

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOZOFSKI FAKULTET U BEOGRADU
Odeljenje za istoriju umetnosti

Mr Dejan M. Tubić

**UMETNOST SECESIJE
KAO SRPSKA
RANA MODERNA**

Doktorska disertacija

Beograd 2013

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY
Department of History of Art

m.a. Dejan M. Tubić

**SECESSION ART
AS SERBIAN
EARLY MODERN**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2013

Članovi komisije doktorske disertacije

**UMETNOST SECESIJE
KAO SRPSKA
RANA MODERNA**

mentor: Prof. dr Lidija Merenik

član komisije: Prof. dr Aleksandar Kadijević

član komisije: Prof. dr Nikola Šujica

Apstrakt

U okviru likovnih i vizuelnih umetnosti termin secesija označava kulturnu i umetničku epohu, ideju, pokret, model materijalističke i idealističke filozofije. Esenciju ideje i koncepta secesije predstavljala je antagonistička reakcija na zvaničnu i kanonizovanu umetnost tadašnjih evropskih umetničkih akademija. Osnovni koncept ovog rada biće baziran na kritičko-teorijskoj analizi vizuelno-kontemplativne stvarnosti umetnosti srpske secesije. Razmatranje fenomena i ontološke suštine umetnosti srpske secesije zahtevalo je angažovanje integralnog metodološkog pristupa koji je omogućio utemeljenje teorijski dokazivih fenomena, kao i isticanje paradigmatičnih predstavnika. Pojava industrijskog doba i kapitalističkog funkcionisanja svetske privrede menjala je suštinu ontoloških vrednosti čovekovog postojanja. Produkt takvih dešavanja je pojava modernizma kao novog modela globalne svetske kulture u čijem konstituisanju značajnu ulogu ima i umetnost secesije. Umetnost srpske secesije donosila je nove, do tada nepoznate koncepte estetske stvarnosti. Autohtonost umetnosti srpske secesije zasnivala se na autonomnim istorijskim i kulturnim prilikama u kojima se nalazio srpski narod. Morfologija te umetnosti nije imala pravolinijsku i logičnu genezu, već se kretala pulsirajućim impulsima koji su korespondirali sa prošlošću, sadašnjošću i budućnošću. Argumentovana teorijska analiza podrazumevala je definisanje kritičkih stavova o evropskoj i svetskoj secesiji koji su predstavljali fundament za proučavanje umetnosti srpske secesije. Umetnost secesije otkrivala je i korespondirala sa ontološkom suštinom čoveka i savremenog trenutka, pokretala je slojevite idejne, tematske i programske modele koji su produkovali autonomne osobenosti te estetike. Uprkos postojanju teorijskih kontraverzi, kontradiktornosti, dihotomih struktura, stilske heterogenosti i homogenosti, estetskog pluralizma umetnost secesije egzistira kao epoha, stil, moda i estetska norma jednog perioda srpske kulture.

Ključne reči:

Secesija, simbolizam, ar deko, akademizam, historicizam, umetnost srpske secesije, umereni modernizam, multimedijalnost, dekorativnost, maskeron, nacionalni stil.

Abstract

In the visual arts, the term secession means the cultural and artistic epoch, the idea, the movement, the model of materialistic and idealistic philosophy. Essence of the idea and concept of Secession was an antagonistic reaction to the popularly and canonised art of European art academies in that period. The basic concept of this work will be formed on a critical-theoretical analysis of the visual-contemplative reality of the Serbian Secession Art. Explanation of the phenomenon and the ontological essence of Serbian Secession Art require the involvement of an integrated methodological approach that allowed the theoretical foundation of demonstrable phenomena, as well as emphasizing the paradigmatic representative. The emergence of the industrial age and the functioning of the capitalist world economy has changed the essence of the ontological value of human existence. The product of such events is the emergence of modernism as a new model of global culture in which the constitution has a significant role the Art Secession. Serbian Secession Art brought a new, previously unknown concepts of aesthetic reality. Autochthony of Serbian Secession Art based on autonomous historical and cultural circumstances in which housed the Serbian people. Morphology of that art was not rectilinear and logical genesis, but it was moving in pulsating impulses that corresponded with the past, present and future. Substantiated theoretical analysis implied the definition of critical views of the European and World Secession, which were the foundation for the study of Serbian Secession Art. Secession Art was discovered and corresponded with the ontological essence of the modern man and the moment, driven by the layered conceptual, thematic and program models that produced the autonomous features and aesthetics. Despite the existence of theoretical controversies, contradictions, dihotomih structure, stylistic heterogeneity and homogeneity, aesthetic pluralism Secession Art exists as an epoch, style, fashion and aesthetic standards of the period of Serbian culture.

Key words:

Secession, Symbolism, ar Deco, Academicism, historicism, Serbian Secession Art, moderate modernism, multimedia, decoration, mascarone, national style.

Sadržaj:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Uvodna razmatranja | 11 |
| 2. Dosadašnja istraživanja i stanje naučne misli | 16 |
| 3. Etimološki problemi termina secesija i sintagme „umetnost srpske secesije” | 30 |
| 4. Uticaj istorijskih, društvenih i kulturnih prilika na umetnost srpske secesije | 35 |
| 5. Umetnost secesije kao modalitet srpske rane moderne | 42 |
| 6. Uticaj sistematskog školovanja i pedagoških centara na pojavu, razvoj i estetski profil umetnosti srpske secesije | 51 |
| 6.1. Beograd | 51 |
| 6.2. Beč | 58 |
| 6.3. Rim | 61 |
| 6.4. Minhén | 63 |
| 6.5. Pariz | 71 |
| 6.6. Mađarski pedagoški centri | 73 |
| 6.7. Prag | 73 |
| 6.8. Rusija | 74 |
| 6.9. London | 75 |
| 6.10. Brisel | 77 |
| 6.11. Zagreb | 78 |
| 6.12. Ljubljana | 79 |
| 7. Dihotome i politome strukture, antagonizmi umetnosti srpske secesije | 81 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 8. Simbolizam kao protosecesija, kao jedna od esencijalnih struktura umetnosti evropske i srpske secesije | 87 |
| 8.1. Relacije i odnos simbolizma sa pravcima ranog modernizma..... | 90 |
| 8.2. Multimedijalnost i kosmopolitizam simbolizma | 92 |
| 8.3. Dijalog simbolizma sa različitim fenomenima primitivizma | 94 |
| 8.4. Dijalog srpskog simbolizma sa književnošću..... | 100 |
| 8.5. Filozofija idealizma kao ideologija simbolizma i/ili secesije | 102 |
| 8.6. Prerafaeliti i nazareni | 103 |
| 8.7. Alegorija i simbolika žene | 123 |
| 8.8. Srpska simbolistička skulptura | 124 |
| 8.9. Simbolistička arhitektura | 126 |
| | |
| 9. Pokušaj definicije stila – srpska secesija, tipološko određenje umetnosti srpske secesije i definicija njenih fenomenoloških osobenosti | 129 |
| 9.1. Tipologija umetnosti srpske secesije | 133 |
| 9.2. Hronološko određenje umetnosti srpske secesije | 134 |
| 9.3. Secesijski eklekticizam..... | 135 |
| 9.4. Negativni teorijski stavovi o umetnosti secesije, razmatranje umetnosti srpske secesije u okviru fenomena kič i/ili kič-stil | 136 |
| 9.5. Stilska autohtonost umetnosti srpske secesije | 143 |
| 9.6. Modernistički koncepti srpske secesije..... | 148 |
| 9.7. Secesija kao postromantičarski i/ili secesija kao modernistički pokušaj definicije srpskog nacionalnog stila..... | 150 |
| 9.8. Moravska secesija | 153 |
| 9.9. Srpska secesija u dijalogu sa antičkom umetnošću | 154 |
| 9.10. Slučajnost, igra, nedovršenost, infantilna likovnost | 163 |
| 9.11. Fenomen keramičkih pločica, njihova uloga i značaj u sferi umetnosti srpske secesije | 164 |
| 9.12. Secesija kao ideja neobaroka i/ili neorokoka | 169 |
| 9.13. „Pogled na dole”, kontemplativnost introvertnost i ekstravertnost umetnosti srpske secesije | 172 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 9.14. Primitivizam ranog modernizma i prisutnost tog fenomena u umetnosti srpske secesije | 178 |
| 9.15. Egiptologija u umetnosti srpske secesije | 179 |
| 9.16. Secesijska kao modernistička reminiscencija srpske umetnosti na estetiku gotike | 182 |
| 9.17. Avangarde ranog modernizma i umetnost srpske secesije | 186 |
| 9.18. Mađarska secesija | 188 |
| 9.19. Ideja i funkcija linije i kolorita, secesijski kloazonizam i secesijska polihromija u srpskom slikarstvu..... | 190 |
| 9.20. Stilizacija kose..... | 194 |
| 9.21. Arabeska | 195 |
| 9.22. Secesijski poentilizam | 196 |
| 9.23. Secesijsko multipliciranje oblika i formi | 198 |
| 9.24. Asimetričnost – simetričnost kao dualizam kompozicionih rešenja umetnosti srpske secesije | 207 |
| 9.25. Ritam i harmonija u umetnosti srpske secesije..... | 210 |
| 9.26. Erotsko kao tema i motiv umetnosti srpske secesije | 211 |
| 9.27. Dekorativnost kao dominantna estetska karakteristika secesije i/ili srpske secesije | 212 |
| 9.28. Secesijski orijentalizam u srpskoj umetnosti | 215 |
| 9.29. Fenomen maske – maskerona..... | 216 |
| 9.30. Secesija kao dodatna intervencija | 219 |
| 9.31. Dijalog secesije sa akademskim realizmom i/ili buržoaskim realizmom Paje Jovanovića i Uroša Predića | 221 |
| 9.32. Secesijska „renesansa” | 224 |
| 9.33. Secesija kao poslednji „veliki” i „večiti” stil i/ili secesija kao ponavljanje kroz različite varijante neosecesije..... | 226 |
| 9.34. Ruralna secesija | 231 |
| 9.35. Estetsko-stilska homogenost umetnosti secesije i/ili umetnosti srpske secesije | 234 |
| 9.36. Umetnost secesije kao anticipacija budućih stilskih tendencija, kao fuzija i fisija različitih estetika..... | 235 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 10. Umetnost secesijskih kovina | 241 |
| 10.1. Stilski modaliteti secesijskih kovina | 242 |
| 10.2. Secesijske kovine na Novom groblju u Beogradu..... | 249 |
| 10.3. Postsecesijske i/ili ar deko kovine..... | 250 |
| 11. Srpska secesijska kaligrafija | 257 |
| 12. Uticaj estetike secesije na srpsku sakralnu umetnost | 264 |
| 12.1. Svetlost (osvetljenje) kao metafizička struktura u srpskom crkvenom slikarstvu simbolizma i/ili secesije | 269 |
| 12.2. Secesijski vitraž | 280 |
| 12.3. Srpska secesijska sakralna arhitektura | 285 |
| 12.4. Secesijsko religiozno vajarstvo i njen doprinos prihvatanju skulpturalne figuracije u okviru srpske pravoslavne dogmatike..... | 290 |
| 12.5. Secesija u estetici nadgrobnih spomenika | 292 |
| 13. Impresionistička i/ili ratna secesija | 297 |
| 14. Uticaj estetike secesije na srpsku fotografiju | 314 |
| 15. Uticaj secesije na ilustraciju knjiga, časopisa, umetnost plakata i razglednica | 328 |
| 15.1. Naš Jugend | 335 |
| 16. Umetnost srpske secesijske slobodne skulpture | 340 |
| 17. Secesija kao modernistički bidermajer | 355 |
| 18. Umetnost secesije kao vizuelna estetika i ideja jugoslovenstva, kosovski mit kao tematska maksima jugoslovenstva | 359 |
| 18.1. Secesijska mitologizacija Kraljevića Marka | 361 |
| 18.2. Jugoslovenske umetničke izložbe | 364 |
| 18.3. Vidovdanski hram kao vizuelna monumentalizacija ideje jugoslovenstva | 368 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 19. Secesija kao dominantan oblik srpskog istoricizma i akademizma | 375 |
| 20. Ar deko kao postsecesija | 382 |
| 20.1. Ar deko fasadna plastika..... | 385 |
| 20.2. Srpsko ar deko slikarstvo..... | 397 |
| 20.3. Arhitektura kao dominantni vizuelni medij umetnosti srpskog ar dekoa..... | 401 |
| 21. Zaključak | 407 |
| Skraćenice | 413 |
| Literatura | 414 |
| Biografija | 425 |

1. Uvodna razmatranja

Termin secesija⁴³⁴ označava odvajanje, otepljenje, otpadništvo.⁴³⁵ U okviru umetnosti termin secesija označava ideju, pokret, vizuelnu kulturu i kulturu življenja koja se pojavljuje kao reakcija (odvajanje) na zvaničnu i kanonizovanu umetnost čiji je programski i estetski profil bio diktiran od strane tadašnjih evropskih umetničkih akademija. Bunt i eksces prvih umetnika koji su svoje ideje i udruženje nazvali imenom Secesija⁴³⁶, kao i njihovo odvajanje od Akademije anticipirali su mnoge buduće modernističke koncepte u umetnosti.

Osnovna ideja zastupljena u konceptu ove teze baziraće se na težnji da vizuelno-kontemplativne sfere ljudske egzistencije razmotri kroz fenomen umetnosti srpske secesije. Slojevitost „umetnosti secesije” i/ili „umetnosti srpske secesije”, kao esencijalne teme ovog rada zahteva da se u okviru teorijsko-polemičke rasprave prevazilaze granice tradicionalnih likovnih medija slikarstva, skulpture i arhitekture. Razmatranje fenomena umetnosti srpske Secesije i pokušaj definicije njene suštine podrazumeva angažovanje sveobuhvatnog metodološkog pristupa, analizu materijalne i duhovne kulture čoveka, kao i ontološke suštine svih sfera umetnosti.

Umetnost srpske secesije, u okviru ove disertacije, neće biti razmatrana sa težnjom za evidentiranjem i faktografsko-deskriptivnom analizom svih predstavnika i dela umetnosti srpske secesije. Horizontalni i vertikalni aspekt morfološkog razvoja takođe će biti odbačen,⁴³⁷ ukoliko je neophodan radi razmatranja nekog od suštinskih značenja secesije. Metodološki pristupi biće bazirani na dešifrovanju dominantnih fenomena srpske secesije kao i na isticanju karakterističnih predstavnika i dela te umetnosti. Estetika srpske secesije biće razmatrana kroz pokretanje problemskog i diskurzivnog

⁴³⁴ U okviru ove disertacije termin „secesija” objedinjuje značenje svih pojmova koji u svetskoj, evropskoj i srpskoj umetnosti suštinski nastaju pod uticajem istih estetskih, socijalnih, psiholoških i filozofskih ideja i podsticaja.

⁴³⁵ Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Beograd 1980, 837.

⁴³⁶ Značajan trenutak u istorijatu secesije je 1892. godina, kada se iz zvaničnog udruženja likovnih umetnika, izdvojila grupa od 78 slikara i vajara koja je sebe nazvala imenom Secesija. To je prvi put da se u okviru dešavanja likovnih umetnosti javlja termin secesija. Među onima koji su napustili Akademiju i postali „secesionisti” bili su Julijus Ekster, Maks Liberman, Đovani Segantini, Franc fon Štuk, Vilhelm Tribner, Fric fon Ude i drugi. Ti umetnici su buntovno napustili tadašnje akademske kanone i tradicionalizam i prihvatili novine koje će se iz ugla istorije umetnosti nazivati modernizmom. Bio je to period kada u Minhenu na Akademiji uče mnogi srpski umetnici, tako srpska secesija i na taj način može imati dodirnih tačaka sa izvornom secesijom.

⁴³⁷ Iz razloga što evropska i srpska secesija ne podležu strogim i logičnim pravilima pravolinijskog evolutivnog kretanja.

metodološko-naučnog pristupa. Proučavanje srpske umetnosti u periodu koji se vezuje za trajanje estetike secesije nameće neophodnost analize slojevite suštine društva i pojedinca. Takva metodologija u prvi plan postavlja komparativni, istorijski, sociološki, psihoanalitički, aksiološki, semiološki, fenomenološki, kulturološki, ikonološki i stilski aspekt proučavanja umetnosti.

Pojava industrijskog doba i kapitalističkog funkcionisanja privrede nametala je dinamičnu kulturološku revoluciju koja je menjala ontološke vrednosti čovekovog postojanja. Tako se javlja nova globalna slika svetske kulture koja je nametala pojavu novih fenomena i modela u umetnosti koji su se uspešno integrisali u makro i mega kulturu nastupajućeg modernizma. Jedan od produkta takvih kulturoloških novina je i pojava estetike secesije koja će imati značajnu ulogu u modelovanju kulture modernizma.

Epoha ranog modernizma je zapravo predstavljala period najradikalnijih novina i otkrića u okviru ljudske istorije i evolutivnih kretanja duhovne i materijalističke prirode čoveka. Pojava različitih fenomena Moderne produkt su drastično visokih oscilacija na dijagramu čovekovog intelektualnog i tehnološkog napredovanja. Tradicionalna i kanonizovana umetnost svojom fenomenološkom strukturom nije mogla na racionalan način da odgovori visokim zahtevima modernističkog društva. Iz tog razloga javlja se avangardno nova, slojevita, ekscesna, visoko elitistička estetika ranog modernizma. Kao suprotnost takvim avangardnim tokovima pojavljuje se umetnost umerenog ili „mekog” modernizma secesije. Karakterologija estetike secesije omogućila je bezbolnu integraciju tradicionalizma i avangardizma. Interpretacija Secesije kao estetike koja je pomirila tradicionalizam sa modernizmom stavlja je u kategoriju prelaznog, graničnog i „apsorpcujućeg” stila.

Umetnost srpske secesije pojavljuje se kao potreba za prihvatanjem različitih modela modernističkog koncepta, ali i kao težnja za očuvanjem nacionalnog i autohtonog u srpskoj kulturi. Predstavljala je univerzalni duh tadašnje kulturne scene kao i dominantnu vizuelnu prezentaciju tadašnjih shvatanja, značenja „lepog”⁴³⁸. Secesija je donosila novu, do tada nepoznatu, filozofiju vizuelne stvarnosti, novu ikonografiju, simboliku, ulogu i funkciju umetničkog dela. Omogućavala je mladom srpskom

⁴³⁸ Lepog kao estetske kategorije.

građanskom i ruralnom stanovništvu vizuelnu i kontemplativnu recepciju različitih fenomena modernizma, kako u kvalitativnom tako i u kvantitativnom smislu.

Jednu od autonomnih osobenosti srpske secesije stvorile su specifične istorijske i kulturne prilike u kojima se ta umetnost razvijala. U tom periodu srpska kultura je i dalje težila da uspostavi „izgubljeni” kontinuitet i da nadoknadi sve evolitivne mene zapadnoevropske umetnosti. Morfologija umetnosti secesije nije se zasnivala na pravolinijskoj, logičnoj genezi progresivnog razvoja, već na pulsirajućim impulsima koji su se okretali ka dalekoj epskoj i mitskoj prošlosti, kao i na svesti o svom misionarskom zadatku da uvedu Srbiju u epohu modernizma. Secesijski modernizam, u svojoj kontradiktornosti, podrazumevao je postojanje stalnih reminiscencija na prošlost koje su se inkorporirale u savremeni trenutak. Umetnost secesije je gradila novu filozofiju egzistencijalizma pokušavajući da odgovori na mnoga esencijalna pitanja, kao što su večito traganje za odgovorom na tajnu života i smrti, postojanja, smisla i apsurdnosti života i sve to je dovođila na nivo savremenog trenutka i modernističkog koncepta.

Konstituisanje konačne definicije umetnosti srpske secesije leži u njenoj slojevitoj i kompleksnoj strukturi. Možda najadekvatniji odgovor nudi filozofski pragmatizam kroz ideju da je deo odgovora dat i samim otvaranjem pitanja šta je to umetnost secesije, odnosno da samo aktuelizovanje problema daje jedan nivo odgovora i definicije. Pri pokušaju određenja sveobuhvatne teorijske definicije kulture secesije nameće se potreba za pokretanjem metodologije narativne interpretacije umetnosti. Nemogućnost jasne i potpune definicije secesije i potrebe za stalnim proširivanjem granica teorijskog objašnjenja omogućavaju slobodu u interpretaciji njene estetike i u okviru srpske kulture. Imaginarna, iracionalna, tajanstvena, sa prisustvom eksplicitnih i implicitnih struktura umetnost secesije je nametala potrebu za istraživanjem njenih svesnih i nesvesnih estetskih pojavnosti. Više nego ikada ranije u istoriji umetnosti secesija je uspostavljala kontemplativnu komunikaciju na relaciji umetničko delo - primalac.

Evropska, modernističko-elitistička filozofska i literalna spekulativnost evropske umetnosti nije predstavljala prirodni ambijent u kome bi se razvijali različiti modeli tadašnje srpske kulture. U takvim okolnostima, čini se, umetnost srpske secesije imala je više šansi da se realizuje od različitih modela avangardističkih pojava ranog

modernizma. Zahvaljujući svojim snažnim kohezionim silama srpska secesija iskazuje težnju za spajanjem mnogih tendencija koje su u prošlosti živele kao parcijalni estetski fenomeni i sintetizovala ih u jedinstveni autonomni oblik modernizma.

Tokom XIX i XX veka sa pojavom modernizma interpretacija fenomena umetnosti i umetničkog podignuta je na viši teorijski nivo. Tako je usvojena teorija morfološke progresije koja umetnost XX veka interpretira kroz genealogiju pravolinijskog kretanja pravaca: klasicizma, romantizma, realizma i impresionizma. Pomenuti stilski pravci se nadovezuju na predhodni, najčešće, antagonističkom estetikom u odnosu na onu koja joj je predhodila. U okviru tako postavljene vertikalne razvoja umetnosti estetika secesije se teško integrisala što je dodatno doprinosilo nemogućnosti teorijskog određenja njenih ontoloških osobenosti. Bio je to razlog zbog koga je najčešće secesija sistematski izostavljena iz pregleda istorije umetnosti. Umetnost secesije nije pronalazila prazan prostor za svoju integraciju u uzročno-posledičnoj, pravolinijskoj, ali u isto vreme i turbulentnoj genealogiji umetnosti druge polovine XIX i prve polovine XX veka.

Kao bitnu osobenost srpske secesije treba naglasiti da se njeni umetnički iskazi ne pojavljuju kao produkt organizovanog delovanja umetničkih udruženja, kao ni postojanja programa ili manifesta.⁴³⁹

Prihvatanjem opšte usvojene maksime da se secesija javila kao opozicija vladajućim neoklasicističkim varijantama u umetnosti može se zaključiti da su ontološke vrednosti secesije kao oblici kulturnih modela odgovarali srpskom poimanju estetski lepog. To se objašnjava i činjenicom da se klasicistička umetnost u srpskoj kulturi nikada nije afirmisala u svojoj esencijalnoj varijanti. Srpskom narodu estetika klasicizma bila je gotovo strana, za razliku od srednjovekovne koja je u svojim latentnim oblicima imala neprekinuti kontinuitet sve do sredine XX veka.

Kao produkt građanskog društva umetnost secesije je prihvatila sociološko-psihološke modele bidermajerske kulture i instrumentarijum kojim je predstavljala „ulepšani svet“⁴⁴⁰

⁴³⁹ Nasuprot nepostojanju secesionističkih udruženja u Srbiji u okruženju, npr. u Hrvatskoj se 1897. godine izdvojila *Grupa umetnika* pod vođstvom Vlaha Bukovca, Frangeša, Rudolfa Valdeca, i osnivala *Društvo hrvatskih umetnika*. Takođe, formirano je i udruženje *Medulić* koje je svoju umetnost dobrim delom baziralo na estetici secesije.

⁴⁴⁰ „Ulepšani svet“ je sintagma koju je Aleksa Čelebonović iskoristio kao deo naslova svoje knjige. O tome: Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet - Slikarstvo buržoaskog realizma od 1869. do 1914.*, Beograd 1974.

tadašnjeg srednjeg i višeg sloja građanstva, čime je estetika secesije postala najneposrednija vizuelnost tadašnje srpske kulture.

U okviru ove teze korišćen je naučni aspekt i metodološki instrumentarijum na osnovu koga se pokušalo doći do što adekvatnijeg tumačenja slojevite strukture umetnosti srpske secesije. Izneti teorijski stavovi su organizovani po redosledu izlaganja koji se, po mnogo čemu, ne mogu obrazložiti jasnom i logičnom argumentacijom. Međutim, prihvatane su mnoge teorije geneoloških kretanja umetnosti kao i principi metodologija kako bi se realizovalo što sveobuhvatnije teorijsko tumačenje različitih sfera secesije. Donešeni zaključci koncipirani su kroz izlaganje zasebnih poglavlja koja su akcentovala dominantne estetske, sociološke, psihološke, društvene, dinastičke, verske i druge pojave i potrebe koje su uticale na profil te umetnosti. Sadržaj teze *Umetnost secesije kao srpska rana moderna* izložen je kroz tematski formulisana poglavlja: *Uvodna razmatranja; Dosadašnja istraživanja i stanja naučne misli; Etimološki problemi termina Secesija i sintagme „umetnost srpske Secesije“; Uticaj istorijskih, društvenih i kulturnih prilika na umetnost srpske Secesije; Uticaj sistematskog školovanja i pedagoških centara na pojavu, razvoj i estetski profil umetnosti srpske Secesije; Dihotome i politome strukture umetnosti srpske Secesije; Simbolizam kao protosecesija, kao jedna od esencijalnih struktura evropske i srpske umetnosti Secesije; Pokušaj definicije stila – srpska Secesija, tipološko određenje umetnosti srpske Secesije i definicija njenih fenomenoloških osobenosti; Uticaj umetnosti secesije na estetiku srpske fotografije; Srpska secesijska kaligrafija; Uticaj Secesije na srpsku sakralnu umetnost; Impresionizam i/ili ratna Secesija; Umetnost srpske secesijske slobodne skulpture; Secesija kao modernistički bidermajer; Umetnost Secesije kao vizuelna estetika ideje jugoslovenstva, kosovski mit kao tematska maksima jugoslovenstva; Secesija kao dominantan oblik srpskog istoricizma i akademizma; Ar deko kao postsecesija ili kao secesija između dva rata i Zaključak.*

Naslovi i podnaslovi poglavlja naglašavaju sadržaje zasebnih delova rada. Međutim, značenja izrečena u samim naslovima i podnaslovima mogu se tumačiti i kao isticanje dominantnih maksima i punktiranje teorijskih premisa umetnosti srpske secesije. Tako naslovi naglašavaju, fokusiraju i otvaraju dominantne teorijske probleme. Njihovim sagledavanjem moguće je rezimirati osnovnu konstrukciju i stukturu metodologije istraživanja umetnosti srpske secesije korišćene u okviru ovog rada.

2. Dosadašnja istraživanja i stanje naučne misli

Umetnost srpske secesije predstavlja model kulture i epohu o kojoj se malo pisalo i čije je teorijsko razmatranje bilo dugo zanemarivano od strane teoretičara i istoričara umetnosti. Srpska likovna teorija umetnost secesije, kao i simbolizma i ar dekoa, kao stilskih pojava koje su joj predhodile i neposredno se nadovezivale u estetskom i hronološkom smislu, razmatrala je samo u okviru opštih pregleda i studija o globalnim kretanjima srpske kulture, kao i kroz kraće stručne tekstove. Tako su pomenute „secesijske” pojave, razmatrane kao sporedna ili minorna dešavanja u okvirima drugih „značajnijih” ideja u okvirima srpske rane Moderne. Takav pristup bio je zastupljen i u evropskoj umetnosti čiji pregledi su najčešće davani u kontekstu progresivističkog razvoja umetnosti, koji se u okvirima Moderne kretao linijom impresionizam, postimpresionizam, divizionizam, fovizam, ekspresionizam, kubizam, futurizam, apstrakcija. Značajan razlog za zanemarivanje teorijskog proučavanja secesije jeste i favorizovanje francuske umetnosti kao težišta i glavnog inicijatora avangardnih pojava i ideja u umetnosti.⁴⁴¹ Srpska istorija umetnosti i likovna teorija, u dosadašnjem istraživanju, uglavnom se zaustavljala na generalizovanim konstatacijama koje su umetnost secesije predstavljale kao usputne i periodične stilske ekskurse u okvirima opusa pojedinih umetnika. Tako se do danas nije pojavila studija o umetnosti srpske secesije koja bi bila bazirana na istorijsko-umetničkoj epistemologiji i korišćenju naučnog aparata, koja bi dala sa teorijskog aspekta sveobuhvatno viđenje i definiciju tog fenomena u vizuelne srpske kulture.⁴⁴² Umetnost srpske secesije je razmatrana kao globalni fenomen u umetnosti, kroz fragmentirane teorijske rasprave. Najčešće viđena kao „tiha” i kratkotrajna epoha i pojava umetnost secesije je stavljana u kategoriju pelaznog ili graničnog stila.

Autori koji su sistematski proučavali umetnosti srpske secesije pojavljuju se šestdesetih godina XX veka. Među njima kao najznačajnije treba pomenuti Dejana Medakovića,

⁴⁴¹ U prilog takvoj tvrdnji ide činjenica da je u knjizi *Istorija moderne umetnosti* autora H. H. Arnasona koja je i nastala kao ideja pisca da predstavlja sveobuhvatni pregled pojava moderne umetnosti, gotovo odbačeno razmatranje secesije ili je pomenuta kao minorna pojava u okviru poglavlja *Prelaz u dvadeseti vek*.

⁴⁴² Neophodno je naglasiti da su fenomeni stilova kakvi su npr. srpski barok, srpski klasicizam, srpski romantizam, srpski realizam, srpski impresionizam itd. od strane srpske istorije umetnosti i likovne teorije, za razliku od umetnosti secesije, obrađeni kroz veliki broj stručnih studija i monografskih publikacija.

Željka Škalameru, Miodraga Jovanovića, Miodraga B. Protića, Lazara Trifunovića, Stanislava Živkovića, Aleksandara Kadijevića, Bogdana Nestorovića, Gordanu Gordić, Zorana Manevića, Slobodana Mijuškovića, Miroslava Timotijevića i Nenada Makuljevića. Međutim, pomenuti teoretičari su u domenu svojih uže specijalističkih usmerenja uglavnom fragmentirano razmatrali umetnost srpske secesije. Njihov angažman na teorijskoj problematici secesijskih fenomena odnosio se samo na određene sfere iskazane kroz kratke i periodične pisane prikaze, bez težnje da se odredi opšta i sveobuhvatna definicija umetnosti srpske secesije. Tako, u kontekstu nedovoljne proučenosti i nepostojanja globalnih kritičkih i teorijskih stavova Vanja Kraut zapaža da i pored činjenice da secesija „po svojoj popularnosti doživljava svoju renesansu, ostaje nedovoljno proučena.”⁴⁴³

Ispitivaču umetnosti secesije nameće se zadatak pokušaja definicije odgovora na pitanje zašto se u istoriji umetnosti ne pojavljuju značajni autoriteti, ili ih je u svakom slučaju vrlo malo, koji se bave fenomenološkim i ontološkim strukturama secesije. Svakako, ta pojava se može objasniti i činjenicom da je umetnost secesije doživljavana kao manje avangardna i ekscenčna, manje misaona, tako da su teoretičari odlazili u sfere umetničkih pojava koje su smatrali elitističkim, spekulativnijim i intrigantnijim u tom trenutku. Secesija koja se može shvatiti i kao jedan vid urbanog folklora sa nižim stepenom kontemplativnosti ostajala je u historiografiji na nivou dnevno kritičkih zapažanja i deskriptivnih prikaza. Takvo stanje i odnos prema secesiji bili su tipični kako za svetsku, tako i za srpsku teorijsku misao. Sa periodom pedesetih i šezdesetih stav o secesiji kao minornoj pojavi u umetnosti postepeno se napušta. Zapravo bili su to trenuci kada su se i poslednji recidivi secesije transformisali u bitno drugačiju likovnu fenomenologiju. Odbacivanje secesijskih koncepata u umetnosti nametalo je i pojavu kritike koja je u negativnom kontekstu razmatrala i umetnost srpske secesije. Međutim, i prisutnost same negativne kritike potvrđivalo je postojanja fenomena secesije. U teoriji je dugo opstajalo mišljenje koje je osporavalo mogućnost samostalne egzistencije secesije kao istorijsko-umetničke pojave sa izgrađenom individualnom estetikom i samosvojnou ontološkom strukturom.

⁴⁴³ Вања Краут, Уводни текст, Зборник НМ бр. XII – 2, Београд 1985. 5.

U okviru značajnih teorijskih pojava bitnih za pokušaje razjašnjenja fenomenologije secesije pedesetih godina održane su izložbe u ciriškom Muzeju primenjene umetnosti i njujorškom Muzeju moderne umetnosti, kao i pojava literature koja je svojom pojavnošću rehabilitovala estetiku umetnosti secesije. Bio je to period kada se uviđao značaj te estetike i kada se počinjalo sa valorizacijom njene umetnosti. Šezdesetih godina pojavljuje se više specijalističkih studija o secesiji koje vraćaju autoritet toj umetničkoj epohi.⁴⁴⁴ Posebno treba istaći dve monografske studije Hansa Hofštetera o simbolizmu i secesijskom slikarstvu.⁴⁴⁵ Sedamdesetih godina izlazi delo Hajnca Brauna *Jugendstil – Ar nuvo – Moderni stil* koje autonomnim pristupom autora povezuje umetnost jugendstila, odnosno ar nuvoa sa fenomenima modernizma.⁴⁴⁶

Istraživanje srpske secesije kao početnu instancu podrazumeva evidentiranje i proučavanje paradigmatičnih predstavnika i dela svetske secesije, kao i rezimiranje dosadašnje likovne teorije u cilju prihvatanja adekvatne metodologije koja bi omogućila sveobuhvatnu analizu srpske umetnosti tog perioda. Proučavanje umetnosti srpske secesije u ovom radu biće zasnovano na primarnim i sekundarnim izvorima. Kategoriju primarnih izvora predstavljaju sačuvana umetnička dela koja se svojim estetskim vrednostima mogu povezati sa fenomenom secesije. Sekundarne izvore predstavljaju dosadašnje studije, mišljenja i kritički stavovi, odnosno istorijografija umetnosti srpske secesije.

Istoriografska građa o umetnosti srpske secesije zasniva se na teorijskim pristupima tekuće i dnevne kritike, kao i stavovima istoričara umetnosti. Potrebno je naglasiti da je veliki deo istoriografske građe uništen pri mnogim razaranjima srpskih kulturnih dobara. Kako je umetnost secesije, za vreme svog trajanja, predstavljala zajedničku kulturnu teritoriju sa mnogim danas susednim državama, u pokušaju sagledavanja njenih ontoloških suština mogu pomoći i istraživanja secesije u okruženju.

Prvi kritički stavovi na temu secesije u srpskoj teoriji pojavljuju se kao savremenici same umetnosti secesije. Javljaju se od 1895. godine kada Pavle Lagarić objavljuje članak *Sezessionist*. Drugi poznati tekst Dragutina S. Ilića iz 1898. godine objavljen je

⁴⁴⁴ Robert Schmutzler, *Art nouveau – Jugendstil*, Stuttgart 1962; Roger Guerrand, *L'Art Nouveau en Europe*, Paris 1967.

⁴⁴⁵ Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965; Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln 1963.

⁴⁴⁶ Heinz Braun, *Jugendstil – Art nouveau – Modern stil*, München 1971.

pod naslovom *Secesija*. Te prve kritike potvrđuju svesnost likovne teorije o prisutnosti estetike secesije još krajem XIX. veka u srpskoj kulturi. Kritičke stavove o umetnosti secesije, napisane još 1900. godine, iznosi Božidar Nikolajević u svom tekstu *Srpska umetnost na pariskoj izložbi*. Govoreći o potrebi nacionalne umetnosti da se oslanja na svoju vlastitu tradiciju i ukazujući na pogrešan stav ugledanja na stranu umetnost i uticaje secesije iznosi stav da: „danas ne rade od malih samo Hrvati, jer njihovi po neki književnici i umetnici vole da su odviše „moderni” pa lutaju po bolesnim bogazama simbola i secesionizma.”⁴⁴⁷

Dragutin Inkiostri Medenjак kao savremenik secesije bavio se i likovnom teorijom u kojoj je iznosio svoje stavove. Od perioda preseljenja u Beograd 1905. Inkiostri je kontinuirano objavljivao članke u dnevnoj štampi i časopisima. Godine 1907. objavljuje knjigu *Preporodaj srpske umetnosti* koja se odlikuje ozbiljnim teorijskim pristupom, u kojoj iznosi svoje stavove o primenjenoj umetnosti, kao i viđenje arhitektonskih principa koji bi trebalo da se primenjuju u srpskoj arhitekturi. Njegovi stavovi o formulaciji srpske nacionalne arhitekture od strane tadašnjih autoriteta bivaju negativno prihvaćeni. Tako Branko Tanazević zamera Inkiostriju da mu je knjiga nerazumljiva, a u pojedinostima netačna, kao i da nije trebao da se prihvata posla za koji nije dorastao.⁴⁴⁸ Pomenuti stavovi izazvali su netrpeljivost između ta dva umetnika. Kao odgovor na takvu situaciju Inkiostri, naredne godine, objavljuje još jednu knjigu pod naslovom *Naša arhitektura*. U toj knjizi zamera srpskim arhitektama da zanemaruju sopstvenu tradiciju, kao i opšti evropski stav angažovanja folklorne tradicije.⁴⁴⁹

Na temu umetnosti srpske secesije javljaju se prve značajnije studije u okviru medija arhitekture. Prvi rad koji na temu srpske secesijske arhitekture objavljen je 1937. godine. Bila je to studija *Gradjevine i arhitekti u Beogradu prošlog stoleća*⁴⁵⁰, autora Nikole Nestorovića i zasnivala se na sadržajima predavanja koje je autor održao iste godine u Klubu arhitekata. Veći deo te studije posvećen je urbanističkom razvitku Beograda u 19. veku, međutim, Nestorović je dao i značajan osvrt na arhitekate koji

⁴⁴⁷ Božidar Nikolajević, *Srpska umetnost na pariskoj izložbi*, Бранково коло, VI/1, 1900. - преузето из: Лазар Трифуновић, *Srpska likovna kritika*, Београд 1967, 167.

⁴⁴⁸ Sonja Vulešević, *Dragutin Inkiostri Medenjак*, Београд 1998, 25.

⁴⁴⁹ Isto.

⁴⁵⁰ Никола Несторовић, *Грађевине и архитекти Београда прошлог столећа*, Београд, 1937. Predavanje održano 16. i 23. aprila 1937. godine u Klubu arhitekata, Sekcije beogradskog udruženja jugoslovenskih inženjera i tehničara.

deluju krajem prošlog stoleća i predstavljaju projektante zgrada sa secesijskim obeležijima.

Kod proučavanja umetnosti srpske secesije javlja se još jedan problem koji leži u činjenici da su se do danas razmatrali samo reprezentativni primeri, kao i oni koji se, uglavnom, vezuju za beogradsku kulturnu sredinu. Lokalna, provincijska i ruralna secesija praktično se i ne pominju u literaturi.⁴⁵¹

Dajući svoj prikaz o srpskom slikarstvu u okviru zagrebačke izložbe *Pola vijeka jugoslovenskog slikarstva 1900. - 1950.* Miodrag Kolarić ističe da je Leon Koen predstavljao „[...] slikara vanrednog dara i mašte, sklon misticismu i vizionarstvu, opredeljen secesiji i fantastičnom slikanju biblijskih motiva.”⁴⁵²

Zagorka Janc u Zborniku za likovne umetnosti Matice Srpske objavljuje značajan tekst *Secesija u periodici Srbije početkom XX veka.*⁴⁵³ U tom sadržaju iznosi interesantan stav, da je do 1977. kada je i napisan taj tekst, vladalo mišljenje srpske likovne teorije da secesije u srpskoj umetnosti nije ni bilo.⁴⁵⁴ Takođe, autorka zapaža „da u Srbiji nije bilo nekog organizovanog pokreta koji je okupljao umetnike, pristalice novog pravca, ali se secesija kao pomodni stil posle 1900. probijala u sve oblasti umetničko-dekorativnog stvaranja.”⁴⁵⁵ Taj tekst predstavlja i prvu ozbiljniju studiju na temu estetike secesije koja se pojavljuje u dnevnoj štampi, ilustrovanim časopisima i plakatskoj umetnosti.

Tri decenije nakon publikovanja Nestorovićeve knjige *Građevine i arhitekti u Beogradu prošlog stoleća*, Zoran Manević je 1967. godine objavio tekst *Pioniri moderne arhitekture Beograda*. Baveći se predstavljanjem i pregledom arhitektonskih ostvarenja u Beogradu od početka veka do prvog svetskog rata autor zapaža jednu opštu karakteristiku da su u vremenu do prvog svetskog rata skoro sve građevine sklop

⁴⁵¹ Sa takvim mišljenjem slaže se i Željko Škalamera u tekstu: *Secesija u srpskoj arhitekturi*, Zbornik narodnog muzeja XII – 2, Beograd 1985, 7.

⁴⁵² Miodrag Kolarić, *Pola veka srpskog slikarstva*, katalog izložbe *Pola vijeka jugoslovenskog slikarstva 1900 -1950*, Zagreb 1953, 29.

⁴⁵³ Загорка Јанц, *Сецесија у периодици Србије почетком XX века*, ЗЛУМС бр. 13, Нови Сад 1977, 339-345.

⁴⁵⁴ Isto, 339.

⁴⁵⁵ Isto, 340.

secesijske mode.⁴⁵⁶ Posebnu pažnju posvećuje arhitektima: Viktoru Azrielu, Nikoli Nestoroviću, Andri Stevanoviću i Miodragu Ruvidiću.

Gordana Gordić je 1966. objavila knjigu *Arhitektonsko nasleđe grada Beograda*, u kojoj je dat pregled objekata, među kojima i onih sa oznakama secesijskog stila. Autorka daje faktografske podatke, hronologiju, kao i prikaz ilustracija fasada i planova. Opis objekata sadrži: vreme građenja, kratak opis objekata, ime arhitekta i vlasnika, kao i kratke biografije arhitekata.

Željko Škalamera je 1967. godine objavio značajnu studiju koja je i danas aktuelna i jedna od najpotpunijih prikaza umetnosti secesije u srpskoj arhitekturi. U tekstu *Secesija u srpskoj arhitekturi*⁴⁵⁷ autor je obradio period u kome su nastala najznačajnija dela secesijske arhitekture Beograda. Taj period je bio obeležen i pojavom tzv. srpsko-vizantijskog stila koji se bazirao i na korišćenju elemenata secesijskog instrumentarijuma. Secesijski ornament, kako iznosi Škalamera, javlja se i kao težnja za prevazilaženjem starih koncepcija oblikovanja arhitekture. Taj stil je egzistirao paralelno sa inertnim istoricizmima. Pregled nabiranja objekata izvedenih u secesijskom maniru autor daje veoma iscrpno uz poštovanje hronologije nastanka arhitektonskih zdanja.

Kao značajan trenutak u proučavanju umetnosti svetske i srpske secesije i njene prezentacije u okvirima srpske kulture treba istaći 1969. kada je u galeriji Kulturnog centra u Beogradu održana izložba pod nazivom *Stil oko 1900. - Secesija*. Organizatori i idejni tvorci izložbe su Miodrag Jovanović i Željko Škalamera, dok je autor teksta u katalogu Dejan Medaković.⁴⁵⁸ Na izložbi, kroz formu fotografskih reprodukcija, predstavljeni su mnogobrojni paradigmatični primeri svetske i srpske secesije, kao i predmeti za svakodnevnu upotrebu iz Muzeja primenjene umetnosti.

⁴⁵⁶ Зоран Маневић, *Пионири модерне архитектуре Београда*, Београд 1967.

⁴⁵⁷ О томе: Жељко Шкалера, *Сецесија у архитектури Београда 1900-1914*, ЗЛУМС, бр. 3, Нови Сад 1967.

⁴⁵⁸ Dejan Medaković, *Stil oko 1900*, Beograd 1969.



Željko Škalamera, crtež i natpis naslovne strane kataloga izložbe održane 1969. godine u Kulturnom centru u Beogradu⁴⁵⁹

Secesija kao umetnički stil oko 1900. predstavljena je i u ciklusu predavanja održanom 1972. na Kolarčevom narodnom univerzitetu. Kao predavači pojavljuju se Miodrag Jovanović, Stanislav Živković, Željko Škalamera i Svetlana Isaković. Dugogodišnje istraživanje beogradske arhitekture predstavlja studija Divne Đurić Zamolo objavljena 1981. godine pod naslovom *Graditelji Beograda 1815-1914*. Knjiga kroz formu monografskih prikaza predstavlja značajne srpske arhitekte. Autorka kroz raspravne sadržaje dodiruje mnoge probleme koji se tiču umetnosti srpske secesije.

Godine 1982. u periodu maj-juni održana je u Narodnom muzeju u Beogradu izložba *Alfons Muha i češka secesija*.⁴⁶⁰ Ta izložba predstavljala je saradnju Narodnog muzeja iz Beograda i Umetničko industrijskog muzeja iz Praga. Izložba je animirala, u srpskoj javnosti i teorijskim krugovima, ponovno razmišljanje o umetnosti secesije, kao i shvatanje značaja Alfonsa Muhe koji je, po rečima Jevte Jevtovića, ostvario blisku

⁴⁵⁹ Crtež predstavlja ilustraciju secesijskog timpanona sa maskeronom na *Zgradi sa zelenim pločicama* u ul. Kralja Petra, arhitekte Nikole Nestorovića i Andre Stevanovića.

⁴⁶⁰ Јевта Јевтовић, *Алфонс Муха и чешка сецесија*, каталог НМ, Београд мај-јуни 1982.

saradnju sa srpskom umetnošću kroz ilustracije u beogradskoj štampi početkom XX veka.⁴⁶¹

Narodni muzej iz Beograda organizovao je 1985. godine naučni skup na temu *Secesija u srpskoj umetnosti*.⁴⁶² Referati sa simpozijuma su objavljeni u Zborniku Narodnog Muzeja br. XII-2. Do danas, taj zbornik predstavlja najsveobuhvatniju studiju na temu pokušaja definisanja umetnosti srpske secesije. Prvi tekst, u okviru pomenutog zbornika, *Secesija u srpskoj arhitekturi* napisao je Željko Škalamera. Autor daje pregled i kritički stav o secesijskoj arhitekturi u Srbiji i Beogradu, pri čemu se u mnogome oslanja na svoj raniji tekst iz 1967. godine. Pored predstavljanja najznačajnijih objekata secesijske arhitekture krajem XIX i početkom XX veka Škalamera potencira i značaj srpsko-vizantijskog stila u sferi umetnosti secesije. On ističe značaj srpskih arhitekata, ukazuje na razvojni put i školovanje naših graditelja koji su u inostranstvu imali prilike da se sretnu sa najmodernijim tokovima u arhitekturi, koje po mišljenju autora, nikad nisu slepo prihvatili i prenosili na domaće tlo.

Teorijsko viđenje, o umetnosti srpske secesije daje Stanislav Živković u knjizi *Srpsko slikarstvo 20. veka*. Tu iznosi ideju da je za srpsku umetnost secesija značila prodor moderne. Za srpske umetnike koji su učili i studirali u Minhenu zaključuje: „[...] Upoznavanje i kopiranje klasičnih dela po velikim svetskim muzejima doprineće njihovoj osetljivosti za solidno savladavanje zanata dok će ih susreti sa imenima poznatih savremenika na tekućim izložbama odlučno opredeliti za moderne koncepcije u umetnosti. U ovom slučaju, to je značilo oduševljenje za secesionističke slobode, [...]”⁴⁶³ Međutim, Živković primećuje i da je: „[...] naša sredina dugo bila odbojna prema epohi secesije. Suštinski razlozi su višestruki i različiti; ipak, rekli bismo da je glavni uzrok tadašnja vezanost naše likovne umetnosti za Beč i Minhen, dva centra koji su već posle Prvog svetskog rata postali sinonimi zavojevača i porobitelja. [...]”⁴⁶⁴. Takođe, Živković ukazuje na postojanje, u okvirima srpske umetnosti, neposrednih veza i zajedničkih struktura simbolizma i impresionizma sa secesijom. Tako govoreći o slikarima prve generacije srpske Moderne zaključuje: „Završivši u Beogradu osnovno umetničko školovanje, oni će biti oslobođeni da nastave dalje studije u privatnim

⁴⁶¹ Јевта Јевтовић, *Алфонс Муха и чешка сецесија*, каталог НМ, Београд мај-јуни 1982, 5.

⁴⁶² Сецесија у српској уметности, ЗНМ, XII-2, Београд 1985.

⁴⁶³ Станислав Живковић, *Српско сликарство 20. века*, Београд 2005.

⁴⁶⁴ Isto.

školama i akademijama, najčešće Minhena, ređe Beča, Praga ili čak Pariza. Boraveći duže ili kraće vreme u modernim centrima evropske umetnosti, razgledajući muzeje i posećujući tekuće izložbe, ti slikari će, osim svojim delima, doneti dosta značajno iskustvo i doživljaj simbolizma i impresionizma, posredno prenete kroz delo bečke, odnosno minhenske secesije.”⁴⁶⁵ Takvim stavom Živković ukazuje na anahrona kretanja kao i značaj secesije za recepciju pravaca koji su joj u evropskoj umetnosti hronološki predhodili.

Secesija, načelno se može smatrati neispitanom i do kraja nedefinisanim umetničkom epohom i pored značajnog broja autora koji su se posredno ili neposredno bavili fenomenima secesije u srpskoj kulturi. Takvo viđenje potvrđuje i Miodrag Jovanović koji u katalogu posvećenom izložbi fotografija autora Miloša Jurišića na temu Secesija na Beogradskim ulicama zaključuje: „Izložba Miloša Jurišića je posvećena rasprostranjenosti secesije u beogradskoj arhitekturi, stilu u srpskoj umetnosti koji još uvek nije potpuno istražen.”⁴⁶⁶

O fenomenu secesijskih kovina koje se pojavljuju u okviru beogradske arhitekture pisao je Dejan Radovanović u studiji *Secesijske kovine na fasadama Beograda*.⁴⁶⁷ Početnu inicijativu za proučavanje te sfere umetnosti secesije predstavljaju dve izložbe održane u Muzeju primenjene umetnosti: *Umetnička obrada metala iz 1953*.⁴⁶⁸ i *Razvoj umetničke obrade metala iz 1956*.⁴⁶⁹ Dejan Radovanović daje i značajan doprinos na polju atribuisanja majstora-umetnika tvoraca secesijskih kovina u Srbiji. Navodi da se u literaturi nalaze nekoliko imena majstora i radionica, međutim, ne povezuje ih sa konkretno izvedenim kovinama. Svetozar Stojanović u časopisu *Srpski neimar* pominje kovača Mihajla Plića kao predstavnika starijih majstora, a od mlađih Dragoljuba I. Nikolića, kao jedinog diplomiranog umetničkog bravara.⁴⁷⁰

⁴⁶⁵ Станислав Живковић, *Српско сликарство 20. века*, Београд 2005, 7.

⁴⁶⁶ Миодраг Јовановић, *Сецесија на београдским фасадама - изложба фотографија Милоша Јуришића*, каталог изложбе фотографија Милоша Јуришића одржане у периоду 28. мај - 29 јун 2008. године у Галерији науке и технике - САНУ, Београд 2008.

⁴⁶⁷ Дејан Радовановић, *Сецесијске ковине на фасадама Београда*, ЗЛУМС бр. 22, Нови Сад 1986, 283-313.

⁴⁶⁸ *Уметничка обрада метала*, каталог МПУ, Београд, 1953.

⁴⁶⁹ *Развој уметничке обраде метала народа Југославије*, каталог МПУ, Београд, 1956.

⁴⁷⁰ Дејан Радовановић, *Сецесијске ковине на фасадама Београда*, ЗЛУМС бр. 22, Нови Сад 1986, 299.

O ikonografiji, simbolici, identifikaciji motiva i tema slobodne skulpture na beogradskim fasadama piše Darko Šarenac u radu *Mitovi, simboli, skulpture na beogradskim fasadama*.⁴⁷¹

Može se zaključiti da i pored značajnog istraživačkog rada i studija koje su razmatrale fenomen te umetnosti nije dat egzaktni odgovor na pitanje, šta je to umetnost srpske secesije. Autori zaključuju svoje studije sa mnoštvom faktografije i činjenica bez pokušaja davanja konačne definicije i određenja generalnog estetskog profila umetnosti srpske secesije.

U Istorijskom arhivu grada Beograda nalazi se arhivska građa o Stolarsko-glazersko-bravarskom esnafu⁴⁷², što potvrđuje postojanje organizovane zanatske proizvodnje koja je imala definisan program i principe funkcionisanja. U spisku stolarsko-bravarskog esnafa navodi se da je 1906. u Beogradu radilo 59. bravarskih radionica. Takođe u Pančevu funkcionise Esnaf bravara koji se bavio izradom građevinskih kovina i ukrasa.⁴⁷³

Dejan Radovanović navodi da su se u Beogradu nalazile i dve fabrike koje su proizvodile metalnu galanteriju, građevinske okove i ukrase. Prema istom autoru u Beogradu je postojala i Fabrika metalne robe, livnica gvožđa i metala Sofronija Jovanovića i brata. Ti podaci ukazuju da su mnoge secesijske kovine koje su početno nastajale u manufakturnim radionica postepeno postajale produkt industrijske proizvodnje.

Značajna studija o umetnosti koja se pojavljuje u okviru nadgrobnih spomenika Novog groblja u Beogradu je i *Novo groblje u Beogradu* Bratislave Kostić.⁴⁷⁴ Autorka se ne bavi posebno fenomenom srpske secesije u okviru tog kulturnog nasleđa, međutim sistematskim prikupljanjem i popisivanjem dela daje značajan materijal za dalje proučavanje.

Jedan od najznačajnijih sadržaja na temu srpskog secesijskog slikarstva predstavlja tekst Sanislava Živkovića pod naslovom *Neki vidovi secesije u srpskom slikarstvu*,⁴⁷⁵ u kojem

⁴⁷¹ Darko Šarenac, *Mitovi, simboli, skulpture na beogradskim fasadama*, Beograd 1991.

⁴⁷² *Столарско-глазерско-браварски еснаф*, Историјски архив Београда, 1846-1911. књ. 8; кут. 3;

⁴⁷³ Војана Радојковић, *Уметничка обрада метала*, каталог МПУ, Београд 1953, 29.

⁴⁷⁴ Братислава Костић, *Ново гробље у Београду*, Београд 1999.

⁴⁷⁵ Станислав Живковић, *Неки видови сецесије у српском сликарству*, ЗНМ XII – 2, Београд 1985, 349-357.

autor naglašava dva oblika ispoljavanja secesije u srpskom slikarstvu. Po njegovom mišljenju, mogu se uočiti secesija u užem i širem smislu. Secesiju u užem smislu predstavlja prihvatanje metafizičke strukture slike koja se odnosi na duhovni sadržaj predstavljene teme. Toj varijanti secesije pripadaju slikari Leon Koen, Nadežda Petrović, Branko Popović i Miloš Golubović. Secesija u širem smislu podrazumevala bi slobodni impresionistički doživljaj u okviru novooslobođenih mogućnosti koje donosi taj stilski pravac, a njeni predstavnici bili bi slikari srpskog impresionizma.

Nerazumevanje srpske sredine za prodore novih stilskih tendencija potvrđuje i Milan Đurčin stavom u tekstu *Od stare umetnosti ka secesiji*. Autor zaključuje da: „Ne treba da nas buni i da nam kao radosna pojava izgleda to što se može reći da je veći deo publike protiv novog pravca.” [...] Neću se prebaciti ako reknem da su od izloženih slika nove škole obično polovina simbolično prikazane, a neću se prebaciti ako reknem da ćemo od njih retko kojoj pogoditi smisao.”⁴⁷⁶

Muzej savremene umetnosti je 1973. organizovao izložbu: „1900.-1920.: plenerizam, secesija, simbolizam, minhenski krug, impresionizam, ekspresionizam”. Autori kataloga Miodrag B. Protić, Lazar Trifunović, Božidar Gagro, Špelca Čopić, Azra Begić pokušavaju da enciklopedijskim pristupom daju prikaz tadašnjeg jugoslovenskog slikarstva u periodu prve dve decenije XX veka. U raspravnom tekstu kataloga, u okviru segmenta „Secesija, simbolizam, stil 1900, Medulić 1908-1916” Miodrag B. Protić daje viđenje karakterologije umetnosti simbolizma i secesije u tadašnjoj državi.

Za razumevanje aspekta prihvatanja secesije i njenih komponenti veoma je značajna studija Moše Pijade iz 1919. pod nazivom *Ivan Meštrović i težnja za stilom u našoj umetnosti*. Pijade raspravu započinje konstatacijom da je problem definisanja nacionalnog (srpskog) stila u umetnosti slojevit i problematičan. Zaključuje da „Naša moderna umetnost nema stilsko obeležje, ali težnja za stilom javlja se u samim njenim počecima.”⁴⁷⁷ Pijade izdvaja tri dominantne težnje u traženju nacionalnog stila: „1. Srpsko-vizantijski, odnosno novo-srpsko-vizantijski pravac; 2. Pokušaj Dragutina Inkiostrija; 3. Meštrović.”⁴⁷⁸ Na osnovu mišljenja i stava Pijade može se zaključiti da se

⁴⁷⁶ Милан Ђурчин, *Од старе уметности ка сецесији*, СКГ, Београд 16. јуни 1901, 6.

⁴⁷⁷ Моша Пијаде, *Иван Мештровић и тежње за стилем у нашој уметности*, преузето из: Лазар Трифуновић, *Српска ликовна критика*, Београд 1967, 260.

⁴⁷⁸ Isto.

srpska moderna javlja upravo u okvirima secesijskih dešavanja. Sve pomenute tri težnje zapravo pripadaju secesijskim kretanjima. Srpsko-vizantijski stil sa početka XX veka konstituise se kroz neposrednu sintezu sa umetnošću secesije. Dragutin Inkiostri je svoju obnovu zasnivao na etno-secesiji odnosno prožimanju folklorne i secesijske dekorativnosti. Iz ugla savremenog trenutka može se zaključiti da je Ivan Meštrović kroz bečki i „mecnerovski” koncept secesije pokušavao da estetski formuliše srpski nacionalni stil u okvirima likovne umetnosti.

Značajan trenutak za direktno i/ili indirektno pručavanje umetnosti srpske secesije predstavlja studija *Umetnost i tehnika* autora Pjera Frankastela objavljena u Beogradu 1964. godine. Autor objašnjava slojevitu interakciju između savremene tehnološke revolucije i umetnosti. Kako je za Frankastela suština umetnosti u njenoj spekulativnoj prirodi, u tom kontekstu je tumači kao produkt mentalne aktivnosti čoveka. Sam Frankastel se nije posebno fokusirao na pručavanje fenomena umetnosti secesije, međutim njegov značaj u celokupnom kontekstu razvoja secesijske teorijske misli bez sumnje je značajan. U knjizi autor umetnost secesije dovodi u istu ravan sa hronološki paralelnim pokretima i stilovima. Za razliku od drugih autoritativnih teoretičara modernizma, Frankastel, u okviru tadašnje kulture, favorizuje značaj secesije u odnosu na paralelna dešavanja na evropskoj umetničkoj sceni. Komentarišući Džona Nefa i dešavanja u kulturi XIX veka Pjer Frankastel ističe postojanje i paralelno kretanje „dve evolucije, kvalitativne i kvantitativne, pri čemu je druga ta koja je dala današnji oblik svetu u kome živimo.”⁴⁷⁹ Ako se takva tvrdnja prenese u sferu umetničkih dešavanja, umetnost secesije na osnovu globalnih osobenosti, u poređenju sa savremenim pravcima, apsolutno dominira u kvantitativnoj evoluciji. S obzirom na relativno brzi prevod nakon matičnog izdanja na srpski jezik (1964.) uloga Frankastela u procesu ubrzane progresije razvoja srpske „secesijske” teorijske misli je svakako značajna.

Proučavanje, fenomena, umetnosti, kulture, ar dekoa u okvirima srpske historiografije je još problematičnije. Istraživanje ar dekoa kao stila kasnilo je i u okvirima svetske istorije umetnosti. Tako je termin ustanovljen u Parizu tek nakon 1966. i izložbenog podsećanja na *Izložbu dekorativne umetnosti i savremene industrije* iz 1925. Nakon

⁴⁷⁹ Pjer Frankastel, *Umetnost i tehnika*, Beograd 1964, 34.

1966. javlja se čitav niz istraživača koji su doprineli naučnom i teorijskom utemeljenju tog stila.⁴⁸⁰

Prema Miodragu Jovanoviću, prvi pokušaj da se ukaže na postojanje tog stila u srpskoj umetnosti jeste tekst u katalogu o Dušanu Jankoviću iz 1987. autora Vladimira Rozića.⁴⁸¹ Zoran Manević ukazuje na postojanje integracije nacionalnih stilskih tendencija i ar dekoa u srpskoj arhitekturi.⁴⁸² Svako treba pomenuti i već citirani tekst Miodraga Jovanovića *Француски архитект Експер и ар деко у Београду*. Ta studija prva u istoriografiji ukazuje na postojanje stila ar deko u srpskoj umetnosti. Značajnu afirmaciju postojanja ar dekoa u srpskoj umetnosti predstavljao je naučni skup o arhitekti Milanu Zlokoviću održan 1999. u Beogradu. Mirijana Roter Blagojević u okviru teorije razvoja arhitekture beograda objavljuje značajnu studiju *Стамбена архитектура Београда у 19. и почетком 20. века*. Autorka ne ulazi dublje u problematiku fenomenoloških sfera secesije, i pored činjenice što ukazuje na prisustvo secesije, kao i što nabraja objekte koji svojom estetikom korespondiraju sa tim stilskim tendencijama.⁴⁸³ Umetnost secesije u sferi arhitekture Mirjana Roter Blagojević vidi kao sintezu različitih stilova. Za period kraja XIX i početka XX veka, zaključuje da su tadašnji „Pojedini autori ostali dosledni čistoj interpretaciji neorenesansne arhitekture, ali je većina negovala slobodniji i eklektičniji pristup, te je neorenesansne oblike negovala sa neobaroknim, ili, u duhu savremenih evropskih ideja, sa secesijskim motivima.”⁴⁸⁴

U studiji *Архитектура резиденција и вила Београда 1830-2000*⁴⁸⁵ autor Ljiljana Miletić - Abramović daje presek arhitekture reprezentativnih individualnih stambenih objekata u Beogradu. Kako se autorka odlučila za metodologiju hronološkog izlaganja, moguće je

⁴⁸⁰ B. Hillier, *Art Deco*, London 1968; Isti, *The World of Art Deco*, New York 1969; D. Klein, *Art Deco*, Wiesbaden 1974; A. vd Lemme, A. *Guide to Art Deco Style. Art Deco. Die aufregende Bewegung*, London 1986. Hamburg 1990; A. Duncan, *Art Deco*, London 1988, 1995; Isti, *Encyclopedia of Art Deco*, London 1988; J. P. Bouillon, *Art Deco in Wort und Bild 1903-1940*, Genf 1989; B. Hillier, *The world of Art Deco*, New York 1969; P. Bayer, *Art Deco*, Source Book, London 1977; C. de la Bedoyere, *Art Deco*, London 2005.

⁴⁸¹ Миодраг Јовановић, *Француски архитект Експер и 'ар деко' у Београду*, Наслеђе бр. 3, Београд 2001.

⁴⁸² Zoran Manević, *Art Deco and national Tendencies in Serbian Architecture*, Spatium 1, Belgrade 1997, 34 – 37.

⁴⁸³ Миријана Ротер Благојевић, *Стамбена архитектура београда у 19. и почетком 20. века*, Београд 2006.

⁴⁸⁴ Isto, 305.

⁴⁸⁵ Љиљана Милетић-Абрамовић, *Архитектура резиденција и вила београда 1830-2000*, Београд 2002.

pratiti morfologiju estetike i arhitektonskog koncepta tih objekata. Teorijski pristup se pre svega zasniva na popularnom predstavljanju namenjenom najširoj čitalačkoj publici. Međutim, i pored deskriptivnog pristupa koji je iznet kroz kraće kritičke komentare, sadržaj daje osnovne stilske karakteristike arhitekture. U delu knjige označenom podnaslovom *Secesija* autorka nabraja najznačajnije beogradske kuće koje svojom vizuelnom estetikom pripadaju secesijskoj estetici.⁴⁸⁶ Interesantna su zapažanja i terminološka konstrukcija sintagmi korišćenih u tekstu, pri pokušaju određenja uticaja na formiranje umetnosti secesije u okvirima srpske arhitekture vila. Tako Miletić-Abramović zapaža da je „Сецесија својим ореолом модерног покрета једна од главних стилских инспирација у београдској архитектури у коју стиже директно преко узора из Аустрије и Немачке. Други утицај се може посматрати као модификација сецесијског духа и долази посредно као одјек Париске изложбе из 1900.“⁴⁸⁷

Kao takođe značajan trenutak u pokušaju rezimiranja i daljeg produbljivanja razumevanja ontoloških struktura secesije, predstavlja izložba Miloša Jurišića održana u Galeriji Nauke i Tehike - SANU pod naslovom *Сецесија на Београдским фасадама*.⁴⁸⁸ Tekst autora predstavlja ad hok napisan analitičko kritički stav, međutim, Jovanović iz svog ugla praktično daje rezime i ekspozice dosadašnjih istraživanja i shvatanja umetnosti srpske secesije. U prvoj rečenici teksta autor iznosi stav o nivou teorijske misli srpske istorije umetnosti u sferi definisanosti umetnosti srpske secesije. Tako zaključuje da secesija predstavlja „[...] стил у српској уметности који још увек није потпуно истражен“⁴⁸⁹.

Pokušaj rezimiranja dosadašnje historiografije i naučne misli na temu umetnosti srpske secesije navodi na zaključak da ontološka i fenomenološka suština secesije u okvirima srpske istorije umetnosti nije do kraja istražena.

⁴⁸⁶ Љиљана Милетић-Абрамовић, *Архитектура резиденција и вила београда 1830-2000*, Београд 2002, 92–104.

⁴⁸⁷ Isto, 92.

⁴⁸⁸ Миодраг Јовановић, *Сецесија на београдским фасадама - изложба фотографија Милоша Јуришића*, каталог изложбе фотографија Милоша Јуришића одржане у периоду 28. мај - 29 јун 2008. године у Галерији науке и технике - САНУ, Београд 2008.

⁴⁸⁹ Isto, 5.

3. Etimološki problemi termina secesija i sintagme „umetnost srpske secesije”

Pojava, stil i vizuelna kultura umetnosti *umetnosti oko 1900*⁴⁹⁰ nisu dobili internacionalni i globalni naziv kao što je to bio slučaj sa predhodnim umetničkim stilovima. Kako se *umetnost oko 1900* kao identična pojava, estetika ili ideja u umetnosti na prelazu XIX u XX vek u različitim zemljama, teritorijama, kod različitih nacija i kultura dobila različite nazive⁴⁹¹ i u srpskoj likovnoj teoriji je bilo neophodno odlučiti se za jedinstven termin koji bi se koristio u okvirima naučne literature.

Secesija je prihvaćena kao esencijalni termin ove disertacije. Prihvatanje te imenice kao globalnog naziva, kao i određenja njene etimološke definicije u okvirima kulturnih i likovno-umetničkih dešavanja u Evropi i Srbiji zahteva dublju teorijsku analizu. Secesija, secesion, secesioniste, secesionistički su termini kojima su se označavali određeni fenomeni u srpskoj umetnosti. To je još jedan od razloga zbog kojih je naziv secesija prihvaćen kao najpopularniji u srpskoj literaturi⁴⁹², kao što je prihvaćen i kao esencijalni termin u okviru teze *Umetnost secesije kao srpska rana moderna*. Međutim, u okvirima istraživanja umetnosti srpske secesije neće se bežati i od ostalih termina ako oni neposredno ukazuju na uticaje iz sredina u kojima su se te stilske tendencije označavale drugim nazivima, kao i u slučaju kada se razmatraju morfološki i genealoški tokovi tog umetničkog pokreta. Treba naglasiti da su tadašnje dominantne kulturne sredine pretenciozno nametale termine iz njihovih govornih područja. Tako se, pod različitim uticajima, u srpskoj historiografiji pored termina secesija najčešće sreću i termini *jugendstil* i *ar nuvo*.

⁴⁹⁰ Sintagma „Umetnost oko 1900” predstavlja jednu od terminoloških odrednica umetnosti secesije.

⁴⁹¹ Tako je u francuskoj kulturi zastupljen termin *ar nuvo* koji je preuzet od naziva dućana *La Maison de l'Art Nouveau* (Dom nove umetnosti) koji je u Parizu 1896. otvorio nemački emigrant Samuel Bing. Nakon Svetske izložbe 1900. u Parizu su bili u upotrebi i drugi nazivi kao što su: *Style Jules Verne*, *Style Metro*, *Style 1900*, *Art fin de siecle*, *Art belle époque*; u nemačkom govornom području u upotrebi je termin *Jugendstil*, preuzet od naziva avangardnog časopisa *Jugend*, kao i termin *Sezessionstil*; u Belgiji taj umetnički pokret se poistovećivao sa terminima *Style nouille* i *Style coup de fouet*; italijani upotrebljavaju termine *Stile floreale*, *Stile Liberty* i *Arte Nuova*; u Engleskoj, je takođe, prisutan pluralizam termina kao što su *Liberty*, *Modern Style*, *New Style*; u Škotskoj *Glasgow Style*; u Španiji *Arte joven* i *El modernismo*, u Kataloniji *Modernisme*; u Holandiji *Nieuwe kunst*; u SAD-u *Tiffany Style*; u Japanu *Širo uma* ili *Nakuba-karai*. U secesijskoj literaturi se pojavljuju i terminni: *stil ljiljana* (Lilien stil), *stil talasa* (Wallenstil), *stil rezanaca* (nouille), *stil udara biča* (coupde fouet) itd.

Etimološkim problemima umetnosti, u ovom radu definisane terminom *Seecesija*, bavili su se mnogi teoretičari. Kao značajne studije objavljene na tu temu ističu se: Jeremy Howard, *Art Nouveau, International and natuonal stiles in Europe*, Manchester 1996; Lara-Vinca Masini, *Liberty*, Giunti, Firenze 1976; Lara-Vinca Masini, *Art Nouveau / Jugendstil Arhitecture in Europe*, German Commission for UNESCO, Bon 1988.

⁴⁹² O tome: Жељко Шкаламера, *Сецесија у српској архитектури*, ЗНМ бр. XII - 2, Београд 1985, 7.

Koji su argumenti opredelili srpsku teorijsku misao da usvoji upravo termin *secesija* koji se neposredno vezuje za pojave i fenomene u vizuelnoj kulturi Beča. Imenica Secesija kao sinonim za čin bunta prema akademskim pravilima, ubrzo nakon nastanka transformiše smisao svog značenja. Tako je moguće postaviti pragmatično pitanje zašto je srpska istorija umetnosti prihvatila austrijski, a ne nemački termin, i ako se zna da je u periodu najintenzivnijeg razvoja umetnosti srpske secesije dominantan uticaj upravo dolazio iz Nemačke i Minhena. Možda, na ovo polemičko pitanje najkompromisniji odgovor daje Miodrag Jovanović koji iznosi zaključak da su se u „bečkom nazivu najneposrednije ispoljile glavne premise tog internacionalnog stila na prekretnici dveju vekova.”⁴⁹³, i da se „S obzirom na višeslojnu upućenost Srba i u Austro-Ugarskoj i Kraljevini Srbiji na Beč kao neugaslu metropolu umetnosti, jedinstvena upotreba termina secesija nudi se kao racionalna konvencija.”⁴⁹⁴

Da bi se u ovom radu definisao za različite stilske pojave usvojen termin secesija koje povezuju određena homogena pravila neophodno je obratiti pažnju i na etimologiju svih ostalih termina koji su u upotrebi u okviru zajedničke problematike. Ostaje činjenica da se u okviru sličnih problema govori o umetničkim pojavama definisanih kao jugendstil⁴⁹⁵, art nuvo, modern stil, art deko, simbolizam, što potvrđuju i studije različitih autora koji govore o umetnosti pomenutih termina, a suštinski se bave istim fenomenima, umetnicima i periodom. Tako, razmatranje i istraživanje secesije podrazumeva i razmatranje svih estetskih, tematskih, likovnih i ontoloških pojava srpske umetnosti koji se u literaturi vezuju za pomenute različite termine.

Etimološko određenje secesije podrazumeva i razmatranje terminološke definicije simbolizama.⁴⁹⁶ Ar deko je takođe pojam koji, će često biti korišćen u okviru ove disertacije, kao termin koji označava poslednju genealošku fazu umetnosti secesije. Termin predstavlja skraćenicu naziva pariske izložbe *Exposition des arts decoratifs et industriels modernes* (Izložba dekorativne umetnosti i savremene industrije) održane

⁴⁹³ Миодраг Јовановић, *Сецесија на београдским фасадама - изложба фотографија Милоша Јуришића*, каталог изложбе фотографија Милоша Јуришића одржане у периоду 28. мај - 29 јун 2008. године у Галерији науке и технике - САНУ, Београд 2008, 7.

⁴⁹⁴ Isto, 8.

⁴⁹⁵ „Jugendstil je nemački pojam za jednu epohu istorije umetnosti, koja obuhvata oko petnaest godina, počinje oko 1890 i završava se ubrzo posle smene vekova” – citat preuzet iz: Gabriela Šterner, *Jugendstil*, Beograd 1978, 7.

⁴⁹⁶ Terminološko i ontološko tumačenje simbolizma razmatrano je u poglavlju ovog rada: *Simbolizam kao protosecesija, kao jedna od esencijalnih struktura umetnosti evropske i srpske secesije*.

1925. u Parizu. Sam naziv ar deko je ušao u oficijalnu upotrebu 1966. kada je u Parizu priređeno izložbeno podsećanje na ključnu manifestaciju iz 1925. godine.⁴⁹⁷

Etimološko određenje imenice Secesija, u kontekstu teme ovog rada, podrazumeva i odgovor na pitanje da li secesija može predstavljati i označavati umetnički stil sa homogenim estetskim karakteristikama.⁴⁹⁸ Interesantno tumačenje značenja termina secesija daje Lazar Trifunović koji ga definiše kroz psihološki profil, oblik ponašanja, intelektualno delovanje i patriotske težnje Nadežde Petrović.⁴⁹⁹ Dejan Medaković smatra da je Secesija „[...] онај бурни а тако кратки европски период европске уметности који у својим зрелим облицима траје од 1895 – 1912. [...]”⁵⁰⁰. Etimološko objašnjenje bi svakako podrazumevalo i određenje „žive” egzistencije tog umetničkog fenomena. Stav Medakovića određuje trajanje „zrele” secesije, međutim izbegnut je odgovor koji bi dao potpuno hronološko određenje trajanja od perioda početaka do kraja postsecesijskih tendencija u srpskoj umetnosti.

Sa posebnom pažnjom, u okvirima srpske umetnosti, potrebno je sagledati značenje termina secesija u kontekstu odvajanja od klasicističke umetnosti. Umetnost srpske secesije svakako nije predstavljala težnju za odbacivanjem klasicističke estetike iz razloga što ta estetika u srpskoj kulturi nije ni bila prisutna u kontekstu značenja tog termina u zapadnoevropskoj umetnosti. Elementi klasičnog u srpskoj umetnosti, sem sporadičnih momenata u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti, javljaju se tek sa srpskim barokom i klasicizmom i to pre svega u okvirima fragmentiranih detalja. U tom slučaju, a s obzirom na činjenicu da srpska secesija nosi mnoge autonomnosti i snažan nacionalni specifikum, postavlja se pitanje na šta se odnosi pridev secesija kao veliko odvajanje, odcepljenje. Kompromisni odgovor bi mogao da glasi da se termin secesija ne može sagledati kao individualan fenomen sa jedinstvenim značenjem, već da on predstavlja složenu i višeznačnu pojavu koja se manifestovala u različitim strukturama i nivoima umetnosti. Stanislav Živković, takođe daje svoje viđenje hronološke definicije

⁴⁹⁷ O tome: B. Hillier, *Art Deco*, London 1968; isti, *The World of Art Deco*, New York 1969; D. Klein, *Art Deco*, Wiesbaden 1974; A. vd Lemme, A. *Guide to Art Deco Style. Art Deco. Die aufregende Bewegung*, London 1986. Hamburg 1990; A. Duncan, *Art Deco*, London 1988, 1995; isti, *Encyclopedia of Art Deco*, London 1988; J. P. Bouillon, *Art Deco in Wort und Bild 1903-1940*, Genf 1989; P. Bayer, *Art Deco*, Source Book. London 1997.

⁴⁹⁸ Odgovor na to pitanje je dat u poglavlju rada: *Pokušaj definicije stila – srpska secesija, tipološko određenje umetnosti srpske secesije i definicija njenih fenomenoloških osobenosti*.

⁴⁹⁹ Lazar Trifunović, *Vreme srpskog impresionizma*, Katalog Muzeja savremene umetnosti, br. 1, Beograd 1972, 31.

⁵⁰⁰ Dejan Medaković, *Secesija - stil oko 1900*, Сведочења, Београд 1984, 48.

trajanja secesije u srpskoj umetnosti. Tako njene početke poistovećuje sa krajem XIX veka i slikarstvom Leona Koena, Paška Vučetića, Petra Ranosovića, dok njen završetak vidi u ciklusu Miloša Golubovića iz 1919-22.⁵⁰¹ Po mišljenju Željka Škalamere u okvirima srpske arhitekture: „Secesija se javlja početkom ovog veka sa prvim zgradama podignutim u Beogradu 1901. godine i traje uporedo sa drugim stilskim tendencijama sve do početka prvog svetskog rata, do 1914. godine, a sa recidivima nekih elemenata i u prvim posleratnim godinama.”⁵⁰² Miodrag Jovanović kao najstariju secesijsku zgradu vidi *Dom za ulapšavanje Vračara* iz 1901-2. godine⁵⁰³. Sa mišljenjem da umetnost secesije u Srbiji traje sve do početka Drugog svetskog rata slaže se i Angelina Folić-Korjak „Продужени живот сецесије у Чачку траје скоро четири деценије, од прве појаве 1900. године, па до последњих остварења у духу сецесијске декорације у четвртој деценији овог века.”⁵⁰⁴

Pod fenomenom srpske secesije sa izvesnog aspekta može se tumačiti i secesija nastala u staralaštvu hrvatskih umetnika. Takav stav je moguće braniti činjenicom o postojanju zajedničke ideje jugoslovenstva, kao i time da su hrvatski umetnici stvarali teme iz srpske kulture i istorije, da su izlagali u srpskim „paviljonima” i da su stvarali za srpsku klijantelu.

Kada se govori o pojavi različitih nazivima koji označavaju „secesijsku” estetiku svakako se mora razmotriti i francuski termin Fin-de-sajkl (kraj stoleća). Taj termin označava kulturološka, sociološka i umetnička dešavanja u Francuskoj na prelomu dva veka.⁵⁰⁵

Željko Škalamera termine secesija, secesion, secesionistički vidi kao „[...]” kao термин којима су именоване појаве оних стилских елемената у уметности, па је тако термин сецесија ушао као условни термин и у нашу историографију да би се њиме означавале стилске карактеристике нове модерне уметности око 1900. године са

⁵⁰¹ Станислав Живковић, *Неки видови сецесије у српском сликарству*, ЗНМ бр. XII - 2, Београд 1985, 86.

⁵⁰² Жељко Шкаламера, *Сецесија у српској архитектури*, ЗНМ бр. XII - 2, Београд 1985, 9

⁵⁰³ Миодраг Јовановић, *Сецесија на београдским фасадама - изложба фотографија Милоша Јуришића*, каталог изложбе фотографија Милоша Јуришића одржане у периоду 28. мај - 29 јун 2008. године у Галерији науке и технике - САНУ, Београд 2008. 5.

⁵⁰⁴ Ангелина Фолић-Корјак, *Сецесија у Чачку*, ЗНМ бр. XII - 2, Београд 1985, 9

⁵⁰⁵ О tome: Karl E. Šorske, *Fine-de-siecle u Beču /politika i kultura*, Beograd 1996.

сродним, сличним и заједничким уметничким облицима без обзира на бечко, минхенско, прашко, париско или неко друго порекло [...]»⁵⁰⁶

Jelena Uskoković ukazuje na složenost termina secesija, i činjenicu da mnogi fenomeni koji se pojavljuju u okviru tog termina nisu jasno definisani. Tako, autorka zaključuje da se u okviru hrvatske istorije umetnosti terminu secesija daju tri značenja: „1) struja određenih stilskih karakteristika, 2) šire značenje neodređeno drugim strujama s tendencijom da poprimi smislo naziva čitavog razdoblja, 3) pokret koji dovodi do otcjepljenja, rascjepa, raskola umetničkih udruženja u mnogim kulturnim stedištima Evrope (od latinskog »secessio plebis«), što je zapravo izvorno značenje termina.»⁵⁰⁷ Tumačeći određenje termina secesija u Nemačkoj isti autor zaključuje da se tim pojmom označavaju predstavnici struja različitih stilskih obeležja, kao što su Jugendstil, simbolizam, nemački impresionizam, neoimpresionizam itd.⁵⁰⁸

Etimološko značenje secesije kao estetike koja teži „odcepljenju” i „odvajanju”, možda najbolje opisuje Šarl Bodler: „U današnjem prozaičnom dobu, merkantilnom i građanskom društvu, u kome brutalna borba za opstanak ljude suši i sparusi u tolikoj meri da odvaja umetnost i lepotu od života, u ovom vremenu bez boje i svetlosti pesnik se rđavo oseća kao u pesmi *Palma na obalama Severnog mora* i izmiče unazad u klasični Rim i Atinu, u budističku Indiju i zagušljivi mistični srednji vek, čak i na same zvezda - ma gde! ma gde! samo neka bude van ovog sveta.»⁵⁰⁹

Kako bi se odredilo puno etimološko značenje termina secesija i njegovo značenje u okviru srpske umetnosti neophodno je odrediti teritorijalne granice tih stilskih tendencija. Da li se, posmatrano iz ugla savremenog istorijskog trenutka, umetnost koja je nastala van granica Srbije i nije produkt srpskog naroda, a danas se nalazi na teritoriji srpske države može biti stavljena u korpus srpske secesije? Ako se termin „srpska” poistoveti, u ovom slučaju, sa umetnošću u granicama srpske države i njene kulture, odgovor je svakako pozitivan.

⁵⁰⁶ Жељко Шкаламера, наведено дело, 7.

⁵⁰⁷ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb 1979, 22.

⁵⁰⁸ Isto.

⁵⁰⁹ Šarl Bodler, *Cvetovi zla* – Nakladni zavod MH, Zagreb 1978.

4. Uticaj istorijskih, društvenih i kulturnih prilika na umetnost srpske secesije

Nakon vladavine feudalizma u Evropi, tokom 19. veka vlast je preuzelo građanstvo, a kraljevine i carevine zamenjuju republike. Međutim, u Srbiji se nakon feudalnog perioda pod otomanskom carevinom, nije pojavila republika već oblik prosvetene kneževine, kasnije i kraljevine koji su dozvoljavali postepeno jačanje prava i vladavine demosa.

Politička, privredna i kulturna ekspanzija razvijenih zemalja u drugoj polovini XIX veka rađa jedan novi pogled na svet. Drugačija i do tada nepoznata kulturna klima poljuljala je i menjala sve strukture društva i individue. Na idejnom i kulturnom polju dolazi do prevlasti iracionalizma, spiritualizma i misticizma. Beži se od, za mnoge, surove i nesavršene stvarnosti u idealizovani, iracionalni svet.

Kao i za predhodne, tako i za savremene stilske pravce, profil i autonomnost umetnosti srpske secesije bili su uslovljeni trenutkom i mestom njenog nastanka kao bitnim elementima koji su uticali na njenu ontološku strukturu. Tako se umetnost srpske secesije odlikuje identitetom koji je istovremeno i srpski, i balkanski i evropski. Proučavati i istraživati genotip i fenotip⁵¹⁰ srpske secesije podrazumeva i uspostavljanje relacija sa istorijskim prilikama i opštim društvenim okolnostima koji su direktno diktirali definiciju kulture tog perioda.

Srpska secesija javlja se u bitno različitom društvenom, kulturnom i sociološkom ambijentu u odnosu na zapadnoevropsku secesiju. Kako je Evropa izvorište umetnosti koja je definisana kao secesija i čiji će uticaji i refleksi predstavljati fundament srpske secesije, ti se uticaji moraju detaljno razmotriti.

Vreme nastanka i postojanja umetnosti srpske secesije predstavlja period u kome je Srbija i dalje bila polarizovana dilemom, da li se opredeliti i prihvatiti dinamično progresivno kapitalističko, industrijsko društvo ili tradicionalno zasnovano na feudalnim mehanizmima funkcionisanja društva koje se i dalje suprotstavljalo dolazećem modernizmu.

⁵¹⁰ Termini, navedeni u ovom primeru, preuzeti iz prirodnih nauka, mogu se koristiti i naći adekvatno značenje i u istoriji umetnosti iz razloga što se i geneza umetnosti može simbolično shvatiti kao živi organizam koji ima svoje zakone nasleđivanja i formiranja.

Relacije društva, nacije, istorijskog trenutka sa kulturom i umetnošću u periodu egzistiranja srpske secesije bio je složen i slojevit. Refleksije i međusobni uticaji kulture i društva su tako značajni da su diktirali profil i jedne i druge strane. Umetnost je od svog nastanka, velikim delom uslovljena međusobnim delovanjem tih elemenata. Društvu, naciji i trenutku kao dominantnim uticajima na krajnju fizionomiju umetničkog dela, suprotstavlja se individualnost umetnika, njegov unutrašnji svet, koji je odraz autohtone duhovnosti ličnosti. Svakako, ta dva elementa, kao presudna u složenom procesu nastanka umetničkog dela, uslovljena su i uzajamnim uticajima. Tako se kao mogući metodološki principi u tumačenju kulture i umetnosti javljaju oblici socijalne istorije umetnosti kao i metod psihologije umetnosti.

Mora se postaviti i pitanje da li opšte istorijske, kulturne i društvene prilike u svakom periodu utiču istim intenzitetom na razvoj umetnosti. Povodom pomenutog problema Herbert Rid primećuje da je evolucija u umetnosti jedan biološki i fenomenološki proces koji može, ali i ne mora da u svakom momentu reflektuje društvene ili ekonomske uslove pod kojim se razvija.⁵¹¹

Umetnost jedne nacije uspostavlja složene veze i relacije sa kulturama koje su je okruživale. Takvi odnosi i uticaji prisutni su u umetnosti srpske secesije. Međutim, oni su i duboko specifični i autohtoni. Oni su istovremeno i srpski, i balkanski i evropski. Da bi se sagledala suština rađanja srpske secesije, potrebno je uspostaviti odnos sa istorijskim prilikama i opštim društvenim okolnostima koji su direktno diktirali razvoj i definiciju kulture tog balkanskog naroda. Umetnost secesije se u Kraljevini Srbiji pojavljuje u bitno različitom društvenom, kulturnom i sociološkom ambijentu u odnosu na evropski. Evropa je, zapravo, i dala umetnost koja je definisana kao secesija čiji će refleksi predstavljati fundament srpske umetnosti tog perioda.

Jedna od opštih karakteristika srpske kulture i umetnosti jeste njen diskontinuitet. Međutim, neophodno je prvo dati odgovor na pitanje o kom i kakvom kontinuitetu je reč. U svakom slučaju, kontinuitet postoji, što potvrđuje sama činjenica da srpska kultura i danas egzistira, pa kako onda shvatiti tvrdnju o nepostojanju kontinuiteta? Formiranjem prve države, na susretu Istoka i Zapada, Srbija postaje konglomerat uticaja susednih kultura, pri čemu će srpska kultura predstavljati sintezu uticaja koji će

⁵¹¹ Herbert Rid, *Istorija modernog slikarstva*, Beograd 1967, 8.

produkovati autonomne vrednosti u umetnosti. U srednjem veku Srbija je paralelno pratila razvoj društva i kulture i na Istoku i na Zapadu. Tako je ona postala deo kulturnog miljea srednjovekovne Evrope, pod čijim okriljem je formiran kontinuitet društvenog razvoja koji se ogledao u praćenju i sintetizovanju kultura u okruženju. S prodiranjem turske imperije na teritoriju tadašnje Srbije ruši se i kontinuitet progresivnog kulturnog napredovanja. U specifičnoj političkoj i kulturnoj situaciji Srbija ulazi u razdoblje kada osnovna težnja porobljenog naroda postaje borba za životnu egzistenciju, a kultura postaje samo retardirani nastavak srednjovekovne duhovnosti, pre svega kroz težnju za očuvanjem nacionalnog identiteta. Nepostojanje kontinuiteta umetničkog razvoja moguće je tumačiti i kao nemogućnost da se prihvate velika civilizacijska i kulturološka dešavanja na Zapadu. Tako, dok zapadna kultura ulazi u period takozvanog novog doba, srpsko stanovništvo ostaje u kulturnom okruženju koje mu nameću druga civilizacija, druga religija i bitno različito kulturno nasleđe.

Nakon Drugog srpskog ustanka srpstvo se oslobađa otomanskog političkog i kulturnog tutorstva. Srpski narod je u takvoj atmosferi zahvatila euforija za nacionalnim, političkim, ekonomskim, socijalnim i kulturnim potvrđivanjem. Bio je to specifičan ali i jednorodan eho revolucionarnih pokreta koji su se u XIX veku širili Evropom. Revolucija u Srbiji prevazilazila je po dalekosežnosti nacionalne okvire; bila je to i balkanska i evropska revolucija. Došlo je ne samo do oslobađanja od turske vladavine i obnavljanja nezavisne srpske države već i do odbacivanja feudalnih društvenih odnosa. Takva istorijsko-političko-kulturna situacija omogućiće Srbiji postepeno prihvatanje kapitalističkih principa funkcionisanja privrede. Ako se prihvati konstatacija da: "Modernizam kao oblik organizacije i razvoja kulture karakterišu sledeći aspekti: (1) nastaje i razvija se kao kultura buržoaskog društva, od Francuske revolucije do hladnog rata, tj. od industrijske mašinske revolucije [...]"⁵¹², može se zaključiti da se u ovom periodu srpske istorije mogu tražiti istorijske, kulturne, političke prilike koje omogućavaju početke epohe modernizma i koje će omogućiti pojavu umetnosti srpske secesije.

⁵¹² Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd - Novi Sad 1999, 194.

Druga polovina XIX veka bio je period kada se prihvata moderno koncipirano društvo i kada se formira srpska građanska klasa. Mlada i još nestabilizovana građanska klasa koja nije imala do kraja izgrađenu ideologiju, društvene i ekonomske odnose, moralne norme postaje nosilac srpske kulture. Mentalitet i kultura srpskog naroda u XIX veku jeste posledica duhovnosti jedne izrazito agrarne države u kojoj se tek konstituisao građanski stalež. Stoga treba istaći da građanstvo nije uvek s oduševljenjem prihvatalo novine u kulturi i umetnosti. Srbija je međutim svakako imala pojedince i snagu da se uključi u tadašnji evropski modernizam. Da su takve težnje postojale, ukazuje i novi odnos društva prema kulturi, koji je pozitivno uticao i na razvoj umetnosti. Tadašnja vlada dodeljuje stipendije mladima za studije u inostranstvu, pokreću se stručni časopi, novine i publikacije koji su redovno pratili kulturna dešavanja, formiraju se umetničke zbirke. Svakako, značajan element u procesu prihvatanja ideja moderne u srpskoj umetnosti jeste novi i liberalniji odnos crkve prema uticajima kulture modernizma. Ta savremena strujanja su pre svega dolazila s teritorija koje su bile pod patronatom rimokatoličke crkve. Srpska crkva sa svojim ortodoksnim kanonima već je doživela zapadnoevropske uticaje likovnog izražavanja⁵¹³, tako da ta dolazeća estetika krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka ne nailazi na velike barijere.

Politička situacija u Srbiji, u periodu prihvatanja estetike umetnosti secesije, bila je krajnje nestabilna i nedefinisana. Srbiji je bio potreban moderan koncept društva, do koga se moglo stići samo prevazilaženjem ostataka feudalizma, koji će se dugo zadržati u strukturama srpskog društva. Značajna društvena, socijalna, ekonomska i kulturna dešavanja u sada slobodnoj državi, vođena potrebom naroda za prirodnim napretkom, svakako su težila dostizanju pozitivnih vrednosti evropskog društva. Kultura i likovna umetnost u političkoj i istorijskoj specifičnosti tokom druge polovine XIX i početkom XX veka uplovljavaju u vode modernizma, odlučno i svesno prihvatajući svoju evropsku neminovnost i sudbinu, ne želeći da se u isto vreme odrekne tradicionalizma. Bio je to period kada srpsko stanovništvo zahvaljujući, generalno posmatrano, ekonomskom napretku doživljava i značajnu emancipaciju, pa čak i elemente „snobovske” kulture belepok-a.

⁵¹³ U srpsku kulturu elementi rimokatoličke umetnosti masovnije prodiru tokom XVIII veka sa konstituisanjem umetnosti srpskog baroka.

Period razvoja secesije u Srbiji je razdoblje kada se raspadaju dva velika carstva, tursko i austro-ugarsko, izazvano, između ostalog, i jačanjem Srbije. Austrijski i turski, kao dva suprotna civilizacijska sistema, polarizovali su svojom kulturom i tradicijom tadašnju Srbiju, koja se morala opredeliti između dinamičnog, kapitalističkog, industrijskog društva Zapada ili zastarelog feudalnog društva Istoka. Srbija je našla kompromisno rešenje prihvativši Zapad na osnovama Istoka i pravoslavlja. Nauka i opšti civilizacijski napredak takođe postaju značajan činilac u procesu evropeizacije Srbije. Razvijaju se naučne discipline, koje neposredno utiču na kulturu i umetnost Srbije. Tako je 25. januara 1868. osnovana *Tehničarska družina*. Potpredsednik družine bio je Emilijan Josimović, čiji je rad posebno značajan na modernizaciji Beograda.

Period od Berlinskog kongresa 1878. do kraja Prvog svetskog rata od izuzetne je važnosti u istoriju srpskog naroda, dogodio se značajan skok i intenziviran je pristup u prihvatanju ideja evropskog modernističkog koncepta društva. Dve dinastije, tri kralja i svi uz primenu sile, su se u Srbiji promenile za četiri decenije. Kralja Milana je 1893. nasledio sin Aleksandar. Deset godina docnije (1903) njega, kao i dinastiju Obrenovića, smenio je Petar I Karađorđević, dovevši nakon pola veka Karađorđevića na srpski tron.

Balkan je, pored opšteg civilizacijskog i kulturnog napretka, i u tom periodu bio „bure baruta”. Srbiji je pretila permanentna ratna opasnost zbog stalnih aspiracija Austro-Ugarske sa severa i Bugarske s istoka. Posebnu ulogu imali su odnosi s Turskom, koji su bili teški i promenljivi. Srpskoj državi i njenom kulturnom prostoru, čije je postojanje obeleženo grčevitim pokušajima da se nakon Drugog srpskog ustanka konsoliduje, iznova je zapretila opasnost da će biti raskomadani.

Period između 1878. i 1918, odnosno od Berlinskog kongresa do kraja Prvog svetskog rata značajan je za razvoj i prihvatanja srpske moderne kulture i umetnosti. Tada je Srbija doživela i mnoge značajne momente u procesu prihvatanja modernističkog koncepta društva. Berlinskim kongresom Srbija je dobila značajne teritorije od Turske carevine, koja je tada izgubila Bosnu i Hercegovinu, kao i gradove Niš, Vranje, Pirot, Prokuplje, Nikšić, Podgoricu, Bar, dok su Tesalija i Bugarska priznavale samo vrhovnu vlast Sultana. U očima Turske, odluke Berlinskog kongresa bile su direktna posledica srpske politike, što je dovelo i do zloglasnih progona na Kosovu i Metohiji koje je

učinio Ibrahim paša⁵¹⁴. Situacija će se promeniti nabolje tek tri decenije kasnije, sa mladoturskom revolucijom. Odnos Srbije i Austrougarske od Berlinskog kongresa 1878. do vremena aneksione krize 1908, i konačno do kraja Prvog svetskog rata 1918, što znači punih 40 godina, karakterisalo je permanentno neprijateljstvo. Nepovoljna politička situacija dovela je do Balkanskih ratova, a status Srba u Bosni će biti jedan od povoda za početak Prvog svetskog rata.⁵¹⁵

Pomenuto razdoblje protiče u neizvesnoj i teškoj društveno-političkoj situaciji, u kojoj je sve snažnije zastupljena ideja jugoslovenstva. U takvoj kulturnoj klimi umetnici iz Hrvatske, Slovenije, Bugarske dolaze u Srbiju da u njoj nađu povoljno tle za promociju ideje o ujedinjenju Južnih Slovena, istovremeno četiri mučne decenije mlade srpske države od 1878. do 1918, bile su prožete težnjom za potvrđivanjem i očuvanjem nacionalnog identiteta. Dolaskom dinastije Karađorđevića Beograd postaje centar koji će okupljati umetnike mnogih južnoslovenskih naroda. Značajne promene uzrokovane su i vraćanjem ustavnog režima, koji je doveo do novog i znatno izmenjenog odnosa prema politici i kulturnom razvoju.

Nadežda Petrović, prvi avangardni nosilac srpske kulture i umetnosti, uspostavlja nov koncept dijaloga sa prošlošću i tradicijom, čime je sintetizovala srpsku umetnost s evropskim modernizmom i njegovim osobenostima. Zapravo, prva stiže do „velikog oslobađanja” čime je postala predvodnik umetnika koji svojim autonomnim pristupom stvaraju “umetnost radi umetnosti”. Takav kulturni i umetnički koncept postaje pravilo, ostaje njeno trajno opredeljenje, koga se ne odriče ni u dramatičnim vremenima po svoj narod, kakva su bila balkanski ratovi i Prvi svetski rat. Umetnici modernisti su svesni misije njihovog dela koje preuzima odgovornost istorijskog zadatka i trenutka bitnog za egzistenciju naroda i njegov duhovni preobražaj. Izdvaja se čitava plejada značajnih ličnosti koje, kao korifeji probuđenog nacionalnog identiteta, otvaraju nove kulturne sfere ideološke svesti u trenucima društvenog, kulturnog i političkog preobražaja. Njihovo delo doživljava kulminaciju početkom XX veka, među njima treba pomenuti Nadeždu Petrović, Jovana Skerlića, Paju Jovanovića, Stevana Mokranjaca, Bogdana Popovića, ali i mnoge njihove nastavljače i sličnomišljenke.

⁵¹⁴ O nestabilnom političkom, društvenom i kulturnom položaju Balkana i srpskog naroda, čija je istorija stalno prožimana ratnim stradanjima videti: Zoran M. Jovanović, *Zebrnjak: u traganju za porukama jednog spomenika ili o kulturi sećanja kod Srba*, G. Milanovac–Beograd 2004.

⁵¹⁵ O tome: *Историја Српског народа, књ. VI-1, VI-2*, Београд 1994.

Srpska kultura i umetnost intelektualnim, gotovo metafizičkim pokličem pokušava da prevaziđe i preobrazi duboke korene tradicije, koja je vekovima trajala i napajala dolazeće epohe slojevitim sadržajima iz nacionalne prošlosti. Ta tradicija, bez obzira što je živela glorifikovana u narodu koji ju je negovao i obnavljao više nije bila u stanju da se prilagodi ritmu života i duhu vremena čiji je puls sve brže kucao. Srpska kultura je doživljavala sve snažniju emancipaciju, težeći dosezanju vrednosti megakulture modernizma zapadne Evrope. U svim sferama kulturnog života Srbije oseća se prevlast duhovnog nad materijalnim, individualnog nad zajedničkim, antimimetičkog nad mimetičkim. Toga je svesna i sama država, koja, osećajući dolazeći trenutak i u tim najtežim ratnim godinama, za hroničare i ratne slikare upravo bira predstavnike tadašnje mlade avangarde, koji će na sasvim drugačiji način ovekovečiti golgotu srpskog naroda. Miličević na svojim krfskim pejzažima, daleko od svoje zemlje, negde iza prikazanog ostrva, špahtlom povučeni širokim potezima na malom platnu, iskazati svoju intimu kroz intimističko-simbolističke sadržaje impresionističkog pejzaža. Pojava takvih novih kontemplativnih struktura bila je potrebna mladoj srpskoj državi koja se u isto vreme raspadala i formirala u ratnim stradanjima.

U srpskoj kulturnoj vaseljeni, u periodu druge polovine XIX i prvim decenijama XX veka, paralelno žive tradicionalizam sa avangardizmom, materijalizam sa duhovnošću, racionalno sa iracionalnim, nacionalno sa internacionalnim. Pomenute suprotnosti bile su prisutne u kulturi i umetnosti kroz različit pristup stvaralaštvu, ili su se pak prožimale u delu umetnika kao individue. Nakon viševjekovnog tavorjenja pod Turcima, srpska kultura u XIX veku ulazi u period nacionalnog preporoda i romantičarskog zanosa. Tokom istog i početkom narednog veka srpskoj kulturi i umetnosti prioritetni zadatak biće potvrđivanje nacionalnog identiteta, ali i prihvatanje svih vidova modernizma. Takva istorijska, politička i duhovna klima uticala je i na likovne umetnike, koji će svim svojim bićem krenuti u dolazeću avanturu Moderne.

Vreme secesije je period dinamične modernizacije koja je bila produkt znanja i iskustva stečenim na evropskim pedagoškim ustanovama. Bilo je to i vreme kada su mnogi evropski intelektualci različitog profila pronalaze zaposlenje u Beogradu i tadašnjoj Srbiji. Takva kretanja u domenu kulture i obrazovanja srpske omladine dovela su do „iznenedujuće ogromnog preokreta u javnom životu”⁵¹⁶ tadašnje Srbije.

⁵¹⁶ Feliks Kanic, *Srbija (zemlja i stanovništvo)*I, Beograd 1985, 89.

5. Umetnost secesije kao modalitet srpske rane moderne

Kako objasniti umetnost secesije kao sferu moderne umetnosti (ili kao samu avangardu), kao bunt protiv tradicionalnog, ustaljenog, opšteprihvaćenog, konvencionalnog, protiv „večitih” i kanonizovanih vrednosti? Da li je umetnost secesije dovoljno moderna u svojoj ontološkoj strukturi da bi ispunula kriterijume modernosti? Na osnovu kojih parametra teorijski odrediti pripadnost secesije umetnosti Moderne?

Herbert Rid, na pitanje šta je moderna umetnost, iznosi stav da: "Izraz 'moderna' umetnost ima u celom svetu jasno utvrđeno značenje. On se odnosi na izvesne stilske konvencije koje se odvajaju od idealističkog ili naturalističkog merila karakterističnog za klasičnu tradiciju i umetnost [...]"⁵¹⁷. Isti autor zatim zaključuje da umetnik mora biti moderan u svom izrazu da bi bio moderan, jer ako to nije, on ne pripada krugu modernih, bez obzira na to što pripada epohi moderne. Tako Rid kaže: "Sada će biti jasno zašto sam pojedine umetnike izostavio iz ove istorije. Nisu svi savremeni umetnici 'moderni' u smislu koji podrazumeva naslov ove knjige. 'Moderan', kako se taj termin upotrebljava u romanskim jezicima, predstavlja suprotnost terminu 'stari' i, pošto se upotrebljava još od renesanse, ukazuje na jednu novu tradiciju različitu od grčko-rimske tradicije. [...] On se odnosi na izvesne stilske konvencije koje se odvajaju od idealističkog ili naturalističkog merila karakterističnog za klasičnu tradiciju u umetnosti."⁵¹⁸ Takvim stavom Herbert Rid podvlači jednu od dominantnih karakteristika moderne umetnosti, a to je napuštanje principa i estetike klasične, odnosno grčko-rimske estetike i njene gotovo neprekinutog kontinuiteta do epohe Moderne.

Na osnovu izrečenog moguće je konstituisati mnoga pitanja i odgovore na temu i problematiku koja se tiče modernosti umetnosti secesije. Rid relativizuje pojam moderno kao estetske kategorije i to tvrdnjom da je modernizam promenljiva pojava, jer „[...] ono što je bilo 'moderno' krajem devetnaestog veka (na primer, *Jugendstil*), više nije moderno. Međutim, stil koji je danas moderan proizilazi iz modernizma devetnaestog veka, što govori da modernizam ima vlastitu tradiciju i istorijski

⁵¹⁷ Herbert Rid, *Istorija modernog slikarstva*, Beograd 1967, 8.

⁵¹⁸ Isto.

razvoj."⁵¹⁹ I, pored činjenice da u tom polemičkom tekstu Rid relativizuje mnoge fenomene modernizma njegovo izlaganje implicitno i eksplicitno potvrđuje secesiju kao deo modernističke epohe i modernističkog estetskog korpusa.

Prva činjenica, koja umetnost secesije određuje kao deo moderne umetnosti jeste njena hronološka pripadnost epohi Moderne. Ako se prihvati konstatacija da secesija, sa svojim proto i post varijetetima, egzistirala u periodu druge polovine XIX veka i traje do početka Drugog svetskog rata, može se zaključiti da je to period u kome je umetnost Moderne u svojoj morfologiji već doživela gotovo sve evolutivne faze. Tako secesija, u svojoj stalnoj komunikaciji sa estetskim okruženjem, u kontinuitetu integriše najrazličitije modalitete modernizma. U drugom slučaju, u kome bi se posmatrala evolutivna faza, koja bi se mogla označiti sintagmom „zrela” ili „čista” secesija, dolazi se do konstatacije da se secesija javlja u periodu kada su impresionizam, a dobrim delom i postimpresionizam, kao pravci ranog modernizma već završeni. Hronološki paralelno sa fenomenima umetnosti secesije razvijali su se i najznačajni pravci rane moderne fovizam, ekspresionizam, kubizam, futurizam, nadrealizam.

Modaliteti rane moderne umetnosti morali u svojoj suštini nositi avangardnost kako bi se revolucionarnim novinama suprotstavili oficijalnim estetsko-stilskim karakteristikama. Tek u daljoj morfologiji, nakon izvesne vremenske distance, ti oblici bi bivali prihvatani od strane kritike i javnosti, odnosno postajali bi „moderni”. Umetnost secesije, iz ugla savremenog kritičko-teorijskog viđenja, moguće je tumačiti kao varijantu umerenog ranog modernizma. Međutim, izrečena konstatacija ulazi u koliziju sa početnim estetskim i teorijskim stavovima same „secesije”, koja se upravo i rađala iz bunta, revolta, sa ekcesnim i anarhičnim istupima umetnika koji su odbacivali institucionalizovane kanone minhenske i bečke Akademije. Ekcentrično ponašanje i nova recepcija stvarnosti od strane umetnika „secesionista” afirmisala je nove vidove estetike koju su se transportovali u sfere umetničke avngarde dok se umetnost označena terminom „secesija” postepeno diferencirala od aktuelnih tokova i postajala sinonim za dešavanja koja su ostajala po strani u odnosu na agresivnu estetiku tadašnjeg ranog modernizma.

⁵¹⁹ Herbert Rid, *Istorija modernog slikarstva*, Beograd 1967, 8.

Kako je izgledalo morfološko kretanje umetnosti secesije u srpskoj kulturi i kako je secesija uticala na profil ranog modernizma su pitanja čiji odgovori daju značajan doprinos konačnom određenju umetnosti srpske secesije. Uprkos tome što je terminološki rođena kao „buntovna” secesija u okvirima pripadnosti modernoj, ne donosi oštre rezove i ekscesne novine, kakve su postojale u okviru drugih sinhronih estetskih eksperimentisanja rane moderne.

U svojoj estetskoj stvarnosti, kao i pokušaju teorijskog određenja, secesija se pojavljuje kao jedna od najkontroverznijih pojava perioda rane moderne. Takvom zaključku doprinosi konstatacija da se estetika secesije zasniva na paralelnom postojanju stilske i heterogenosti i homogenosti⁵²⁰. Dihotomu strukturu umetnosti secesije kao oblika ranog modernizma moguće je objasniti samo angažovanjem različitih metodološkog pristupa, kao i razmatranjem svih njenih struktura i slojeva umetnosti. Prihvatanjem činjenice da su realizam, impresionizam, ekspresionizam, fovizam, kubizam kao i ostali slojevi rane moderne, težili kidanju mnogih veza sa tradicionalizmom i prošlošću⁵²¹ postavlja se pitanje kakvu je ulogu u takvoj genealogiji umetnosti imala secesija. Mogući odgovor iskazuje, opet, kontradiktornost secesije u smislu da se ona esencijalno pojavila kao negiranje, opozicija, suprotstavljanje, međutim, krajnja instanca odgovora je upravo potvrđuje kao stil koji je u svoju suštinu inkorporirao čitavu estetiku prošlosti. Secesija je uspostavljala žive i neposredne kontakte sa historicizmom, romantizmom, realizmom, simbolizmom, predklasičnim i klasičnim civilizacijama, srednjim vekom, mitskim i arhetipskim. Moderna kultura, po mišljenju Đulija Karla Argana, zasniva se na dijalektičkom odnosu pojmova klasičnog i romantičnog.⁵²² Sa secesijom taj odnos postaje još slojevitiji uspostavljajući nove vidove korespodencije između klasičnog i romantičnog. Tako je Secesija donosila nove odnose i sinteze, produkovala nove hibride ranog modernizma i fenomenološke stvarnosti umetnosti kraja XIX i početka XX veka.

Zastupljenost fenomena modernosti u umetnosti secesije je neosporana, međutim on je teško shvatljiv, i posebno problematičan u pokušaju njegovog teorijskog objašnjenja.

⁵²⁰ O stilskoj heterogenosti i homogenosti srpske secesije videti u poglavlju ovog rada: *Pokušaj definicije stila – srpska secesija, tipološko određenje umetnosti srpske secesije i definicija njenih fenomenoloških osobenosti*.

⁵²¹ Ova konstatacija se odnosi na ideju realizma i impresionizma da se odreknu oslanjanja na istorijsko nasleđe umetnosti predhodnog perioda, koje je snažno bilo zastupljeno u umetnosti od renesanse sve do pojave Moderne.

⁵²² O tome: Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 1900-1970-2000*, Beograd 2000, 21.

Kao oblik ranog modernizma secesija se iskazuje svojom problematičnom integracijom u osnovna načela moderne umetnosti. Objašnjavajući jedan od fenomena modernosti u okviru sveopšte ontologije Moderne, Lazar Trifunović naglašava da je destrukcija zahvatila sve strukture umetnosti XX veka.⁵²³ Destruktivni procesi koji su u neprekinutom kontinuitetu prožimali bit ranog modernizma su slojevit i diskutabilan fenomen u okviru likovne umetnosti i njene teorije. Kako dovesti u kontekst secesije fenomen destrukcije i kako objasniti i napraviti vezu i relacije secesije i procesa destruktivnosti u umetnosti? Secesija ne ruši figuraciju odnosno materijalnost i faktografsku tačnost, ne negira euklidovsku šupljinu odbacujući ideje prostora i trodimenzionalnosti, ne beži od voluminoznosti i perspektivnih rešenja. Umetnost secesije nije antinaturalistička, antimimetička, destrukcija nije produkt brzine slikanja, neposrdenog gesta, slučajnosti i automatizma. Secesijska destrukcija, kao jedna od esencijalnih struktura moderne, ukazuje se na drugačiji način, kroz rušenje tradicionalnog koncepta duhovnog koji se dešavao u psihi i intelektu umetnika. Krajnja instanca secesijske destrukcije realizovala se u okviru samog umetničkog dela kroz odbacivanje materijalističke i pozitivističke filozofije.⁵²⁴

Modernost secesije ogleda se i u njenom angažmanu u popularizovanju mnogih struktura savremenog (modernističkog) života. Time secesija nagoveštava pojavu ranih sadržaja pop art umetnosti. Ako se prihvati teorijska ideja o secesiji kao anticipijentu glavnih estetskih tokova moderne umetnosti, sa mnogo argumenata može se govoriti o njoj kao varijanti proto pop art umetnosti.

Prema Đuliju Karlu Arganu, umetnost postaje moderna u trenutku kada prestane da zavisi od bilo kog autoriteta, kada više nije produkt religije, politike, morala i svega onog što je do tada stajalo u njenoj pokretačkoj osnovi, kao i da se umetnost mora da zasnivati na svesti o svojoj samosvesnosti.⁵²⁵ Ako bi se umetnost secesije razmatrala u kontekstu takvih teorijskih stavova bila bi samo delimično „moderna”. Secesija, predstavlja uslovno i produkt religijske stvarnosti, i politike, i nastajala je često za potrebe naručioca, međutim svakako je imala razvijenu svest o svojoj samosvesti. Od

⁵²³ Лазар Трифуновић, *Сликарски правци 20. века*, Београд 1973, 16.

⁵²⁴ Takva konstatacija se može shvatiti samo uslovno iz razloga što je u okviru umetnosti secesije odnos materijalističkih i idealističkih struktura u medijima slikarstva, skulpture, arhitekture i primenjenih umetnosti različit.

⁵²⁵ O tome: Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, Београд 2004, 10.

tog doba umetnost doživljava sekularizaciju koja će svoju punu afirmaciju doživeti sa realizmom, impresionizmom i secesijom. Tako secesija i u sferi relacija larpurlarta sa utilitarnim potvrđuje svoju dihotomu strukturu, istovremeno predstavljajući oblik sekularizacije umetnosti, ali u isto vreme i najdublje tumačenja boga, života i suštine postojanja.

Ako prihvatimo da je jedna prepoznatljiva forma modernizma i moderne umetnosti buntovno, ekscentrično i anarhično ponašanje umetnika, taj aspekt takođe potvrđuje secesiju kao modernu umetnost. Ti elementi modernosti prisutni su i kod srpskih umetnika predstavnika secesije. Kao protosecesionista, simbolista i umetnik koji nagoveštava „secesiju” od ustaljenih i opšteprihvaćenih klišea javlja se Đorđe Krstić⁵²⁶. Već svojim ponašanjem, ekscentričnim životom umetnika boema i delom koje je izazivalo neprijateljstvo autoriteta srpski slikar je nagoveštavao modernističke koncepte. Glorifikovan i istovremeno osporavan, Krstić je svakako predstavljao umetnika modernistu kod koga se osećao bunt kako u obliku boemije, tako i u „buntovnim” strukturama njegove umetnosti.

Ako se razmotre delo i život srpskih umetnika koji nose ideju secesije kao interesantan primer paralelnih dešavanja između srpske i nemačke umetnosti predstavlja odnos Koste Miličevića prema autoritetu Paje Jovanovića i odvajanja grupe *Secesija* od Akademije u Minhenu. On je 1899. godine proveo u Beču oko šest meseci, kada je uspostavio saradnju sa tada već evropski priznatim srpskim slikarom Jovanovićem. Miličević je u ateljeu Jovanovića imao ulogu pomoćnika koji je održavao „red” tako da se njihov odnos zasnivao na relaciji majstor – šegrt. I, pored neizvesnog statusa koji je imao u Jovanovićevom ateljeu, Miličević jednom prilikom izražava nezadovoljstvo i bunt prema akademizmu i samom slikarstvu Jovanovića. Negativan stav prema bečkoj Akademiji izražava rečima: „Да сам ја у некој сили, ја би са професорима запалио ову Академију. Ево га као професор Грипенкерл, ја тог професора не би поставио у Београдску сликарску школу да на вечерњем курсу предаје шегртима цртање.”⁵²⁷

Secesiju, kao ranu Modernu vidi i Dejan Medaković koji definišući vrednosti tog pokreta kaže „[...] онај бурни а тако кратки европски период европске уметности

⁵²⁶ U daljem toku ovog rada biće objašnjen aspekt života i dela Đorđa Krstića kao pripadnika secesije.

⁵²⁷ Станислав Живковић, *Коста Миличевић 1877–1920*, МС, Нови Сад 1970, 31-32.

koji u svojim zreлим oblicima traje od 1895–1912. i čije su programске тежње - тек данас је то јасно – нераскидиво уграђене у саме почетке модерног ликовног стваралаштва овог века.”⁵²⁸ Aleksandar Kadijević, такође, потврђује такво мишљење теоријским ставом да у оквирима уметности архитектуре у Србији управо сецесија доприноси њеном усмераванју ка модернизацији.⁵²⁹

Modernost secesije лежи и у њеном непосредном контакту и povezanosti са феноменима модернизма као макрокulture изражених кроз индустријализацију и развој модерне науке и технике. Intenzivni развој науке и општи цивилизацијски напредак постају значајан аспект модернизације и европеизације Србије. Тај напредак се најнепосредније исказивао у архитектури која је у Србији тек са појавом идеја сецесије постajала модернистичка у смислу приhvatanja принципа функционализма и конструктивизма. „Модернистичка сецесија”⁵³⁰ базирана на функционалистичко-конструктивистичко-минималистичким принципима и естетички у архитектури реализована је кроз примену и коришћење грађевинских материјала који су се појављивали као продукт технолошког напретка. Први пут долази до масовног коришћења најсавременијих грађевинских материјала као што су челик, стакло, армирани бетон.

Traganje за суштином и смислом живота кроз феномене примитивног и архетипског у сфери уметности је аспект који до сада није свеобухватно разматран у теорији свetsке сецесије, као ни у оквирима српске историје уметности.

Са појавом нових револуционaрних открића у науци која улазе у сферу спољашњег дарвиновско емпиријско-биологистичког и унутрашњег фрејдовско-јунговског сецесија приhvата теме и мотиве живота и смрти, имaгитaтивног односа према природи, љубави и мржњи, еротизма, парадокса. Уметност сецесије има потребу да комуницира са обема странaма стварности, са позитивном и негативном, тако на једној страни сецесијске стварности стоји рационализам са манифестовањем задовољства, радости, уживања, лепоте, извора живота, док је на другој страни свет уобrazilје, пакла, патње. Сецесија, у својој генеалогiji и естетским трагањима, се налази између футуристичког концепта окренутом према будућности и идеје архетипа која подстиче уранјање у најдубљу прошлост.

⁵²⁸ Дејан Медаковић, *Сецесија - стил око 1900*, Сведочења, Београд 1984, 48.

⁵²⁹ Александар Кадиевић, *Два тока српског архитектонског ар нувоа: интернационални и национални*, Наслеђе бр. 5, Београд 2004, 55.

⁵³⁰ Значење синтагме „модернистичка сецесија” dato је у поглављу овог рада: *Пokuшaj дефиниције стила – српска сецесија, типолошко одређење уметности српске сецесије и дефиниција њених феноменолошких особености*.

Jedna od osnovnih ideja i esencijalnih vrednosti moderne umetnosti jeste autonomni pristup fenomenu larpurlartizma. Dijalog secesije sa politonalnim modernističkim larpurlartizmom, sa aspekta teorije, je teško objašnjiv. U okviru srpske umetnosti pojava ideje „umetnosti radi umetnosti” iskazuje se kao autohtona, i možda slojevitija, nego što je bilo slučaj u zapadnoevropskoj umetnosti. Naime, i secesija i larpurlartizam pojavili su se kroz „veliki prasak” modernizma u srpskoj sredini koja je po mnogo čemu bila nepripremljena za avangardizam Moderne.

Kroz različite koncepte oslobađanja od tradicionalnog, kanonizovanog i ograničavajućeg secesija je pokrenula eru najrazličitijeg eksperimentisanja u umetnosti. Tako je dotakla sve koncepte modernističke stvarnosti i produbila sve slojeve i strukture umetničkog postojanja. „Jugendstil-Art-Nouveau imao je sasvim određen značaj u formiranju nemačkog ekspresionizma i francuskog fovizma. Već u secesiji se, [...] pokazuje tendencija ka apstrakciji.”⁵³¹ Prihvatanjem takvog stava Slobodan Mijušković je istakao da je „secesija pripremila pojedine kapitalne tokove u modernom slikarstvu.”⁵³² Istog mišljenja je i Hans Hofsteter koji još 1969. godine zaključuje da Jugendstil predstavlja osnovu svih kasnijih perioda u razvoju umetnosti Moderne.⁵³³ Mnogo je činjenica koje potvrđuju takve stavove, simbolizam je svojim kontemplativnim, mističnim i literarnim sadržajima najavljivao pojavu nadrealizma i metafizičkog slikarstva, secesijska arabeska, dekorativnost i polihromija nagoveštavali su fovistički kloazonizam i sirovi i nemimetički kolorizam, dok je germanski duh Jugenda pripremao ambijent za pojavu ekspresionizma. Secesijska ideja odbacivanja vrednosti tadašnjeg akademizma, istoricizma i strogo kanonizovanog klasicizma dobiće punu afirmaciju tek sa avangardama ranog modernizma.

U periodu druge polovine XIX i prve polovine XX vaka pojavljuje se još jedan vid modernizacije umetnosti. Taj oblik se ogleda u sveopštoj globalizaciji i težnji ka brisanju granica između elitističke i svenarodne umetnosti. Demokaratazacija umetnosti doprinosi da umetničko delo kao privilegija aristokratije postane pristupačno gotovo svima. Do tog perioda slika, skulptura, ili arhitektura nastala kao produkt umetnika pojavljuje se samo kao raritet u okviru ekonomski srednjeg i nižeg staleža. Sa modernizacijom i tehnološkim napretkom, dolazi do hiperprodukcije, odnosno

⁵³¹ Slobodan Mijušković, *Secesija i slikarstvo Leona Koena*, Letopis Matice Srpske, 1972, 99.

⁵³² Isto.

⁵³³ Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln, 1969, 195.

multipliciranja umetničkog dela, što je, u materijalnom smislu, omogućilo posedovanje istog uz neuporedivo manju novčanu nadoknadu. Tako umetnost secesije kao produkt megakulture modernizma svojim mehanizmima doprinosi pretvaranju umetničkog dela u robu koja uspostavlja svoju tržišnu vrednost na principima ponude i potražnje.⁵³⁴ Multipliciranje umetničkih dela dešavaće se kroz medije dnevne štampe, ilustriranih knjiga, plakata, industrijskim umnožavanjem skulpture, projektovanjem arhitekture za različite slojeve stanovništva. Ilustracije su često preuzimane iz stranih časopisa, a često su i reprodukovale mnoga umetnička dela, što je sve uticalo na estetiku srpske secesije.

Uz sve uvažavanje avangardnosti, kao početne programske i idejne instance umetnosti secesije neophodno je naglasiti njenu dominantnu pripradnost varijanti umerenog modernizma. Svest i znanje građanina srednjeg staleža s kraja XIX i početka XX veka još nije bila pripremljena za sadržaje i koncepte avangardi ranog modernizma, niti je taj deo stanovništva imao potrebu za rušenjem tradicionalnih kanona vizuelne umetničke stvarnosti. Bio je to period u kome je najvećem delu stanovništva između opcija „staro” ili „novo” odgovarala pozicija „između”. Kao najpopularnija varijanta estetskih vrednosti koje su se nalazile „između” pojavljuje se upravo secesija. Estetika umetnosti secesije omogućavala joj je da bude globalno prihvatana, ali u isto vreme latentna avangardnost secesije pripremala je umetnost za asimilovanje novih radikalnih i ekcesnih estetika. Tako je secesija, kako u evropskoj, tako i u srpskoj kulturnoj sredini ukazivala na indikativne fenomene dolazećih avangardi modernizma.

Bečko udruženje *Secesija* nastupalo je pod geslom „Vremenu njegova umetnost, umetnosti njena sloboda”. Ista parola bila je ispisana na pročelju zgrade *Palata secesije* na kojoj je stajala sve do 1938. godine kada su je uklonili nacionalsocijalisti.⁵³⁵ Suštinsko značenje izrečene sintagme potvrđuje težnju umetnosti secesije za sinhronizacijom svoje estetike sa aktuelnim istorijsko-kulturološkim trenutkom, kao i za autonomijom vlastite estetske stvarnosti.

Modernost secesije leži i u njenom doprinosu pojavi estetike slučajnog i eksperimentalnog kao fenomena tipičnih za mnoge pravce moderne umetnosti. Tako Karl E. Šorske zaključuje da prisustvo ikonografske i stilske uskomešalosti suštinski

⁵³⁴ O tome: Лазар Трифуновић, *Сликарски правци 20. века*, Београд 1973, 136-153.

⁵³⁵ Nakon Drugog svetskog rata natpis je ponovo vraćen.

predstavlja silovito eksperimentalno traganje za novom porukom i novim jezikom i sve to odjednom.⁵³⁶

Ilustrativan primer secesijskog modernizma može da predstavlja fotografija iz perioda prve decenije XX veka sa motivom kuće Jovana Smederevca. Iza urbanog jezgra tadašnjeg Beograda neposredno se širila teritorija na kojoj je živelo ruralno i neobrazovano ili poluobrazovano stanovništvo. Arhitektura secesije, koju su sretali u užem gradskom jezgru, u odnosu na onu u okruženju verovatno je tadašnjem stanovništvu izgledala fantazmogorično, moderno ili čak avangardno. To potvrđuje i motiv sa fotografije Jovana Smederevca na kojoj se vide zaprežna drvena kola, korišćena i u periodu feudalne Srbije, iza kojih se izdiže modernističko arhitektonsko zdanje nastalo u stilu zapadnoevropske secesije.



Jovan Smederevac, kuća Jovana Smederevca, 1901, Nušićeva 27, Beograd

Umetnost secesije je u svim svojim esteskim, nacionalnim i hronološkim modalitetima izraz modernizma, savremenog trenutka i aktuelnih estetskih tokova. Ontološka struktura umetnosti secesije omogućila je formiranje fundamenta na kome će se razvijati fenomenologija modernizma. Secesijski „modernitet” nagoveštavao je dolazeće avangarde modernizma. Kroz pojavu umetničke individualizacije, emancipacije i slobode, kao i sveopštog materijalnog i duhovnog sadržaja umetničkog, secesija se pojavljuje kao globalni ambijent u kome će se realizovati modernističko horizontalno i vertikalno umetničko okruženje.

⁵³⁶ O tome: Karl E. Šorske, *Fin de - siecle u Beču / politika i kultura*, Beograd 1996, 208.

6. Uticaj sistematskog školovanja i pedagoških centara na pojavu, razvoj i estetski profil umetnosti srpske secesije

Jedan od dominantnih uticaja na formiranje estetskog modela i autonomnog profila umetnosti srpske secesije čine iskustva koja su umetnici sticali za vreme njihovog školovanja i koja su donosili iz evropskih umetničkih centara. Kako bi taj aspekt srpske secesije bio razmotren potrebno je pristupiti proučavanju delovanja pedagoških centara i neposredog uticaja didaktičkih metoda samih profesora u čijim su se klasama formirali umetnici koji su srpskoj kulturi omogućili da se nađe u sferi evropske i svetske secesije.

6.1. Beograd

Umetnici koji pripadaju sferi srpske secesije svoje školovanje su počinjali na *Velikoj školi* u Beogradu, a zatim nastavljali u značajnijim evropskim pedagoškim centrima. O značaju kontakta srpskih umetnika s evropskim pedagoškim centrima, koji su davali estetski profil srpskoj secesiji Miodrag B. Protić ističe: „Протеклих девет деценија Европа је на српску уметност утицала пресудним процесима у својој култури. Пре свега релативисањем грчко-латинског и хришћанског хуманизма, рационалистичке филозофије просвећености, нагло проширеном научном и уметничком свешћу. Мењањем представе о свету, човеку, друштву[...]”⁵³⁷. Takve pojave u društvu, kulturi i filozofiji Evrope, posredno ili neposredno, uticale su i na srpsku umetnost preko umetničkih i pedagoških centara, među kojima su presudnu ulogu imali Beč, Minhen, Budimpešta, Prag, Rim, i Pariz.

Razmatranje školovanja umetnika u čijem stvaralaštvu su prisutni elementi secesijskog estetskog korpusa nameće potrebu za pručavanjem samih početaka u njihovom prihvatanju pedagoških principa nastave. Od perioda kraja XIX veka srpski umetnici osnovna i pripremna znanja za potonje napredovanje sticali su prevashodno u Beogradu. Đorđe Krstić je 1881. godine uputio apel Narodnoj skupštini u kome je izložio plan umetničkog obrazovanja omladine, ali taj predlog nije bio prihvaćen. Krstić je svakako jedan od prvih slikara koji prihvata ideje moderne, uvodeći ih u svoje, a time i u srpsko

⁵³⁷ Миодраг Б. Протић, *Српска уметност и Европа: Етичке и естетичке алтернативе*; објављено у: Група аутора, *Срби у европској цивилизацији*, Београд 1993, 134.

slikarstvo. Može se samo pretpostaviti koliko bi pomenuta neostvarena Krstićeva škola doprinela intenzivnijem i progresivnijem podizanju likovne kulture u tadašnjoj Srbiji. Uticaj ovog slikara, kod koga su privatno učili i primali savete slikari koji će stvoriti srpsku Modernu, bio bi svakako neuporedivo značajniji da je školovanje bilo organizovano na nivou pedagoške institucije. Kako su u Krstićevom slikarstvu, pre svega pod uticajem Minhena, bili zastupljeni elementi simbolizma,⁵³⁸ svakako bi krajem XIX veka sa organizovanom nastavom pojava elemenata rane secesije bila snažnije prisutna u srpskoj umetnosti.

Beograd tokom druge polovine XIX veka doživljava intenzivni kulturni razvoj. Time su stvoreni uslovi da od zaostale provincije ubrzo postane centar i kulturna prestonica srpske države. Kulturna ekspanzija na svim nivoima uticala je i na razvoj likovnih umetnosti. Bilo je to doba dinamične i žive likovne scene. Pojava umetničkih izložbi provocirala je i razvoj likovne teorije i kritike. Progresivan razvoj srpskog društva doveo je do stvaranja povoljnih uslova za otvaranje umetničke škole. Umetnici u čijem delu će se prvo i pojaviti elementi secesije svoje školovanje počinjali su u Beogradu u *Srpskoj crtačkoj i slikarskoj školi*, koju je 1895. otvorio Кирило Кутлик⁵³⁹. У оквиру српске историје ликовне педагогике та институција је први пут приступила организваном школовању домаћих уметника.⁵⁴⁰ Ипак српска држава као да није швотала значај Кутликове школе, што се манифестоvalo немарним односом оних који су управљали тадашњом српском културом, као и исполјавањем паланачке филозофије према њеном формирању и потонјем раду. Значај Кутликове и Вукановићеве школе, у контексту теме овог рада, је у томе што у њој уче најзначајнији сликари из доба формирања уметности српске сецесије: Надежда Петровић, Коста Милићевић, Милан Миловановић, Драгомир Глишић, Боривоје Стевановић, Лjubомир Ивановић, Милош Golubовић, као и многи други.

⁵³⁸ Не сме се заборавити да је још крајем XIX века у *Brankovom kolu* писано о романтичној тајанствености и мистичном страху који Krstićеве слике изазивају код посматрача. О томе: Brankovo kolo, br. 21, Sremski Karlovci 1897, 689.

⁵³⁹ О томе. Лазар Трифуновић, *Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду (1895–1915)*, Београд 1978.

⁵⁴⁰ Stanislav Živković посебан значај даје тој школи, о чему сведочи и то да почетак епохе у којој ће се конституисати српско модерно сликарство везује управо за отварање и педагошко деловање те школе. О томе: Станислав Живковић, *Коста Миличевић 1877–1920*, МС, Нови Сад 1970., 1.



Kirilo Kutlik, *Portret mlade žene*, 1892, ulje na platnu, 36 X 45 cm, Narodni muzej, Beograd.

Kirilo Kutlik, *Oltarska slika Noli me tangere*, 1894, crkvena svojina, Slovačka

Portret mlade žene u profilu slikara i pedagoga Kirila Kutlika ukazuje da su učenici od svog učitelja već u Beogradu mogli da prihvate određene uticaje simbolizma. *Portret mlade žene u profilu* u svojoj estetici i likovnoj poetici zasniva se na tradicionalnom pristupu čiju osnovu čini naturalistički pristup i portretska tačnost postignuta plastičnim modelovanjem. Međutim, ako se slika razmotri i sa aspekta njenog unutrašnjeg, nevidljivog, sadržaja, dolazi se do novih vrednosti koje je nosilo to slikarstvo. Pogled nadole⁵⁴¹, lik predstavljen u meditativnom trenutku, njegova kontemplativnost, su vizuelno-idejni znaci koji ukazuju na prisustvo simbolističkih elemenata koji su najavljevali rane oblike secesije.

Delovanje Kirila Kutlika na polju srpske likovne pedagogije je značajan i za podizanje umetničkog nivoa primenjene umetnosti. Prvi u Srbiji započinje sa školovanjem zanatlija, što je bilo veoma bitno za razvoj zanatskog i industrijskog dizajna u tadašnjoj Srbiji.⁵⁴² Školovanje zanatlija na večernjem kursu trajalo je od 1895. do 1906. Sastav polaznog kursa zanatlija bio je raznorodan, tako su pohađali limari, moleri, stolari,

⁵⁴¹ Pogled nadole je jedna od sintagmi koja će biti korišćena u ovom radu i koja će imati svoju ulogu u pokušaju globalne definicije umetnosti srpske secesije.

⁵⁴² Tako Kirilo Kulik može predstavljati paralelu u okviru srpske umetnosti sa onom koja se dešavala u Engleskoj sa idejama i praksom Vilijama Morisa.

bravari, farbari, krojači, sarači, zidari, tesari, kamenoresci, tapetari, keramičari, likoresci, knjigovesci, ksilografi, fotografi, litografi, šloseri i drvoresci.⁵⁴³ Taj podatak pomenutu novinu u likovnoj nastavi direktno povezuje sa težnjom da se i u Srbiji razvija primenjena umetnost koja bi bila produkt školovanih zanatlija, što ukazuje na prisustvo jednog od esencijalnih preduslova za pojavu secesije.

Za razumevanje uloge Kutlika u kontekstu njegovog značaja u likovnoj pedagogiji Srbije, kao i u kontekstu početnih intencija i genealogije umetnosti srpske secesije bitan je tekst Ive Paštrnakove koji se pojavljuje u srpskoj literaturi nakon sto deset godina od otvaranja Kutlikove škole. U sadržaju analitičkog teksta pod naslovom *Кирил Кутлик, оснивач српске-сликарске школе и његово дело у Србији*,⁵⁴⁴ autorka Paštrnakova donosi mnoge, srpskoj istoriografiji, nepoznate činjenice i reprodukcije Kutlikovih slika. Ona iznosi mišljenje da je Kirilo Kutlik „У последњој фази свог сликарског рада, преузео неке поступке импресионизма, као и тематску симболичност у духу сецесије.”⁵⁴⁵ Autorkin stav je konstruktivan za ovu tezu iz više razloga. Prvi je u isticanju postojanja simbolističkih sadržaja u umetnosti secesije, a drugi potvrđuje prisutnost svesti o postojanju fenomena secesije i u tom periodu srpske kulture.

Kutlik umire početkom 1900. godine, a školu od 1900. pod novim imenom *Srpska slikarska škola* vode Rista i Beta Vukanović. Tom prilikom škola je preseljena u novi prostor, u kuću Riste i Bete Vukanovića (Kapetan Mišina ulica br. 13). Pored praktičnih predmeta škola uvodi i teorijsku nastavu koja je izvođena u okviru dnevnog kursa. Tako je *plastičnu anatomiju* predavao dr Vojislav Đorđević, *perspektivu* i *stilove* Svetozar Zorić i *osnove estetike* Branislav Petronijević. Sa aspekta prihvatanja estetike secesije u srpskoj sredini posebno treba istaći Svetozara Zorića⁵⁴⁶ koji je pored obavljanja značajnih funkcija bio i slikar čije delo je nosilo i elemente simbolizma.

⁵⁴³ Лазар Трифуновић, *Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду (1895–1915)*, Београд 1978, 17.

⁵⁴⁴ Rad je objavljen u: Годишњак града Београда, Београд 2005, 135-165.

⁵⁴⁵ Ива Паштрнакова, *Кирило Кутлик, оснивач српске цртачко-сликарске школе и његово дело у Србији*, Годишњак града Београда, Београд 2005, 135.

⁵⁴⁶ Svetozar Zorić je bio profesor Univerziteta u Beogradu i jedan od osnivača mašinskog odseka Tehničkog fakulteta. Objavljivao je putopise i bavio se slikarstvom u kome je favorizovao tehniku akvarela. Inače u okviru istorijsko umetničkih istraživanja srpske rane moderne interesantno je pomenuti i to da je bio ujak Nadežde Petrović od koga je srpska slikarka i dobila prve pouke iz slikarstva.

U *Srpskoj slikarskoj školi* uče mnogi budući minhenski đaci, kao što su Mališa Glišić, Živorad Nastasijević, Miodrag Petrović, Ljubomir Ivanović. Godine 1905. Risti i Beti Vukanović se pridružuju Marko Murat i Đorđe Jovanović. U to vreme škola dobija i novo ime, od kada je poznata kao *Umetničko-zanatska škola*⁵⁴⁷, koja je do 1914. radila pod rukovodstvom Đorđa Jovanovića⁵⁴⁸. Mnogi od predavača u Srpskoj crtačkoj školi imali su kontakte sa umetnošću secesije. Treba istaći da je i sam Marko Murat stvarao u duhu simbolizma i secesije (slike - *Proleće*, *Dah dubrovačkog proleća*, *Vrijes*, *Čežnja...*) i da je radeći kao profesor mogao da ima uticaja u približavanju fenomena secesije tadašnjim učenicima. Njegovo neposredno prihvatanje secesije u domenu slikarstva potvrđuje logotip za Društvo umetnika *Lada*. Boginja proleća Lada data je kao portret žene u profilu likovno definisane kroz tipično secesijsku stilizaciju. Linearno predstavljene portret okružen je floralnim secesijski formulisanim dekorom.



Marko Murat, logotip za umetničko društvo *Lada*,

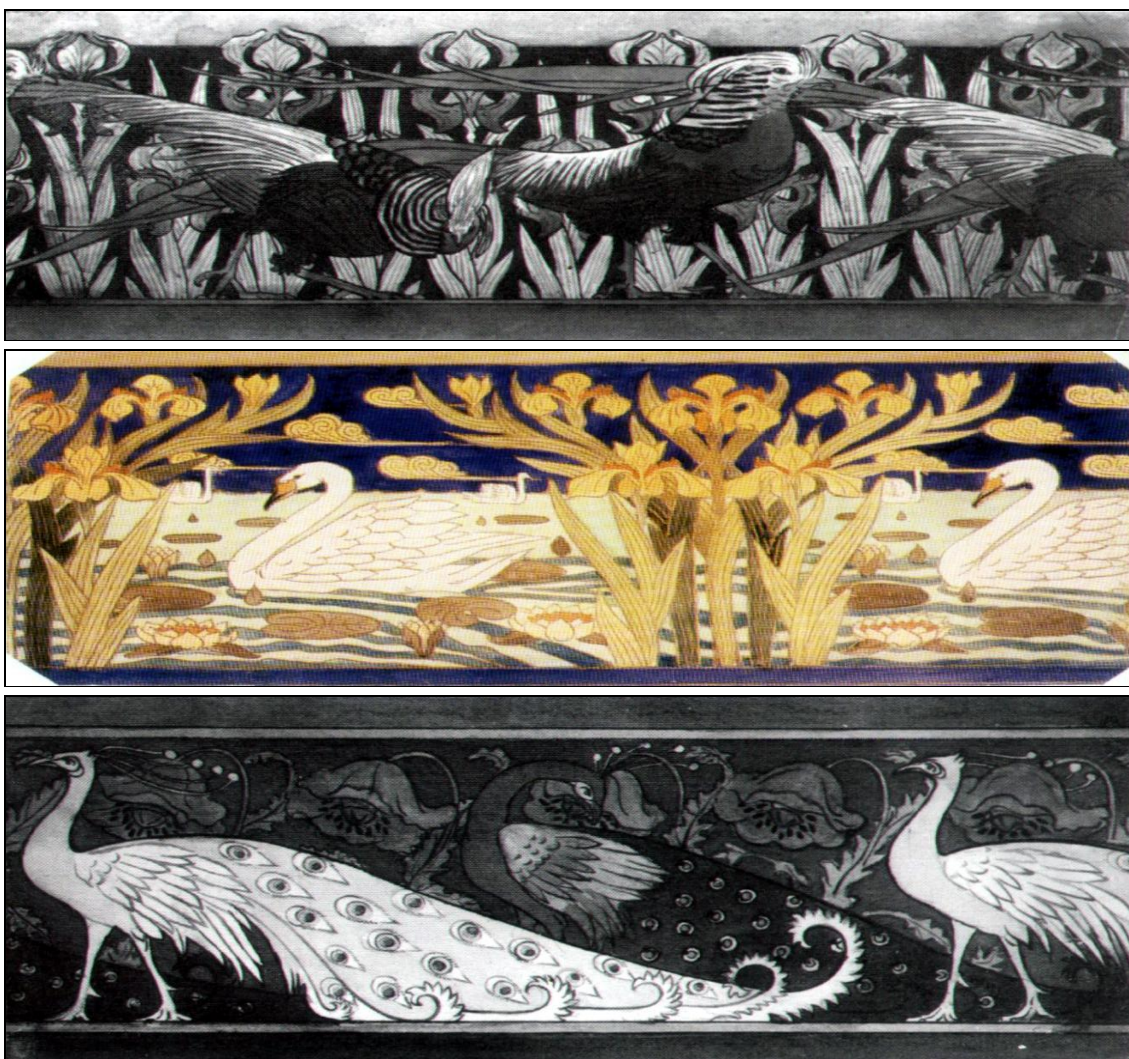
Predmet *dekorativna umetnost* na Umetničko-zanatskoj školi držao je Dragutin Inkiostri Medenjак. Ako se danas može govoriti o činjenici da je Medenjак svoje stavove bazirao na umetnosti secesije treba naglasiti njegovu ulogu pedagoga koji je uticao na mehanizme prihvatanja te estetike u srpskom kulturnom miljeu. Nastavni plan i program Medenjaka je podrazumevao realizaciju detaljnog upoznavanja učenika sa narodnom ornamentikom, sa motivima narodne umetnosti, objašnjavanje motiva sa

⁵⁴⁷ Sam naziv škole *Umetničko-zanatska škola* ukazuje da je pored osnovne ideje o ontološkoj definiciji škole kroz prefiks umetnička dodat i zanatska ukazuje na to da se, u tadašnjoj Srbiji, i zanatstvu posvećuje značajna uloga što je bio jedan od preduslova za razvoj umetnosti secesije.

⁵⁴⁸ O Đorđu Jovanoviću: Миодраг Јовановић, *Ђорђе Јовановић*, Београд 2005.

etnografskog stanovišta, upoznavanje sa mogućom korespondencijom srpske i strane narodne ornamentike, primenjivanje narodnih ornamenata u industrijskoj proizvodnji. Treba još naglasiti njegovu borbu za primenu tih umetničkih teorija u zanatskom i industrijskom proizvodnom procesu.⁵⁴⁹

Neposredna potvrda prihvatanja estetike secesije koju je latentno zagovarao i popularizovao Dragutin Inkiostri Medenjak kod svojih učenika možda je najneposrednija u stvaralaštvu Vidosave Kovačević. Ova srpska slikarka još u Beogradu je pod uticajem Inkiostrija prihvatila neke od suštinskih vrednosti umetnosti secesije. Neposrednu potvrdu tog uticaja predstavljaju njeni na papiru naslikani dekorativni frizovi.



Vidosava Kovačević, *Friz fazana, Friz labudova i Friz paunova*, 1907-8, crni tuš i akvarel na hartiji, Spomen zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad.

⁵⁴⁹ O tome: Соња Вулешевић, *Драгутин Инкиостри Медењак*, Београд 1998, 80 - 82.

Friz fazana, Friz labudova i Friz paunova, radovi Vidosave Kovačević nastali su 1907-8 godine, kada je pored ostalih prisustvovala i predavanjima predmeta *narodna ornamentika* koji je upravo i držao Dragutin Inkiostri Medenjak⁵⁵⁰. U dosadašnjoj literaturi je pre svega isticana činjenica da je taj srpski teoretičar i umetnik imao vizuju da obnovi i teorijski formuliše nacionalni stil u vizuelnim umetnostima oslanjajući se na principe etnosa i folklor. Međutim, na osnovu kritičke analize estetike njegove umetnosti zapaža se neosporno oslanjanje na mnoge esencijalne elemente umetnosti secesije. Takvu tvrdnju potvrđuje i uticaj koji je kao pedagog Inkiostri imao na slikarstvo Vidosave Kovačević za vreme njenog školovanja u Beogradu.

Uporedo sa *Umetničko-zanatskom školom* u Beogradu se pre Prvog svetskog rata formira kadar umetnika dekoratera za potrebe zanatske struke. Tako od 1911. do 1913. radi privatna rezbarska škola Bogoljuba Belića u kojoj su se drvorezbarili ikonostasi, kao i izrađivo nameštaj i pokućstvo. Ti predmeti svakako nisu bili imuni na estetiku tada moderne secesije. Pored Bogoljuba Belića koji je predavao glavni predmet - rezbarstvo, za crtanje je bio zadužen slikar Kosta Josipović.⁵⁵¹ U toku balkanskih i Prvog svetskog rata škola prekida sa nastavom. Đorđe Javanović obnavlja rad te pedagoške institucije koja će delovati sve do 1939. godine. U obnovljenoj školi od starijih nastavnika angažovani su Beta Vukanović, Milan Milovanović, Ljubomir Ivanović, međutim, predavački kadar je i sistematski dopunjavan sa istaknutim imenima srpske likovne scene. Tako u periodu između dva rata kao predavači pojavljuju se Petar Dobrović, Toma Rosandić, Vasa Pomorišac, Miloš Golubović, Nikola Bešević, Ivan Radović.⁵⁵² Pomenuta imena predavača na *Umetničko-zanatskoj školi* potvrđuju da je estetika secesije bila prisutna i u okviru same te institucije.

U kontekstu delovanja Beograda kao pedagoškog centra i njegovog uticaja na umetnost srpske secesije neophodno je pomenuti da je 1898. godine održana izložba Leona Koena. Poznato je i to da se u periodu pred Prvi svetski rat u Beogradu prodavao minhenski časopis *Jugend*.⁵⁵³ U traganju za elementa umetnosti secesije prisutnih u samom Beogradu svakako bi se moglo doći do još velikog broja neotkrivenih podataka.

⁵⁵⁰ O tome: Тијана Палковљевић, *Видосава Ковачевић*, Нови Сад 2000, 37-39.

⁵⁵¹ O tome: Станислав Живковић, *Српско сликарство XX века*, Нови Сад 2005., 8.

⁵⁵² O tome: Станислав Живковић, *Уметничка школа у Београду 1919–1939*, Београд 1987.

⁵⁵³ Žana Gvozdrenović, *Miloš Golubović*, katalog izložbe, MSU, Beograd 2004, 13.

Izneti primeri prisutnosti estetike secesije u srpskoj prestonici potvrđuju da su umetnici već u periodu školovanja u Beogradu mogli da komuniciraju sa različitim fenomenima umetnosti secesije.

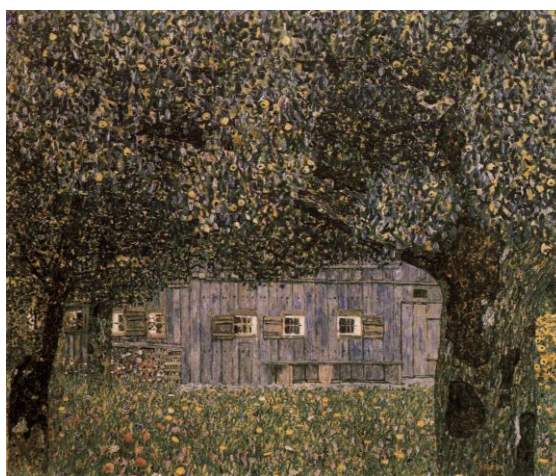
6.2. Beč

Na prelazu iz XIX u XX vek Beč je predstavljao jedan od centara avangardnih dešavanja u umetnosti.⁵⁵⁴ Takva klima je odgovarala nastanku novih revolucionarnih pokreta što je rezultiralo da se 1897. u okviru *Udruženja likovnih umetnosti* (Künstlerhaus), po ugledu na minhensku *Secesiju*, formira *Secesijsko odeljenje likovnih umetnika Austrije* (Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession). Pokretači i realizatori te ideje bili su Oto Vagner, Gustav Klimt i Rudolf fon Alt. Programi i ciljevi *Secesijskog odeljenja* težili su odbacivanju, kako su sami isticali, pseudoumetnosti bečkog akademizma. Ideologija grupe zalagala se za afirmisanje ideje o univerzalnoj umetnosti u kojoj bi umetnik uspeo da sintetizuje sve dotadašnje likovne medije. U takvim okolnostima zanati i primenjena umetnost postepeno su se uzdizali na nivo oficijalnih akademizovanih kanona.

Istorijske prilike u kojima se nalazio srpski narod u VIII i XIX veku favorizovale su Beč kao kulturni centar kome se težilo. Kako je Beč jedan od evropskih centara u kome je umetnost secesije doživela punu afirmaciju, uticaj tog grada na srpsku umetnost neophodno je razmotriti sa posebnom pažnjom. Beč je svojom kulturom pre svega uticao na Srbe koji su živeli na teritoriji današnje Vojvodine. Posredstvom slikara kao što su su Uroš Predić i Paja Jovanović, Beč je uticao na srpsko slikarstvo sve do sredine XX veka. Uticaj Beča na srpsko slikarstvo bio je prisutan i kroz pedagoške principe Kirila Kutlika, takođe bečkog đaka. Gustav Klimt, o kome se govorilo u umetničkim krugovima, već tada je pripadao, u okvirima austrijske umetnosti, „avangardnoj” secesiji. Istraživanje umetnosti srpske secesije nameće slojevitou analizu dela Gustava Klimta kao paradigme planetarne secesije. Svojim slikarstvom Klimt je implicitno uticao na srpsku secesiju, međutim u kontekstu problematike ovog rada bitnije su estetske vrednosti njegove umetnosti kao reference bez kojih je nemoguće valorizovati bilo koju sferu te umetnosti.

⁵⁵⁴ Takvu tvrdnju je neophodno obrazložiti s obzirom da se u literaturi ističe činjenica da su se u tom periodu srpski umetnici odricali Beča kao konzervativnog umetničkog centra a okretali avangardnom Minhenu.

Mogući uticaj bečke secesije neophodno je razmotriti u umetničkoj sferi „nacionalnih veličina” kakve su Paja Jovanović i Uroš Predić. Međutim, svakako je potrebno akcentovati na umetnike koji su pripadali „modernima” kao što su npr. bili Kosta Miličević i Vasa Eškićević. Stanislav Živković primećuje da je „[...] usled teških okolnosti pod kojima je s mukom preživljavao, Miličeviću pažnji potpuno izmakla ona druga, značajnija strana likovnih zbivanja u Beču. Naime, kao opozicija zvanično priznatom istoricizmu i akademskom realizmu, uporedo s minhenskom rađala se i bečka secesija. Njen najpopularniji reprezent Gustav Klimt već je bio dovoljno poznato ime, ali je ostao izvan Miličevićevih saznanja.”⁵⁵⁵ Živkovićeva konstatacija, implicitno se odnosi i na druge slikare koji su studirali u Beču. Međutim, neophodno je zapitati se da li su zaista srpski umetnici bili imuni na klimtovsku avangardu tadašnjeg „konzervativnog” Beča.

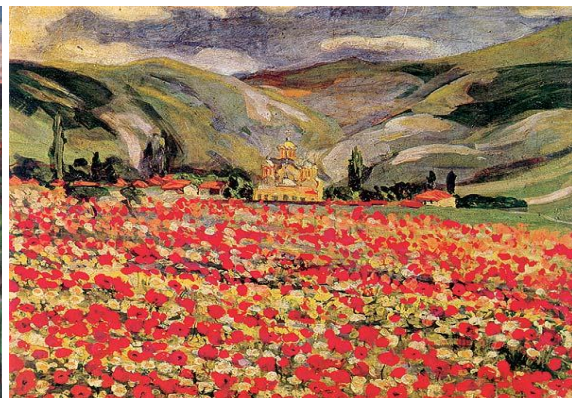


Gustav Klimt, slike nastale u periodu 1907-1912, koje ilustruju fenomen „secesijskog divizionizma”

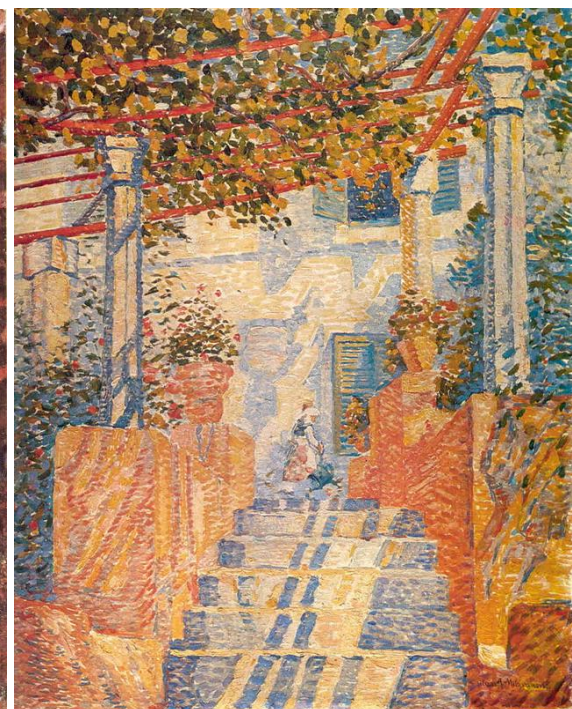
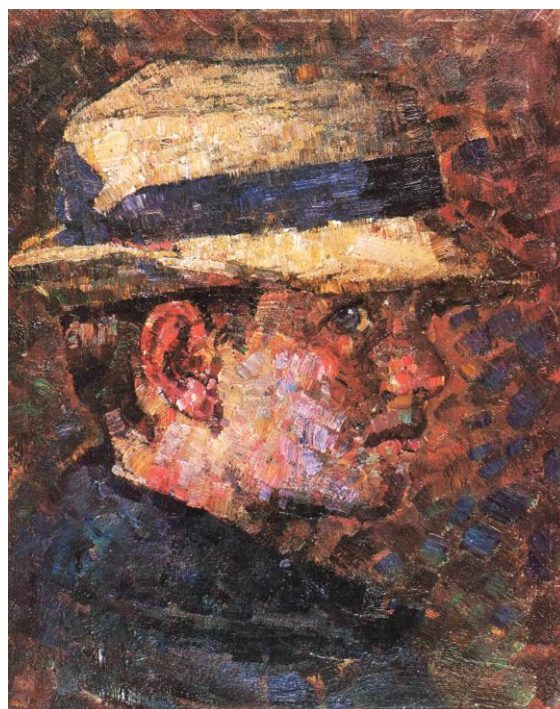
⁵⁵⁵ Станислав Живковић, *Српски импресионисти*, САНУ, Београд 1994, 13.



Miloš Golubović, *Kosovo polje*, 1910, ulje na platnu, 24 X 33 cm, MSU, Beograd
 Miloš Golubović, *Predeo s bulkama*, 1910, ulje na platnu, 24 X 33 cm, privatno vlasništvo, Beograd



Borivoje Stevanović, *Đurićev vinograd Bulbulderu*, ulje na platnu, 33X41cm, privatno vlasništvo
 Nadežda Petrović, *Crveni božuri*, 1913, ulje na platnu, 47X59 cm, privatno vlasništvo



Kosta Miličević, *Dečak sa letnjim šeširom*, ulje na platnu, 31 X 25 cm, Spomen zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad
 Milan Milovanović, *Crvena terasa*, 1920, ulje na platnu, 58 X 48 cm, Narodni muzej, Beograd

Sa aspekta daljeg razmatranja uticaja Beča na umetnost srpske secesije, potrebno je naglasiti da su se značajni kontakti uspostavljali i preko estetike arhitekture. U kontekstu predhodno pomenutog kao paradigmatičan primer može poslužiti Robni magazin u ulici 7. jula u Beogradu čiji je projektat za izgradnju iz Beča doneo Viktor Azriel. Austrougarska prestonica na srpsku secesiju delovala je i preko grupe Medulić koja „ima svoje korijene u bečkoj umetnosti prijeloma stoljeća.”⁵⁵⁶

Kraj Prvog svetskog rata nagoveštavao je da se valcer kao jedan od simbola Beča preobražava u dens makabr⁵⁵⁷, zaključuje Karl Šorske. Ta misao ne predstavlja samo simboličnu igru reči, već mračnu istinu koju je srpski narod doživeo od strane Austrougarske. Iz tog razloga, nakon Prvog svetskog rata i prestaje dominantan uticaj Beča i Minhena na srpsku kulturu koja se postepeno okretala savezničkom Parizu.

6.3. Rim

Italijanska umetnost, koja je nakon epohe baroka izgubila vođstvo na svetskoj umetničkoj sceni, i koja se nalazila na periferiji avangardnih događanja, imala je svoju Modernu koja nije bila bez uticaja na srpsku ranu modernu. Prvi slikar iz Srbije koji je boravio u Rimu, a čije delo se dovodi u kontekst moderne umetnosti, bio je Đorđe Krstić⁵⁵⁸. Potreba Krstića da se 1881. nađe u Rimu, u jednom, za srpsku kulturu nepoznatom, umetničkom centru može se objasniti njegovim zasićenjem estetikom slikarstva koja je vladala na minhenskoj Akademiji. U vreme Krstićevog boravka u Minhenu (1872–1883), Akademijom su dominirali principi utemeljeni na idejama Vinkelmanove estetike klasicizma. Treba reći da je to vreme kada i nemački slikari Hans Fon Mare, Anselm Fojerbah i Arnold Beklin, tragajući za novim putuju u Italiju.⁵⁵⁹ Krstićev boravak u Rimu, zbog narušenog zdravlja, nije dugo trajao tako se u Beograd vratio već 1882. godine. Do danas u literaturi nije do kraja sagledan period Krstićevog boravka u Italiji i mogući uticaj italijanskog slikarstva na simbolističko-secesijske elemente u njegovom stvaralaštvu.

Nakon Krstića, osamdesetih godina u Italiji se našao i Paja Jovanović. Uticaj italijanske umetnosti na slikarstvo Jovanovića nije do kraja ispitan. Međutim, moguće je

⁵⁵⁶ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb 1979, 40.

⁵⁵⁷ Karl E. Šorske, *Fine-de.siecle u Beču*, Politika i kultura, Beograd 1998, XIX.

⁵⁵⁸ Никола Кусовац, *Сликаp Ђорђе Крстић 1851–1907*, Београд 2001.

⁵⁵⁹ О томе: Миодраг Јовановић, *Српски уметници у Италији у XIX веку*, Нови Сад 1976, 189.

razmišljati, kao i u slučaju Krstića, o sličnim uticajima na pojavu simbolističkih elemenata u njegovom budućem slikarstvu. Marko Murat, jedan od predstavnika srpskog simbolizma i plenerizma posetio je Italiju 1901. godine. Nadežda Petrović je između svoja dva minhenska boravka, 1899. godine, takođe izvesno vreme provela u Veneciji⁵⁶⁰, gde je na III bijenalu videla dela svetski poznatih umetnika, između ostalih i Lenbaha, Libermana i Ekstera kao i *Josifov san* Leona Koena.⁵⁶¹ Nadežda će se još jednom naći u Italiji, kada se kratko zadržala u Rimu.⁵⁶²

Mališa Glišić i njegovo delo kao revolucionarno odvajanje od mnogih oblika tradicionalizma u umetnosti najavilo je autonomne secesijske fenomene u srpskom slikarstvu. Najneposredniji uticaj italijanske umetnosti i njenih pedagoških centara na srpsko moderno slikarstvo ostvaren je u opusu Mališe Glišića, koji u Rimu provodi kraće vreme tokom 1910. godine. Glišić se najčešće ubraja u grupu srpskih impresionista, međutim, snažnim individualnim karakteristikama svog slikarstva on se izdvaja od ostalih predstavnika. Na formiranje njegovog stila, koji nema paralelu u tadašnjem srpskom slikarstvu, takođe je uticao i pokret makjajolija.⁵⁶³ Taj pokret se izražavao tehnikom bojenih mrlja. Pokret je podrazumevao slikanje čistom bojom, bez upotrebe i definisanja formi linijom. Najpopularniji predstavnik makjajolija bio je Đovani Segantini koji je imao svoje mesto u simbolističko secesijskoj umetnosti. Secesija u Glišićevom slikarstvu svakako se iskazuje i u specifičnoj fakturi, monumentalnom formatu i do tada nepoznate, u srpskom slikarstvu, likovne poetike.

Prisustvo simbolističko-secesijskih fenomena u Glišićevom slikarstvu nije jednostavno objasniti. Neposredan indikator koji potvrđuje elemente secesije svakako je atmosfera i ambijent koji odišu imaginarnošću, misticizmom i metafizikom. Njegovi motivi su pre svega predstava simbolističke ezoterije u kojoj je pokušavao da realizuje kontemplativni deo svog bića.

Za razvoj srpske secesije bitno je školovanje i Nikole Beševića koji je kao stipendista učio u Rimu. Tamo je studirao na Akademiji lepih umetnosti (Accademia di Belle Arti

⁵⁶⁰ Љубица Миљковић, *Надежда Петровић 1873–1915. пут части и славе*, Београд 1998, 155.

⁵⁶¹ О tome: Lidija Merenik, *Nadežda Petrović*, Београд 2006, 130.

⁵⁶² Љубица Миљковић, *navedeno delo*, 181.

⁵⁶³ О макјајолима: *Од Фаторија до Морандија – колекција Гријекo из Пинакотеке Провинције Бари*, каталог изложбе НМ, Београд 2002.

di Roma). Godine 1914. naslikao je velike i dekorativne kompozicije u duhu simbolizma i secesije. Značajno je pomenuti i njegovo učešće na međunarodnoj izložbi secesije u Rimu 1914. godine.⁵⁶⁴

6.4. Minhen

Od sredine XIX veka dominantan pedagoški centar za srpske umetnike postaje Minhen.⁵⁶⁵ Od tada će bavarska prestonica neposredno uticati na formiranje i estetski profil srpske secesije. Delovanje Minhena kao pedagoškog umetničkog središta na nemačko i evropsko slikarstvo moguće je ograničiti na period od polovine XIX veka do oko 1914. godine.⁵⁶⁶ Potrebno je naglasiti i to da je u tom periodu jedan od vladajućih profesora Državne akademije u Minhenu bio najznačajniji nemački secesionistički slikar Franc fon Štuk.⁵⁶⁷

Kao što je umetnost evropske secesije karakterisala slojevita struktura misaonog i metafizičkog, tako je i srpska secesija bila kontemplativna, prožeta filozofijom i literaturom. Da li se taj vid modernog idealizma mogao pojaviti u srpskoj umetnosti kao samosvestan produkt srpske kulture, ili je pak bio provociran uticajima sa strane. Neosporno je da su mnoge estetske i filozofske ideje dolazile iz stranih intelektualnih centara od kojih je Minhen za srpsku kulturu imao po mnogo čemu dominantnu ulogu. U periodu trajanja secesije iz Minhena i Beča u srpsku kulturu prodirao je romantičarski sentimentalizam koji je obogaćivao ontološke strukture tadašnje umetnosti. Međutim, taj period ipak karakteriše dihotmičnost srpske kulture kroz istovremenu egzistenciju materijalizma i idealizma. Taj dualizam Katarina Ambrozić vidi kroz uticaj jedinstva suprotnosti Lajbla i Beklina⁵⁶⁸. Iz urođene sklonosti ka psihološkoj sadržini ili filozofskom pristupu, razviće se u Nemačkoj, kao njen prvi autohtono moderni pravac - ekspresionizam. Suštinski ekspresionistička revolucija predstavljala je postjugedstil

⁵⁶⁴ Гордана Станишић, *Никола Бешевић*, каталог изложбе НМ, Београд 1998..

⁵⁶⁵ О Минхену као педагошком центру који је доминантно утицао на формирање српске ране модерне писали су: Лазар Трифуновић (*Српско сликарство 1900-1950*, Београд 1973), Миодраг Б. Протић (*Српско сликарство XX века*, Београд 1970), Станислав Живковић (*Српски импресионисти*, Београд 1991), Јован Секулић (*Минхенска школа и српско сликарство*, Београд 2002), Јасна Јованов (*Минхенска школа и српско сликарство*, Нови Сад 1985).

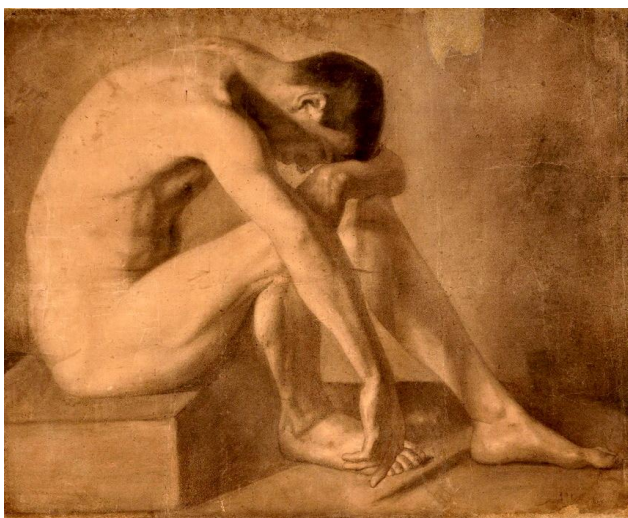
⁵⁶⁶ Јован Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство*, Београд 2002, 5.

⁵⁶⁷ Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд 1970, 35.

⁵⁶⁸ Катарина Амброзић, *Надежда Петровић*, Београд 1978, 10.

dešavanja koja su se kretala morfološkom linijom simbolizam–jugendstil–ekspresionizam.

Stevan Aleksić je u Minhen stigao 1895, a već 1896. na Akademiji će naslikati studiju *Muški akt*. Na crtežu je predstavljena sedeća figura muškarca povijene glave naslonjene na kolenima. Položaj glave ukazuje na težnju slikara da predstavi stanje duboke kontemplativnosti portretisanog koristeći likovne elemente sibolističko-secesijskog instrumentarijuma. Ontološke vrednosti Aleksićevog crteža indikativno ukazuju na činjenicu da ideologija grupe *Secesija* nije ostala bez uticaja i na samu minhensku Akademiju. Pripadnost istim stilskim tendencijama potvrđuje i ženski portret pod nazivom *Sećanje* iz 1900. godine. Slikajući „Sećanje” srpski slikar angažuje različite secesijske fenomene u ovom radu označeni sintagmama i terminima kao što su pogled na dole, meditativnost, kontemplacija, duhovnost itd. *Muški akt* i *Sećanje* potvrđuju neposredno apsorbovanje, od strane srpskih slikara, ambijenta i atmosfere likovne filozofije tadašnjeg Minhena. Dve pomenute Aleksićeve slike otkrivaju prisutnost elementa secesije u srpskom slikarstvu već kraja 19. veka. Refleksije minhenke na srpsku secesiju potvrđuje i Modrag Jovanović koji govoreći o Aleksićevoj slici *Veliki kosač* zaključuje da autor „[...] nije mogao izbeћи jak uticaj минхенске уметничке климе с краја века у којој су наилазили нови таласи симболизма, па сецесије и Југенда.”⁵⁶⁹



Stevan Aleksić, *Muški akt*, olovka na hartiji, 1896, 108 X 86 cm, NM, Zrenjanin
Stevan Aleksić, *Sećanje*, ulje na kartonu, oko 1900, 25 X 41 cm, NM, Beograd

⁵⁶⁹ Миодраг Јовановић, *Пантелић или Ридл, Алексић или Штук*, Свеске ДИУ бр. 11/12, Београд 1977, 45.

Profil nemačke umetnosti bio je predodređen osobenošću nacionalnog bića. Ta komponenta izražena je i u srpskoj kulturi koja se, od svog nastanka, odlikovala snažnom nacionalnom autohtonošću. Ne sme se izgubiti iz vida i uticaj nemačke kulture na prisustvo takvog filozofskog pristupa u srpskoj umetnosti. Uspostavljani klišeji nemačke kulture, kroz delovanje Minhena kao pedagoškog centara, rado su prihvatani u svim sferama srpske umetnosti.

Za razvoj nemačke secesije neposredno, a srpske posredno, bitna je činjenica da su se u tadašnjem Minhenu organizovale izložbe Munka, Vislera, Redonovih grafika, Hodlera, Klimta, Knofa, Denija, Ensora. Bile su to izložbe na kojima su se i umetnici iz Srbije upoznavali sa novim estetskim pojavama. Treba naglasiti i značaj minhenske galerije *Šaka*⁵⁷⁰ koja je, organizovanjem izložbi mnogih evropskih slikara, imala značajnu ulogu u okvirima nemačke secesije.

Kao značajan trenutak za razvoj svetske secesije i uloge Minhena u tom procesu neophodno je naglasiti osnivanje minhenskog udruženja *Secesija* 1892. godine. Kao osnovna maksima grupe isticana je težnja suprotstavljanju svakom obliku konzervatizma u umetnosti. Udruženje *Secesija* je u Minhenu periodično održavalo izložbe „koje su odražavale svu mnogostrukost savremenih likovnih tendencija.”⁵⁷¹ Osnivanje tog udruženja, po mišljenju Miodraga Jovanovića, doprinelo je da u minhenskoj umetnosti narednih desetak godina gospodari ukus secesije.⁵⁷² Sa ovim stavom slaže se i Nenad Makuljević koji zaključuje da su „Крајем 19. века минхенском уметношћу доминирале идеје мисаоног сликарства, које су се реализовале у оквирима симболистичко-сецесијске поетике.”⁵⁷³

Uticaj Minhena na umetnost srpske secesije može se sagledati i kroz njegov kontakt sa italijanskom renesansom. Posebno bi trebalo naglasiti uticaj Rima koji se na umetnost bavske prestonice reflektovao preko slikara nazarenskog kruga. Minhen je pored Dizeldorfa predstavljao najznačajniji centar nemačkih nazarena.⁵⁷⁴ Tako se uticaj

⁵⁷⁰ Herbert W. Rott, *Katalog der Sammlung Schack, Bayerische Staatsgemäldesammlungen*. Verlag Hatje Cantz, Ostfildern 2009

⁵⁷¹ Јасна Јованов, *Стеван Алексић*, Нови Сад 2008, 30.

⁵⁷² Миодраг Јовановић, *Михаило Миловановић*, Београд 2001, 38.

⁵⁷³ Ненад Макулјевић, *Идеја толеранције и визуелна култура: Молитва Ристе Вукановића*, Београд 2010, 6.

⁵⁷⁴ О томе: Јасна Јованов, наведено дело.

Minhena na fenomen „nazarena” u okviru umetnosti srpske secesije ispoljava kao najdominantniji.

Mnogi značajni predstavnici evropske secesije izlagali su u Minhenu. Tako 1902. izlaže i Jan Torop.⁵⁷⁵ U kontekstu razvoja srpske secesije neophodno je istaći održavanje dve izložbe u Glaspalastu iz 1903. godine. Prva izložba otvorena je 28. februara. na toj izložbi pored istaknutih nemačkih umetnika izlažu i stranci među kojima treba pomenuti Edvarda Munka i Vinsenta van Goga. Za razvoj srpske secesije značajnija je druga izložba u Glaspalasu održana 30. maja iste godine, na kojoj pored ostalih izlažu Franc fon Štuk, Leon Bakst, Đovani Segantini i Ferdinand Hodler.⁵⁷⁶ U Minhenu je 1900. osnovana grupa Falanks, na čijoj izložbi iz 1902. godine, pored ostalih izlažu Vasilij Kandinski i Leon Koen.

Miodrag B. Protić zapaža da je „[...] глас о минхенском – модернизму – сецесији [...]”⁵⁷⁷ i umetnička klima te sredine, iz tih godina otprilike, definisana u dve reči „Још увек владао је Лембах, а одскора влада Штук.”⁵⁷⁸ Time Protić naglašava da je u procesu modernizacije minhenskom umetnošću zavladao estetika secesije čiji je glavni predstavnik upravo bio Franc fon Štuk. Tako je tadašnja Nemačka umetnost bila u suštini polarizovana, na jednoj strani nalazio se krug oko Maksa Libermana, dok su suprotnu stranu činili umetnici simbolističko-secesijske orijentacije. Slikari okupljeni oko Libermana su samo formalno prihvatili modernističke novine. Njihova „Nova folklorna, narodna tematika nije bila paralelna stereotipnim programima Akademije”⁵⁷⁹, međutim, suštinski njihovo delo je ostajalo u okvirima konzervatizma. Nasuprot njima secesionisti su pokrenuli progresiju koja je vodila ka istinskim i trajnim vrednostima modernizma.

Počevši sa Đorđem Krstićem i Leonom Koenom gotovo svi srpski slikari koji su učili u Minhenu su apsorbovali uticaj secesije. Atmosfera minhenske secesije vukla je srpske slikare u mitologiju i etnos koji su nosili arhetipsku snagu predhrišćanske epohe. Tako

⁵⁷⁵ Nikolaus Pevsner, *Pioniri modernog oblikovanja*, Zagreb 1990.

⁵⁷⁶ O tome: Станислав Живковић, *Коста Миличевић 1877–1920*, МС, Нови Сад 1970, 43.

⁵⁷⁷ Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд 1984, 34.

⁵⁷⁸ Isto, 35.

⁵⁷⁹ Slobodan Mijušković, *Secesija i slikarstvo Leona Koena*, Novi Sad 1971, 98-107.

su hrišćanske teme koje se javljaju u kontekstu srpske secesijske umetničke stvarnosti korespondirale sa iskonskim, izvornim i mističnim hrišćanstvom.

U pedagoškom smislu, atelje slovenačkog slikara Ažbea, predstavljao je nastavak onog što se učilo u beogradskoj školi Kirila Kutlika i Bete i Riste Vukanović. Ažbe se zalagao za slobodnu tehniku slikanja, korišćenje čistih boja i veliku slobodu u njihovom korišćenju. Ažbeovi pedagoški principi bili su bliski Sezanovim slikarskim teorijama. Revolucionarnost metoda ovog slikara, njegovih ideja i pedagoških stavova potvrđuje čitava plejada svetski priznatih umetnika koji se ovde slikarski formiraju i koji predstavljaju sam vrh svetske avangarde,⁵⁸⁰ međutim njegova filozofija umetnosti imala je malo dodirnih tačaka sa estetikom secesije. Svi srpski slikari, Ažbeovi đaci, nastavili su studije na Akademiji. Pored njih u ovoj školi učili su ruski, bugarski, mađarski, slovenački, hrvatski i češki slikari. Druženje južnoslovenskih umetnika u Ažbeovom ateljeu odigralo je značajnu ulogu u jačanju ideje jugoslovenstva, koja je svakako imala uticaja na profil umetnosti srpske secesije.

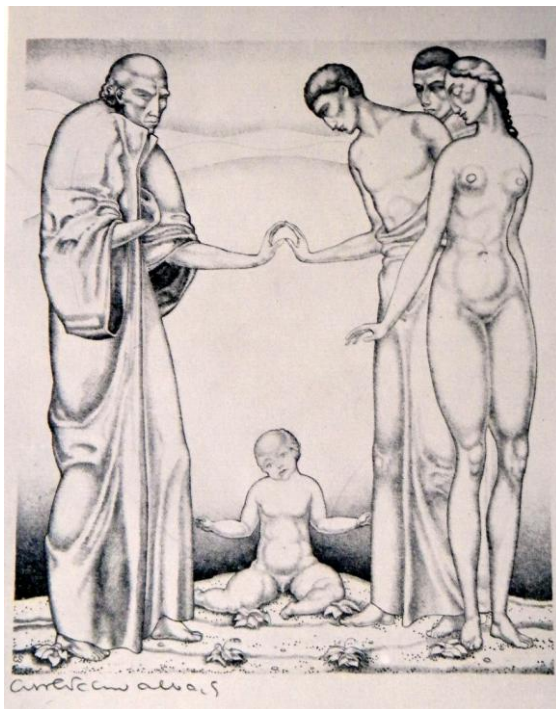
Učenicima tog ateljea svakako je privukla pažnju karikatura Grafa Edvarda na kojoj je predstavljen Anton Ažbe u društvu Riča. Na toj slici slovenački slikar i pedagog dat je likovnim jezikom bliskim filozofiji karikature. Međutim, sam crtež istovremeno pripada i secesijskoj stilizaciji. Likovna poetika prisutna na tom crtežu svakako nije ostala neprimećena od strane Ažbeovih učenika. Crtež je predstavljao savremenu i aktuelnu likovnu estetiku koja je neosporno, posredno ili neposredno, uticala i na „secesijsku svest” Ažbeovih srpskih đaka.



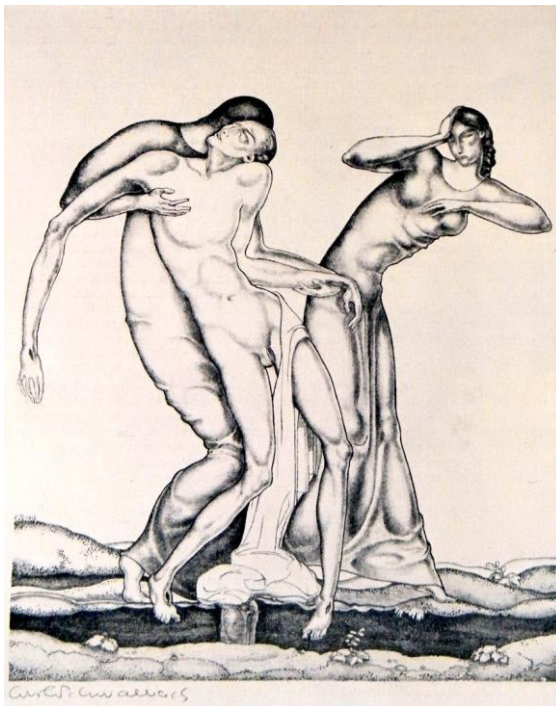
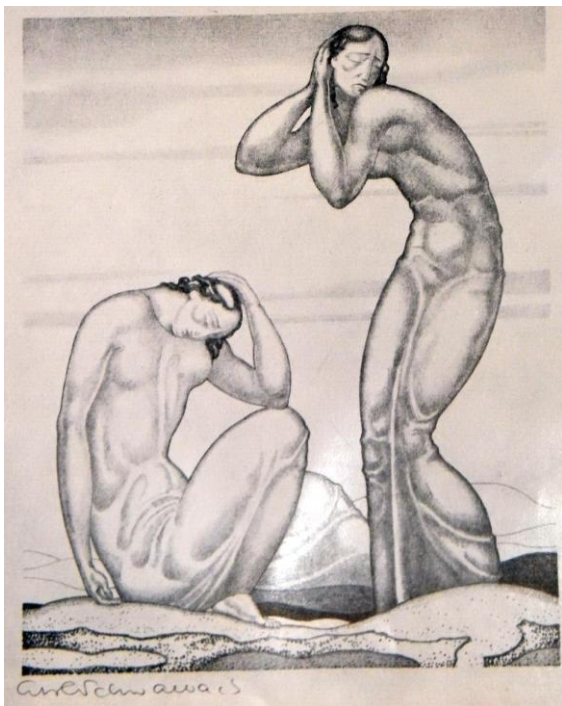
Graf Edvard, *Anton Ažbe i Rič*, bez ostalih podataka

⁵⁸⁰ O tome: Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, Београд 1973, 34–38.

U srpskoj historiografiji ne postoje podaci o uticajima minhenskog slikara Karla Švalbaha i pored činjenice da je estetika njegovog slikarstva neposredno uticala na mnoge srpske slikare u periodu između dva rata, odnosno postsecesijsko i/ili ar deko slikarstvo i reljefnu skulpturu.



Karl Švalbah, litografije, pre 1914, Minhen.



Karl Švalbah, litografije, pre 1914, Minhen.

Na osnovu grafika Karla Švalbaha, moguće je, primera radi, povući estetske paralele prisutne u vizuelnoj definiciji forme između slikarstva tog nemačkog slikara i osobenosti određenih perioda u stvaralaštvu Miloša Golubovića i Živorada Nastasijevića.



Miloš Golubović, *Majka sa detetom*, 1922, ulje na platnu, 98 X 75, privatno vlasništvo
Miloš Golubović, *Dama sa trakom*, 1920, ulje na platnu, 67 X 59, privatno vlasništvo

Reprodukovane slike Miloša Golubovića naslikane su nakon Prvog svetskog rata dok su grafike Karla Švalbaha nastale pre tog perioda. Ta vremenska distanca svakako nije umanjila uticaj nemačkog na srpskog slikara. Analogije su najneposrednije kod Golubovićevog načina definisanja forme i njene plastičnosti. Konstruktivizam, koji je primećen kao dominantna težnja u trećoj deceniji 20. veka u Golubovićevom slikarstvu svakako potiče i od secesijskog pristupa definicije plastičnosti Karla Švalbaha.

O uticaju istog minhenskog slikara se može govoriti i na slikarstvo Živorada Nastasijevića. U formulaciji likovnog na fresko slikarstvu Uspenjske crkve u Pančevu Nastasijević, takođe, poseže za onim istim secesijskim konstruktivizmom nemca Karla Švalbaha.

Minhen je uticao i svojim muzejskim zbirkama u kojima su srpski slikari sticali različita iskustva. Treba pomenuti Staru i Novu pinakoteku, ali i godišnje izložbe u Glaspalastu, kao i velike internacionalne izložbe na kojima izlažu mnogi protagonisti secesije kao što

su Gistav Klimt, Ferdinand Hodler, Moris Deni, Fernard Knof, Kandinski, dok Obri Berdski izlaže plakate⁵⁸¹. U Novoj pinakoteci izlagali su francuski impresionisti, tako su nemački uzeji među prvima u svetu promovisali estetiku francuskog impresionizma⁵⁸². Isti muzej je 1904. predstavio slikarstvo Van Goga, Gogena i Sezana.⁵⁸³

Nakon stečenih iskustava u ateljeu Antona Ažbea srpski slikari su odlazili na minhensku državnu Akademiju. Profesori te institucije, uvaženi i zvanični autoriteti, najvećim delom bili su pristalice akademskog realizma. Na Akademiji su dominirale ličnosti Franca fon Štuka, Vilhema fon Kaulbaha i Karla fon Pilotija. Značajan trenutak za razvoj nemačke moderne umetnosti dogodio se 1892. godine, kada se iz zvaničnog udruženja likovnih umetnika, izdvaja grupa od 78 slikara i vajara. Po ugledu na bečko udruženje grupa usvaja naziv *Secesija*. Među onima koji su napustili zvanično udruženje likovnih umetnika bili su Julijus Ekster, Maks Liberman, Đovani Segantini, Franc fon Štuk, Vilhelm Tribner, Fric fon Ude i drugi. Ti umetnici su se zalagali za individualne slobode koje bi omogućile novi koncept likovnog, odbacivanje svakog vida tradicionalizma i prihvatanje avangardnih tendencija. Uticaj tadašnje nemačke likovne scene na srpsku secesiju prisutan je i kroz pokušaj Borivoja Stevanovića i Koste Miličevića da u Minhenu 1901. pokrenu časopis *Naš jugend*.

Većina srpskih slikara školovanih u Minhenu pripadala je imunćnijem staležu, odnosno mladoj srpskoj buržoaziji. Bili su to sinovi trgovaca, pekara, krojača, preduzetnika, sveštenika, inženjera, oficira. Nakon studija najčešće su se vraćali u Srbiju u kojoj su nastavljali da prenesu „fine” manire bavorske prestonice. Usvajanjem modernističkog modela življenja minhenski studenti su na još na jedan način prenosili atmosferi i ambijent germanske secesije.

Beč je srpsku kulturu i umetnost, tokom XVIII i XIX veka približio i vratio u renesansnu i baroknu Evropu, dok je Minhen prihvatio novu i progresivniju ulogu da srpsku kulturu i umetnost uvede u modernu Evropu. Srpski umetnici su prihvatili minhensku koncepciju slike, kako je taj stilski manir terminološki definisao Lazar Trifunović.⁵⁸⁴

⁵⁸¹ Катарина Амброзић, *Симболизам у ликовној уметности и његов одјек у Србији*, објављено у: *Српски симболизам, типолошка проучавања*, САНУ, Београд 1985.

⁵⁸² Катарина Амброзић, *Надежда Петровић*, Београд 1978., 37

⁵⁸³ Вања Краут, *Љубомир Ивановић*, каталог изложбе - НМ, Београд 1976, 5.

⁵⁸⁴ О tome: Lazar Trifunović, *Vreme srpskog impresionizma*, Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva, MSU, Beograd 1973, 23-33.

Minhenska koncepcija slike podrazumevala je više pojava koje su se estetski, ideološki i kulturološki istovremeno suprotstavljale i sintetizovale. Bile su to tendencije romantizma, realizma, simbolizma, impresionizma, secesije i ekspresionizma koje su u minhenskoj umetnosti egzistirale u istoj estetskoj, prostornoj i vremenskoj ravni.

Značaj Minhena kao pedagoškog centra potvrđuje i slikarstvo Đorđa Krstića koje predstavlja najraniji stadijum umetnosti srpske secesije, a koje je upravo i nastalo za vreme školovanja srpskog slikara na minhenskoj Akademiji. To su slike *Utopljenica* iz 1879, *Anatom* iz 1880. i *Slepica* iz 1881. Pomenute slike su neposredno bazirane na konceptima i fenomenima evropskog simbolizma.

Naglašavanje značaja Minhena nameće potrebu za razmatranjem i mogućim uticajem drugih nemačkih gradova na umetnost srpske secesije. Taj uticaj je pre svega prisutan na srpske arhitekta koji su studirali u Berlinu, Karlsruheu, Ahenu.

Može se zaključiti da se umetnost srpske secesije razvijala prolazeći i kroz katalizator nemačke kulture, nemačkog duha i tradicije nemačke umetnosti. Uticaj Minhena kao pedagoškog centra omogućio je srpskoj umetnosti da u određenim momentima svog razvoja bude savremenik i aktivni učesnik evropskih avangardnih kretanja.

6.5. Pariz

Činjenica da se Minhen u stručnoj literaturi ističe kao dominantan pedagoški centar koji je konstituisao profil srpske umetnosti u periodu formiranja modernizma, ne sme potisnuti proučavanje delovanja i drugih evropskih umetničkih centara. Tokom Prvog svetskog rata započeo je veliki i dugotrajan proces odvajanja od germanske kulture i umetnosti, od kada je kao logična posledica nastupio period povezivanja sa (savezničkim) Parizom. Međutim, treba istaći, da se interesovanje srpskih studenata za školovanje u Parizu javilo znatno ranije.

Od sredine XIX veka, Pariz je umetnička prestonica sveta. U poslednjoj četvrtini XIX veka Pariz i njegova umetnost postaju i avangarda modernizma. U stručnoj literaturi Pariz kao pedagoški centar u kome su učili srpski umetnici je neopravdano zanemarivan. Poznato je da su mnogi srpski umetnici odlazili i imali kontakt sa umetnošću Pariza još tokom druge polovine XIX veka. Među njima je i Božidar Karađorđević, praunuk Karađorđev, koji je bio stalni žitelj Pariza, i „[...] u njemu živeo

i slikao kao prvi impresionist Srbin, još na početku poslednje decenije XIX veka.”⁵⁸⁵. Slikarstvo Božidara Karađorđevića nažalost, nije do kraja ispitano, tako da se ne može govoriti o eventualnoj prisutnosti struktura ar nuvoa kod tog slikara.

Značajno je istaći i to da srpski vajari stižu u Pariz znatno pre slikara. Đorđe Jovanović se u gradu svetlosti našao već 1889. godine. Za razliku od Jovanovića prvi srpski slikari dolaze u Pariz kako bi doživeli neposredne impulse modernizma. Milan Milovanović se 1902. godine našao u francuskoj prestonici u kojoj je pre svega tragao za estetikom impresionizma, slikarskog pravca koji je u samom Parizu predstavljao davno završenu fazu ranog modernizma. Uticaj Pariza na srpsku umetnost moguće je sagledati i kroz naglašene kulturno–umetničke i ekonomske veze Srbije sa Francuskom početkom XX veka. Pomenuti kontakti prisutni su i u srpskoj štampi kroz sadržaje mnogih članaka, kao i na stranicama predviđenim za oglase i reklame. O pariskoj kulturi intenzivno se piše u periodu od 1900. godine do Prvog svetskog rata. U Beogradu 1904. gostuju i igračice iz Foli Beržea. Francuska moda predstavlja značajni kulturni sadržaj tadašnje Srbije. Moderni vizuelni mediji se početkom XX veka uključuju u organizovano reklamiranje šešira, haljina i midera.⁵⁸⁶ Beogradski list *Mali žurnal* 1902. godine svake nedelje objavljuje modne priloge pod nazivom *Pariska moda*. Tako se pariska secesija u multidisciplinarnosti vizualizovala i u srpskoj dnevnoj štampi. Te činjenice potvrđuju da je francuska kultura bila prisutna na likovnoj sceni Srbije i kroz uticaj štampanih reklama. Stilski detalji reklamirane garderobe postajali su popularan detalj na slikarskim motivima srpskih umetnica.⁵⁸⁷

Uticaj Pariza na umetnost srpske secesije moguće je razmatrati i kroz stilske tendencije prisutne na Svetskoj izložbi iz 1900. godine. Brojne delegacije iz Srbije su posećivale tu izložbu, interesantno je pomenuti da su arhitekti Nikola Nestorović i Andra Stevanović nakon posete izložbe pod uticajem francuskog ar nuvoa i aktuelnih stilskih tendencija u arhitekturi izgradili 1905. zgradu Beogradske zadruge. Toj izložbi prisustvovali su i Rista i Beta Vukanović koji su neposredno nakon toga izgradili svoju privatnu kuću u

⁵⁸⁵ Миодраг Јовановић, *Ка почецима српског импресионизма*, ЗНМ, XV/2, Београд 1994, 159.

⁵⁸⁶ Загорка Јанц, *Оглasi у старој српској итампти 1834–1915*, Београд 1978, 29,32,36.

⁵⁸⁷ Од српских сликарки које су налазиле инспирацију и естетске module у modi одевања тог времена, као и у likovnosti reklama које су долазиле из најзначајнијих тадашњих европских центара и које су објављиване у илустрованим часописима, као значајније представнице могу се поменути Наталија Цветковић, Beta Vukanović, Vidosava Kovačević, Nadežda Petrović, док се између два свјетска рата као парадигма српског ар деко сликарства појављује Milena Pavlović Barili.

stilu secesije. Taj arhitektonski objekat predstavlja prvi namenski građen slikarski atelje koji je zahvaljujući upotrebi novih secesijskih građevinskih materijala, stakla i gvožđa, omogućavao savremeno koncipiran radni prostor osvetljen neposrednom sunčevom svetlošću. Na pariskoj svetskoj izložbi učestvuje i Jovan Cvijić na kojoj izlaže svoje naučne teorije. Može se pretpostaviti da je opšti vizuelni i kulturološki ambijent sa pariske izložbe uticao na Cvijića da se pri gradnji svoje kuće u Beogradu odluči za estetiku secesije, tadašnjeg globalnog i dominantnog oblika evropskog modernizma.

Srpski umetnici koji su studirali ili su imali kulturne kontakte sa Parizom prihvatili su estetsku stvarnost francuskog simbolizma, a između dva svetska rata, uticaj ar dekoa.

6.6. Mađarski pedagoški centri

Mađarska secesija u kontekstu mogućih uticaja kroz sistem školovanja i formiranja srpskih umetnika je takođe značajna u formulaciji krajnje definicije umetnosti srpske secesije. Uticaji mađarske kulture na srpsku su višeslojni i zahtevaju kompleksno razmatranje iz više razloga. Prvi je svakako taj što je secesija nastajala do 1918. na teritoriji današnje Vojvodine pripadala fenomenu i sferi mađarske, odnosno austrougarske secesije. Tako je bitno rezimirati ugarske pedagoške i kulturne centre, pre svega Budimpeštu, ali i Novi Sad, Suboticu, Sombor, Zrenjanin, Zemun, kao i sve ostale gradove u kojima su živeli srpski umetnici. Nakon 1918. i pripajanja te teritorije Srbiji secesija nastajala u Vojvodini ulazi u korpus srpske umetnosti. Drugi bitan razlog je i činjenica da su srpski umetnici koji su rođeni i živeli u Habsburškoj monarhiji imali kontakt sa mađarskom secesijom kroz najrazličitije uticaje, kao i to da su učili kod severnih suseda. Srpska istorija umetnosti i likovna teorija, takođe, nije ispitala sav potencijal mogućih kontakata srpskih umetnika sa mađarskim pedagoškim centrima.⁵⁸⁸

6.7. Prag

Kosmopolitizam kao jedna od glavnih karakteristika i odrednica tadašnje globalne kulture zahvatio je i srpsku sredinu i diktirao razvoj estetike srpske secesije. Tako je srpska secesija stajala između internacionalne i nacionalne opcije. Kao jedan element srpske secesije pojavljuje se i ideja panslavizma koja je spajala mnoge slovenske narode.

⁵⁸⁸ O srpskom slikarstvu razvijanom u periodu secesije videti: Miloš Arsić, Slikarstvo u Vojvodini 1900-1940, Novi Sad 1991.

Srpski umetnici su pokušavali da se obrazuju i nađu inspiraciju i u češkoj prestonici. Kontakt Praga sa srpskim slikarstvom bio je moguć i preko Vlaha Bukovca koji je u tom periodu bio profesor na Akademiji, a s obzirom na značajnu slikarsku produkciju hrvatskog umetnika nastale za potrebe srpske klijantele.⁵⁸⁹ U kontekstu formulacije umetnosti srpske secesije značajno je naglasiti da češki teoretičari Bukovca vide kao umetnika čije se slikarstvo kreće između simbolizma i stilizovane ornamentike.⁵⁹⁰ Od srpskih slikara u Pragu uče Kosta Miličević, Šaca Lazarević i Miloš Golubović, koji studira na praškoj Akademiji kod velikog dekoratera Františka Ženiška.⁵⁹¹

6.8. Rusija

Umetnost ruske secesije sa nekoliko značajnih predstavnika u svetskoj umetnosti zauzima zapaženo mesto u okvirima globalnih tokova. U Petrogradu se devedesetih godina formirala grupa *Svet umetnosti*, čije je delovanje na osnovu stilskih osobnosti predstavljalo rusku varijantu umetnosti secesije.⁵⁹²

Srpski slikar koji je učio u Rusiji u Petrogradu je Vasa Eškićević. U istom gradu svoje školovanje započinje i Rista Vukanović 1891. godine. Da li i koliki uticaj je na te srpske slikare imala ruska secesija bez opsežnijeg istraživanja ne može se sa sigurnošću govoriti. Ratne okolnosti su slikara Vasu Pomorišca primorale da se na Galicijskom frontu nađe u uniformi austrougarske vojske naspram ruskih vojnika. Kao veliki slavenofil i patriota tokom jedne dramatične noći je prebegao na stranu Rusa. Boreći se u redovima ruske vojske kao jugoslovenski dobrovoljac biva teško ranjen⁵⁹³, nakon čega je prebačen na lečenje u Moskvu. U ruskoj prestonici se upoznao sa političkom situacijom koja je vladala te 1917. godine, kao i sa opštim kulturnim prilikama. Obilazi ruske muzeje upoznaje se sa bogatim moskovskim zbirkama, kao i sa tokovima ruske avangarde. Posebno snažan utisak na Pomorišca ostavlja Andrej Vrubelj jedan od najznačajnijih predstavnika ruske secesije.

⁵⁸⁹ O Vlahu Bukovcu. Vera Kružić, *Vlaho Bukovac: život i djelo*, Zagreb 2005

⁵⁹⁰ Станислав Живковић, *Српски импресионисти*, САНУ, Београд 1994, 35.

⁵⁹¹ Станислав Живковић, *Српски импресионисти*, САНУ, Београд 1994, 35.

⁵⁹² O tome: Kamila Grej, *Ruski umetnički eksperiment / 1863–1922*, Beograd 1978, 6-92.

⁵⁹³ Ranjen je u mestu Sousi Ali Bej, nakon čega je za zasluge u ratu odlikovan Ruskom medaljom za hrabrost četvrtog reda. O tome: Ljiljana Stojanović, *Vasa Pomorišac*, MSU, Beograd novembar 1986 – januar 1987.

Razmatrajući moguće uticaje na formiranje umetnosti srpske secesije Aleksandar Kadijević primećuje: „Na internacionalni tok Ar-Nuova u srpskoj arhitekturi posredno je uticala i njegova ruska recepcija, kroz učešće ruskih graditelja na konkursima u Srbiji i savetodavnoj ulozi njihovih akademskih ustanova.”⁵⁹⁴ Estetski principi ruskih akademija, likovnog obrazovanja i opštih kulturoloških prilika u srpsku sredinu stizao je i preko ruskih emigranata koji su rado prihvatani od strane srpske države. Ruski umetnici su ostavili neizbrisiv trag u srpskoj kulturi tog doba. Među mnogobrojnim emigrantima treba pomenuti arhitektu Nikolaja Krasnova koji je sagradio nekoliko reprezentativnih zdanja u Beogradu kao što je i Ministarstvo finansija koje se u stilskoj pripadnosti, a u kontekstu teme ovog rada, može definisati kao neoklasicistička i/ili ar deko secesija.

6.9. London

Mnogi autori⁵⁹⁵ upravo početke geneze umetnosti secesije povezuju sa pokretom *Umetnosti i zanastvo* (Arts and Crafts) koji se pojavio u Engleskoj, u tom periodu industrijski najrazvijenijoj zemlji Evrope. Srpska umetnost praktično nije imala direktnih kontakata sa engleskom kulturom. Jedini srpski umetnik, svojom estetikom blizak konceptima umetnosti secesije, koji je studirao u Londonu je Vasa Pomorišac. U engleskoj prestonici našao se u proleće 1921. gde je po drugi put susreo gospođu Mekfajl, škotlandanku iz Edinburga. Njihov prvi susret dogodio se na Solunskom frontu gde je Mekfajl bila dobrovoljac u okviru engleske misije spašavanja srpskih ranjenika. Po njenoj preporuci Pomorišac u Londonu dobija zaposlenje u ateljeu vajara Derventa Vuda gde stupa u kontakt sa bogatom klijantelom za koju radi porodične portrete.⁵⁹⁶ Paralelno sa poslovima u ateljeu Pomorišac studira u umetničkoj školi Sveti Martin, kao i Centralnoj umetničkoj školi. U klasi profesora Karla Parsona proučava umetnost vitraža, slikarsku tehniku koja je srpskoj umetnosti bila praktično nepoznata sve do prodiranja ideja umetnosti secesije. Pomorišac je u Londonu ušao u sve tajne te slikarske tehnike koju je uspešno sintetizovao sa secesijskom dekorativnošću. Visoke domete u okviru tog segmenta njegovog slikarstva potvrđuje nagrada koju je dobio za

⁵⁹⁴ Александар Кадиевић, *Два тока српског архитектонског ар нувоа: интернационални и национални*, Наслеђе бр. 5, Београд 2004, 53.

⁵⁹⁵ О томе: Ljiljana Stojanović, *Vasa Pomorišac*, MSU, Beograd novembar 1986 – januar 1987.

⁵⁹⁶ Isto, 8.

vitraž sa temom Svetog Đorđa na Međunarodnoj izložbi dekorativne umetnosti u Parizu 1925. Slikar je nagrađen počasnom diplomom francuskog ministarstva trgovine i industrije. Učenjem Vase Pomorišca u Londonu srpska umetnost je obogaćena novom slikarskom tehnikom, vitražom, koja će od tog perioda biti prihvaćena u okvirima nacionalne umetnosti.

Značaj Londona kao pedagoškog centra i njegov uticaj na srpsku secesiju može se sagledati i kroz Pomorišćevo prihvatanje određenih principa umetnosti preraphaelita i teorija Džona Raskina. Preraphaelitsko bratstvo je imalo jednu od ključnih uloga u početnim instancama geneze umetnosti evropske secesije. Danas se na osnovu povučenih analogija može govoriti o uticaju preraphaelita na srpsko slikarstvo. Takva tvrdnja se neposredno može isčitavati na Pomorišćevoj slici *Miloš Vojinović i Roksanda devojka*, koja nosi mnoge osobenosti preraphaelitskog slikarstva.



Vasa Pomorišac, *Miloš Vojinović i Roksanda devojka*, 1935, freska, deo triptiha *Ženidba Dušanova*, Narodni muzej, Beograd

U Londonu nastaju mnogobrojni crteži na osnovu kojih će Pomorišac kasnije naslikati mnoga dela koja su bliska secesijskim konceptima u umetnosti. Londonskom periodu pripada i jedno od njegovih remek dela *Kartaši*. Prvi put se u srpskom slikarstvu pojavljuje takav oblik stilizacije. Deskriptivni pristup nije napušten, međutim naturalističke forme izvedene minucioznom tehnikom se preobražavaju u karikaturalne i dekorativne elemente.⁵⁹⁷

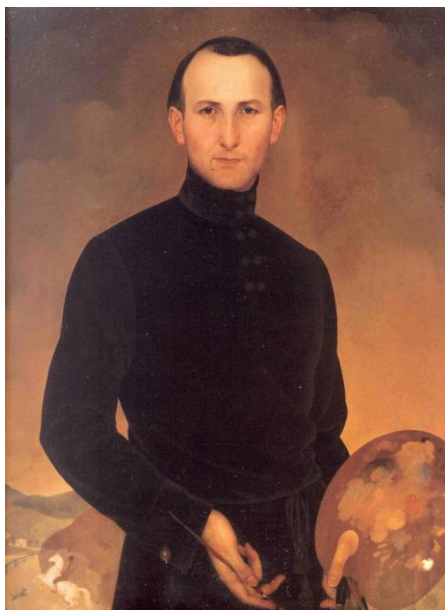
⁵⁹⁷ Taj period i takva, za srpsko slikarstvo efemerna estetika, u Pomorišćevom opusu do danas nije naučno istražena.



Vasa Pomorišac, *Kartaši*, 1924, ulje na platnu, 101 X 111 cm, MSU, Beograd

6.10. Brisel

Brisel kao jedan od najznačajnijih centara svetske umetnosti secesije svojim pedagoškim stavovima nije imao bitan uticaj na srpske umetnike. Međutim, na putu ka Londonu Vasa Pomorišac se našao i u Briselu. Godine 1920. u Briselu je naslikao *Portret gospođe Simić*, koji je nosio mnoge osobenosti stila secesije. Sa aspekta prisutnosti elemenata tog stila interesantan je i njegov *Autoportret* iz 1932. koji nosi složene simbolističke sadržaje.



Vasa Pomorišac, *Autoportret*, 1932, ulje na platnu, 102 X 70 cm, Galerija savremene umetnosti, Novi Sad

Autoportret Pomorišca baziran je na elementima renesansne likovne poetike sa kojom se autor upoznao u Briselu. Osnovna ideja Pomorišca bila je da predstavi sebe kroz renesansnu viziju umetnika, što se tumači kao težnja za naglašavanjem svog profesionalnog opredeljenja. Predstavljena staza, koja se gubi na horizontu iza figure slikara, simbolizuje njegov životni put koji se nigde ne završava. Na putu su naslikane figure konja i psa životinja iz njegovog detinjstva kojih se nostalgичno sećao. Pas i konj su simbolizovali umetnost i vernost, što je u mnogome predstavljalo slikarev životni credo.⁵⁹⁸

6.11. Zagreb

Neposredan uticaj na srpsku secesiju su imali i hrvatski umetnici. Uticaj Beča i Minhena na srpsku secesiju bio je kompleksan i slojevit, međutim, kontakt hrvatskih umetnika sa tim centrima bio je još neposredniji. Kroz kontakte, zajednička umetnička udruženja i slikarske kolonije srpskih i hrvatskih slikara srpska secesija je uspostavlja i posrednu vezu sa Bečom i Minhenom. U periodu formiranja secesije u Srbiji nije bilo organizovanog delovanja, niti su srpski umetnici pokušavali da organizuju secesijska udruženja i uzmu učešće u već postojećim secesijskim pokretima.⁵⁹⁹ Nasuprot tome hrvatski umetnici su već 1897. godine formirali *Društvo hrvatskih umetnika* pod vođstvom Vlaha Bukovca i Rudolfa Veldeca koji su u svom delu i teorijskim stavovima takođe podržavali estetiku secesije. Već 1898. društvo će u Zagrebu održati izložbu pod nazivom *Hrvatski salon*, na kojoj su se pojavili predstavnici novih stilskih tendencija među kojima je neosporno bila dominantna estetika secesije. Od hrvatskih umetnika kojima je secesija bila esencijalno stilsko opredeljenje na *Hrvatskom salonu* pojavili su se Bela Čikoš Sesija, Tomislav Krizman, Emanuel Vidević i Mirko Rački. Oskar Herman je hrvatski slikar koji je pripadao takozvanom Minhenskom krugu. Između slikarstva Oskara Hermana i Leona Koena mogu se povući mnoge estetske paralele u smislu da su obojica bili bliski fenomenu ekspresionističke secesije koja se tematski oslanjala na mitsku i biblijsku prošlost.

⁵⁹⁸ O tome: Ljiljana Stojanović, *Vasa Pomorišac*, MSU, Beograd novembar 1986 – januar 1987.

⁵⁹⁹ Jedini srpski slikar koji je sa svojim delima učestvovao na minhenskim izložbama Secesije bio je Leon Koen.

Neosporna je činjenica da je srpsku i hrvatsku secesiju povezivalo mnogo zajedničkog kao što je južnoslovensko poreklo, neposredno mešanje stanovništva, ideja jugoslovenstva, isti centri školovanja. Međutim, dve varijante secesije, hrvatska i srpska, u mnogim osobenostima su se i razlikovale. Tako npr. srpska secesija je bila manje opterećena imaginarnim, mističnim, tajanstvenim i teško razumljivim sadržajima. Takođe, hrvatsko slikarstvo simbolističko-secesijskih sadržaja likovnu poetiku bečko-minhenske secesije je doslednije sprovodila.

Sa aspekta uticaja umetnosti hrvatske secesije na srpsku neophodno je sagledati delovanje grupe *Medulić*.⁶⁰⁰ Inicijator za formiranje grupe prvenstveno su bili politički ciljevi bazirani na ideji ujedinjenja južnoslovenskih naroda, kao i suprostavljanju politici i ciljevima austrougarske monarhije. Udruženje je osnovano u Splitu 1908. pod nazivom *Društvo hrvatskih umetnika Medulić*, međutim ubrzo, zastupajući ideje panslavizma pridružuju mu se srpski i slovenački umetnici. Grupa se u svom početnom programu u mnogome oslanjala na ideologiju *Jugoslovenske umetničke kolonije* (1895) i *Prve jugoslovenske izložbe* (1904). Od srpskih umetnika udruženju pristupaju: Nadežda Petrović, Milan Milovanović, Branko Popović, Mališa Glišić, Marko Murat, Miloš Golubović i Đorđe Jovanović.

6.12. Ljubljana

U periodu trajanja umetnosti secesije slovenački narod je živeo u austrougarskoj monarhiji što je omogućavalo njihovim umetnicima da ostvare neposredan kontakt sa najznačajnim centrima evropske secesije. Gotovo identične ideje i ciljevi između hrvatske i srpske kulture uspostavljene su i na relaciji slovenačke i srpske umetnosti. Između ostalog i činjenica o pripadnosti istoj kraljevini od 1818. otvara dovoljno povoda da se traga za mogućim međusobnim uticajima. Jedan od modela delovanja slovenačke na srpsku secesiju ostvarivan je kroz neposredne kontakte koji su uspostavljeni na jugoslovenskim umetničkim izložbama. Na tim manifestacijama slovenački umetnici su predstavljali dela među kojima su se nalazila i ona koja su pripadala sferi estetike secesije. Sa aspekta današnje analize tih dela moguće je

⁶⁰⁰ O društvu *Medulić* videti: Vesna Novak-Oštrić, *Društvo hrvatskih umetnika „Medulić”*, katalog izložbe održane u umetničkom paviljonu u Zagrebu, Zagreb 1962.

zaključiti da su slovenački slikari nudili srpskoj umetnosti koncepte bliske srednjoevropskoj secesiji.



Tone Kralj, *Kalvarija*, 1921
France Kralj, *Smrt genija*, 1921

Ovome idu u prilog i dela Toneta Kralja i Franca Kralja izložena na *Petoj jugoslovenskoj izložbi* održanoj 1922. u Beogradu.⁶⁰¹ Izložba je održana u periodu postsecesije i/ili ar dekoa, međutim tematika i likovnost slika *Kalvarija* i *Smrt genija*, koje su bile predstavljene na beogradskoj izložbi, ukazuju da su u estetskoj pripadnosti ipak bliže simbolističko-secesijskim konceptima. Likovna poetika pomenutih slika refletovala je na srpsko slikarstvo koncepte bliske Klimtovskoj ili Redonovskoj filozofiji umetnosti.

⁶⁰¹ O jugoslovenskim umetničkim izložbama: Драгутин Тошић, *Југословенске уметничке изложбе*, Београд 1983.

7. Dihotome i politome strukture, antagonizmi umetnosti srpske secesije

Secesija se u svojoj fenomenološkoj, tematskoj, ikonografskoj, sociološkoj, kontemplativnoj heterogenosti zasniva na mnogim antagonizmima i kontradiktornostima. Umetnost secesije karakterišu mnogi dihotomi i politomi sadržaji i estetske vrednosti. Teorijsko proučavanje umetnosti secesije nameće tumačenje dva osnovna aspekta, prvi koji podrazumeva materijalnu strukturu dela i čisto vizuelno-likovnu problematiku, i drugi koji razmatra aspekte nematerijalnog, duhovnog, sociološkog, psihološkog, iracionalnog.

Pored dihotomije idealizma i materijalizma, secesiju karakterišu i mnoge druge suprotno polarizovane vrednosti, odnosno dualističke strukture. U teoriji secesije ističu se relacija i odnosi umetničkog dela i same ličnosti umetnika. Primer takvog secesijskog dualizma predstavlja ličnost i delo Nadežde Petrović. Mnoga njena dela nose likovne i formalne elemente simbolizma i secesije. Međutim, i sama ličnost, životna filozofija, avangardna za srpku sredinu afirmacija i emancipacija žene umetnika, predstavljaju secesiju u odnosu na dotadašnju tradiciju u srpskoj kulturi.⁶⁰²

Paradigmatičan primer polarizacije različitih shvatanja secesije kao stila može predstavljati umetničko i teorijsko delo Adolfa Losa. U svom teorijskom delu *Ornament i zločin*,⁶⁰³ koje predstavlja i jedan od njegovih najznačajnijih članaka o problemu dekorativnog u umetnosti, autor iznosi svoje krajnje negativan stav o funkciji dekorativnog u arhitekturi, kao i o umetnosti secesije generalno. Tako se dolazi do još jedne dihotome strukture secesije koju potvrđuje i činjenica da se jedan od najznačajnijih predstavnika stila izražava kao fanatični antiornamentalista, što ontološke vrednosti secesije dovodi do apsurdna. Secesijska dihotomija dekorativnog i antidekorativnog naglašena je činjenicom da je stvaralaštvo Adolfa Losa, od strane mnogih autora⁶⁰⁴ uvršćeno u problematiku i morfologiju umetnosti secesije.

⁶⁰² Tumačenje lika i dela Nadežde Petrović kao predstavnika srpske umetnosti secesije daje Lazar Trifunović. O tome: Lazar Trifunović, *Vreme srpskog impresionizma*, Katalog MSU, br. 1, Beograd 1972, 30.

⁶⁰³ Adolf Los, *Ornament i zločin*, Zagreb 1952, 7-18.

⁶⁰⁴ Teoretičar Gabrijel Fahr Beker u korpus secesijskih arhitekata ubraja i Adolfa Losa. O tome: Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, Amer Map Corporation, 2008, 355-358.

Jedna od dominantnih dihotomih vrednosti secesije iskazuje se kroz njenu estetiku koju istovremeno karakterišu i homogenost i heterogenost stilskih osobenosti. Likovna teorija secesiju određuje istovremeno i na osnovu njenih homogenih stilskih karakteristika, ali i kao umetnost koja se odvajala od tradicionalnog pristupa tumačenja umetničkog stila. Tim osobenostima ontološke strukture svojih stilskih karakteristika secesija povlači značajne rezove u odnosu na umetnost epoha koje su joj predhodile.

Dihotomičnost umetnosti secesije ispoljava se i u njenom pozicioniranju između figuracije i apstrakcije. Sinteza figurativnog i nefigurativnog prisutna je kroz floralno, geometrijsko, zoomorfne motive u slikarstvu i skulpturi. Novine koje je umetnost secesije donosila, predstavljale su deo pluralističkog koncepta modernizma. Politomom strukturom može da se tumači i secesijska multidisciplinarnost, pronalaženje različitih estetskih obrazaca primenjivanih u različitim vizuelnim medijima. Dihotomičnost secesijskog koncepta leži i u njenoj potrebi i težnji za istovremenom utilitarnošću i za nefunkcionalnom dekorativnošću. Dok je jedna struja srpske secesije potvrđivala nacionalnu pripadnost, kulturni integritet i autohtonost, druga je, težila dosezanju savremenog kulturološkog momenta zapadne Evrope i uključivanje u internacionalne tokove estetike ovog stila. Tako se pojavljuje i dualistička ideja umetnosti srpske secesije koja je potvrđivala dve suprotstavljene, hronološki paralelne težnje tog stila.⁶⁰⁵

Kao jednu od esencijalnih struktura secesije, mnogi autori ističu njenu suštinu izraženu kroz postojanje dekorativnosti kao bitne karakterologije te umetnosti. Međutim, neophodno je da se takav teorijski stav sinhronizuje sa činjenicom da je srpsko slikarstvo sa prodiranjem moderne imalo dva puta. Prvi koji je vodio preko problema rešavanja fotografske tačnosti na slici, forme, svetlosti, kolorita, odnosno fizičke spoznaje sveta i kretao se linijom i progresijom realizam, impresionizam, sezanizam, konstruktivizam. Drugi put se fokusirao na unutrašnje, duhovne sadržaje slikarstva koji su se bazirali na ikonografiji, simbolici i kontemplativnosti dela, odnosno to je ono kretanje koje se vezuje za simbolističko-secesijske koncepte, za ono što im je predhodilo i ono što se na njih nadovezivalo npr. romantizam i nadrealizam.

⁶⁰⁵ Teorijskim problemima na relaciji internacionalno-nacionalno u okviru srpske secesijske arhitekture bavi se Aleksandar Kadijević u radu: Aleksandar Kadijević, *Dva toka srpskog arhitektonskog ar nuvoa: internacionalni i nacionalni*, Nasleđe br. 5, Beograd 2004, 63.

Esencijalni problem dosezanja egzaktnije definicije umetnosti secesije i njene suštine leži u suprotstavljanju dekorativnog i nemisaonog onome suprotnom koje se definiše kao čista misaono, duhovno, kontemplativno⁶⁰⁶, metafizičko. Duhovna ili idealistička struktura srpske secesije je tematski veoma široka. Tako su u njoj zastupljeni svi aspekti od literalnog, psihološkog, religijskog, epskog, mitološkog, istorijskog, poetskog. Tematika i ideja spekulativne sfere umetnosti secesije suprotstavlja se umetnosti svakodnevnog, racionalnog, uobičajenog. Tako Filip Žilijen kaže: „Počinjemo se pitati nisu li Helogabal ili Saloma možda ipak zanimljiviji nego posude za voće i ruševine prenete na platno”⁶⁰⁷. Mnoge pomenute strukture kontemplativnog u umetnosti srpske secesije prisutne su i u vizuelnoj sferi dela. Nasuprot duhovnoj leži materijalistička, egzaktna i empirijska struktura umetnosti srpske secesije. Ta sfera srpske secesije izražena je u naturalističkim težnjama prikazivačke umetnosti, funkcionalizmu arhitekture, utilitarizmu umetničkih dela npr. zanatske i industrijske proizvodnje.

Jedna od normi postavljenih secesiji bila je da se njena suština zasniva na jednostavnoj umetnosti pristupačnoj, razumljivoj i estetski prihvatljivoj najširem sloju stanovništva. Taj zadatak umetnost secesije je ispunila, međutim, u isto vreme, je postavljala i nove kriterijume koji bi je doveli u kontekst visoko elitističke umetnosti. Tako secesija doseže do visoko sofisticirane umetnosti.⁶⁰⁸

Pojavnost secesijske dihotomije čita se i u njenom odnosu prema modernističkom avangardizmu. Secesija egzistira u relacijama od buntovne i ekscesne umetnosti, kakvu je zagovarao minhenski pokret iz 1892(3). godine, do građanske bidermajerske varijante koju karakteriše prosečnost, građanski sentimentalizam i pomodarstvo. Tako secesija

⁶⁰⁶ Kao jedna od esencijalnih struktura umetnosti secesije u ovoj tezi ističe se njen kontemplativni sadržaj. Kontemplativnost, kao i ostali slojevi umetnosti secesije u okvirima problematike ovog rada može se tumačiti sa različitih aspekata. Kontemplacija, u sferi umetnosti srpske secesije, predstavlja misaono-meditativne sadržaje koji su se pojavljivali kako u okviru same strukture umetničkog dela, tako i kao spekulativnost samog umetnika stvaraoca. Kontemplacija podrazumeva angažovanje različitih sfera misaonog, kao što su: filozofija, mistika, meditacija, egzistencionalizam, esteticizam itd. Kontemplacija predstavlja stanje svesti i duhovnu usredsređenost na određene sfere ljudskog postojanja. „Secesijska kontemplacija” se, ponovo u duhu secesijske dihotomičnosti, u prvom slučaju zaustavlja na samoj misaonosti, dok se drugi oblik kontemplacije realizuje i kroz vizuelizaciju te misaonosti. Ona se realizuje i kroz potrebu misaone komunikacije umetničkog dela sa konzumentom umetničkog, kao i kroz misaonost samog dela. Kontemplacija u okviru umetnosti secesije jeste i jedan oblik pozorišne predstave namenjen prezentaciji pred publikom. Kontemplativni sadržaj umetnosti secesije najčešće se iskazuje kao sakriven, nepoznat i mističan, bez mogućnosti spoznaje kroz samo ponuđeni vizuelno predstavljeni programski sadržaj.

⁶⁰⁷ Philippe Jullian, *Mythen und phantasmen in der Kunst des fin de siecle*, Berlin 1971, 17.

⁶⁰⁸ Gabrijela Šterner, *Jugendstil*, Beograd 1978, 9.

ispoljava svoje delovanje kroz fenomene avangarde kao što su bunt, eksces, elitizam, ali i u okvirima najšire forme globalističke, komercijalizovane umetnosti koja je prihvatana od strane svih socioloških i kulturoloških slojeva stanovništva.

Istovremeno okretanje i posmatranje i prošlosti i budućnosti u umetnosti secesije ilustruje bog Janus⁶⁰⁹, čije je jedno lice zagledano u prošlost, nekada tako daleko dosežući do samog arhetipa, a drugo sa pogledom uprtim kako u neposrednu, tako i daleku i neizvesnu budućnost. Umetnost secesije neposredno i suštinski svojim ontološkim strukturama korespondira sa prošlošću što joj je omogućilo i olakšalo dijalog i anticipiranje budućnosti. Međutim, umetnost secesije se nalazila tu gde jeste u sadašnjosti egzistirajući čvrsto u svom vremenu i prostoru. Secesijska recepcija i prošlosti i budućnosti uspostavljala se na visokom nivou kontemplativnosti, ali gotovo nikada sa potrebom za agresivnim, ekscesnim ili radikalnim predstavljanjem kako u sferi vizuelnog tako i sferi misaonog.

Secesijska dihotomičnost izražena je i kroz Gaudijev i Losov teorijski i estetski koncept arhitekture. Dvojica vodećih predstavnika umetnosti i shvatanja secesije iskazuju kontradiktornost njene estetike. Zpravo ta dva pristupa, u ovom slučaju moguće označenih kao organska i minimalistička estetika, potvrđuju fleksibilnost i slobodu secesije kao stila da uspešno sintetiše krajnje suprotno polarizovane umetničke koncepte.

U umetnosti secesije prisutne su ideje i pojave kao što su individualnost, personalnost umetničkog izraza, ali i uniformisanost, multipliciranje i ponavljanje dela i motiva. Krajnje autohtonom umetničkom izrazu Gustava Klimta suprotstavlja se depersonalizovan motiv lica maskerona koji se ponavljaju na fasadama secesijskih zgrada.

Secesija je u svojoj ikonografskoj i ikonološkoj strukturi veoma slojevita i intrigantna. Unutrašnji sadržaj umetnosti secesije svojom višeslojnom strukturom prevazilazi do tada postojeće u sferi likovnih umetnosti. Taj momenat je najlakše objasniti novim modernističkim ambijentom u kojem se nalazio tadašnji umetnik. Burne i dinamične promene u sociološkoj, industrijskoj, tehnološkoj sferi koje su zahvatile tadašnje

⁶⁰⁹ „Renesansa je od njegova dva lica načinila simbole prošlosti i budućnosti” - citirano iz: James Hall, *Rečnik tema i simbola u umetnosti*, Zagreb 1998,135.

čovečanstvo uticale su na drugačiju recepciju stvarnosti, novo poimanje religioznosti i moralnih kodeksa. Takva situacija na nivou makrokulture profilisala je nove psihološke modele, pojavu savremene mitologije, promene u percepciji hrišćanske religioznosti. Sve to je reprodukovalo nove polarizacije poimanja smisla čovekove egzistencije. Tematika u umetnosti je oscilirala od najdublje religioznosti do potpune svetovnosti. Secesijski ikonografski simboli, u sadržajnom smislu, često se pojavljuju kao suprotnosti. Na jednoj polarizovanoj strani su predstave krina, irisa, loze, pauna, labuda, figure igračica, ispunjeni životnom energijom, lepotom i sjajem, a na drugoj strani pojavljuju se skeleti, demoni, pusti gradovi, usamljene obale, crna jezera, ukleti vrtovi, tuga, melanholija i usamljenost. Na pojavu tako različito naelektrisane atmosfere u predstavljenoj ikonografiji uticali su sama ličnost umetnika kao i čitav niz slučajnih ili namernih okolnosti. Tako se secesijski sadržaji kreću od optimističkih (Paja Jovanović), do onih pesimističkih, sa apokaliptičnim i morbidnim sadržajima (Golubović, Koen).

Istovremena zastupljenost, u secesijskom delu, čisto dekorativnih i čisto duhovnih sadržaja predstavlja još jednu nelogičnost, ali i autentičnost umetnosti secesije. Secesijski maskeroni iskazuju paralelnu egzistenciju dekorativnih elemenata i kontemplativnih sadržaja koji se pojavljuju kao prikriiveni i pritajeno prisutni. Ti sadržaji dualističkog značenja su posmatraču vizuelno pristupačni i čitljivi, međutim, iz drugog ili trećeg plana dela izbijaju idealističke poruke obavijene tajanstvenošću, mističnošću i intrigantnošću.

Lazar Trifunović zaključuje: „Celokupna likovna umetnost mogla bi se stilizovati i prikazati kao dva odvojena kruga koji žive nezavisno jedan od drugog. U jednom dominira klasična koncepcija umetnosti, estetske mere reda i broja, - u drugom: umetnost magije, kulta i simbola. Pošto jedan deo moderne umetnosti predstavlja revolucionarni raskid sa klasicističkom koncepcijom, on je nužno i zakonito u traganju za svojom prošlošću i svojom istorijom morao da se uputi neklasičnim likovnim civilizacijama i da u njima traži svoj duhovni kontinuitet.”⁶¹⁰ Takva polarizacija se ne može primeniti na umetnost secesije. Ona je spojila te dve tradicije i od njih stvorila jednu koherentnu celinu.

⁶¹⁰ Lazar Trifunović, *Stara i nova umetnost*, Zograf, Beograd 1969, 40.

Dualizam secesije se pojavljuje i kroz introvertnost i ekstravertnost te umetnosti. Istovremeno autistično zatvaranje u svoj intimni svet i potpuna otvorenost ka spoljnim sadržajima i komunikacija sa okruženjem mogu se posmatrati kao još jedna dihotomna struktura te umetnosti.

Dihotomna struktura secesije pojavljuje se i kroz sinhrono sazvučje i sintezu akademizma i avangardizma, percipirana od strane kritike i javnosti i kao avangarda i kao bidermajerski uljuljkani mediokritetski modernizam srednjeg staleža. Tako, govoreći o uticajima na srpske umetnike za vreme njihovog školovanja u Minhenu Lazar Trifunović zaključuje da se njihova percepcija i interpretacija umetnosti kretala od „umerenog realizma do radikalne secesije”⁶¹¹.

Homogenost umetnosti secesije, u različitim sferama svog postojanja, zasniva se, apsurdno i protivrečno, na različitim ideologijama i konceptima, suprotstavljenim estetskim rešenjima, kolizijama različitih teorijskih stavova itd. Međutim, i pored činjenice o ambivalentnosti kritičkih stavova prema ontološkim vrednostima, postojanju teorijskih apsurdnosti pri pokušaju stilske i estetske definicije, umetnost secesije je uspela da sačuva svoju autonomnost i izgradi čvrste temelje svoje pozicije u istoriji umetnosti.

⁶¹¹ Lazar Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900-1950*, Beograd 1973, 44.

8. Simbolizam⁶¹² kao protosecesija, kao jedna od esencijalnih struktura evropske i srpske umetnosti secesije

Simbolizam u sferi vizuelnih umetnosti teži predstavljanju realnosti koja nosi simbolično, prikriveno ili alegorijsko značenje. Kako se, u umetnosti prikazano, nikada u potpunosti ne poistovećuje sa predstavljenom faktografskom stvarnošću i kako ne nastaje samo pod uticajem materijalističkog shvatanja, simbolistički sadržaji predstavljaju jednu od opštih i stalnih struktura umetnosti. Simboličnost kao stalno prisutna nematerijalistička struktura dela zastupljena je kako u religioznoj, tako i u svetovnoj umetnosti. Čitanje i tumačenje simbola pojavljuju se kao stalne komponente analize umetničkog dela, tako da svaka epoha u okviru duhovne i vizuelne sfere može dati svoje tumačenje simbolizma. Međutim, u okviru simbolizma kao umetničkog stila „simboličnost” postaje dominantna potka, ideja i tema umetnosti.

Sa aspekta genealogije i morfologije stila secesija prihvata različite sadržaje iz simbolizma, tako je veoma teško definisati granice i razlike između tih stilskih pojava i kretanja. Jelena Uskoković primećuje da je u okvirima hrvatske umetnosti „[...] još godine 1962. Vesna Novak Oštrić, izvela genezu »secesije« iz »pokreta simbolizma«”.⁶¹³ Ona dalje, zaključuje da „Simbolizam - internacionalno akceptiran svjetskom izložbom u Parizu godine 1900 dobiva svoj rezime izložbenom djelatnošću bečkih secesionista.”⁶¹⁴ U okviru rezimea monografije o Mirku Račkom autorka iznosi stav da secesija predstavlja mnoštvo pokreta u okviru kojih se pojavljuju različiti smerovi među kojima i simbolizam.⁶¹⁵ Zaključuje se i potvrđuje teza da simbolizam predstavlja ranu fazu secesije u koju se neprimetno inkorporirao i u kojoj se u potpunosti tematski, estetski i idejno ostvario. Umetnost secesije se suštinski

⁶¹² U okvirima likovnih umetnosti i vizuelnih medija fenomen simbolizma u srpskoj kulturi još uvek nije dovoljno istražen. Traganje za esencijalnim vrednostima srpskog simbolizma podrazumevalo bi vraćenje i preispitivanje istorijskih i umetničkih pojava u srpskoj kulturi koje su već definisane u njihovim istorijsko-kulturološko-estetskim značenjima. Ponovno tumačenje i potenciranje na novim vrednostima i sadržajima simbolizma zahtevalo bi pokretanje do danas, od likovne teorije, neanimiranih fenomena u srpskoj kulturi i umetnosti. Istraživači, u okvirima dosadašnjih tumačenja, kako u okviru književnosti tako i u okviru likovnih umetnosti, o srpskom simbolizmu kao umetničkom stilu i fenomenu nisu dali programski izgrađen i definisan stav. Prvi ozbiljniji pokušaj u proučavanju srpskog simbolizma predstavlja Naučni skup u okviru SANU održan 1985. godine. Rezultati istraživanja iz oblasti književnosti i umetnosti sa tog skupa objavljeni su u zborniku: *Srpski simbolizam – tipološka proučavanja*, Naučni skupovi - knjiga XXII, SANU, Beograd 1985.

⁶¹³ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb 1979, 26.

⁶¹⁴ Isto, 60.

⁶¹⁵ Isto, 70.

nadovezuje, dopunjuje, na početku zajedničke geneze integriše, da bi s vremenom asimilovala, i kao krajnju istancu gradila jedinstvenu fenomenološku stvarnost sa simbolizmom. Te dve pojave, različito terminološki označene, mogu se posmatrati kao odvojene stilske celine, međutim, kako egzistiraju na zajedničkim ontološkim vrednostima, simbolizam i secesija predstavljaju jedinstveno, homogeno vizuelno i kontemplativno estetsko tkivo. Ilustrativni primer, među mnogim ostalim poistovećivanjima fenomena simbolizma i secesije, predstavlja knjiga Hansa Hofštetera *Symbolismus und Kunst der Jahrhundertwende*⁶¹⁶. U toj studiji autor daje prikaz evropskog simbolističkog slikarstva sa razmatranjem osnovnih estetskih tendencija koje se ispoljavaju u okviru te estetike. U knjizi je u okviru simbolističkog slikarstva razmatrana i umetnost predstavnika koji se u stručnoj literaturi navode i kao najznačajniji nosioci evropske secesije. Ta činjenica ide u prilog tvrdnji da su granice i definicije ta dva stila fluidne, nestabilne i da mnoge njihove strukture pripadaju zajedničkoj estetici. U kontekst umetničke stvarnosti evropskog simbolizma Hans Hofšteter ubraja slikare Ferdinanda Hodlera, Gustava Klimta, Franc fon Štuka, Egona Šilea, Jana Toropa, Fernanda Knofa, Margaretu Mekdonald, Obri Berdlija, Đovanija Segantinija, Edvarda Munka, Kolomana Mozera, kao i mnoge druge čije delo predstavlja i referentne vrednosti evropske umetnosti secesije. Pomenuta studija Hofštetera,⁶¹⁷ predstavlja kapitalno delo za neposredno razumevanje evropskog, a posredno i srpskog simbolizma. Mnogi stavovi koje je autor izneo u toj studiji potvrđuju zajedničku pripadnost simbolizma i secesije istoj estetskoj stvarnosti. U pokušaju definicije simbolizma, dominantne strukture te umetničke pojave Hofšteter izražava kroz sintagme „imaginacija”, „uticaj kosmičkih i mitskih sila” i „opozicija protiv građanskog morala”.⁶¹⁸ Značenja pomenutih sintagmi u okvirima umetnosti simbolizma su prisutna i u umetnosti secesije. Prva Hofšteterova odrednica „imaginacija” je širok pojam, međutim, u okviru umetnosti simbolizma se odnosi na dominaciju nematerijalističkih ili nerealističkih⁶¹⁹ sadržaja, tema i slojeva umetničkog dela. Druga sintagma „uticaj kosmičkih i mitskih sila” takođe se povezuje sa idealističkim

⁶¹⁶ O tome: Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965.

⁶¹⁷ Ista knjiga je doživela i svoje drugo i prošireno izdanje 1973.

⁶¹⁸ O tome: Hans H. Hofstätter, navedeno delo.

⁶¹⁹ U ovom slučaju termin nerealistički sadržaj se odnosi na suprotnost od onog što je svojim sadržajima nudio realizam kao pravac druge polovine 19. veka, kao i suprotnost na stavove koje je isticao Gistav Kurbe.

sadržajima koji inspiraciju pronalaze u kosmološkim teorijama o esencijalnom, kao i odlazak do samog arhetipa i mita, koji su se suprotstavljali tadašnjem racionalizmu i materijalizmu. Treća odrednica „opozicija građanskog društva” pojavljuje se kao težnja simbolista da se suprotstave, izraze svoj miran, kontemplativni bunt i revolt prema letargiji, intelektualnoj uspavanosti i bidermajerskoj kulturi kao dominantne principe tadašnje životne filozofije.

Potvrdu da secesija i simbolizam predstavljaju bliske i/ili identične estetske i ideološke fenomene u umetnosti potvrđuje i poslednja velika putujuća izložba simbolizma održana tokom 1976. u Roterdamu, Briselu, Baden-Badenu i Parizu.⁶²⁰ Na izložbi predstavljena dela nastala u periodu od 1855. do 1912, potvrdila su internacionalni karakter simbolizma. Pored dela germanskih i romanskih naroda predstavljena su i dela slovenskih nacija Rusa, Čeha, Slovaka i Poljaka. Izložba je naglasila i učvrstila stav o egzistenciji simbolizma i jugendstila⁶²¹ kao homogenim i autonomnim pojavama u okviru evropske Moderne.

Iz perspektive osnovne problematike ove teze i pokušaja dešifrovanja fenomena umetnosti srpske secesije proučavanje simbolizma se naglašava zbog prisutnosti njegove estetike kao stalne strukture u umetnosti secesije. Kao drugi razlog, može se navesti činjenica da umetnost secesije upravo i počinje svoju morfologiju sa simbolizmom kao istorijsko-kulturološko-estetskom pojavom. Srpski teoretičari, takođe, kao i evropski, naglašavaju i potvrđuju vezu i interakciju estetika secesije i simbolizma. Miodrag B. Protić, zaključuje da secesija „[...] širom definicijom obuhvata i simbolizam, tako da dopušta svrstavanje stvaralaca različitih stilskih osobina u tu grupaciju.”⁶²² Da se radi o pojavi koja se u određenim istraživačkim okolnostima naziva različitim imenima potvrđuje i naslov teksta *Secesija, simbolizam, stil 1900*, u kome se govori o jedinstvenim pojavama u umetnosti.⁶²³ Istog mišljenja je i Katarina Ambrozić koja zaključuje da su „Dalja proučavanja jugendstila otkrivala pored naglašene dekorativnosti kao dominantne karakteristike ovog stila i ritma vijugave linije kao

⁶²⁰ Grupa autora, *Symbolismus in Europa, Rotterdam, Bruxelles, Baden-baden*, Paris 1976.

⁶²¹ Jugendstil je termin koji se u katalogu izložbe koristio za simultane pojave koje su u ovom radu definisane nazivom Secesija.

⁶²² Miodrag B. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, Katalog Muzeja savremene umetnosti, br. 1, Beograd 1972, 11.

⁶²³ Isto.

njegovog bitnog izražajnog sredstva, u jednom delu njegovog slikarstva, grafike, plastike kao i primenjene umetnosti javljaju se i tragovi simbolističke koncepcije. Konstatovanje ove pojave dovodi u jednom trenutku do mišljenja o simbolizmu kao atributu jugendstila, pa i dalje, do mogućeg terminološkog izjednačavanja ova dva pojma.⁶²⁴ Stanislav Živković primećuje da se značaj prodiranja secesionističkog talasa u srpsku kulturu ocrta kroz njegov doprinos simbolističkoj umetnosti.⁶²⁵

Na simbolizam kao oblik moderne i avangardne umetnosti ukazuje i Slobodan Mijušković, koji zaključuje da je nekadašnja „[...] gotovo apriorna formula razdvajanja simbolizma od avangarde” već odavno napuštena. Štaviše, naglašava Mijušković, „novija čitanja, kako umetničke prakse tako i, naročito, teorije simbolizma, potpuno su izokrenule tradicionalnu predstavu o toj pojavi kao poslednjem izdanku starog, u osnovi romantičarskog umetničkog modela i pogleda na svet umetnosti dvadesetog veka.”⁶²⁶

8.1. Relacije i odnos simbolizma sa pravcima ranog modernizma

Paralelno sa evropskim konceptima i srpski simbolisti su verovali u postojanje paralelne realnosti i nevidljivog sveta koji je stajao iza pojavne stvarnosti. Simbolizam je u likovnim umetnostima predstavljao vizualizaciju onoga što se oseća, a ne onoga što se vidi, ili kako kaže Miodrag B. Protić, citirajući Albera Orijea, to je bio pokušaj da se materijalizuje ideja kao ono što je najbožanskije u svetu. Simbolizam je predstavljao novu osećajnost, nemir koji tinja ispod svetla i samozadovoljene površine građanskog društva i one lepe površine.⁶²⁷

Simbolizam je težište stavljao na osećajne i duhovne sadržaje. Bilo je to ono što je odvajalo simbolizam od prethodnih i njemu savremenih umetničkih pravaca i dešavanja. Simbolizam se, kao i romantizam, javljao kao reakcija na sve forme materijalizma i empirizma i predstavljao je suprotno polarizovanu stranu u odnosu na ideologije realizma i impresionizma. Uspostavljajući neposrednu i posrednu komunikaciju sa ontologijom savremenog i prošlog simbolizam nije predstavljao ni egzotičnu niti

⁶²⁴ Katarina Ambrozić, *Simbolizam u likovnoj umetnosti i njegov odjek u Srbiji*, Srpski simbolizam – tipološka proučavanja, Naučni skupovi - knjiga XXII, SANU, Beograd 1985, 654.

⁶²⁵ Stanislav Živković, *Srpsko slikarstvo 20. veka*, Beograd 2005, 14.

⁶²⁶ Slobodan Mijušković, *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Beograd 2003, 13.

⁶²⁷ O tome: Miodrag B. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, Katalog MSU, br. 1, Beograd 1972, 8.

estetski sterilno čistu pojavu. Subjektivno predstavljanje spoljašnjeg sveta, zalaženje u sfere snova, nesvesnog, mašte, bile su ideje koje su se u umetnosti upravo pojavile sa romantizmom, pravcem koji je predstavljao temelj na kome će se razvijati simbolizam. Romantičarsko-simbolističko-secesijski intelektualni koncept pokrenuo je revoluciju izraženu u pobuni protiv svih vrsta ograničenja. U romantizmu je negovan mit o „umetniku geniju”, nadahnutom od Boga, koji je opstajao i u filozofiji umetnosti secesije. Pomenute paralele između romantizma, simbolizma i secesije potvrđuju njihovu pripadnost istoj morfološkoj liniji.

Motivi i teme u simbolizmu korespondirali su sa metaforom i alegorijom, koje čine enigmom za čijim rešenjima se traga. Ikonografija i ikonologija su često nemoćne u pokušajima dešifrovanja sadržaja simbolističkog dela. Rešenje se pronalazi u usmenom ili literarnom objašnjenju autora dela. Sa tog aspekta moguće je povući paralele između simbolizma i programske muzike koja svojim izvođenjem samo nagoveštava tematiku, dok kompozitor, najčešće u literarnom obliku obrazlaže slušaocu sadržaj kompozicije. Snovi, uobrazilja, mašta i fantazmogorija koji su se pojavljivali kroz vizuelne simbole, su pre svega produkt stanja umetnikovog duhovnog postojanja. Autonomna simbolistička ikonografija svoje sadržaje i značenja saopštava često nejasno, intrigantno, patetično. Takav odnos prema sadržaju reprodukuje temu prožetu mističnim i filozofsko spekulativnim. Likovni i retorički instrumentarijum idealističko-materijalističke strukture simbolizma imaće neprekinuti kontinuitet u umetnosti Moderne. Kako u Evropi tako i u Srbiji, unutrašnjim sadržajem i likovnom poetikom vizuelnog, simbolizam i secesija su se blisko prožimali i gradili jedinstvenu umetničku stvarnost koja je u okviru ove teze etimološki određena kao jedinstveni fenomen terminološki definisan kao umetnost srpske secesije.

Rezimiranje geneze secesije nameće prihvatanje stanovišta da se u mnogome razvoj tog stila može pratiti kroz aspekte morfologije simbolizma. U umetničkoj genezi „simbolizam sadržaja” se postepeno obogaćivao novom strukturom „simbolizam likovnih elemenata”. Kroz autonomno likovni i znakovni sadržaj secesija koristi tajanstvene, složene i višedimenzionalne simbole. Oni postaju ikonografski višeslojni i tematski netransparentni. Snagu i sveprisutnost simbolističkog koncepta potvrđuje i Oskar Vajld koji kao jedan od paradigmatičnih mislilaca svoga vremena izjavljuje: „Ja sam bio čovek koji je stajao u simboličnim odnosima prema umetnosti i kulturi svoga

vremena”⁶²⁸ Vajld ističe značaj simbolističkog doživljaja, individualizma i potrebu za neograničenom slobodom svoje intuitivne stvarnosti. Naglašavanje individualizama sa idejom da se očuva integritet ličnog doživljaja bio je princip simbolizma prisutan i u srpskoj umetnosti.

Umetnost secesije otkriva prisutnost simbolizma u mnogim slojevima sopstvene egzistencije. Likovni elementi, kojima se u secesiji najčešće kao prioriteta pripisuje dekorativna uloga, u suštini su nosioci mnogo složenijih sadržaja. Omiljene vegetabilne, linearne i amorfne forme nisu samo nosioci vizuelnog likovnog programa secesije već i kontemplativnog. Pojavnost materijalnog postaje nosilac i simbolističkih sadržaja. Likovni znaci su simbolizovali rađanje-život-smrt, pulsirajuće impulse prirode, harmoničnost ili ritmičnost prirodnih procesa. Simbolizam je izražavao analogiju, personifikaciju, simbol, sinesteziju, aluziju, asocijaciju, alegoriju, metaforu.⁶²⁹ Maksima Gistava Moroa „Verujem samo u ono što ne vidim i samo u ono što osećam”⁶³⁰ biva prihvaćena u filozofskim stavovima simbolističko-secesijske umetnosti. U simbolizmu likovni umetnik je, kao i u književnosti, pre svega preokupiran idejom, a ne formom. Iz tog razloga se vizuelna stvarnost u simbolizmu i pojavljuje kao dekorativni element koji kao princip egzistira i u secesiji.

8.2. Multimedijalnost i kosmopolitizam simbolizma

Tokom 19. veka, sa razvojem humanističkih nauka, komunikacija između filozofije, estetike, psihologije, muzike, slikarstva i drugih intelektualnih sfera čoveka postaje sve kompleksnija. Interaktivnost između tih disciplina jača, one teže sintezi i ostvarenju u jedinstvenoj ontološkoj stvarnosti. Time se pojavljuje integralnost, kao jedan od dominantnih principa simbolističke fenomenologije.⁶³¹ Tom svojom osobenošću simbolizam je najavljavao multidisciplinarnost nastupajuće secesije, na šta ukazuje i Filip Žilijan koji govoreći o umetnosti tog perioda zaključuje da „[...] nikad nije bilo toliko veza između slikara, pesnika i muzičara.”⁶³²

⁶²⁸ Oskar Vajld, *De profundis*, Beograd 1991, 19.

⁶²⁹ Predrag Palavestra, *Trajanje, priroda i prepoznavanje srpskog simbolizma*, objavljeno u: Srpski simbolizam, tipološka proučavanja, SANU, Beograd 1985, 7.

⁶³⁰ Katarina Ambrozić, *Simbolizam u likovnoj umetnosti i njegov odjek u Srbiji*, Srpski simbolizam – tipološka proučavanja, Naučni skupovi - knjiga XXII, SANU, Beograd 1985, 654.

⁶³¹ Edvard L. Smith, *Symbolist Art*, London 1997, 61.

⁶³² O tome: Brankovo kolo, br. 21, Sremski Karlovci 1897, 689.

Druga bitna osobenost ideje evropskog simbolizma jeste težnja za nadnacionalnim sadržajima u umetnosti bez težnji za isticanjem nacionalnih osobenosti. Međutim, i u tom kontekstu, srpski simbolizam u okviru fenomena srpske secesije izražava autonomnost u polarizaciji te umetnosti na njenu internacionalnu i nacionalnu varijantu. Nacionalnoj varijanti simbolizma i secesije pripadaju one tendencije koje su se nadovezivale na romantičarsku tradiciju, dok je internacionalna varijanta predstavljala deo evropskog vannacionalnog ustrojstva u umetnosti. Tako je na pitanje Karla Gustava Junga „Hoćemo li kao novo odelo moći obući nove simbole izrasle na egzotičnom tlu, natopljene tuđom krvlju, izrečene na tuđim jezicima, pothranjene tuđim kulturama, preobražene u tuđoj istoriji”⁶³³ srpska umetnost reagovala kompromisnim odgovorom. Srpska kultura je obukla „novo odelo”, ali dolazeće strano je sintetizovala i integrisala sa vlastitim, autohtonim i tradicionalnim. Sa aspekta današnjeg kritičkog trenutka, srpska umetnost, u granicama svojih intelektualnih i materijalnih mogućnosti, je uspešno realizovala tu sintezu.

Kao izvorno francuski umetnički pokret simbolizam se vrlo brzo proširio čitavom Evropom.⁶³⁴ Na razvoj srpskog simbolizma dominantan uticaj dolazio je iz Nemačke, pre svega iz Minhena kao pedagoškog centra. Ističe se i značaj izložbe grupe *Falanks* održane u tom gradu 1902. godine.⁶³⁵

Razmatrajući etimologiju termina „simbolizam” Katarina Ambrozić naglašava da je prvi umetnik koji je objašnjavajući svoje slike nastale za hol Muzeja u Lionu, „svesno i profesionalno” upotrebio termine simbolično, vizija i san, bio Pivi de Šavan⁶³⁶. Bila je to 1886. ista godina kada je i Žan Moreas definisao *Manifest simbolizma*. Od te godine umetnici koji su pripadali toj umetničko-idejnoj tendenciji sebe nazivaju simbolistima. U okviru srpske likovne teorije termin simbolizam se prvi put pojavljuje u tekstu u kome autor Milan Ćurčin upravo govori o umetnosti secesije objavljenom u „Srpskom književnom glasniku” 1901. godine.

⁶³³ Karl Gustav Jung, citat preuzet iz: Oto Bihalji Merin, *Prodori moderne umetnosti*, Beograd 1962, 23.

⁶³⁴ U tom smislu treba skrenuti pažnju na udruženja *Salon Ruže i Krsta*. Ta grupa je imala jasno definisan program. Okupljala je belgijske, ali i umetnike iz drugih zemalja, kao što se oslanjala i na simbolistička ostvarenja pre svega u Engleskoj i nemačkim zemljama.

⁶³⁵ Katarina Ambrozić, *Simbolizam u likovnoj umetnosti i njegov odjek u Srbiji*, Srpski simbolizam – tipološka proučavanja, Naučni skupovi - knjiga XXII, SANU, Beograd 1985, 656.

⁶³⁶ Katarina Ambrozić, *Simbolizam u likovnoj umetnosti i njegov odjek u Srbiji*, Srpski simbolizam – tipološka proučavanja, Naučni skupovi - knjiga XXII, SANU, Beograd 1985, 658.

8.3. Dijalog simbolizma sa različitim fenomenima primitivizma

Jedan od fundamentalnih doprinosa Pola Gogena avangardnoj progresiji ranog modernističkog slikarstva i razvoju simbolizma je otkrivanje neposrednosti i jednostavnosti umetnosti „necivilizovanih” naroda. U sferi teorije likovnih umetnosti, Gogenovo „moderno divljaštvo”, imalo je za posledicu pojavu fenomena „primitivizma”. Sa simbolizmom se javlja model modernističke progresije umetnosti koji se zasnivao na ideji „gledati unazad da bi se išlo napred”. Misionarstvo simbolizma u otkrivanju primitivizma potvrđuje simbolističko-secesijski koncept umetničkog kao osnova na kojoj će se graditi dalji modaliteti modernizma. Arhetipsko, primarno i primitivno pojavljuje se kao značajan impuls za pokretanje modernog i radikalnog. U slikarstvu je primitivizam predstavljao negaciju (ili jedan vid secesije) oficijalnih i buržoaskih vrednosti. Koncept i ideologija simbolizma zasnivali su se na traganju za esencijalnim vrednostima ljudske duše koje je bilo moguće pronaći još samo u arhetipu i primitivnim kulturama. Simbolistički primitivizam se nije vezivao za umetničke konvencije i istoriju, te je stoga bio bliži fundamentalnim aspektima ljudske egzistencije. Estetika primitivizma se infiltrirala u različite stilove i pojave koji su moderne umetnike povezivali sa fenomenima animalnog, vitalnog, nagonkog, kasnije se transformišući i u prepoznatljive elemente umetnosti secesije. Verovalo se da je evropska civilizacija u stanju iscrpljenosti, da je neophodno odbaci istrošeni materijal i stvoriti nešto novo, jer „treba se vratiti izvorima, čovečanstvu u povelju”, kako je govorio Pol Gogen.⁶³⁷

Ontološke vrednosti slikarstva Nadežde Petrović formirane su pod neposrednim uticajem tadašnje evropske avangarde. Bilo je to vreme kada je primitivizam imao značajan uticaj na ideje modernizma u evropskom slikarstvu, tako se, svakako, može govoriti i o posrednom uticaju simbolističkog primitivizma na filozofiju stvaralaštva Nadežde Petrović. Evropski umetnici su putovali i inspiraciju tražili u necivilizovanim delovima tadašnjeg sveta. Postavlja se kao logično pitanje, gde se u kontekstu takvih okolnosti, nalazilo Nadeždino slikarstvo, budući da srpska slikarka nije imala neposredan kontakt sa primitivnim kulturama. Srbija se nalazila na marginama tadašnjih evropskih avangardnih dešavanja, u kojoj nisu postojali neposredni kontakti sa „primitivnim” svetom, kao što, svakako, nije bila prezasićena i opterećena savremenom civilizacijom. Primitivizam tipa praistorijskog, necivilizovanog ili japanizma, gotovo da

⁶³⁷ Pol Gogen, *Zapisi civilizovanog divljaka*, Beograd 1997, 106.

nije imao uticaja na moderno slikarstvo u Srbiji. Međutim, Srbija kao deo Evrope u kojoj su studirali njeni slikari imaće posredan kontakt i sa takvim vidom modernizma.

Moguće je povući paralelu između primitivizma Gogena izraženog kroz njegov beg od civilizacije u ruralnu sredinu (u Bretanju i Pont Aven) sa Nadeždom Petrović i njenim povratkom iz Minhena u Srbiju, kada je inspiraciju našla u ruralnoj sredini, etnosu i narodnom mitu. Primitivizam Petrovićeve izražava se u traženju iskonskog i neposrednog, koje je i dalje opstajalo u neurbanim krajevima Srbije. Nadežda je u južnoj Srbiji pronašla primitivizam i jedinstven, štaviše izvorni oblik hrišćanstva, koji je živeo i u pontavenskoj fazi Pola Gogena. Srpski slikari nisu bežali na polinežanska ostrva ili pak tražili inspiraciju i novu filozofiju umetnosti u japanskom slikarstvu.⁶³⁸ Međutim, nezadovoljstvo je postojalo, a otpori prema mladom, još nedozrelom i punom slabosti građanskom društvu su jačali. Nadežda je svesna svoje misije, i nove uloge umetnika u društvu, koja više nije opstajala samo na ideji biti dobar zanatlija koji će realizovati porudžbine. Umetnik i umetničko postaju sam subjekt umetnosti, delo postaje intima, intelektualni poklič umetnika, umetničko delo pre svega izražava vlastitu individualnost.



Pol Gogin, *Beli konji*, 1898, Pariz, Luvr
Nadežda Petrović, *Kraljević Marko i Miloš Obilić*, 1910, ulje na kartonu,
49 X 65,5 cm, Spomen zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

⁶³⁸ O uticaju japanske umetnosti na impresionizam videti: Pjer Frankestel, *Impresionizam*, Beograd 2000, 94–114; B. Denvir, *Post-Impressionism*, London 1992, 73-86.

Dijalog simbolističko-secesijske stvarnosti sa modernističkim pristupima „primitivizmu” može se posmatrati sa različitih teorijskih aspekata. Petrovićeva primitivizam pronalazi u srednjem veku, kosovskom mitu, bežanju u arhetip predhrišćanskog. Na slici *Kraljević Marko i Miloš Obilić* predstavljeni likovi nagi u svojoj praiskonskoj čistoti uspostavljaju paralele sa Gogenovim polinežanskim domorocima. Pomenuta slika zasnovana je na simbolističkim sadržajima kao i elementima secesijske dekorativnosti.

Život i delo Nadežde Petrović pojavljuje se kao intrigantan fenomen srpske secesije. Vaze i relacije srpske slikarke sa fenomenologijom secesije uspostavljaju se kroz mimikrične dijaloge. Njena životna filozofija, likovna i kontemplativna struktura njenog slikarstva, angažman na polju emancipacije srpske žene, kao i mnogi drugi aspekti njenog delovanja doprineli su da se delo Nadežde Petrović poveže sa umetnošću srpske secesije. Delovanje ove slikarke prisutno je kako u simbolizmu, kao protosecesiji, tako i „čistoj” secesiji u kojoj se izražava tipičnim likovnim simbolima, ali i u postsecesiji kroz svoju misiju anticipacije nastupajućih modaliteta modernizma. Nadežda Petrović se pojavljuje i ulazi likovnog kritičara koji u srpskoj teoriji umetnosti među prvima upotrebljava termine simbolizam i secesija.⁶³⁹ Tako u tekstovima o Marku Muratu, Pašku Vučetiću i Ivanu Meštroviću, objavljenim 1904, 1905. i 1908. godine, ističe prisustvo simbolističkih elemenata u njihovoj umetnosti. Time Petrovićeva naglašava svoju svesnost, a po automatizmu i srpske likovne teorije, o prisutnosti simbolističko-secesijske estetike u srpskoj kulturi.

Tumačenje Petrovićeve kao secesioniste u srpskoj istoriji umetnosti je problematično iz više razloga. Zapravo viđenje Lazara Trifunovića da se „Secesija i francuski impresionizam najsloženije ukrštaju u stvaralaštvu Nadežde Petrović”⁶⁴⁰, kao i da je „više nego drugim slikarima secesija odgovarala Nadeždinom karakteru”⁶⁴¹ predstavlja usamljen primer takvog tumačenja u dosadašnjoj likovnoj teoriji. Na osnovu pomenutog Trifunovićevo mišljenja o slikarstvu i životnoj filozofiji, moguće je Petrovićevu staviti u kontekst fenomena simbolističko-secesijske umetnosti. Međutim, Branko Popović je još 1935. izneo sasvim suprotno polarizovano mišljenje po kome se Nadeždino delo ne sme dovoditi u kontekst estetike secesije.⁶⁴²

⁶³⁹ Katarina Ambrozić, *Simbolizam u likovnoj umetnosti i njegov odjek u Srbiji*, objavljeno u: *Srpski simbolizam – tipološka proučavanja*, Naučni skupovi - knjiga XXII, SANU, Beograd 1985, 656.

⁶⁴⁰ Lazar Trifunović, *Vreme srpskog impresionizma*, Katalog MSU, br. 1, Beograd 1972, 31.

⁶⁴¹ Isto.

⁶⁴² Бранко Поповић, *Надежда Петровић*, Народна одбрана, Београд 2. јун 1935, бр 22, 148.

Za vreme školovanja u Minhenu Nadežda je provela izvesno vreme u ateljeu Julijusa Ekstera, slikara koji je pod uticajem Franca fon Štuka stvarao monumentalne kompozicije sa prizvukom simbolizma.⁶⁴³ Na osnovu analize Nadeždinog opusa nastalog u tom periodu može se zaključiti da se upravo pod uticajem Ekstera pojavila težnja za predstavljanjem dekorativnog u slikarstvu, što je najočiglednije na njenim bavarskim predelima iz Iberzea.

Dve Nadeždine slike koje zavređuju da budu razmatrane sa aspekta srpskog simbolizma su *Ostrvo ljubavi* (1907-1908) i *Sahrana u Sićevu* (1905). Može se sasvim opravdano postaviti pitanje da li se slikarka zaista pri izradi *Sahrane u Sićevu* inspirisala Kurbeovom *Sahranom u Ornanu*⁶⁴⁴ ili je na srpsku slikarku snažnije uticalo neko simbolističko delo koje je srela u Minhenu. Na tim Nadeždinim slikama prisutni su alegorija, dekorativnost, transcendentalnost kao bitne osobenosti simbolizma.

Značenje termina secesija u okviru Nadeždinog opusa svakako se ne odnosi samo na njen koncept odvajanja od estetike srpskog slikarstva 19. veka već i na prisustvo nove kontemplativne strukture njenog dela. Inspiraciju za simbolističke sadržaje Nadežda je pronalazila u najrazličitijim temama ko što su harmonija prirode koju je otkrivala u iskonskim predelima i ruralnim sredinama. Arhetip Sićeva joj je nudio simbolističko dekorativne sadržaje prisutne u pejzažima, ali i u folklornim motivima, nošnji, likovima seljaka i seljanki. Otkrivanje likovne dekorativnosti srpskog etnosa neposredno je korespondiralo sa estetikom srpske secesije. U svom stilskom pluralizmu Nadežda doseže i do evropsko koncipiranih simbolističkih rešenja ostavrenih na slici *Ostrvo ljubavi*.



Arnold Beklin, *Sirene*, ulje na platnu, 151 X 176 cm, bez ostalih podataka
Nadežda Petrović, *Ostrvo ljubavi*, 1907-1908, ulje na platnu, 105X130 cm, NM, Beograd

⁶⁴³ O nemačkom simbolizmu: Hans H. Hofstätter, *Simbolismus und die Kunst in Jahrhundertende*, Du Mont, Köln, 1965.

⁶⁴⁴ Prema mišljenju Lazara Trifunovića.

Moguća tematska i likovna paralela između Nadeždine i Beklinove slike ukazuje na uticaje nemačkog slikara. Međutim, na Nadeždinoj slici *Ostrvo ljubavi* iskazna je tipično simbolistička tema ljubavi i smrti sa prepoznatljivim simbolističko-secesijskim sadržajima. Na slici je predstavljena daleka i nestvarna priroda, događaj je vremenski i prostorno neodređen. Tema je fantazmagorično-mitološka tako da je moguće povući mnoge paralele sa slikom Arnolda Beklina. Pored ove slike u Nadeždina simbolističko-secesijska dela ubrojaju se i *Valpurgijska noć*, *Strašni sud* i *Vizija*.



Nadežda Petrović, *Valpurgijska noć*, oko 1906, ulje na kartonu, 48 X 70 cm, privatno vlasništvo



Nadežda Petrović, *Strašni sud*, 1907, bez ostalih podataka

Nadežda Petrović, *Vizija*, 1907, bez ostalih podataka

Na slici *Valpurgijska noć* Nadežda pronalazi trenutak kada Faust u kolu veštica Valpurgija prepoznaje Gretu. Likovno opisujući taj trenutak srpska slikarka iznosi vlastitu duhovnu i vizuelnu interpretaciju. Takvim temama Nadežda je potvrdila prisutnost sadržaja svetske literature i težnju srpske umetnosti za integracijom u opšte kulturološke tokove savremene Evrope. Položaj glave devojke na slici *Vizija* ukazuje na prisutnost estetike secesijske kontemplativnosti, dok je ambijent na „Strašnom sudu” doveden na nivo simbolističko kontemplativnog.

Nadežda Petrović prisutnost secesijske estetike u svom delu potvrđuje i slikom *Kraljević Marko i Vila* iz 1910. godine. Na toj slici sintetizovani su mnogi elementi umetnosti srpske secesije. Mistična, alegorijska figura vile kao da je preuzeta iz Koenovog likovno-kontemplativnog korpusa. Simbolistička tema se na slici poistovećuje sa idejom nacionalnog mita i srednjovekovnog arhetipa.



Nadežda Petrović, *Kraljević Marko i vila*, ulje na platnu, vl. nepoznat

Ivan Meštrović, *Kraljević Marko*, bronza, studija za konjaničku skulpturu iz kosovskog ciklusa

Slika *Kraljević Marko i Vila* nastala je u periodu Nadeždinog boravka u Parizu, kada srpska slikarka stanuje u ateljeu Ivana Meštrovića. Slika potvrđuje neosporan uticaj Meštrovićeve skulpture, u ovom slučaju konjaničke skulpture Marka Kraljevića iz kosovskog ciklusa, na likovnu poetiku tog Nadeždinog dela. Na slici Petrovićeve je sintetizovala mnoge fenomene srpske secesije kao što su romantičarski zanos, prisustvo

nacionalnog mita, Meštrovićev koncept secesijske estetike, srednjovekovnu tematiku i ideju o formulisanju i potvrđivanju nacionalnog i kulturnog identiteta.

Aktuelizacija teorije Sigmunda Frojda o značaju i ulozi snova u psihoanalitičkom tumačenju i dešifrovanju najdubljih tajni čovekove duše provokativno je uticala na dešavanja u okviru umetnosti. Najneposredniji odnos sa frojdovskim teorijama uspostavljaju simbolističko-secesijski koncepti umetnosti, kao i pravci koje je moguće dovesti u kontekst post i neosecesije.

8.4. Dijalog srpskog simbolizma sa književnošću

Temelj simbolizma je konstituisan u teorijskom delovanju umetnika-književnika. Sadržaji iz književnosti su implicitno diktirali vizuelnost i kontemplativnost dela likovnih umetnosti. Francuski pisac Žan Moris je 1886. teorijski definisao simbolizam kao književni pokret. Njegov literarni rad, kao i tekstovi Morisa Denija, direktno su kreirali teorijsku osnovu simbolizma koja će izaći iz okvira same književnosti i doživeti realizaciju u različitim umetničkim medijima. Žan Moris se u svojim stavovima oslanjao na Šarla Bodlera i Malarrea, i na taj način je uspostavio vezu sa idejom umetnosti romantizma, što je još jedna činjenica koja ukazuje na paralelna kretanja u književnosti i likovnim medijima. Istaknuti simbolistički pisac Alber Orije, u svom tekstu o Polu Gogenu razrađuje strukturu simbolističke doktrine. Tako po Orijeu umetničko delo mora da bude idejno, simbolično, sintetično, subjektivno i dekorativno⁶⁴⁵. Utvrđeni kriterijumi podrazumevaju da kritička analiza pripadnosti srpske umetnosti simbolizmu obavezuje razmatranje prisutnosti Orijevih teorijskih kategorija. Kao književnika koji je implicitno i/ili eksplicitno delovao na profil secesijske kontemplativnosti neophodno je pomenuti i američkog pisca Edgara Alana Poa koji je preko Šarla Bodlera uticao na pojavu dekadencije kao književnog pokreta.

Umberto Eko ističe „Najznačajniji književni i umetnički pokret dekadentizma je simbolizam”⁶⁴⁶. Takvim stavom Eko poistovećuje osnovna načela dekadentizma u evropskoj književnosti sa strukturama izraženim u simbolističko-secesijskoj umetnosti.

⁶⁴⁵ <http://www.scribd.com/doc/78921087/2a-Simbolizam-Art-Nouveau-Nabis>

⁶⁴⁶ Umberto Eko, *Istorija lepote*, Beograd 2004, 346.

Vreme između 1900. i 1918. predstavljalo je period zrelog simbolizma u srpskoj književnosti.⁶⁴⁷ Kao značajne predstavnike treba pomenuti Jovana Dučića, Vladislava Petkovića Disa, Simu Pandurovića, Milutina Bojića i Milana Rakića.⁶⁴⁸ Počeci srpskog simbolizma u književnosti se javljaju sa poznim pesništvom Vojislava Ilića vezanim za priod 1892-93. godine.⁶⁴⁹ Njegovo stvaralaštvo potvrđuje prisutnost simbolističkog dijaloga između književnosti i likovnih umetnosti. Najneposredniji primer je slika Đorđa Krstića koja je poslužila kao inspiracija Vojislavu Iliću za pisanje istoimene pesme *Babakaj*.



Đorđe Krstić, *Babakaj*, ulje na platnu, 1892, 80 X 52, NM, Beograd

Jovan Dučić u pesmama pisanim pre 1900. godine, takođe, najavljuje simbolističku tematiku. Dučić je 1899. godine preuzeo uređivanje časopisa *Zora*⁶⁵⁰, zalagao se za prodor modernih ideja i isticao potrebu za preobražajem srpske književnosti u smeru evropskog simbolizma i impresionizma, izražavajući nezadovoljstvo duhovnom i književnom situacijom u tadašnjoj Srbiji.⁶⁵¹

⁶⁴⁷ Pomenuta tvrdnja i u hronološkom smislu potvrđuje zajedničke ontološke vrednosti simbolizma i secesije.

⁶⁴⁸ Predrag Palavestra, *Trajanje, priroda i prepoznavanje srpskog simbolizma*, objavljeno u: *Srpski simbolizam – tipološka proučavanja*, Naučni skupovi - knjiga XXII, SANU, Beograd 1985, 12.

⁶⁴⁹ Isto, 132.

⁶⁵⁰ U kontekstu teme ovog rada treba pomenuti da je časopis *Zora* pored literarnog sadržaja obilovao i vizuelnim sadržajima bliskim likovnim rešenjima secesije.

⁶⁵¹ Radovan Vučković, *Epoha simbolizma u srpskoj književnosti*, objavljeno u: *Srpski simbolizam – tipološka proučavanja*, SANU, Beograd 1985, 131.

Kao tematika evropskog slikarstva simbolizma često se pojavljuju: prizori iz pakla, figura Lucifera, simboli smrti, motivi iz Danteove *Božanstvene komedije*. Međutim, simbolističko-secesijski estetski antagonizmi nametali su pomenutoj tematici pojavu suprotno polarizovanih motiva kao što su vizije Raja, anđela, hrišćanskih svetitelja. Direktni uticaji svetske literature na srpsku likovnu umetnost su retki. Slikari srpskog simbolizma su se često oslanjali na nacionalnu srednjovekovnu epsku poeziju, što je doprinosilo jačanju autonomnosti tih stilskih tendencija. Takva tematika, neposredno, a simbolistička estetika posredno, doživljavaju veliku popularnost u srpskom narodu, čemu su svoj doprinos dale i savremene tehnike reprodukovanja pomoću kojih su se slikarski motivi multiplicirali i postajali pristupačni najširem stanovništvu.

Simbolizam kao protosecesija ili kao jedan od esencijalnih slojeva secesije doprinosi da srpska umetnost doživi sinhrona kretanja sa umetničkim pojavama i tokovima u evropskoj kulturi. Tako su povučene analogije između stilskih osobnosti evropske i srpske umetnosti. Paradigmatični primeri srpskog simbolističkog slikarstva, za koje se mogu pronaći estetske paralele u evropskoj umetnosti, su Koenovo - *Nalaženje Mojsija* i *Josifov san*, Nadeždina - *Sahrana u Sićevu*, *Ostrvo Ijubavi* i *Valpurgijska noć*, Muratova – *Čežnja* i Šumanovićeve - *Golgota*.

8.5. Filozofija idealizma kao ideologija simbolizma i/ili secesije

Simbolisti su se oslanjali na filozofiju idealizma odbacujući materijalističke teorije. Po njihovom mišljenju spoljni svet je samo predstava unutrašnjeg koji ga opaža, čak je i materija samo jedan od oblika u kojem se duh ostvaruje. Umetnici simbolizma i secesije uspostavljaju neposredan kontakt sa filozofijom Artura Šopenhauera, Fridriha Ničea i Riharda Vagnera. Simbolisti suštinu pronalaze suprotstavljanju ideji mimezisa, deskripciji materijalne stvarnosti i kurbeovskom konceptu realizma. Tako simbolizam nagoveštava kraj perioda u kome esencijalne vrednosti umetnosti predstavljaju fenomeni kao što su naturalistička tačnost, socijalna tematika, historicistički narativi itd. Ideja, kao nematerijalna osnova umetnosti, se uzdiže i stavlja u kontekst univerzalnog i suštinskog značenja. Emancipacija ideje kao samosvesne vrednosti simbolizma u srpskoj umetnosti doprinosi jačanju individualizma u smislu da se umetnici okreću sebi, svom ličnom duhovnom svetu i imaginaciji sopstvene duše.

Dosadašnja istorija umetnosti nije utvrdila egzaktno parametre koji bi uspeli da srpski simbolizam jasno i empirijski definišu kao „čisti” i homogeni stil. Teoretičari umetnosti se nalaze pred problemom, kako odrediti estetsku karakterologiju simbolizma a istovremeno ne ući u fenomenologiju drugih stilskih dešavanja. Kao sintagme koje mogu retorički odrediti specifikum umetničkog dela kao simbolističkog, a istovremeno ne zahtevaju teorijsko i literarno iscrpljivanje teoretičara, pojavljuju se „simbolistički senzibilitet” ili „simbolistički ambijent”. Takva definicija može izgledati kao neubedljiva i neargumentovana fraza, međutim, pomenute sintagme predstavljaju moguće određenje koje potvrđuje sveopštu prepoznatljivost simbolizma kroz misaonu i vizuelnu umetničku stvarnost. Teoretičari ističu njene različite maksime, međutim, konstatacija od koje je neophodno krenuti u istraživanje dubljih slojeva simbolizma jeste postojanje politomne strukture tog umetničkog fenomena. Tako, ističući pluralističku estetiku simbolizma Filip Žilijan zaključuje da je „[...] jedina neposredna veza između umetnika to što su imaginarno pretpostavljali stvarnom.”⁶⁵²

8.6 Prerafaeliti i nazareni

Filip Žilijan kao predstavnike simbolizma i/ili kao predstavnike rane secesije vidi preraphaelite i nazarene⁶⁵³. Takav stav potvrđuje prisutnost dijaloga umetnosti srpskog simbolizma sa preraphaelitsko-nazarenskim tematsko-stilsko-estetskim fenomenima.

Korene simbolizma u srpskoj umetnosti, na osnovu postojanja analogija sa estetski bliskim pojavama u evropskoj kulturi, moguće je pronaći u drugoj polovini 19 veka. U tom periodu u sferi kontemplativne stvarnosti srpske umetnosti javlja se potreba za postojanjem i uspostavljanjem nove, bitno različite od dotadašnje, umetničke ontološke suštine. Romantično, metafizika, melanholija, patetika, literatura postajali su sadržajni inicijatori delovanja i srpskih umetnika simbolista.

U okviru srpske istorije umetnosti gotovo da i ne postoji ozbiljniji pokušaj da se govori o simbolizmu kao autonomnoj stilskoj pojavi. U historiografiji srpskog simbolizma u likovnim umetnostima, kao specifičan raritet, izdvaja se tekst Katarine Ambrozić *Simbolizam u likovnoj umetnosti i njegov odjek u Srbiji*⁶⁵⁴. Taj tekst je po mnogo čemu

⁶⁵² Filip Žilijan, *Simbolisti*, Beograd 1978, 8.

⁶⁵³ Isto, 11-13.

⁶⁵⁴ Katarina Ambrozić, *Simbolizam u likovnoj umetnosti i njegov odjek u Srbiji*, Srpski simbolizam – tipološka proučavanja, Naučni skupovi - knjiga XXII, SANU, Beograd 1985, 654.

morao da brani čast srpske teorije likovnih umetnosti koja se našla u okruženju mnogo bogatijih i slojevitijih teorijskih stavova o simbolizmu u okvirima srpske književnosti. Svojim naučnim pristupom Ambrozić pokušava da umetnost srpskog simbolizma sistematizuje, definiše vrednosti i odredi zakonitosti njegove estetike. Njeni teorijski stavovi, u kontekstu problematike srpske secesije i stavova iznešenim u ovoj raspravnoj studiji, značajni su iz više razloga. Periodizacija umetnosti srpske secesije određena u ovom radu u mnogome povlači paralele sa stavovima Katarine Ambrozić i njenom morfologijom srpskog simbolizma. Ta činjenica još jednom naglašava postojanje suštinski zajedničkih i sinhronih struktura simbolizama i secesije. Prema Katarini Ambrozić prvi period razvoja srpskog simbolizma traje od 1875. do 1900. i obuhvata dela: Antonija Kovačevića, Đorđa Krstića, Petra Ranosovića i Leona Koena. Drugi period, ili po autorki *Centralno razdoblje simbolizma*, pripada periodu od 1900. do 1920. i njegove granice predstavljaju izložba grupe Falanks 1902. u Minhenu i povratak Leona Koena u Beograd 1920. godine. Tom periodu pripadaju dela Đorđa Jovanovića, Marka Murata, Paška Vučetića, Dragomira Glišića, Nadežde Petrović, Stevana Aleksića, Milana Milovanovića, Janka Konjareka, Tome Rosandića, Branka Popovića, Ivana Meštovića, Mališe Glišića, Miloša Golubovića, Petra Palavičinića, Save Šumanovića i drugih. Treći, ili period *Odjeka simbolizma* traje od 1920. do 1944. i obuhvata međuratno vreme i javlja se u pojedinim delima Branka Popovića, Jovana Bjelića, Riste Stijovića, Rastka Petrovića, Milene Pavlović Barili, Dušana Vlajića i drugih. Četvrto razdoblje ili period *neosimbolizma* javlja se sa šestom decenijom sa velikom Lubardinom izložbom 1951. i to u delima Marija Maskarelija, Miće Popovića, Dada Đurića, Mladena Srbinovića, Igora Vasiljeva, Svetozara Samurovića, Draginje Vlašić, Slobodane Matić.⁶⁵⁵

Rezimiranjem periodizacije koju nudi Katarina Ambrozić nameće se konstatacija da je autorka, proširujući granice trajanja srpskog simbolizma, smelo otišla u budućnost, dok je bojažljivo gledala u prošlost. Tako se nameće pitanje, da li je elemente simbolizma i secesije u okviru srpske umetnosti moguće pronaći i pre 1875. godine. Kao što je već naglašeno u ovom radu fundament na kome su se razvijali simbolizam i secesija predstavlja umetnost romantizma. Na slici *Vile krunišu Branka* od Novaka Radonjića iz

⁶⁵⁵ Katarina Ambrozić, *Simbolizam u likovnoj umetnosti i njegov odjek u Srbiji*, Srpski simbolizam – tipološka proučavanja, Naučni skupovi - knjiga XXII, SANU, Beograd 1985, 661.

1857. moguće je pronaći mnoge elemente bliske simbolističkoj ikonografiji, kao i secesijskoj estetici vizuelnog i imaginarnog. Indikativan detalj koji može nagovestiti secesijske početke predstavljaju i maske (maskeroni) simboli tragedije i komedije, predstavljene pored pesnikovih nogu, koje se mogu tumačiti i kao anticipacija pojave maskerona na prelomu vekova. Haljine vila, takođe, nose stilizaciju secesijski zatalasanih i pokrenutih formi.



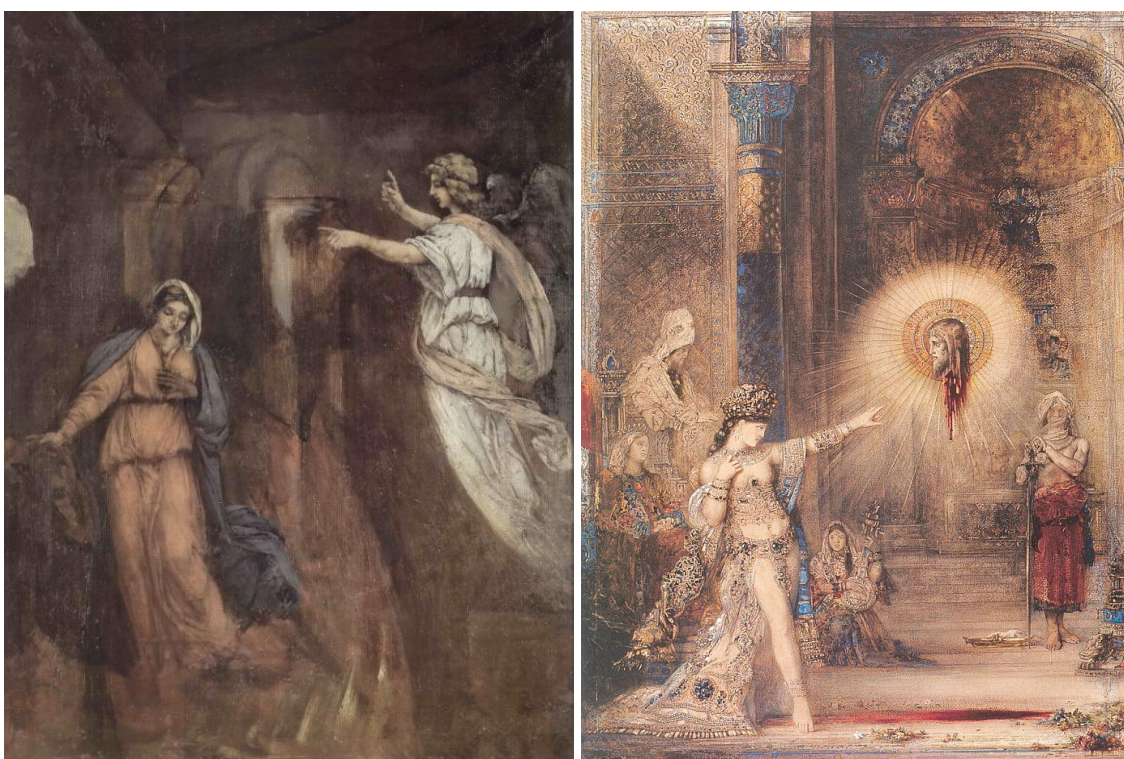
Novak Radonić; *Vile krunišu Branka*, 1857, ulje na platnu, 33 cm X 25 cm, NM, Beograd.

U okviru heterogenih estetsko-stilskih dešavanja u srpskom simbolizmu ipak je moguće izdvojiti nekoliko egzaktnih i empirijskih činjenica. Jedan od takvih momenata je i dominacija uticaja minhenske slikarske škole. Kao generalna karakteristika srpskog simbolizma, može se ubrojati i pojava nove ikonografije koja je produkt, srpskoj umetnosti do tada, nepoznatih simbola. Nova je i uloga svetlosti, boje, ambijenta noćnog osvetljenja, metafizike, (na reprodukovanoj Radonjićevoj slici vile su predstavljene u stanju levitacije).

U traganju za što adekvatnijom definicijom simbolizma i njenom relacijom sa secesijom, a u skladu sa činjenicom o postojanju nehomogenih struktura simbolizma kao stila neophodno se nameće određenje njegovog početka i u srpskoj umetnosti. Već pomenuta slika Novaka Radonjića je dovedena u kontekst simbolističkog slikarstva, međutim, kako simbolično ne mora značiti i simbolističko, može se postaviti i novo

pitanje kada je srpski koncept postao blizak evropskom konceptu simbolizma. Odgovor na pitanje svakako bi ukazao na indikativne početke umetnosti srpske secesije.

Stvaralaštvo Đorđa Krstića predstavlja potencijalno polazište srpskog simbolističkog slikarstva. Religiozna kompozicija *Blagovesti*, pojavljuje se kao mogući početak, kao anticipacija, simbolističko-secesijskih traganja u srpskoj umetnosti. Slika se odlikuje senzibilitetom, ambijentom i vizuelnom likovnom poetikom koja živi i u slikartvu Gistava Moroa kao jednog od nosioca umetnosti simbolizma. Slika-ikona *Blagovesti*, u kontekstu teme ovog rada, interesantna je i sa aspekta razmatranja prodiranja ideja simbolizma u srpsku crkvenu umetnost.⁶⁵⁶



**Đorđe Krstić, *Blagovesti*, oko 1892, ulje na platnu, 42 X 32 cm, Beograd, Narodni muzej.
Gistav Moro, *Igra Salome*, 1874 - 1876, ulje na platnu, Muzej Gistava Morea, Pariz.**

Već je ukazano, na postojanje dijaloga umetnosti secesije i simbolizma sa stvaralaštvom preraphaelita. Delo *Ofelija* kao paradigmatični primer slikarstva preraphaelita, na osnovu mnogih kriterijuma dostiglo je evropsku i svetsku popularnost. Ta slika privukla je pažnju i Đorđa Krstića. Tako se između Krstićeve slike *Utopljenica* i slike *Ofelija*,

⁶⁵⁶ Za razumevanje uspostavljanja kontakta i integracije između simbolizma sa sakralnom i svetovnom umetnošću značajna je izložba održana u Torinu 1969. pod nazivom *Sakralno i profano u umetnosti simbolista*. O tome: Luigi Carluccio, *Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti*, Galleria civica d'Arte Moderna, Torino 1969.

jednog od najznačajnijih predstavnika preraphaelitskog bratstva Džona Evereta Mileta, mogu pronaći estetske analogije.



Džon Everet Miles, *Ofelija*, 1852, ulje na platnu, 76 X 112 cm, Tejt galerija, London
Đorđe Krstić, *Utopljenica*, 1879, ulje na platinu, 216 X 141 cm, Narodni muzej, Beograd

Utopljenica je predstavljala reakciju srpske umetnosti na slikarstvo sličnog tematskog, vizuelnog i duhovnog senzibiliteta koje je nastajalo u tadašnjoj Evropi.

Pomenuti primeri implicitno potvrđuju prisustvo struktura francuskog i engleskog simbolizma, međutim, generalno na srpsku umetnost dominantan uticaj je imao nemački simbolizam⁶⁵⁷. Višedimenzionalni dijalog sa minhenskim simbolizmom provocirao je pojavu novih i slojevito kontemplativnih tema i motiva u srpskom slikarstvu. Dotadašnje favorizovanje predstavljanja materijalističke stvarnosti zamenjeno je kontemplativno-metafizičkim dimenzijama. Minhensko simbolističko-secesijsko slikarstvo predstavljalo je skrivenu i mračnu stranu života čiji su najčešći simboli ljubav i smrt, raj i pakao.

Leon Koen je među prvima najavio mnoge koncepte ranog modernizma među kojima i učešće u pojavi i morfologiji srpskog simbolizma⁶⁵⁸ i secesije⁶⁵⁹. Koen kao „Prvi pravi

⁶⁵⁷ O nemačkom simbolizmu: Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965.

⁶⁵⁸ Katarina Ambrozić kao centralnu figuru umetnosti simbolizma kod Srba ističe upravo Leona Koena. Videti: Katarina Ambrozić, *Simbolizam u likovnoj umetnosti i njegov odjek u Srbiji*, zbornik radova - Srpski simbolizam – tipološka proučavanja, Naučni skupovi - knjiga XXII, SANU, Beograd 1985, 656.

⁶⁵⁹ Neophodno je naglasiti, i u kontekstu problematike ovog poglavlja rada, da je nemoguće odvojiti slikare simbolizma od onih koji pripadaju „čistoj” secesiji. Činjenica je da autori koji su se bavili fenomenologijom simbolizma i secesije u srpskom slikarstvu kao predstavnike tih pojava i/ili stilova zapravo govore o istim umetnicima. Tako smatram da je suviše i da bi bilo teorijski neuspešno selektovati umetnike u granicama simbolizma ili secesije kao predstavnike različitih estetika. Zapravo, srpsko slikarstvo i nema velike dekoratere kakvi su Gustav Klimt ili Alfons Muha koji bi mogli da se odrede i definišu kao čisto secesijski slikari (paradoksalno je i to da se i oni nalaze u pregledima simbolističkog slikarstva). Tako se čitavo srpsko slikarstvo secesije može označiti sintagmom

predstavnik secesije, koji je stvarao istovremeno sa svojim savremenicima u Minhenu⁶⁶⁰ je gotovo dvadeset godina proveo u bavarskoj prestonici (1882-1905), gradu koji je presudno uticao na srpskog slikara. Avangardnost koju je nosila Koenova ličnost doprinela je da postane aktivni akter i učesnik u likovnom životu Minhena. Koenovo lično prijateljstvo sa Francom fon Štukom i Ostinijem kritičarem časopisa *Jugend*, na još jedan način potvrđuje bliskost srpskog slikara sa minhenskom secesijom. U Minhenu Koen je apsorbovao duh i karakter nemačke sredine⁶⁶¹, koja je upravo i podsticala prisustvo simbolističkih sadržaja. Biblija i Koenova scijentistička priroda pokrenule su slikara u traganju za neprolaznim i suštinskim vrednostima i značenjima. Na uticaj bavarskog na srpski simbolizam ukazuje i Nenad Makuljević, koji zaključuje da „Simbolistička kultura potpuno obeležava rad brojnih srpskih slikara obrazovanih na minhenskoj akademiji.”⁶⁶²

Za sliku *Josifov san* Koen je nagrađen 1897. srebrnom medaljom Akademije, iste godine izlaže na prestižnoj međunarodnoj izložbi u Glaštpalastu, dok će se 1902. njegova dela naći zajedno sa slikama Kandinskog na drugoj izložbi Falanksa. Kasnije će Koen svoje simbolističke slike izlagati i na međunarodnim izložbama u Veneciji i Parizu.



Leon Koen, *Josifov san*, ulje na platnu, NM, Beograd

„simbolistička secesija”, koja se može odnositi na stilsko i estetsko određenje i srpske secesijske skulpture.

⁶⁶⁰ Stanislav Živković, *Srpsko slikarstvo 20. veka*, Beograd 2005, 14.

⁶⁶¹ Slobodan Mijušković, *Secesija i slikarstvo Leona Koena*, LMS, Novi Sad januar 1972, 105.

⁶⁶² Nenad Makljević, *Ideje tolerancije i vizuelna kultura: Molitva Riste Vukanovića*, Beograd 2010, 6.

U Koenovom slikarstvu, svetlost (osvetljenje) se pojavljuje kao složena likovno-tematska struktura, koja je, za razliku od impresionizma, nosilac misaonog sadržaja, u kome simbolističko-luministička plavičasta svetlost, iskazuje unutrašnja htenja. Telo mladića je mekano i slobodno modelovano širokim potezima i bogatom pastom, ono predstavlja vizuelnu i duhovnu žižu slike. Josif dominira predstavljenim prostorom na slici, dok ostali likovi, produkt njegove imaginacije, svojim bestežinskim pojavama doprinose naglašavanju metafizičkog i približavanju neovozemaljskim sferama. Literarno, poetsko, iskreno religiozno i alegorično omogućilo je Koenu da kroz umetnost izrazi najdublja osećanja svoje duše kao i svoju kontemplativnost. Plavi i zeleni tonovi sintetizovani sa difuznim ili noćnim osvetljenjem na naslikanim predstavama ostvaruju simbolističku atmosferu. Suština Koenovog postojanja počivala je na biblijskim starozavetnim suštinama. Na stranicama svog primerka *Svetog pisma* Koen je ispisao simbolističke misli „U meni, u mojoj unutrašnjosti je već lepo vreme i već je april. Ja ću imati pre maj, nego Vi”. Imaginarni „maj” inspirisao je Koena da naslika *Proleće*, motiv sa kojim će više puta eksperimentisati.

Vreme provedeno u Minhenu, srpski slikar proživljava u duševnim krizama i borbama za životnu egzistenciju. Sve učestalije psihoze su uticale na prekide u radu, a bilo je i perioda kada gotovo da nije ni slikao. Posle brojnih opomena od strane srpskog Ministarstva prosvete Koen 1890. gubi stipendiju. Uspevao je da preživi zahvaljujući finansijskoj pomoći koju je dobijao od brata Davida i Nadežde Petrović. Bilo je to vreme kada su mu prijatelji nudili zaposlenje u Beogradu, kao i u samom Minhenu, međutim i u tim kriznim trenucima on se opredeljivao za idealističko-simbolistički model življenja koji je odbacivao materijalističke koncepte. U svom simbolizmu Koen je koristio likovni instrumentarijum koji ga je vodio ka izgubljenom, dalekom i imaginarnom. Takve težnje odredile su život i delo Leona Koena. Njegova biografija otkriva i veliku ljubav koju je gajio prema Jozefini Šimon, muzi njegovog života i umetnosti. Ostalo je sačuvanih nekoliko naslikanih Jozefininih portreta te, po Koena fatalne, žene.⁶⁶³ Koenu ljubav nije bila uzvraćena, zbog čega je srpski slikar doživljavao vizije pakla koje su se projektovale u njegovoj duši i njegovom delu. Vizuelizacija Koenove ljubavi prema Jozefini Šimon najneposrdnije je ostvarena na slici *Pesnikov san*.

⁶⁶³ Branko Popović, *Prva umetnička izložba*, srpski književni glasnik, knj. 13., br. 6., Beograd 1904,

Koenovo slikarstvo otvara sadržaje koji najavljuju srpski ekspresionizam iskazan kroz strukture koje se mogu označiti kao ekspresionizam kolorita i ekspresionizam forme. Njegovi potezi četkicom predstavljenu formu na slici transformišu u dekorativnive zatalasane, secesijske oblike. Slikarska sloboda i vidjenje stvarnosti u njegovom slikarstvu utiče na stalne transformacije i metamorfoze prikazanog. U postojanju različitih tendencija i modaliteta srpske secesije Koenovo slikarstvo može se odrediti kroz značenje sintagmi ekspresionistički simbolizam i/ili ekspresionistička secesija. Na njegovim slikama, kakvo je npr. *Proleće*, forma, kolorit, dinamika se dezintegracijom naturalističke tačnosti transformišu u ekspresionističko-simbolističko-secesionističku umetničku stvarnost. Koloristička igra, sinusoidna linija i forma potvrđuju prisutnost secesijskih elemenata na pomenutoj slici. Zeleno-zlatnim inkarnatima lica i pozadine Koenovi likovi poprimaju vizionarske i dekorativne osobenosti.⁶⁶⁴ Vizuelna estetika u Koenovom opusu bila je podređena spekulativnom i mističnom ambijentu duhovnog doživljaja i intelektualizmu samog umetnika.

Pokušaj stilske definicije Koenovog slikarstva i umetničkog bivstvovanja ukazuje na mogućnost donošenja teorijski kontradiktornih zaključaka. Životna i umetnička filozofija potvrđivala je nemogućnost egzaktnog estetskog određenja njegovog stvaralaštva. Međutim, na osnovu tipološke pripadnosti i prisutnosti simbolističkih sadržaja, Koenovo slikarstvo generalno pripada sferi umetnosti secesije. Tako je na slici *Raj* predstavljena zmija, dok se na slici *Adam i Eva* pojavljuje motiv pauna sličan onim kod francuskih simbolista. *Haron* je, takođe, slika koja nosi mnoge attribute romantičarsko-simbolističkog slikarstva, prisutnih kako kroz ideju samog motiva tako i kroz stvarnost vizuelne poetike. Na slici *Jesen* Koen se koristi alegorijama koje predstavljaju opšteprihvaćenu secesijsku semiotiku. Genije smrti sa peščanim satom personifikuje prolaznost, žena sa detetom je simbol majke, a Bah i Arijadna su simboli večne ljubavi i radosti.⁶⁶⁵ Slika *Proleće* u Koenovom slikarstvu najavljuje izvesne novine koje su nagoveštene novom estetikom predavljanja i značenjem svetlosti. Tako je jednom tihom metamorfozom svoje estetike postepeno menjao minhensku tamnu gamu pariskom impresionistički rasvetljenom paletom. Međutim, treba naglasiti da se ta

⁶⁶⁴ O kolorističkim osobenostima Koenovog slikarstva: Zora S. Milanović, *Slikar Leon Koen*, Godišnjak muzeja grada Beograda 2, Beograd 1955, 411-412.

⁶⁶⁵ Slobodan Mijušković, *Secesija i slikarstvo Leona Koena*, LMS, Novi Sad januar 1972.

promena u njegovom slikarstvu odigrala samo na nivou vizuelnog, dok se simbolističko-secesijske kontemplativnosti Koen nikada nije odrekao.

Dekorativnost, plošnost, odbacivanje naturalističke deskripcije, prisustvo zatalasanih formi i poteza potvrđivali su Koenovu pripadnost secesijskom umetničkom konceptu. U ciklusu *Jesen, Zima, Proleće, Leto* iz beogradskog, Narodnog muzeja Koen pesničkom retorikom iskazuje snove i stanje napaćene duše, simbolističko apatično traganje za atmosferom rasvetljenog dana i izgubljenog proleća.

Pored pomenutog ciklusa u kome je prisutan uticaj Hansa fon Maresa, Koen je razmišljao o još jednom ciklusu pod nazivom *Tragedija i trijumf čovečanstva*.⁶⁶⁶ Neposredna vezanost za literaturu izdvajala ga je po mnogo čemu iz plejade srpskih slikara njegovih savremenika. Teško je reći koji su sve faktori uticali na formiranje umetnosti Koena, međutim kao bitan specifikum iskazuje se njegova potreba za dijalogom sa prošlošću, sa Starim zavetom, sa srpskom istorijom, ali pre svega sa sopstvenom uobraziljom. Odlazak u predhrišćansku prošlost i arhetip potvrđivali su Koenovo secesijsko traganje za nepoznatim i imaginarnim.

Koenovo slikarstvo, njegova životna filozofija i boemska priroda stavljaju ga u kategoriju prvih srpskih slikara koji su pravili radikalne rezove i kidanja (secesije) od učmale balkanske „filozofije” palanke. Njegova ikonografija je prepuna simbolističkih znakova kao što su žena kao alegorija i simbol, zmija, paun, peščani sat, srp, ljudska figura transportovana u ambijent koji je vremenski i prostorno nedefinisan. Takvim spekulativnim pristupom u jednom trenutku, kroz različite forme procesa secesionizacije, srpski nacion prihvata korespondiranje sa univerzalnim vrednostima. Korišćenjem, za srpske prilike, nepoznate ikonografije i vizuelnih simbola Koen kroz fenomenologiju secesije realizuje svoj svet iracionalne realnosti.⁶⁶⁷

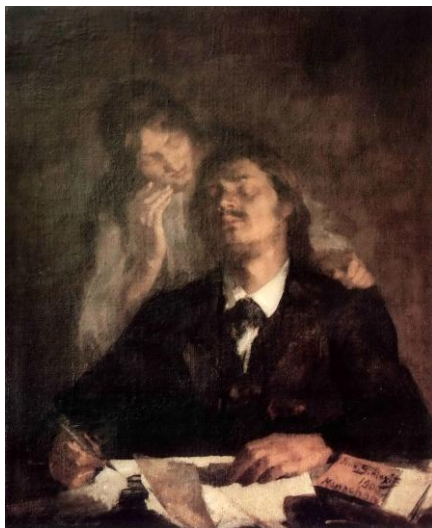
Izložbom održanom 1898. godine, Leon Koen je verovatno bio prvi slikar koji je srpskoj javnosti ponudio mogućnost recepcije slojevitih i nepoznatih sadržaja koje je nudila umetnost secesije. Eksplicitnije od svojih savremenika, najavio je u srpskom slikarstvu, prisustvo simbolističke estetike koja je istovremeno diktirala i pojavu nove sfere duhovnosti i kontemplativnosti. Koenovo slikarstvo je naglasilo značaj individue u

⁶⁶⁶ Koen je inspirisan slikarstvom Hansa fon Maresa pokušavao da naslika više tematskih ciklusa.

⁶⁶⁷ O Leonu Koenu: Nikola Šuica, *Leon Koen: 1859-1934*, katalog Jugoslovenske galerije umetničkih dela, Beograd 2001.

umetničkom delu. Tako autonomnost Koenove duhovnosti u srpskoj teoriji umetnosti pokreće „istoriju umetničkih ličnosti”⁶⁶⁸ što je predstavljalo „antitezu realizmu, pozitivizmu i građanskoj poznoj romantici”⁶⁶⁹.

Kao većina tadašnjih srpskih umetnika i Stevan Aleksić je studirao slikarstvo na minhenskoj Akademiji.⁶⁷⁰ Tu je asimilovao uticaje tadašnjih dešavanja koja su se kretala od priznatih i kanonizovanih vrednosti tadašnjeg akademizma do alternativnih stilskih pojava kao što su simbolizam, secesija, impresionizam i ekspresionizam. Učenje, kulturološki trenutak, život u Minhenu u mnogome su konstituisali psihološki profil srpskog slikara. Sve te okolnosti Minhena intrigantno su uticale na Stevana Aleksića reflektujući se na njegovu potrebu za otvaranjem mnogih problema kojima će kasnije kao umetnik biti okupiran. Germanski misticizam je kod Aleksića pokrenuo traganje za dijalogom sa fenomenima prolaznosti života, modernog mita i alegorije. Slika *Umetnik i muza* predstavlja rani primer u Aleksićevom slikarstvu u kome umetnik iskazuje težnje za traganjem ka simbolističkim sadržajima. Na slici je predstavljena muška figura u trenutku primanja nadahnuća od muze pesništva. Međutim srpski slikar uspeva da prevaziđe nivo romantičarsko alegoričnog dovodeći predstavu na viši nivo kontemplativnog, tema slike je više sugerisana nego što je vizuelno predstavljena, time je već na ovoj slici iz 1900. uspeo da realizuje simbolističko-secesijske sadržaje.



Stevan Aleksić, *Umetnik i muza*, ulje na platnu, 1900, 90 X 109 cm, NM, Beograd

⁶⁶⁸ „Istorija umetničko ličnosti” je sintagma koju je upotrebio Hans Hofsteter kako bi naglasio isticanje duhovnosti umetnika kao individue. O tome: Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965, 23.

⁶⁶⁹ Isto.

⁶⁷⁰ O tome: Jasna Jovanov, *Stevan Aleksić*, Novi Sad 2008.

Jasna Jovanov primećuje da aktovi u slikarstvu Stevana Aleksića stavom tela asociraju na aktove Franca fon Šuka, kao i to da nije isključeno da je Aleksić pohađao neke od kurseva na Akademiji koje je držao sam Štuk.⁶⁷¹ Zapažanja Jasne Jovanov doprinose teorijskim stavovima koji Aleksićevo slikarstvo dovode u direktnu vezu kontakt sa simbolističko-secesijskim fenomenima. Značajan uticaj na Aleksića imao je Nikolas Gizis, jedan od profesora kod koga je učio na minhenskoj Akademiji. Ti kontakti su možda najočigledniji na Aleksićevim scenama iz kafanskog života. Međutim, u njegovom delu prisutna je i Beklinovska tematika, kao i dijalog sa estetikom Franca fon Udea. Ideja smrti, kao večiti antropološki strah, stalno je pratila Stevana Aleksića. Opsednutost prolaznošću ovozemaljskog potvrđuje i umetnikov potpis na ikoni sa predstavom jevandeliste Luke u Čakovu na kojoj se potpisao godinom rođenja, dok je umesto godine smrti stavio znak pitanja.



Stevan Aleksić, privatno vlasništvo, bez ostalih podataka
Arnold Beklin, *Autoportret i smrt sa violinom*, ulje na platnu, 1872, 75 X61 cm, Nacionalna galerija, Berlin

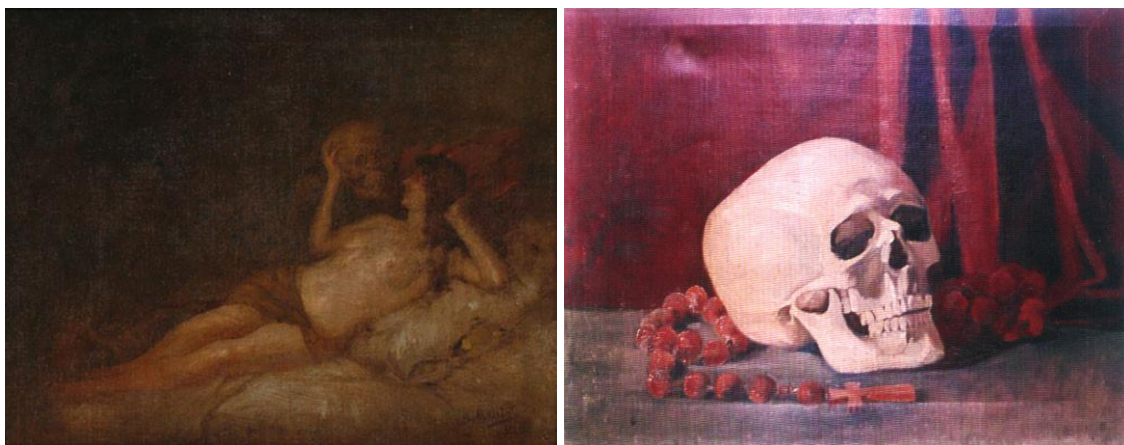
U periodu Aleksićevog školovanja u Minhenu, na likovnoj sceni, a naročito kod slikara simbolističkog kruga, pojavljuje se povećano interesovanje za autoportret.⁶⁷² U sazvučju sa simbolističkim težnjama taj motiv postepeno prevazilazi nivo samo vizuelne deskripcije postajući nosilac slojevitijih sadržaja. U okviru minhenskog slikarstva kao umetnici koji ostvaruju simbolistički koncept portreta pojavljuju se Arnold Beklin, Hans fon Mares, Frans fon Ude, Franc fon Štuk i Lovis Korint. Ljudski skelet kao simbol

⁶⁷¹ O tome: Jasna Jovanov, *Stevan Aleksić*, Novi Sad 2008, 64.

⁶⁷² Jasna Jovanov, *Stevan Aleksić*, Novi Sad 2008, 147.

smrti, koji u slučaju Aleksićevog i Beklinovog autoportreta, na violini izvodi „muziku paradoksa” pojavljuje se kao popularna tema minhenskog slikarstva na prelazu vekova. Kostur, lobanja, „violinista smrti” postaju tipični motivi umetnosti simbolizma. Ta tema za srpskog slikara predstavljala je stalnu inspiraciju tako da joj se vraćao u različitim periodima stvaralaštva eksperimentišući sa njenim različitim varijacijama.⁶⁷³ Beklin se nakon autoportreta sa „kosturom-violinistom” iz 1872. nikada nije vraćao toj temi, dok ona ostaje gotovo trajna inspiracija u Aleksićevom slikarstvu. Pored kostura-simbola, kao popularne pojavljuju se i druge teme koje ukazuju na ideju vanitas. Ljudska lobanja, mrtva priroda, akt, žanr scena, boce vina, čaše, izgužvani stolnjaci, duvan postaju vanitas vanitatum, odnosno simboli praznine, ništavnosti, sujete, prividnosti, prolaznosti, hvalisavosti, uobraženosti. Tematski sadržaj celokupnog opusa Stevana Aleksića ukazuje na prisutnost germanske apatije i melanholije predstavljenih na principu dualizma ovozemaljsko zadovoljstvo - konačnost života. Simbolizam Stevana Aleksića kao i njegova životna filozofija pulsira na relaciji hedonizam-asketizam.

Motiv mrtvačke glave pojavljuje se i na Aleksićevoj slici *Akt sa mrtvačkom glavom*, kao i slici Karolone Rot *Lobanja i brojanica*.



**Stevan Aleksić, *Akt sa mrtvačkom glavom*, ulje na platnu, 1920, 68 X 53 cm, privatno vlasništvo
Karolina Rot, *Lobanja i brojanice*, ulje na platnu, 1912, 27 X 33 cm, privatno vlasništvo**

Apokaliptična atmosfera straha i smrti prisutna je i na Aleksićevoj istorijskoj kompoziciji *Spaljivanje moštiju Svetoga Save*, kao i na pravoslavno nekanonskim temama kakve su *Veliki kosač* i *Andeo mira*.

⁶⁷³ O složenoj ikonografiji srpskog slikarstva XIX veka i temama „Vanitas” i „Momento mori”, značenju motiva kostura i ljudske lobanje: Радмила Михајловић, *Мртва природа у српском сликарству XVIII и XIX века*, каталог НМ, Београд 1979.

Sadržaj Aleksićevog slikarstva prožet je naracijom, anegdotom, literaturom. Pod uticajem simbolističkih tema Arnolda Beklina i Franca fon Štuka u slikarstvu Stevana Aleksića pojavljuje se i mitološka tematika. Tako umetnost secesije daje još jedan doprinos srpskom slikarstvu kroz pojavu antičko-mitoloških sadržaja. U srpskoj umetnosti novijeg doba prvi put se pojavljuju mitološka bića poput nimfi, kentaura, satira. Tako je secesija nadoknađivala tematiku koja se po principima estetskog automatizma trebala realizovati još u okviru umetnosti srpskog neoklasicizma.



Stevan Aleksić, *Kentaur i nimfa*, 1919, ulje na platnu, 33 X 21 cm, NM, Beograd

O prisustvu simbolsitičko-secesijskih elemenata u Aleksićevom slikarstvu sa mitološkom tematikom Lazar Trifunović zaključuje: „Ova prva pojava secesije koju pored Koena u svom delu nosi i Stevan Aleksić, naročito u autoportretnim igrama smrti i u mitološkim alegorijama, kakva je Kentar sa Nimfom, prožeta je duhom germanskog neoromantizma, mitologijom Maresa i Štuka i fantastikom Beklina”.⁶⁷⁴

Marko Murat je slikar čije delo u srpskoj istoriji umetnosti nije do kraja sagledano. Kao dominantan doprinos ističe se njegova uloga u prihvatanju estetike plenerističke svetlosti u srpskom slikarstvu.⁶⁷⁵ Međutim, slojevitost estetske strukture njegovog dela nagoveštava učešće i drugih elemenata bitnih u genealogiji umetnosti srpske secesije. Kao zvanično priznatog slikara i pedagoga u okviru srpske umetnosti na Svetskoj

⁶⁷⁴ O tome: Lazar Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900-1950*, Beograd 1973, 27.

⁶⁷⁵ Isto, 28-29.

izložbi u Parizu 1900. u srpskom paviljonu izložena je i njegova slika *Dolazak cara Dušana u Dubrovnik*.



Marko Murat, *Dolazak cara Dušana u Dubrovnik*, NM, Beograd

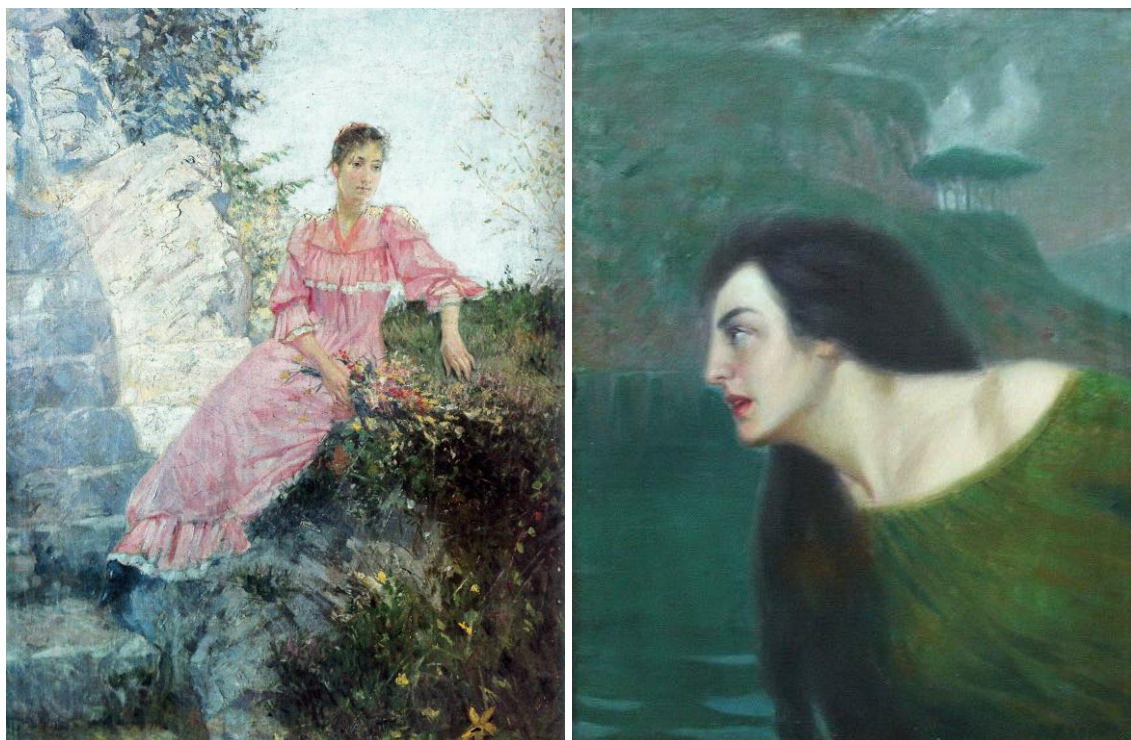
Različiti tematski i likovni sadržaji te reprezentativne slike, sa aspekta srpskog ranog modernizma, inicirali su mnoga nova estetska polazišta. Vizuelnost predstavljene teme potvrđivala je svest srpskog slikarstva o plenerističko-impresionističkoj revoluciji, međutim, svesno ili nesvesno, Murat u sliku unosi elemente simbolističkog ambijenta i secesijske dekorativnosti. Koloristički mozaik iskazan u pointilističkom maniru iskričavim akcentima, bogatim i živim bojama prisutan je na partijama sa motivom cveća i istorijskih kostima.

Povodom te slike Božidar Nikolajević iznosi negativnu kritiku. Kao dominantnu estetsku na slici ističe „secesionizam” koji u tom slučaju dovodi u kritički kontekst sa dekadentnim pojavama i vrednostima. Takva konstatacija i terminološko određenje u kontekstu razmatranja razvoja srpske secesije predstavlja interesantno viđenje. Nikolajević primećuje da plenerizam: „u rukama velikog majstora može mnogo da znači, ali ako se odviše primenjuje, može da pređe u neku vrstu bolesti i da posluži kao podstrek slikarskog dekadentstva – secesionizma.”⁶⁷⁶ Povodom predstavljanja istog dela 1908. godine u Građanskoj kasini u Beogradu likovna kritika je primetila da se slikarstvo Marka Murata kreće „sasvim novim putevima poznatih secesionista”⁶⁷⁷ Isti

⁶⁷⁶ Božidar Nikolajević, *Srpska umetnost na pariskoj izložbi*, Brankovo kolo, VI. 1, 1900. - preuzeto iz: Lazar Trifunović, *Srpska likovna kritika*, Beograd 1967, 165.

⁶⁷⁷ Milan Đuričin, *Od stare umetnosti ka Secesiji*, SKG; 1901.

autor zaključuje da je u Muratovim slikama *Civis romanus sum* i *Lik gospodina Milićevića* secesija našla karakterističan izraz.⁶⁷⁸ Teorijski stav Nikolajevića sa aspekta razumevanja kritičkog viđenja fenomena secesije u srpskoj umetnosti interesantan je iz dva razloga, prvi u autorovom poistovećivanju fenomena plenerizma i secesije, i drugi u negativnom kritičkom stavu secesije kao dekadentne pojave u okvirima srpskog slikarstva. Srpskoj teorijskoj misli će biti potrebno sedamdeset godina pauze da u Muratovom slikarstvu ponovo prepozna elemente secesije.



Marko Murat, *Proleće*, ulje na platnu, 1894, 80 X 100 cm, NM, Beograd
Marko Murat, *Čežnja*, ulje na platnu, 64 X 80 cm, NM, Smederevska Palanka

Na slikama *Čežnja* i *Proleće* umetnik izražava težnju da figure, temu, motiv i ambijent tretira na simbolistički način. Na tim platnima prevladava pesnička retorika u predstavljanju prirode, pritajene čežnje, figure u momentu intelektualnog zanosu. Atmosfera je melanholična, prožeta neposrednošću misaonog predstavljene ličnosti.

Slika *Lopudska sirotica* nastaje jezikom pesnika i kičicom slikara. Muratova interpretacija osnovni sadržaj slike približava simbolističkim idealima predstavljanja skrivene realnosti. Nadežda Petrović, u ovom slučaju kao kritičar, daje svoj subjektivni sud i Muratovu sliku upoređuje sa Beklinovim pejzažima.⁶⁷⁹ Poredjenje sa nemačkim

⁶⁷⁸ Milan Đuričin, *Od stare umetnosti ka Secesiji*, SKG; 1901.

⁶⁷⁹ Nadežda Petrović, *Izložba umetničkog društva Lada*, DELO, Beograd 1909, knj. II, sv. 3., 371-381.

umetnikom, još krajem prve decenije XX veka, ističe potrebu srpske kulture za potvrđivanjem prisutnosti simbolističkih struktura u srpskom slikarstvu.

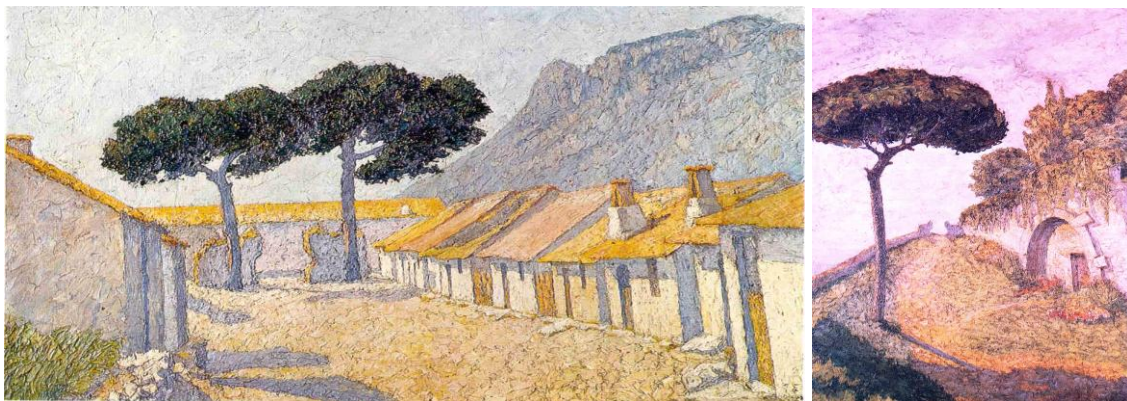
U sveopštoj fenomenologiji umetnosti srpske secesije delovanje Dragutina Inkiostrija Medenjaka se pojavljuje kao kontradiktorno, kompleksno, intrigantno, i višeznačno. Slikar, dekorater, dizajner, ideolog, teoretičar, pedagog su samo neki od sfera u kojima je Medenjak ostavio traga u srpskoj umetnosti. Ontološka suština njegovog delovanja u okvirima srpske kulture neposredno ga povezuje sa umetnošću srpske secesije. U kontekstu razvoja simbolističkog i alegorijskog slikarstva, a po automatizmu definisanom u ovom radu, dela tog umetnika zavređuju posebnu pažnju teoretičara. Paradigmatičan primer srpskog simbolističko-secesijskog slikarstva predstavljaju alegorijske kompozicije naslikane na zidovima ulaznog hodnika Ministarstva prosvete (danas Vukova zadužbina).



Dragutin Inkiostri Medenjak, Alegorijske predstave: umetnosti, vere, istorije i prosvete, 1906, Ministarstvo prosvete, ul. Kralja Milana, Beograd

Alegorijske predstave umetnosti, vere, istorije i prosvete, odaju simbolistički koncipiranu vizuelnu stvarnost, dok se na površinama koje okružuju figurativne predstave pojavljuju dekorativni floralno-geometrijski elementi stilizovani u tipičnom secesijskom maniru. Slikarstvo Dragutina Inkiostrija Medenjaka, kao i kompozicije iz Ministarstva prosvete potvrđuju još jedno simbolističko-secesijsko pravilo, težnju za odbacivanjem individualnih portretnih karakteristika predstavljenih likova. Precizno definisana tematika je takođe zanemarena, dok je motiv produkt estetike i dogmatike umetnosti secesije.

Prisustvo simbolističkih elemenata u slikarstvu Mališe Glišića dovodi njegov životni i stvaralački koncept u sveopšti kontekst razmatranja srpske secesije. Analiza višedimenzionalne strukture njegovog dela zahteva teorijsko angažovanje mnogih fenomena umetnosti secesije. Prisustvo Đovanija Segantinija, kao i drugih predstavnika makijajolija je lako uočljiv u Glišićevom slikarskom konceptu. Međutim, u ovom slučaju, uticaj italijanske umetnosti nameće se kroz pojavnost transcendentalnog i mističnog kao generalnih karakteristika simbolizma. Simbolistički ambijent koji Glišić ostvaruje na svojim platnima, pored pomenutih italijanskih uticaja, blizak je nemačkim simbolistima, Beklinovskoj atmosferi i ikonografiji usamljene arhitekture, napuštenih gardova i sablasne tišine.



Mališa Glišić, *Borovi*, 1912, ulje na platnu, 43 X 76 cm, SZPB, Novi Sad
Mališa Glišić *Pejzaž smora*, 1911, 122 X 86 cm, NM, Beograd

Simbolističko-secesijski fenomeni prisutni su i u slikarstvu Milene Pavlović Barili. Analizirajući sliku *Pijeta* iz 1929. Miodrag B. Protić zaključuje: „U njen školski obrazac Milena postepeno uključivala iskustva masovne kulture-filmskog plakata i prohujale secesionističke emfaze, [...]”⁶⁸⁰. Mileninu naklonost ka simbolizmu i secesiji

⁶⁸⁰ Miodrag B. Protić, *Milena Pavlović Barili*, Požarevac 1990. 18.

primećuje i Franc fon Štuk koji njene radove nastale za vreme školovanja u Minhenu ocenjuje krajnje pozitivno.⁶⁸¹ Milenini crteži iz 1928. odlikuju se „[...]secesionističkim patosom stilizovanja [...]”⁶⁸² iako mišljenje Miodraga B. Protića, dovodi Milenu Pavlović Barili u kontekst pripadnosti umetnosti secesije, njeno slikarstvo je najbliže estetici postsecesije ili ar dekoa.

Jedan od srpskih slikara čije delo najneposrednije komunicira sa estetikom simbolizma i secesije jeste Miloš Golubović. U svom opusu uspevao je da ostvari slojevitu stilsku heterogenost, međutim, i pored različitosti u estetskom pristupu u njegovom slikarstvu je uvek prisustna transcendentalnost, metafizika i dekorativnost simbolizma i secesije.



Miloš Golubović, *Vizija*, ulje na platnu, 100 X 75 cm, NM, Beograd

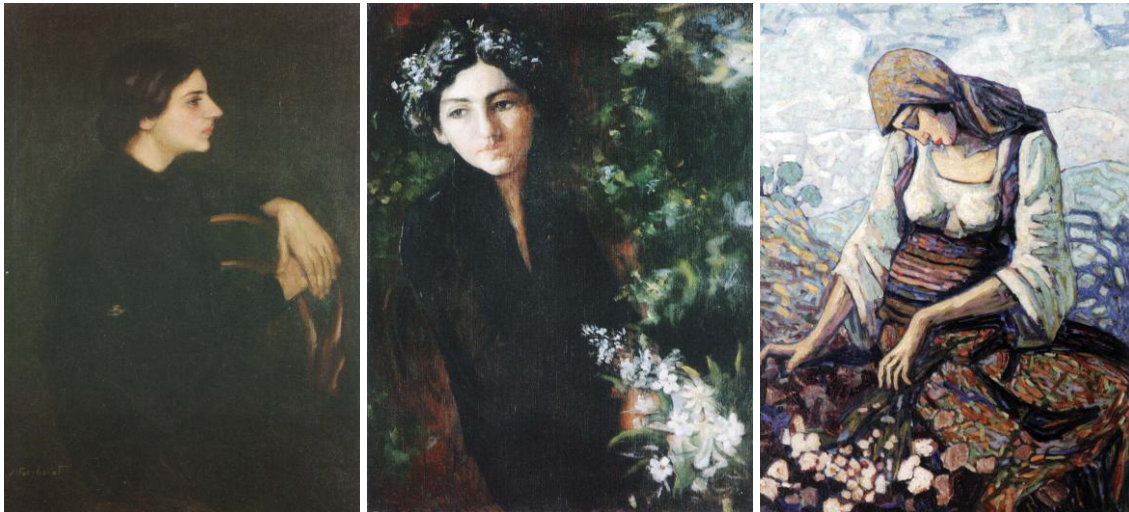
Miloš Golubović, *Kompozicija*, 1921, ulje na platnu, 56 X 49 cm, MSU, Beograd



Miloš Golubović, *Ležeći akt*, 1922, ulje na dasci, 19,5 X 40,5 cm, MSU, Beograd

⁶⁸¹ Miodrag B. Protić, *Milena Pavlović Barili*, Požarevac 1990. 18.

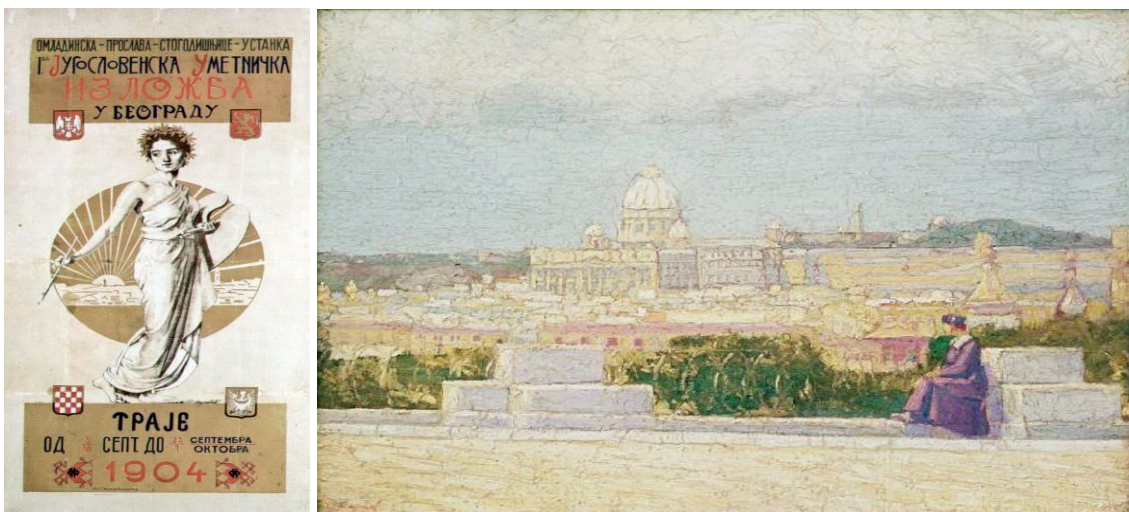
⁶⁸² Isto. 19.



Miloš Golubović, *Portret devojke I*, 1910, ulje na platnu, 90 X 60 cm, privatno vlasništvo
 Miloš Golubović, *Portret devojke III (Flora)*, 1913, ulje na platnu, 56 X 43 cm, privatno vlasništvo
 Miloš Golubović, *Žena*, 1918, ulje na kartonu, 94 X 69 cm, MSU, Beograd

Golubović se duboko klanja mističnom govoru prirode i motivu cveta. Priroda kroz svoju vizuelizaciju na slici otkriva suštinu esencijalnog, refleksiju božanstva, arhetip i životnu filozofiju samog umetnika.

U domenu estetike prirodne svetlosti, slikarstvo Paška Vučetića je dostiglo najviše domete srpskog impresionističkog izraza. Međutim, u ranoj stvaralačkoj fazi njegovog opusa prisutna je i simbolističko-secesijska estetika. Na Prvoj jugoslovenskoj izložbi Vučetić izlaže tri slike simbolističkog sadržaja *Belodona*, *Kolo veštica* i *Akt*. Za istu izložbu je uradio i plakat sa alegorijsko-simbolističkom predstavom muze slikarstva.⁶⁸³



Paško Vučetić, Plakat za Prvu jugoslovensku umetničku izložbu održane u Beogradu 1904.
 Paško Vučetić, *Rim*, bez ostalih podataka

⁶⁸³ O učešću Paška Vučetića na Prvoj jugoslovenskoj izložbi: Dragutin Tošić, *Jugoslovenske umetničke izložbe 1904-1927*, Beograd 1983, 38-48.

Impresionističko-simbolističkoj secesiji pripada i *Pejzaž iz Rima*. Na pejzažima nastalim u Rimu Vučetić ostvaruje gotovo identičnu likovnu poetiku i nadrealnu atmosferu koja se sreće i u slikarstvu Mališe Glišića. Kod obojice srpskih slikara uticaj makijajolija je evidentan. Simbolističkom ambijentu na pejzažu iz Rima doprinosi i usamljena figura žene prikazane u meditativnom trenutku.

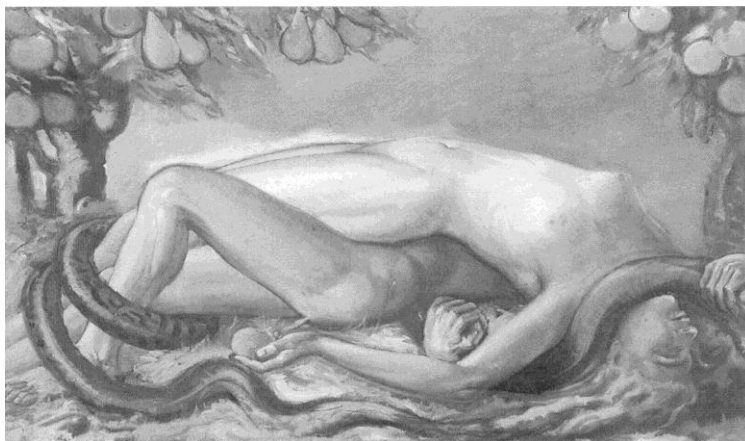
Sava Šumanović je u svom slikarstvu najčešće bio okrenut kolorističkim, strukturalnim i poetskim problemima, međutim na slici *Golgota* donosi do tada srpskoj umetnosti nepoznatu estetiku vizuelnog i tematskog. Slika nepobitno potvrđuje prisutnost i bitnost mističnog i intrigantnog sadržaja u Šumanovićevom opusu. Ta činjenica upućuje na moguće paralele između stilskih traganja Save Šumanovića i Pabla Pikasa. Španski i srpski slikar su u ranoj fazi svog stvaralaštva ostvarili simbolistički opus, da bi se kasnije okrenuli sličnim konstruktivno-strukturalnim problemima na slici. Šumanović je sa „Golgotom” uplovio u problematiku modernističkog koncepta predstavljanja hrišćanskih tema. Kao pravoslavni hrišćanin dopustio je sebi slobodu nekanonske vizualizacije simbola novom likovnom poetikom i naracijom. Hrišćansku temu „Raspeća” realizuje u sferi ontoloških vrednosti simbolizma iskazanih pre svega kroz kompleksanost predstavljenog ambijenta, iskazanog u srpskom slikarstvu, do tada, nepoznatom likovnom poetikom.



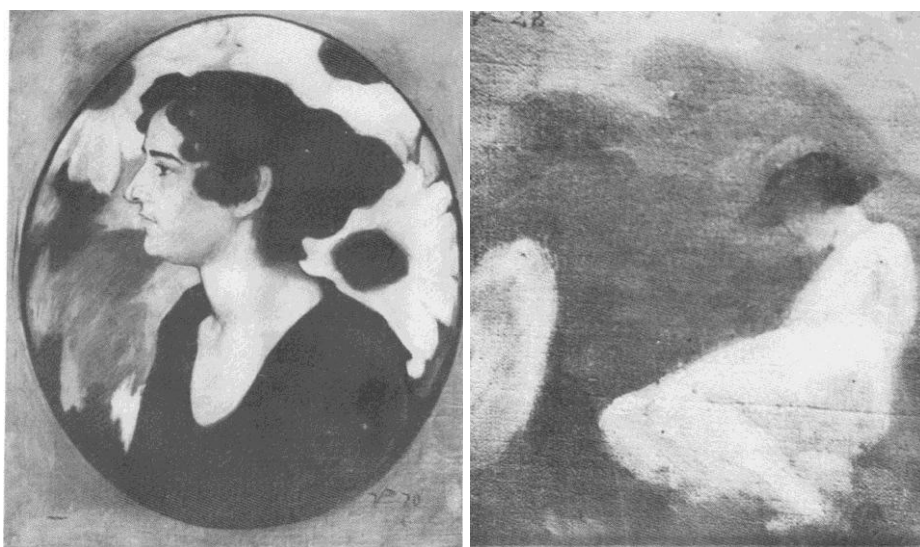
Sava Šumanović, *Golgota*, 1919, ulje na platnu, 100 X 70 cm, NM, Smederevska palanka
Sava Šumanović, *Ribari na seni*, 1920, ulje na platnu, 116 X 93 cm, MSU, Beograd

8.7. Alegorija i simbolika žene

Tema i figura žene je veoma kompleksna u simbolizmu, ona je nosilac univerzalne alegorije. Međutim, motiv žene svakako prevazilazi samu funkciju alegorije. Žena je nosilac arhetipsko-simboličnog, ona se pojavljuje u ambijentu mita zaodenu u mitološko ili biblijsko ruho. Pojavljuje se kao Eva, Kleopatra, Saloma, Meduza, Sfinga, muza, nimfa. Žena je kobna, fatalna zavodnica koja uspostavlja slojevitou komunikaciju sa muškarcem, okolinom, grehom. U liku žene uvek je prisutan antagonizam poroka i vrline. Pojavnost žene nameće potrebu za frejdovsko-jungovskom komunikacijom na relaciji umetničko delo - konzument. Tema žene i zmiije, Adama i Eve, Judite i Holoferma, Salome i Jovana Preteče, uvek je duboko misaona, provokativna i intigrantna. Predstava zmiije koja se često pojavljuje kao pratilac figure žene prevazilazi samo biblijsku interpretaciju, odlazeći sve do same esencije prapočetka.



Mihailo Milovanović, *Adam i Eva*, 1932-1938, ulje na platnu, 130 X 87 cm, privatno vlasništvo



Vasa Pomorišac, *Portret gospođe Simić*, 1920, ulje na platnu, privatno vlasništvo
Vasa Pomorišac, *Jutro*, 1921, ulje na platnu, 17 X 27 cm, Muzej savremen umetnosti, Beograd



Vasa Pomorišac, *U prirodi*, 1922, ulje na platnu, 18,5 X 16,5 cm, privatno vlasništvo

Aleksa Čelebonović u knjizi *Ulepšani svet* nabraja simbolična značenja ženske figure koja se pojavljuju u slikarstvu XIX veka, a to su: „Vojnička slava, otadžbina i republika; vera, poštenje i porok; bogastvo i siromaštvo; dan i noć, sunce i mesec; zvezde, godišnja doba i mnogo drugih prirodnih fenomena, kao i brojni moralni principi, [...]”⁶⁸⁴.

8.8. Srpska simbolistička skulptura

Mnoge ideje i elementi simbolizma šireći se iz sfere književnosti zahvatile su slikarstvo, ali se ubrzo pojavljuju i u okviru drugih medija. Estetika simbolizma će ubrzo biti prihvaćena i u skulpturi. Studirajući u Parizu Đorđe Jovanović je najneposrednije apsorbovao estetiku francuskih simbolista. Na osnovu stilske analize njegovog dela i autonomnosti pristupa materijalizaciji ideje, u njegovom slučaju kroz formulaciju volumena, Jovanović se pojavljuje od svojih srpskih savremenika skulptora kao najbliži secesijskom konceptu.⁶⁸⁵ Jovanović je uspešno sintetisao fenomene dekorativnog i kontemplativnog. Na njegovim skulpturama pojavljuju se simbolistički sadržaji definisani sintagmama pogled nadole, meditacija, metafizički ambijent itd.

⁶⁸⁴ Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet - Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914.*, Beograd 1974, 38.

⁶⁸⁵ O Đorđu Jovanoviću: Miodrag Jovanović, *Đoka Jovanović*, Beograd 2005.



Đorđe Jovanović, *Nasta*, 1923, bronza, 9 x 9,6 cm, NM, Beograd
Edmond Aman Žan, *Žena s ružom*, 1891, litografija, 23 x 36, Nacionalna biblioteka, Paris



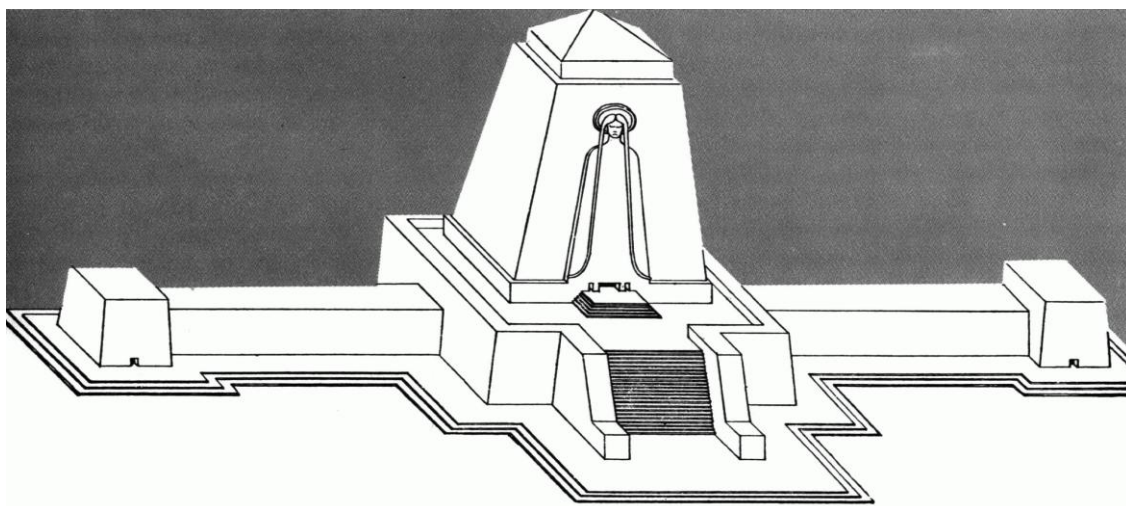
Đorđe Jovanović, *Nimfa Dunava* (fragment), 1912, Dunavski park, Novi Sad

Možda se figura žabe koja se pojavljuje u kompoziciji *Nimfa Dunava* vajara Đorđa Jovanovića može povezati sa idejom Filipa Žilijana koji govoreći o Žanu Lorenu zapaža da su se „U njegovim pričama princeze, slične Sari Bernar, pretvarle u žabe”⁶⁸⁶ Tako se ikonografija tumačenja motiva žabe ne mora odnositi samo na simboliku Dunava, već u svojoj simbolističkoj egzistenciji može iskazivati slojevito literarno značenje.

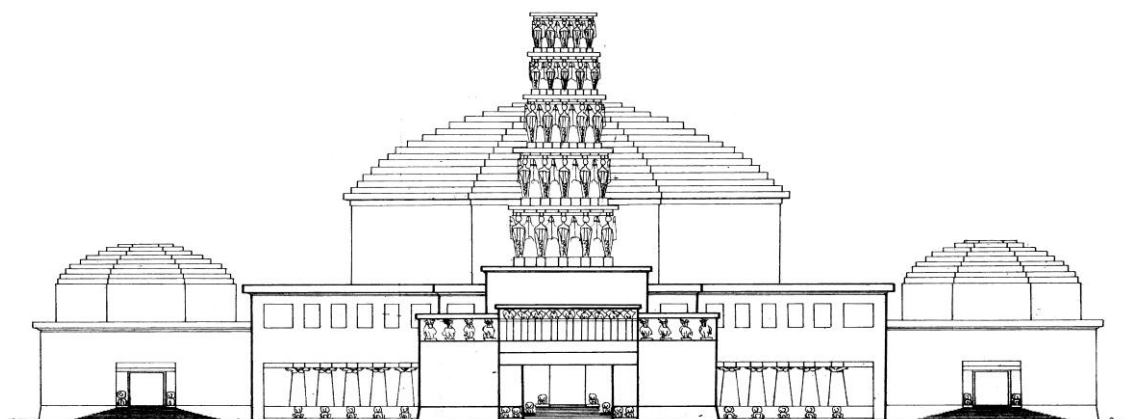
⁶⁸⁶ Filip Žilijan, *Simbolisti*, Beograd 1978, 24.

8.9. Simbolistička arhitektura

Filip Žilijan u svojoj knjizi *Simbolizam* daje ideju i crtež predstave idealnog simbolističkog hrama.⁶⁸⁷ Pandan takvog projekta u srpskoj kulturi predstavlja ideja Vidovdanskog hrama koju je trebao da realizuje skulptor i arhitekta Ivan Meštrović⁶⁸⁸. Sama arhitektura neostvarenog hrama na Gazimestanu, kao i složeni mizanscen skulpturalnog ansambla odišu atmosferom predhrišćanskog misticizma, tajanstvenosti i imaginarnosti tipičnim za simbolizam. Složena ikonografija predstavljenih figura i motiva, arhitektonski koncept i fantazmogorični ambijent hrama odvodili bi posetioca u nepoznat, vanprostorni i vanvremenski trenutak koji bi realizovao ideju mistifikacije i mitologizacije kosovske bitke.



Moguća stilizacija i vizuelnost „hrama simbolizma” prema Filipu Žilijanu.



Ivan Meštrović, Vidovdanski hram

⁶⁸⁷ Filip Žilijan, *Simbolisti*, Beograd 1978, 25.

⁶⁸⁸ O Ivanu Meštroviću kao arhitekti: Žarko Vidović, *Meštrović i njegov sukob skulptora s arhitektom*, Sarajevo 1961.

Analizom sličnosti i razlika estetsko-stilskog koncepta Žilijanove i Meštrovićeve vizije idealnog simbolističkog hrama moguće je utvrditi mnoge zajedničke elemente, kao i pripadnost istom „estetskom misticizmu”.⁶⁸⁹ Sama sintagma „simbolistička arhitektura” potvrđuje mogućnost razmatranja fenomena Vidovdanskog hrama i van konteksta secesijskog graditeljstva. Međutim, proširenjem prisutnosti fenomena simbolizma u sferu arhitekture značio bi i neminovno prodiranje u prostor umetnosti secesije. Posmatranje istog mehanizma brisanja granica u suprotnom smeru, od secesije ka simbolizmu, ukazalo bi i na činjenicu da se gotovo sva arhitektura secesije može dovesti u kontekst i simbolističkog stvaralaštva.

Jedna od bitnih novina koja je nagovestila umetnost simbolizma u srpskoj religioznoj umetnosti jeste zanemarivanje konfesionalnih razlika u kanonima likovnog predstavljanja. Sa prodiranjem ideja simbolizma, prihvataju se mnoga estetska i ikonografska rešenja rimokatoličke umetnosti.



Nepoznati autor, *Figura Žene*, 1905, fotografija, Beograd

⁶⁸⁹ Govoreći o umetnosti simbolizma kao jedan podnaslov u knjizi *Istorija lepote* i jednu maksimu koja kroz sintagmu treba da definiše jednu od bitnih karakteristika simbolizma pisac koristi „estetski misticizam”. Videti: Umberto Eko, *Istorija lepote*, Beograd 2004, 351.

Fotografija iz 1905. potvrđuje mnoge pretpostavke iznete u ovoj tezi. Njena estetska suština bliska je konceptima simbolizma i secesije. Secesija kao simbolizam i/ili simbolizam kao konstantna i stalna struktura umetnosti secesije, što potvrđuje i motiv „figure žene”, prisutna je i u umetnosti fotografije.⁶⁹⁰ Univerzalna estetska pravila secesije na motivu sa fotografije iskazuju se kroz dekorativnost, motiv dizajna odeće i cveća u kosi kao opšteg dekorativnog motiva, kroz meditativno stanje portretisane, pogleda nadole itd. Na fotografiji *Figura žene* prisutni su mnogi fenomeni simbolističko-secesijske estetike. Kako je fotografija nastala u Beogradu 1905. pojavljuje se i kao potvrda prisutnosti svih tih struktura i u umetnosti srpske secesije.

Prezasićenje naglim napredovanjem intelektualne hipertrofije u periodu druge polovine XIX i početka XX veka ljudski intelekt je instiktivno odbacivao mnoge vidove savremenosti. Simbolizam i/ili secesija su crpeći iz dubine ljudske podsvesti otvarali latentne slike koje su kroz vremensku vertikalnu dosezale do same esencije pitanja smisla čovekovog postojanja. Simbolizam je u svesti srpskog naroda animirao najtajanstvenije i najinlegantnije tajne koje su se jedino mogle pronaći u dubinama ljudske duše.

Nije suviše zaključiti da je simbolizam, kao evidentno uži umetnički fenomen, imao neosporno bitnu ulogu, da bude nosilac duhovnog, kontemplativnog i metafizičkog, odnosno one unutrašnje, vizuelno nevidljive suštine umetnosti secesije.

⁶⁹⁰ O interakciji medija fotografije i umetnosti secesije videti poglavlje ovog rada *Uticao estetik secesije na srpsku fotografiju*.

9. Pokušaj definicije stila – srpska secesija, tipološko određenje umetnosti srpske secesije i definicija njenih fenomenoloških osobenosti

Prihvatanje tvrdnje da „Za istoričara umetnosti stil predstavlja esencijalni predmet izražavanja”⁶⁹¹, nameće potrebu za sveobuhvatnim objašnjenjem fenomenologije srpske secesije i kroz značenje pojma „umetnički stil”.⁶⁹²

U likovnoj teoriji još nije iznet jedinstven i opšteprihvaćen stav o tome da li umetnost secesije predstavlja stil, u smislu tradicionalne interpretacije pojma, ili heterogenu pojavu u umetnosti koja se usled nedostataka homogenih estetskih karakteristika ne može tako terminološki definisati. Pri pokušaju dešifrovanja secesije kao umetničkog stila potrebno je pristupiti postepenom i oprezanom ali i sveobuhvatnom teorijskom pristupu. U trenutku kada od strane teorije ontološka suština umetnosti secesije dostigne nivo moguće definisanosti i estetske jasnoće tada će biti moguće i samu umetnost secesije odrediti kroz značenje termina „stil”.

Na putu traganja za odgovorom na pomenute dileme moguće je krenuti od pitanja kao što su: da li umetnost u najširem kontekstu označena kao secesija predstavlja epohu i stil; da li se sva umetnost koja je nastala u periodu egzistencije epohe secesije, u estetskom ili stilskom kontekstu, može nazvati umetnošću secesije. Pragmatičan odgovor bi glasio: da, secesija jeste i umetnička epoha i umetnički stil. Međutim, dat odgovor podrazumeva i objašnjenje činjenice da se u hronološkim okvirima trajanja secesije pojavljuju i druge fenomenološko-estetske stvarnosti koje argumentovano potvrđuju da u tom periodu egzistiraju i bitno različite stilske vrednosti. Pomenuta razmišljanja potvrđuju da se sa pozicije početnih istraživačkih istanci, apriori prihvata postojanje secesije kao stila. Neophodno je naglasiti da dosadašnja literatura takođe ističe postojanje secesije kao stilskog fenomena, međutim ti stavovi bili su bazirani na deskriptivnim metodama i samo delimičnog upliva u sferu analitičkog metodološkog pristupa, dok je sintetička analiza koja bi na nivou ontoloških vrednosti objasnila fenomenologiju stila secesije suštinski izostala. U okvirima pomenute teorijske dileme nameće se kao logično pitanje: gde leži razlog takve neravnopravnosti koju je

⁶⁹¹ Mejer Šapiro, preuzeto iz: Jas Elnser, *Stil*, Kritički termini istorije umetnosti, Novi Sad 2004, 133.

⁶⁹² Neophodno je naglasiti da u savremenim metodološkim pristupima proučavanje umetnosti kroz fenomenologiju stila gubi na težini i u smislu određenja krajnjih ontoloških vrednosti umetnosti.

uspostavila likovna teorija, koja ističe i naglašava vrednosti mnogih pravaca ranog modernizma, a istovremeno zanemaruje istorijsko-kulturološko-estetske vrednosti umetnosti secesije. Na postavljeno pitanje jedan od mogućih odgovora glasio bi da takva teorijska nedoslednost leži u činjenici da se likovna kritika, u pokušaju definicije umetnosti secesije kao stila, veoma brzo našla u sferi kontradiktornih pojava čije je zajedničko bitstvovanje nelogično u okvirima fenomenologije jednog stila. Tako je teorija umetnosti secesije uglavnom ostajala na nivou intuitivnog i instiktivno donetih zapažanja bez postojanja akribičnih teoriskih stavova koji bi odredili ontološku suštinu umetničkog stila secesija i/ili stila umetnost srpske secesije.

Na početku razmišljanja o tom esencijalnom problemu nalazi se dilema koju metodologiju pristupa prihvatiti kako bi se dostigao naučni nivo istraživanja. Lazar Trifunović je u okvirima likovne teorije odredio tri nivoa kritičkog pristupa: deskriptivni, analitički i sintetički⁶⁹³. Kako bi se došlo do sveobuhvatnog teorijsko-kritičkog stava neophodno je, u genealogiji naučnog pristupa, ne zanemariti ni jedan od Trifunovićevih pomenutih metoda, odnosno krenuti od deskripcije koja se u daljoj morfologiji istraživanja transformiše u analitički i na kraju sintetički metod. Postojanje savremenih teorijskih koncepata, koji prevazilaze nivo dosadašnjih metodologija, nameće se kao neophodno angažovanje aktuelnog istraživačkog instrumentarijuma u donošenju konačnih zaključaka. Početak morfologije istraživačkog pristupa podrazumeva definisanje ideje i cilja, kao i određenja pripadnosti materijalnih i duhovnih fenomena secesije različitim sferama umetnosti. Pomenuti istraživački problemi nameću određenje tipoloških odrednica umetnosti srpske secesije. Ući u polemičku analizu definicije secesije kroz fenomen stilskog određenja povlači apriori prihvatanje mnogih dosadašnjih teorijskih stavova. Takva početna istraživačka pozicija nametnuta je kao neophodna iz više razloga. Prvi razlog leži u činjenici da fluidne strukture umetnosti secesije je nemoguće definisati opipljivim i egzaktnim parametrima. Fundament naučnih pristupa može predstavljati i odgovor na već pomenuto pitanje: da li je secesija, ili da li je srpska secesija, u istorijsko-kulturološkom kontekstu i tradicionalnoj recepciji tog termina, umetnički stil. Novu sferu istraživanja može da otvori i pitanje, da li je tačna tvrdnja da je „[...] secesija u Srbiju stigla kao pojava

⁶⁹³ Лазар Трифуновић, *Српска ликовна критика*, Београд 1967, 24

estetski i stilski jasno definisana.”⁶⁹⁴ Uočava se činjenica da se pri pokušaju krajnjeg određenja umetnosti secesije kao stila nameće neophodnost korišćenja više iskazanih teorijskih maksima koje u kontekstu egzistencije jednog stila izgledaju kontradiktorno i sterilno. Da li naučni pristup može izbeći takvu opasnost i paradokse i u kontekstu teorijsko-spekulativne stvarnosti odrediti ontološke vrednosti umetnosti srpske secesije?

Kao što ni svi predhodni istorijsko-umetnički stilovi, tako ni secesija nije mogla posedovati potpunu estetsku autonomnost stila. Međutim, stoji i činjenica da i pored nesumnjive eklektičnosti umetnost secesije predstavlja stil koji je uspeo da ostvari novu i različitu likovnu realnost ostvarenu uplivom tada nepoznatih koncepata modernizma. U kontekstu hronologije secesija se pojavljuje kao prvi umetnički stil koji je nudio ideju o autonomiji umetnosti, sa tendencijom da u srpskom umetničko-kulturološkom prostoru bude jasnije čitljiva nego u zapadno-evropskoj umetnosti.

Etimološko objašnjenje, u kontekstu definicije stila, određuje secesiju kao fenomen koji se odriče i odvaja od matrice dotadašnjeg kontinuiteta. Međutim, morfologija tog stila i transformacija izvorne ideje će ubrzo potvrditi suprotno, odnosno secesija se ni u kom slučaju nije odričala tradicije, već je te relacije produbljivala i dovodila ih na nove do tada nepoznate nivoe korespondencije. Dijalog secesije sa fenomenima prošlosti postaje kompleksniji i slojevitiji nego ikada ranije. Pokušaj sveobuhvatnijeg uspostavljanja analogija između tradicionalnih vrednosti u umetnosti i secesije ukazuje na pojavu do tada nepoznatih modaliteta estetske korespondencije. Pojava novih vidova asimilovanja i interpretiranja istorijskih iskustava neposredno su diktirali osobenost stila umetnosti secesije, a samim tim i stila umetnost srpske secesije.

Kako bi se približili definiciji stila umetnosti secesije, njenim estetskim fenomenima ili kao krajnjoj instanci ontološkoj suštini neophodno je određenje njene tipologije i tipoloških struktura. Miodrag Jovanović u svojoj teorijskoj raspravi *Mogućnosti tipološkog izučavanja umetnosti* naglašava da su „[...] историчари и теоретичари ликовних уметности епохама прилазили свестрано, али не и уз помоћ типолошких анализа.”⁶⁹⁵, čime ukazuje na neophodnost primene takve metodologije i pri pokušaju

⁶⁹⁴ Загорка Јанц, *Сецесија у периодици Србије почетком XX века*, ЗЛУМС бр. 13, Нови Сад 1977, 339-343..

⁶⁹⁵ Миодраг Јовановић, *Мogućност типолошког изучавања уметности*, ДИУС, бр. 17, Београд 1986, 39-42.

definicije stila. Autor, dalje ukazuje na činjenicu da se ikonografija i morfologija najčešće pogrešno tumače kao oblici tipološkog proučavanja umetnosti. Stavom da „Из подударности и усаглашености појединих типолошких чинилаца проистичу и коначни судови о уметности епохе.”⁶⁹⁶, Jovanović naglašava tipološko određenje umetnosti kao esencijalni i najsvеobuhvatniji naučno-metodološki pristup. Nakon određenja tipologije jedne epohe ili jednog stila teoretičар na osnovu prisutnosti tih unapred definisanih struktura, ili, pak, na osnovu pojave tipologije drugih estetika procenjuje da li u kontekstu просторно-временске konstalacije određeni stil i dalje egzistira ili se transformisao u sfere novog i terminološki drugačije određenog stila. U okviru strukture jednog tipološkog sloja Miodrag Jovanović ističe i prisutnost različitih ideoloških sadržaja koji određuju umetnički stil ili pravac. Tako, npr. u sferi umetnosti romantizma ističe sadržaje čija je poјavnost neophodna kako bi se identifikovao taj stil. Tako naglašava: „[...] ослободилачке тежње и тежње ка националном јединству [...]”⁶⁹⁷, а u trenutku „[...] када је обнова државе остварена, ослободилачки ратови, свесловенство и јужнословенство замењени и сужени на уске политичке програме и државне циљеве, изгубљена је и типолошка подлога за даљу присутност романтизма.”⁶⁹⁸. Како u тексту autor pre svega koristi primere iz umetnosti nacionalnog romantizma u kontekstu analize tog pravca zaključuje da је „Типологија садржаја и форме од пресудног значаја за опредељивање романтизма у српском сликарству.”⁶⁹⁹

U određenju tipologije umetnosti secesije i/ili umetnosti srpske secesije pojavljuju se novi i, kompleksniji problemi od onih o kojima је Jovanović razmatrao u procesu definisanja tipologije srpskog romantizma. Slojevitа fenomenološka структура srpske secesije истраживачу nameće kao neophodno određenje tipologije i/ili tipologija različitih evropskih „secesija”. Postojanje pluralizma teorijskih stavova nameće određenje tipologije srpske secesije koja će se bitno razlikovati od tipologija umetnosti francuske, engleske ili italijanske secesije.

⁶⁹⁶ Miodrag Jovanović, *Могућност типолошког изучавања уметности*, ДИУС, бр. 17, Београд 1986, 40.

⁶⁹⁷ Isto.

⁶⁹⁸ Isto.

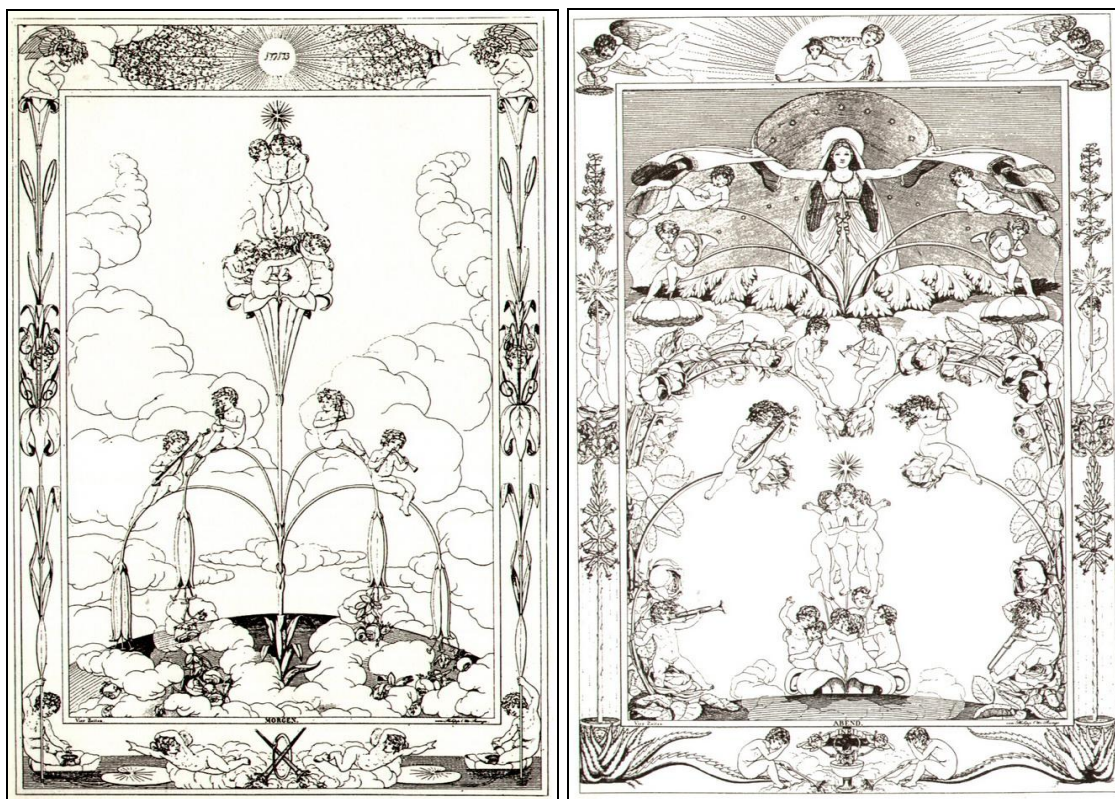
⁶⁹⁹ Isto.

9.1. Tipologija umetnosti srpske secesije

| OBLASTI METODOLOGIJE PRUČAVANJA I ODREĐENJA UMETNOSTI SRPSKE SECESIJE | MOGUĆE TIPOLOŠKO ODREĐENJE I DEFINICIJA |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Mediji likovnih umetnosti i/ili estetsko-vizuelni fenomeni umetnosti srpske secesije | Umetnost secesije egzistira u sferi klasičnih medija likovne umetnosti - slikarstva, vajarstva i arhitekture. Međutim, estetika secesije pojavljuje se i u savremenim vizuelnim medijima kao što su plakat, fotografija, mural, štampani likovni i literarni sadržaji, kao i u primenjenoj umetnosti. |
| Hronološko određenje umetnosti srpske secesije | Umetnost srpske secesije od perioda njenih indikativnih pojava i protosecesijskih struktura, preko perioda „iskristalisane” i „čiste” secesije, do kraja perioda postsecesije i prisustva estetskih recidiva u srpskoj umetnosti hronološki se može odrediti kao period od osamdesetih godina 19. veka do perioda početka Drugog svetskog rata. |
| Istorijski, ideološki, sociološki i opštekulturnološki milje umetnosti srpske secesije | Istorijski, ideološki, sociološki i opštekulturnološki milje koji je omogućio egzistenciju umetnosti secesije pojavljuje se na srpskoj istorijskoj pozornici u periodu kada je država odbacila balast turskog kulturnog i političkog uticaja i bila spremna da prihvati različite koncepte makrokulture evropskog modernizma. Ontološka struktura umetnosti secesije bazirana na principima socijalizacije i evropeizacije, omogućila joj je da se infiltrira u sve slojeve srpskog društva od aristokratije, preko građanstva do ruralnog stanovništva. |
| Vizuelno - likovne osobenosti i fenomeni koji pripadaju i određuju umetnost secesije i/ili umetnost srpske secesije | Vizuelnost umetnosti secesije karakteriše sinteza i sinhrono funkcionisanje, u teoriji umetnosti terminološki definisanih, fenomena kao: naturalizam, simbolizam, impresionizam, luminizam, ekspresionizam, apstrakcija, floralno-geometrijsko-zoomorfna dekorativnost itd.. Forma, sadržaj i ontološka struktura pomenutih fenomena se prožima, mutira, transformiše gradeći novu autonomnu secesijsku estetiku. Pojavu i značenje jedne od dominantnih maksima, pri pokušaju sveopšteg estetskog određenja umetnosti secesije, iskazanu terminom „dekorativnost” moguće je objasniti novim integrativnim procesima u kojima se klasični likovni mediji neposrednije infiltriraju u sferu primenjene umetnosti i dizajna. |
| Idealistički i kontemplativni sadržaji umetnosti srpske secesije | Secesija se kao period i/ili stil odlikuje autonomnim odnosom prema idealističkim, duhovnim i kontemplativnim sadržajima umetnosti. Definicija tih fenomena u umetnosti secesije je veoma problematična zbog pluralističkih, kontradiktornih i slojevitih osobenosti umetnosti srpske secesije. Generalni i jedinstven teorijski stav je nemoguće definisati iz više razloga: različita sociološko-psihološka struktura stanovništva, promenljive istorijsko-kulturnološke okolnosti, uticaji različitih stranih kulturnih miljea, različit personalitet onih koji su pripadali u bilo kom obliku umetnosti srpske secesije. |

9.2. Hronološko određenje umetnosti srpske secesije

Jedan od ključnih principa pri teorijskoj definiciji umetničkog stila podrazumeva njegovo hronološko određenje. Umetnost secesije i u okviru te sfere potvrđuje svoju politonalnost. Zapravo ne pojavljuju se značajne godine, datumi, istorijski trenuci, ili bilo koji bitan momenat koji bi presudno uticao na likovnu teoriju da odredi svoj konačni stav. Često su istoričari umetnosti secesije spremni da smelo prodiru daleko od opšteprihvaćenih stavova o periodu trajanja „umetnosti oko 1900.“. Tako, Karin Tomas u svojoj knjizi *Mali leksikon umetnosti 20. veka*, pojam Jugendstil ilustruje sa tri reprodukcije među kojima se pojavljuje grafika Filipa Oto Rungea iz serije pod nazivom *Jutro* iz 1905.⁷⁰⁰



Filip Oto Runge, *Jutro*, 1905, čelikorez, 71 X 48 cm,
Filip Oto Runge, *Veče*, 1905, čelikorez, 71 X 48 cm,

Slike Filipa Oto Rungea provokativno po teoretičare umetnosti secesije otvaraju mnoga pitanja na temu perioda nastanka Jugendstila i/ili Secesije. Tako se 1905. na slici *Jutro*, pojavljuju mnogi fenomeni koji pripadaju secesijskoj estetici. Figure na Rungeovim slikama predstavljene su u maniru idealizovanog naturalizma, u imaginarnom

⁷⁰⁰ Karin Tomas, *Mali leksikon umetnosti 20. veka*, Beograd 1979, 96.

simbolističkom ambijentu. Svi predstavljeni detalji su u službi dekorativnog i alegorijskog. Antropomorfne forme se po likovnom i tematskom značaju i funkciji izjednačavaju sa ostalim detaljima. To slikarstvo potvrđuje da se Runge izražavao mnogim vizuelnim simbolima osobenim za umetnost secesije, što dovodi u pitanje dosadašnje stavove da se taj pravac pojavljuje tek sa zadnjom decenijom XIX veka. Čelikorez *Jutro* iz 1905. kao primer Rungeovog slikarstva koje anticipira dolazeću secesiju daje povod za traganjem i smelijim određenjem hronoloških granica i umetnosti srpske secesije.

Nepostojanje čvrstog i egzaktnog stava o trajanju, odnosno hronološkom početku i kraju, umetnosti evropske i svetske secesije relativizuje te granice i u okviru srpske umetnosti. Kako je u istoriji umetnosti iz više razloga potrebno često veštački odrediti hronološke okvire jednog stila, epohe ili stilskih tendencija i trajanje srpske secesije je moguće definisati. Sa hronologijom srpske proto i post secesije, a u sazvučju sa stavovima iznetim u ovoj tezi, ta umetnost traje od perioda kraja šeste decenije do početka Drugog svetskog rata.

9.3. Secesijski eklekticizam

Jedan od pokušaja određenja secesije kao stila nameće razmatranje specifikuma njene eklektičnosti. Na prelazu XIX u XX vek javlja se secesijski eklekticizam kao poslednja velika sinteza različitih stilova. Bila je to umetnost čiji je eklekticizam u njegovoj ontološkoj strukturi bio mnogo slojevitiji od svih predhodnih varijanti istorijskih eklekticizama. Principi na kojima se zasnivao secesijski eklekticizam čini tu estetsku realnost, možda teorijski kontradiktorno, autoritativno autonomnom.

Eklekticizam je kroz istoriju umetnosti imao svoj kontinuirani razvoj, međutim, uvek je predstavljao epizode ili kraće serijale jednog umetnika ili određenog perioda. Secesija je prva značajna pojava u umetnosti koja je uspela da na osnovama preuzimanja različitih estetskih modela izgradi sopstveni stil sa homogenim, i u svom eklekticizmu, autonomnim estetskim tkivom. Bio je to eklekticizam koji se oslanjao na vizuelne fenomene svoje sadašnjosti, prošlosti, kako one koje su joj neposredno predhodile do onih najudaljenijih koje su dodirivale sam iskon i arhetip, međutim, bio je to eklekticizam koji se oslanjao i na estetiku budućnosti.

Umetnost secesije se u srpskoj sredini javlja u obliku koji je blizak kanonskoj definiciji tog stila (*Robni magazin* Viktora Azriela), ili u simbiozi sa drugim stilovima (što je češći slučaj). Postojanje takve realnosti umetnosti secesije potvrđuje Miodrag B. Protić ukazujući na, u okviru srpske umetnosti, postojanje sinteze i međudejstva realizma, plenerizma, impresionizma, simbolizma, secesije.⁷⁰¹ Slobodan Mijušković, takođe primećuje prisustvo stilskog pluralizma i eklektičnosti u domenu umetnosti srpske secesije ističući da se u srpskom impresionizmu pojavljuje mnogo „secesija”⁷⁰². Tako u sferi umetnosti srpske secesije egzistira stilski eklekticizam koji je uspešno pomirio različite estetske tendencije koje su do tada egzistirale na nivou međusobnih antagonizama.

9.4. Negativni teorijski stavovi o umetnosti secesije, razmatranje umetnosti srpske secesije u okvirima fenomena kič i/ili kič-stil

Umetnost secesije, kao stil i/ili kao autonomni estetski fenomen, u kritici i literaturi kretao se od krajnjeg nipodaštavanja do potpune glorifikacije. Tako je, u evropskoj umetnosti bio okarakterisan, s jedne strane, kao „pakao ornamenta”⁷⁰³ ili „razdražene pantljičare”⁷⁰⁴, dok je, sa druge strane, od apologeta stila secesije, ta umetnost doživljavana i uzdizana do potpune glorifikacije.⁷⁰⁵ Postojanje suprotstavljenih stavova i potpuno polarizovanih mišljenja o aksiologiji umetnosti secesije nametnula je potrebu njenog preispitivanja i kroz prizmu različitih fenomena kiča. Neposredno povezivanje i dovođenje u istu ravan mnogih egzistencijalnih struktura fenomenologije secesije i kiča nameće potrebu njihovog komparativnog posmatranja i analiziranja.

„Kič je toliko na nemogućan način moguć kao što je istovremeno na moguć način nemoguć da unapred odustajem od pretenzije da dam neku potpunu, definitivnu i zaokrugljenu definiciju kiča.”⁷⁰⁶ Izrečena polemička misao na temu pokušaja konačnog određenja kiča uspostavlja implicitnu i/ili eksplicitnu vezu i povlači paralele između kiča

⁷⁰¹ M. B. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, katalog Muzeja savremene umetnosti br. 1, decembar 1973. - Januar 1973, 9.

⁷⁰² Slobodan Mijušković, *Secesija u slikarstvo Leona Koena*, ЛМС, Нови Сад јануар 1972..

⁷⁰³ Gabrijela Šterner, *Jugendstil*, Beograd 1978, 8.

⁷⁰⁴ Isto.

⁷⁰⁵ Isto.

⁷⁰⁶ Miloš Ilić, *Kič kao umetnička i duhovna tautologija*, predgovor knjige: Abraham Mol, *Kič - umetnost sreće*, Beograd 1973, 6.

i secesije odnosno potvrđuje postojanje mnogih identičnih sadržaja ta dva fenomena umetnosti. Tako se i u okvirima zajedničkih i identičnih problema, kao i nemogućnosti teorije da konstituiše temeljniji i egzaktniji stav pronalaze zajedničke strukture između secesije i kiča.

„Elementi kiča ponajprije se pojavljuju u umjetnosti 19. st. kao posljedica društvenih promjena, odnosno pojave građanskog staleža, procesa industrijalizacije i nastanka masovne kulture.”⁷⁰⁷ Ako se prihvate navedene konstatacije Marije Suk, pri određenju kiča, dolazi se do zaključka da su identične kulturološke okolnosti omogućile i nastanak kiča. Ista autorka dalje iznosi stav da u okviru kritičke teorije prevladava mišljenje da je kič „karakteristika srednje klase koja se imitirajući statusne simbole više klase pokušava uzdići na njihovu razinu [...] iako to ne mora isključivo biti tako jer je moguć i kič elite.”⁷⁰⁸ Ponovo Suk iskazuje stav koji ukazuje na identične osobenosti umetnosti secesije i kiča i njihove zajedničke i istovetne egzistencije u okvirima srednje i visoke (elitističke) klase. Međutim, bitno je naglasiti i razliku u morfološkom kretanju u smislu da je secesija nastajala prvenstveno za potrebe aristokratije, a tek kasnije procesima demokratizacije umetnosti bila prihvaćana u sferi kulturnog miljea srednje klase.

Teoretičar Abraham Mol je odredio pet osnovnih principa kiča: princip neadekvatnosti; princip kumulacije (ili nagomilavanja); princip sinestezije (ili istovremenog estetskog doživljavanja pomoću više čula); princip osrednjosti; princip konfora.⁷⁰⁹ U pokušaju traženja prisustva pomenutih principa kiča u umetnosti secesije dolazi se do zaključka da su ti fenomeni u mnogome prisutni i u secesiji. Klement Grinberg pojavu i egzistenciju kiča vidi kao produkt industrijskog i kapitalističkog društva.⁷¹⁰ Ta tvrdnja na još jedan način potvrđuje postojanje neposrednih zajedničkih struktura kiča i secesije. U knjizi *Kič - umetnost sreće*, svojim teorijskim stavovima autor poistovećuje mnoge strukture secesije sa različitim fenomenima kiča. Sama knjiga je ilustrovana velikim brojem reprodukcija umetničkih dela, crteža i vinjeta, sa idejom da se čitaocu i vizuelno predstavi određenje kiča. U kontekstu teme ovog rada kao bitno nameće se

⁷⁰⁷ Marija Suk, citirano sa sajta: http://infoz.ffzg.hr/afric/MetodeII/Arhiva03_04/SukMarija.htm

⁷⁰⁸ Isto.

⁷⁰⁹ Miloš Ilić, *Kič kao umetnička i duhovna tautologija*, predgovor knjige: Abraham Mol, *Kič - umetnost sreće*, Beograd 1973, 16.

⁷¹⁰ Clement Grinberg, *Avante-garde and kitsch in: Mass-Culture, the Free Press*, Illionis 1959, 98-108.

činjenica da većina predstavljenog na tim ilustracijama upravo pripada vizuelnoj i likovnoj stvarnosti umetnosti secesije. Sa takvim viđenjem se slaže i Miloš Ilić koji u predgovoru knjige zaključuje „Mol vrlo obavešteno tvrdi kako se pojava i trijumf kiča u masovnim razmerama podudaraju istorijski, odnosno vremenski sa stupanjem na scenu epohe koja je poznata pod sada već klasičnim imenom „*belle époque*” (između 1889. i 1914. godine)”.⁷¹¹ Isti autor u svom predgovoru za Molovu knjigu počinje naslovom *Kič kao umetnička i duhovna tautologija*. Kroz značenje termina tautologija moguće je povući paralele i relacije kiča sa secesijom, koje se iskazuju kroz principe istih i/ili sličnih duhovnih i estetskih potreba recipijenata te umetnosti, kao i multipliciranja industrijskom proizvodnjom materijalizovanih umetničkih dela.

Herman Broh iznosi stav o postojanju različitih vrednosti i nivoa kiča, tako izdvaja tri kategorije: loš, dobar i genijalan.⁷¹² Podela na osnovu aksiološkog kategorisanja umetnosti bi svakako mogla da se primeni generalno i na umetnost secesije u okviru činjenice da je nastajala kao produkt potrebe najrazličitijih socijalnih i intelektualnih slojeva stanovništva. Umetničko delo nastajalo je, kako od strane ruralnih zanatlija i neimara, tako i kao produkt afirmisanih akademskih umetnika. „Što se mene tiče sklon sam da mislim da je kič i kad je najgenijalniji umetnička tautologija [...] Stoga će moja rasprava nastojati da pokaže u čemu se sastoji bitna inferiornost kiča [...]”⁷¹³ U sazvučju sa upravo iskazanom mišlju, i povlačenu paralela na relaciji kič-secesija, kao teorijski problem nameće se novo pitanje, da li je i umetnost secesije predstavljala inferiorne estetske vrednosti u odnosu na njoj savremene umetničke pojave. Odgovor je moguće bazirati i na jednom od generalnih teorijskih stavova koji funkcionalističke i utilitarističke težnje umetnosti suprotstavljaju ideji i vrednostima kiča. Takvo viđenje je u koliziji sa mnogim mišljenjima Abrahama Mola i njegovog generalno negativnog stava, odnosno poistovećivanja secesije sa kič-umetnošću.

U težnji za sveobuhvatnijim određenjem i definicijom kiča Abraham Mol uspostavlja i objašnjava nove sintagme. Tako autor ukazuje na pojavu novog značajnog fenomena označenog sintagmom kič-društvo. Tumačenje te sociološke pojave iskazuje se kao neophodno u traganju za ontološkim vrednostima kiča i/ili kič-umetnosti. Kič-društvo

⁷¹¹ Clement Grinberg, *Avante-garde and kitsch in: Mass-Culture, the Free Press*, Illionis 1959, 12.

⁷¹² Broh Herman, *Dichten und Erkennen*, Zürich, 1955, 298.

⁷¹³ Abraham Mol, *Kič - umetnost sreće*, Niš 1973, 5.

ne poseduje sociološku, kulturološku i intelektualnu mogućnost i potrebu za prihvatanjem vrednosti u umetnosti određene akademskim normama, kao i slojevitost elitističke i avangardne umetnosti svog trenutka. Iz tih razloga kič-društvo prihvata bez ikakvih predrasuda njemu prilagođene vrednosti kič-kulture i kič-umetnosti. U kontekstu postojanja takvih teorijskih stavova, a u slučaju teme ovog rada, u okvirima fenomenologije umetnosti srpske secesije, nameće se kao neophodno pitanje da li je tadašnja Srbija imala osobenosti kič-društva. U sferi Molovih teorijskih stavova pozitivan odgovor na postavljeno pitanje dao bi objašnjenje pojave spontanog i neposrednog prihvatanja kulture secesije, u srpskom društvu, kao jedne forme tadašnje popularističke kulture i vizuelne stvarnosti. „Kič-društvo nadoknađuje taj svoj nedostatak lažnom socijalizacijom vrednosti. Ono, naime nije u stanju da neiskrivljeno prikaže vrednosti.”⁷¹⁴ Ta tvrdnja Ilića, izvedena iz tumačenja Molovog teksta, može da se odnosi na pokušaj secesije za demokratizacijom i socijalizacijom svih slojeva društva, dok bi se lažna socijalizacija mogla poistovetiti sa npr. postojanjem pojave ruralne secesije koja iz najrazličitijih razloga nije mogla da interpretira referentne vrednosti te umetnosti.

Kako bi kič egzistirao neophodno je postojanje kič objekta i kič subjekta, odnosno kič-predmet i njegov konzument kič-čovjek.⁷¹⁵ U kontekstu zaključka o postojanju mnogih zajedničkih slojeva secesije i kiča, i paralelnog posmatranja, nameće se i pitanje da li je secesija-predmet nametao nastanak secesija-konzumenta, ili se pitanje može postaviti i iz ugla suprotne uslovljenosti. Svakako da je interaktivnost ta dva fenomena neminovna, međutim ono što može biti interesantno jeste definicija značenja sintagme secesija-subjekt, odnosno recepcijenta umetnosti secesije. Miloš Ilić uspostavlja i treću sintagmu, a to je kič-odnos, u slučaju potrebe paralelnog istraživanja u okviru ovog rada ta sintagma bi glasila secesija-odnos ili komunikacija, odnosno oblici dijaloga, na relaciji secesija - njen konzument⁷¹⁶. U suštini odgovora na postavljeno pitanje leži činjenica o postojanju interaktivnog i međusobno uslovljenog odnosa na relaciji secesija-objekt i secesija-subjekt. Suštinski tadašnje građanstvo Srbije nije iniciralo

⁷¹⁴ Abraham Mol, *Kič - umetnost sreće*, Niš 1973, 13.

⁷¹⁵ O tome: Miloš Ilić, *Kič kao umetnička i duhovna tautologija*, predgovor knjige: Abraham Mol, *Kič - umetnost sreće*, Beograd 1973, 6.

⁷¹⁶ Odgovor na postavljena pitanja delimično je dat u poglavlju ovog rada pod naslovom *Secesija kao modernistički bidermajer*.

stavaranje umetnosti secesije samo radi zadovoljenja svojih hedonistično-estetskih potreba, već i kao potrebu za sveopštim prilagođavanjima nastupajućem modernizmu. U kontekstu takvog razmišljanja i postojanja identičnih struktura kiča i secesije pojavljuje se postojanje novih fenomena koji se mogu označiti sintagmama kič-društvo i/ili secesija-društvo. Razmatranje takve socijalno-umetničke stvarnosti nameće se kao neophodnost za dešifrovanje dalje morfologije i egzistencije kiča i umetnosti secesije.

U traganju za odgovorom zavisnosti i zajedničkim strukturama kiča i secesije Gabrijele Šterner iznosi poetički iskazanu misao „To je bila besmislica, ali božanska, i niko ne treba da se krije što je u tome učestvovao.”⁷¹⁷ Takvim stavom autorka potvrđuje prisustvo i učešće secesije u fenomenologiji kiča, međutim potvrđuje i svoj pozitivan kritički stav prema fenomenima secesije i kiča.

Herman Broh iznosi mišljenje da kič proizlazi iz romantizma, odnosno iz stanja duha koje se definiše kao romantično⁷¹⁸. Isti autor ukazuje da buržoazija svodi umetnost na robu bez istinskih estetskih vrednosti i zato procvat kapitalizma dovodi i do procvata kiča. Ta tvrdnja potvrđuje romantizam kao zajedničko polazište kiča i secesije.

Na kraju razmatranja ovog teorijskog problema nameće se da se u okvirima rezimea da odgovor na pitanje da li umetnost secesije i/ili da li umetnost srpske secesije pripada i sferi kiča, odnosno da li se mogu izjednačiti ili poistovetiti različite strukture ta dva fenomena. U kontekstu jedne od definicija kiča koja ga potvrđuje kroz pozitivan kritički stav u smislu da ne predstavlja anti-umetnost, ili tvrdeći da kič dostiže vrednosti i elitističke umetnosti, umetnost secesije je moguće dovesti u kontekst kiča. Tako secesija ulazi u okvire fenomenologije kiča, pa čak i u sve tri njegove kategorije, kako ih je odredio Abraham Moł, lošeg, dobrog i genijalnog.

Aleksa Čelebonović iznosi stav o postojanju različitih sinonima koji označavaju umetničke pojave bliske kiču.⁷¹⁹ Tako se u francuskom govornom području kič označava terminom pompjerizam, dok se slikari bliski takvim koceptima nazivaju pompjeri. Taj termin je konstituisala likovna kritika na osnovu tadašnjeg slikarstva koje je često predstavljalo antičke junake sa kalpacima koji su podsećali na šlemove

⁷¹⁷ Gabrijele Šterner, *Jugendstil*, Beograd 1978, 8.

⁷¹⁸ O tome: Đilo Dolfres, *Kič - antologija lošeg ukusa*, Zagreb 1997, 59-77.

⁷¹⁹ Aleksa Čelebonović, *Iza oblika*, Beograd 1987, 43.

vatrogasaca.⁷²⁰ Ako se, na osnovu iznetih stavova, kič dovede u direktnu vezu sa slikanjem antičkih junaka sa ratnim šlemovima koji podsećaju na one koje nose vatrogasci, secesija svakako jeste kič. Mnogi najznačajniji predstavnici evropske secesije su slikali upravo takve teme i motive.



Primeri predavljanja antičkih i srednjovekovnih kalpaka i oklopa u secesijskom pompjerizmu

Slikanje antičkih motiva predstavljenih simbolističkim likovnim instrumentarijumom u periodu kraja XIX i početka XX veka Čelebonović dovodi u direktnu vezu sa fenomenom kiča u umetnosti. Takve motive su najčešće slikali i vajali istaknuti predstavnici secesije, što potvrđuje i to da „kičersko slikarstvo”⁷²¹ ulazi u korpus umetnosti secesije. Da li su takve predstave bile prisutne i u srpskom slikarstvu i da li je

⁷²⁰ Aleksa Čelebonović, *Iza oblika*, Beograd 1987, 43.

⁷²¹ Sintagma koju koristi Aleksa Čelebonović u predhodno navedenoj studiji o kiču. O tome: Aleksa Čelebonović, *Iza oblika*, Beograd 1987, 43.

paradigma kakav je Franc fon Štuk uticao na srpsko slikarstvo i skulpturu. Takve moguće veze srpska stručna teorija nije istražila, ali je sigurno da su ti momenti prisutni u srpskoj umetnosti. Kao srpski secesionisti-pompjeristi mogu se pomenuti Paja Jovanović, Uroš Predić, Stevan Aleksić.



Secesijski pompjerizam u srpskom slikarstvu i skulpturi

Arnold Hauzer je kič okarakterisao kao „dopadljiv i prihvatljiv, s malom ulogom intelektualnog naprezanja.”⁷²². Takva konstatacija o estetici kiča koji egzistira na minimumu angažovanja intelektualnog, određuje ga kao suprotnost umetnosti secesije koja se ostvaruje kroz duboku i slojevitu kontemplativnost.

Na kraju da li umetnost secesije egzistira samo u sferi kiča, i/ili da li umetnost secesije pripada i onim sferama umetničkog koje prevazilaze strukturalne vrednosti kiča. Odgovor, u njegovoj krajnjoj istanci, glasio bi da secesija i pored činjenice da je mnogim svojim esencijalnim sadržajima infiltrirana u fenomenologiju kiča, ipak

⁷²² Arnold Hauzer, *Sociologija umetnosti*, Zagreb 1986.

prevazilazila vrednosti tog „kvaziumetničkog” koncepta. Mnogo je razloga koji potvrđuju takvu tvrdnju, npr. konstatacija da osrednjost predstavlja „stub-nosač kiča”⁷²³, nikako se ne može odnositi na umetnost secesije kojoj se gotovo može pripisati sve osim „osrednjosti”. Paradigmatični primeri dela svetske secesije ni u kom slučaju ne pripadaju kategoriji osrednjih umetničkih vrednosti.⁷²⁴

9.5. Stilska autohtonost umetnosti srpske secesije

Da li secesija pati od stilske i estetske tautologije, da li umetnosti secesije pretil opasnost da podleone estetskoj stereotipnosti, takođe su pitanja čiji odgovori mogu dati doprinos globalnoj definiciji secesije kao umetničkog stila. Postojanje vrednosti koje se označavaju sintagmama *stilska i estetska tautologija* mogu na još jedan način povezati i isprepletati strukture secesije i kiča.

Kao krajnja, i/ili početna, istanca u procesu pokušaja određenja secesije kroz značenje termina umetnički stil uspostavlja se, zapravo, pitanje da li je secesija uopšte stil u kontekstu dosadašnjeg istorijsko-kulturološkog tumačenja tog fenomena. U pokušaju određenja i definicije odgovora na predhodno postavljeno pitanje nameće se konstatacija da secesija svoju pripadnost fenomenu umetničkog stila mora potvriti svojom homogenom estetikom. Tu estetiku kao produkt materijalističkih i idealističkih sadržaja, između ostalog, odlikuje i njena internacionalizacija i globalizacija na svetskom nivou, kao osobenostima koje su krucijalne pri pokušaju definicije fenomena *umetnički stil*. Sa idejom pripadnosti secesije fenomenu stila pojavljuju se mnogi teoretičari i u srpskoj likovnoj teoriji među kojima je i Ljiljana Miletić-Abramović. Govoreći o vili Antonović iz Hilendarske 11. Miletić-Abramović zapaža da je „Glavni dekorativni obrazac pronađen u secesijskom stilu [...]”⁷²⁵. Ratislav Grimaljuk zapisuje da su „Estetizam i težnja za estetizacijom svakodnevnog ambijenta čoveka bili jedan od glavnih preduslova novog stila, koji je dobio naziv secesija.”⁷²⁶

⁷²³ Miloš Ilić, *Kič kao umetnička i duhovna tautologija*, predgovor knjige: Abraham Mol, *Kič - umetnost sreće*, Beograd 1973, 17.

⁷²⁴ Ista konstatacija važi i za srpsku kulturu u kojoj najistaknutija dela tog perioda pripadaju upravo umetnosti secesije.

⁷²⁵ Љилјана Милетић-Абрамовић, *Архитектура резиденција и вила београда 1830-2000*, Београд 2002.

⁷²⁶ Ротислава Гримаљук, *Витражи Петра Карпљука у контексту 101. годишњице делатности „Атељеа витража и мозаика Станишић и синови” у Сомбору*, ЗЛУМС br. 38, Novi Sad 1910, 161.

Srpsku umetnost tokom XVIII i XIX veka karakteriše pojava novih stilskih impulsa koji su dolazili iz zapadne Evrope. Taj period odlikuje postojanje stilske pluralizma koji se nije uvek kretao po pravilima zapadnoevropske morfologije vizuelnih umetnosti. Nove „estetike” srpske umetnosti tog perioda mogu se, generalno, podeliti u dve kategorije. Prvoj bi pripadale one koje su se zasnivale na pokušajima oponašanja zapadnoevropskih stilskih kretanja, dok drugu kategoriju čine tendencije bazirane na reminiscencijama nacionalne umetnosti prošlih epoha. Devetnaesti vek se u kontekstu estetskih kretanja često zasnivao na uspešnim sintezama različitih neo stilova, pokreta i ideja. Takva situacija nudila je srpskoj umetnosti mogućnost konstituisanja autohtonog srpskog i balkanskog kulturnog kontinuuma. Dominantni zapadnoevropski umetnički centri diktirali su obrazce estetske fizionomije različitim pravcima i/ili stilovima umetnosti XIX veka, kao i prepoznatljivost postojanjem likovnih i idejnih suprotnosti. Takve okolnosti omogućile su pojavu egzaktnih i argumentovanih teorija o karakterologiji različitih stilova. Za razliku od evropske umetnosti te stilske razlike u okvirima srpske likovne scene bile su manje izražene. Srpsko slikarstvo, vajarstvo i arhitektura tekli su jednom finom, neekcesnom, i neantagonističkom stilskom morfologijom. Potreba za isticanjem postojanja različitih stilova i estetskih pojava predstavljala je više težnju za povlačenjem paralela sa evropskim kulturnim obrascima, nego što je to estetska karakterologija različitih perioda srpske umetnosti to zaista zahtevala.

U poslednjoj četvrtini XIX veka pojavile su se stilske novine koje su srpsku kulturu neposrednije infiltrirale u jedinstveno tkivo evropske estetike. Bila je to pojava secesije koja je kao nova umetnička stvarnost omogućila srpskoj likovnoj sceni da, po prvi put nakon srednjeg veka, ne kasni za evropskim dešavanjima. Uz sav svoj nacionalni specifikum srpska secesija je potvrđivala da nacionalna umetnost postaje integralni deo evropske kulture.

Jedan od dominantnih problema pri pokušaju definisanja karakterologije umetnosti stila srpske secesije jeste povlačenje paralela između srpske i evropske, kao i svetske secesije. Tako u traženju rešenja za određenje stilske profila umetnosti srpske secesije postaje aktuelna metodologija komparativne istorije umetnosti. U traganju za sveobuhvatnom definicijom umetnosti secesije kao stila kroz metodologiju komparativne istorije umetnosti nameće se i razmatranje srpske secesije kroz značenja

fenomena „analogija”.⁷²⁷ Miško Šuvaković taj teorijski fenomen vidi kao „odnos sličnosti i srodnosti. Analogija je odnos dva različita sistema, pojave ili predmeta koji se uspostavlja na njihovoj konceptualnoj, predmetnoj, vizuelnoj ili zakonomernoj sličnosti i srodnosti.”⁷²⁸ I u ovom slučaju, je potrebno naglasiti da se srpska umetnost mora razmatrati u kontekstu njenog podražavanja evropske secesije, odnosno traženja analogija u srpskoj umetnosti u odnosu na značajne primere evropske secesije.

U okvirima stilskih kretanja umetnost srpske secesije se zapravo i nalazila u okvirima sinhronog funkcionisanja nacionalnog i internacionalnog, kao i tradicionalnog i modernog. Kao stilska pojava secesija upravo i egzstira na istovremenoj integraciji tradicionalizma i nastupajućeg modernizma. Iz tih razloga se čini pokušaj objašnjenja secesije kao stila nemogućim u smislu egzaktnog određenja njegovih homogenih estetskih karakteristika. U kontekstu takvih pomenutih okolnosti secesija se može staviti i u fenomen prelaznog, graničnog, apsorpcujućeg i reflektujućeg stila.

Stilska autohtonost srpske secesije zasnivala se na mnogim osobenostima lokalnog kulturnog identiteta. Polimorfna estetska i stilska struktura kulturnog nasleđa u sintezi sa uticajima koji su dolazili iz različitih umetničkih centara rezultirala je pojavom estetskog pluralizma koji se manifestovao i kroz fenomen umetnosti srpske secesije. Pojava više različitih estetskih tendencija u okvirima umetnosti srpske secesije se zasnivala na akumulaciji različitih iskustava i fenomena, kao što su evropski istorijski stilovi, pravci rane Moderne, kao i različiti estetski obrasci likovnosti srpske tradicionalne umetnosti. U kontekstu tumačenja sintagme „secesijski stilski pluralizam” interesantno je zapažanje Stanislava Živkovića da secesija „obuhvata mnoge simultane pojave”⁷²⁹, ili Jelene Uskoković koja pišući o hrvatskoj umetnosti sa početka dvadesetog veka zaključuje da se „U nas čitav niz pojava često stavlja pod naziv »secesija«, pri čemu karakter i granice različitih strujanja ostaju nejasne, [...]”⁷³⁰. Isti autor dalje iznosi svoje tumačenje poistovećivanja evropske i hrvatske secesije sa različitim umetničkim smerovima kao što su „Jugendstil, simbolizam, njemački

⁷²⁷ O fenomenu *analogija*: Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne posle 1950.*, Novi Sad 1999, 31-32.

⁷²⁸ Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne posle 1950.*, Novi Sad 1999, 31-32.

⁷²⁹ Станислав Живковић, *Неки видови сецесије у српском сликарству*, ЗНМ бр. XII – 2, Београд 1985, 83.

⁷³⁰ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb 1979, 11.

impresionizam, neimpresionizam, monumentalizam, purizam itd.”⁷³¹ U okvirima bečke secesije, po mišljenju Uskoković „evidentne su dvije temeljne struje: s jedne strane realističke i naturalističke tendencije tzv. »slikarstva svijetla« (Lichtmalerei), a s druge simbolistička stremljenja, koja vode u smeru Jugendstila.”⁷³² Autorka, govoreći o slikarstvu Mirka Račkog, zaključuje da i sam simbolizam svojom estetikom korespondira sa stilskim pluralizmom. Tako u određenju modaliteta simbolizma pominje termine koji taj umetnički pravac određuju kao: akademski,⁷³³ dekorativni, elegantni, atraktivni, tamni i mistični.⁷³⁴ Postojanje intencije umetnosti secesije ka stilskom pluralizmu potvrđuje i Ivo Pilar, hrvatski likovni teoretičar i savremenik secesije koji je još 1898. godine zapisao: „Secesija nije jedan jedinstven smjer, naprotiv ona je skupina najraznoličnijih smjerova, koji imaju tek cilj zajednički, cilj da stvore novu umjetnost”.⁷³⁵ Ta Pilarova tvrdnja može se odnositi samo na najraniji period razvoja secesije iz razloga što je ta umetnost secesije svakako prevazišla samo ideju da stvori novu umetnost. Bazirajući svoju estetsku stvarnost na sintezi različitih stilskih tendencija secesija je uspela da izgradi stilsku autonomnost, homogenost i prepoznatljivost.

U pokušaju generalnog ontološkog određenja umetnosti srpske secesije sintagma „stilski pluralizam” pojavljuje se kao jedna od teorijskih maksima. Sinkretizmom različitih stilskih tendencija umetnost secesije je ostvarila mnoge nove puteve koji su se retko završavali logičnom genezom, ti putevi su se ukrštali i omogućavali dalju modernističku morfologiju umetnosti.

Pojava različitih stilskih rešenja i bogatstvo raznolikih estetskih ideja u okvirima secesije prisutni su npr. na fasadama srpske arhitekture tog perioda. Postojanje stilske raznolikosti je moguće objasniti i različitim estetskim htenjima kojima su preferirali naručioc i investitori umetničkih dela. Takva pojava se može objasniti i činjenicom da je cena intelektualnog rada u to vreme u Srbiji bila relativno jeftina, pa samim tim i vrednovanje arhitektonskog projektovanja. Tako su naručioc mogli da priušte

⁷³¹ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb 1979, 12.

⁷³² Isto, 59.

⁷³³ Isto.

⁷³⁴ Isto, 60.

⁷³⁵ Ivo Pilar, *Secesija*, Zagreb 1898, 8.

moгуćnost da na osnovu svog kritiçkog suda odluçuju o izboru ponuđenih različitih estetskih rešenja.⁷³⁶

Fenomen stilskog pluralizma u okvirima umetnosti srpske secesije moguće je sagledati i u okvirima različitih medija likovnih umetnosti. Kako secesiju karakterišu različite zakonitosti, fenomeni i estetska pravila u okvirima slikarstva, skulpture, arhitekture i primenjene umetnosti pojavljuju se novi nivoi složenosti tog fenomena koji se mogu odrediti novom sintagmom „secesijski pluralizam stilskih pluralizma”.

Jedna od glavnih osobenosti secesije jeste nov i do tada nepoznat oblik korespodencije sa prošlošću i tradicijom. Vraćanje na početno etimološko tumačenje termina secesija ukazuje na proces odvajanja, cepanja, odbacivanja. U kontekstu umetnosti termin je oznaçavao oslobađanje svih balasta istorijskih kulturoloških obrazaca i estetike koju su kanonizovali zvanični kriterijumi i krugovi. Međutim, sa pozicije savremenog trenutka, pri pokušajima određenja definicije umetnosti secesije dolazi se do paradoksalnog zaključka koji su nametnuti činjenicom da se secesija ne odriçe ni jednog oblika tradicije, kao ni jednog istorijskog stila. Druga stilska paradoksalnost zasniva se na tome da generalno secesija kvalitativno novim modelom apsorbovanja prošlosti i savremenosti donosi do tada nepoznatu estetsku sintezu. Esencija secesije kao stila bazirana je na kreativnom eklekticismu, odnosno na unikatnom obliku simbioze tradicionalnog, savremenog i dolazećeg.

Bazu supstrata iz koga se konstituisala kultura i religioznost, nacionalni identitet i estetska stvarnost srpskog naroda predstavljale su vizantijska kultura, religioznost i umetnost. Prihvatanje tog kulturološkog modela prvenstveno je podsticala crkva, pa se može govoriti da je vizantijsko-pravoslavna konfesija imala generalno jednu od presudnih uloga u formulaciji srpske kulture. Uticaj vizantine, postvizantine i različitih neovizantina nikada nije gubio kontinuitet u srpskoj kulturi. Ta tradicija se ispoljavala u srpskoj kulturi i krajem XIX i početkom XX veka. U granicama značenja takvih konstatacija, a u kontekstu fenomenologije srpske secesije nameće se potreba za uspostavljanjem i upotrebom novih sintagmi kao što su secesijska postvizantina, pa čak i pravoslavna secesija. Fenomeni oznaçeni pomenutim sintagmama u srpskoj secesiji su najneposrednije prisutni u estetici arhitekture, a delimično i sferi slikarstva.

⁷³⁶ Зоран Маневић, *Појава модерне архитектуре у Србији*, докторска дисертација, Одељење за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 1979, 19-20.

Nova realnost koju je donosila kultura secesije uspostavljala je i novi koncept recepcije istorije. „Moderan um je postao ravnodušan prema istoriji, jer mu istorija, shvaćena kao neprestano održavana tradicija, postala beskorisna”⁷³⁷ I, zaista secesija je razbila mnoge ustaljene istorijske zakonitosti koje su živele i u umetnosti, odbacila darvinovski koncept evolucije, prekinula kontinuitet ustaljene morfologije, što je sve rezultovalo nestankom koncepta neophodnosti permanentne progresije umetnosti.

Ako se secesija razmatra u domenu njene egzistencije u sferi postojanja različitih stilskih fenomena i dešavanja u okviru srpske vizuelne kulture moguće je selektovati više secesijskih podstilova. Tako se razlikuju: *klasicistička secesija* - u kojoj dominiraju elementi klasične likovne tradicije; *neoromantičarska* i/ili *neosrednjovekovna secesija* - koja se zasniva na podražavanju srednjovekovnih stilova evropske i srpske umetnosti, kao i na nadogradnji koncepta romantizma XIX veka; neoromatičarska secesija se dalje može podeliti na: *vizantijsku secesiju*, *moravsku secesiju*, kao i onu koja se razvija kao reminiscencija na zapadno-evropske stilove, tako se pojavljuju stilski fenomeni kao što je npr. *gotička secesija*; *modernistička secesija* - čija esencija leži u kvalitativno-kuantitativnoj apsorpciji modernističkih fenomena kulture i estetike itd.

Kao bitan faktor u kreiranju stilske autonomnosti secesije pojavljuje se individualizam i subjektivizam samog umetnika stvaraoca. Taj aspekt doprinosi jačanju stilske heterogenosti secesije. Autohtonost stilskih osobenosti jednog umetnika omogućava pojavu fenomena koji se mogu označiti kao klimtavska, gimaravska ili gaudijevska secesija. Personalnost umetnika suprotstavlja se autoritetu kanona akademizovane umetnosti. Individualizam u okvirima secesije bio je prisutan i u srpskoj umetnosti, u okvirima koje je moguće govoriti o Tanazevićevoj, Meštrovićevoj ili Golubovićevoj secesiji. Prihvatanje konstatacije da Koenovo slikarstvo likovnom poetikom i unutrašnjim sadržajima pripada i sferi secesije, a u zaszvučju sa stilskom autonomnošću njegovog dela, u tom slučaju se može govoriti o postojanju koenovske secesije.

9.6. Modernistički koncepti srpske secesije

Estetski profil secesije kao stila određuje i njoj savremeni trenutak čiji se najneposredniji uticaj iskazuje kroz dijalog sa različitim fenomenima modernizma. Kao jedan vid modernizma pojavljuje se korišćenje novih materijala kroz koje se realizuju različiti materijalistički koncepti umetnosti. Novi materijali u skulpturi, slikarstvu,

⁷³⁷ Karl Šorske, *Fine-di-siecle u Beču, kultura i politika*, Beograd 1998, XIX.

arhitekturi i zanatstvu diktirali su, kroz najrazličitije aspekte, novu likovnost i suštinu umetnosti. Pojava masovne upotrebe betona, čelika i stakla je neminovno radikalno menjala, u konstruktivnom i vizuelnom smislu, ambijent i čovekovo okruženje. Realizacija umetnikove ideje kroz upotrebu modernih materijala ostvarivala se kroz nove vrednosti likovnih pojava kao što su: mogućnost praktične realizacije novih formi i volumena, novih optičkih i kolorističkih efekata što je generalno produkovalo do tada nepoznate koncepte u umetnosti. Možda je prvu kritičku odbranu korišćenja savremenih materijala u umetnosti izrekao Mis van der Velde pitajući se „Zašto bi se umetnici, koji grade palate od kamena, više cenili od umetnika koji to isto rade u metalu?“⁷³⁸. Različite sfere secesije u mnogim elementima direktno se oslanjaju pre svega na moderne i avangardne umetničke pojave. Secesija se često pojavljivala kao implantat u okvirima drugih stilskih pravaca, međutim često se dešavalo da kroz proces infiltriranja estetika secesije postepeno izgradi dominantnu poziciju. U kontekstu takvih evolutivnih kretanja u srpskoj umetnosti, koja su se dešavala u sferi fenomenologije secesije može se govoriti o npr. impresionističkoj i ekspresionističkoj⁷³⁹ secesiji, kao specifičnim stilskim ekskursima u okviru tog stila.

U okviru srpske secesije može se praviti i stilaska kategorizacija na osnovu uticaja koji su dolazili iz različitih stranih kulturnih centara, odnosno od karaktera njihovih različitih modaliteta secesije. Tako se u okvirima srpske secesije npr. govori o prisustvu fenomena bečke, nemačke, italijanske ili mađarske secesije. Kao bitna odlika koja u mnogome daje profil stilu umetnosti secesije može se isticati individualizam ili stepen autonomnosti samog umetnika. Svojom individualnošću i neponovljivim senzibilitetom umetnik utiče na opšti profil stila umetnosti jednog perioda, regije ili nacije, u ovom slučaju na estetiku srpske secesije. Tako se pojavljuje umetnik- paradigma koji je zahvaljujući autoritetu svog dela, ali i mehanizmima delovanja likovne teorije i kritike podignut na nivo referentnih vrednosti, ili je njegovo stvaralaštvo poništilo status kanonizovanih vrednosti u okvirima određenih stilskih i estetskih fenomena. Kao produkt takvih aksioloških stavova pojavljuju se značenja u umetnosti (primenjiva i u

⁷³⁸ Reči koje je Van der Velde izgovorio na predavanju u klubu mladih belgijskih umetnika „La Libre Estetique“ tokom 1900. Predavanja su sakupljena i objavljena u dva toma: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Leipzig 1902. i *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Leipzig 1903.

⁷³⁹ Prema mišljenju Slobodana Mijuškovića teoretičar Herber Rid neposredno povezuje umetnost secesije sa pojavom nemačkog ekspresionizma i francuskog fovizma. O tome: Слободан Мијушковић, *Сецесија и сликарство Леона Коена*, ЛМС, Нови Сад јануар 1972, 99.

srpskoj teoriji) koja su označena sintagmama kao što su gaudijevska, klimtowska, šileovska secesija ili manir Alfonsa Muhe, Ota Vagnera itd. Da li se takva karakterologija različitosti i osobenosti može primeniti u okviru teorije umetnosti srpske secesije? Odgovor je pozitivan, ali sigurno sa manje agrumenata i autentičnosti u obrazloženju nego što je to slučaj sa evropskom secesijom, ali se svakako argumentovano može govoriti o fenomenima koenovske, meštovićevske ili glišićevske secesije.

9.7. Secesija kao postromantičarski i/ili secesija kao modernistički pokušaj definicije srpskog nacionalnog stila

Jedna od bitnih osobenosti umetnosti secesije i/ili srpske secesije, nastala po principima genealoško-estetskog automatizma kretanja umetnosti, jeste njeno intenzivno inkorporiranje u idejnost i vizuelnost umetnosti romantizma. Takvo evolutivno kretanje uslovalo je pojavu „romantičarske secesije”. Ta sfera umetnosti srpske secesije predstavlja estetski antagonizam klasicistički i modernistički koncipiranoj secesiji. U okvirima srpske umetnosti granice između mnogih stilova su nejasne i fluidne tako da se mnoga umetnička dela tog perioda mogu argumentovano okarakterisati kao romantičarska, simbolistička ili secesijska, ali i sa mogućnošću njihove interpretacije u sferi avangardizma rane Moderne. Postojanje sinhronih struktura u okviru pomenutih stilskih pojava primećuje i Vanja Kraut u tekstu kataloga izložbe *Alfons Muha i češka secesija* održanoj u Narodnom muzeju u Beogradu 1982. godine. Autorka ističe da su „Brojni umetnici koji su svojim delima bili zastupljeni na ovoj izložbi predstavljali delimično generaciju neoromantičara [...] od kojih su mnogi bili neposredne preteče tokova simbolizma i secesije.”⁷⁴⁰

Prisustvo romantičarskih ideja, u okvirima umetnosti srpske secesije, prepoznatljivo je i kroz pokušaj definisanja kulturnog identiteta i nacionalnog stila u umetnosti. Zapravo umetnost srpske secesije i egzistira u periodu kada su ideje i pokušaji da se srpski nacion definiše i kanonizuje bile najintenzivnije. Tako se estetika umetnosti secesije sjedinjuje sa romantičarskim i/ili postromantičarskim sadržajima i konceptima. Prema mišljenju Aleksandra Kadijevića period u kome srpska kultura traga za definicijom

⁷⁴⁰ Јевта Јевтовић, *Алфонс Муха и чешка сецесија*, каталог НМ, Београд 1982.

nacionalnog stila u arhitekturi jeste od sredine XIX do sredine XX veka⁷⁴¹, što predstavlja hronološku paralelu sa vremenom u kome je delovala umetnost srpske secesije. Prihvatanjem konstatacije o neodvojivosti secesije od fenomenološkog korpusa romantizma, postaje aktuelna teza o uticaju secesije na konstituisanje srpskog nacionalnog stila.⁷⁴² U arhitekturi ideja formulacije srpskog nacionalnog stila javlja se sa Andrejom Damjanovićem i Andrijom Andrejevičem sredinom XIX veka. Od tog perioda je moguće pratiti postepen upliv estetskih impulsa protosecesije u proces realizacije ideje definisanja i konstituisanja srpskog nacionalnog stila. Međutim, sa pokušajem realizacije tog projekta pojavljuje se još jedna kontradiktornost secesije. Po automatizmu značenja definicije secesije i nacionalnog stila njihova integracija bi bila neostvariva. Ta tvrdnja može se objasniti činjenicom da se secesija javlja i egzistira kao internacionalni stil i globalna modernistička estetika što bi u slučaju pomenute simbioze ugrožavalo autonomnost ideje nacionalnog i autohtonog. Međutim, i pored mnogih nelogičnosti prisutnih u njenoj estetskoj suštini srpska umetnost tog perioda je uspešno mirila fenomene umetnosti secesije sa nacionalnom tradicijom. Tako je stilska fleksibilnost secesije nudila srpskoj kulturi mogućnost određenja i ostvarenja ideje nacionalnog stila kroz paralelno angažovanje internacionalnog i nacionalnog, tradicionalnog i modernog.

Utemeljenju definicije i estetske formulacije nacionalnog stila u srpskoj umetnosti doprineo je istraživački rad Mihaila Valtrovića i Dragiše Milutinovića.⁷⁴³ Njihov angažman na istraživanju srpskih srednjovekovnih manastira je budio interesovanje za srpsku srednjovekovnu umetnost. Zahvaljujući njihovom studioznom proučavanju, načinjenim snimcima arhitektonskih objekata, planova, dekorativnih detalja estetika srednjeg veka postaje dostupna kako javnosti, tako i teoretičarima i umetnicima koji su u takvom konceptu pronalazili rešenja za ostvarenje nacionalnog stila. Značajan trenutak za afirmaciju takvih ideja predstavlja i uvođenje u nastavu arhitekture predmeta Vizantiski stil od strane Dragutina Milutinovića.⁷⁴⁴

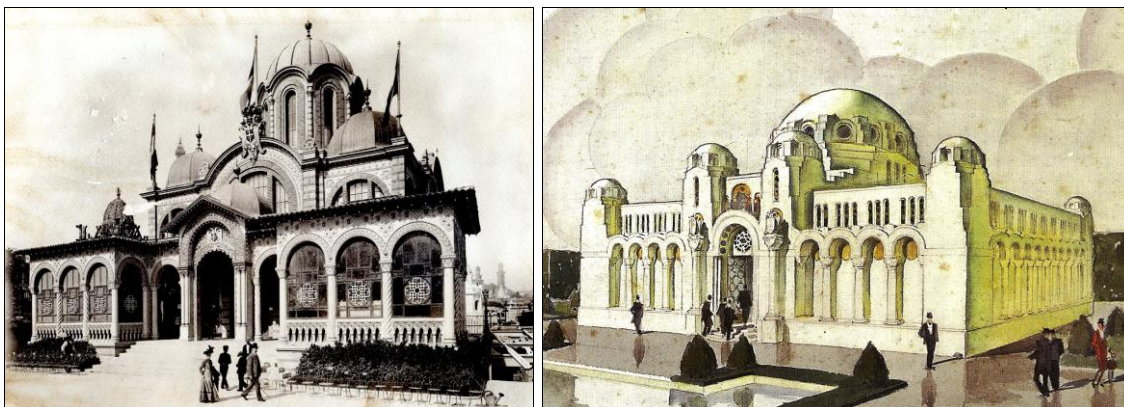
⁷⁴¹ Александар Кадиевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури*, Београд 1997.

⁷⁴² Miodrag B. Protić naglašava da „secesija pokreće pitanje odnosa univerzalnog i nacionalnog; njen opšti umetnički ideal prilagođava se posebnim mogućnostima sredine i ličnim naklonostima i moćima domaćih umetnika.” Citirano iz: Miodrag B. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, Katalog MSU br. 1, Beograd 1972, 11.

⁷⁴³ Зоран Маневић, *Романтична архитектура*, Београд 1990, 8.

⁷⁴⁴ О tome: Група аутора, *Лексикон српских архитеката*, Београд 1999, 128.

Prema mišljenju Zorana Manevića najranija ideja o formulaciji estetike nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi javila se na Svetskoj izložbi u Parizu iz 1900, na kojoj je srpski paviljon bio izgrađen u duhu srednjovekovnih srpsko-vizantijskih petokupolnih crkava. Međutim, Zoran Manević u toj arhitekturi, već tada vidi prisutnost secesije izražene kroz široko zastakljene otvore, zalučene na tipično secesijski način.⁷⁴⁵ To potvrđuje da je srpska umetnost, u ovom slučaju i umetnost koja je trebalo da prezentuje nacionalni stil, veoma rano uspostavila bliski kontakt sa estetikom secesije. Od pariske izložbe do perioda Prvog svetskog rata gotovo svi paviljoni koji su nastajali za potrebe svetskih izložbi predstavljaju uspešnu sintezu secesije sa tradicionalnom umetnošću arhitekture. Manević, takođe, u estetici projekta za Jugoslovenski paviljon u Filadelfiji ističe bliskost srpskih tradicionalnih neosrednjovekovnih sa secesijskim rešenjima.⁷⁴⁶



Milan Kapetanović, paviljon za svetsku izložbu u Parizu, 1900.
Braća Krstić, projekat za Jugoslovenski paviljon u Filadelfiji, 1926.

Manevićevo zapažanje potvrđuje zastupljenost umetnosti secesije u srpskoj kulturi i između dva rata, kao i ideju da morfologija secesije egzistira i kroz umetnost ar dekoa, koji je u ovom radu predstavljen i kao fenomen postsecesije. Paviljoni sa kojima je Srbija nastupala na svetskim izložbama potvrđivali su težnju za afirmacijom autonomnosti u vizuelnoj kulturi. U traganju za autonomnim najčešće se pozivalo na versku pripadnost, čime se potvrđivalo da je i pored viševekovnog robovanja pod osmanskim carstvom očuvan kulturni i verski identitet. Slične istorijske i kulturne prilike bile su prisutne i u susednim pravoslavnim državama što potvrđuje i arhitektonski koncept njihovih paviljona za parisku izložbu. Tri paviljona susednih država pripadaju narodima pravoslavne konfesije (osim bosanskog na kome su vizuelni

⁷⁴⁵ Зоран Маневић, nav. delo, 8.

⁷⁴⁶ Isto.

simboli pravoslavlja zastupljeni na trećini celine). Arhitektura rumunskog, bugarskog, srpskog dela bosanskog i srpskog paviljona u vizuelnom smislu bazirana je na supstratu estetike vizantijske tradicije. Međutim, u sva četiri slučaja vizantizam je snažno integrisan sa estetskim instrumentarijumom umetnosti secesije. Takva situacija u okvirima ortodoksne religije i njene kulture, pomenuta i u ovom slučaju, potvrđuje mogućnost razmatranja estetike označene sintagmom „pravoslavna secesija”.



Izložbeni paviljoni Rumunije, Bosne, Bugarske i Srbije izgrađeni za svetsku izložbu u Parizu 1900. godine

9.8. Moravska secesija

Petar Popović je 1904. pokrenuo projekat rekonstrukcije manastira Lazarica. Taj događaj može simbolično da označi početak romantičarskog buđenja moravskog stila u srpskoj umetnosti XX veka. Tako se u sferi postojanja stilskog pluralizma u okvirima srpskog ranog modernizma pojavljuje fenomen označen sintagmom neomoravski stil. Prisutnost neomoravske estetike imaće u periodu od početka XX veka do Drugog svetskog rata značajnu ulogu u vizuelizaciji dekorativnih elementa u srpskoj arhitekturi. Obnova tog srpskog srednjovekovnog stila će se najneposrednije ostvariti kroz uspešnu simbiozu sa estetikom secesije. Dekorativnost srednjovekovnog moravskog stila estetski

se uspešno integrisala sa secesijskom dekorativnošću. Sinteza neomoravskih i secesijskih vizuelnih sadržaja predstavljaće dominantan oblik pokušaja konstituisanja srpskog nacionalnog stila u umetnosti. Na činjenicu o postojanju estetike označene terminom moravska secesija ukazuje i Aleksandar Kadijević ističući da je početkom dvadesetog veka srpska varijanta nacionalnog stila inspirisana moravskim spomenicima. Autor dalje zaključuje da je ta varijanta stila „prijemčiva” i za uticaje secesije.⁷⁴⁷ Tako se podižu mnogi značajni objekti u stilu neomoravske arhitekture i/ili moravske secesije. Među mnogobrojnim objektima iz korpusa moravske secesije treba pomenuti Okružno načelstvo u Vranju iz 1908. arhitekta Petra Popovića, kao i reprezentativan primer Telefonske centrale u Beogradu, takođe iz 1908. Branka Tanazevića. Takav estetski koncept u srpskoj arhitekturi Zoran Manević vidi kao obnovu srpskovizantijskog stila u kome se javlja za secesiju tipična prozirna kupola izvedena u rebrastom skeletu, kao i prisustvo „podjednako tipičnih secesijskih maskerona ili traka na pilastrima.”⁷⁴⁸

Prihvatanjem neoromantičarskog koncepta u srpskoj umetnosti nastaju lokalni varijeteti mikroestetika secesije koji se isčitavaju kroz značenja i vrednosti sintagmi: secesijska vizantina, secesijski folklorizam, moravska secesija ili secesija kao pokušaj deficije srpskog nacionalnog stila.

Grupa *Zograf* formirana u Beogradu 1927. zagovara ideologiju i umetnički koncept koji se u mnogome zasniva na težnjama za obnovom i definicijom tradicionalnog i nacionalnog u srpskoj umetnosti. Činjenica je da se taj pokret javlja sa izvesnim zakašnjenjem u odnosu na izvornu evropsku secesiju. Međutim, analizom vizuelno-misaonih sadržaja njihove umetnosti pojavljuju se bliski koncepti sa estetskim secesije.⁷⁴⁹ Tako program grupe *Zograf* daje još jedan doprinos polidimenzionalnoj strukturi stila umetnosti srpske secesije.

9.9. Srpska secesija u dijalogu sa antičkom umetnošću

Naredna instanca određenja stila srpske secesije može da predstavlja proučavanje relacija i oblika korespondencije između secesije i antike, odnosno estetike secesije sa

⁷⁴⁷ O tome: Aleksandar Kadijević, *Estetika arhitekture akademizma (XIX-XX vek)*, Beograd 2005, 293.

⁷⁴⁸ Zoran Manević, *Romantična arhitektura*, Beograd 1990, 9.

⁷⁴⁹ O Društvu umetnika *Zograf*: Zoran M. Jovanović, *Društvo umetnika Zograf*, Beograd 1998; Lazar Trifuновић, *Stara i nova umetnost*, Beograd 1969.

klasicističkim konceptima u umetnosti. Uzimajući u obzir predhodno izrečeno, a u kontekstu teme ovog rada, kao neophodno nameće se razmatranje karakterologije tih odnosa u okvirima umetnosti srpske secesije. Neodricanje od istorijsko-kulturnog iskustva gotovo svih predhodnih perioda, kao bitna odrednica definicije secesije karakteriše i srpsku umetnost. Savremena istorija umetnosti ukazuje na postojanje stalnog kontinuiteta antičke kulture i umetnosti, međutim, secesija uspostavlja nove module komunikacije sa estetikom „večite umetnosti”. Mnogo je argumenata koji potvrđuju da je umetnost srpske secesije neposredno povezana sa estetikom antičke umetnosti. U sferi skulpture srpska umetnost po prvi put sa secesijom dostiže vrednosti arhajske, klasične i helinističke antičke skulpture. Ta tvrdnja se pre svega odnosi na činjenicu da se tek sa prodiranjem ideje secesije u Srbiji pojavljuje slobodna figurativna skulptura. Pojavu monumentalne slobodne skulpture i njenu pripadnost estetici secesije najbolje potvrđuju osobenosti Meštrovićeve skulpture realizovane kroz projekat Kosovskog ciklusa.

Sa secesijom i u domenu arhitekture prvi put srpska umetnost ostvaruje realizaciju pune estetike antičkog graditeljstva. U kontekstu ove tvrdnje neophodno je naglasiti da je u periodu srpskog klasicizma arhitektura samo delimično dostigla estetske vrednosti antike. Ideja secesije kao obnove antike u srpskoj umetnosti može se pratiti kroz najrazličitije koncepte interpretacije antičke filozofije umetnosti. Komunikaciju srpske secesije sa antikom potvrđuje i poštovanje jednog davno zaboravljenog estetskog pravila za koji su paradigmatični primeri bili rimski Koloseum ili renesansna palata Ručelai. To je princip rimskog reda u arhitekturi, koji je izražen kroz najjednostavniju definiciju podrazumevao da se pri estetskoj organizaciji fasadnih površina koriste tri stila grčke arhitekture dorski, jonski i korintski. Taj estetski koncept je najjednostavnije objasniti kroz ideju poštovanja hronološke hijerarhije nastanka tih stilova. Najniža zona predstavljala je kolonadu najstarijih, snažnih, arhaičnih, „muških” dorskih stubova, srednji sprat je oblikovala kolonada elegantnih jonskih „ženskih” stubova, dok je najviša zona bila predodređena za najmlađi, najkitnjastiji i najmoderniji korintski stil. Estetski princip, od zemlje ka nebu, od rustičnosti ka sofisticiranosti, od prošlog ka savremenom trenutku, postao estetsko pravilo. Takva vizuelna predstava naglašavala je morfologiju stila kretanjem od prizemlja ka krovnom vencu. Taj modularni princip u

arhitekturi pojavljuje se na mnogim fasadnim platnima iz perioda umetnosti srpske secesije.

Ilustrativan primer poštovanja principa „rinskog reda u arhitekturi” u periodu srpske secesije predstavlja fasada hotela *Bristol* u Beogradu. U srpskoj arhitekturi, do perioda secesije, nije bilo prisutno antičko, ili renesansno, ili klasicističko prihvatanje koncepta dekorativne primene dorskog, jonskog i korintskog stila. Hotel *Bristol*, koji svojom arhitekturom pripada estetskom korpusu secesije, donosi jednu varijantu klasicističkog umetničkog koncepta. Najniža zona se svojom estetikom oslanja na rimski rustik i svodnu gradnju, viša zona, u ovom slučaju zona prvog i drugog sprata, predstavlja mladi, elegantniji i rafiniraniji stil, da bi se najviša zona, ili u ovom slučaju treći sprat, krovni venac i atika, završila sa onim što je u tom trenutku bilo u hronološkom smislu najmlađe, savremeno i moderno, a to je secesija. Tako se umetnost srpske secesije integrisala sa ostalim istorijskim stilovima, u slučaju fasade hotela *Bristol*, na rimsko-renesansne estetske principe. Model sinteze klasičnih i kanonizovanih estetskih pravila sa umetnošću srpske secesije potvrđivao je snagu te estetike da dostigne vrednosti onih osobenosti koje će joj sa izvesne istorijske distance davati status istoricističkog stila.



Hotel *Bristol* u Karadordevoj ulici br. 50. u Beogradu

U pokušaju dešifrovanja srpske secesije kao stila, kao jedan od esencijalnih problema nameće se njen odnos sa klasičnom umetnošću, odnosno sa neoklasicizmom, ili sa samom antičkom tradicijom. Kao početna instanca nameće se traganje za odgovorom na pitanje da li secesija u srpskoj umetnosti zaista predstavlja opoziciju klasicističkoj estetici. Mogućije je zaključiti da u okvirima srpske umetnosti secesija ne predstavlja raskid sa antikom, već nastavlja njen kontinuitet, nadograđuje je i daje joj nove modernističke strukture. Tako izrečenu činjenicu potvrđuje prisustvo klasicističkih elemenata i u srpskoj secesiji kao sferi vizuelnih medija. Secesija je u okvirima srpskih kulturoloških kretanja predstavljala značajnu dalju progresiju mnogih fenomena klasicističke umetnosti, ili što je bliže istini, po prvi put dosezanje nekih njenih esencijalnih vrednosti. Po prvi put u srpskoj umetnosti je omogućena integracija arhitekture i skulpture po estetskim obrascima koji su vladali u klasicističkim kulturama.⁷⁵⁰ Najmonumentalniji i najreprezentativniji primer te integracije predstavlja projekat vidovdanskog hrama.⁷⁵¹

Prisustvo klasicističke secesije najjednostavnije je potvrditi kroz srpsku arhitekturu reprezentativnih zdanja. U toku svog trajanja srpska secesijska arhitektura se i dalje u mnogome bazirala na obrascima kanonizovanog klasicizma. Klasično je u duhu trenutka ispoljavalo težnje za modernizacijom koju je ostvarilo asimilovanjem estetike secesije. Koncept dorskog stila ili estetike Partenona ostvaren je u srpskoj umetnosti na mnogim propilejima koji se pojavljuju na reprezentativnim zgradama tokom poslednje četvrtine XIX i prve polovine XX veka. Po zakonima genealogije umetnosti jonski koncept stila se ostvaruje nakon dorskog, a kapitel sa volutama postaje dominantan vizuelni simbol znak srpskog ar dekoa. Kako bi se ideja jonskog stila do kraja realizovala nametala se potreba za srpskom reinkarnacijom paradigmatičnog primera jonskog stila, atinskog Erehtejona. Na takve težnje, mogući odgovor srpske secesije predstavlja arhitektura Vile Milićević.

⁷⁵⁰ Treba ipak naglasiti da se antička integracija arhitekture i skulpture ostvarila na portiku *Starog dvora* arhitekta Aleksandra Bugarskog na kome se javljaju karijatide kao reminiscencija na iste sa atinskog Erehtejona.

⁷⁵¹ O vidovdanskom hramu kao posebnom fenomenu srpske secesije videti poglavlje ovog rada: *Umetnost secesije kao vizuelna estetika ideje jugoslovenstva, kosovski mit kao tematska maksima jugoslovenstva*.



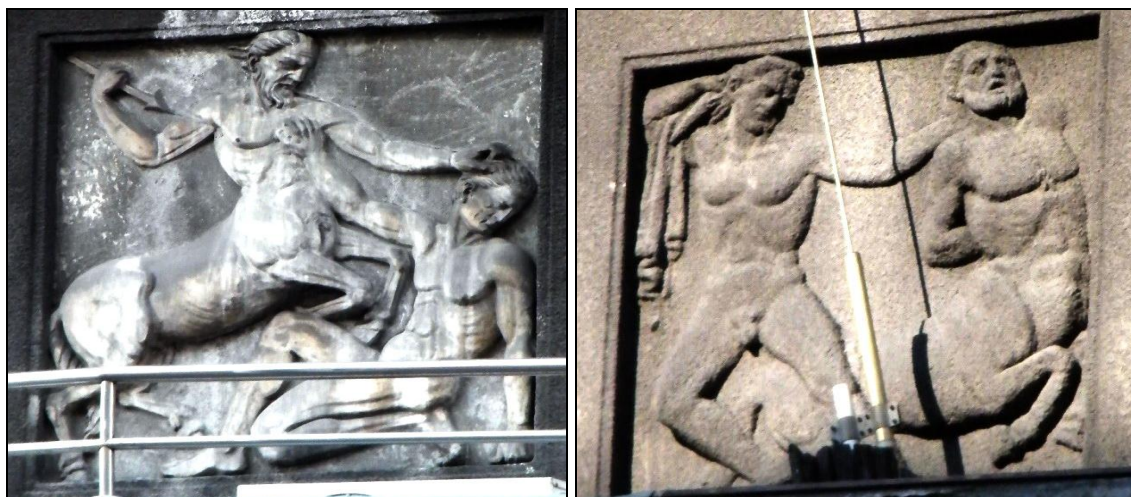
Petar i Branko Krstić, *Vila Milićević*, 1929-30, Užička ulica 54, Beograd.

Narodna biblioteka Srbije na Topličinom vencu u Beogradu je predstavljala klasični primer neoklasicizma u arhitekturi. Na fasadama se pojavljuju svi bitni elementi koji definišu klasicizam od dorskih stubova, preko tipičnih edikula sa renesansnim timpanonima, pilastri sa korinskim kapitelima, neoklasicistička skulptura na ogradi balkona. Međutim, klasicistička arhitektura Narodne biblioteke je i pored činjenice da je težila većitoj i kanonizovanoj estetici istovremeno pokazivala i svoju pripadnost savremenom trenutku. Pripadnost modernističkim konceptima, a sa najmanje opasnosti po ugrožavanje autoritativnosti vizuelnosti zdanja ostvarena je apsorpcijom elementa secesije. Fenotip umetnosti secesije na pomenutom zdanju najuočljiviji je neposredno u zoni ispod krovnog venca, na kojoj se pojavljuju tipični multiplicirani secesijski maskeroni.



Zgrada Narodne biblioteke u Beogradu, porušena u bombardovanju 1941.

Na fasadama beogradske arhitekture pojavljuju se reljefi koji u tematsko-vizuelnom smislu nastaju kao reminiscencija na grčke metopa. Kao primer mogu poslužiti predstave sa motivima kentauromahije. Tako je secesija srpskoj ikonografiji omogućava vizuelnu percepciju paganske religije, što je za srpsku kulturu i umetnost na mnogim nivoima predstavljalo radikalne novine.



Kentauromahija, reljefi na uličnoj fasadi zgrade u Brankovoj 16, Beograd

Prodor antike i njene filozofije umetnosti moguće je pratiti i kroz pojavu monumentalne skulpture u srpskoj umetnosti. Spomenik Pobedniku na Kalemegdanu rad Ivana Meštrovića istovremeno ukazuje i na potrebu srpske kulture za prihvatanjem i realizacijom monumentalne skulpture koja bi se zasnivala na estetici antike. *Pobednik*, kao skulptura koja je u svojoj stilskoj pripadnosti, od likovne teorije, definisana pre svega kao produkt umetnosti secesije istovremeno predstavlja i jedno od najreprezentativnijih dela srpske skulpturne umetnosti. *Pobednik* je za srpsku kulturu i javnu otvorenu pozornicu tadašnjeg Beograda imao isto značenje i snagu Donatelovog *David*a koji je nakon hiljadu godina javnosti ponovo otkrio lepotu nagog tela. Tako je secesija omogućila srpskoj skulpturi da se po prvi put, u svom postojanju, izrazi kroz ideju i vizuelnost monumentalnog



akta. Forma pijedestala za koju se autor odlučio ispoljavala je još jedan kontakt sa antikom, bio je to prvi slobodan stub ostvaren u grčkom - dorskom stilu u srpskoj umetnosti. Tako je secesija kroz mnoge različite aspekte uspostavljala puni dijalektički diskurs srpske kulture sa antikom.

Značaj secesije u recepciji antičke skulpture u srpskoj kulturi i umetnosti potvrđuje Ivan Meštrović, koji se u svom umetničkom konceptu podjednako oslanjao na sve tri morfološke faze grčke umetnosti. Karijatide koje se danas nalaze u ulaznom atrijumu Narodnog muzeja u Beogradu predstavljaju reminiscenciju na kore iz arhajskog peroda grčke umetnosti, dok je Miloš Obilić predstavljen u punoj slojevitosti helenističkog izraza. Klasičnost i Fidijevski koncept partenonskog friza predstavljanja plastičnog i figurativnog ilustruju reljefi sa Meštrovićevih kratera iz Belog dvora.



Ivan Meštrović, reljefi na kraterima u Belom dvoru, Beograd

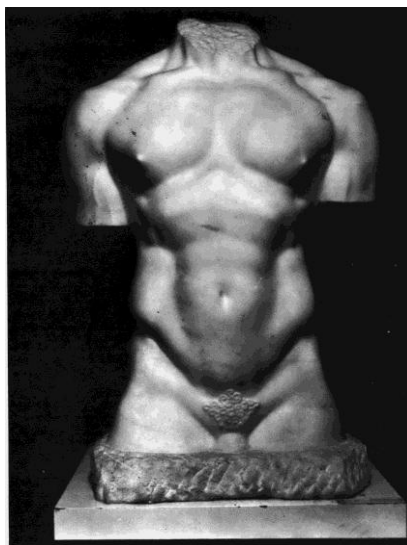
Fleksibilnost estetike secesije je omogućila Meštroviću da eksperimentiše u svojim vizijama skulpturalnosti. Tako se njegov plastično-vizuelni koncept zasnivao na antičkoj genealogiji arhajsko - klasično - helinističko. Možda je najneposrednije takva

ideja realizovana kroz arhaizovanu formu figure *Andela* koja u rukama drži helinizovani torzo.



Ivan Meštrović, *Karijatide iz atrijuma Narodnog muzeja*, Beograd
Ivan Meštrović, *Miloš Obilić*, Narodni muzej, Beograd
Ivan Meštrović, *Andeo*, Kalemegdanski park, Beograd
Ivan Meštrović, *Andeo (fragment)*, Kalemegdanski park, Beograd

Govoreći o fenomenu arhaizma u Meštrovićevoj skulpturi Žarko Vidović zaključuje da je od svih njegovih dela „Najbliži istinskom arhaizmu - po čvrstini artikulacije - torzo Banović Strahinja”⁷⁵².



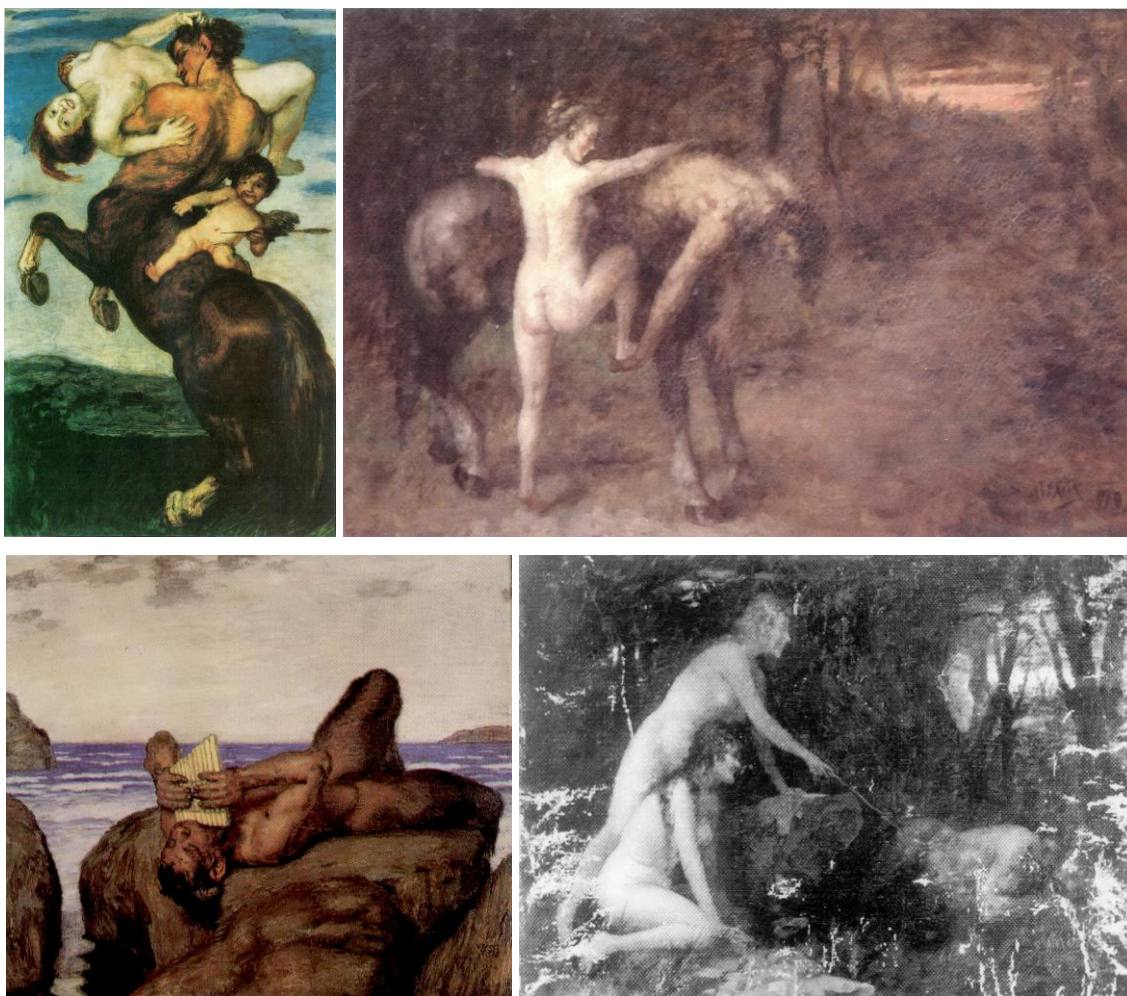
Ivan Meštrović, *Banović Strahinja*, Narodni muzej, Beograd

⁷⁵² Žarko Vidović, *Meštrović i savremeni sukob skulptora s arhitektom*, Sarajevo 1961, 109.

Da li je Žarko Vidović u pravu kada tvrdi da je Meštrović sa skulpturom *Banović Strahinja* najbliži „istinskom arhaizmu”? Odgovor na postavljeno pitanje svakako je na nivou polemičke rasprave, međutim u kontekstu teme ovog rada, kao svrsishodnije nameće se potreba analize pojavnosti secesijskog arhaizma na „Banović Strahinji”. Na osnovu Meštrovićevog poštovanja principa mimezisa i anatomske tačnosti ta skulptura je bliža klasičnom periodu. Međutim, u kontekstu trenutka nastanka skulpture i vladajuće estetike moguće je govoriti o prisutnosti secesijskog arhaizma. Taj stilski princip se izražavao kroz poštovanje doslednosti simetričnosti, dekorativnosti i autentične stilizacije. Fenomen i/ili sintagma „secesijski arhaizam” u slučaju Meštrovićeve definicije likovnog, a i u kontekstu celokupne umetnosti secesije moguće je razmotriti i u okviru složene funkcije linije. U periodu starovekovnih arhaizama linija, kao likovni element, pojavljivala se kao nemogućnost, nepoznavanje ili neiskustvo umetnika da veristički i voluminozno predstavi željenu formu. U sferi secesijske estetike razlozi za prihvatanjem takve funkcije linije mnogo su slojeviti. Umetnici secesionisti svesno su prihvatili uprošćavanje, pojednostavljivanje i apstrahovanje predstavljenog pomoću linije koja je stilizovala formu u duhu secesijskih estetskih kanona. U čemu bi se sastojala razlika između antičkog i secesijskog arhaizma? Funkcionalna i estetska ideja, u antici i ranom modernizmu, bila je bitno drugačija, a linearizam se na prelazu XIX u XX vek pojavljuje kao produkt drugačijih likovnih potreba nego što je to bio slučaj u antici. U okviru fenomena *secesijski arhaizam* i *secesijski linearizam* moguće je postaviti još jedno hipotetičko pitanje, da li je secesijska linija udaljavala umetnost od ideje mimezisa i da li je anticipirala nastupajuću apstrakciju? Kako se i samoj liniji, kao likovnom elementu, mogu dati vrednosti i značenja asocijativne apstrakcije odgovor može biti potvrđan.

Secesija utiče na pojavu još jednog bitnog sadržaja u srpskoj umetnosti, a to je pojava antičke tematike i u sferi nacionalnog slikarstva. Stevan Aleksić se pojavljuje kao prvi srpski slikar koji je svoj žanrovski repertoar obogatio i motivima iz antičke mitologije. Prisustvo takvih motiva se pojavljuje kao revolucionarna novina u srpskoj umetnosti i pored činjenice da je antika predstavljala uobičajenu bazu iz koje je evropska secesija crpila inspiraciju za svoje teme i motive. Najznačajniji uticaj na srpsku secesiju predstavlja minheski umetnik Franc fon Štuk koji je verovatno presudno uticao da se

takva tematika pojavi i u srpskom slikarstvu. Popularna tema Štukovog slikarstva su scene sa hibridnim i fantastičnim bićima iz grčke mitologije, kao što su satir i kentaur.



Franc von Štuk, *Satir svira panovu fluru*, 1914, ulje na drvetu, 70 X 79 cm, Vila Štuk, Minhena
Stevan Todorović, *Kentaur i nimfa*, 1919, ulje na kartonu, 47,5 X 32 cm, Narodni muzej, Beograd

Pojava mitološke tematike u srpskom secesijskom slikarstvu može se razmatrati i u kontekstu relacija umetnosti secesije sa prošlošću i tradicionalizmom. Međutim taj dijalog u sferi srpske kulture je veoma slojevit, u smislu da ona mora da ispoštuje evropske kanone i teme prema pravilima automatizma vlastite umetničke genealogije.

9.10. Slučajnost, igra, nedovršenost, infantilna likovnost

Fenomeni označeni terminima i sintagmama slučajnost, igra, nedovršenost, kult brzine, primitivizam, infantilna likovnost, predstavljaju bitne sadržaje koji definišu estetiku rane moderne. Koliko su te strukture prisutne i u secesiji kao jednom od modaliteta rane moderne? Odgovor na to pitanje svakako zahteva dublju stilsku analizu paradigmatičnih primera i dela umetnosti svetske i srpske secesije. Jedna od najneposrednijih asocijacija

na umetnost secesije je slikarstvo Gustava Klimta. Nedovršenost, slučajnost, infantilna estetika svakako ne pripadaju Klimtovoј filozofiji umetnosti. U njegovom slikarstvu ništa nije slučajno, sve je duboko promišljeno kako u sadržaju, tako i predstavljenoј formi. Materijalne strukture Klimt najčešće predstavlja minucioznim detaljima sa poštovanjem naturalističke tačnosti. Pedantnost u radu zastupljena je i na partijama sa geometrijskim apstraktnim detaljima. Međutim, analiza dela mnogih drugih umetnika, koji pripadaju sferi umetnosti secesije potvrđuje prisustvo pomenutih fenomena. Kao umetnike, koji se dovode u različite relacije sa secesijom, a u okviru čijeg stvaralaštva je moguće razmatrati prisustvo pomenutih pojava ranog modernizma treba pomenuti Oskara Kokošku, Edvarda Munka, Egon Šilea, Anrija Matisa, Tuluza Lotreka itd. Za razliku od Klimta Norvežanin Edvard Munk slika širokim potezima, prihvatajući kult brzine nastanka dela. U njegovom slikarstvu pojavljuju se groteskne i mutantne figure. Sve pomenuto Munkovo delo dovodi u kontekst modaliteta u ovom radu označenim sintagmom ekspresionistička secesija. Takođe, i srpsko slikarstvo secesije, u svoјj politonalnosti, nameće razmatranje prisutnosti i specifičnosti tih fenomena. Na osnovu zastupljenosti tih sadržaja, moguće je napraviti novu kategorizaciju u okviru srpskog secesijskog slikarstva. Tako se u okviru razmatranja tih problema u srpskoјj umetnosti pojavljuju potpuno estetski polarizovane vrednosti. Miloš Golubović, Đorđe Krstić, na mnogim svojim slikama, su skloni krajnjoj promišljenosti, racionalizmu, minucioznom potezu kojim grade veristički predstavljenu materijalnu stvarnost. Suprotnom polaritetu pripadaju slikari pobornici mnogih fenomena umetnosti Moderne. Modalitetima secesije koji se više oslanjaju na primenu modernističkog likovnog instrumentarijuma pripadaju opusi Leona Koena, Nadežde Petrović, ili umetnika koji pripadaju sferi secesijskog impresionizma.

9.11. Fenomen keramičkih pločica, njihova uloga i značaj u sferi umetnosti srpske secesije

Jedna od maksima pri pokušajima određenja globalne definicije umetnosti secesije pojavljuje se kroz sintagmu „zastupljenost keramičkih pločica”. Primena glazirane keramike, u njenoјj kolorističkoјj, plastičnoјj, simbolističkoјj, tematskoјj i svim drugim oblicima egzistencije je prisutna u mnogim strukturama umetnosti secesije. Keramičke pločice se pojavljuju kao moderan materijal, kao dekorativni elemenat, kao trajna fasadna oplata, ali i kao deo estetske stvarnosti umetnosti secesije. Na pitanje u kom

trenutku geneze umetnosti secesije glazirana keramika postaje bitan činilac njene sveopšte estetske nije lako odgovoriti. Takvo pitanje zahteva kompromisni i neegzaktni odgovor koji bi se završio polemičkim i nezatvorenim diskursom. U okvirima ovog rada pomenuto je prisustvo mnogih modaliteta umetnosti secesije, međutim, bilo da se pojavljuje kao produkt progresije ili regresije modernizma, arhitektura secesije se ne odriče prisustva keramičkih pločica. Primena glazirane keramike kroz istoriju umetnosti ima dug i gotovo neprekinuti kontinuitet koji opstaje sve do trajanja poslednjih secesijskih impulsa. Na prelazu XIX u XX vek secesija je tom materijalu dala novo značenje, novu funkciju i estetski koncept. Tradicionalni materijal se ostvaruje kroz nove fenomenološke sadržaje. Modernistička secesijska majolika nosila je jednu novu vrednost koja se može objasniti i činjenicom da je nastala industrijskim načinom proizvodnje građevinskog materijala. Do pojave secesije glazirana keramika se nije pojavljivala na fasadama zapadnoevropske arhitekture, i nikada nije doživljavala tako masovnu proizvodnju. Novi materijal uticaće na uniformisanost secesije, doprinosiće homogenizaciji stila i postaje jedan od glavnih indikatora za njeno identifikovanje. Keramičke pločice su u secesiji predstavljale tako prihvaćenu kanonizovanu vrednost, da u slučajevima kada izvođač nije imao mogućnosti za njihovom nabavkom on ih je zamenjivao kvalitetnom opekom koja je u vizuelnom smislu oponašala glaziranu keramiku.

Na formulaciju teorijskog stava da upotreba keramičkih pločica predstavlja jedan od dominantnih vizuelnih fenomena umetnosti secesije presudno je uticao katalonski arhitekta Antonio Gaudí⁷⁵³. Kao jedna od vodećih ličnosti estetike secesije Gaudí je i tvorac još jednog autonomnog likovnog modaliteta na čiji profil je presudno uticala upotreba keramičkih pločica. Zahvaljujući svojoj imaginaciji Gaudí je keramičke pločice kao produkt industrijske proizvodnje podigao na nivo umetničkog elitizma. Ličnost i stvaralaštvo Antonia Gaudija je presudno uticalo na estetsku formulaciju katalonskog modernizma kao varijanti španske secesije. Estetika katalonske secesije, možda presudno vizuelizovana kroz upotrebu keramičkih pločica, će postati likovni obrazac kome će se svetska umetnost u pulsirajućim impulsima stalno vraćati. Neophodno, je u kontekstu Gaudijevskog koncepta umetnosti pomenuti Hundert Vasera

⁷⁵³ Referentna literatura o Antoniju Gaudiju: Rajner Cerbst, *Gaudí, 1852-1926, Antonio Gaudí i Kornet, život posvećen arhitekturi*, Beograd 2005; Juan Castellar-Gassol, *Gaudí, the Life of a Visionary*, Barcelona, 1984; Giralt Miracle, *Art, oficis i disseny en Gaudí*, Barcelona 2002.

koji svoje stvaralaštvo bazira na neosecesiji. Austrijski umetnik je stvorio autonomni likovni jezik, zasnovan između ostalog i na, estetici korišćenja keramičkih pločica.

Upotreba keramičkih pločica takođe je zastupljena i u umetnosti srpske secesije. Kako Srbija nije imala vlastitu proizvodnju pločice su uvožene iz Evrope. To je, sigurno, bio jedan od razloga što u srpskoj secesiji nema masovne upotrebe tog materijala. I pored te činjenice i u okviru srpske secesije se na osnovu prisutnosti glaziranih pločica određuje stilski pripadnost. Najočigledniji takav primer je hotel Moskva čija zgrada predstavlja reprezentativnu varijantu srpske secesijske arhitekture. Zapravo pomenuti primer potvrđuje značaj fenomena keramičkih pločica činjenicom da ukoliko bi se sa objekta hotela uklonila keramička oplata stilski pripadnost umetnosti secesije tog arhitektonskog objekta bi nestala. Pored hotela Moskve, svakako je neophodno pomenuti Kuću sa zelenim pločicama, današnji Narodni muzej u Beogradu, ali i mnoge fasade na kojima se glazirana keramika pojavljuje kao dekorativni fragment. U periodu srpske postsecesije ili ar dekoa keramičkim pločicama se prekrivaju zidne i podne oplata, delovi enterijera stanova, ulazni holovi zgrada, stepeništa itd.

Upotreba keramičkih pločica obeležiće i najstariju secesijsku zgradu u Beogradu *Društva za ulepšavanje Beograda*⁷⁵⁴ iz 1901-2- godine.



Secesijski mozaik od keramičkih pločica na glavnoj fasadi Društva za ulepšavanje Vračara iz 1901-2.

⁷⁵⁴ Миодраг Јовановић, *Сецесија на београдским фасадама - изложба фотографија Милоша Јуришића*, каталог изложбе фотографија Милоша Јуришића одржане у периоду 28. мај - 29 јун 2008. године у Галерији науке и технике - САНУ, Београд 2008, 5.



Primer upotrebe keramičkih pločica na fasadama Beograda iz perioda secesije.

Kvalitet keramičkih pločica se kretao od onih skupocenih koje su stizale iz inostranstva iz najfinijih radionica do onih koje su činile stranice opeka i koje su se koristile u gradnji skromije arhitekture. Manufaktura Žolnai keramike iz Pečuja u tadašnjoj Austrougarskoj je predstavljala najznačajnijeg proizvođača, čiji proizvodi su stizali i u Srbiju. Tako je celokupna oplata, floralno-geometrijska dekoracija kao i figurativna predstava hotela Moskva bila proizvedena upravo u Pečuju. Kako je teritorija današnje Vojvodine do 1918. pripadala teritoriji Austrougarske njeno stanovništvo je moglo nesmetano da trguje sa Žolnai keramikom. Takve okolnosti su omogućile svim slojevima stanovništva da sebi priušte makar komad žolnai secesije. Najreprezentativniji primer upotrebe žolnai keramike u današnjoj Srbiji predstavljaju arhitektonske fasade grada Subotice.

Sačuvan primer, u sferi primenjene umetnosti, keramike Žolnai predstavljaju kaljeve peći koje se i danas koriste za grejanje prostorija Salaša 84 u blizini Novog Sada.



Kaljeve peći obložene žolnai keramikom sa Salaša 84.

Kao autentičan primer primene keramičkih pločica u okviru umetnosti srpske secesije pojavljuje se na mnogim arhitektonskim fasadama tog perioda motiv šahovskog polja, što je već pominjano u kontekstu neosrednjovekovne secesije. Pojava tog dekorativnog motiva početkom XX veka u srpskoj arhitekturi može se sagledati i u okviru ideje za formulacijom nacionalnog stila izraženim kroz reminiscencije na srpsko graditeljstvo XIV veka. Partije na fasadama ispunjene motivom šahovskog polja najčešće se pojavljuju iznad prozora u regiji secesijskih luneta, kao i zonama ispod krovnog venca. Keramički mozaik šahovskog polja najčešće je izveden crvenim i belim pločicama po modelu preuzetim sa fasada crkava moravske stilske grupe srpske srednjovekovne arhitekture.

Reprezentativan primer upotrebe oslikanih keramički pločica pojavljuje se na pančevačkoj Lučkoj banci. Likovna poetika te alegorijske predstave, u okviru srpskog secesijskog slikarstva, najbliža je slikarsko-estetskom konceptu Alfonsa Muhe.



Glavna fasada pančevačke Lučke banke, alegorija fortune na atici centralnog rizalita

Prisutnost keramičkih pločica u umetnosti secesije ukazuje na njihovo slojevitije značenje nego što je to samo vizuelna i dekorativna uloga. Fenomen keramičkih pločica u strukturi umetnosti secesije u mnogome je doprineo da taj umetnički stil doživi različite forme reinkarnacije u kasnijim epohama. Secesija je davala nova značenja keramici u okvirima zapadnoevropske kulture, kao što je i keramika omogućila, dobrim delom, da secesija dostigne referentne vrednosti večitog stila i jednog oblika akademizma i istoricizma u umetnosti.

9.12. Secesija kao ideja neobaroka i/ili neorokoko

Dekorativnost, pokret, dinamičnost i energija, shvatanje arhitektonske forme kao skulpture, prisustvo sinusoidnih, konveksnih i konkavnih volumena i linija, prenamaganje detalja, integracija i brisanje granica između arhitekture, skulpture i slikarstva predstavljaju neka od stilskih kategorija baroka i rokoka. Ponovno pulsiranje takvih stilskih tendencija u umetnosti pojaviće se sa pojavom umetnosti secesije. Pojavnost barokno–rokoko estetskog instrumentarija na prelazu XIX u XX vek moguće je tumačiti i kao modalitet secesije koji se bazirao na neoklasicističkoj tradiciji. Pokušaj interpretacije secesije kao reminiscencije na ta dva stila daje i Đulio Karlo Argan koji zaključuje da je park Gueljo prvi dokaz da se Gaudijeva likovna poetika u suštini oslanja na barokna rešenja, koja su najsljednija Borominijevoj ili, još bolje, Guerinijevoj umetnosti.⁷⁵⁵ Hans Hofšteter govoreći o stilskim kretanjima u Nemačkoj u okvirima umetnosti secesije upotrebljava termin Drugi rokoko (Zweite rokoko).⁷⁵⁶ Takvim stavovima evropska teorijska misao potvrđuje da se secesija nije odriicala klasicističke tradicije u umetnosti. U kontekstu izrečenog nameće se razmatranje zastupljenosti struktura baroknog i rokoko stila i u srpskoj secesiji. Srpski barok i rokoko karakterišu vrednosti koje ih u mnogome udaljavaju od izvornih varijanti tih zapadnoevropskih stilova. Na osnovu iznetih konstatacija postavlja se pitanje koja je od tih varijanti, zapadnoevropska ili nacionalna, presudno uticala na obnovu te estetike u umetnosti srpske secesije. Najadekvatniji odgovor bi glasilo da su i evropska i srpska tradicija tih stilova bile prisutne u srpskoj secesiji. Preko estetike secesije koja je dolazila sa njenih izvorišta srpska secesija je asimilovala i uticaje evropskog baroka i rokoko. Elementi

⁷⁵⁵ O tome: Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, knjiga br. 1, Beograd 2004.

⁷⁵⁶ Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln 1963.

srpskog pravoslavnog baroka i rokokoja su takođe bili prisutni krajem XIX i početkom XX veka dolazeći iz neposrednog unutrašnjeg nadahnuća srpskih umetnika i njihove vezanosti za nacionalne kulturne obrasce.

Ontološku i stilsku povezanost baroka sa secesijom potvrđuje i dekorativna forma duboreznih ramova srpskih baroknih ikona. Oblici i forme ramova iznenađujuće neposredno ukazuju na njihovu vizionarsku anticipiju estetike secesije. Estetske paralele su u nekim momentima tako neposredne da provokativno i intrigantno dovode u pitanje originalnost i autentičnost umetnost secesije kao stila.



Teodor Kračun, *Krštenje Hristovo*, ulje na dasci, 77 X 48 cm, 1780, Saborna crkva, Sremski Karlovci



Teodor Kračun, *Hristos i Samarjanka*, ulje na dasci, 1780, Saborna crkva, Sremski Karlovci

Nakon komparativne vormalne analize likovnih struktura srpskog baroka i rokokoja sa umetnošću secesije moguće je uspostaviti veze i analogije tih ideološki i hronološki različitih umetničkih pojava. Posmatrajući drvorezbarstvo na ramovima srpskih

barokno-rokajnih ikona zaključuje se da je postojanje estetskih dijaloga sa srpskom, ali i sa evropskom umetnošću, teorijski dokazivo. Empirijskim metodološkim pristupima i povlačenjem paralela između mnogih ontoloških struktura secesije i baroka uočavaju se posredni i/ili neposrednih uticaji barokno-rokoko fenomenologije na vizuelnu stvarnost secesije.

Secesijska arhitektura po mnogo čemu predstavlja i prvu srpsku arhitekturu koja predstavlja reminiscenciju na rimokatolički barok. Po prvi put u periodu trajanja secesije srpska arhitektura dobija mnoge bitne strukture bliske izvornom baroku.



Secesijsko-barokni zabat na zgradi u ulici Vase Čarapića

Već je predhodno naglašeno da je secesijom srpska kultura pokušavala da u umetnosti nadoknadi mnoge stilske osobnosti koje kroz istoriju, iz mnogih razloga, nisu mogle biti realizovane. Tako se na zgradi u ulici Vase Čarapića pojavljuje timpanon koji hronološki i stilski pripada umetnosti secesije, međutim, pojava takvih barokiziranih formi, istovremeno predstavlja i odgovor srpske umetnosti na neostvarene stilske obrasce u okviru srpske arhitekture XVIII veka.



**Portal na zgradi opštine u Prokuplju, (videti o saopštenju iz kog je perioda)
Portal na zgradi u Prote Mateje br. 52. u Beogradu**

Barokizirana secesija se u okviru srpske umetnosti pojavljuje na reprezentativnim arhitektonskim zdanjima u mnogim većim i značajnijim urbanim centrima. Međutim, autentični oblici barokno-secesijske simbioze zastupljeni su i u vizuelnoj stvarnosti mnogih provincijskih gradova. Takav primer je i portal na zgradi opštine u Prokuplju na čijem se baroknom timpanonu, dinamično i duboko profilisanih volumena, pojavljuje secesijski koncipiran maskeron.



Kuća Milana Antonovića na uglu Hilendarske i Đure Jakšića

Primer barokno-secesijske arhitekture predstavlja kuća Milana Antonovića čiju stilsku pripadnost Ljiljana Miletić-Abramović obrazlaže kao sintezu secesije i neobaroka koji je doprineo utisku bogatstva i složenosti arhitekture tog objekta.⁷⁵⁷

9.13. „Pogled na dole”, kontemplativnost, introvertnost i ekstravertnost umetnosti srpske secesije

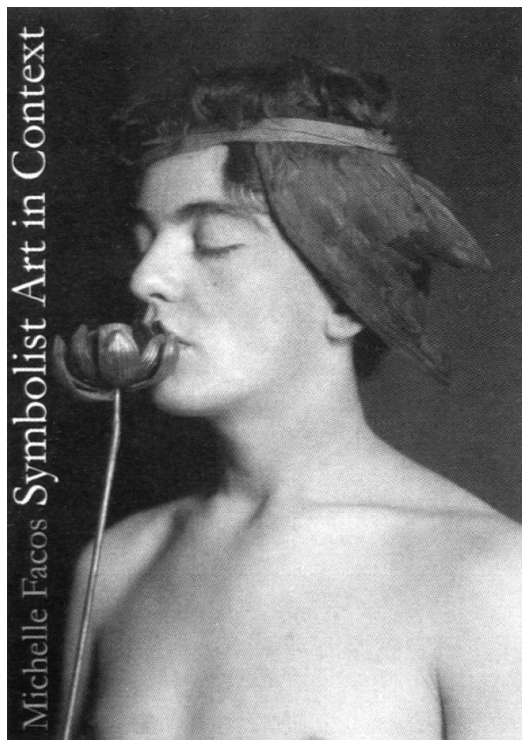
U periodu trajnaja secesije javlja se težnja da se metodologijom psihoanalize prodre u najnepristupačniji deo čovekovog postojanja, u sferu ljudske duše. Proučavanje nematerijalne suštine o kojoj su govorili Sigmund Frojd i Karl Gustav Jung izazvala je revoluciju u svetskim naučnim krugovima. Paralelno sa takvim naučnim teorijama u umetnosti se pojavljuju značajna imena koja u svom delu recepcijom spoljašnjeg favorizuju unutrašnje, odnosno duhovno postojanje. Najznačajniji umetnici takvog

⁷⁵⁷ Љилјана Милетић-Абрамовић, *Архитектура резиденција и вила београда 1830-2000*, Београд 2002, 95.

koncepta deluju u krugovima bliskih umetnosti secesije. Predstavnicima koji su favorizovali takve vrednosti u evropskoj umetnosti su Gustav Klimt, Egon Šile, Oskar Kokoška, Koloman Mozer, Franc fon Štuk, Žorž Mine.

Predstave zamišljenih, zabrinutih, meditativnih lica, spušteni pogledi, letargična raspoloženja postaju dominantan ikonografski simbol slojevite secesijske kontemplativne stvarnosti. Šta je zapravo bio povod za izražavanje takvih emotivnih sadržaja? Secesija je za sve vreme svog postojanja sintetizovala i reprodukovala simbolističko-idealističke sadržaje. To se može objasniti osobenostima kontemplativne suštine secesije koja, ni u kom slučaju, nije bila indiferentna na nusprodukte modernističke kulture. Tako se kao jedan od sadržaja secesije pojavljuje težnja za iskazivanjem straha i nezadovoljstva od egzistencijalne krize, različitih vidova otuđenja, nestanaka identiteta i moralnih vrednosti, negativnih produkata modernističkog koncepta življenja itd. Pomenute negativne pojave modernističke makrokulture uticale su na unutrašnje, nematerijalne sadržaje umetnosti, koji su se iskazivali i kroz umetnost secesije. U kontekstu izrečenog kao konstruktivan metod u traganju za ontološkom definicijom umetnosti secesije nameće se komparativna analiza sa hronološko-estetsko-stilskim paralelama. Ekspresionisti su imali agresivan i krajnje negativan stav prema savremenom istorijskom trenutku koji su izražavali kroz anarhično ponašanje umetnika, ekscenčne i agresivne sadržaje njihove umetnosti. Futuristi su u svojim teorijskim pristupima imali pozitivan stav, kojim su suprotno opštim pravilima avangardizma ranog modernizma glorifikovali savremeni svet. Teme i motivi u impresionističkom slikarstvu su odbacivali kritički angažovane oblike umetnosti i iskazivali nihilistički odnos prema modernističkim modelima organizacije društva. Za razliku od stilskih savremenika secesija (kao i srodni pokreti koji su joj prethodili i koji predstavljaju njene post varijante) je prihvatila fenomenologiju modernizma bez potrebe za izražavanjem ekstremno negativnog ili pozitivnog stava. Secesija je kritiku savremenog trenutka iskazivala šifrovanom retorikom, kao i stavovima koji su ostavareni kroz formu misaonog, meditativnog, metafizičkog. Upravo prisustvo kontemplativne stvarnosti na dominantan način određuje pripadnost stilu secesije. U sferi klasičnih medija slikarstva i skulpture umetnost secesije egzistira na korišćenju faktografskog i tačnog naturalizma u predstavljanju figuracije. Međutim, iza fotografske tačnosti i deskripcije materijalnog kao esencijalna struktura secesije pojavljuju se metafizika i filozofija idealizma.

Potvrdu o bitnosti kontemplativnog u sferi umetnosti secesije, u ovoj tezi označena sintagmama „pogled nadole” i/ili „zatvorenih očiju”, predstavlja studija Mišel Fakos *Umetnost simbolizma u kontekstu*. Ilustracija na koricama, kao vizuelna maksima sadržaja knjige⁷⁵⁸, potvrđuje odbacivanje ideje dominacije retinalne percepcije stvarnosti. Osoba koja se pojavljuje na naslovnoj strani predstavljena je u simbolističko-secesijskom maniru zatvorenih očiju i stanju zamišljenosti i duboke meditacije.

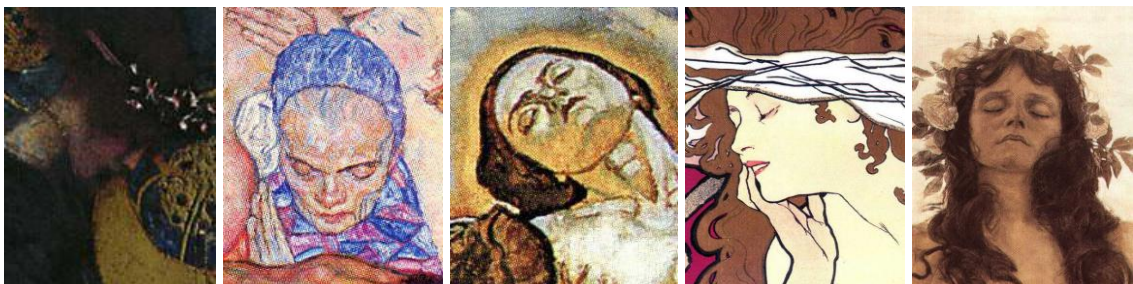
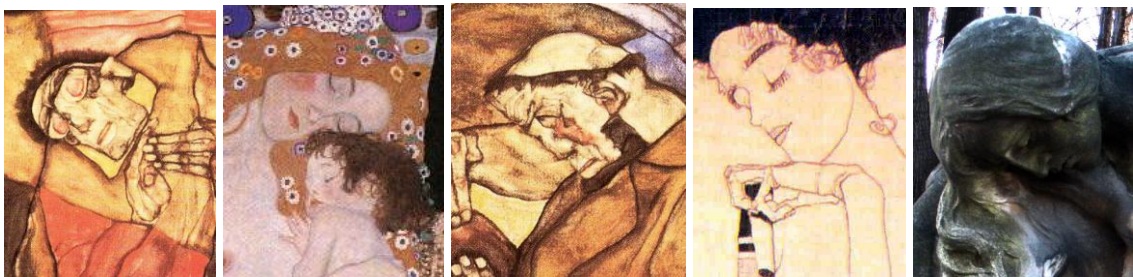
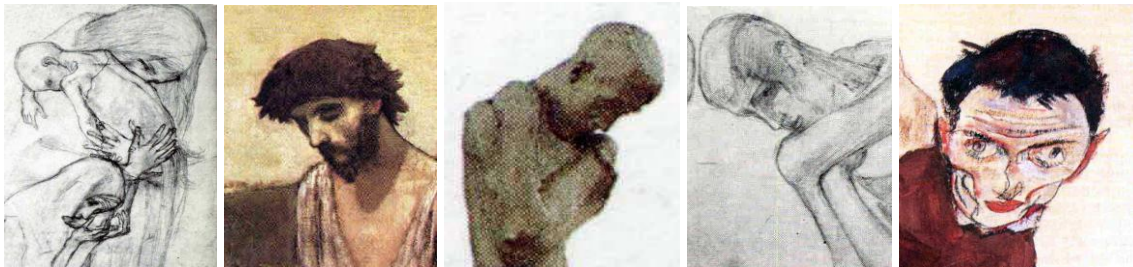


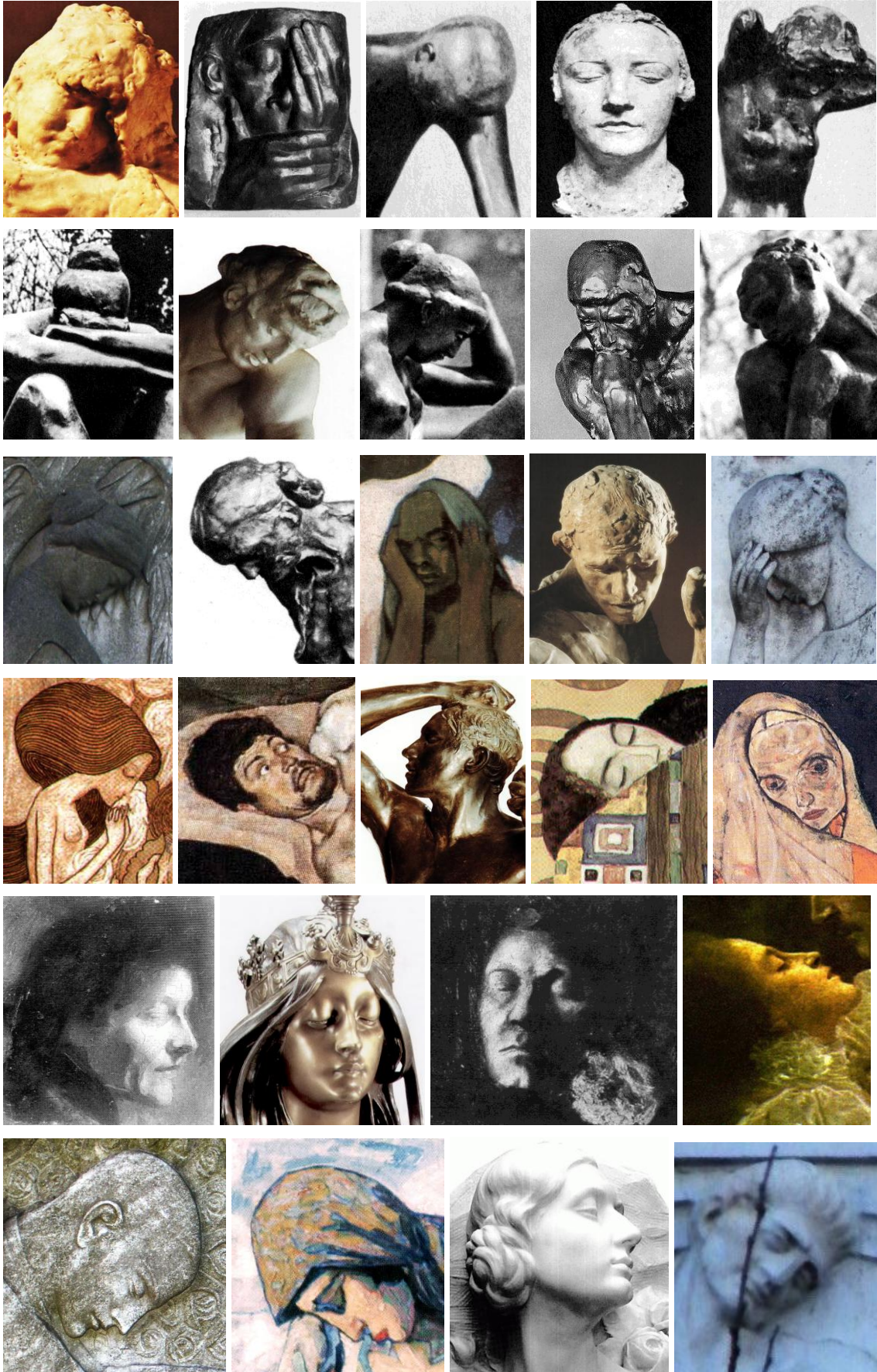
Naslovna strana knjige Mišela Fakosa *Umetnost simbolizma u fokusu*

Značenje sintagme pogled nadole se pojavio i postao vizuelna maksima još u slikarstvu nazerena i preraphaelita⁷⁵⁹. Dante Gabriel Roseti i Edvard Bern Džouns u svom slikarstvu predstavljaju ličnosti u ambijentu dalekog i nestvarnog čije se duševno stanje u mnogome može okarakterisati, u ovom radu definisanim značenjem, sintagme *pogled na dole*.

⁷⁵⁸ Videti naslovnu stranu knjige: Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, University of California Press, March 2009.

⁷⁵⁹ Literatura o preraphaelitima: A. Lys Baldry, *Burne-Jones*. London 1910; Rachel Barne, *The Pre-Raphaelites and their World*, London 1998; Malcom Bell, *Sir Edward Burne-Jones A Record and Review*, London 1899; Fortune De Lisle, *Burne-Jones*, London 1904; Fitzgerald, *Edward Burne — Jones A Biography*. London: Michael Joseph Ltd., 1975.; Parris Leslie Ed, *Pre-Raphaelite Papers*, London 1984; Julian Treuherz, *Pre-Raphaelite Paintings from the Manchester City Art Gallery*, London 1980; Raymond Watkinson, *Pre-Raphaelite Art and Design*, London 1970.; Christopher Wood, *The Pre-Raphaelites*, London 1981; Esther Wood, *Dante Rossetti and The Pre-Raphaelite Movement*, New York 1973; Jon Whiteley, *Oxford and the Pre-Raphaelites*, Oxford 1989.





9.14. Primitivizam ranog modernizma i prisutnost tog fenomena u umetnosti srpske secesije

Prisutnost fenomena kao što su primitivizam, japanizam, egiptologija u svetskoj umetnosti perioda kraja XIX i početka XX veka su imali značajan uticaj na formulaciju i određenja mnogih ontoloških struktura ranog modernizma. Te pojave bile su prisutne i u umetnosti secesije kao integralnoj sferi ranog modernizma. Secesijski primitivizam je funkcionisao na novim, suštinski različitim odnosima i pozicijama od onih koji su uspostavljali ekspresionizam, fovizam ili kubizam. Da li je „secesijski primitivizam” predstavljao manje kontemplativnu varijantu komunikacije sa pomenutim fenomenima je pitanje koje, ponovo, nudi polemički odgovor.



Branko Popović, *Na odmoru*, 1928, ulje na platnu, 82 X 122 cm, NM, Beograd

Akt *Na odmoru* Branka Popovića može predstavljati primer secesijskog asimilovanja fenomena primitivizma u okviru srpskog slikarstva. Stilizacija lica devojkice iskazuje estetske analogije sa stilizacijom u afričkoj skulpturi, kao i sa maskama koje se koriste u folklornim ritualnim igrama. U okviru srpske umetnosti Popovićeve stilizacija lica figure sa slike *Na odmoru* postavlja paralele sa pojavama u evropskom slikarstvu kao što su npr. lica-maske Džejmisa Ensora⁷⁶⁰. Pojava primitivizma se može posmatrati i kao

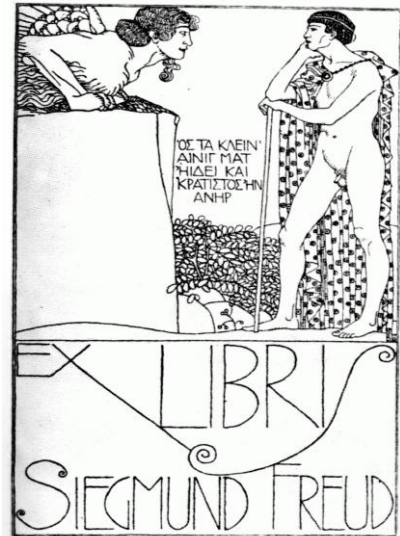
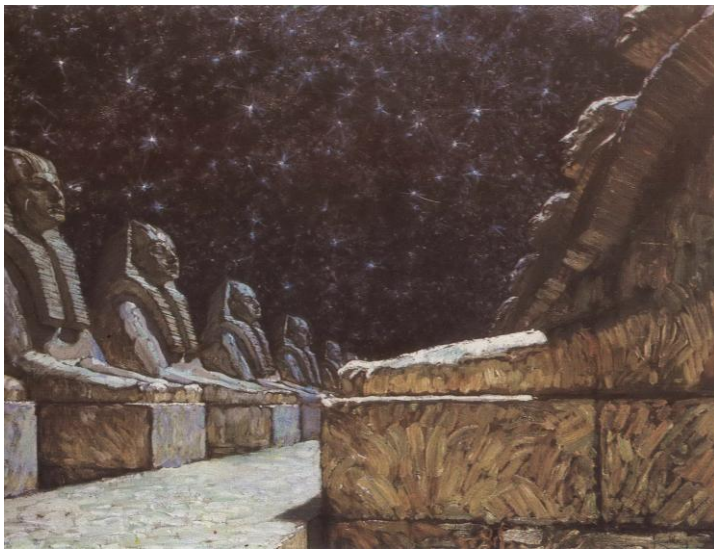
⁷⁶⁰ Slikarstvu Džejmisa Ensora takođe pripada značajno mesto u globalnom morfološkom kretanju umetnosti secesije. O Džejmisa Ensoru: Malorny Becks, *James Ensor*, Ulrike 2000; John David Farmer, *Ensor*, New York 1976; Roger Van Gindertael, *Ensor*, Boston 1975; Janssens Jacques, *James Ensor*, New York 1978.

secesijsko odvajanje od dominantnih tradicionalnih vrednosti u umetnosti i pokušaj uspostavljanja veze sa arhetipom, predcivilizacijskim. Sreten Stojanović, takođe, u svom delu otvara mnoge nove probleme u umetnosti srpske skulpture. Estetika primitivizma, arhaizma, predantičkog, ranohrišćanskog, romaničkog itd. mnogim svojim strukturama uspostavlja analogije sa umetnošću secesije. U srpskoj umetnosti fenomen primitivizma se nije pojavio kao pobuda koja je došla od gogenovskog bežanja u anticivilizacijsko, ili kao bunt ekspresionista ili kubista, već, pre svega, kao potreba za usvajanjem novih estetskih tendencija vizuelne stvarnosti tadašnje evropske umetnosti, ali i kao reakciju na otvaranje novih sfera interesovanja ljudskog uma. Tako maska, na slici Branka Popovića, koja se pojavljuje umesto naturalističko predstavljenog lica predstavlja čistu stilizaciju koja sintetiše koncept modernističkog primitivizma sa secesijskom dekorativnošću, ili, možda sa modiljanovskim modelima likovne estetike.

9.15. Egiptologija u umetnosti srpske secesije

Vraćanje na arhetip i predantičke kulture, u srpskoj umetnosti na najreprezentativniji način trebalo je da potvrdi arhitektura Vidovdanskog hrama. Kako hram nije realizovan, srpska umetnost secesije nije doživela obimnije asimilovanje uzora starovekovne egipatske i asirsko-vavilonske kulture. Međutim, i pored toga što hram nije izgrađen, fragmenti te umetnosti su kao estetski impulsi bili prisutni u okviru srpske secesije. Zahvaljujući angažovanju secesijskih likovnih obrazaca srpska kultura uspostavlja dijalog i sa staroegipatskom umetnošću. U kontekstu novina koje je donosila secesija, kao posebnu vrednost treba istaći njeno aktivno iniciranje egipatskog vizuelnog instrumentarijuma. Renesansa je pomirila, u srednjem veku suprotstavljene koncepte, hrišćanstva i antike, dok je secesija u takvoj simbiozi integrisala modernizam sa staroegipatskom estetikom.

Narodni muzej u Beogradu je 1982. organizovao izložbu *Alfons Muha i češka secesija* na kojoj je izložena i slika Františka Kupke pod nazivom *Put tišine*. Motiv, ambijent i slikarska poetika predstavljeni na slici potvrđivali su pripadnost egipatskih motiva strukturalizmu umetnosti secesije. Pored Kupke i ostali značajni predstavnici evropske secesije revitalizuju staroegipatsku estetiku. Egipatska mitologija je nudila iracionalan ambijent i fantazmogoričnu stvarnost, blisku secesijskim konceptima koja se likovno ostvarivala i kroz mitološko hibridno biće sfingu.



**František Kupka, *Put tišine*, 1903, ulje, lepenka, 58,5 X 69 cm.
Franc fon Štuk, ilustracija za časopis, ostali podaci nepoznati**

Uticaj egipatske tematike se pojavljuje i na reljefu pijedestala biste Vojislava Ilića na Kalemegdanu. Na ploči koja prati sferičnu površinu pijedestala predstavljena je kompozicija sa dečakom koji sedi na leđima egipatske sfinge i čita Ilićevu poeziju muzi književnosti. Predstavljeni reljef se pojavljuje kao redak primer srpske reljefne skulpture koji svojom likovnovnošću zadovoljava mnoge kriterijume pripadnosti umetnosti secesije.



**Sfinga sa beogradske fasade
Jovan Pešić, Reljef na pijedestalu biste Vojislava Ilića, kalemegdanski park, Beograd
Sfinga sa beogradske fasade**

Interesantan primer secesijske obnove egipatske estetike predstavljaju skulpture sfingi iz hola tehničkog fakulteta u Beogradu. Isto kompoziciono rešenje se pojavljuje i na sfingama postavljenim ispred hotela *Avala* na Avali.

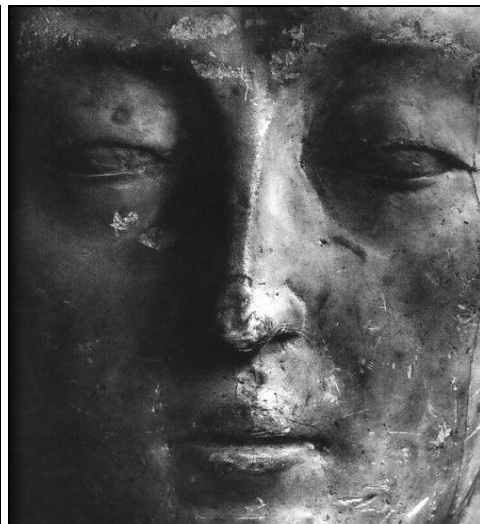


Sfinge iz hola arhitektonkog fakulteta



Sfinge ispred hotela Avala na Avali

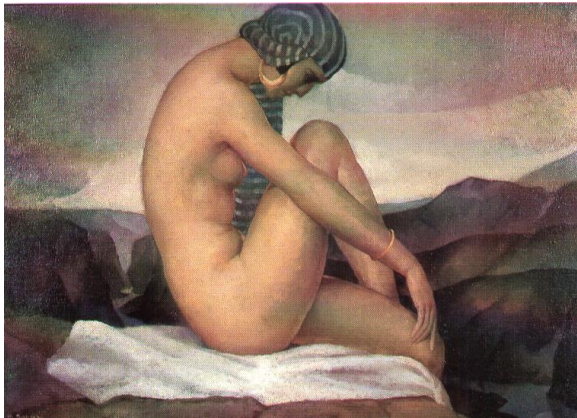
Figura sfinge je nosila slojevito značenje u Meštrovićevom konceptu Vidovdanskog hrama. Skulptura namenjena integraciji sa arhitekturom postavljena u slobodnom prostoru, najčešće parkovskom ambijentu, karakterisali su novi sadržaji i uspostavljanje drugačije komunikacije sa publikom. Kosovskom ciklusu pripadaju i dve figure sfingi od kojih se jedna nalazi u parku Belog dvora, dok je druga, mermerna, postavljena u parku Bukovičke banje. Sreten Stojanović u ranoj fazi svog stvaralaštva na skulpturi *Portret prijatelja* donosi jednu staroegipatsku stilizaciju i idealizaciju ljudskog portreta.



Ivan Meštrović, *Sfinga*, oko 1908, mermer, park u Bukovičkoj banji.

Sreten Stojanović, *Portret prijatelja*, 1920, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Mladen Josić na slici bliskoj simbolističko-secesijsko-ar deko estetici predstavlja ženski akt iz profila u sedećem položaju tela koji oživljava egipatskom kapom.



Mladen Josić, *Devojka sa egipatskom kapom*,
Kosta Miličević, *Bora kao sfinga*, privatno vlasništvo



Dušan Janković, dva nacrti za poklopac ukrasne kutije, 1925-26,
Muzej primenjene umetnosti, Beograd

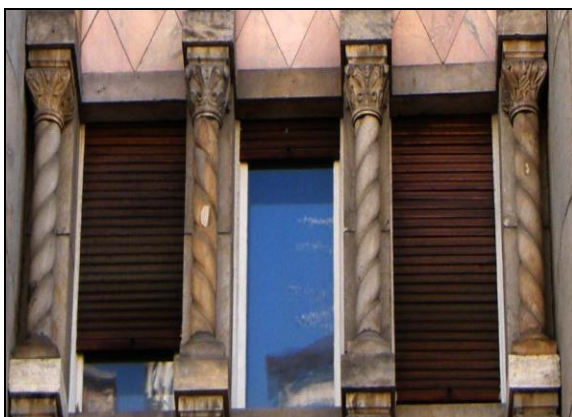
Tako se generalno u okviru srpske umetnosti može govoriti o prvim pokušajima interesovanja i oživljavanja staroegipatske likovne estetike koji su se pojavili kao produkt polimorfne strukture umetnosti secesije.

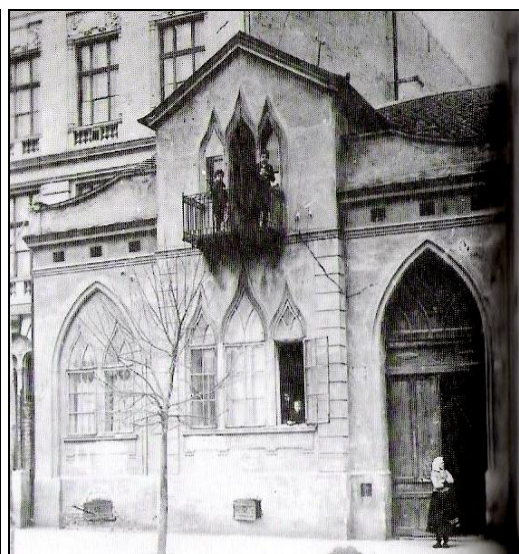
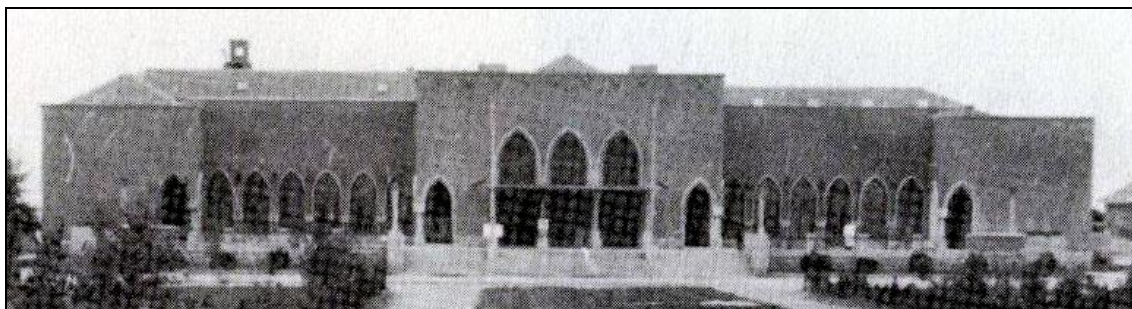
9.16. Secesija kao modernistička reminiscencija srpske umetnosti na estetiku gotike

Srpska umetnost u svojoj istoriji nije prošla kroz period u kome je dominantnu stilsku tendenciju predstavljala estetika gotike. Poznato je da su se ipak u srednjem veku javljali kraći i fragmentirani impulsi gotičkog stila. Takav primer je arhitektura

manastira Gradac, međutim i u tom slučaju ta gotika pripada sferi dekorativne gotike. Nedostatak te „gotičke” karike u morfologiji srpske umetnosti nikada nije nadoknađen, kao što to i nije moguće iz mnogo razloga. Međutim, izvesnih pokušaja je bilo i prvi ozbiljniji i ne potpuno bezuspešan desio se upravo u periodu trajanja umetnosti srpske secesije. Ta estetska pojava, u okviru ovog rada označena kao „secesijska gotika” se najneposrednije izrazila kroz različite oblike utilitarne arhitekture i pojavu slikarstva vitraža. Kao reakcija kritičke teorije na predhodno iznet stav nameće se pitanje odakle u srpskoj umetnosti u periodu između dva rata, možda i iznenađujuća, potreba za oživljavanjem jedne estetike čije se polazište pre svega vezuje za rimokatoličku crkvu i za sakralnu umetnost. Prisustvo takvih, neogotičkih, estetskih intencija moguće je objasniti samo kroz različito strukturirane odgovore. Rađanje gotičke estetike, u tom trenutku i tom mestu, može se objasniti i romantičarsko-secesijskim vraćanjem na srednji vek. Takođe moguće je i komparativno posmatranje u kome se moravski stil kao naslednik estetike srpsko-vizantijske kulture može posmatrati kao paralela sa zapadnoevropskim procesom pojave gotike i njenog potiskivanja romanike. Pripadnost istom genealoškom kretanju, gotičkog i moravskog stila, potvrđuje pojava zapadnogotičke i moravske rozete i težnja da se taj dekorativno obrađeni prozor ponovo pojavi u arhitekturi secesije.

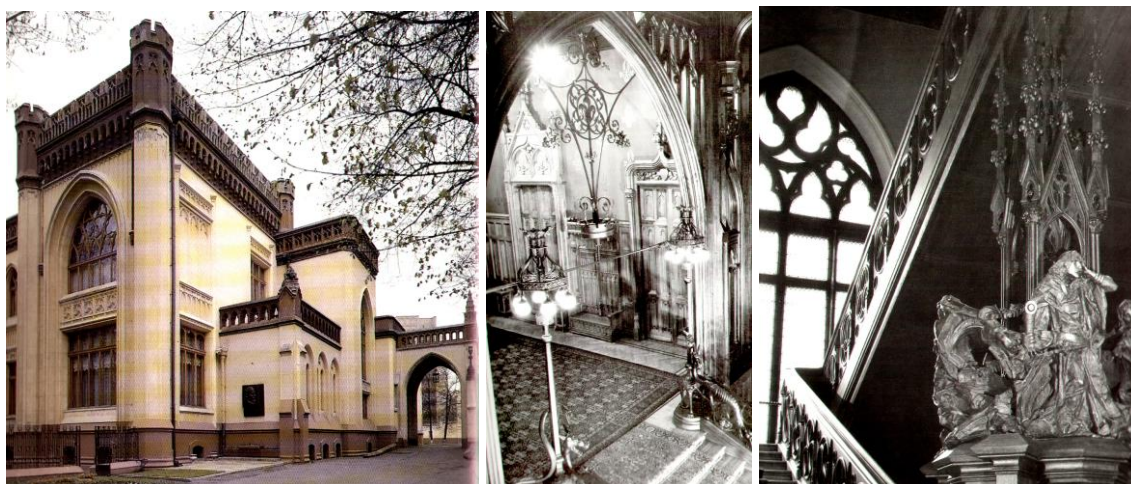
U cilju produblјivanja terminološke adekvatnosti, a u kontekstu stava o izjednačavanju značenja ar deko i postsecesija, oživljavanje estetike gotike u periodu između dva svetska rata može se označiti i terminom ar deko gotika. Pojavnost neogotičkih fenomena, u okviru srpske umetnosti secesije, iskazuje se u sferi medija arhitekture, fasadne plastike, vitražnog slikarstva i primenjene umetnosti.





Primeri srpske arhitekture „secesijske gotike”

Nije nevažno pomenuti da i ruska historiografija neogotiku iz perioda trajanja secesije razmatra kao fenomen koji se pojavljuje u okviru tog stila u umetnosti.⁷⁶¹



Primeri neogotičke arhitekture i enterijera koji su u knjizi *Русский модерн* objavljeni u kontekstu razmatranja umetnosti ruske secesije

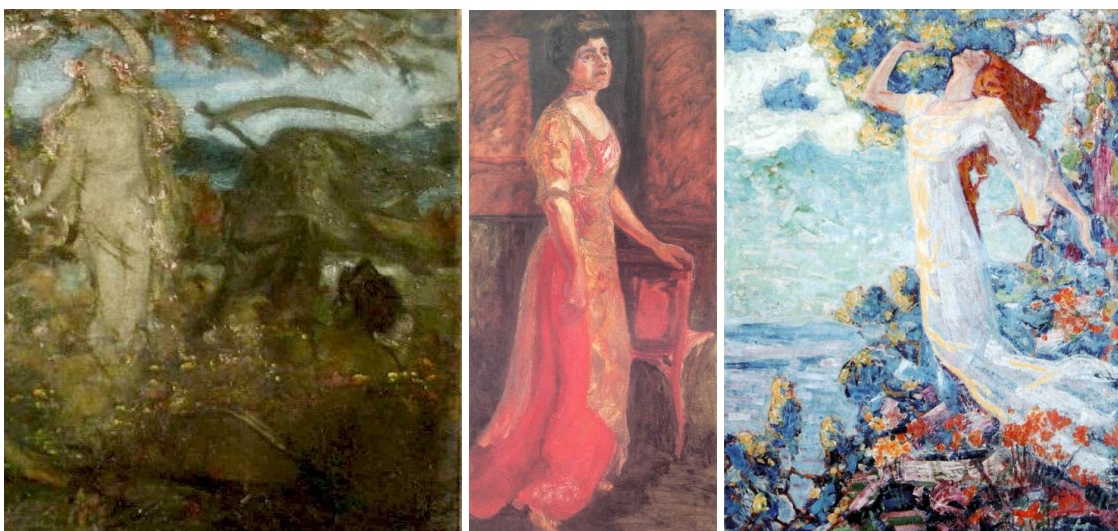
Zašto je secesija imala potrebu za recepcijom gotike? Verovatno esencija odgovora leži u politonalnoj strukturi estetike gotike koja je mogla da nudi svoje modalitete vizuelnih obrazaca dolazećim vremenima. Romantičarski koncepti umetnosti iskazivali su težnje za ponavljanjem estetskih modela iz prošlosti pre svega onih iz srednjeg veka. Secesija kao postromantizam takođe je težila reinkarnaciji gotike i u vremenu svoje egzistencije. Gotika je secesiji, kao prvoj funkcionalističkoj i minimalističkoj arhitekturi, nudila konstruktivna i dekorativna rešenja svojih skeletnih modaliteta, kao i mogućnost smele i intrigantne statike.⁷⁶² Možda je najneposrednija vrednost gotike, reinkarnirane krajem XIX i tokom prve polovine XX veka kroz jedan model secesije, u njenom konceptu korišćenja tradicionalnih materijala. Spoj gotike i secesije reflektovao je i estetiku profilisanu mogućnostima sinteze kamena i stakla. U onom momentu kada je secesija odbacila estetiku i koncept gotičke zavisnosti površine zida i prozorskih otvora, odnosno staklenih površina, kada se odrekla poštovanja tradicionalnih materijala, secesija se pretapala u kvalitativno novo koje je u teoriji umetnosti definisano kao konstruktivizam, minimalizam, De Stijl ili Bauhaus.

⁷⁶¹ Е. А. Борисова, Г. Ю. Стернин, *Русский модерн*, (Russia's art nouveau), Москва 1994, 60.

⁷⁶² Najbolji primer za ilustraciju kreativne i smele gotičko-secesijske statike su *Sagrada Familia* i *Park Gueljo* kao paradigme secesijske arhitekture. Statika koju Antonio Gaudi ostvaruje u svojim umetničko-arhitektonskim projektima može se označiti i sintagmom „psihološka statika”. Ona je nudila recipijentu arhitekture intrigantnost, ekspresivnost, ali je provocirala i sumnju u tačnost proračuna. Taj oblik interakcije Gaudijeve arhitekture sa ljudskim intelektom svakako je uticao i bio varijabilno prihvatano od strane različitih psiholoških profila njenih recipijenata.

9.17. Avangarde ranog modernizma i umetnost srpske secesije

Estetski modaliteti umetnosti svetske i/ili srpske secesije mogu se razmatrati i u kontekstu njenog razvoja i komunikacije sa pravcima ranog modernizma. Tako je moguće govoriti o fenomenima impresionističkog, ekspresionističkog, minimalističkog, kubističkog i drugih oblika modernističkih modela umetnosti srpske secesije. U okvirima jednog svog segmenta srpska secesija korespondira sa vizuelnom estetikom ekspresionizma. To, možda, najbolje potvrđuju slike Leona Koena, Miloša Golubovića i Nadežde Petrović⁷⁶³ noseći u svojoj ontološkoj strukturi mnoge varijetete simbolističko-secesijsko-ekspresionističke estetike.



Leon Koen, *Proleće*, nije datovano, bez ostalih podataka
Nadežda Petrović, *Žena u balskoj haljini*, 1910, ulje na platnu, 122 X 58 cm, NM, Beograd
Miloš Golubović, *Vizija*, 1920, ulje na platnu, 100 X 75 cm, NM, Beograd

U kontekstu problema definicije secesije kao umetničkog stila interesantna je svakako analiza Nadeždinog slikarstva. Ako se prihvati konstatacija da se „Secesija i francuski impresionizam najsloženije ukrštaju u stvaralaštvu Nadežde Petrović”, kao i da je „više nego drugim slikarima secesija odgovarala Nadeždinom karakteru”⁷⁶⁴ neophodno je zapitati se dokle zaista doseže Nadeždina potreba za „secesionističkim traženjima”. Na kontakte koje je srpska slikarka uspostavljala sa secesijom preko evropskih umetničkih izložbi ukazuje Lidija Merenik. Tako je Nadežda 1900. posetila izložbu minhenske Secesije, 1901. izložbu Secesije u Berlinu na kojoj je, među ostalim, videla i slikarstvo

⁷⁶³ O Nadeždi Petrović kao avangardi srpske rane moderne: Lidija Merenik, *Nadežda Petrović*, Beograd 2006.

⁷⁶⁴ Lazar Trifunović, *Vreme srpskog impresionizma*, Katalog MSU, br. 1, Beograd 1972, 31.

Arnolda Beklina, 1902. je u palati Secesije videti Klimtov Betovenov friz, i verovatno na V izložbi Secesije u Berlinu Munkovo slikarstvo i 1905. se našla u Beču na izložbi Secesije.⁷⁶⁵ Mnogi srpski slikari su se oslanjali na poetiku blisku srednjeevropskom ekspresionizmu. Nadežda Petrović često prihvata „ekspresionistička” likovna rešenja bliska npr. slikarstvu Edvarda Munka. Tako u okviru postojanja stilskog pluralizma umetnosti srpske secesije može se govoriti i o fenomenu Munkovske secesije⁷⁶⁶. Takvu formu secesije moguće je teorijski interpretirati i kao novi vid odvajanja (secesije) od uobičajenog tipa predstavljanja materijalne stvarnosti.



Nadežda Petrović, *Ciganka sa crvenim šalom*, 1905, tempera na kartonu, 58 X 47 cm, MSU, Beograd

Nadežda Petrović, *Nadeždina majka*, 1906, ulje na platnu, 31 X 38, MGB, Beograd

Na Nadeždinim slikama *Ciganka sa crvenim šalom* i *Nadeždina majka* moguće je uočiti elemente koji se mogu pripisati umetnosti secesije. Tako su prisutni kontemplativni sadržaji koji sugerišu pripadnost simbolizmu, predstavljene forme koje su produkt zatalasanih linija i površina kojima Nadežda gradi secesijsku ornamentiku i dekorativnost. Nadežda Petrović kontakt sa secesijom uspostavlja i preko svog profesora Julijusa Ekstera, koji je bio predavač na minhenskoj akademiji i jedan od osnivača grupe Secesija. Ekster je bio prijatelj sa najznačajnijim nemačkim slikarem secesije Francom fon Štukom, a istovremeno i jedan od ilustratora časopisa *Jugend*.

⁷⁶⁵ O tome: Lidija Merenik, *Nadežda Petrović*, Beograd 2006, 9-10.

⁷⁶⁶ Sintagma „Munkovska secesija” u ovom radu, među ostalim pominjanim, je prihvaćena na osnovu činjenice da mnogi teoretičari umetnosti evropske secesije Edvarda Munka stavljaju u kontekst tog stila.

Nadežda Petrović je prva u srpskom slikarstvu otvorila sfere noldeovskog i munkovskog ekspresionizma. Bio je to ekspresionizam forme, kolorita i gesta. Međutim, u kakvim relacijama stoje Nadeždini ekspresionizam i secesija. Da li se može tvrditi da je Petrovićeva u ekspresionizam stigla evolucijom secesije⁷⁶⁷. Ako se prihvati teorijski stav Lazara Trifunovića da je secesija prisutna u svim stvaralačkim fazama Nadeždinog slikarstva nameće se kao potreba teorijsko preispitivanje postojanja zajedničkih struktura ekspresionizma i secesije. Najneposredniji kontakt sa secesijom Nadežda je imala za vreme njenog minhenskog perioda od 1898-1903, kada se u bavarskoj prestonici i pripremala pozornica za nastupajući ekspresionizam. U Minhenu je srpska slikarka uspostavljala kontakte sa secesijom kroz mnoge časopise *Jugend*, *Simplicissimus*, *Kunst fur Ale*, obilazila je mnoge izložbe, kao što je i posećivala druge germanske centre secesije pre svega Berlin i Beč. Pomenuti uticaji su pripremali Nadeždin secesionizam, ali istovremeno i Nadeždin ekspresionizam.

9.18. Mađarska secesija

Kao poseban fenomen u okviru stilskog pluralizma srpske secesije pojavljuje se autonomna estetska stvarnost koja se može označiti sintagmom „mađarska secesija”. Mađarska varijanta umetnosti secesije u okviru današnje Srbije razvijala se na teritoriji Vojvodine, koja se do 1918. godine nalazila u granicama Austrougarske monarhije. Nakon tog perioda, Vojvodina je pripojena Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, a 1945. Srbiji u okviru Jugoslavije od 2006. nezavisnoj Republici Srbiji. Mađarska secesija u Vojvodini, u teritorijalnom i kulturološkom kontekstu predstavlja integralni deo srpske secesije. Tu varijantu secesije karakteriše visok stepen stilske autonomije. Danas najreprezentativnija dela mađarske secesije u Vojvodini nalaze se u značajnijim urbanim centrima među kojima se ističu Subotica, Novi Sad i Zrenjanin.⁷⁶⁸

Grad Subotica se izdvaja po broju i značaju secesijskih arhitektonskih objekata. Modalitet secesije koji se pojavljuje u tom gradu predstavlja u okviru teritorije današnje Srbije najupečatljiviji primer umetnosti mađarske secesije. Subotica je doživela

⁷⁶⁷ Fenomen ekspresionizma u slikarstvu Nadežde Petrović je jako problematičan i prevazilazi samo kontakte sa nemačkom varijantom tog stila. Zapravo kuriozitet u fenomenološkoj stvarnosti njenog slikarstva leži u činjenici da se Nadežda ekspresionističkom formom i koloritom izražavala i pre zvanične pojave evropskog početka tog pravca. Prisustvo takvih fenomena u njenom slikarstvu predstavljalo je još jedan vid „secesije” koji se dešavao u okvirima srpske umetnosti.

⁷⁶⁸ Каћа Мартиновић Цвијин, *Утицај мађарске сецесије на војвођанску архитектуру*, ЗНМ, бр. VII-2, Београд 1985, 33-44; Бела Дуранци, *Мађарска варијанта сецесије у Војводини*, ЗНМ, бр. VII-2, Београд 1985, 61-71.

intenzivni kulturni napredak transformišući se u moderan srednjoevropski grad upravo u periodu kraja XIX i početka XX veka, što je omogućilo esteticima umetnosti secesije dominaciju u vizuelnoj formulaciji grada. Za te dve decenije grad je doživeo izuzetan urbani, industrijski, graditeljski i kulturni procvat. Razvoj zanata, industrije i trgovine podstaknut je dolaskom prvog voza još 1869, izgradnjom električne centrale 1896. i uvođenjem tramvajskog saobraćaja 1897. Zahvaljujući zastupljenosti elemenata umetnosti secesije koja nosi mnoge vrednosti gaudijevske estetike Subotica se danas popularno naziva i srpskom Barselonom.

Pored činjenica da se mađarska secesija u Vojvodini nalazi na teritoriji današnje Srbije, drugi razlog koji opravdava razmatranje te umetnosti u okvirima teme ovog rada jeste da je ona neposredno ili posredno uticala na profil određenih segmenata srpske secesije južno od Save i Dunava. U arhitekturi Beograda takođe je moguće primetiti zastupljenost likovne poetike mađarske secesije. Tako npr. fasada kuće u Kursulinoj ulici br. 35. u mnogome asocira na dekorativna rešenja mađarske secesije.



Stojan Titelbah, Kuća Mijajla Popovića, crtež i fotografija, 1904, Kursulina br. 35. Beograd

Kao što subotička secesijska arhitektura, nosi Gaudijevski pokušaj da se skulpturalno modeluje čitava arhitektonska masa, tako je i Titelbah pokušao da celu površine ulične fasade kuće Mijajla Popovića oblikuje kao jedinstveni secesijski dekor. Fasada je u kompozitnom rešenju predstavljala stilizaciju velikog cveta.⁷⁶⁹

Uticaj mađarske secesije je prisutan i kroz primenu keramičkih pločica proizvedenih u pečujskoj fabrici Žolnai⁷⁷⁰, kojima su se prekrivale mnoge fasade zgrada u Vojvodini i Beogradu. Mnogi teoretičari srpske secesijske arhitekture ističu kao paradigmu srpske

⁷⁶⁹ Secesijska fasada kuće Mijajla Popovića nije sačuvana.

⁷⁷⁰ O žolnai keramici kao fenomenu srpske secesije videti podnaslov ovog rada: *Fenomen keramičkih pločica, njihova uloga i značaj u sferi umetnosti srpske secesije.*

secesije hotel Moskvu.⁷⁷¹ Međutim, u pokušaju definicije vizuelne stvarnosti i stilske pripadnosti hotela Moskva otvaraju se novi problemi iz razloga što taj arhitektonski objekat ne poseduje neke od esencijalnih struktura kojima se upravo i definiše pripadnost secesiji. Zapravo, moguće je postaviti spekulativno pitanje da li suštinski „Moskva” pripada secesijskoj arhitekturi. Na osnovu hronologije svakako da, ali i bez maskerona, geometijskih i floralnih talasastih dekorativnih reljefnih detalja, bez velikih prozorskih otvora, bez secesijskih kovina, bez funkcionalizma u konstruktivnim rešenjima. Tako arhitektura hotela Moskva uspostavlja problem globalne stilske definicije secesije. Međutim, na kraju, u traganju za argumentima sa pozitivnim ili negativnim odgovorom na dilemu pripadnosti hotela Moskva sferi umetnosti secesije upravo odgovor daje upotreba mađarske fasadne keramike. Tako pečujaska fasadna majolika ključno formuliše tu arhitekturu kao paradigmatični primer srpske secesije.

9.19. Ideja i funkcija linije i kolorita, secesijski kloazonizam i secesijska polihromija u srpskom slikarstvu

Linija se u sferi likovnih medija pojavljuje kao poseban fenomen estetike secesije i jedna od dominantnih vizuelnih znakova tog umetničkog stila. Teorija umetnosti ističe značaj linije kao bitnog elementa pri određenju estetske karakterologije secesije. Dobijajući nove vrednosti i značenja linija po prvi put u umetnosti nije samo način i sredstvo kojim će se realizovati neka umetnička zamisao. Linija sa epohom secesije doživljava emancipaciju i mogućnost da kao apstraktni znak egzistira u samodovoljnosti sopstvene estetike.



Igo Hopner, *Ples*, linorez, 1909.

Slika *Ples*, nemačkog umetnika Igo Hopnera, može da predstavlja neposredan primer slojevite strukture koju nosi fenomen linije u okvirima umetnosti secesije. Linija se

⁷⁷¹ O tome: Жељко Шкаламера, *Сецесија у архитектури Београда 1900-1914*, ЗЛУМС, бр. 3, Нови Сад 1967, 315-342; Александар Кадјевић, *Два тока српског архитектонског ар нувоа: интернационални и национални*, Наслеђе бр. 5, Београд 2004, 61.

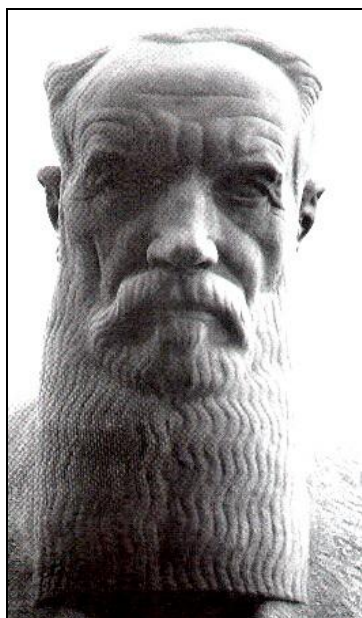
pojavljuje kao osnovni nosilac likovnosti slike. Zapravo umetnik je i težio da korišćenjem samo ovog „siromašnog” likovnog elementa realizuje sliku do njene krajnje vizuelne definicije. Linijom iste debljine i intenziteta realizovana je jedna virtuelna stvarnost na kojoj se pojavljuju pet, naturalistički tačno predstavljenih, figura. Međutim, linija koja gradi formu figura multiplicira se sugerišući pokrete plesa. Figure su predstavljene u pokretu, dok su zahvaljujući linearnoj arabeski transformisane u čistu secesijsku dekorativnost. Linijom je postignuta naturalistička tačnost koja je u istom trenutku dovedena i do granica apstraktnih likovnih vrednosti. Ideja i funkcija linije u predstavljanju i sugerisanju prostora sa secesijom dobija savim novo značenje. Secesijska linija ne odbacuje ulogu u predstavljanju mimetičke stvarnosti, međutim njeno značenje postaje kompleksnije. Linija egzistira na nivou vrednosti arabeske koja će kasnije biti okarakterisana kao jedna od esencijalnih struktura estetike secesije.



Linija kao znak, simbol i vizuelizacija estetike secesije na Meštrovićevoj skulpturi, fragmenti skulptura „kosovskog ciklusa”

Secesijska linija često se pojavljuje pri predstavljanju kose kao na reljefu medaljona sa likom Dositeja Obradovića, ili u slučaju skulpturalnog portreta Nikole Pašića u predstavljanju brade. Linija se pojavljuje kao dominantan element koji određuje stilsku karakterologiju pripadnosti secesije. Ako bi se uklonili zatalasani kanali-linije koji sugerišu formu kose na glavama Meštrovićevih figura njegovo delo bi u mnogome

izgubilo status paradigme evropske, hrvatske i srpske secesije. Paralelno kretanje zatalasanih linija se pojavljuje i na grivi i repu Meštrovićevih konjskih figura namenjenih kosovskom ciklusu, ali i na figurama konja na kompoziciji *Igrali se konji vrani* Tome Rosandića.



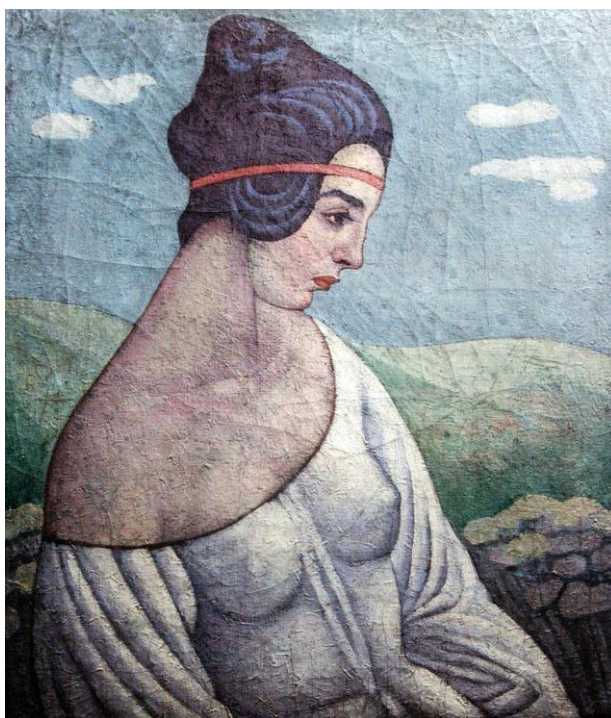
**Ivan Meštrović, *Nikola Pašić*, Novo groblje, Beograd
Ivan Meštrović, medalja sa likom Dositeja Obradovića**

U secesijskoj arhitekturi linija dobija do tada nepoznatu funkciju u realizaciji njene likovnosti. Tako, u medijima u kojima se pojavljuje, linija otkriva i učestvuje u konstituisanju revolucionarno novih značenja umetnosti. Prisutna je na fasadnoj plastici, na keramičkim fasadnim pločicama, kolorisanoj ornamentici, predstavlja kloazonizam vitražnog slikarstva itd. Linija je nastajala kao produkt sveopšteg secesijskog koncepta, ali se pojavljivala i kao element koji je posredno ili neposredno diktirao dalje procese u morfologiji same secesije i umetnosti generalno.

Vizuelna struktura Gogenovog slikarstva u mnogome je projektovana kroz fenomen modernističkog kloazonizma. Secesijska reinkarnacija tog likovnog elementa može se posmatrati u okviru romantičke obnove srednjovekovnog vitražnog slikarstva i kloazoniranog emajla. Gogenova filozofija linearnosti se polarizovala suprotno od impresionističke koja je potpuno odbacila potrebu za autonomnošću tog likovnog elementa. Tako je linija, kao apstraktni vizuelni simbol, krajem XIX veka dobila veoma značajnu ulogu i značenje u fenomenologiji modernističke umetnosti. Gogen je kloazonizmom izražavao svoj unutrašnji i spoljašnji svet, svoj materijalizam i idealizam. Linija je davala svoj doprinos simbolističkom konceptu transformacije

materijalističke u duhovno-kontemplative sfere umetnosti. Kao i u Meštrovićevom slučaju, linija se pojavljuje kao bitan element koji je uticao da kritika u Gogenom slikarstvu prepozna prisutnost simbolističko-secesijskog koncepta.

Dekorativnost secesije je najneposrednije zavisila od likovno-filozofskih osobnosti linije. Likovne vrednosti linije su nosilac forme pri predstavljanju stabljika cvetova, uvojaka ženske kose, krila insekta, ali i apstraktnih i amorfnih formi. Secesijska linija prati ritam kompozicije, ona je nosilac melodike, ritmike i harmonije secesijskog dela. Moguće je pomenuti više srpskih slikara koji su se izražavali secesijskim kloazonizmom⁷⁷². Među njima se ističe Miloš Golubović koji u jednom periodu svog stvaralaštva naslikane forme oivičava naglašenom linijom. Zatalasana linija se pojavljuje se kao nosilac ritmike prodsatvljene forme i kao armatura konstruktivnih i strukturalnih elemenata na slici.



Miloš Golubović, *Dama s trakom*, 1920, ulje na platnu, 47 X 59 cm, privatno vlasništvo

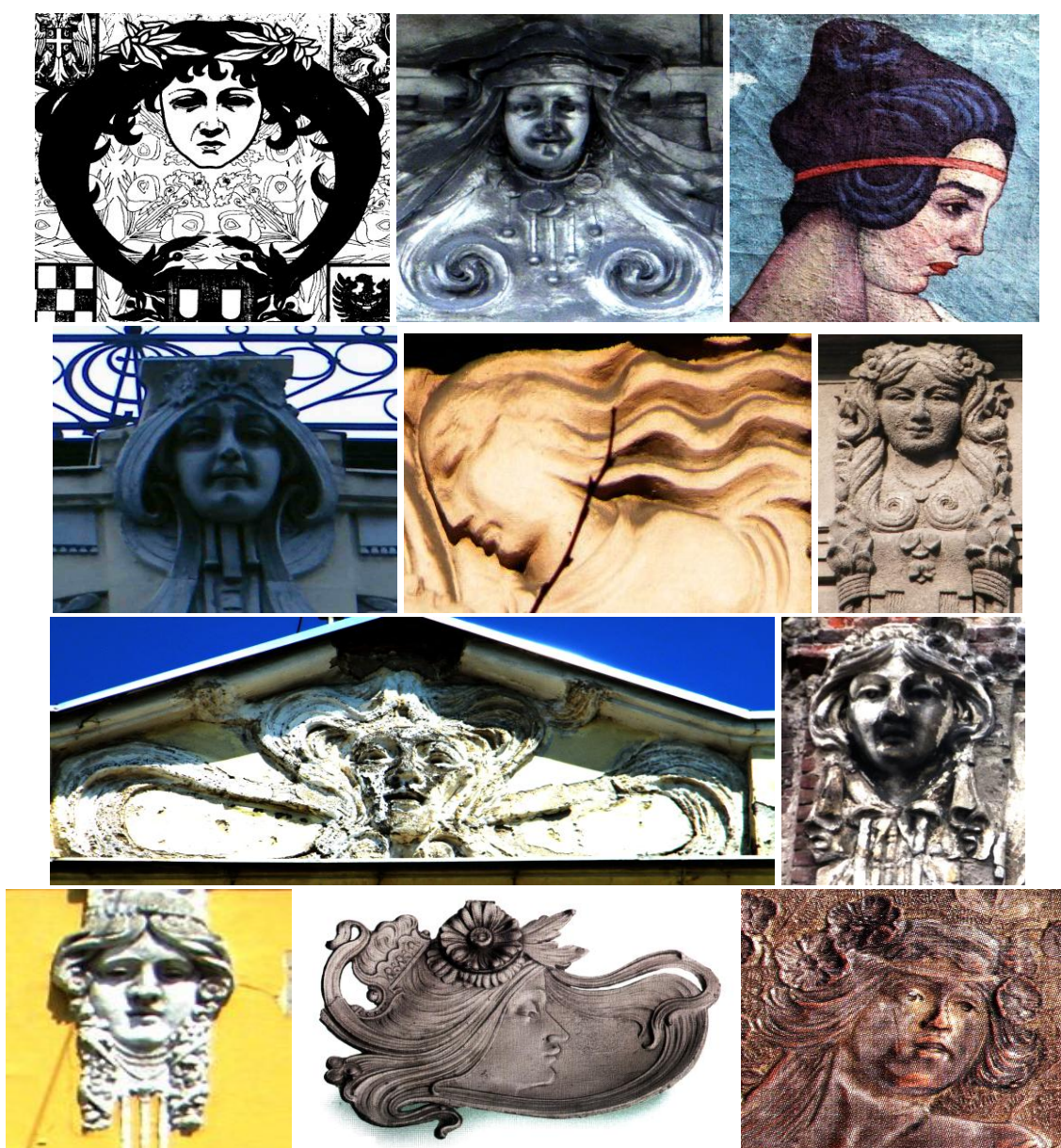
Na slici *Dama s trakom* Miloš Golubović povlači liniju, koja se ponavlja po određenim stilskim pravilima. Linija napušta svoju mimetičku ulogu u predstavljanju figure i egzistira po pravilima simbioze geometrijske i floralne dekorativnosti. Takav vid egzistencije i autonomnosti linije postaje univerzalni simbol i prepoznatljiv ikonografski motiv secesije. Prisustvo novog koncepta funkcije i značenja linije u srpskoj umetnosti

⁷⁷² Predstavnicu u čijem slikarstvu je bio prisutan secesijski kloazonizam su: Miloš Golubović, Vasa Momorišac, Zdravko Sekulić i Živorad Nastasijević.

potvrđivalo je prihvatanje modernističkih ideja, kao što je odbacivanje naturalizma koji postaje sekundarna struktura na račun dekorativnog kao jedne od primarnih suština.

9.20. Stilizacija kose

Jedan od karakterističnih fenomena secesijske skulpture i slikarstva jeste specifična stilizacija ženske kose. Taj vizuelni detalj je zahvaljujući fleksibilnosti svoje forme nudio umetnicima najrazličitije mogućnosti eksperimentisanja u njegovoj stilizaciji i u mnogome je doprinio diferenciranju secesije kao stila. Predstavljena kosa iz sfere deskriptivnog sa secesijom se transformiše u dekorativni element koji se bazira na stilizaciji floralnih, geometrijskih i apstraktnih formi.



Primeri stilizacije kose koji se pojavljuju na secesijskim portretima - maskeronima, u primenjenoj umetnosti i slikarstvu plakata

Značenje i osobenost fenomena boje i kolorističkih vrednosti u slikarstvu secesije, takođe kao i kod drugih analiziranih struktura te umetnosti, pokazuje, svoju slojevitost i autonomnost. Analiza secesijske hromatike otkriva mnoge nove nevizuelne sadržaje kolorita. Određenje konačne definicije odnosa umetnosti secesije prema fenomenu boje, njene funkcije i zadatka, teško je odrediti iz razloga postojanja različitih secesijskih antagonizama. Postojanje nehomogenih estetskih principa u sferi secesijske hromatike, nameće pri pokušaju njene analize, upotrebu različitih metodoloških pristupa. Međutim, moguće je zaključiti da je uloga boje u secesiji odbacila deskripciju materijalnog, njena funkcija se pre svega iskazuje u sferi metafizičkog, misaonog i simboličkog.

9.21. Arabeska

Ideja i interpretacija fenomena arabeske u likovnim umetnostima je bliska osnovnim strukturama secesije. Arabeska je u esencijalnom značenju predstavljala islamski stilizovani ornament sastavljen od geometrijskih i vegetabilnih linija i formi. U najširem kontekstu njenog tumačenja pojavljuje se kao stalno prisutna u strukturi umetničkog dela. U periodu trajanja umetnosti secesije arabeska otkriva i ogoljuje svoju strukturu i vizuelnost. Arabeska po prvi put, sa secesijom u zapadnoevropskoj umetnosti, postaje jedan od dominantnih nosioca značenja tog stila. Osobnosti i pojavnosti secesijske arabeske u različitim likovnim medijima ukazuju na njenu slojevitost što potvrđuje značaj *stila oko 1900.* u produbljivanju aspekata tog fenomena. Secesijska arabeska, bogata, dinamična, prisutna je u secesijskoj kaligrafiji, reljefnoj skulpturi sa floralno-geometrijsko-zoomornim motivima, u dekorativnim detaljima primenjene umetnosti.

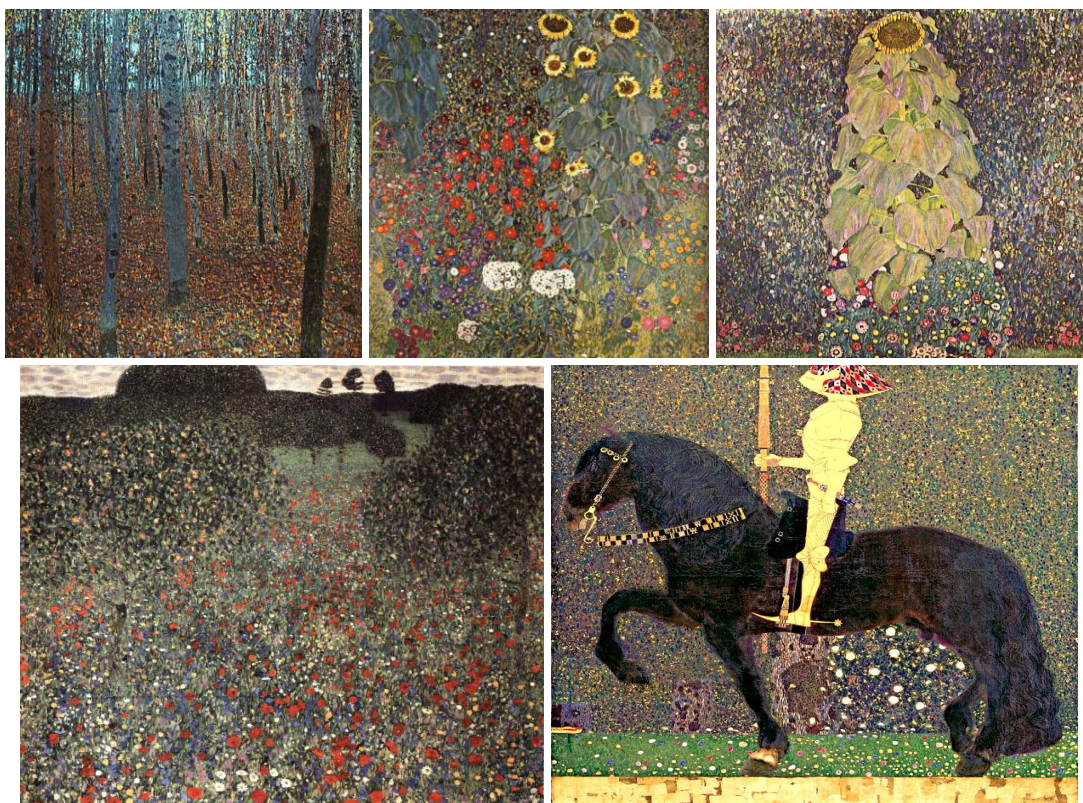


Miloš Golubović, *Preko Albanije* 1915, 1920, ulje na platnu, 60 X 80 cm, Vojni muzej, Beograd

Na slici Miloša Golubovića, uz uvažavanje svih drugih prisutnih struktura i vrednosti, figura ratnika, ili šaka poginulog borca koja izranja iz snega nosi secesijsku dekorativnost ili predstavlja vid secesijske arabeske. Grč, mimika, gest, izražavanje bola postaju dekorativni elementi secesijske arabeske. Tako se u srpskom slikarstvu javljao novi fenomen arabeske koji je dobijao znatno složenije značenje, zapravo postajao je jedan od nosioca secesijskog ekspresionističkog izraza.

9.22. Secesijski poentilizam

Gustav Klimt jedan deo estetike svog slikarstva gradi na likovnosti vizuelnih i optičkih efekta, na kolorističkoj igri koja je bliska ideologiji slikarstva divizionizma. Slikarski poentilizam Klimt je ostvarivao kao jedan od modaliteta secesijske estetske stvarnosti. Metodologija komparativne analize, primenjena u ovom radu, kao neophodno nameće potrebu za traganjem analogija u srpskom slikarstvu sa Klimtovskim secesijskim divizionizmom.⁷⁷³



Gustav Klimt, slike na kojima je prisutna tehnika nanošenja boje u tačkama, koloristička igra i optički efekti koji su u ovom radu označeni sintagmom „secesijski poentilizam”

⁷⁷³ O postojanju fenomena secesijskog poentilizma ukazuje i Miodrag B. Protić koji zaključuje da je: „Poentilistička tehnika u srednju Evropu došla posredstvom Henrija van de Veldea i Teodora Rilsberga i Đovanija Segantinija, odrazila se na slikarstvo bečkih secesionista Karla Mola, Viktora Krajnera, Hermana Andrija, ali ne kao Seraov strukturalni element, nego više kao simbolika dekadentnog stila.” O tome: Miodrag B. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, Katalog MSU, br. 1, Beograd 1972, 13.



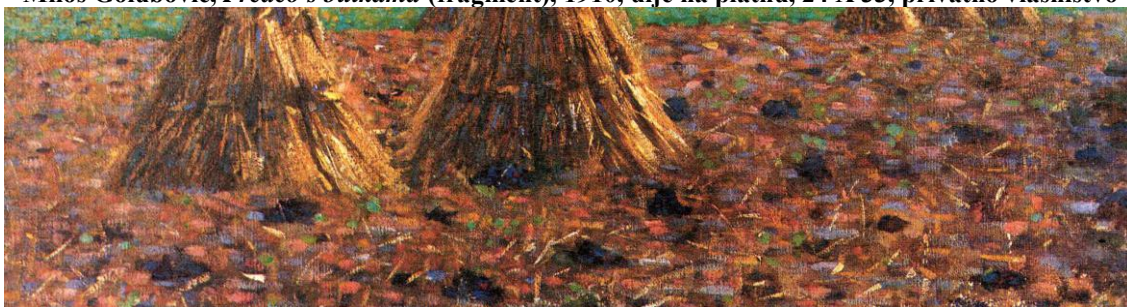
Nadežda Petrović, *Kosovski božuri* (fragment), 1913, ulje na kartonu, 36 X 46 cm, NM, Beograd.



Miloš Golubović, *Kosovo polje* (fragment), 1910, ulje na platnu, 24 X 33 cm, MSU, Beograd



Miloš Golubović, *Predeo s bulkama* (fragment), 1910, ulje na platnu, 24 X 33, privatno vlasništvo



Zorica Simeonović Lazić, *Krstine* (fragment), ulje na platnu, 35 X 65, privatno vlasništvo

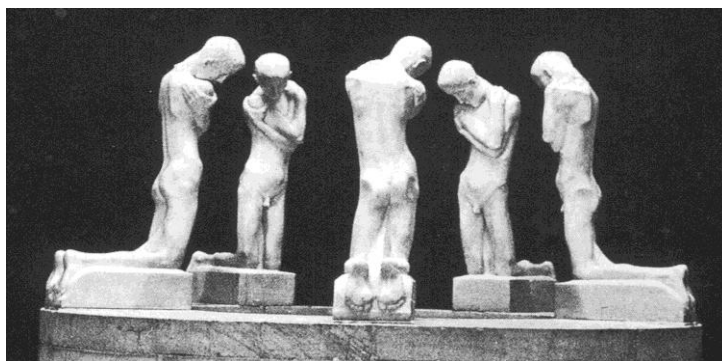


Živorad Nastasijević, *Ždreban* (fragment), 1908, ulje na platnu, privatno vlasništvo, Beograd

Primeri srpskog poentilizma u dosadašnjoj literaturi interpretirani su pre svega kao modalitet srpskog impresionizma. Po modelu identifikovanja Klimtovog poentilizma sa secesijom, moguće je i srpsku varijantu takvih stilskih tendencija povezati sa istim pravcem. Slikanje, tačkama ili kvadratićima je karakteristično za čitavo srpsko slikarstvo u kome je estetika sunčeve svetlosti bila dominantna tema i motiv slike. Kako je u okviru teze ove disertacije srpski impresionizam eksplicitno povezan sa fenomenima umetnosti secesije, tako se i poentilizam može interpretirati kao pojava u okvirima umetnosti srpske secesije.

9.23. Secesijsko multipliciranje oblika i formi

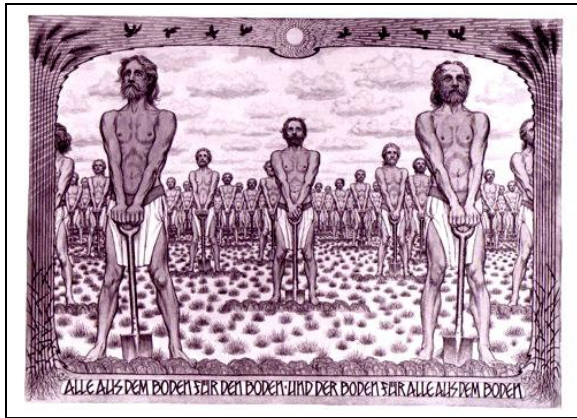
Princip ponavljanja motiva, karakterističnih detalja, koji bi se mogao označiti i sintagmom „multipliciranje formi” još jedan je od fenomena koji stilski definišu secesiju u njenoj vizuelnoj i kontemplativnoj stvarnosti. Žorž Mine svojim stvaralaštvom se pojavljuje kao paradigma evropske secesijske skulpture. Fontana *Petorica dečaka koji kleče* se pojavljuje kao najupečatljiviji primer u okviru estetike njegovog vajarstva⁷⁷⁴. Skulpturalna kompozicija fontane nastala je kopiranjem prve, unikatne figure. Integracijom originala i identičnih kopija, odnosno, ponavljanjem istog motiva slojevitost i struktura tog umetničkog dela je obogaćena, a stilski pripadnost umetnosti secesije potvrđena na novoj estetskoj instanci. Ponavljanje, u ovom slučaju mimetički predstavljene figure, obogatilo je sadržaje kao što su motiv, tema, ekspresija, i podiglo ih na nivo fenomena secesijske dekorativnosti. Tako je, *Dečak koji kleči*, kao skulptura koja nosi mnoge simbolističko-secesijske sadržaje, principom multipliciranja proširila sfere prostiranja fenomena secesije.



Žorž Mine, *Fontana*, mermer, visina figura 78 cm, Esen, Folkwang muzej.⁷⁷⁵

⁷⁷⁴ Udo Kultermann, *The Fountain of Youth: The Folkwang Fountain by George Minne*, Brussels 1977.

⁷⁷⁵ Figura dečaka nastala je kao unikatna skulptura 1898, međutim autor je 1906. po narudžbini muzeja motiv ponavljao još četiri puta i svih pet identičnih kipova integrisao u homogenu kompozicijsku celinu fontane.



Margaret Mekdonald Mekintoš, Hugo Hopperner, primeri multipliciranja figura u njihovom slikarstvu



Ferdinand Hodler, primer multipliciranja figura

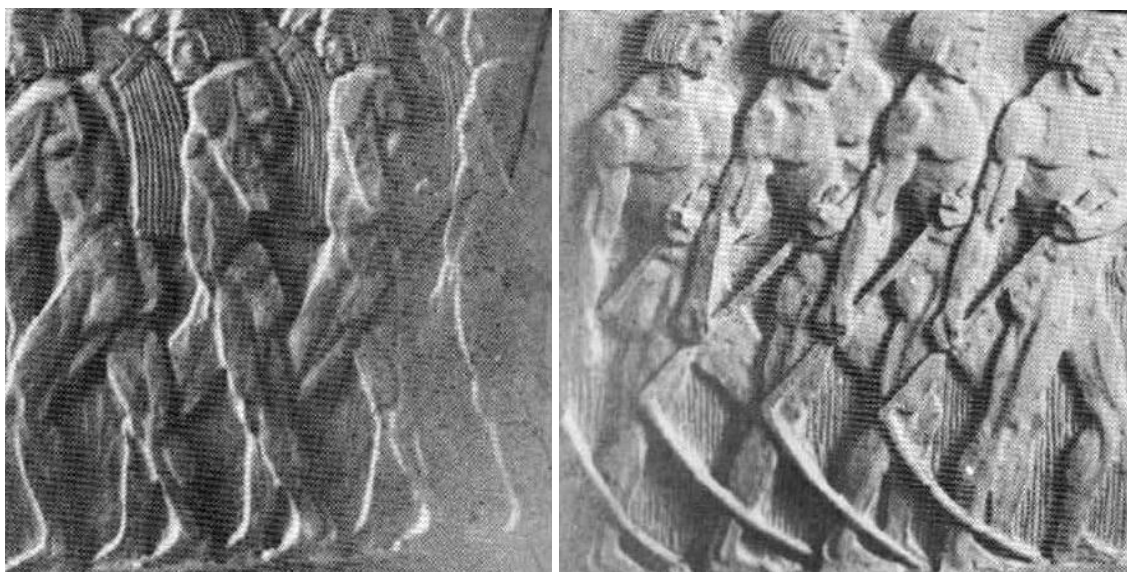
Najizrazitiji primer multipliciranja motiva i plastičnih formi u okviru srpske umetnosti jeste ponavljanje identičnih skulptura-maskerona koji se pojavljuju na fasadama srpske arhitekture iz perioda trajanja secesije. Takva skulpturalna i dekorativna rešenja preuzeta su iz sličnih primera umetnosti zapadnoevropske secesije. Ti motivi se pojavljaju kroz formu reljefne plastike s ciljem obogaćivanja kompozicionih i dekorativnih rešenja fasadnih površina. Primer multipliciranja skulpturalnih detalja postojao je u umetnosti i ranije, ali sa secesijom dobija jedan novi i različit kontekst koji se u vizuelnom smislu manifestovao kroz estetski model ponavljanja identičnih nepersonalnih ljudskih portreta. Fenomen ponavljanja označen sintagmom secesijsko multipliciranje ne predstavlja stereotipno umnožavanje figurativnog već uspostavlja vid

modernističke realnosti čija bi se estetika mogla čitati kao neposredni izraz savremenog kulturološkog trenutka.

Simbioza arhitektonskog i skulpturalnog u svojoj genezi imala je stabilan kontinuitet u vremenu i prostoru. Od praistorijskog i arhetipskog, preko starovekovnog, ranohrišćanskog, srednjovekovnog, renesansno-barokno-neoklasičnog do secesijskog koncepta integracija te dve sfere likovnog imale su svoju genezu koja se konstituisala po pravilima trenutka estetske pripadnosti. Secesija, kao i post i neo secesijske varijante su značile kraj takvog kontinuiteta. Modernistička vizuelna kultura nakon epohe secesije odbacuje gotovo svaki vid integracije skulpture i arhitekture.

Karijatide Erehtejona, romanička i gotička skulptura, plastika arhitekture dečanske crkve, mogu se posmatrati kao istorijske paralele secesijskom multipliciranju maskerona. Međutim, u sazvučju sa svojim modernističkim ambijentom nastanka moguće je ukazati na mnoge nove i različite strukture umetničkog koje donose secesijsko multipliciranje. Tako, npr. na maskeronima različitih istorijskih perioda voluminozne forme su izvođene manuelno i karakterisao ih je određen stepen estetske autonomnosti, dok secesijske multiplicirane skulpturalne forme najčešće nastaju livenjem u betonu pomoću identičnih kalupa.

Multipliciranje, ostvareno kroz ritmiku secesijskog ponavljanja istog u okviru srpske umetnosti se ostvaruje i kroz medije slobodne skulpture i slikarstva.



Primeri secesijskog multipliciranja figura na reljefima *Žetva* sa pijadestala odbačenog projekta za spomenik Dositeju Obradoviću autora Tome Rosandića iz 1914.



Ivan Meštrović, Strelci sa kratera iz Belog dvora



Ivan Meštrović, medaljon sa predstavom *Kosovski oslobodioci* i predstava srpskih i francuskih vojnika na pijedestalu spomenika *Zahvalnost Francuskoj*



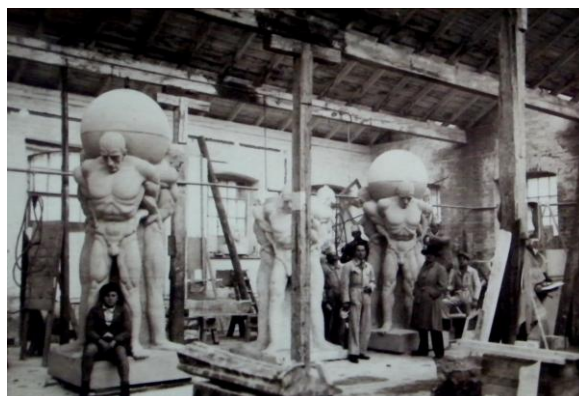
Mihailo Milovanović, *Srpski i francuski vojnici*, reljef, mermer, 1922-1923, spomen ploča na crkvi Svetog Georgija, Užice







Primeri multipliciranja maskerona i figurativnih predstava na beogradskim fasadama.

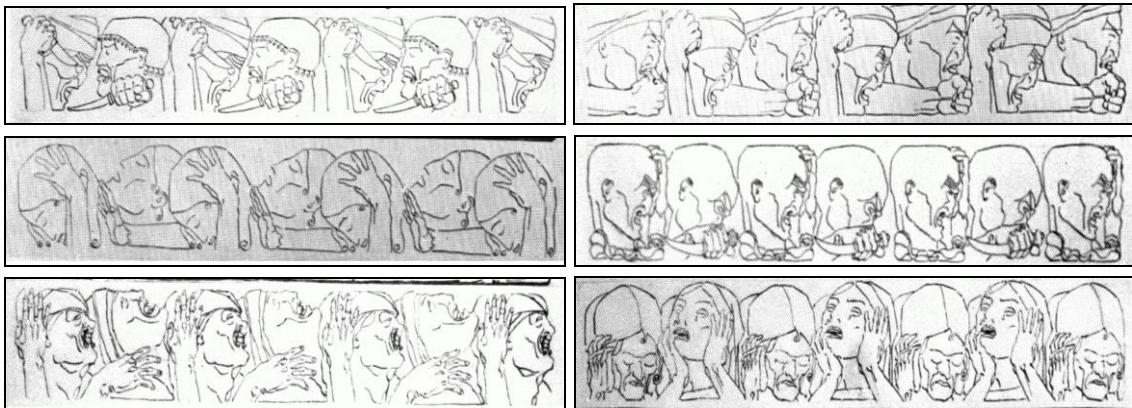


**Franc Mecnar, Atlanti na zgradi Zacherlhaus (arhitekta Jože Plečnik), 1905, Beč
Radionica Bertoto, livenje figura atlasa za zgradu ministarstva saobraćaja, oko 1930, Beograd**



Multiplicirane figure atlasa na beogradskim fasadama

Ponavljanje figura, ili najčešće jednog dela figure, koji se više puta multiplicira javlja se kao estetski fenomen u vizuelnim predstavama umetnosti secesije. Princip secesijskog multipliciranja motiva bio je prisutan i u slikarstvu. Kao ilustracija za takve primere mogu se navesti slike iz perioda „ratne secesije” Mališe Glišića. Figure srpskih vojnika se ponavljaju u nedogled gubeći se u linearnoj perspektivi negde izvan prostora slike. Za takvo predstavljanje multipliciranih fragmenata figura moguće je upotrebiti još jednu sintagmu „secesijska izokefalija” koja indirektno može pomoći likovnoj kritici u traganju za konačnom i sveobuhvatnom stilskom definicijom secesije kao stila.



Mirko Rački, multipliciranje motiva glave, ilustracije na temu kosovskog ciklusa

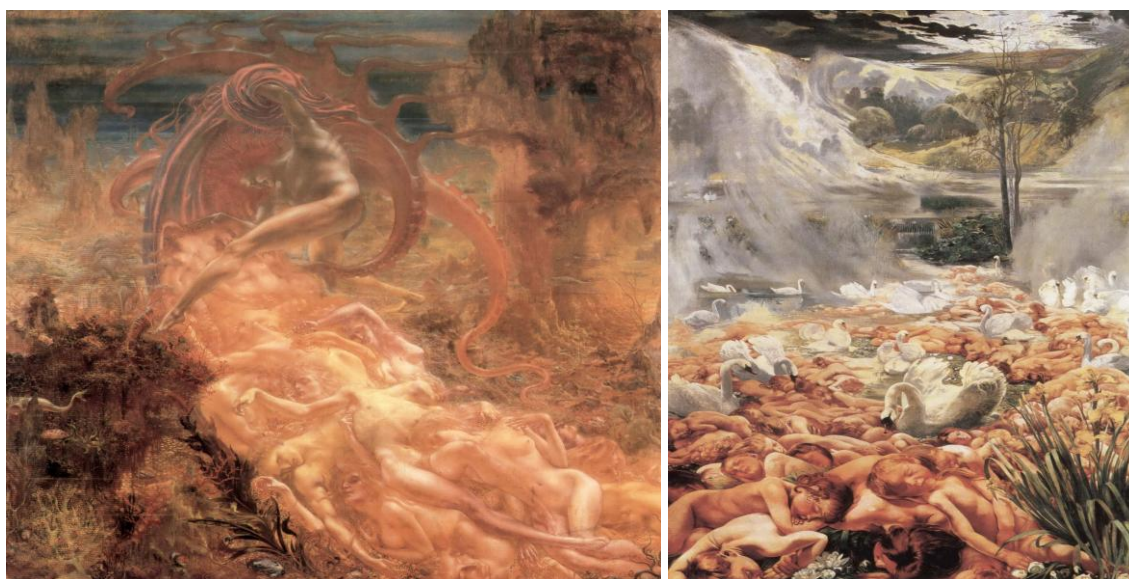


Mališa Glišić, *Bitka kod Kumanova*, 1913, ulje na kartonu, 13 X 22,5, Narodni muzej Beograd
Mališa Glišić, *Rovovi kod Kumanova*, 1913, 13 X 22,5, Narodni muzej Beograd



Ivan Meštrović, Primer secesijskog multipliciranja karijatida, atrijum vidovdanskog hrama predstavljen na maketi vidovdanskog hrama, NM, Kruševac.

U okviru secesijske estetike vizuelnog i kontemplativnog pojavljuju se dva modela predstavljanja motiva umnožavanja ljudskih tela. Prvom modelu pripadalo bi multipliciranje koje se dešava po principima matematički tačno određenih ponavljanja u okviru sistema definisanih kordinata horizontala i vertikalna. Drugom modalitetu bi pripadalo umnožavanje tela po principu haosa i slučajnosti. Kao ilustracija prve varijante mogu poslužiti fasadni maskaroni, dok drugu varijantu u mnogome ilustruju slike Žana Delvila i Leona Frederika. Paralele takvih fenomena u evropskom slikarstvu moguće je pronaći u slikarstvu Stevana Aleksića koji na slikama *Veliki kosač* i *Pali anđeo* otvara do tada nepoznate sadržaje u srpskom slikarstvu.



Žan Delvil, *Satanina riznica*, 1895, ulje na platnu, 358 X 368 cm, Kraljevski muzej umetnosti, Brisel
Leon Frederik, *Jezero – uspavana voda*, 1897 - 1898, ulje na platnu, 205 X 127 cm, Kraljevski muzej umetnosti, Brisel



Stevan Aleksić, *Veliki kosač*, ulje na platnu, 189 X 143 cm, 1918, GMS, Novi Sad
 Stevan Aleksić, fragment slike *Veliki kosač*



Stevan Aleksić, *Anđeo Mira*, ulje na platnu, 80 X 110 cm, 1916, Galerija Matice Srpske, Novi Sad
 Stevan Aleksić, fragment slike *Anđeo Mira*



Mihailo Milovanović, *Rat*, 1932-1938, ulje na platnu, 145 X 114 cm, privatno vlasništvo
 Mihailo Milovanović, *Žrtve zla*, 1932-1938, ulje na platnu, 113 X 81 cm, privatno vlasništvo

Secesijsko multipliciranje formi, figura, fragmenata kompozicije moguće je tumačiti kao metod predstavljanja ideje dekorativnog, ali i kao model iskazivanja secesijskog doživljaja ekspresionističkog. Ideja multipliciranja se u sferi vizuelnog ne odriče principa mimezisa, međutim, princip ponavljanja naturalistički predstavljenih detalja udaljava suštinsko tumačenje slike od svakog vida realizma, istovremeno je prevodeći u sfere i vrednosti metafizičkog i transcendentalnog poimanja sveta. Tako se sintagma secesijsko multipliciranje pojavljuje kao jedna od dominantnih maksima pri pokušaju definicije secesije kao stila.

9.24. Asimetričnost – simetričnost kao dualizam kompozicionih rešenja umetnosti srpske secesije

Kompozicija u umetnosti secesije postaje nosilac novih vrednosti umetničkog dela u različitim medijima vizuelnog, odnosno secesijska kompozicija iskazuje autonomni estetski specifikum u slikarstvu, skulpturi, arhitekturi, primenjenim umetnostima i novim medijima⁷⁷⁶.

Vizuelni mediji, evropske i srpske secesije, izražavaju se kroz principe konstituisanja kompozicije likovnog dela koji su bliski scenskim rešenjima osmišljenim i uslovljenim alegorijsko-simbolističkim sadržajima. U slikarstvu i skulpturi najčešće se napušta spontanost i neposrednost žanra, i ako sama tema suštinski to jeste. Na taj način secesija se udaljava od osnovnih maksima realizma. Mizanscen secesijske kompozicije je blizak rešenjima iz plakatske umetnosti, kao i mnogim estetskim rešenjima koja su bila prisutna u sferi umetnosti dizajna. Kompoziciona rešenja u secesijskom slikarstvu i skulpturi su nasledena od romantičarskog i simbolističkog slikarstva, s tim što se ideja progresije u sferi dekorativnog i dizajna sa secesijom dalje produbljuje u sazvučju sa savremenim civilizacijskim kretanjima.

U literaturi se kao jedna od bitnih karakteristika secesije ističe da je to umetnost čija se kompoziciona rešenja odlikuju izrazitom asimetričnošću. Ta osobenost kompozicije u arhitekturi secesije prvenstveno se odnosi na raspored, ritmiku, harmoniju i komunikaciju arhitektonskih elemenata. Raspored masa, otvora, konstruktivnih i dekorativnih detalja, kao i sinteza svih tih elemenata konstituišu opštu estetiku kompozicije.

⁷⁷⁶ Kao nove ili modernističke vizuelne medije koji egzistiraju za vreme trajanja secesije mogu se pomenuti: industrijski dizajn, fotografija, plakat, razglednica, velikotiražna štampa itd.

Međutim, tvrdnju o asimetričnosti secesijske kompozicije, kao bitne karakteristike, estetika neposredno vizuelno doživljenog negira. U mnogim primerima secesijskih dela tvrdnja o postojanju secesijske asimetričnosti je tačna, međutim sa puno više argumenata može se govoriti o secesiji koja se likovno izražava izrazito simetričnim kompozicionim rešenjima.⁷⁷⁷



Primeri simetrične kompozicije u umetnosti srpske secesije

⁷⁷⁷ O tome: Марина Ђурђевић, Александар Кадијевић, *Симетрија у новијој српској архитектури*, ЗЛУМС, бр. 27-28, Нови Сад 1991-1992, 6-7.



Primeri simetrične kompozicije u umetnosti srpske secesije

Homogenosti stila secesije su doprinosili i detalji koji su se ponavljali. Tako se npr. u arhitekturi ponavljaju identični, klonirani detalji koji se pored činjenice da se pojavljuju na jednom objektu pojavljuju i na većem broju različitih arhitektonskih celina.

Umetnost secesije može se razmatrati i kroz značenje sintagme „secesijska aplikacija”. Takav vid izražavanja umetnosti secesije bio je prisutan i u srpskoj umetnosti. Aplikacija kao secesijski detalj pojavljuje se pre svega u arhitekturi, međutim prisutna je u primenjenoj umetnosti, slikarstvu i skulpturi. Secesijska aplikacija se pojavljuje kao nezavisni figurativni, geometrijski ili floralni, koji se nalazi u sazvučju ili kao nezavisni dekorativni detalj. Fenomen secesijske aplikacije u okviru srpske umetnosti može imati osobenu težinu iz više razloga. Tako mnoga dela srpske umetnosti secesije pripadaju u stilskom smislu toj estetici iz razloga prisutnosti samo fragmentiranih secesijskih detalja. Mnoga arhitektonska dela koja na osnovu organizacije masa i plastične dekoracije pripadaju neoklasicizmu zahvaljujući njihovom asimilovanju određenih detalja, npr. maskerona pripadaju i stilu secesije.

9.25. Ritam i harmonija u umetnosti srpske secesije

Osobenost ritama, takođe predstavlja bitan element u estetskom mozaiku umetnosti secesije. Struktura, dinamika i estetika ritma u likovnoj umetnosti prisutna je od urbanističkog planiranja najvećih gradova do najsitnijeg detalja na nekom predmetu primenjene umetnosti. Ritam, svakako prevazilazi samo nivo vizuelnih medija tako da je njegova fenomenologija zastupljena u svim sferama umetnosti. U okvirima likovnih umetnosti moguće je govoriti o ritmici kolorita, površina, linija, masa itd. Više elemenata koji se povezuju na nivou estetskih odnosa grade ritmičku celinu. Kao viša instanca od ritma pojavljuje se harmonija koja predstavlja sintezu svih ritmova umetničkog dela i određuje globalnu estetiku istog.

Fenomeni ritmike i harmonije u modernističkoj umetnosti zahtevaju kompleksnu analizu koja bi doprinela približavanju konačnoj definiciji ontološke suštine secesije. Poštujući estetska pravila umetnosti secesije, ritam i harmonija donose i uspostavljaju složenu strukturu vizuelnog. Dekorativnost kao bitan specifikum umetnosti secesije uspostavlja neposredne zajedničke strukture sa ritmom i harmonijom. Taj fenomen sa secesijom odbacuje zavisnost od tradicionalizma, te se, kao produkt modernizma, ostvaruje u sferi apstraktne estetike i njenih simbola. Kako bi se došlo do suštinskog određenja ritma u umetnosti secesije neophodno je ponovo posegnuti za sintagmama dihotomija i dihotome vrednosti često korišćenim u ovoj tezi. Tako, ritmika vizuelnog u

umetnosti evropske i srpske secesije se kreće u rasponu od mirne, stroge, kanonizovano-tradicionalne, koja poštuje pravila ponavljanja u istim vremenskim i prostornim intervalima, do one dinamične, haotične, asimetrične i disonantne. Ta dva tipa različito polarizovanih ritmova egzistiraju i povezuju se sa sferom postojanja stilskog dualizma heterogenosti i homogenosti umetnosti secesije.

9.26. Erotsko kao tema i motiv umetnosti srpske secesije

U kontekstu evropske umetnosti sa pojavom secesije dolazi do težnje da pojavnost erotskog i erotizma postanu opšteprihvaćene teme i motivi u sferi likovnih umetnosti i vizuelnih medija. Najneposredniji uticaj na socijalizaciju do tada zabranjenih i intimnih tema utiču paradigme bečke secesije Gustav Klimt i Egon Šile. Provokativne erotske teme koje su postojale u umetnosti npr. rokokoja do tog perioda su skrivane od očiju javnosti i najšire publike. Erotizam Maneove *Olimpije* u poređenju sa secesijskim izgledao je naivno i ni malo provokativno. Otkrivajući do kraja frejdovske i jungovske fenomene erotičnosti i seksualnosti, umetnost secesije dozvoljava da prekorači sve dotada poznate pragove moralnih vrednosti. Po prvi put javna i demokratizovana umetnost prevazilazi nivo erotskog ulazeći u sferu pornografskih sadržaja. Legalna tema u slikarstvu postaju homoseksualni odnosi koji predstavljaju i zvanični repertoar mnogih slikara secesije. Da li su takvi secesijski sadržaji značili i vulgarizaciju umetnosti. Svakako da ne, seksualnost kao tematika, pre svega je egzistirala na nivou secesijsko kontemplativnih sadržaja.

Proces liberalizacije erotske tematike, u i dalje u mnogim sferama konzervativne i postfeudalne Srbije, tekao je sporo. Evropski secesijski provokativno-ekscenčni erotizam, Tuluz Lotreka, Edgara Degaa, Obrija Berdslija, Franca fon Štuka, Fernarda Knofa, Felisena Ropsa nije zaživeo u srpskoj umetnosti.



Natalija Cvetković, *Ženski akt*, 1921, akvarel, 21 X 30 cm, Narodni muzej, Beograd

Verovatno, najerotičnija slika u srpskoj umetnosti tog perioda je *Akt sa leđa* Natalije Cvetković. Slika je nastala u vreme jačanja ženske samosvesti, ali i u epohi kada srpska javnost još nije bila spremna na takve likovne sadržaje. Takvu konstataciju potvrđuje i pomenuti akt koji je naslikan akvarelom, jeftinom efemernom slikarskom tehnikom u bloku za crtanje. Slika je bila namenjena ciljanoj publici, jednom intimnom zatvorenom krugu prijatelja, odnosno *Ženski akt* i nije bio namenjen širokoj publici i izlaganju na javnim izložbama.

Tema erotskog koja je zalazila u najdublju intimu, akt evropskog tipa, moderan, provokativan, smeo, nisu postojale u srpskoj umetnosti. Međutim, u kontekstu slobode predstavljanja erotskog secesija je u srpskoj umetnosti načelno značila otvaranje ka evropskim konceptima. Pojavljuje se predstava akta, koja je, međutim, renesansno koncipirana. Tako se u slikarstvu Paje Jovanovića akt pojavljuje tek sa infiltriranjem simbolističko-secesijskih i ar deko struktura u njegov „akademski realizam”. Od srpskih umetnika bliskih secesijskom konceptu u čijem delu je eksplicitno i/ili implicitno prisutna tema erotskog moguće je pomenuti: Paju Jovanovića, Nataliju Cvetković, Betu Vukanović, Miloša Golubovića, Branka Popovića, Zdravka Sekulića, Đorđa Jovanovića, Simeona Roksandića, i paradigmu srpske secesije Ivana Meštrovića. Misao Edvarda Luis Smita: „Erotske slike su tako postale značajno oružje u bici za modernizam”⁷⁷⁸, moguće je, samo delimično, prihvatiti u kontekstu srpske umetnosti.

9.27. Dekorativnost kao dominantna estetska karakteristika secesije i/ili srpske secesije

U pokušaju traganja za terminom ili maksimumom koji bi u najkraćoj formi globalno definisao stil umetnosti secesije kao najzastupljeniji pojavljuje se fenomen označen terminom „dekorativnost”. Tako, se u literaturi, i pored isticanja svih teorijskih kontradiktornosti i estetskih pluralizama, kao generalna i najopštija stilska osobenost umetnosti secesije pojavljuje estetska vrednost označena pridevom dekorativno. Takvo određenje secesije kao njenu esencijalnu osobenost ističe odlika neutilitarne vrednosti što ukazuje da se dekorativnost kao estetska karakterologija odnosi samo na jednu sferu pluralne stilske secesijske stvarnosti. Fundament secesijske dekorativnosti je višeznačan, polazišta su različita, kao i sama suština tog fenomena. Korene dekorativnosti kao bitne karakteristike umetnosti secesije je moguće tražiti u zajedničkim strukturama „lepih umetnosti” i dizajna, u činjenici da se secesija pojavljuje i kao produkt

⁷⁷⁸ Edvard. L. Smit, *Erotizam u umetnosti zapada*, Beograd 1973, 162.

hiperprodukcije industrijske i tehnološke revolucije, da pojava novih likovnih medija kao što je plakat u svoj esenciji podrazumeva ispunjenje estetike dekorativnog, da secesija deli mnoge strukture sa fenomenom kiča, koga između ostalog, i karakteriše dekorativnost itd. Secesijska dekorativnost odbacuje principe kurbeovskog realizma. Figuracija se najčešće formuliše na nivou asocijativnog. Forme, npr. stabla i krošnje drveta ili cveća se transformišu na principima asocijativne apstrakcije. Takvom estetikom umetnost secesije uspostavlja nove nivoe relacija sa mimezismom kao jednim od osnovnih premisa umetnosti.

Secesija je pojam dekorativnog u okviru likovne teorije podigla na novi i viši nivo. Postojanje estetske vrednosti označene kao „dekorativno” imalo je stabilan kontinuitet u gotovo svim periodima istorije umetnosti, međutim sa secesijom dekorativno postaje jedna od nosećih vizuelnih i misaonih struktura. Novo tumačenje fenomena dekorativno ilustruje osobenost secesije koja naglašava princip odbacivanja svakog vida utilitarizma i na taj način daje svoje tumačenje larpurlarta. Dekorativnost secesije kombinuje četiri motiva: floralni, geometrijski, antropomorfni i apstraktni. Međutim, granice između geometrijskih, apstraktnih, floralnih i antropomorfnih formi sa secesijom postaju neprimetne, fluidne, što doprinosi opštoj ideji dekorativog. Tako se fenomen dekorativnog pojavljuje kao estetska stvarnost koja izjednačava značenje i vrednovanje svih prisutnih detalja i elemenata umetničkog dela.

Konstrukcije od livenog gvožđa Hektora Gimara na ulazima u pariski metro, mogu poslužiti kao paradigmatični primeri za ilustraciju fenomena secesijske dekorativnosti. Predstavljene forme se nalaze na granici floralnog i geometrijskog, one su istovremeno i jedno i drugo, međutim suština te sinteze jeste u stvaranju nove estetike secesijske forme. Slični primeri, svakako manje reprezentativni prisutni su i u srpskoj umetnosti. Vegetabilni motivi u srpskoj secesiji, kao stilizovani detalji, pojavljuju se kroz motive cvetova, listova i stabljiki, žitarica, kukuruza, voća i povrća.



Secesijski reljefi sa geometrijsko-vegetabilnim detaljima



Secesijski reljefi sa zoomorfno-vegetabilnim detaljima i motiv stabljike kukuruza, fasada hotela *Bristol*



Secesijski reljefi sa stilizovanim motivima plodova voća i lišća, *Privredna banka* u ul. Kneza Mihajla

Izbor predstavljenih biljaka i cvetova nije bio slučajan, predstavljane su biljke sa snažnim simboličnim značenjima. Tako se znalo da su perunika i kala predstavljale simbol zaljubljenih. Biljke koje uspevaju u senci svojim mekim i elegičnim oblicima simbolizovale su zasićenost životom. Orhideja je krila sve tajne prirode.

Vegetabilni motivi postaju popularni u umetnosti srpske secesije kako u arhitektonskoj skulpturi tako i u slikarstvu i skulpturi. Multipliciranje dekorativnih detalja, potvrđivalo je pripadnost takvog motiva umetnosti secesije.

9.28. Secesijski orijentalizam u srpskoj umetnosti

Katalonijski modernizam (španska varijanta umetnosti Secesije) je nastajao u neposrednom dijalogu sa islamskom umetnošću. Kako su i španska i srpska secesija nastajale u ambijentu u kojem su bili prisutni elementi islama i orijenta, kao logično postavlja se pitanje da li je, i u kojoj meri, na srpsku secesiju uticala estetika islamske umetnosti. Secesija je srpskoj kulturi donela zapadnoevropski modernizam koji je, kao jedan vid tradicionalizma, odbacivao i orijentalizam (orijentalnu nošnju, arhitekturu, običaje, pokućstvo itd). Međutim, svakako je neophodno ne zanemariti moguće uticaje vekovima prisutne otomanske vizuelne kulture na fenomenologiju srpske secesije.

Paja Jovanović se sa mnogo argumenata može smatrati najvećim „orijentalistom”⁷⁷⁹ u srpskom slikarstvu. Njegovo slikarstvo sa orijentalnom tematikom nastaje u sferi umetnosti definisanoj kao „pompjerizam” i „buržoaski realizam”⁷⁸⁰. Secesijski orijentalizam pojavljuje se u Jovanovićevom slikarstvu kroz predstavljanje dekorativnih detalja na nošnjama, arhitektonskim fasadama, motivima na ćilimima itd. Na slici *Žena u orijentalnoj nošnji* pojavljuju se mnogi detalji bliski secesijskom konceptu dekorativnog, ili klimtovskim apstraktnim geometrijsko-floralnim motivima koji se u teoriji secesije povezuju sa fenomenom modernističkog dizajna.



Paja Jovanović, *Žena u orijentalnoj nošnji*, ulje na dasci, oko 1880, Narodni muzej, Beograd
Đorđe Krstić, *Dečak sa istoka*, 1881-1883, ulje na platnu, 36 X 60,

⁷⁷⁹ O orijentalizmu u slikarstvu Paje Jovanovića: Мирослав Тимотијевић, *Паја Јовановић*, САНУ, Београд 2010, 71-95.

⁷⁸⁰ O pompjerizmu i buržoaskom realizmu: Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet - Slikarstvo buržoaskog realizma od 1869. do 1914*, Beograd 1974.

Bliskost estetike orijentalizma i secesije moguće je obrazložiti kroz postojanje zajedničkih struktura ta dva umetnička fenomena. Paralele između secesije i orijentalizma moguće je povući razmatrajući specifičnost njihovih kaligrafija, zajedničke upotrebe keramičkih pločica, težnji ka dekorativnom itd.

9.29. Fenomen maske⁷⁸¹ - maskerona

U bogatom instrumentarijumu secesije pojavljuje se maskeron⁷⁸² kao najtipičniji, najupečatljiviji i najglobalniji detalj, simbol, vizuelni motiv koji na najubedljiviji način potvrđuje pripadnost toj umetnosti. Skulpturalni ansambl maskerona najčešće predstavlja horizontalno raspoređene duboko modelovane reljefe sa motivom ljudskog lika⁷⁸³. Likovi devojke ili muškarca prikazani su u maniru idealizovane lepote koja je u neposrednoj estetskoj komunikaciji sa principima antičke klasične grčke umetnosti.

Generalno posmatrano ideja maske u secesiji, sa aspekta estetike i psihologije, je polidimenzionalna. Predstave ljudskih likova koje se pojavljuju u umetnosti secesije nisu portreti već su maske, koje se u duhu industrijske proizvodnje multipliciraju najčešće na fasadama. Idealizovana, u najčešćem slučaju prividno predstavljena kao nemisaona lica, iskazuju i komuniciraju sa pozitivnom i negativnom stvarnošću modernizma. Fenomenologija maske i/ili maskerona prisutna je i u slikarstvu, mediju u kome se predstavljena meditativna lica transformišu u maske koje nadilaze prostorni i vremenski trenutak svog nastanka. Metamorfozu lica u maskeron prisutnu u umetnosti secesije, i u estetskom i u psihološkom smislu, promovisao je u slikarstvu Džejsms Ensor.

Slojevitost fenomena maskerona u umetnosti secesije navodi na secesijski diskurs sa prošlošću, ali i sa budućnošću. Koncept ideje autoriteta, opominjanja, „nedremanog oka”, koji se pojavljivao na fasadama npr. romaničkih crkava kroz likove iz hrišćanske ikonografije, svakako je prisutan i u sferi egzistencije secesijskog maskerona. Kontrola,

⁷⁸¹ O fenomenu maske: Oto Bihalji Merin, *Maske sveta*, Beograd 1970.

⁷⁸² Termin maskeron je opšteprihvaćen u srpskoj istoriografiji za skulptoralno predstavljanje ljudskog lica koje se prvenstveno pojavljuje na arhitektonskim fasadama. Neophodno je naglasiti i činjenicu o neophodnosti posebnog razmatranja adekvatnosti samog termina.

⁷⁸³ Pored lika mlade devojke, kao motiv maskerona javljaju se i likovi muškaraca sa često različitim fizionomijama, ili sa predstavljenim nekim karakterističnim detaljima kao što je npr. maskeron sa šajkačom kao srpskim nacionalnim simbolom.

posmatranje od strane virtualnih autoriteta vizuelizovanih kroz likove maskerona, koji su se pojavljivali na institucionalnim zdanjima svakako je imala složenu ulogu u formulaciji hijerarhije jednog društva. Secesijski maskeron, u novim složenim socijalno - psihološko - ekonomsko - hijerarhijskim odnosima modernog kapitalističkog društva, predstavlja mitskog pretka Džordž Orvelovskog „Velikog brata”. Na fasadama državnih i privatnih institucija pojavljuju se harizmatična autoritativna idealizovana, u duhu antičkih bogova, lica sa idejom da se stanovništvu i klijentu ulije poverenje u institucije sa kojima posluje. Tako maskeroni postaju simbolični reprezent i čuvari autoriteta organizacije, pojedinca, porodice.

Maskeron je predstavljao i izražavao jedan vid mistifikacije koja je zahvatila savremeno kapitalističko društvo. Mistifikacija se pojavljuje u trenutku kada je stvarnost opsednuta strahom, neizvesnošću, misterijom, kraja XIX i početka XX, koji su izazvani dinamikom progresije nauke, industrije, tehnologije, i pojavama koje su se do tada graničile samo sa svetom mašte i imaginarnog. Sve to provociralo je pojavu mistifikacije pojedinca i celog društva. U stvarnosti pojava novih mehanizama moći omogućavala je diferenciranje buržoazije koja se sve više elitizovala i otuđivala od naroda dok je „maskeron” dobijao ulogu vizuelne manifestacije tih razlika i barijera između socijalnih slojeva tadašnjeg društva.

Maskeron se pojavljuje u formi dubokog reljefa na fasadama, kao lik na slobodnim skulpturama⁷⁸⁴, kao motiv i tema u slikarstvu⁷⁸⁵, kao organski fragment arhitekture i kao detalj u delima primenjene umetnosti.



⁷⁸⁴ Primer Muhine skulpture.

⁷⁸⁵ Reprodukcije portreta koje se u ovom radu pojavljuju kao vizuelizacija problema *Pogled nadole* mogu poslužiti kao primer maskerona u secesijskom slikarstvu.



Primeri maskerona sa beogradskih fasada

Maska ima naglašeno kompleksnu ulogu u razvoju moderne umetnosti.⁷⁸⁶ Različite pojavnosti maske i/ili maskerona uticale su na formiranje kubizma, ekspresionizma, primitivizma, ali su bile prisutne i u čitavoj ljudskoj kulturi, čovekovom psihološko-socijalnom miljeu, formiranju čoveka kao homoreligiozusa. U periodu trajanja secesije maska, manifestovana kroz fenomenologiju maskerona, ulazi u složeni diskurs sa čovekom, kako svojom vizuelnom estetikom, tako i slojevitom spekulativnom stvarnošću. Sa Pikasom i ekspresionistima maska postaje negiranje i kritika vrednosti savremene civilizacije, u okviru secesije predstavlja vizuelni dekor, koji latentno izražavajući nosi višedimenzionalno slojevitiju strukturu, izraženiju, možda, nego ikada do tada u umetnosti. Estetiku, poruku, komunikaciju recipijenta sa secesijskim, kroz aspekt maskerona, neophodno je razmotriti u njenoj sonantnoj i disonantnoj poruci. Secesijska maska i/ili maskeron slikano ili vajano ljudsko lice pojavljuje se kao simbol čoveka koji se nalazi na poziciji između modernizma i tradicionalizma, svesnog i nesvesnog, između klasicizma i avangardizma.

Konačno rešenje na pitanje ili dilemu da li određeno umetničko delo nosi suštinske vrednosti secesije može da da upravo prisutnost maskerona na npr. na fasadi jedne građevine..

9.30. Secesija kao dodatna intervencija

Zgrada Narodnog pozorišta u Beogradu arhitekta Aleksandra Bugarskog izgrađena je 1869. u stilu srednjoevropskog klasicizma ili kako to primećuje Divna Đurić Zamolo u stilu renesanse.⁷⁸⁷ U periodu žive egzistencije secesije srpska umetnost iskazuje težnju ka secesionizaciji već postojećih umetničkih koncepta. Kao primer može poslužiti upravo zgrada Narodnog pozorišta, definisana kao srpska klasicistička arhitektura, koja je pri rekonstrukciji u periodu secesije dobila estetsku korekturu dodavanjem i integrisanjem u postojeće tkivo secesijskih elemenata kakvi su npr. maskeroni.⁷⁸⁸

⁷⁸⁶ O tome: Andreas Lommel, *Masks: Their Meaning and Function*, 1970; John Mack, *Masks: the Art of Expression*, British Museum, London 1994.

⁷⁸⁷ Дивна Ђурић Замоло, *Градитељи Београда 1815 – 1914*, Београд 1981, 23.

⁷⁸⁸ Takva tvrdnja ima osnove iz razloga što su naknadno dodati elementi fasadne dekoracije na zgradi pozorišta nadgledani od tadašnjih najautoritativnijih srpskih arhitekata.



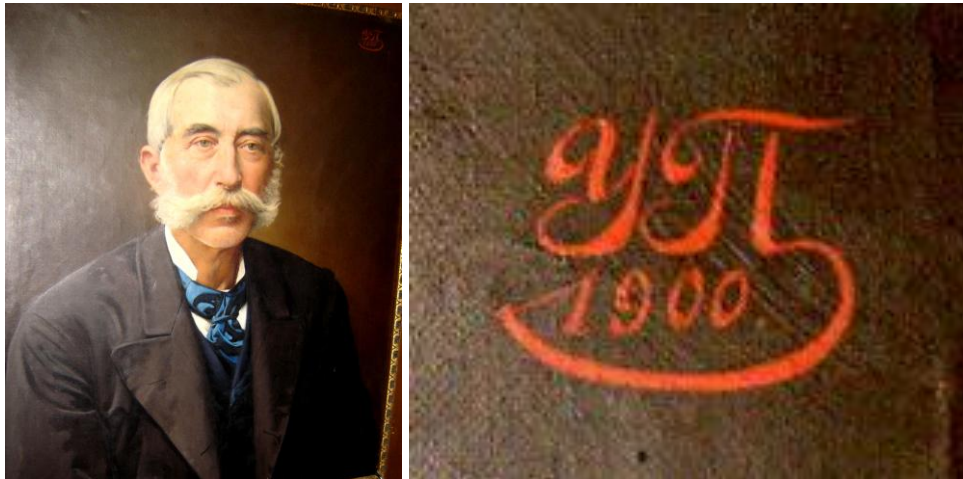
Maskeroni na zgradi Narodnog pozorišta u Beogradu kao primer secesionizacije neoklasicističke arhitekture

Dodatna intervencija u vidu secesijskog detalja pojavljuje se i u slikarstvu koje esencijalno ne pripada tom estetskom korpusu. Tako Ljuba Ivanović u svom slikarstvu kao dekorativni motiv, koji izlazi iz konteksta deskripcije vizuelnog, ubacuje secesijske detalje. Kao primer može poslužiti *Seoski motiv* na kome ubacuje secesijski stilizovan motiv cveća.



Ljuba Ivanović, *Seoski motiv*, olovka, 1915, privatno vlasništvo

Teško je pronaći srpskog umetnika koji je bio potpuno imun na estetiku secesije. Sigurno, jedan od slikara koji se nikada nije odrekao svog puritanstva u akademskom realizmu bio je Uroš Predić. U njegovom stvaralaštvu praktično je nemoguće pronaći sliku u kojoj su prisutne indicije koje bi ukazale na Predićev estetski dijalog sa secesijom. Međutim, na slici koju takođe karakteriše puna slikarska korektnost u smislu naturalističkog realizma i fotografske tačnosti Predić će iz jednog neslikarskog konteksta dodati secesiju. Taj kontakt je ostvaren kroz sam potpis-monogram umetnika koji pripada sferi secesijske kaligrafije, ornamentike i dekorativnosti. Možda najveću težinu, od u kontekstu takvog oblika egzistencije secesije, u slikarstvu ima njegov potpis iz 1900, godine koja nosi i simbolično značenje u hronologiji secesije.



Uroš Predić, Portret i umetnikov monogram sa slike, 1900, ulje na platnu, NM, Niš

9.31. Dijalog secesije sa akademskim realizmom i/ili sa buržoaskim realizmom Paje Jovanovića i Uroša Predića

Sa aspekta analize stila interesantno je komparativno posmatranje secesije i realizma ili akademskog realizma Pavla Jovanovića i Uroša Predića. Imenica ili pridev secesija u umetnosti bi upravo najneposrednije trebalo da se odnosi na odvajanje od akademskih pravila kakva su zagovarali upravo i srpski slikari profila Jovanovića i Predića. Međutim, slojevitiji teorijski pristup njihovom slikarstvu otkriva vrednosti bliske estetici secesije. Formirajući se u okvirima bečke Akademije Jovanoviću i Prediću secesija je predstavljala kulturološki milje koji se dešavao u njihovom neposrednom okruženju.

Kontradiktornosti, antagonizmi, stilska heterogenost kao estetska karakterologija umetnosti secesije, odbacuju mogućnost da se u svetskoj i srpskoj istoriji umetnosti izdvoji predstavnik koji bi u potpunosti „čistotom” svog stila pripadao toj ideji i programu⁷⁸⁹. Da li su umetnici definisani kao predstavnici drugih umetničkih stilova, barem delimično dozvoljavali da se estetika secesije infiltrira u njihovo delo. Paja Jovanović opštepriznati autoritet predstavljen kao „nedodirljiva veličina” srpskog naciona bio je predstavnik akademskog realizma⁷⁹⁰. Razmatranje njegovog slikarstva iz ugla estetsko-stilskih tendencija umetnosti secesije, otkriva postojanje novih sadržaja

⁷⁸⁹ Neophodno je naglasiti da je i termin „ideja secesije”, takođe neadekvatan iz razloga što „ideja” ili program secesije nikada i nisu definisani niti od strane pojedinca, grupe ili institucije.

⁷⁹⁰ Takvo stilsko određenje za slikarstvo Paje Jovanovića i Uroša Predića daje Dejan Medaković. O tome: Dejan Medaković, *Srpska umetnost u XIX veku*, Beograd 1981, 191-203.

njegovog stvaralaštva. Analiza vizuelne estetike prisutne u Jovanovićevom slikarstvu, možda iznenađujuće, otkriva prisustvo mnogih struktura umetnosti secesije koje su se eksplicitno ili implicitno infiltrirale u njegov umetnički koncept.

Na mnogim Jovanovićevim portretima prisutna je secesijska dekorativnost. To potvrđuju i dva reprodukovana ženska portreta koja svakako pripadaju ulepšanom svetu buržoaskog realizma, secesijskom bidermajeru i secesijskoj dekorativnosti. Vizuelno-dekorativna forma predstavljenih draperija haljina, na Jovanovićevim portretima, iz sfere mimetičkog transformiše se u čist i tipičan secesijski dekorativni detalj. Portret umetnikove supruge Muni je jedan od onih koji najneposredije ilustruju neopterećenost i pomodnost tadašnjeg secesijskog evropskog trenutka. Time secesija potvrđuje svoju demokratičnost, fleksibilnost, sposobnost asimilovanja i infiltriranja. Tako u kontekstu pokušaja definicije stila pojava širenja estetike secesije na nove umetničke sfere, kao i infiltriranje u staro, dovela je osnovno etimološko značenje samog termina na nivo bezbojnog i neadekvatnog.



Paja Jovanović, ženski portreti sa elementima secesijski tretirane forme



Paja Jovanović, *Ženidba Cara Dušana*, oko 1900, ulje na platnu, 170 X 300cm, NM, Beograd
Paja Jovanović, slikani kartuš na slici *Ženidba cara Dušana*

Izrazite primere reprezentativne secesijske dekorativnosti u srpskom slikarstvu predstavljaju Jovanovićeve monumentalne istorijske kompozicije *Proglašenje Dušanovog zakonika (Krunisanje cara Dušana)*⁷⁹¹, *Ženidba cara Dušana*, Predićeva predstava *Svetog Đorđa*, kao i *Dolazak cara Dušana u Dubrovnik* Marka Murata.

U knjizi *Ulepšani svet - slikarstvo buržoaskog realizma od 1869 - 1914*⁷⁹² Aleksa Čelebonović obrazlaže postojanje određenih fenomena u evropskom slikarstvu u periodu koji je definisan u samom naslovu knjige. Sociološko-kulturološko-estetski aspekt te umetnosti autor je terminološki definisao sintagmom *buržoaski realizam*. Analizom fenomenoloških slojeva buržoaskog realizma i secesije otkriva se postojanje mnogih zajedničkih struktura, ta dva „stila”. Pišući o umetnosti na prelazu XIX u XX vek Čelebonović naglašava postojanje različitih stilsko-estetkih principa na kojima se zasnivao buržoaski realizam, tako su se „[...] umetnici čiji je pravac rada odgovarao

⁷⁹¹ Ljubica Miljković *Krunisanja cara Dušana* vidi kao „монументалну композицију са елементима сецесије.” O tome: Љубица Миљковић, *Надежда Петровић 1873–1915. пут части и славе*, Beograd 1998, 157.

⁷⁹² Termin i fenomen *buržoaski realizam* u teoriji likovnih umetnosti prvi je upotrebio Aleksa Čelebonović u svojoj knjizi *Ulepšani svet - Slikarstvo buržoaskog realizma od 1869. do 1914*. Beograd 1974.

ukusu buržoaskog realizma prilagodili formama art nouveau-a [...]”⁷⁹³. U daljem izlaganju autor zaključuje da su mnoga platna koja su u suštini pripadala secesiji po svojim htenjima ostala verna zahtevima buržoaskog realizma, kao i da se slikarstvo buržoaskog realizma često prepliće sa simbolizmom i ar nuvoom⁷⁹⁴. Međutim, i pored činjenice o tačnosti zapažanja autora neophodno je naglasiti da je izjednačavanje secesije i buržoaskog realizma sa teorijskog aspekta takođe kompleksno i polemičko. Secesija se kao sfera globalne kulture svog doba u njenim početnim instancama pojavljuje kao produkt građanske kulture u čemu se sa sociološkog aspekta poistovećuje sa buržoaskim realizmom. Po mišljenu Čelebonovića buržoaski realizam je predstavljao „onaj model života koji je društvo htelo da ostvari u blagotvornom miru i punom cvetanju svoje ekonomike.”⁷⁹⁵. Ista konstatacija, po mnogo čemu, mogla bi da se primeni i na umetnost secesije. Tako, na osnovu mnogih analogija između secesije i buržoaskog realizma uspostavlja se njihova neposredna ideološka i estetska korespondencija. Analizirajući umetnost od 1869. do 1914. sa aspekta stila, Čelebonović iznosi značajna zapažanja o različitosti, ali i postojanju zajedničkih struktura buržoaskog realizma i simbolizma i/ili secesije. Tako zaključuje da „Simbolizam svoje forme pozajmljuje od buržoaskog realizma, ali se inspiriše realizmom i iščezlim ili jedva poznatim kulturama; on se od realizma razlikuje mnogo više svojom poetskom i literarnom sadržinom nego elementima forme.”⁷⁹⁶

9.32. Secesijska „renesansa”

Secesija u srpskoj umetnosti predstavlja i jednu varijantu nove renesanse, novog rađanja i buđenja. Renesansa je, u evropskoj umetnosti pomirila antiku i hrišćanstvo tokom XV i XVI veka, dok je secesija srpskoj kulturi krajem XIX i početkom XX veka ponudila nove dimenzije recepcije religije. Hrišćanstvo je moralo u okruženju nove vizuelne stvarnosti da se prilagodi modernom trenutku i modernoj nastupajućoj estetici. Secesija je svakako imala svoje mesto u uspostavljanju tih relacija, uspešno je infiltrirala hrišćanstvo u savremeni istorijski trenutak. Transcendentalne teme, imaginarna atmosfera, novootkrivene civilizacije i kulture koje su bivale reinkarnirane sa secesijom

⁷⁹³ Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet-Slikarstvo buržoaskog realizma od 1869 do 1914*, Beograd 1974, 40.

⁷⁹⁴ Isto, 25.

⁷⁹⁵ Isto.

⁷⁹⁶ Isto, 38.

uspešno su se sintetizovale u hrišćansku vaseljenu. U srpskoj umetnosti takođe se javljaju nove vizuelne forme predstavljanja hrišćanske tematike. Takve primere predstavlja slikarstvo Vase Pomorišca, Živorada Nastasijevića, Stevana Aleksića, Leona Koena, Miloša Golubovića. Njihovo stvaralaštvo može da predstavlja reminiscencije na eksperimentisanje Gistava Moroa sa hrišćanskom tematikom i vizuelnim predstavljanjem. Srpska secesija se pozivala na srednji vek, ali i na jednu dalju misterioznu prošlost. Bilo je to vreme kada se postepeno prevazilazio racionalizam i empirizam realizma, vreme istovremenog poverenja i sumnje u modernističku i tehnološku budućnost. Renesansa je izvršila prvo veliko spajanje hrišćanske i paganske estetike, bila je to integracija klasične nauke, filozofije, umetnosti, religije sa hrišćanstvom. Secesija će, pet vekova kasnije, takođe biti inicijator novog, po mnogo čemu fundamentalnijeg i šireg pomirenja. Secesijska renesansa je otišla mnogo dalje i dublje u traganju za čovekovom prošlošću, pronaći ono esencijalno koje leži u suštini postojanja, postaviti duh iznad materije, okrenuti se arhetipu i sve to pomiriti sa savremenim trenutkom. Bilo je to samo jedno od razmišljanja secesije i njenog politonalnog bića. Međutim, možda najveća i najznačajnija renesansa secesije je u njenoj obnovi, traganju i prodiranju u budućnost. Prvi put u umetnosti se budućnost infiltrira u sadašnjost. Suština secesije se upravo zasnivala na sintezi između prošlosti i budućnosti, ali i na čvrstoj poziciji u svojoj modernoj kontemplativnoj i dekorativnoj sadašnjosti. Tragajući za skrivenim odlazi u predklasične civilizacije, u praistoriju u najdalju prošlost, ali istovremeno odlazi i u ljudsku psihu, frejdovsko-jungovske sfere svesnog i nesvesnog. Tako secesija kao stilski neavangardna i neekscenarna umetnost, svojom latentnom estetskom i filozofskom avangardnošću anticipira gotovo sve što će se dešavati u umetnosti epohe moderne.

Secesijska renesansa, nasuprot onoj iz XV veka obnavlja i najavljuje praistoriju i primitivizam, buđenje arhetipskog i arhajskog, duhovnog i konteplativnog, nadrealnog i metafizičkog, kao i renesansu kulture i estetike budućnosti. Secesija u svom prikazivačkom instrumentarijumu nikada ne odbacuje primenu renesansne naturalističke i ovozemaljske materijalne stvarnosti. Međutim, istovremeno je prihvatila i ontološke strukture umetnosti koju su stvarali njeni savremenici impresionisti, postimpresionisti, ekspresionisti ili futuristi. Takvim dijalogom sa umetnošću prošlog, savremenog i budućeg trenutka secesija se uzdiže na nivo univerzalnog jezika. Umetnost secesije

postaje svima razumljiv esperanto čije vrednosti postaju autonomna estetska realnost koja se uspostavlja izvan određenog vremena i trenutka, izvan mesta i etnosa.

Poseban problem umetnosti secesije jeste njen odnos prema naturalizmu, mimezisu, fotografskoj tačnosti i realizmu. U domenu različitih medija u kojima se secesija izražavala odnos pomenutih vrednosti je različit. Međutim, moguće je izvući i određene generalne zaključke. Naturalizam je svakako zastupljen u umetnosti secesije, koja je istovremeno bliska i filozofiji apstrakcije. Maskeron, kao jedan od centralnih fenomena secesije kritičkom analizom može biti određen kao umetnička stvarnost istovremeno bliska i idealizovanom naturalizmu i apstraktnim rešenjima. Tačnost proporcija i plastičnih rešenja potvrđuje pozivanje na prirodu, međutim, kako se maskeroni pojavljuju kao čist dekorativni motiv koji se izjednačava po značaju sa ostalim geometrijsko-floralnim detaljima njegove vrednosti kao imitativne umetnosti gube se i izjednačavaju sa apstraktnim rešenjima. U kontekstu takvog razmišljanja secesija u mnogome anticipira pojavu nefigurativne umetnosti.

9.33. Secesija kao poslednji „veliki” i „večiti” stil i/ili secesija kao ponavljanje kroz različite varijacije neosecesije

Opšti pregledi istorije umetnosti često ističu činjenicu da barok predstavlja poslednji veliki stil u umetnosti, iza koga hronološki nastupa period umetničkih pravaca i izama. Međutim, argumentovano je moguće govoriti da secesija u svetskoj i srpskoj umetnosti predstavlja poslednji umetnički stil koji pripada kategoriji „večite umetnosti”⁷⁹⁷. Secesija svakako po svom istorijsko-kulturološko-estetskoj suštini prevazilazi nivo umetničkog pravca i čini stil ili čak i umetničku epohu koja se na osnovu prisustva paralelnih struktura sa stilovima koji su joj prethodili može komparativno analizirati. Od svoje pojave secesijska estetika doživljava čvrsto utemeljenje i neprekinuti kontinuum na globalnoj likovno-umetničkoj sceni.

U svojoj sveobuhvatnoj ontološkoj suštini secesija se pojavljuje i predstavlja treći veliki stil ili originalnu estetiku u umetnosti. Generalno kroz istoriju likovnih umetnosti pojavljuju se dva stila koja su utemeljila fundamente estetike koja će se u budućnosti ponavljati i predstavljati referentne vrednosti. Ta dva umetnička stila su klasicizam i

⁷⁹⁷ Sintagmu „večita umetnost” uvodi u stručnu terminologiju srpske likovne teorije Miodrag B. Protić. O tome: Miodrag B. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, Katalog MSU, br. 1, Beograd 1972, 7.

gotika sa svojim stalno prisutnim post i neo varijantama. Sa aspekta takvog viđenja umetničke i stilske stvarnosti umetnost secesije na osnovu autohtonih estetskih vrednosti, kao i pojave nove likovne stvarnosti, postaje supstrat za mnoge reminiscencije u čitavoj postsecesijskoj epohi. Najneposrednija potvrda takvih teoriskih stavova jeste stvaralaštvo predstavnika-paradigmi secesije. Umetnost Antonija Gaudija, Hektora Gimara, Oto Vagnera, Gustava Klimta, pojavljuje kao revolucionarno nova, ali i kao estetska referenca koja će u daljoj geneologiji umetnosti reflektovati isto takve značajne uticaje kakve su imale klasicistička i gotička umetnost.

Da bi umetnost, označena u ovoj tezi prihvaćenom sintagmom „večiti stil”, bila teorijski razmatrana neophodno je njeno oslanjanje na vrednosti klasične estetike. Da li se secesija može povezati i sa fenomenom klasično. U kontekstu izrečene misli Jirgena Habermasa da se „sve što preživi vreme uvek shvata klasičnim”⁷⁹⁸ secesija se kao stil koji je preživeo vreme svog konstituisanja i primarnog hronološkog delovanja može smatrati umetnošću sa klasičnim vrednostima. Habermas svojim stavom da „moderno delo postaje klasika zato što je jednom bilo autentično moderno”⁷⁹⁹ potvrđuje moguće određenje secesije kao modela „klasične umetnosti”.

Teorijsko razmatranje secesije kroz značenje sintagme „secesija kao poslednji veliki i večiti umetnički stil” nameće otvaranje velikog broja novih teorijskih problema. Forma odgovora na postavljena pitanja se najčešće završava na ravni diskursa i nemogućnosti određenja konačne definicije. Kao interesantan stav u okviru polemičkog određenja secesije kao „klasičnog i večitog” stila nameće se tvrdnja da secesija predstavlja poslednji planetarni i globalni stil u umetnosti. Opštoj internacionalizaciji, globalizaciji i homogenizaciji estetike secesije doprinosilo je i organizovanje mnogih međunarodnih likovnih manifestacija, kao i svetskih izložbi⁸⁰⁰. Kroz takve izložbe secesija je poprimala osobenosti internacionalne estetike, što je preduslov da se određena likovna stvarnost može staviti u kategoriju stila. Najreprezentativnija dela svetske secesije su se,

⁷⁹⁸ Jirgen Habermas, *Modernost - jedan necelovit projekat*, Umetnost i progres, Beograd 1988, 39.

⁷⁹⁹ Isto.

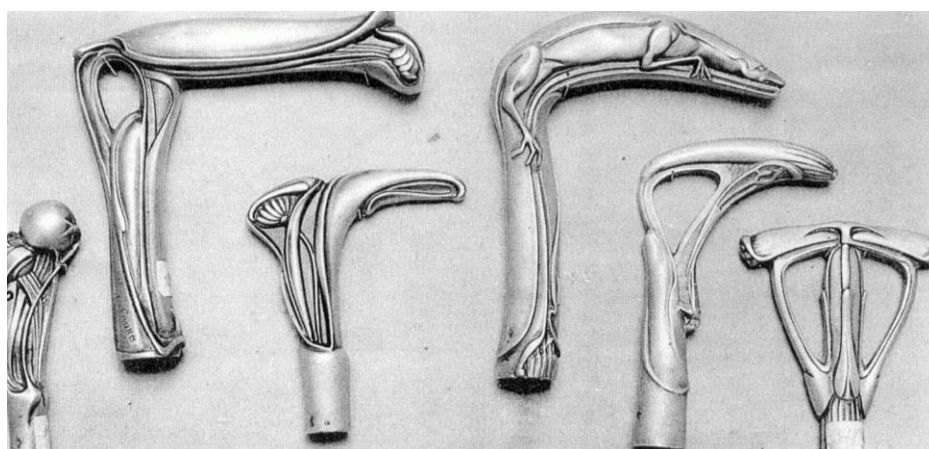
⁸⁰⁰ U Periodu kada je u Londonu održana prva Svetska izložba 1851. u novoizgrađenoj Kristalnoj Palati do perioda između dva Svetska rata može se pratiti geneza shvatanja i razvoja umetnosti secesije. U tom periodu je održan veliki broj Svetskih izložbi na teritoriji Evrope i Amerike. I pored činjenice da su izložbe bile organizovane sa zadatkom da veličaju tehnološki napredak, industrijsku revoluciju, kolonijalnu ekspanziju, modernu trgovinu i zvaničnu i priznatu umetnost one su odigrale i ulogu planetarne globalizacije umetnosti i povezivanja različitih umetničkih disciplina.

na velikim izložbama, mogla percipirati od strane individua, kao i od strane umetnosti čitavih nacija.

Ako bi se tražili recidivi secesije u svetskoj umetnosti dolazi se do zaključka da su oni imali gotovo neprekinuti kontinuitet u estetskom trajanju. Interesantan primer je umetničko stvaranje švedskog multidisciplinarnog umetnika Hansa Rudolfa Džidžera.



Rudolf Džidžer, primeri neosecesijskih formi u njegovom umetničkom stvaralaštvu



Žorž de Fure, dekoracija drški štapova za hodaње, 1902.

Upečatljivije analogije između Džidžerovih secesionizovanih skulpturalnih formi i filmskih horor ambijenata⁸⁰¹ moguće je pronaći u stilizovanim drškama štapova Žorž de Fura iz 1902, ili Gimarove forme ulaznih konstrukcija pariskog metroa. U sazvučju sa svojom posttehnološkom, „kiborg” epohom Džidžer stvara svoju postsecesiju. Možda je najbolja potvrda Džidžerovog polazišta u umetnosti paralela između Arnolda Beklina i njegovog slikarstva. Džidžerovo *Ostrvo smrti* (dve varijante) predstavlja direktnu reminiscenciju na *Ostrvo smrti* Arnolda Beklina.



Arnold Beklin, *Ostrvo smrti*, 1883, ulje na platnu, 80X150cm, Umetnička nacionalna galerija, Berlin



Arnold Džidžer, *Ostrvo smrti*, dve varijacije na sliku *Ostrvo smrti* Arnolda Beklina

Jedna od potvrda prihvatanja secesije i njenih estetskih kanona u srpskoj umetnosti nakon Drugog svetskog rata predstavljaju radovi arhitekta Mihajla Mitrovića. Mnogi koncepti umetnosti secesije bili su prisutni i u vizualizaciji njegove arhitekture. Tako Aleksandar Kadijević primećuje u njegovom stvaralaštvu upravo strukture koje karakterišu i secesiju: „Moderno, ujedno i tradicionalno opredeljen, internacionalno i nacionalno usmeren, racionalno koliko i emotivno disponiran, Mitrović je svojim

⁸⁰¹ Arnold Džidžer je radio kostime, maske, scenografiju za čuveni serijal horor filmova, režisera Ridlija Skota, *Vanzemaljac* (Alien), u srpskom govornom području preveden kao *Osmi putnik*.

neobičnim kreacijama dovodio u zabunu ne samo svoje kolege, već čitavu društvenu i kulturnu sredinu.»⁸⁰²



Mihailo Mitrović, *Izvor Slatina*, 1985, Vrnjačka banjaa

Kao reprezentativan primer neosecesije pojavljuje se subotički kafić *Papilon*. Enterijer kafića je izrađen u maniru srednjoevropske secesije, ili tačnije stilski se oslanjajući na estetske koncepte dvojice paradigmi evropske secesije Hektora Gimara i Antonija Gaudija.



Fragmenti iz enterijera kafića *Papilon*, Subotica.

Kafić Papilon je otvoren januara 1989. Vlasnik Karlo Letić potrudio se da ne samo izgledom, već i celokupnom atmosferom i načinom usluge u kafiću oživi ambijent

⁸⁰² Александар Кадичевић, *Михајло Митровић*, Београд 1999, 13.

secesije. Međuopštinski zavod za zaštitu spomenika kulture 1993. godine proglasio je ovaj kafić nepokretnim kulturnim dobrom od značaja. Tako je postao jedini enterijer u Subotici, verovatno i u celoj Srbiji, urađen krajem XX veka koji je stavljen pod zaštitu kao kulturno dobro.⁸⁰³

Slikarstvo Ivana Stankovića predstavlja neosecesijsku estetsku stvarnost koja se, u mnogome, pojavljuje kao recidiv umetničkog koncepta Gustava Klimta. Na slici *Lili i Marlen* prisutni su mnogi elementi koje je u ovom umetničkom mediju utemeljio Klimt: erotizam, imaginaran prostor predstavljen apstraktnom kulisom, čitava kompozicija teži dekorativnosti, motiv na čarapama figura prerasta u dekorativnu nevoluminoznu površinu na kojoj su prisutne samo težnje geometrijske apstrakcije. Predstavljena vizuelnost na Stankovićevim slikama se približava zakonima likovnosti umetnosti dizajna. Sve pomenuto predstavlja elemente koji se pojavljuju kao reinkarnacija secesijskog slikarstva.



Ivan Stanković, *Lili i Marlen*, ulje na platnu, 40 X 80 cm, 2007, privatno vlasništvo
Ivan Stanković, *Mračni anđeo*, ulje na platnu, 70 X 70 cm, 2008, privatno vlasništvo

9.34. Ruralna secesija

Grof Labord ističe da je radi uzdizanja francuske umetnosti na viši nivo potrebno povećati broj umetnika i boriti se za konačno ujedinjenje umetnosti i industrije što bi

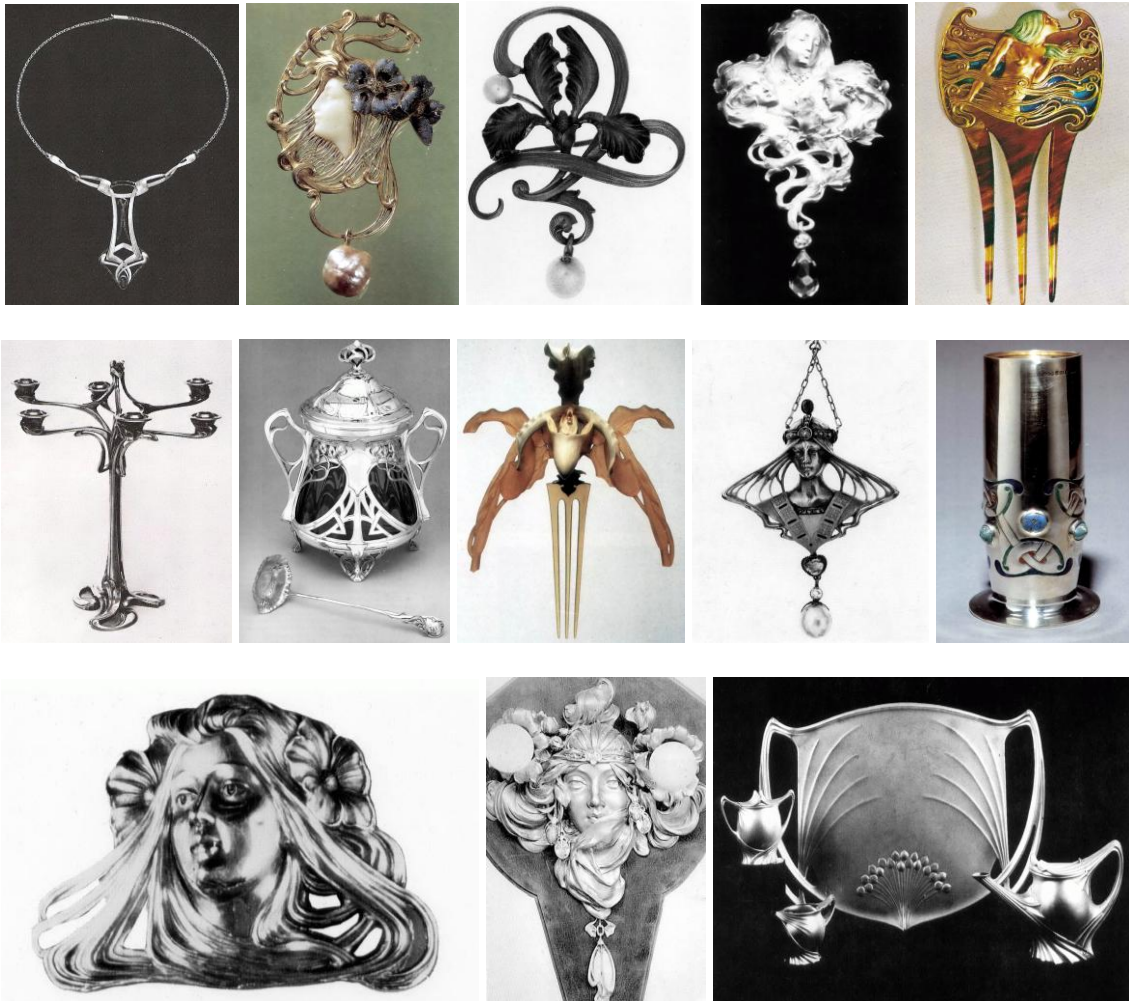
⁸⁰³ O tome: <http://www.politika.rs/rubrike/Srbija/Koliko-vredi-secesija.lt.html>

dovelo do opošte demokratizacije kulture.⁸⁰⁴ Takve težnje omogućile su da visoko sofisticirana estetika umetnosti secesije iz urbanih sredina prodre u ruralni milje gde postaje deo etno i folklorne kulture. Pojava ruralne secesije daje nove estetske vrednosti tom stilu. Nivo i sadržaji urbane secesije u ruralnoj sredini se pojednostavljaju, formiraju bez pravila urbane geneologije, pojavljuju kao fragment bez potrebe da se realizacija stila ispoštuje kao sveopšti koncept. Akademska secesija se spušta na nivo veštine i znanja i seoskih majstora. U takvim uslovima secesija se sintetizuje sa lokalnim varijantama narodne kulture. Naivna umetnost srpskog sela se obogaćuje arsenalom najrazličitijih modaliteta svetske secesije.

Pojava različitih modernističkih koncepata u Srbiji neposredno se vezuju pre svega za Beograd kao dominantan kulturni centar. Međutim, secesija prekida sa takvom tradicijom. Umetnost secesije se pojavljuje i razvija kako u najznačajnim kulturnim centrima tadašnjeg srpskog naroda, tako i u mnogim varoškim i seoskim ambijentima. Gotovo da ne postoji veće naselje u kome se ne pojavljuje estetika secesije. Pojava urbane i ruralne secesije može se povezati i sa fenomenima opšte globalizacije i socijalizacije umetnosti. Nove socijalne okolnosti omogućile su svakom pojedincu da priušti doživljaj, komunikaciju, pa čak i vlasništvo nad delima koja pripadaju umetnosti secesije. Takva pojava predstavljala je još jedan vid demokratizacije umetnosti koji se u ovom slučaju može povezati sa fenomenom personalizacije umetničkog i umetnosti. Postajući prisutna u svim sferama vizuelne stvarnosti umetnost secesije se infiltrira u estetiku koja oblikuje umetničko za potrebe individue.

Paradigmatični primeri evropske i srpske secesije su reflektovali elemente stila koji su se prenosili na eksterijere i enterijere porodičnih kuća, na modne detalje, sve do najsitnijih detalja na nakitu. Međutim, uticaji su se nekada kretali i u suprotnom smeru, sa predmeta za svakodnevnu upotrebu koji su uvoženi iz Evrope kopirana je njihova vizuelnost i inkorporirana u sfere monumentalnog. Dela primenjene umetnosti koja su importovana u Srbiju, kao što su najrazličitiji oblici pokućstva, odevanja, tehničkih uređaja, nakita, donosila su estetiku secesije koja je postajala deo najrazličitijih modaliteta srpske secesije.

⁸⁰⁴ Pjer Frankstel, *Umetnost i tehnika*, Beograd 1964, 39.



Primeri evropske primenjene umetnosti koji su mogli da utiču na vizuelnu estetsku stvarnost umetnosti srpske secesije

Jedna od maksima umetnosti secesije upravo je ležala u ideji da se umetnost treba uvesti u svakodnevni život. Tako se težnja Moderne o izjednačavanju umetnosti i života prvi put zapravo i pojavljuje sa filozofijom umetnosti secesije. Ta ideja se upravo i ostvaruje kroz mogućnost hiperprodukcije umetničkih dela nastalih industrijskom proizvodnjom i njihovog infiltriranja u sve socijalne strukture društva. Demokratizacija i globalizacija umetnosti sa secesijom može se objasniti i kroz fenomen reifikacije umetničkog dela⁸⁰⁵, odnosno izjednačavanja umetničkog dela sa industrijski proizvedenim predmetom, odnosno robom. Aspekt dovođenja umetnosti na nivo svakodnevnog i utilitarnog predmeta takođe je veoma značajan aspekt secesije u opštoj morfologiji i ukupnom doprinosu obogaćivanja ontološke slojevitosti umetnosti.

⁸⁰⁵ O tome: Лазар Трифуновић, *Реуфикација слике*, objavljeno у: Лазар Трифуновић, *Сликарска пракса 20. века*, Београд 1973, 136-153.

9.35. Estetsko-stilska homogenost umetnosti secesije i/ili umetnosti srpske secesije

Sama činjenica o pripadnosti umetničkog dela fenomenu umetničkog stila nameće tom delu određenje pripadnosti estetskoj karakterizaciji. Tako je i umetnost secesije morala definisati svoju homogenu estetsku karakterologiju koja bi suštinski i potvrdila njenu stilsku pripadnost. Razmatranje problema pripadnosti određenom umetničkom stilu nameće, u kontekstu različitih kategorija fenomena stila, traganje za zajedničkim estetskim modelima u sferama različitih likovnih medija, u stvaralaštvu individua, vremenskih epoha, kao i za posedovanjem globalnih estetskih pravila koje egzistiraju na najrazličitijim nivoima jednog stila. Komparativnim metodima analize moguće je uporediti estetsko-stilsku autonomnost umetnosti secesije sa homogenošću drugih pravaca i stilova. Povlačenje takvih paralela između hronološki savremenih umetničkih fenomena mogu doprineti likovnoj teoriji u dešifrovanju definicije stilskih osobnosti same secesije. Komparacija estetske homogenosti secesije sa npr. ekspresionizmom, fovizmom, futurizmom, nadrealizmom ili kubizmom, ukazuje da umetnost različitih „izama” u poređenju sa secesijom potvrđuje visok nivo estetske heterogenosti. Tako, umetnost „izama” suštinski funkcioniše kao konglomerat različitih estetskih stvarnosti spojenih haotičnim rasporedom dodirnih tačaka. Neophodno je ukazati na još jednu bitnu specifičnost komparativne analize fenomena estetsko-stilske homogenosti secesije i njenih savremnih pravaca. Secesijska estetska homogenost se pojavljuje kao fenomen globalne svetske umetnosti, dok se homogenost secesiji savremenih pravaca ili izama mora razmatrati u granicama visokoelitističkih pojava uskih grupa, pokreta ili ideja. Tako umetnost secesije postavlja slojevitije zahteve u ispunjavanju kriterijuma estetsko-stilske homogenosti od npr. futurizma koji je te norme morao ispuniti na nivou kraćeg vremenskog perioda, jedne teritorije, jednog naroda i jedne ideologije. Komparativna analiza potvrđuje da je u slučaju secesije estetsko-stilska homogenost morala funkcionisati u svim socijalnim strukturama društva i svim sferama i medijima likovno-vizuelnog izražavanja. Nasuprot, estetsko-stilska homogenost „izama” egzistirala je na nivou, pre svega kontemplativnog, delovanja malobrojnih predstavnika.

U kontekstu određenja homogenosti, čistote i sterilnosti stila umetnost srpske secesije interesantan teorijski problem otvaraju stavovi teoretičara na temu stilske određenja Robnog magazina u ulici 7. jula u Beogradu. Zaključci Jovana Sekulića i Željka

Škalamere tipa da *Robni magazin* predstavlja „У конструктивном и обликовном смислу најзначајније српско сецесионистичко остварење“, да је „Доследно спроведена архитектонска концепција, по програму сецесије, добила у овом објекту адекватну обраду која се карактерише употребом нових материјала, посебном стилизацијом декоративних елемената и новим, за тадашњи Београд, распоредом унутарњег простора.“⁸⁰⁶ Ако би се поменуте естетске особености шватиле као типолошко одређење уметности сецесијске архитектуре, многи други парадигматични примери једноставно би били избрисани из корпуса српске сецесије, међу осталима и *Hotel Moskva*.

9.36. Уметност сецесије као антиципација будућих стилских тенденција, као фузија и фисија различитих естетика

Secesija kao stil i vizuelna stvarnost sintetizovala je i reflektovala gotovo sve što je do njene pojave viđeno u umetnosti: arhetipsku snagu praistoriskog, animalnog i arhaičnog, antički mimezis, srdnjevekovnu mističnost i religioznost, renesansni naturalizam i perspektivu, plastičnost i voluminoznost,⁸⁰⁷ baroknu dinamiku i snažne kontraste, rokajnu scenografiju, arhaični mizanscen, romantičarsku fantazmogoriju itd. Tako se može govoriti o secesiji kao o najsvеobuhvatnijem eklekticismu u istoriji umetnosti, koji je pokazao snagu svojih kohezivnih sila privlačeći najrazličitije estetike. Međutim, likovna teorija koja interpretira stanovište o suštini secesije u njenom eklekticismu koji je usisavao gotovo sve, svakako mora biti oprezna kako ne bi upala u opasnost od teorije tzv. efekata „grudve snega“. Taj efekat se pojavljuje kao težnja teorijskog stava koji kompletnu spoznaju pokušava da implementira u sferu istraživanog fenomena. Secesijska „grudva snega“, kotrljajući se nizbrdo, kao i, gonjena snagom vlastite anticipacije, kotrljajući se i uzbrdo apsorbovala je gotovo sve. Međutim secesijsko asimilovanje različitih estetika u vremenu i prostoru bilo je kranje oprezno i rafinirano, kretalo se samo do granica čije bi prekoračenje ugrozilo vlastiti stilski i estetski integritet.

⁸⁰⁶ Jovan Sekulić - Željko Škalamera, *Arhitektonsko nasleđe Beograda 2*. Beograd 1966, 33.

⁸⁰⁷ Та тврдња се мора узети са доста резервисаности и слагедати на нивоу дискурзивног проблема из више разлога. Како се често истиче да је једно од глобалних естетских правила сецесије изражавање кроз феномене декоративног, линеарног, површинског, сецесија се може перципирати као уметнички стил која испољава интенције кретања ка апстракцији. Међутим, на основу многих дела (која су тема овог рада) сецесија се потврђује и као уметност која је у многоне поштовала ренесансна правила.

Pledoaje na temu estetske homogenosti i heterogenosti secesije kao stila sadržao bi mnoge kontradiktorne činjenice i zaključke. Međutim, kao rezime svega rečenog potrebno je naglasiti da sva dela koja pripadaju periodu egzistencije secesije nisu secesijska. Kako bi se, u tom slučaju, mogla napraviti razlika između secesije i nesecesije neophodno je definisati generalne različitosti secesije od pravaca koji su njeni savremenici. Tako, kao globalne karakteristike stila *srpska secesija* i/ili *umetnost srpske secesije* mogu se nabrojati: postojanje estetsko-stilskog pluralizma, anahroničnost formi, likovna poetika koja je gradila autohtonu vizuelnu stvarnost, kao recipijent secesija se oslanjala na primitivnu, staroegipatsku, antičku, srednjovekovnu, baroknu, rokajnu, japansku, orijentalnu, etno i folk umetnost.

| KOMPARATIVNA ANALIZA RELACIJA, UTICAJA I RAZLIKA UMETNOSTI SVETSKE I SRPSKE SECESIJE SA FENOMENIMA I STILSKIM TENDENCIJAMA UMETNIČKIH PRAVACA, KOMPARATIVNO ODREĐENJE UMETNOSTI SECESIJE I UMETNIČKIH PRAVACA DRUGE POLOVINE 19. I PRVE POLOVINE 20. VEKA | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | Evropa | Srbija |
| Secesija / romantizam | Umetnost secesije se konstituisala na supstratu estetike i filozofije romantizma. Slikarstvo engleskih preraphaelita i nemačkih nazarena, kao varijanti lokalnog romantizma, po mnogo čemu predstavljaju početne instance razvoja secesije. Romantizam integrišući se u secesiju prerasta u kvalitativno novu umetničku pojavu. Takođe i secesija kao varijanta postromantizma nikada se nije odrekla estetskih i ideoloških suština romantizma. | Značaj romantizma u evropskoj umetnosti je neosporan, međutim neophodno je naglasiti da je taj pravac u granicama srpske umetnosti uspostavljao neposredniji estetski dijaloog sa secesijom. Zapravo lokalne kulturne prilike nametale su model estetike koji se može označiti i sintagmom „romantičarska secesija”. Srpski romantizam i secesija imali su identične zadatke da konstituišu nacionalni stil i kulturni identitet. Tipološke odrednice umetnosti romantizma su se neposredno pretopale u tipologiju secesije, tako da je često nemoguće povući granice između ta dva umetnička pravca (stila). |
| Secesija / realizam | Gstav Kurbe kao najznačajniji predstavnik umetnosti realizma kroz jednu od svojih dominantnih maksima izjavljuje da ne može da slika ono što ne vidi. Time racionalizam | Srpski realizam je razvijajući se u specifičnom kulturološkom ambijentu odbacio kurbeovski koncept realizma. Bliži esteticici istoricizma, bidermajera, buržoaskog realizma i |

| | | |
|------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <p>realizma suprotstavlja metafizičkom i iracionalnom koncepu secesije. Tako se komunikacija između ta dva umetnička pravca-stila zasnivala na čestim animozitetima.</p> | <p>mondenskog slikarstva srpski realizam uspostavlja neposrednije veze i zajedničke strukture sa secesijom nego što je to bio slučaj sa evropskom varijantom tog stila.</p> |
| <p>Secesija / simbolizam</p> | <p>Simbolizam kao ideja, program i umetnički pravac predstavlja autonomnu estetsku stvarnost. Estetika simbolizma manifestovala se i u medijima u kojima umetnost secesije nije imala mehanizme da se izrazi, ili je implicitno delovala upravo kroz simbolizam. Postojanje simbolističke književnosti ili muzike davalo je tom pravcu karakterologiju samosvesne umetničke pojave. Međutim, danas u sferi vizuelnih medija simbolizam je, neodvojiv od secesije čineći esenciju metafizičkog i kontemplativnog tog umetničkog stila.</p> | <p>Gotovo na istim principima komunikacije i sinteze, kao u evropskoj, egzistira i simbioza simbolizma i secesije u srpskoj umetnosti. Predstavnicima umetnosti srpske secesije najneposrednije pripadaju estetiци i jednog i drugog pravca. Đorđe Jovanović, Simeon Roksandić, Leon Koen, Nadežda Petrović, Miloš Golubović, Stevan Aleksić, Dragutin Inkiostri Medenjak stilskim specifikumom svojih dela pripadaju i jednom i drugom pravcu, ili, najadekvatnije formulisano, globalnoj estetici secesije.</p> |
| <p>Secesija / impresionizam</p> | <p>U okvirima globalnih kretanja evropske estetike javlja se jedan vid animoziteta između secesije i impresionizma. Razlog negativno intoniranog dijaloga leži u različitim ideološkim i likovnim polazištima ta dva pravca.</p> | <p>Za razliku od evropske secesije, srpska varijanta tog stila, direktno je prisutna u „estetici svetlosti” obogaćujući je kontemplativnim sadržajima. Ta uspešna sinteza različitih estetika najneposrednija je u umetnosti koja je u ovoj tezi označena sintagmom „impresionistička i/ili ratna secesija”.</p> |
| <p>Secesija / post-impresionizam</p> | <p>Evropski postimpresionizam se razvija kao logična i očekivana dalja geneza impresionizma. Na osnovu impresionističko-secesijskih estetskih suprotnosti mogao bi se doneti zaključak da postimpresionizam ne deli mnogo zajedničkog sa umetnošću secesije. Međutim,</p> | <p>Značenje postimpresionizma u srpskoj istoriji umetnosti, u okvirima tog termina, suštinski nije definisan. Međutim, postimpresionizam u kontekstu umetnosti koji se nadovezuje i nadograđuje na srpski impresionizam neosporno postoji. Kako se generalno može</p> |

| | | |
|-----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <p>kada se npr. rezimira značaj Pola Gogena u simbolističkom pokretu otkriva se neposredan uticaj postimpresionizma na idejno, misaono i simbolično u secesiji.</p> | <p>govoriti o uticaju Sezana, Goga i Gogena direktne reminiscencije na pomenute paradigme postimpresionizma u srpskom slikarstvu su neosporne, a samim tim i na umetnost srpske secesije.</p> |
| <p>Secesija / poentilizam</p> | <p>Poentilizam je predstavljao pravac koji je svojom tehnikom nanošenja boja na platno, kao i filozofijom umetnosti bio intrigantan za celokupno okruženje. Tako mnogi slikari savremenici tog pravca pozajmljuju metod nanošenja čiste boje u tačkama. U okviru ove teze pojava takvog estetskog principa objašnjena kroz primer Gustava Klimta označena je sintagmom „secesijski poentilizam”.</p> | <p>Kontemplativni impresionizam, kao nosilac simbolističkih sadržaja, apatije, rezigniranosti, bola, u srpskom slikarstvu se pojavljuje i kroz fenomen koji se terminološki može označiti kao „poentilistički impresionizam”. Gotovo svi srpski impresionistički slikari prihvatili su princip nanošenja boja kratkim kvadratnim potezom koji gradi kolorističku strukturu slike veoma blisku izvornom francuskom, ali i klimtovskom „secesijskom poentilizmu”.</p> |
| <p>Secesija / fovizam</p> | <p>Antimimetički kolorit, površine ispunjene intenzivnom sirovom i čistom bojom oivičenom debelom tamnom linijom gradi dekorativnu kompoziciju punu dinamike i neposrednosti. Laka tematika čiji je zadatak da odmara i opušta, kako je to govorio Anri Matis. Izrečena kratka definicija slikarstva fovizma kao da i nesvesno dodiruje mnoge strukture secesije i ukazuje na jednu tihu ali i neosporno stalno prisutnu komunikaciju fovizma i secesije.</p> | <p>Kao i u slučaju postimpresionizma i fovizam je izostavljen u srpskoj teoriji kao neopostojeća zvanična karika u morfologiji umetnosti srpske rane moderne. Neosporno, fovistički koncept slike je, doživeo svoju lokalnu varijantu u okviru srpske umetnosti. Međutim, fenomeni fovizma su tumačeni u okvirima drugih stilskih pojava. Francuski fovizam je neosporno, implicitno i eksplicitno, bio prisutan u srpskom slikarstvu, neposredno se prožimajući sa estetikom ekspresionizma, ali i secesije, što neposredno potvrđuje slikarstvo Nadežde Petrović, Leona Koena i Miloša Golubovića.</p> |

| | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p style="text-align: center;">Secesija / ekspresionizam</p> | <p>I, pored činjenice o različitim teorijskim polazištima ekspresionizma i secesije, te dve stilske tendencije se često poistovećuju. Tako npr. najznačajniji predstavnici austrijskog ekspresionizma Oskar Kokoška i Rihard Gerstl često bivaju tumačeni kao bečki secesionisti.</p> | <p>Slične relacije ekspresionizma i secesije prisutne su i u srpskoj stručnoj literaturi. Nadežda Petrović je ekspresionista, impresionista, kao i secesionista. Isto važi i za mnoge druge srpske slikare tog perioda. Slikarstvo Miloša Golubovića u svojoj estetici sinhrono korespondira sa ekspresionizmom kolorita i gesta, kao i sa simbolističko-secesijskim fenomenima.</p> |
| <p style="text-align: center;">Secesija / sezanim-kubizam</p> | <p>Secesija i kubizam ostvaruju neposredniji kontakt u periodu postsecesije, odnosno u umetnosti ar dekoa kada sezanovske teorije o formama postaju popularna i globalna estetika. Tipičan primer predavljanja sezanovsko-kubističkih geometrijskih formi u euklidovskom prostoru i vremenu može da predstavlja slikarstvo Tamare de Lempicke.</p> | <p>Ar deko-secesija ili „secesijski kubizam” u srpskoj kulturi i umetnosti doživeće intenzivnu produkciju u periodu između dva svetska rata. Ta estetika će biti zastupljena u arhitekturi, reljefnoj skulpturi, slikarstvu i primenjenoj umetnosti.</p> |
| <p style="text-align: center;">Secesija / futurizam</p> | <p>Kao što je futurizam tako je i secesija rado prihvatala dolazeću tehnološku revoluciju modernizma. Interaktivna komunikacija futurizma i secesije je svakako postojala, međutim između ta dva pravca su se javljali i veliki antagonizmi. Za razliku od secesije program i ideologija futurizma nisu bili polimorfni. Futurizam je odbacivao svaki oblik tradicije i prošlosti kao krajnji oblik dekadencije, dok je secesija na prošlost i budućnost posmatrala očima boga Janisa.</p> | <p>Futurizam u okvirima srpske umetnosti nije imao neposredne pristalice. Međutim nesvesno, kroz industrijsku i tehnološku revoluciju koncepti futurizma su se pojavljivali i živeli na svim nivoima srpske kulture. Estetika industrijskog dizajna je uspostavljala veze sa avangardnim futurizmom. Možda, najneposredniji kontakt sa ideologijom italijanskog futurizma je ostvarivan kroz dizajn i formu automobila koji su u srpsku kulturu donosili najnovije koncepte svetske estetike i dizajna.</p> |

| | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p style="text-align: center;">Secesija / metafizičko slikarstvo - nadrealizam</p> | <p>Metafizika Moderne se kretala genealoškom linijom romantizam-secesija-metafizičko slikarstvo-nadrealizam. Ideologije pomenutih pravaca su se neposredno prožimale na nivou idealizma, iracionalnog i kontemplativnog. U sferi likovnosti nadrealisti poput paradigmi Rene Magrita i Salvadora Dalija su bliski faktografskoj tačnosti predstavljenog, kao i pedantnom i minucioznom slikarskom postupku, koji je u sferi secesije takođe tipičan za mnoge predstavnike. Paralele između estetike Dalija i Klimta isčitavaju se kroz zajednički nadrealni ambijent, tačnu materijalizaciju, dekorativi koncept vizuelnog itd.</p> | <p>U sferi srpske umetnosti relacije secesije i nadrealizma se uspostavljaju na nivou metafizičkog. Metafizika nadrealnog se pojavljuje još u alegorijskim kompozicijama Novaka Radonjića, Đorđa Krstića, preko intimizma u srpskom impresinističkom slikarstvu, Koenovom kabalizmu, nadrealizmu Živanovića Noea i Milene Pavlović Barili, kao i nadrealističkoj fotografiji. Secesijsko metafizičko-nadrealistička struktura kroz pulsirajuće impulse imaće neprekinuti kontinuitet u srpskoj umetnosti.</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Razmatranje u granicama ovog kompozitnog poglavlja da odgovori na pitanje da li secesija, i/ili umetnost srpske secesije, predstavlja homogeni i autonomni umetnički stil. Dolazeći iz Evrope u ambijent srpske autentične kulture osobenosti estetike secesije doživljavale su „balkanske” metamorfoze. Karakterologija estetike esencijalne evropske secesije u susretu sa srpskom kulturom doživljavala je bitne transformacije. Na takve pojave uticao je subjektivizam samog umetnika, kao i činjenica da se estetika secesija prilagođavala lokalnim potrebama mentaliteta, kulture, religije, tradicije. Na gubitak evropske „čistote” stila svakako su uticali uplivi drugih stilskih tendencija koje su paralelno živele, pojavljivale se i trajale sa secesijom. Stilska heterogenost evropske secesije sjedinjena sa srpskom kulturnom tradicijom rađala je novu autonomnu i lokalnu varijatu secesije. Postojanje estetike i stila srpske secesije potvrdilo je pripadnost srpske umetnosti sferi globalne evropske kulture, kao što je istovremeno omogućilo i očuvanje nacionalnog identiteta koji kroz secesiju čak i naglašen korišćenjem elemenata romantičarskog estetskog instrumentarijuma.

10. Umetnost secesijskih kovina

Poseban segment primenjene umetnosti, zanatstva, dizajna i arhitekture umetnosti secesije predstavlja fenomen kovina.⁸⁰⁸ Najvećim delom kovine koje su nastajale u periodu kraja XIX i prvoj polovini XX veka svojim estetskim osobenostima pripadaju umetnosti secesije. Kovine su se prvenstveno pojavljivale na fasadama zgrada, zbog čega ih je moguće razmatrati i kao deo arhitektonske plastike i arhitektonske dekorativnosti, međutim, neophodno je ukazati i na njihovu utilitarnu funkciju. Pripadnost kovina sferi umetnosti arhitekture potvrđuje i činjenica da su i sami arhitekti često davali nacрте i estetska rešenja kovina⁸⁰⁹. Time dolazi do saradnje arhitekata i zanatlija, što je doprinosilo da manufakturna proizvodnja prihvati secesiju kao najpopularniji oblik tadašnje estetike. Tako je secesija direktno i indirektno u srpskoj sredini doprinosila podizanju kvaliteta zanatske proizvodnje i podizanja te manufakturne proizvodnje na nivo umetnosti. Sama potreba multipliciranja istog motiva u zavisnosti od utilitarnih zahteva provocirala je i progresivniju dinamiku razvoja zanatskog dizajna.

Estetika secesijskih kovina u srpskoj umetnosti javlja se relativno rano „на самом почетку 20. века”⁸¹⁰, što navodi na zaključak da se u Srbiji kovine javljaju kao rani oblik umetnosti secesije.

Odgovornost tadašnjeg društva i kulture prema razvoju zanatstva u Srbiji potvrđuje pojava osnivanja esnafskih udruženja. Ona su imala organizovanu strukturu, što potvrđuje postojanje komisija koje su ocenjivale validnost i kvalitet zanatskih proizvoda. Ekspertni timovi su odobravali i klasifikovali funkcionalno-estetski nivo secesijskih kovina u tadašnjoj Srbiji.

Pitanje koje može da predstavlja potencijalni početak polemičke i kritičke analize umetnosti secesijskih kovina u Srbiji odnosi se na vreme pojave te sfere umetnosti secesije. Godina 1886. koja je „iskovana” na ogradi ove beogradske terase može predstavljati potencijalni odgovor na postavljeno pitanje.

⁸⁰⁸ Pod terminom kovine u okviru ovog rada biće razmatrano kovano gvožđe koje je dobijeno manufakturnom ili poluindustrijskom proizvodnjom, a pojavljuje se u funkciji balkonskih ograda, dvorišnih kapija, u funkciji zaštitne mreže na vratima i prozorima, na atikama zgrada, podrumskim prozorima, ogradama grobnica itd.

⁸⁰⁹ Дејан Радовановић, *Сецесијске ковине на фасадама Београда*, ЗЛУМС бр. 22, Нови Сад 1986, 312.

⁸¹⁰ Isto, 299.



10.1. Stilski modaliteti secesijskih kovina

U formulaciji oblika secesijskih kovina umetnici su podražavali forme i stilizaciju koja je egzistirala u plastičnoj dekoraciji fasada, koja se pojavljivala na predmetima primenjene umetnosti, nameštaju ili, pak, onu koja je pripadala širokoj i slojevitoj estetskoj stvarnosti secesije. Međutim, svakako se može govoriti i o stepenu stilske autonomnosti secesije koja se ostvaruje u sferi kovina. Ta stilka osobenost bila je uslovljena različitim faktorima. Jedan je sama fizičko-hemijska osobenost gvožđa kao materijala iz koga je nastajala plastična forma, drugi je utilitarnost kojoj je forma morala da se prilagodi (najčešće funkciji različitih oblika ograde ili zaštiti vratnih i prozorskih otvora) i treći je početna forma gvožđa, od koje su umetnici-kovači kretali, a to je najčešće bila forma šipke. Poslednja karakteristika, forma šipke, kvadratnog ili kružnog preseka, je u mnogome i diktirala estetsku suštinu umetnosti secesije koja se u globalnim definicijama iskazuje sintagmama „*zmijolika forma*”, „*forma rezanaca*”, „*oblik zatalasane ili sinusoidne linije*” itd.

Zahvaljujući svojim stalnim stilskim metamorfozama secesijske kovine, uspevaju da u srpskom kulturološkom ambijentu opstanu sve do perioda Drugog svetskog rata. Nakon tog perioda u Srbiji dolazi do intenzivnijeg razvoja industrije, tako da su kovine zamenjene industrijski proizvedenim metalnim (ili u drugim materijalima izvedenim) ogradama.

Kovine koje su se neposredno inkorporirale u arhitektonsko tkivo predstavljale su i oblik plastične, odnosno skulpturalne, dekoracije arhitekture. U okviru stilskih osobenosti secesijske kovine često prate u estetskom smislu ostale dekorativne elemente na zidnim fasadama i u unutrašnjosti zgrada. Međutim, mora se naglasiti da u najvećem broju slučajeva kovine izgrađuju vlastiti pristup formulacije oblika i likovne poetike. Tako se

u okviru te sfere umetnosti secesije stvara jedna autonomna estetsko-funkcionalna stvarnost.

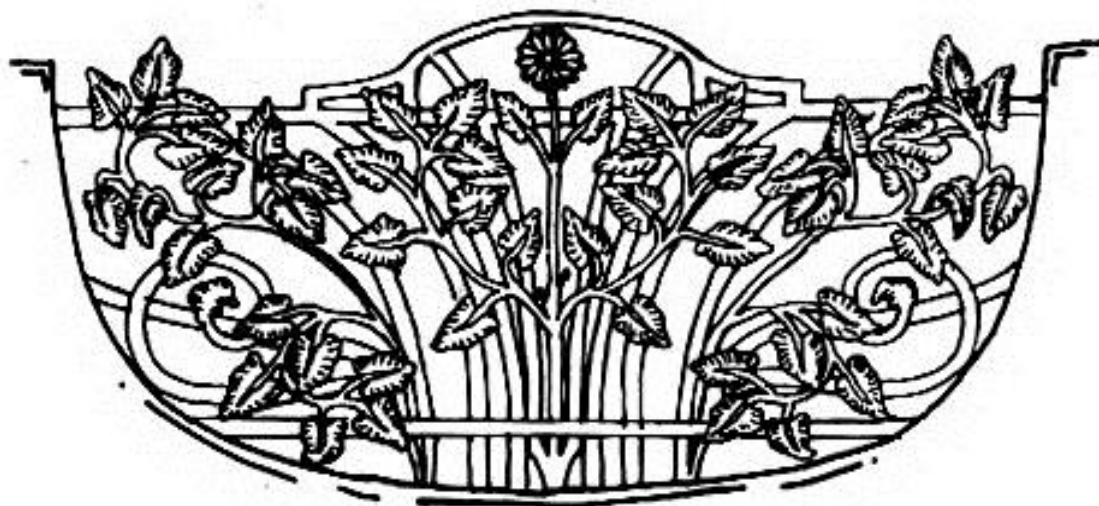
Dekoratívna struktura kovina gradi se kombinacijom geometrijskih i floralnih detalja, što je najčešći slučaj, ili pak, korišćenjem samo geometrijske ili floralne dekoracije. Treba naglasiti i činjenicu da je diferenciranje geometrijskih od floralnih formi u nekim slučajevima praktično nemoguće iz razloga što se ti motivi fino i neprimetno pretapaju i prerastaju u jedinstvene floralno-geometrijske, ili čak i zomorfne motive. Tako, tačan trenutak metamorfoze jednog motiva u drugi praktično i ne postoji ili se može odrediti krajnje subjektivnim tumačenjem.

Kovine koje pripadaju sferi umetnosti srpske secesije ozbiljnije nego što bi se očekivalo od zanatskih proizvoda nose u svom razvoju složenu estetsku morfologiju. Postavljanje estetskih karakteristika kovina na sinoptičku tablu razvoja umetnosti secesije ukazuje na pojavu dve linije genealogije kovina. Jedna linija predstavlja paralelu stilskih tendencija globalne estetike secesije, dok drugu, karakterišu individualna morfološka pravila koja se pojavljuju kao asinhrona stilska dešavanja u odnosu na druge likovne medije.



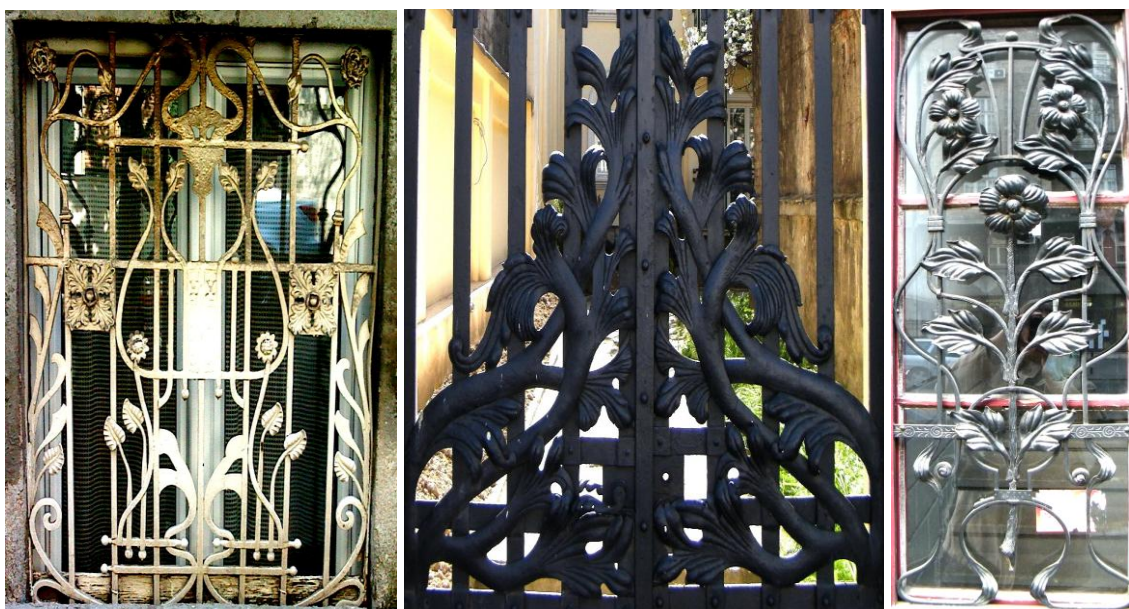
Kapija na kući Ota Goldnera, 1908, Budimska 12, Beograd

Geneza stila i motiva na kovinama u okviru srpske secesije počinje sa primenom i dominacijom floralnih detalja. Na kovinama se pojavljuju stilizovane grane, listovi i cvetovi različitih biljaka koji grade dekorativnu secesijsku strukturu.



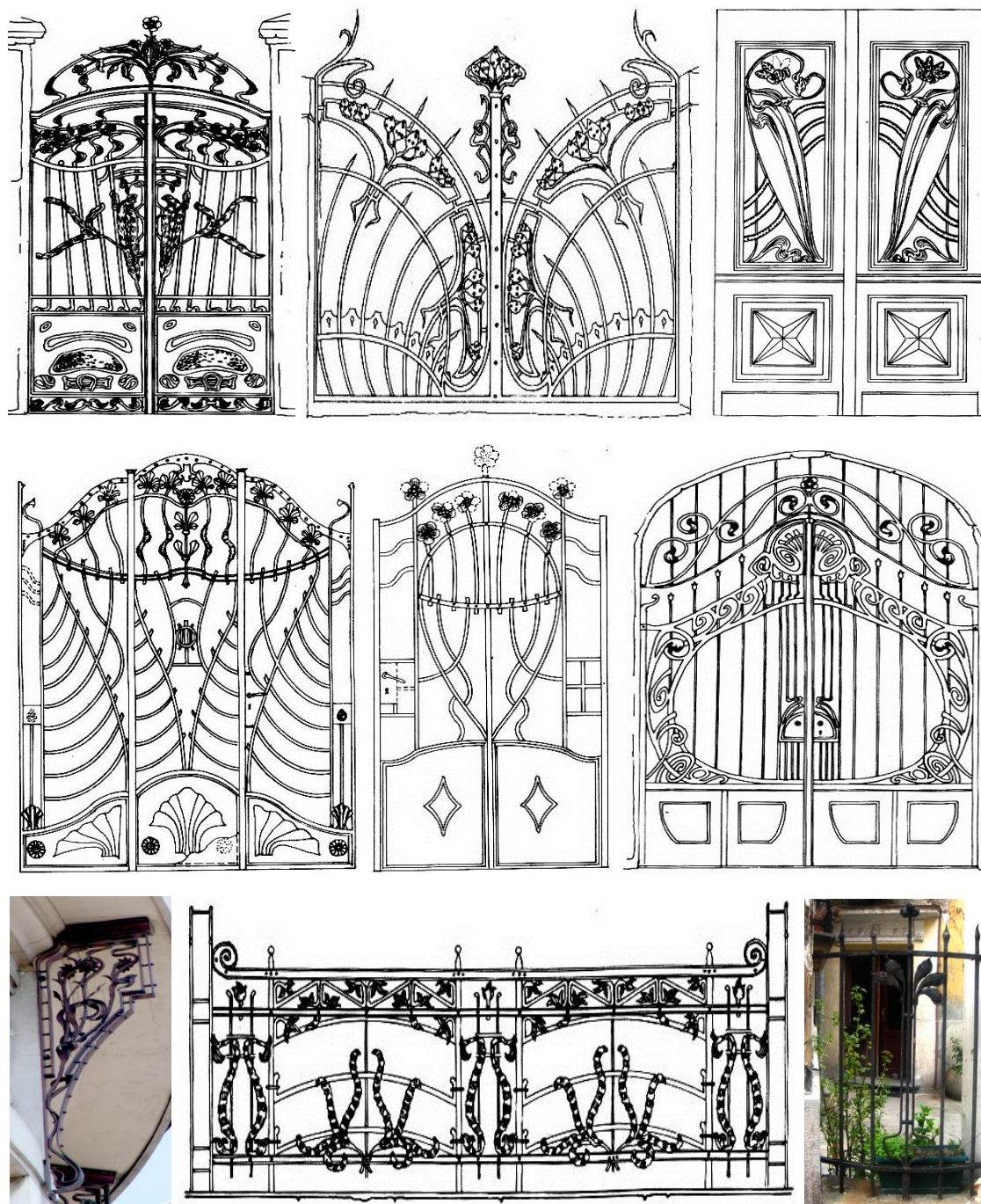
Crtež ograde na atici zgrade Oficirskog doma, 1908, Masarikova 45., Beograd

Tipičan primer secesijske kovine u Beogradu čini aplikacija u okviru atike Oficirskog doma. Floralni detalji sa motivom bršljana pojavljuju se u prvom planu, dok se u drugom planu pojavljuje metalna konstrukcija zasnovana na geometrijskim formama koje imaju kako dekorativnu, tako i funkcionalnu ulogu nosača floralnih motiva.



Primer floralne dekoracije kovina - ograda sa Novog groblje, kapija, prozor, Boegrad

Dalja geneza stila secesijskih kovina može se pratiti kroz postepenu integraciju floralnih i geometrijskih motiva. U toj fazi razvoja kovina floralno i geometrijsko postaju jedinstveno organsko i estetsko tkivo. Floralno postepeno odbacuje svaku formu mimezisa, dok se geometrijsko zasniva na apstraktnim i imaginarnim biljnim oblicima. Takvom stilu koji se zasniva na konglomeratu jednih i drugih oblika pripada najveći broj kovna koje pripadaju sferi umetnosti srpske secesije.



Primeri secesijskih kovina koje se pojavljuju u beogradskoj arhitekturi

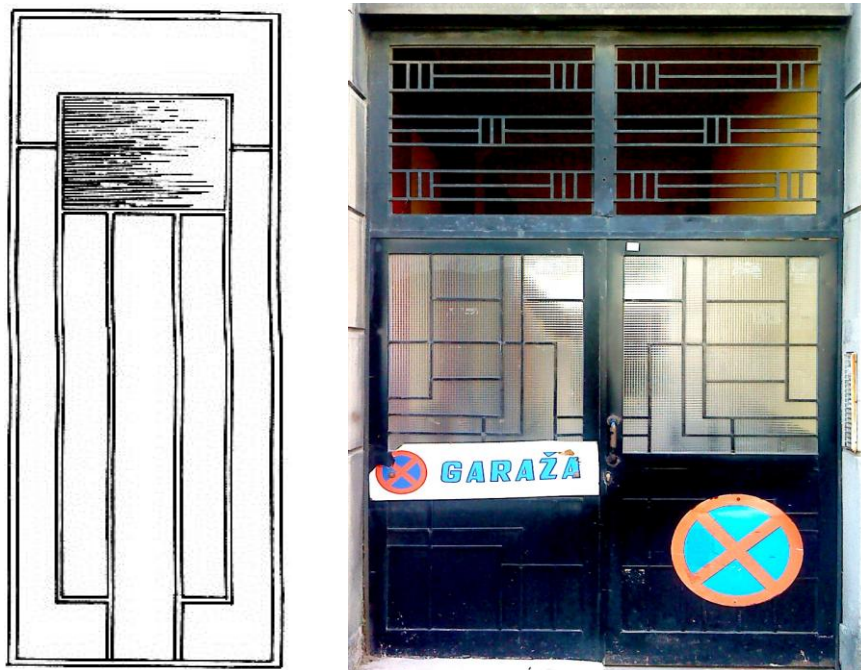
Kovine „starog Niša” sa početka XX veka, prikazane na fotografiji, ukazuju na prisustvo Gimarovsko-Gaudijeveskih formi u sferi kovanog gvožđa. Međutim, geometrijsko-cvetne aplikacije od metala sa reprodukovane ograde ukazuju da svi delovi kovina nisu manuelno urađeni „kovanjem gvožđa”, već da su određeni detalji nastali i tehnikom livenja topljenog metala.



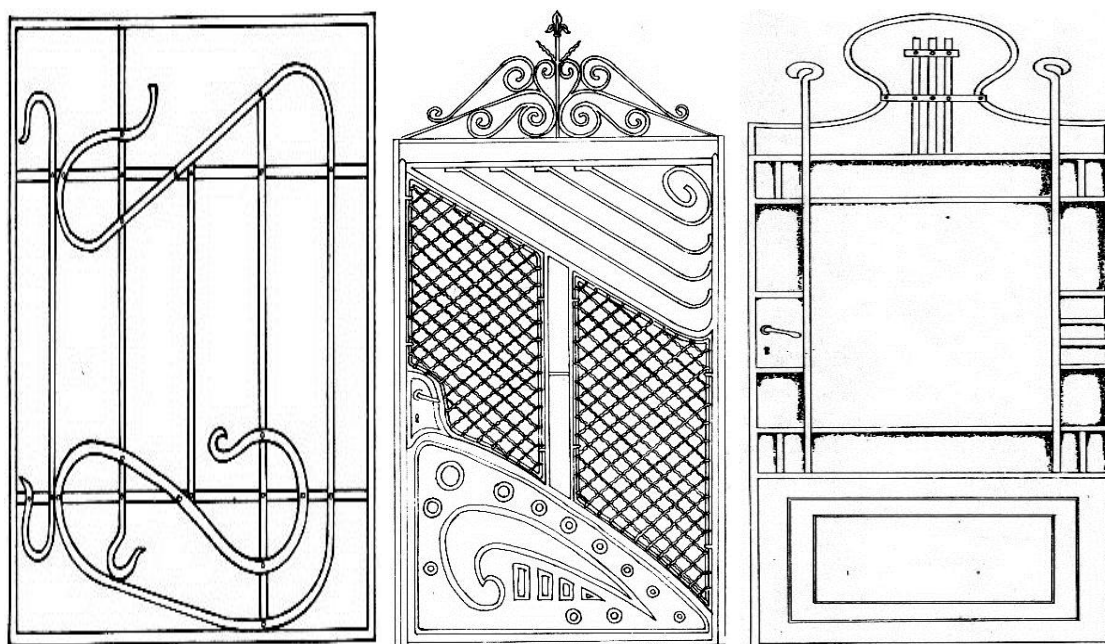
Motiv kovine sa betonske ograde u Nišu, početak 20. veka, lokacija nepoznata

Određenje genealogije stila srpskih secesijskih kovina kao generalni zaključak ističe postojanje morfologije estetike koja se kretala od helinističko-baroknih formi i rokajne dekorativnosti sa početka stila ka potpunom smirivanju kompozicije u kojoj su dominirali odnosi horizontalnih i vertikalnih geometrijskih formi. Tradicionalna progresija i dinamika estetsko-stilskog kretanja potpuno je neutralisana, što potvrđuje i činjenica da na „kraju puta” dominira estetika stroge mirnoće funkcionalizma i mondrijanovske kontemplativnosti. Međutim, u zavisnosti od želja naručioca, mogućnosti i afiniteta izvođača-zanatlija-kovača, svi oblici estetskih varijacija kovina su prisutne u čitavom periodu trajanja ideja secesije u srpskoj kulturi i umetnosti.





**Kovina na ulaznim vratima kuće Platona Papakostopulosa, 1912, Maršala Birjuzova, 38.
Metalna vrata, stambena zgrada, Prote Mateje 44, Beograd**



Secesijske kovine čiste geometrijske stilizacije, period do prvog svetskog rata, Beograd

Na pojedinim secesijskim kovinama pojavljuju se i zoomorfni motivi. U odnosu na „geometrijske” i „apstraktne” secesijske kovine zoomorfni motivi su retki i karakteriše ih specifičnost stilizacije što ih približava secesijskim konceptima.



Primeri secesijskih kovina sa elementima zoomorfne stilizacije, Beograd

10.2. Secesijske kovine na Novom groblju u Beogradu

Kovine koje se sistematizuju u okviru umetnosti srpske secesije pojavljuju se i van sfere, do sada u ovom radu naglašavanih utilitarnih funkcija. Tako se na novom groblju u Beogradu nalazi nadgrobni spomenik Jovanu Đorđeviću (1840 - 1913), u kome se kovano gvožđe pojavljuje kao materijal u kome je taj nadgrobni spomenik kompletno izveden, odnosno iskovan.

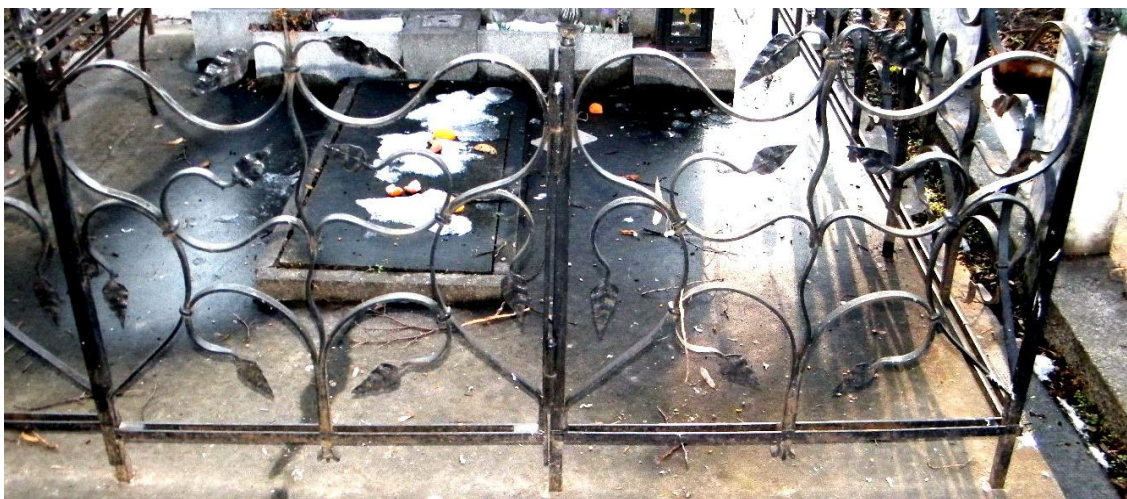


Nadgrobni spomenik Jovanu Đorđeviću, kovano gvožđe, 1913, Novo groblje, Beograd

Pored pomenutog oblika „sakralnih kovina” u službi nadgrobnog spomenika secesijske kovine se u okviru religiozne umetnosti najčešće javljaju u formi ograda parcela grobnog mesta, kapija, vrata kapela, kao i u funkciji različitih bogoslužbenih predmeta.



Na kovinama sa Novog groblja u Beogradu prisutne su različite stilske tendencije, međutim, u najvećem broju slučajeva, za one koje su nastale do perioda Drugog svetskog rata važi pravilo da pripadaju slojevitoj strukturi estetike umetnosti secesije.



Kovana ograda grobne parcele, Novo groblje, Beograd

Tako se kao poseban fenomen umetnost srpske secesije pojavljuju kovine u službi sakralne umetnosti. Postojanje secesije u sferi prihvatanja njene plastične i vizuelne stvarnosti od strane (najčešće, u sučaju Novog groblja, pravoslavne) crkve potvrđuje, i u ovom slučaju, umetnost secesije kao univerzalno i oficijalno estetsko pravilo.

10.3. Postsecesijske i/ili ar deko kovine

Nakon Balkanskih i Prvog svetskog rata sa promenama koje su donele tadašnje kulturne prilike, pod uticajem opšte genealogije umetnosti, nastupaju i nova estetska pravila u sferi secesijskih kovina. Kao i u okviru drugih medija umetnosti secesije i kod kovina

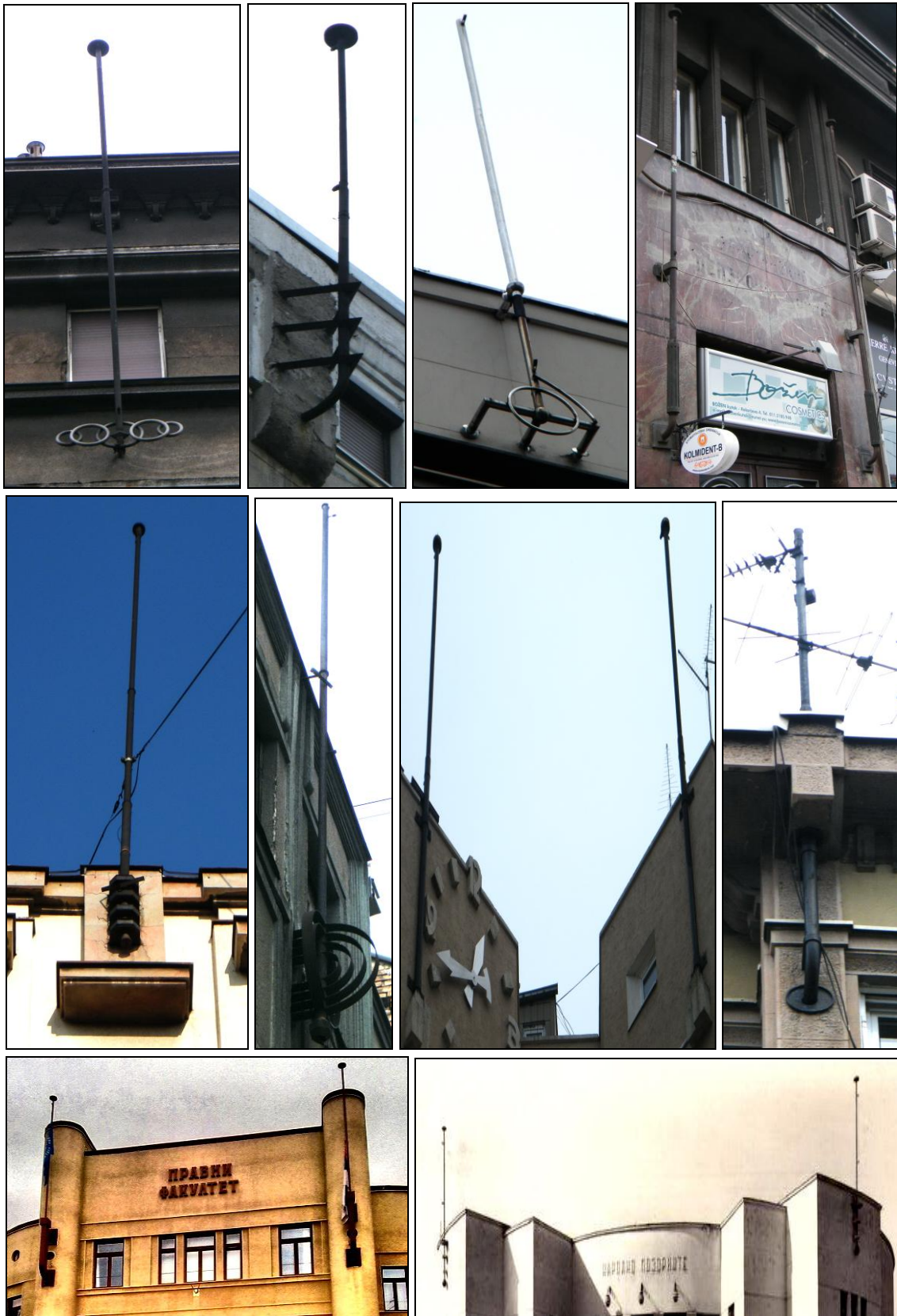
nastupa polarizacija na one koje se oslanjaju na predratna estetska pravila i na kovine koje nastaju po zakonitostima poslednje razvojne faze secesije, u ovoj tezi definisane kao postsecesija ili ar deko.





Primeri (ar deko) kovina vrata, prozorskih rešetki, ograda balkona i stepeništa u periodu između dva rata u Beogradu

Izdvojen fenomen u sferi kovina između dva rata predstavljaju kopljaste vertikalne forme koje su svojom bazom pričvršćene za fasadu zgrade. U smislu vizuelne estetike ti umetničko-zanatski artefakti poštuju opša estetska pravila tadašnjeg ar deko stila. Valjkasta forma šipke se najčešće integriše sa metalnom pravilnom kružnom formom koja se pričvršćuje za fasadu i predstavlja bazu „kovine-antene”.



Primeri secesijskih-ar deko kovina „antena-jarbola” integrisanih na arhitektonskim fasadama Beograda i Niša u periodu između dva rata

Postavljanje tog tipa kovina imalo je čistu estetsku funkciju. Prisustvo takvih neutilitarnih aplikacija, na gotovo svim reprezentativnijim fasadama ukazuje da je to bio deo arhitektonskog manira, ili arhitektonske mode. Simbolika takvih detalja, nije do kraja razjašnjena, međutim vertikalizam forme ukazuje na težnju arhitekata ka probijanju visinskih barijera tadašnjih srpskih oblakodera,⁸¹¹ kao što je i sam materijal gvožđa, kroz taj oblik moderne skulpturalne forme, potvrđivao svoju upotrebu u graditeljstvu. Kako je to bio period pojave radija i televizije, modernih bežičnih komunikacija moguće je da su te kovine asociirale arhitekte i naručioce na moderne prijemnike i odašiljače različitih frekvencija. Bio je to jedan detalj futurističke secesije.

U okviru sfere umetnosti srpskih secesijskih kovina interesantan primer predstavlja i metalna mreža na prozoru u ulici Đure Daničića 6. Osnovne forme koje gradi linearna struktura kovanog gvožđa bliska je sa secesijskom vizuelnošću, međutim likovno rešenje se oslanja i na „organsku” apstrakciju Vasilija Kandinskog.



Kovana zaštitna i ukrasna rešetka na prozoru stambene zgrade u ulici Đure Daničića 6.

⁸¹¹ Treba pomenuti da se takve kovine pojavljuju i na prizemnim i jednospratnim zgradama tog perioda.

Da bi potvrdila status trećeg „velikog” i „većitog” stila u istoriji umetnosti secesiji je bilo nametnuto da održi neprekinuti estetski kontinuitet i u periodu nakon njenog završetka. U periodu postsecesije i neosecesije takođe se javljaju stalne reminiscencije na umetnost secesijskih kovina ili ferforžea⁸¹². Bogatije stanovništvo koje je pri gradnji stambenih i poslovnih objekata sebi moglo da priušti dvorišne i balkonske ograde od ručno kovanog gvožđa težilo je reminiscencijama na historicistička rešenja u okviru kojih se javljaju i secesijska estetska rašenja.



Arh. Milan Dimitrijević, Ulazna kapija dvorišta vile *Nada*, 1995-1999, Avgusta Cesarca 15a.

Arh. Milan Dimitrijević, projekt za kovinu na prozoru vile *Nada*, 1995-1999, Avgusta Cesarca 15a.

I pored činjenice da su se mnogi poznati umetnici-zanatlije bavili izradom secesijskih kovina bez detaljnog istraživanja arhivskih podataka i stilskih karakteristika, nemoguće je atribuisati većinu radova. Ono što se sa izvesnijom tačnošću može zaključiti jeste da postoje kovine koje, na osnovu konstruktivnih i stilskih rešenja, pripadaju istoj radionici ili su nastale od strane istog zanatlije-kovača-umetnika.

⁸¹² Francuski naziv za kovano gvožđe.

Secesijska stvarnost i njeno postojanje u kontinuitetu istorije likovnih umetnosti i globalne kulture u mnogome duguje i njenoj sferi koja pripada složenoj i osobenoj estetsko-fenomenološkoj stvarnosti zanatsko-umetničkih kovina, koje su punu, opet sa izvesnim stepenom autonomnosti, afirmaciju doživele i u okviru srpske umetnosti.

Neophodno je naglasiti da u novije vreme veliki broj kovina neminovno propada i nestaje. Jedan od razloga pojavi takve situacije leži i u samoj prirodi materijala gvožđa koje, podložno koroziji i drugim hemijskim procesima, neminovno propada. Drugi razlog leži u nestručnim restauracijama, kao i u činjenici da se mnoge secesijske kovine jednostavno zamenjuju novim, estetski i stilski neadekvatnim materijalima i oblicima, ili se jednostavno uklanjaju.

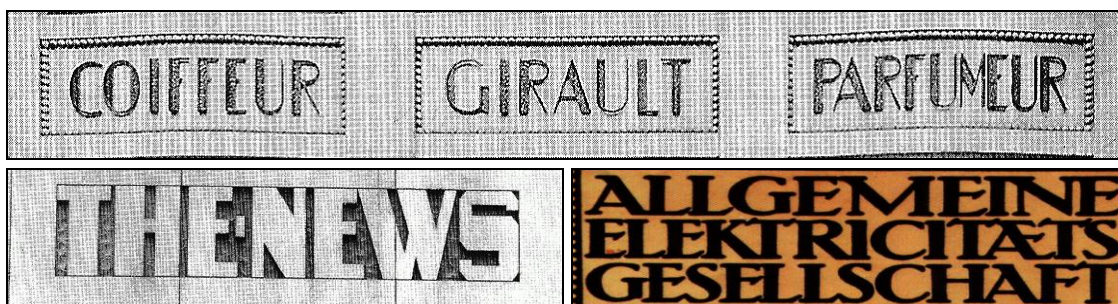
Secesijske kovine predstavljaju neposrednu vizuelnu manifestaciju jednog šireg kulturološkog i umetničkog fenomena. Pojavljuju se kao jedna od najneposrednijih indikativnih pojava za stilske tendencije secesije koje su zahvatile gotovo sve sfere estetike srpske umetnosti. Ferforže je menjao statusni položaj zanatlija koji su postajali zanatlije-umetnici, ili „kovači za umetničku obradu metala”. Fenomen umetnosti kovanog gvožđa u okviru srpske kulture najneposrednije se vezuje za umetnost secesije. Sa završetkom epohe secesije praktično nestaje ta sfera umetnosti ili se transformiše u industrijski oblik proizvodnje.

11. Srpska secesijska kaligrafija

Od trenutka pojave prvih pisama, pored njihove primarne funkcije literalnog objašnjenja sadržaja, estetika slovnih znaka ima i aktivno učešće i u vizuelnoj stvarnosti svoga vremena. Kroz istoriju različite civilizacije imale su svoja interna pisma koja su sadržajima likovne estetike i semiotike činila strukturu umetnosti tih kultura značajno slojevitijom. Kao i u prošlosti forma i vizuelnost slova i numeričkih znakova korišćenih u okvirima umetnosti secesije, u estetskom, fenomenološkom, personalnom, atributivnom i opštekulturološkom smislu, takođe imaju značajnu ulogu u ontološkom određenju te umetnosti. Umetnost kaligrafije doživljavala je estetiku koja se permanentno menjala i kroz istoriju civilizacije imala svoja kanonska i ideološka određenja. Međutim, u okviru Zapadne civilizacije, sa pojavom secesije kaligrafija dobija novo i višedimenzionalno značenje. U vizuelnom smislu slovni i numerički znaci dobijaju dekorativnu formu koja se na nivou opšte likovnosti neposredno integriše u samo umetničko delo. Sa aspekta razmatranja esencije i geneze secesijske kaligrafije neophodno je razmotriti opštu likovnu poetiku umetnosti toga doba. Poreklo stila secesijske kaligrafije potiče od pokušaja estetskog spajanja i integrisanja vegetabilnih i geometrijskih motiva iz likovnih medija u oblike slovnih i numeričkih znakova. Pored prihvatanja takvih estetskih obrazaca neophodno je razmotriti i uticaj orijentalizma i arapskog pisma, kao i japansko–kineske kaligrafije.

Secesijska kaligrafija se pre svega pojavljuje u okvirima utilitarne umetnosti. Natpisi se pojavljuju na fasadama zgrada, izlozima, plakatima, ilustracijama u dnevnim novinama, knjigama, natpisima na skulpturama i reljefima itd. Oblici slova su pratili opštu likovnu poetiku umetničkog dela u okviru koga se pojavljuju. Forma slova najčešće prati stilizaciju, ritmiku, kompoziciona rešenja umetničkog dela u okviru kojeg se pojavljuju.

Estetika secesijske kaligrafije brzo je putovala i prenosila se Evropom. Tako je umetnost lepog pisanja ili secesijska kaligrafija bila zaslužna i za širenje globalnih estetskih principa umetnosti secesije.





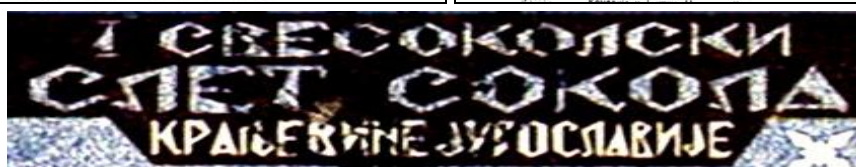
Primeri evropske secesijske kaligrafije koja se pojavljuje u slikarstvu, plakatu, grafici, časopisima, kao oblik fasadne plastike

U srpskoj umetnosti kao integralnom delu evropske secesije takođe je moguće razmatrati fenomen secesijske kaligrafije. Kao rani primer, u okviru tadašnjeg slikarstva, ističe se zapis na slici *Devojka na studencu* Uroša Predića. Sam oblik i vizuelna stilizacija slova, kao i integracija literarnog određenja teme sa likovnošću slike, upućuje na secesijsku pripadnost. Međutim, i ovog puta srpska umetnost kroz sintezu sa nacionalnom folklornom dekoracijom potvrđuje potrebu za vlastitom autonomnošću. U naslikanom nazivu slike reč *na* se pojavljuje uokvirena simbolom srca, motiva koji je takođe prisutan i u dekoraciji fasada srpske i balkanske ruralne arhitekture.



Uroš Predić, *Devojka na studencu*, 1818-1836, ulje na platnu, GMS, Novi Sad

Secesijska kaligrafija u dnevnim novinama, ilustrovanim časopisima, plakatima, razglednicama, knjigama, u okvirima „secesijskih dešavanja” u Srbiji javlja se relativno rano.



Kaligrafija sa plakata za prvi sokolski slet kraljevine Jugoslavije održanog u Beogradu 1930.

Plakate svojih pozorišnih predstava Brana Cvetković je sam dizajnirao i ispisivao tekstualni sadržaj. Na taj način je učestvovao u nastanku i secesijskih plakata i secesijske kaligrafije.⁸¹³

U sferi prihvatanja evropski kanonizovanih modaliteta secesijske stilizacije i evropske secesijske kaligrafije pojavljuje se na reljefnom zapisu na pijadestalu biste Vojislava Ilića na Kalemegdanskom parku.



Jovan Pešić, secesijska kaligrafija na reljefu pijedestala biste Vojislava Ilića, 1902, Kalemegdanski park

U kontekstu srpske umetnosti postojanje takvih primera omogućava korišćenje, još jedne sintagme (ili pojavu novog fenomena u umetnosti srpske secesije), a to je „ćirilična secesijska kaligrafija”.

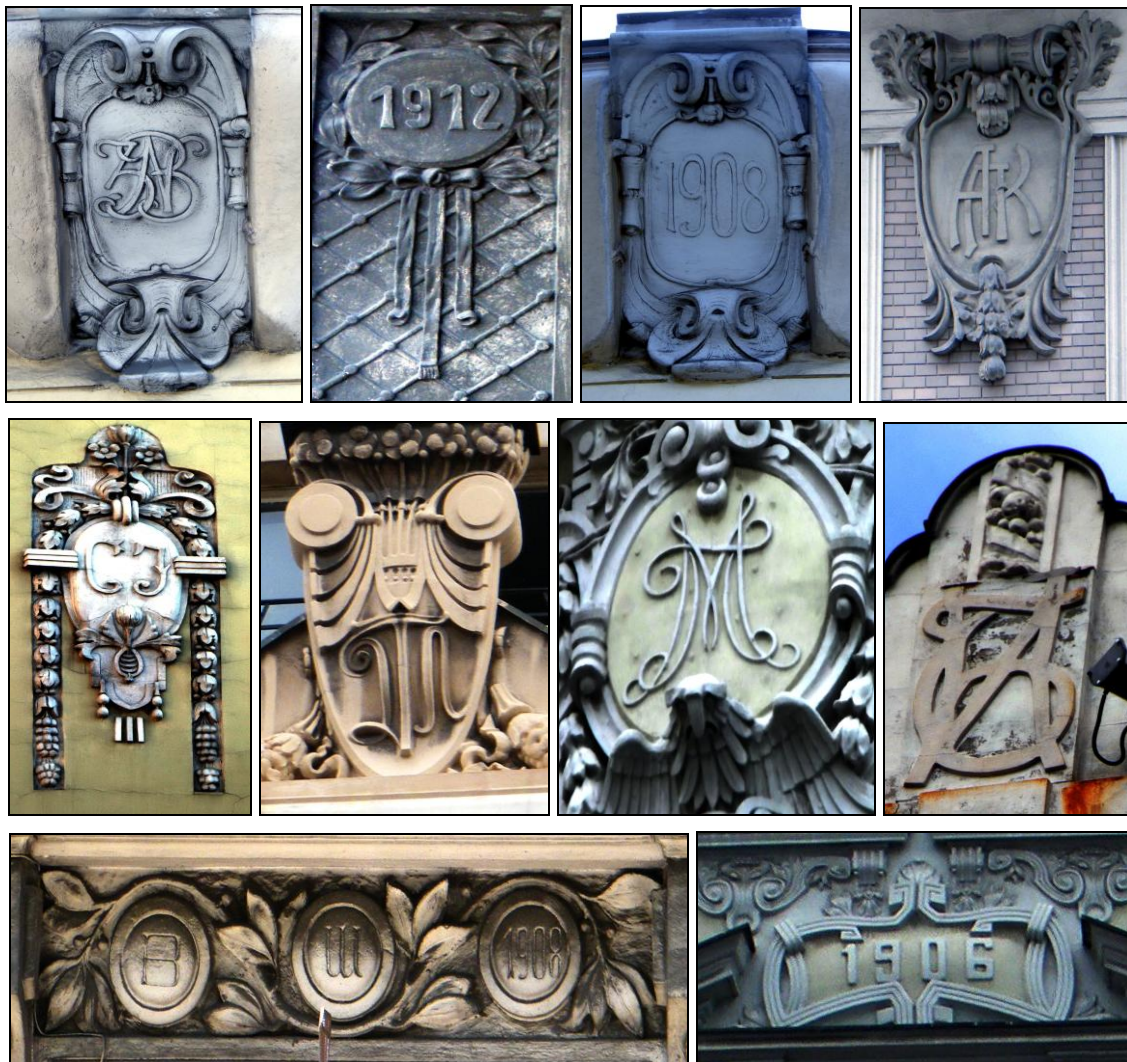
Primer ćirilične secesijske kaligrafije tipa bečke ili Klimtovske stilizacije pojavljuje se i na nadgrobnom spomeniku Jovanu Đorđeviću (1840 - 1913).



Nadgrobni spomenik Jovanu Đorđeviću, kovano gvožđe, Novo groblje, Beograd

⁸¹³ O tome: Миријан Одавић, *Брана Цветковић 1857-1942*, Београд 1992.

Karakterističan oblik secesijske kaligrafije pojavljuje se i u okviru srpske arhitekture tog perioda u formi fasadne plastike. Slovni i numerički simboli su označavali vlasnike zdanja, nazive institucija, godine izgradnje itd.



Primeri secesijske kaligrafije koji se pojavljuje na beogradskim fasadama

Autonomna secesijska stilizacija se pojavljuje i u sferi kovina. Tako se na kovini koja se pojavljuje na kući Vase Jovanovića u vidu atike javljaju u gvožđu izvedeni inicijali vlasnika, kao i godina gradnje kuće.

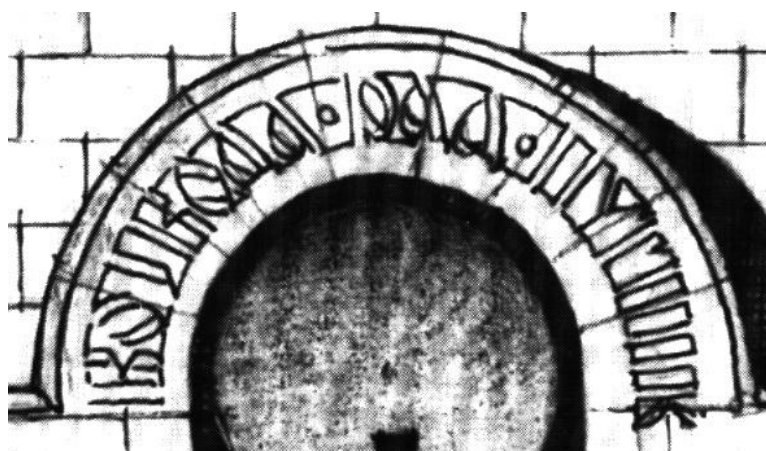


Crtež kovine sa elementima secesijske kaligrafije koja se pojavljuje u funkciji atike na kući Vase Jovanovića, 1914., Beograd



Atika od kovanog gvožđa na hotelu Bristol, Beograd

Secesijska kaligrafija nastavlja svoj život i u periodu između dva rata kada se nailazi na osobena estetska rešenja u duhu umetnosti secesije. U tim projektima su se posebno isticala braća Krstić. Dekorativnost svoje arhitekture su veoma uspešno dopunjavali i elementima secesijske kaligrafije. Takav primer se pojavljuje i na kapeli vojvode Radomira Putnika na Novom Groblju (godina).



Braća Krstić, Kapela vojvode Radomira Putnika, Novo groblje, Beograd

Na pijedestalu nadgrobnog spomenika Radoša P. Jovanovića upisana je rečenica „Porodica Radiše P. Jovanovića advokata”. Na kamenoj nadgrobnoj ploči isklesana je predstava muškog akta u tipičnoj simbolističko-secesijskoj stilizaciji. Tako sinteza figurativne predstave i specifične kaligrafije predstavlja još jednu formu umetnosti secesije.



Natpis na nadgrobnom spomeniku Radiše P. Jovanovića, Novo groblje, Beograd

Značenje fenomena kaligrafije i arabeske u umetnosti secesije nosi vrednosti koje se mogu analizirati na nivou vizuelne estetike slovnih i numeričkih znakova, međutim sama ontološka suština te umetnosti, odnos i relacije figurativnog i slovnog znaka uspostavljaju kompleksniji estetski i likovni diskurs. Tako *stil 1900.* u okviru same forme figurativnog i pojavnog donosi vrednosti kaligrafije. Figura prerasta nivo samo mimetičke vrednosti, ona postaje simbol, znak sa politonom semiotičkom strukturom. Figure Egona Šilea ili Miloša Golubovića u vizuelno-plastičnoj, kao i u spekulativnoj pojavnosti nose vrednosti kako kaligrafske dekorativnosti, tako i semiotičkog značenja.



Kralj Aleksandar I, reljef, ostali podaci nepoznati

Secesijska kaligrafija kao jedna sfera tadašnjeg modernizma, zahvaljujući stilskom pluralizmu koji se pojavljivao u vizuelnom uobličavanju slovnih znakova najavila je pojavu modernističkog koncepta u okviru tog fenomena. Zahvaljući pojavi savremene štampe pojavljuje se veliki broj tipova slova koji vizuelno obogaćuju literarne sadržaje. Tako se secesija pojavljuje i kao estetika koja je u okviru svoje vizuelnosti davala značajno mesto likovnoj poetici slovnih znakova.

12. Uticaj estetike secesije na srpsku sakralnu umetnost

Srpska crkvena umetnost, generalno posmatrano, formirala se prihvatanjem vizuelne estetike različitih kultura u čijem okruženju se nalazila. Posmatrana kroz njeno istorijsko i estetsko-morfološko kretanje predstavljala je sintezu internacionalnog sa nacionalnim, globalnog sa autohtonim stilskim tendencijama. Politonalna estetska struktura srpske crkvene umetnosti nastavila je da egzistira i u periodu hronološkog trajanja različitih fenomena secesije. Srpska estetika sakralne umetnosti biće prihvaćena u svim likovnim medijima, međutim tadašnja crkvena arhitektura se potvrđivala kao najotpornija na uplive dolazeće tendencije estetike modernizma.

Sa pojavom prisutnosti fenomena secesije crkvena umetnost prihvata izvesne elemente estetike sekularnog. Tako se, kao jedna od dominantnih karakteristika secesije, drastičnije izražena nego u prošlosti, pojavljuje težnja za brisanjem granica ideološko-vizuelne različitosti crkvene i utilitarne umetnosti. Pojavljuje se mnogo razloga koji su provocirali pojavu takve fenomenološke stvarnosti srpske sakralne umetnosti. Kao presudni uticaji mogu se nabrojati jačanje pozitivističkih nauka, pojava teorije o evolutivnom nastanku čoveka, kao i nove mogućnosti srpskih umetnika da neposrednije percipiraju evropsku estetiku likovnog. Kako je srpska pravoslavna crkva već doživela zapadnoevropske, rimokatoličke uticaje dogmatskog i likovnog izraza,⁸¹⁴ infiltriranje te estetike krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka nije nailazilo na velike barijere od strane ortodoksnih kanona.

Neosrednjovekovlje i postvizantina prisutni su u sferi srpske crkvene i utilitarne umetnosti. Tako se može govoriti o prisutnosti fenomena neosrednjovekovne, neovizantijske i/ili neomoravske secesije u srpskoj umetnosti.⁸¹⁵ Nasuprot prisutnosti „istoka” u srpskoj kulturi, perioda ranog modernizma, pojavljuju se i elementi

⁸¹⁴ Elementi rimokatoličke umetnosti prodiru u srpsku crkvenu umetnost u 18. veku sa konstituisanjem tzv. srpskog baroka.

⁸¹⁵ O tim fenomenima u okvirima umetnosti srpske secesije dato je detaljnije objašnjenje u segmentu ovog rada pod naslovom: *Pokušaj definicije stila - Srpska Secesija, tipološko određenje umetnosti srpske secesije i definicija njenih fenomenoloških osobnosti.*

zapadnoevropskih estetskih koncepata, terminološki definisanih, kao romanika, gotika, renesansa, manirizam, barok itd.

Pojavnost secesijskih struktura u srpskoj kulturi i umetnosti nametala je i crkvenoj pravoslavnoj vizuelnoj stvarnosti prihvatanje novih estetičkih modela i ideoloških struktura. Postepeno se napuštaju tradicionalni ortodoksni doktrinirani kanoni predstavljanja, zamenjuju ih novi likovni i spekulativni sadržaji bazirani na drugačijim ontološkim vrednostima. U okvirima vizuelnih predstava zvanične crkve pojavljuje se novi hrišćanski misticizam, kao i oblici subjektivno doživljene religioznosti. Umesto hrišćanske ortodoksne doktrinirane predstave prihvata se hrišćanski misticizam, neki vid personalnog doživljaja religioznog. Sa stanovišta ikonografije popularizuju se netradicionalno koncipirani motivi raja, pakla, anđela, demona, pokajnika i iskušenika, razvija se živi imaginativan odnos prema prirodi. Hrišćanska misao obogaćuje se novim temama koje potenciraju filozofsko - psihološke aspekte života i smrti.

Jednu sferu autentičnosti evropskog simbolizma čini autonomni estetsko-programski stav prema crkvenoj i opšte religioznoj umetnosti. Tako secesijski modernizam donosi novi vizuelno-ideološki koncept u predstavljanju religioznih tema. Govoreći o simbolističkim tendencijama u okvirima likovnog predstavljanja hrišćanskih tema Umberto Eko iznosi, na temu religiozne umetnosti, da se i „ovaj povratak religioznim vrlinama ne ispoljava kao obnavljanje moralnih vrednosti i filozofskih principa, već kao podložnost čarima raskošnih i nesvakidašnjih obreda, izdišućih tonova i uzbuđujućih prizvuka poezije poznog latinizeta, sjaja vizantijskog hrišćanstva, „natuknutih” divova varvarskog zlatarstva ranog srednjeg veka. Dekadentistička religioznost od religioznog fenomena zahteva tek ritualne vidove, utoliko bolje ukoliko su još i dvosmisleni, i nudi morbidno senzualnu verziju mističke tradicije.”⁸¹⁶. Takvim stavom Eko potvrđuje postojanje težnji evropske kulture za slabljenjem autoriteta crkvenih kanona, kao i procesa poistovećivanja i približavanja crkvene i svetovne duhovnosti. Novonastala situacija je inicirala pojavu različitih secesijskih varijeteta, kao i upliv fenomenološke stvarnosti secesije u religioznu umetnost. Ideološko-estetske novine nastale u periodu egzistencije umetnosti secesije u tadašnjoj evropskoj

⁸¹⁶ Umberto Eko, *Istorija lepote*, Beograd 2004, 336.

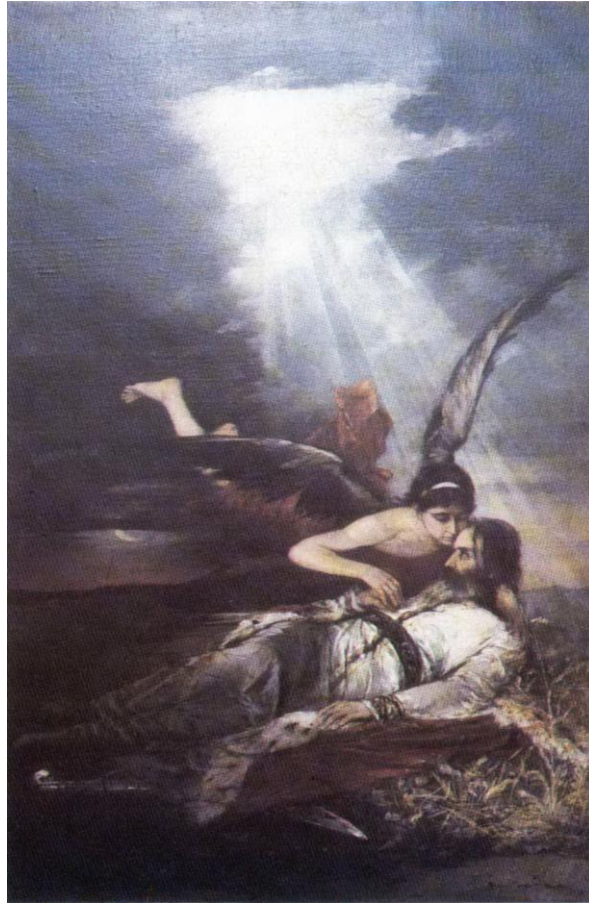
religioznoj umetnosti Umberto Eko iskazuje i definiše kroz termine i sintagme „kreće stazama satanizma”, „zanimanje za natprirodne pojave”, „Naginjanje ka strašnom”, „žed za nepoznatim”, „sklonost ka užasu”, „estetika zla”, „otkrivanje magijske i okultne tradicije”, „kabalizam”, „prisustvo demonskog u umetnosti i životu”, „pristupanje pravim magijskim obredima i prizivanje đavola”, „od sadizma i mazohizma”, „privlačna moć perverznog”, „poziv na greh”, „požuda, nekrofilija”, „dekadentistički senzibilitet”, „estetička religija”⁸¹⁷.

Pojavu i prihvatanje simbolističkih, kao generalno novih elemenata u srpskom crkvenom slikarstvu, potvrđuje i polemika vođena oko problema pravoslavnosti na ikonama niške saborne crkve. Đorđe Krstić⁸¹⁸ je započeo rad na niškom ikonostasu 1884. a, prvu ikonu *Smrt kneza Lazara* podneo je na pregled komisiji u februaru 1885. godine. U komisiji, u ime ministarstva prosvete i crkvenih dela, bili su arhimandrit Nićifor Dučić, slikar Stevan Todorović i Mihailo Valtrović. Pomenuto slikarstvo će polarizovati tadašnju javnost i likovnu kritiku, na one koji su prihvatili i one koji su odbacivali nove koncepte religiozne likovnosti. Kao branioci tradicije i ortodoksne ikonografije istupaju Steva Todorović i Đorđe Maletić, dok su drugu stranu smelih i neksenofobičnih shvatanja zastupali Mihajlo Valtrović i Đorđe Krstić. Braneći prisutnost modernističkih tendencija u Krstićevom slikarstvu Valtrović primećuje da je slikar uspeo u cilju koji je pred sebe postavio, a to je da u svoj rad unese nove misli opravdane verom, istorijom i predanjima. Takođe je uspeo da uskladi sadržaj i likovnu formu. Takva kritika nagoveštava prisutnost fenomena simbolizma na Krstićevim ikonama slikanih za nišku sabornu crkvu.

Kritički stavovi Valtrovića i Krstića podržavali su estetiku modernističkog koncepta u srpskoj crkvenoj umetnosti. Međutim, njihova borba za prihvatanje „novog” i „modernog” nikako nije predstavljala anacionalni program. Tako se može zaključiti da su rani modernisti u okvirima srpske crkvene umetnosti suštinski nastavljali romantičarske težnje za očuvanjem nacionalnog identiteta i u sferi vizuelnih medija.

⁸¹⁷ Umberto Eko, *Istorija lepote*, Beograd 2004, 336.

⁸¹⁸ Đorđe Krstić u okviru teze ove disertacije pojavljuje se kao najistaknutiji predstavnik srpske umetnosti rane secesije. Njegovo slikarstvo na ikonostasu niške Saborne crkve predstavlja prve primere srpske umetnosti simbolizma.



Đorđe Krstić, *Vaskrsenje kneza Lazara*, ulje na platnu, 1885, Saborna crkva u Nišu

Novi koncept, modernog i nacionalnog, podrazumevao je prihvatanje novih modela likovnosti koji je često dolazilo iz rimokatoličke konfesije. Stavovi Mihaila Valtrovića podrazumevali su stvaranje nacionalne umetnosti na osnovama srpskog srednjovekovlja, što je moguće poistovetiti sa još jednom osobenošću karakterističnom za simbolizam. Đorđe Krstić zapisuje „Kad god sam gledao po zidovima manastirskim slike starih slikara, mene je poglavito zanimala misao u njima. Nesavršenost u oblicima nije mi smetala u izučavanju misli i njene predstave u celini. Našavši i shvativši misao, lako mi je bilo odenuti je savršenijim oblikom i izvesti je današnjom savremenom tehnikom.”⁸¹⁹. Krstićevo potenciranje idejnosti kao primarne strukture u slikarstvu takođe se može povezati sa osnovnim programskim stavovima simbolizma. Teorijski stavovi izneti u *Stražilovu* Mihaila Valtrovića i Đorđa Krstića predstavljaju rane primere kritičkih stavova i težnju evropske teorije za afirmacijom simbolističkih ideja u likovnoj umetnosti. Slično je govorio i Žan Moreas u *Manifestu simbolizma* zalažući se za stav

⁸¹⁹ Pomenuta polemika je vođena kroz korespondenciju objavljivanu u časopisu: *Стражилово*, 1886, 10, 333-333; Isto, 31, 1037-1042; Isto, 40, 1411-1418; *Isto*, 43, 1473 – 1476.

da simboli treba da odenu ideju u senzibilnu formu. Takvo mišljenje se u mnogome poistovećivalo sa teorijskim stavovima Valtrovića i Krstića. Postojanje paralela u teorijskim stavovima, srpske i francuske likovne kritike, potvrđuju težnju srpske crkvene umetnosti za uključivanjem u savremena evropska stilska kretanja.

Krstić je srpsko srednjovekovno slikarstvo uzimao kao izvor i nadahnuće svojih ideja, dok u slučaju pomenute ikone, *Vaskresenje kneza Lazara*, ideja za njenu realizaciju i temu dolazi iz narodne epske poezije. Krstićevo opredeljenje i uvažavanje nacionalne poezije i mita kao legitimnog izvora za nastanak likovnog umetničkog dela, takođe se, može razmatrati kao jedan od simbolističkih koncepta.

Srpsko crkveno slikarstvo sa programom koji je donosio Đorđe Krstić postepeno napušta tradicionalne teme ikonografije u kojima su predstavljeni svetitelji, biblijske teme ili istorijske istine. Dominantna ikonografska tema Krstića pre svega postaje sama ideja, tako religiozna slika više zahteva jedan viši nivo isčitavanja i komunikacije od dotadašnjeg jednodimenzionalnog posmatranja predstavljenog. Svakako treba naglasiti da je simbolizam pravac u okviru evropske kulture čija je hronologija paralelna sa periodom u kome se javlja pojačano interesovanje za vizantijsku umetnost. Kao jedna od generalnih osobenosti vizantijske i simbolističke umetnosti pojavljuje se činjenica da njihov cilj nije bio deskriptivno opisivanje materijalne realnosti. Iste intencije bile su prisutne i kod Krstića koji događaje ne prikazuje kroz naraciju, već bira esencijalni trenutak događaja. „Što istorija i pesma, o junaku ili događaju, donosi u kraćem ili dužem nizu pojava, to slikar umetnik ima da skupi u jednu predstavu - kao ono sunčane zrake i jednu žižu - pa u njoj da iznese svu unutrašnju sadržinu, svu veličinu i važnost izabratog predmeta. [...] Sve ostalo što je tome predhodilo, mi nosimo u pameti i srcu, pa sa takvom opremom gledamo ikonu i osećamo i razumemo umetničku misao.”⁸²⁰. U sazvučju sa takvim razmišljanjem Krstić na ikoni *Smrt kneza Lazara* bira momenat u kome anđeo smrti uzima Lazarevu dušu. To je trenutak u kome nastupa zemaljska smrt za Lazarevo telo i istovremenog odlaska njegove duše na nebo. Predstavljenu apoteozu simbolizuje zrak svetlosti koji se spušta na Lazarevo telo.

Mihailo Valtrović u pomenutoj korespondenciji ukazuje na potrebu da i sam konzument predstavljenog sadržaja ikone poseduje duhovnu spremnost i znanje. „Za razumevanje

⁸²⁰ Михаило Вальтровић, *Православност у данашњем живопису у Србији*, Београд 1886, 12.

umetničkog rada neophodno je potrebna sprema duhovna. I to sprema koja obuhvata predstavljeni događaj po njegovoj sadržini, po jezgru, i koja uči poznavati granice u kojima se kreće svaka umetnost u radu svome, i šta umetnost traži da predstavi. [...] Da bi ove slike gledalac umeo da razume i oceni u punoj i pravoj meri, valja mu najpre poznavati događaj iz istorije, valja da zna zadatak slikarstvu i da ima oko izvežbano suđenju o lepim potezima, lepom sklopu i skladu boja, i da ima dušu koja se daje pokrenuti, uzvisiti i zagrejati kao umetnikova”⁸²¹. Takvi Valtrovićevi stavovi su se podudarali sa savremenim evropskim simbolističkim težnjama. U kontekstu izrečenog interesantno je zapažanje Slobodana Mijuškovića „Simbolistička teorija [...] postulira i novi tip odnosa prema posmatraču / recipijentu, tj. pretpostavlja kreativnu recepciju koja bi trebalo da izazove promenu svesti i preobražaj ličnosti.”⁸²²

12.1 Svetlost (osvetljenje) kao metafizička struktura u srpskom crkvenom slikarstvu simbolizma i/ili secesije

Do perioda u kome se javljaju tendencije modernističkih shvatanja u srpskom religioznom slikarstvu predstavljanju svetlosti nije davan poseban značaj. U crkvenom slikarstvu srpskog srednjeg veka, baroka ili klasicizma pojavljuje se neposredna difuzna svetlost koja je ravnomerno osvetljavala prostor i površinu slike. Sa srpskim romantizmom svetlost kao likovni i psihološki element dobija naglašeniju ulogu. Predstavljena svetlost dobija slojevit zadatak, tako u svojoj estetskoj korespondenciji i relacijama sa tamnim, neosvetljenim površinama gradi plastičnu strukturu i istovremeno konstituiše duhovnu strukturu slike.

U Krstićevom, a kasnije i Aleksićevom religioznom slikarstvu svetlost se pojavljuje kao dominantni nosilac religioznog, mističnog i duhovnog. Tako se može napraviti osnovna razlika između barokne i simbolističke svetlosti. I u jednoj i drugoj sferi stila srpskog slikarstva svetlost je luministička, sa prisustvom barokiziranih kiaroskuro vizuelnih efekata. Međutim, barokni odnosi svetlo-tamno su se pojavljivali više u službi likovnih problema na slici, dok je u srpskom simbolističko-secesijskom religioznom slikarstvu svetlost pre svega manifestacija prisutnosti Boga i religioznog misticizma.

Svetlost kao likovno-vizuelni i psihološki element slike postaje nosilac određenog religioznog sadržaja i ikonografskog značenja. Novo luminističko osvetljenje

⁸²¹ Isto, 27.

⁸²² Slobodan Mijušković, *Od samodovoljstva do smrti slikarstva*, Beograd 1998, 23

predstavljalo je opoziciju estetici prirodne sunčeve svetlosti impresionizma.⁸²³ Idealizam i intimizam simbolizma suprotstavljao se racionalizmu i pozitivizmu impresionizma. Tako su modernističke „estetike” impresionizma i simbolizma, kao savremenih pravaca, egzistirale i na principima antagonizama različitih likovnih poetika i ontoloških struktura.



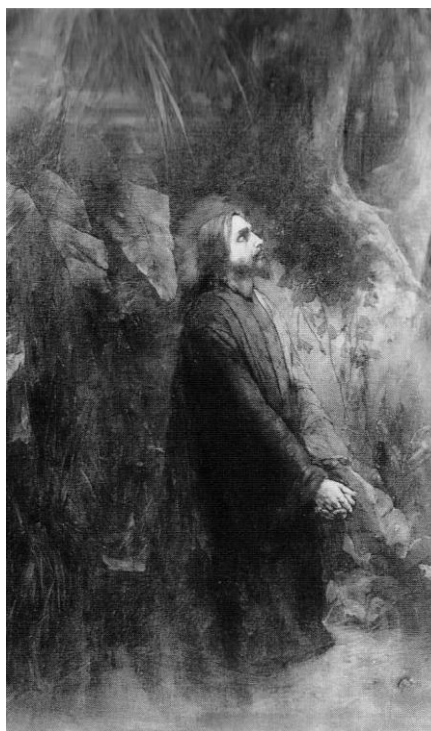
Primeri luminističke – simbolističko – secesijske svetlosti u crkvenom slikarstvu Đorđa Krstića

U okviru srpske crkvene umetnosti kao bliska fenomenologiji secesije pojavljuje se i slika (ikona) *Obretenje glave Kneza Lazara*. Dajući kritičko viđenje pomenute ikone Nikola Kusovac je zapisao „Onog dalekog februarskog dana 1855. godine kada je Đorđe Krstić javno izložio kompoziciju za ikonostas Sabornog hrama u Nišu sa neuobičajenom predstavom *Smrt kneza Lazara*, otvorena je nova stranica srpske istorije umetnosti, a srpski ikonostas je krenuo novim i neistraženim stazama. Uz mnogo nerazumevanja i žučnog sporenja rađalo se jedno novo slikarstvo koje se, prožeto duhom pravoslavlja a pod plaštom simbolizma suprotstavljalo vladajućem ukusu i zahtevima sredine. [...] 1905. godine nastala je Krstićeva slika *Obretenje glave kneza Lazara*. Mada je i ona rađena u duhu simbolizma i zbog toga teško čitljiva, ipak je

⁸²³ O fenomenu luminističke svetlosti u morfologiji srpskog slikarstva prve polovine dvadesetog veka: Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, Београд 1973, 15-33.

prihvaćena kao sve što je Krstić imao da kaže kao prvi moderni i nepravaziđeni srpski ikonopisac”⁸²⁴

Kao primer religioznog simbolističko-secesijskog slikarstva u opusu Đorđa Krstića pojavljuje se i predstava *Molitva na gori*. Ta ikona sadrži mnoge strukture umetnosti secesije, kao što su mistifikacija teme, dekorativnost, vanremenska i vanprostorna atmosfera, egzotičnost ambijenta. Činjenica de je Đorđe Krstić u literaturi često stavljan u kategoriju srpskog realizma, nameće komparativno posmatranje njegovog religioznog slikarstva sa npr. ikonopisanjem Paje Jovanovića i Uroša Predića. Sva trojica slikara donose značajne novine unoseći antikurbeovske koncepte u srpsko slikarstvo realizma⁸²⁵. Po prvi put srpsko crkveno slikarstvo dostiže vrednosti renesansne tačnosti i naturalističkog predstavljanja. Implementacija svih tih pomenutih struktura realizma predstavljao je i vid secesijske sekularizacije crkvenog slikarstva. Međutim, bez obzira na mnoge zajedničke strukture crkvenog slikarstva srpskih realista Krstićev opus ze izdvaja kontemplativnim strukturama koje su neposrednije izražene u odnosu na osnovna načela realizma Predića i Jovanovića.



Đorđe Krstić, *Molitva na gori*, 1892, Saborna crkva, Niš.

⁸²⁴ Никола Кусовац, *Битка на Косову 1389. године*, каталог САНУ, Београд 1989, 120.

⁸²⁵ Sama ideja predstavljanja religioznih predstava pojavljuje se kao suprotnost jednoj od osnovnih maksima Gistava Kurbea koji je izjavio da ne slika anđele iz razlog što ih nikada nije video.

Đorđe Krstić predstavlja rodonačelnika simbolističko-secesijskih pojava u srpskom slikarstvu. Zahvaljući potenciranju novih, u okviru ortodoksne likovnosti, avangardnih struktura bliskih secesijskim konceptima, slikarstvo Đorđa Krstića po mnogome predstavlja vrhunac srpskog postsrednjovekovnog crkvenog slikarstva druge polovine XX veka.

Rezimirajući, iz ugla različitih metodoloških pristupa, stvaralaštvo Stevana Aleksića uočava se prisutnost često suprotstavljenih stilskih tendencija koje je umetnik uspešno sintetizovao u jedinstveno i prepoznatljivo estetsko tkivo. Aleksić je, u okvirima konvencionalne srpske istorije umetnosti, najčešće stavljan u okvire srpskog romantizma, realizma i plenerizma. Međutim čitav njegov slikarski opus prožima slojevita fenomenologija simbolizma. Posebno interesantna, i u okviru srpske umetnosti inovativna, je uloga koju Aleksić kroz primenu novih kontemplativnih sadržaja i likovne poetike simbolizma unosi u srpsko pravoslavno crkveno slikarstvo. Kao primer neposredne prisutnosti simbolističko-secesijskog koncepta u srpskom religioznom slikarstvu pojavljuje se predstava *Sv. Jovan Krstitelj*. Lik Krstitelja dat je kroz novi, do tada srpskom slikarstvu nepoznati modalitet vizuelizacije ostavren kroz, tipično za simbolizam, noćni ambijent ispunjen difuznom mesečevom svetlošću, kao i kroz metafizički vanprostorni i vanvremenski transcendentalni ambijent. Ontološke vrednosti ostavrene na religioznim predstavama Stevana Aleksića grade novi vid korespodencije stilsko-estetskih tendencija u srpskom crkvenom slikarstvu ostavrenih na relaciji realizam – simbolizam – luminizam Komparativna analiza Aleksićevog ikonopisačkog slikarstva sa stvaralaštvom njegovih savremenika, potvrđuje tog Modoškog slikara kao izrazitog simbolistu u okvirima srpskog crkvenog slikarstva.⁸²⁶

⁸²⁶ Doktorska disertacija Jasne Jovanov sa temom *Stevan Aleksić* u mnogome se zasniva na tvrdnji da slikarski opus Stevana Aleksića pre svega pripada simbolističkoj stilskoj orijentaciji. O tome: Јасна Јованов, *Стеван Алексић*, Нови Сад 2008.



Stevan Aleksić, Sv. Jovan Krstitelj, Svojina I. Aleksića u Jaši Tomiću
Stevan Aleksić, Izgnanstvo iz raja, ulje na platnu, 1920, 31 X 47 cm, NM, Beograd

Kao jedna od bitnih karakteristika srpskog secesijskog slikarstva sa hrišćanskom tematikom jeste i pojava pseudobiblijskih motiva. Tako i sam Stevan Aleksić, kao i mnogi drugi predstavnici simbolističko-secesijske orijentacije dozvoljava sebi da slika teme koje su bile kanonski nepriznate. Jedna od takvih tema je i *Juda pred raspećem*.



Stevan Aleksić, Juda pred raspećem, ulje na platnu, 33 X 44 cm, 1917, NM, Beograd
Stevan Aleksić, Akt s mrtvačkom glavom (Sifilis), ulje na platnu, 1921, privatno vlasništvo

Juda je predstavljen u stanju agonije i očaja u pokušaju bega od izdajstva koje je u ovom slučaju naglašeno božanskom svetlošću koja naglašava čin izdajstva. Imaginarna svetlost se pojavljuje kao aura oko razapetog Hristovog tela i predstavlja glavni nosilac simbolističkih sadržaja. Politonalno značenje naslova slike koju je sam autor nazvao *Sifilis* ukazuje na univerzalno simboličko značenje mrtvačke glave. Ikonografija te slike verovatno nikada neće do kraja biti rešena. Marija Magdalena, ili samo „akt sa mrtvačkom glavom”, ili Saloma kao „boginja sifilisa”⁸²⁷ su moguće teme te slike koje svojom intrigantnošću doprinose prisustvu simbolističkog u Aleksićevom slikarstvu.

Ličnost i delo Dragutina Inkiostrija Medenjaka predstavlja jednu od paradigmi srpske umetnosti secesije, delovao je i u okvirima srpske pravoslavne crkvene umetnosti. Nažalost, njegov rad na tom polju nije do kraja istražen i proučen. Sonja Vulešević navodi podatak da je 1906. Inkiostri dobio poziv iz Sofije da dekoriše novu zgradu bugarskog Narodnog teatra, i da se ne zna da „[...] ли је скице за иконостас и уређење Преображењске цркве у Панчеву израдио пре или после овог пута.”⁸²⁸ Međutim, kako je preporuka crkvenoj opštini u Pančevu, napisana od Mihaila Valtrovića, Andre Stevanovića i Milorada Ruvidića, za prihvatanje koncepta Inkiostrijevog ikonostasa stigla je sa zakašnjenjem realizacija tog projekta nije ostvarena.⁸²⁹ Tadašnja srpska kritika je sa negodovanjem propratila neprihvatanje Inkiostrija kao umetnika koji bi radio na enterijeru crkve. Povodom istog u svom članku objavljenom u *Politici* od 30. 5. 1906. Dragutin Ilić zaključuje „Чег ради црквена општина није могла да се споразуме са уметником није нам познато, али држимо, да би овај рад не само био од великог уметничког значаја у овој цркви него би у свему одговарао тежњама новог српског слога.”⁸³⁰ Takav stav iskazan prema umetnosti Inkiostrija, a s obzirom na njegov umetnički koncept pre svega zasnovan na estetici secesije, potvrđuje spremnost tadašnjeg srpskog stanovništva Pančeva da i u sferi crkvene umetnosti prihvati novine koje je nudila ta estetika.

Međutim, ako se po mišljenju Sonje Vulešević, angažovanje Inkiostrija na pančevačkoj Preobraženjskoj crkvi završava samo sa neprihvatanjem projekta postavlja se pitanje ko

⁸²⁷ J. Cassou, *Lexicon des Symbolismus*, Paris 1979, 157.

⁸²⁸ Соња Вулешевеић, *Драгутин Инкиостри Меденџак*, Београд 1998, 19.

⁸²⁹ Isto, 20.

⁸³⁰ Isto.

je uradio zidni živopis crkve.⁸³¹ U tom trenutku jedino je Inkiostri imao znanja, iskustva i potrebe za realizacijom takve estetike u okvirima zidnog slikarstva jednog pravoslavnog hrama. Prvi put u srpskom crkvenom zidnom slikarstvu se napušta figuracija i pojavljuju čisto dekorativni floralno-geometrijski elementi koji su pre svega reminiscencija na oblike i stilizaciju prepleta iz moravske plastike. Međutim, mora se naglasiti i to da je iniciranje i podsticaj za islikavanje zidnih površina čisto dekorativnim nefigurativnim temama upravo došao iz estetike secesije.

Umetnikova ličnost, životni put, kao i geneza slikarskog formiranja dali su nesvakidašnji profil umetnosti Vase Pomorišca. U okvirima srpskog religioznog slikarstva njegovo delo svakako čini nesvakidašnju i avangardnu pojavu iz više razloga. Novine u sferi likovne poetike i ikonografije srpskog crkvenog slikarstva nastajale pod uticajem modernističkih ideja dešavale su se pre svega kao refleksije romantizma, simbolizma i realizma. Pojava slikarskog koncepta koji je nudio Vasa Pomorišac omogućila je novi i autonomni estetski koncept koji je provocirao razvoj novih fenomena srpskog crkvenog slikarstva. Interesovanje za religiozno slikarstvo i hrišćanski misticizam iskazivo je još za vreme svog učenja u ateljeu Stevana Aleksića⁸³². U ateljeu modoškog slikara mladi Pomorišac proveo je šest godina od 1905. do 1911. godine. Kontakt i uticaj učitelja na učenika svakako ima težinu u kontekstu značenja fenomena „srpsko secesijsko crkveno slikarstvo” i/ili „pravoslavna secesija”. Stevan Aleksić u okviru teorijskih stavova iznetih u ovom radu ima zapaženo mesto u sveopštoj ontološkoj strukturi srpske secesije. Na osnovu predhodno izrečenog može se zaključiti da je Pomorišac još od trinaeste godine, kada je stupio u atelje starijeg majstora, prihvatao moguće uticaje „Aleksićeve secesije”. Drugi bitan momenat na relaciji Aleksić – Pomorišac - srpsko secesijsko crkveno slikarstvo je činjenica da je Pomarišac još za vreme školovanja kod Aleksića učestvovao na zajedničkom živopisanju i slikanju ikona „Gornje crkve” u Pančevu⁸³³. Tako je Pomorišac još za vreme svog najranijeg školovanja kroz kontakt sa svojim učiteljem i crkvenim slikarstvom otvorio mogućnost za svoje formiranje kao slikara koji će se u svom opusu

⁸³¹ U kontekstu ovog pitanja treba izuzeti figurativno-narativne istorijske kompozicije koje je naslikao Stevan Aleksić.

⁸³² Stevan Aleksić je u Modošu otvorio slikarsku školu 1905. nakon povratka sa studija u Minhenu.

⁸³³ Ljiljana Stojanović, *Vasa Pomarišac*, Katalog MSU, Beograd novembar 1986 – januar 1987, 8.

realizovati i kroz fenomen pravoslavne secesije. Takođe je poznato da je 1912. naslikao ikone za ikonostas pravoslavne crkve u Sirigu u Mađarskoj.⁸³⁴

Bio je veliki poštovalac srpske srednjovekovne umetnosti. Svoje ideje, za revitalizacijom likovnosti ortodoksnog hrišćanstva ostvarivao je i delovanjem kroz program i estetske težnje grupe Zograf⁸³⁵. Međutim, kao modernista, bio je svestan i činjenice da pukim podražavanjem likovnih obrazaca srednjovekovnih fresaka nije moguće ostvariti umetnost koja bi odgovarala savremenom trenutku. Iz tog razloga u najvećem delu svog opusa crkvenog slikarstva oslanja se na secesiju i tada vladajuću estetiku ar dekoa. Takvu interpretaciju i stilsku analizu svojom likovnom poetikom potvrđuje i slika *Iskušenje Svetog Antonija*.



Vasa Pomarišac, *Iskušenje Svetog Antonija*, crtež olovkom, privatno vlasništvo
Vasa Pomarišac, *Iskušenje Svetog Antonija*, 1927, ulje na platnu, MSU, Beograd

Nakon Prvog svetskog rata prilike nisu zadovoljavale nemirnu i istraživačku prirodu Vase Pomarišca, tako on svoje studije nastavlja u inostranstvu. Nastupivši kao secesionista od ustaljenih estetskih konvencija i akademskih normi Pomarišac, što bi se očekivalo, nije težio odlasku u „avangardni” Pariz već se odlučuje da studije nastavi u Londonu. Na putu ka Londonu naći će se u Briselu, jednoj od prestonica umetnosti secesije. Srpski slikar nije tragao za aktuelnim konceptima modernizma već u Briselu pokazuje pre svega intresovanje za flamansko renesansno slikarstvo u okviru koga mu

⁸³⁴ Ljiljana Stojanović, *Vasa Pomarišac*, Katalog MSU, Beograd novembar 1986 – januar 1987, 8.

⁸³⁵ O grupi Zograf: Zoran M. Jovanović, *Друштво уметника Зограф*, Београд 1998.

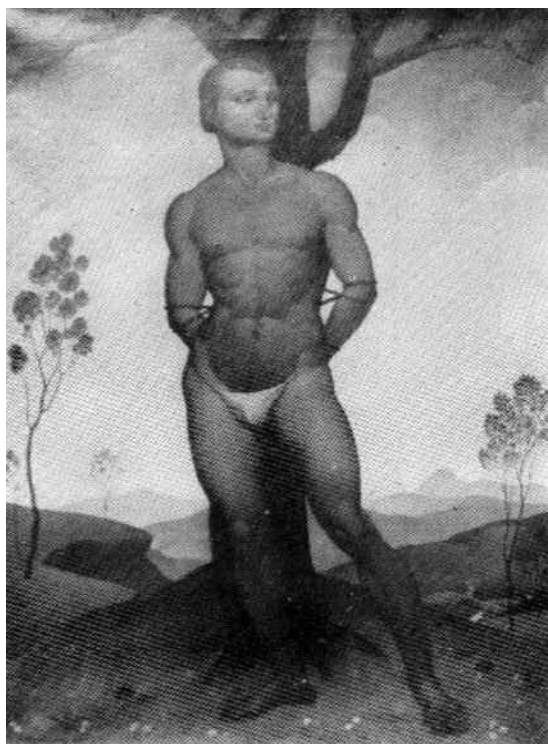
je posebnu pažnju privuklo stvaralaštvo Hansa Memlinga.⁸³⁶ Tema slike *Iskušenje Svetog Antonija* za srpsko religiozno slikarstvo bila je nova i upravo pod uticajem flamanske umetnosti Pomorišac otvara svoj period neorenesanse. Posećujući evropske muzeje srpski slikar otkriva estetiku renesanse koja će doživljavati na njegovom stilskom dijagramu najviše pulsirajuće pikove. Tema Svetog Antonija ilustrovala je monaški život u periodu ranog hrišćanstva, što je predstavljalo i vid autobiografije Pomorišca i njegov asketizam slikara-monaha. Nastala je u trenucima kada je slikar doživljavao mnoge emotivne krize. Poput iskušenika Pomorišac je ispitivao granice svoje izdržljivosti tragajući za duhovnim identitetom.

Renesansa kao inspiracija za hrišćanske teme i neorenesansnu likovnost integrisane u Pomorišćev koncept estetike secesije u mnogo čemu se može očitavati i u slikama *Sveti Dorđe* i *Sveti Sebastijan*. Kako su te dve slike nastale 1930. i 1931. njihova likovna struktura se neposrednije vezuje za fenomen postsecesije i/ili ar dekoa. Takvo viđenje stilskih osobnosti Pomorišćevog slikarstva potvrđuje njegovo skulpturalno tretiranje formi kakvo je prisutno i na ar deko reljefima ili npr. u slikarstvu Tamare de Lempicke. Dovođenje njegovog slikarstva sa temama preuzetim iz hrišćanske ikonografije u kontekst postsecesije, otvara potrebu za razmatranjem još jednog fenomena koji se može označiti sintagmom srpsko crkveno i/ili sakralno ar deko slikarstvo. Takođe, i njegovo stvaralaštvo za vreme delovanja u grupi Zograf blisko je ar deko estetiци.

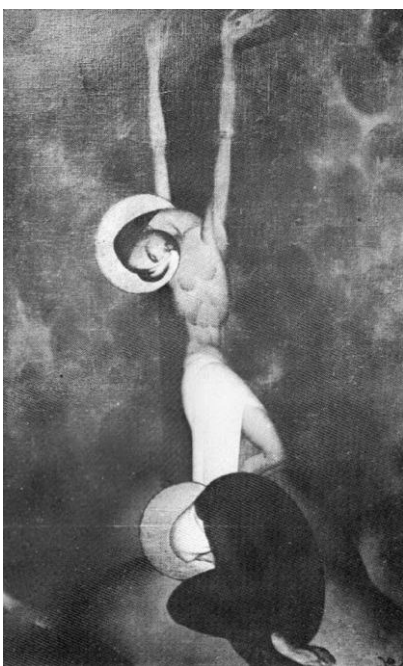
Nakon Prvog svetskog rata Pomorišac kraće vreme provodi učeći u Zagrebu u *Školi za umjetnost i umjetni obrt*. U tom periodu doživeće uticaj grupe Medulić koja je uspostavljala neposredne kontakte sa bečkom secesijom i doprinosila da tadašnja posleratna likovna scena (u novoformiranoj državi Kraljevini Srba Hrvata i Slovenaca) bude dinamična i zanimljiva.⁸³⁷ Uticaj umetnika grupe Medulić bio je neposredan i nudio je srpskom slikaru mnoge esencijalne vrednosti bečke secesije. Jedna od slika, iz Pomorišćevog „Hrišćanskog” opusa koja iskazuje direktne veze sa hrvatskom secesijom i grupom Medulić je i *Plać matere božije*. Takođe pomenuto delo potvrđuje i bliskost srpskog slikara i sa bečkom secesijom.

⁸³⁶ Ljiljana Stojanović, *Vasa Pomorišac*, Katalog MSU, Beograd novembar 1986 – januar 1987, 11.

⁸³⁷ Isto, 24.



Vasa Pomorišac, *Sveti Đorđe*, 1931, ulje na dasci, 43 X 35 cm, NM, Beograd
 Vasa Pomorišac, *Sveti Sebastijan*, 1930, ulje na plstnu, 72 X 48 cm, privatno vlasništvo



Vasa Pomorišac, *Pláč matere božije*, 1921, ulje na platnu, 91,5 X 61,5 cm, privatno vlasništvo
 Tone Kralj, *Hristos u slavi*, 1923, drvo, 180 X 50 X 41 cm, Moderna galerija, Ljubljana
 Tone Kralj, iz ciklusa *Život-Osmeh*, 1921, bakropis, 20 X 15 cm, MSU, Beograd

Reprodukovana slika Vase Pomorišca *Pláč matere božije*, skulptura Tone Kralja *Hristos u slavi* i crteža, istog autora, iz ciklusa *Život-Osmeh*, vizuelno u svojoj likovnoj poetici potvrđuju bliskost i spremnost srpskog slikarstva da uđe u neposrednu estetsku

korespondenciju sa hrvatskom, preko koje su se, indirektno, uspostavljale veze sa bečkom i klimtovskom fenomenologijom secesije.

Pomorišac se 1922. ponovo našao u Srbiji kojom prilikom je radio kopije fresaka manastira Manasija⁸³⁸. U tom neposrednom kontaktu sa srpskim srednjovekovnim slikarstvom uspostavlja kontemplativnu komunikaciju sa estetikom duhovnog i vizuelnog srpske vizantine. Kako je „vizantizam” bio zapisan u genetskom kodu Vase Pomarišca on ga uspešno sintetizuje sa svojom pripadnošću secesionizmu što se reflektovalo kroz pojavu stilskog pluralizma u njegovom slikarstvu. Takvu stilsku simbiozu uspešno opisuju svojom vizuelnom naracijom dve predstave Jovana Krstitelja. Na tim predstavama dominira secesijska težnja ka dekorativnom integrisana sa aktuelnim tendencijama ranog modernizma kao što su strukturalno-konstruktivni sadržaji, neomaniristička stilizacija, elementi tonskog kubizma.



Vasa Pomorišac, Prorok, 1922, ulje na platnu, NM, Beograd
Vasa Pomorišac, Sveti Jovan, 1922, ulje na platnu, 126 X 91, MSU, Beograd

⁸³⁸ Ljiljana Stojanović, *Vasa Pomorišac*, Katalog MSU, Beograd novembar 1986 – januar 1987, 24.

Asimilujući najrazličitije zapadnoevropske estetike slikarstva i sintetišući ih sa srpskim srednjovekovnim likovnim poukama Pomorišac u srpskom religioznom slikarstvu pokreće nove tematske i estetske sadržaje. Tako hrišćanska tematika srpskog slikarstva u svojoj morfološkoj vertikali pored vizantijske, zografske, barokne, manirističke, rokajne, klasicističke, romantičarske i realističke prihvata i fenomene estetike secesije. Krajnja instanca ovog istraživačkog segmenta umetnosti secesije ukazivanje na postojanje još jedne sfere estetskog u nacionalnoj religioznoj umetnosti koja može biti terminološko izrečena kroz sintagme: srpska secesijska hrišćanska tematika, pravoslavna secesijska likovnost ili srpsko secesijsko crkveno slikarstvo.



**Vasa Pomorišac, *Sveti Đorđe*,
1923, vitraž, 105 X 58 cm,
privatno vlasništvo**

Vasa Pomorišac u srpsko religiozno slikarstvo popularizuje vitraž, slikarsku tehniku koja je do tada bila nepoznata srpskoj umetnosti. Po popularnosti, u literaturi istican kao paradigmatični primer njegovog vitražnog slikarstva ističe se *Sveti Đorđe* nastao za zgradu Aero kluba. Za potrebe iste zgrade Pomorišac je uradio još nekoliko vitraža.⁸³⁹ Tako se pojava nove slikarske tehnike vitraža, u okvirima srpske umetnosti može povezati upravo sa prihvatanjem estetike secesije.

Ipak, na kraju u ekspezu o Pomorišćevom religioznom slikarstvu potrebno je ukazati da srpska crkva nije u svim slučajevima prihvatala estetiku secesije, kao i što mnoga njegova dela sa hrišćanskom tematikom nisu nastajala za potrebe crkve.

12.2 Secesijski vitraž

Vitraž je slikarska tehnika u rimokatoličkoj umetnosti imao neprekinuti kontinuitet trajanja još od perioda gotike, međutim u okvirima ortodoksnog hrišćanstva bio je veoma redak. Sa periodom prodora secesije ta tehnika se postepeno prihvata i u okvirima religioznog slikarstva, odnosno hrišćanske teme se po prvi put vitražnim

⁸³⁹ Za potrebe Aero kluba uradio je i vitražnu predstavu *Dedil i Ikar*, u Cvijeti Zuzorić predstavu *Vlastelinka*, za skupštinu grada vitraže za deset prozora, u hotelu Mažestik predstavu *Muzika i Igra*.

slikarstvom predstavljaju na prozorskim staklima pravoslavnih crkava.⁸⁴⁰ Po mišljenu Rostislave Grimaljuk „talas preporoda vitražne umetnosti, [...] stигаo je у јужнословенске земље на почетку XX века.”⁸⁴¹, što hronološki predstavlja period prihvatanja umetnosti secesije u srpskoj sredini. Zapravo u srpskoj umetnosti vitraž se prvi i pojavljuje kao crkvena umetnost, odakle će se proširiti i na sferu utilitarne arhitekture gde se pojavljuje kao prozorsko slikarstvo reprezentativnih stambenih i upravnih zgrada.⁸⁴² Tako početkom XX veka pravoslavni hramovi, prvenstveno u Beogradu i Novom Sadu, dobijaju vitražno slikarstvo sa geometrijsko-floralnim i figurativnim predstavama. Za razvoj crkvenog vitražnog slikarstva, kako ističe Rostislava Grimaljuk, posebno treba istaći značaj Prvog jugoslovenskog ateljea za fotokeramiku i stakloslikariju *Stanišić*.⁸⁴³



Prodajni salon Atelje Milan Stanišić i sinovi, 1930. godina
Reklamni listić Atelje Milan Stanišić i sinovi, 1920. godina

⁸⁴⁰ O tome videti: Donka Stančić, *Vitraži*, Novi Sad 1977.

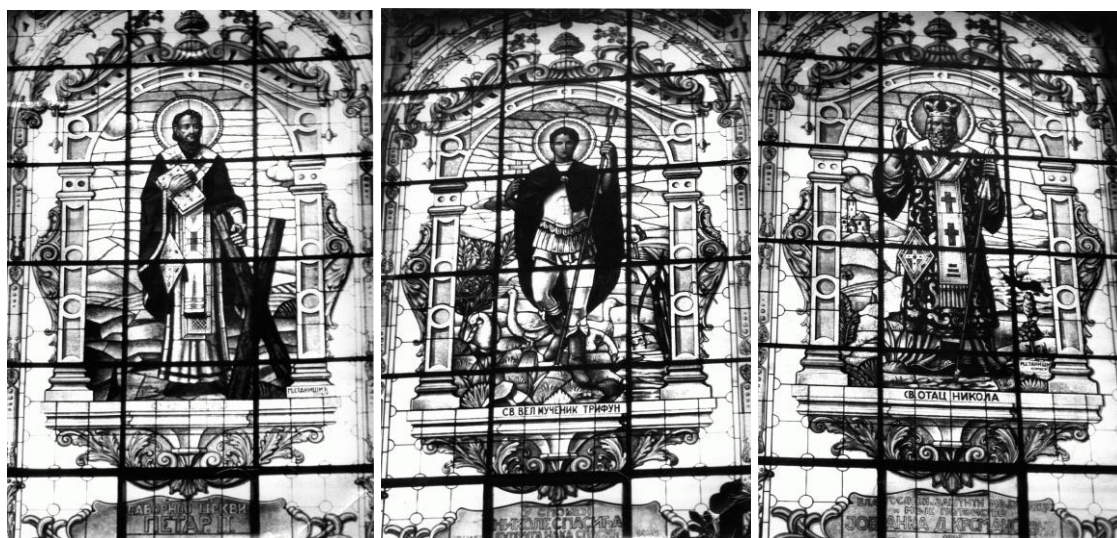
⁸⁴¹ Ростислава Гримальук, *Витражи Петра Карпљука у контексту 101. годишњице делатности „Ателје витража и мозаика Станишић и синови” у Сомбору*, ЗЛУМС бр. 38, Нови Сад 2010, 162

⁸⁴² Isto.

⁸⁴³ Atelje i radionica *Stanišić* osnovana je 1898. godine, kada je počela da radi radionica i prodavnica stakla u Somboru u vlasništvu Milana Stanišića. Prodavnica je nudila predmete od stakla koji su stizali iz najrazličitijih evropskih radionica. Taj podatak svakako nije nebitan sa aspekta proučavanja mogućih uticaja na formiranje srpske secesije iz razloga što su uvoženi umetnički predmeti donosili i aktuelne stilske tendencije u tadašnjoj Evropi. Već 1908. godine Stanišićeva radionica ističe novi naziv firme *Atelje slikovnog zastakljivanja slikarstva na staklu i mozaiku*.

Firma „Stanišić” angažovala je za rad u svom ateljeu umetnike-zanatlije sa iskustvom iz Češke, Austrije i Nemačke, iz zemalja koje su imale dugu tradiciju izrade vitraža,⁸⁴⁴ Ti umetnici donosili su svoja znanja „evropske estetike” i infiltrirali ih u srpsku umetnost secesije. Za razvoj firme „Stanišić” značajan je i period nakon povratka Stevana Stanišića sa studija iz Čehoslovačke, Nemačke i Italije. U njegovim radovima u staklu i vitražnom slikarstvu ostvario je „[...] спајање боја арт нуова и стилско-геометријских облика арт декоа [...]”⁸⁴⁵, što je još jedna konstatacija da je vitražno religiozno, kao i profano, slikarstvo egzistiralo i kroz estetiku umetnosti secesije.

Predstava Hrista izvedena u tehnici vitraža za potrebe prozorskog stakla, iz 1930, nastala u atelju *Milan Stanišić i sinovi* potvrđuje činjenicu da su u periodu između dva svetska rata crkveni prozori bili zastakljeni secesijskim vitražima. Međutim, nije nebitno naglasiti da se na preostalim, na fotografiji vidljivim vitražima, pojavljuje i estetika bliska mondrijanovom neoplasticizmu i geometrizmu de stajla, ali i oni koji kombinuju strogi minimalizam sa slobodnim zatalasanim linijama i nepravilnim površinama secesije.



Petro Karpljuk, Sveti apostol Andej, Saborna crkva sv. arhandela Mihaila u Beogradu, 1936.
Petro Karpljuk, Sveti velmučenik Trifun, Saborna crkva sv. arhandela Mihaila u Beogradu, 1936.
Petro Karpljuk, Sveti Nikola, Saborna crkva sv. arhandela Mihaila u Beogradu, 1936.

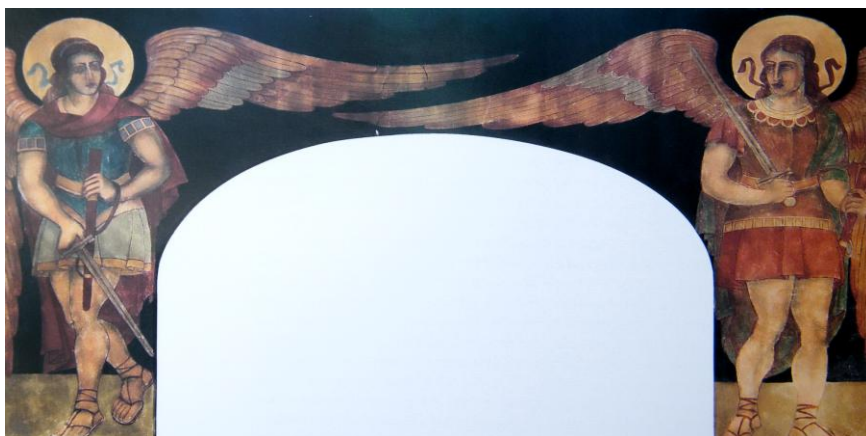
Vitraži iz crkve Svetog arhandela Mihaila iz Beograda predstavljaju slikarstvo koje uspostavlja stilski dijalog sa mnogim estetskim fenomenima iz prošlosti. Međutim,

⁸⁴⁴ Ростислава Гримаљук, *Витражи Петра Карљука у контексту 101. годишњице делатности „Атеље витража и мозаика Станишић и синови” у Сомбору*, ЗЛУМС бр. 38, Нови Сад 2010, 163.

⁸⁴⁵ Isto.

generalno svi prisutni recidivi prošlosti na reprodukovanim vitražima sintetisani su u likovnu poetiku koja je najbliža secesiji. Umetnik-slikar-majstor tih vitraža jeste ukrajinski vitražista Petro Karpljuk⁸⁴⁶, koji je već dvadesetih godina otpočeo svoju slikarsku i zanatsku delatnost u *Ateljeu vitraža i mozaika Stanišić i sinovi*.⁸⁴⁷ Pored mnogobrojnih radova ističu mu se vitraži rađeni za sabornu crkvu sv. arhandela Mihaila u Beogradu. Nažalost, originalni vitraži Karpljuka rađeni za crkvu Svetog arhandela Mihaila su uništeni za vreme Drugog svetskog rata, međutim fotografije iz foto-arhiva sačuvanih u ateljeu Stanišić omogućavaju da budu barem delimično vizuelno percipirani kako bi se doneo kritički stav.

Reprezentativni primer srpskog secesijskog i/ili ar deko crkvenog slikarstva predstavlja fresko živopis Živorada Nastasijevića u pančevačkoj Uspenjskoj crkvi. Nastasijevićevo slikarstvo kao i Pomoriščevo sintetiše u svojoj ontološkoj strukturi savremenu estetiku okruženja, ali i estetiku prošlosti gradeći autonomnu umetničku realnost. Međutim, sama ideja postojanja crkvenog secesijskog i/ili ar deko slikarstva pojavljuje se kao apriori kontradiktorna. Umetnost secesije i ar dekoa u svojoj esenciji pojavljuju se kao težnja za zadovoljenjem utilitarnih i hedonističkih potreba naručioca. Nastasijević, za razliku od srpskih impresionista koji su u slučaju prihvatanja poslova na crkvenom slikarstvu napuštali „estetiku svetlosti”, nije imao potrebe za stilskim digresijama. Njegova aktuelna estetika se prilagođavala i svetovnoj i crkvenoj umetnosti. Estetska pravila koja je primenjivao u svom svetovnom slikarstvu početkom četvrte decenije uspešno je infiltrirao u fresko živopis Uspenjske crkve u Pančevu.



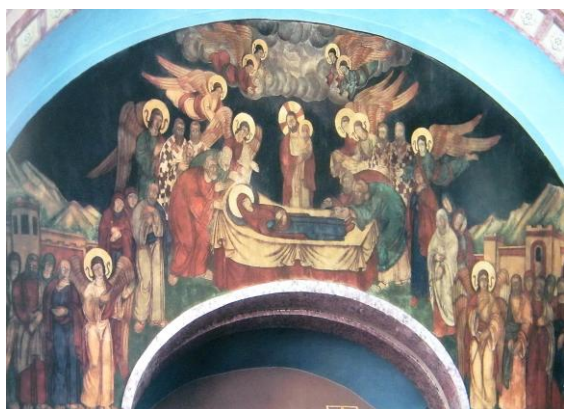
Živorad Nastasijević, Sveti arhandeli, 1931, freska, predstava iznad južnog ulaza, Uspenjska crkva, Pančevo

⁸⁴⁶ Petro Karpljuk je emigrirao u Srbiju iz Dnipopetrovska, nakon čega je živio u Somboru.

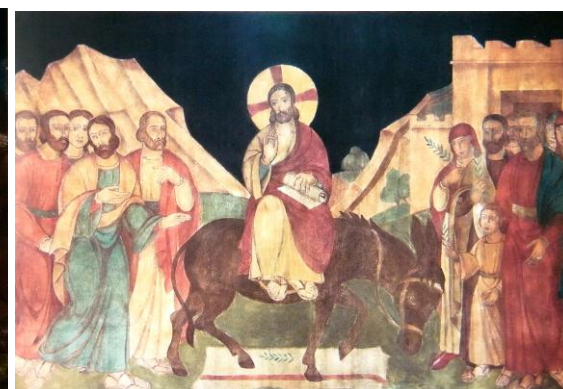
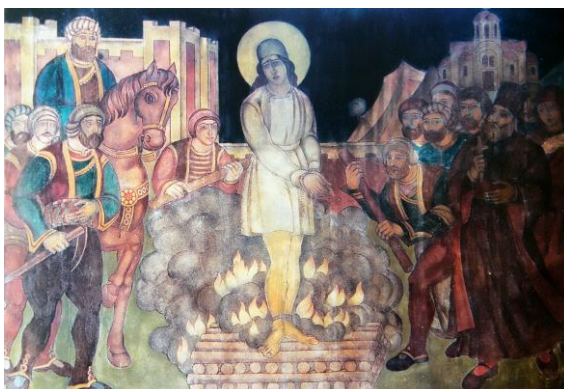
⁸⁴⁷ Ростислава Гримаљук, *Витражи Петра Карпљука у контексту 101. годишњице делатности „Атеље витража и мозаика Станишић и синови” у Сомбору*, ЗЛУМС бр. 38, Нови Сад 2010, 166.



Živorad Nastasijević, *Sveti arhanđeli*, 1931, freska, predstava iznad severnog ulaza, Uspenjska crkva, Pančevo



Živorad Nastasijević, *Uspenje Bogorodičino*, 1931, freska, Uspenjska crkva, Pančevo
 Živorad Nastasijević, *Blagovesti*, 1931, freska, Uspenjska crkva, Pančevo



Živorad Nastasijević, *Mučenička smrt Svetog Đorđa Kratovca*, 1931, freska, Uspenjska crkva, Pančevo

Živorad Nastasijević, *Hristov ulaz u Jerusalim*, 1931, freska, Uspenjska crkva, Pančevo



Živorad Nastasijević, *Bogorodica s Hristom*, 1927, freska, Legat braće Nastasijević u Gornjem Milanovcu

Živorad Nastasijević, *Hrist*, 1927, freska, Legat braće Nastasijević u Gornjem Milanovcu

12.3. Srpska secesijska sakralna arhitektura

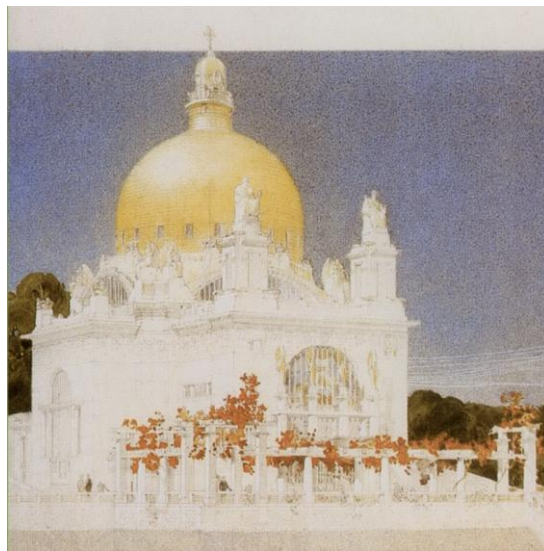
U jednom od prvih tekstova na temu umetnosti srpske secesije Željko Škalamera iznosi decidni stav da u okvirima srpske crkvene arhitekture secesija nije prisutna. Sa aspekta današnjeg tumačenja i proširenja teorijskih i metodoloških pristupa tumačenja prisutnosti fenomena secesije neophodno je zapitati se da li je Škalamerina teza da „[...] сецесије нема у српској црквеној архитектури [...]”⁸⁴⁸ i dalje prihvatljiva.

Tako, ako se rezimiraju uticaji koji su odredili stilske tendencije srpskog crkvenog slikarstva na prelomu XIX u XX vek zaključuje se da, uz prisustvo estetskih recidiva tradicije, dominiraju neposredni uticaji zapadnoevropskih likovnih modela. Taj uticaj se generalno može podeliti na dve struje, na realističko-tradicionalnu i onu koja se zasnivala na različitim modalitetima modernizma. Međutim, kao dominantna sfera estetske fenomenološke stvarnosti pojavljuje se stilski pluralizam secesije.

U traganju za različitim oblicima umetnosti secesije prisutnim u srpskom crkvenom graditeljstvu interesantno polazište može predstavljati *Preobraženska crkva* u Pančevu

⁸⁴⁸ Жељко Шкаламера, *Сецесија у српској архитектури*, ЗНМ бр. XII - 2, Београд 1985, 9.

arhitekta Svetozara Ivačkovića. Takvo viđenje, možda, najbolje potvrđuje komparacija sa projektom crkve *Štajnkof* Ota Vagnera, koji predstavlja jedan od paradigmatičnih primera evropske secesijske crkvene arhitekture.⁸⁴⁹



Svetozar Ivačković, *Preobraženjska crkva, 1874-78, Pančevo*
Oto Vagner, *Projekat za crkvu Štajnkof, 1902, akvarel, Beč*

Komparativna analiza stilsko-fenomenološke stvarnosti Preobraženjske i crkve Štajnkof ne predstavlja težnju da se Ivačkovićeve stariji projekat predstavi kao preteča Vagnerovog iz 1902, već uspostavljanje teze o postojanju zajedničkih stilskih polazišta. Fundament na kome su Ivačković i Vagner bazirali svoje koncepte vizuelnosti pomenutih crkava može se tražiti u obnovi estetike vizantijske arhitekture, koja je u srpskoj stručnoj literaturi, označena terminom hanzenautika.⁸⁵⁰

Uticaj danskog arhitekta Teofila Hanzena na srpsko crkveno graditeljstvo može se pratiti od 1869. godine.⁸⁵¹ Miodrag Jovanović je svojim teorijskim stavom ukazao na prisustvo tog evropskog neovizantizma u srpskoj umetnosti. Međutim, sa aspekta tematike ovog rada sa mnogo argumenata se može postaviti pitanje o ulozi i učešću fenomena hanzenautike u sveopštoj mozaičnoj strukturi umetnosti srpske secesije.

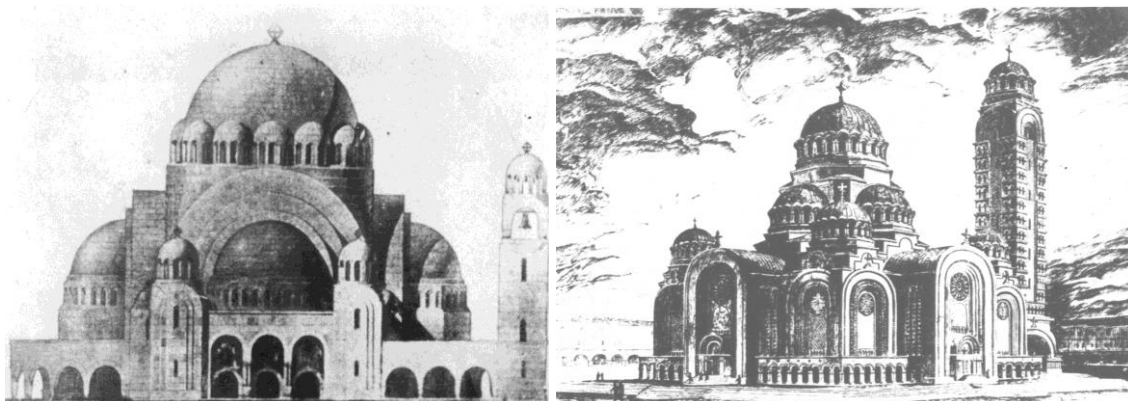
⁸⁴⁹ Mnogi značajni autori navode primer projekta za crkvu Štajnkof kao arhitekturu u kojoj su se prisutni mnogi elementi estetike secesije. O tome: Otto Antonia Graf, *Otto Wagner: Das Werk des Architekten 1860-1918*, Vienna-Böhlau 1994.; Günter Kolb, *Otto Wagner Und Die Wiener Stadtbahn*. Munich 1989; Heinz Geretsegger, *Otto Wagner, 1841-1989; the Expanding City; The Beginning of Modern Architecture*, New York 1979.

⁸⁵⁰ O fenomenu „hanzenautika“: Miodrag Jovanović, *Teofil Hanzен, „hanzenautika“ i Hanzенови српски ученици*, ЗЛУМС, бр. 21, Нови Сад, 1985, 235-258.

⁸⁵¹ To je godina kada Svetozar Ivačković upisuje bečku Akademiju u klasi Teofila Hanzena, koji je profesor u toj umetničkoj instituciji od 1868 do 1883. godine. O tome: Miodrag Jovanović, *nav.delo*, 236.

Uticaj Teofila Hanzena je najneposredniji u srpskom crkvenom graditeljstvu u kome se secesijska hanzenautika isčitava kroz bogastvo dekorativnih plastičnih detalja, kao i kroz dihromatska rešenja koja se javljaju kroz paralelne horizontalne trake.

Primere postsecesijske i/ili art deko crkvene arhitekture nude i projekti za najreprezentativniju, po dimenzijama, srpsku crkvu Svetog Save na Vračaru. Potvrda činjenice da se estetika secesije infiltrirala i prilagodila likovnoj poetici neovizantine jesu i konkursni projekti za tu crkvu. Time je secesija potvrdila svoj autoritet kod arhitekata-akademičara, zbog čega je prihvatana kao jedna sfera akademizovane umetnosti, što potvrđuju i projekti iz 1926. M. Zlokovića i A. Papkova, D. Babića, V. Androsova, Braća B. i P. Krstić, B. Nestorović idr.



**Milan Zloković, A. Papkov, Projekat za hram sv. Save u Beogradu, 1926.
D. Babić, Projekat za hram sv. Save u Beogradu, 1926.**



Alban Šanbon, projekat za Hram Svetog Save

Međutim, i, pored činjenice o prisutnosti mnogih za secesiju indikativnih elemenata u srpskoj sakralnoj arhitekturi, neophodno je zaključiti da je generalno ta estetika manje zastupljena nego što je to slučaj u utilitarnom graditeljstvu. Ne sme se zaboraviti i činjenica da je secesija egzistirala u periodu kada evropskom umetnošću vladajuju stilovi koji su indiferentni ili ideološki suprotstavljeni religijskom konceptu interpretacije stvarnosti. Komparativna analiza sa ateističkim tematskim i programskim osobenostima npr. realizma i impresionizma secesiju stavlja u kontekst estetika koje su uspevale da se prilagode konceptima i potrebama crkvene umetnosti. Arhitekti srpske crkvene arhitekture su postepeno, na principima automatizma, često i nesvesno, prihvatili različite vizuelne simbole umetnosti secesije. U okviru srpske sakralne umetnosti tokom druge polovine XIX veka javlja se težnja za estetskom i stilskom homogenizacijom crkvenog graditeljstva u okviru kojeg je i estetika umetnosti secesije imala zapaženo mesto.

Crkva *Svete Trojice* u Gornjem Adrovcu podignuta je 1903. godine na mestu gde je poginuo pukovnik Rajevski. Crkva je u narodu poznata kao „šarena crkva”, „crkva ljubavi”, „ruska crkva”.



Crkva Svete Trojice, 1903, Gornji Adrovac

Gradnja adrovačke crkve nastaje u periodu kada umetnost secesije u tadašnjoj Evropi predstavlja referentne estetske vrednosti i najpopularniji vid akademizma. Modelovanje i organizacija arhitektonskih masa, konstruktivno i vizuelno rešenje kupole i dalje

pripadaju neovizantijskom estetskom korpusu, kao i sferi projekta koji je trebao da definiše srpski nacionalni stil u vizuelnoj umetničkoj stvarnosti. Međutim, upotreba keramičkih pločica, polihromija fasada, multipliciranje motiva krsta na zidnim površinama i tamburu kupole, ukazuju na uticaj estetike secesije.

Poseban segment srpske secesije, predstavlja umetnost koja se realizovala u okvirima jevrejskog sakralnog graditeljstva na teritoriji današnje Srbije.



Primeri secesijske arhitekture sinagoga u Srbiji

Najveći broj danas sačuvanih sinagoga na teritoriji Srbije upravo potiče iz perioda trajanja secesije, kao i što se arhitektura jevrejskih bogomolja upravo i odlikuje u estetsko-vizuelnom smislu osobenostima secesijskog stila. Rudolf Klajn u svojoj studiji *Сецесија: јеврејски (не) укус* iznosi kritičke stavove o pitanjima koji u ovom radu otvaraju prostor za donošenje značajnih zaključaka na temu esencijalnih vrednosti umetnosti secesije.⁸⁵²

12.4. Secesijsko religiozno vajarstvo i njen doprinos prihvatanju skulptoralne figuracije u okviru srpske pravoslavne dogmatike

Umetnost secesije je donela značajne promene i uspostavila nove relacije ortodoksnih kanona sa medijem skulpture. Neophodno je naglasiti da je pravoslavna crkva u srednjem veku, u trenucima kada je imala kontakata sa estetikom romanike, prihvatala skulpturalne figurativne hrišćanske predstave. Međutim, trodimenzionalna figurativna predstava je predstavljala više pokušaj koji nikada nije kanonski ozvaničen od srpske pravoslavne crkve. Umetnost secesije je prva omogućila trodimenzionalnu projekciju biblijskih tema i motiva u domenu pravoslavlja. Jedan od takvih primera je i reljef u crkvi Svetog Petra i Pavla u Sirogojnu. Mihailo Milovanović, kao umetnik koji se u svom slikarstvu često izražavao i fenomenima secesije istu estetiku je koristio i u skulpturalnim predstavama. Predstavu *Hrist blagosilja srpske vojnike* prožimaju mnoge strukture tipične za umetnost secesije. Tako su figure na reljefu predstavljene po estetskim principima, u ovom radu označenim kao, multipliciranje formi, pogled nadole, secesijska simetrija, secesijska kaligrafija itd.



Mihailo Milovanović, Spomen ploča u crkvi Svetog Petra i Pavla, 1922, Sirogojno

Kao jedan od značajnijih momenata u kontekstu srpske sakralne umetnosti iz perioda druge polovine XIX i prve XX veka, je i činjenica da je to bio period kada je i srpska umetnost pokušavala da formuliše ideološko-programске i estetske kanone. Kako su fenomeni secesije bili neposredno angažovani u pokušaju određenja referentnih

⁸⁵² Рудолф Клајн, *Сецесија: „Un gout juif ”?* Objavljeno u: *Менора* зборник радова, Универзитет у Београду Филозофски факултет, Београд 2010.

vrednosti nacionalnog, tradicionalnog, autohtonog, oni će se neposredno pojaviti i u srpskoj sakralnoj skulpturi. Jelisaveta Načić je na uglovima tambura kupole crkve Aleksandra Nevskog u Beogradu postavila skulpturalne predstave serafima. I, pored činjenice da je vizuelnost crkve nastala kao reminiscencija na srednjovekovnu, pre svega moravsku arhitekturu, zastupljeni su i elementi estetike secesije. Pomenute figure serafima pojavljuju se u secesijskom ponavljanju, nastali su livenjem betona u kalupima i predstave njihovih lica predstavljaju barokizirano-secesijske maskarone. Ista stilizacija lica-maskerona pojavljuje se i na figuri Svetog Đorđa na reljefnoj predstavi, u luneti iznad ulaza, Bogorodičine crkve Ružice na Kalemegdanu.



Primeri maskerona koji se pojavljuju u funkciji likova andjela i svetitelja

Uticao secesije na pojavu trodimenzionalne predstave Isusa Hrista, u okviru srpskog pravoslavlja, takođe je neosporan, što potvrđuje primer na nadgrobnom spomeniku Nade i Jovana Tomića iz 1922. godine.



Nadgrobní spomenik Nade i Jovana Tomića, 1922, bronza, Novo groblje, Beograd

Vreme nastanka sculpture, 1922. godina, ukazuje da je skulpturalna predstava nastala u periodu ar dekoa i/ili postsecesije, međutim, mnogi elementi potvrđuju i dalje prisutnost secesijske fenomenološke stvarnosti. Motiv transparentnog lišća, koje se pojavljuje sa leve i desne strane preminule, zatalasane linije ispod figure i tipična simbolistička meditativna atmosfera ambijenta ukazuju na zastupljenost struktura umetnosti secesije.

12.5. Secesija u estetici nadgrobnih spomenika

Posebnu sferu umetnosti srpske secesije predstavlja sakralna skulptura nadgrobnih spomenika. Primeri skulpture sa Novog groblja u Beogradu mogu biti dovoljna potvrda o prisutnosti estetike secesije i u toj sferi umetničkog izražavanja. Fenomen kovanih ograda, kao sfera sakralne plastike i skulpturalne forme nadgrobnih spomenika na novom groblju, objašnjen je u poglavlju *Umetnost secesijskih kovina* ovog rada.

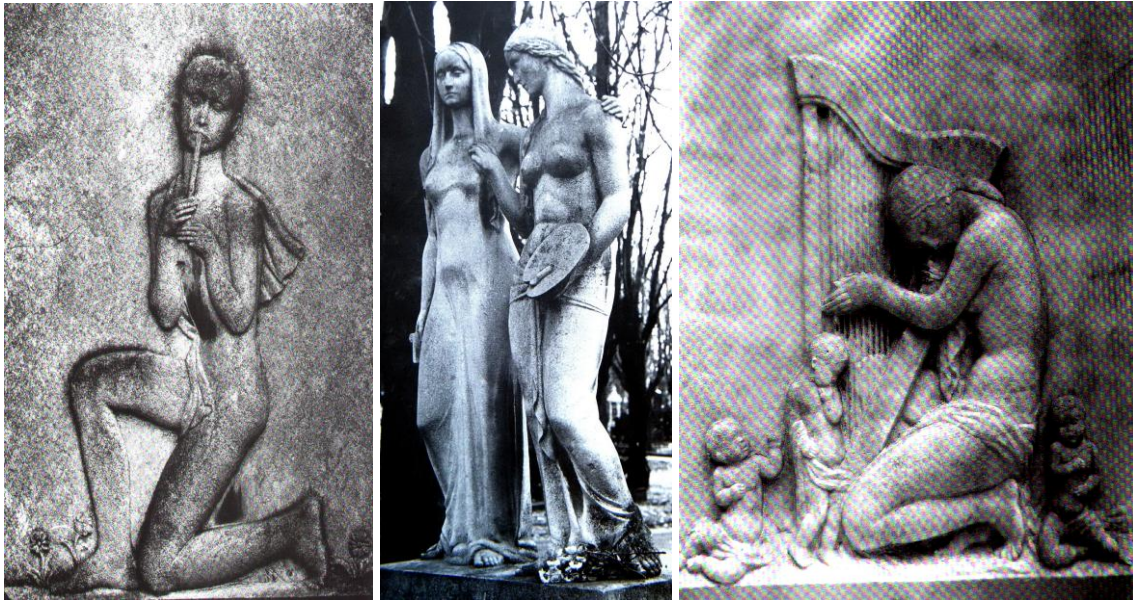
U okviru različitih fenomena zastupljenosti elemenata stila secesije na nadgrobnim spomenicima, moguće je ukazati i na pojavu dekorativnih elemenata koji okružuju reljefe-portreta. Najčešće izliveni u bronzi portreti pokojnika, u skladu sa zahtevima

fotografske tačnosti, izvedeni su na principima mimezisa. Geometrijsko-floralni dekorum se pojavljuje kao vizuelni simbol vremena u kome je nastao i estetike secesije.



Primeri reljefnih portreta preminulih sa nadgrobnih spomenika, bronza, Novo groblje, Beograd

Na predhodnim reprodukcijama dat je jedan oblik „secesijske intervencije” u formi dekorativnih floralno-geometrijskih aplikacija koje okružuju reljef portreta. Lovorovo i palmino lišće, cvetni detalji najčešće se pojavljuju kao težnja naglašavanja secesijske dekorativnosti. Međutim, floralno-zoomorfno-apstraktne aplikacije, često su nosilac i određenih simboličnih i asocijativnih sadržaja koji uspostavljaju korespondenciju sa pokojnikom. Tako se pojavljuju simboli koji personifikuju profesiju, religioznu pripadnost, mladost, devičanstvo, detinjstvo itd.



Autor nepoznat, nadgrobni spomenik Stevana Mokranjca, Novo groblje, Beograd
Petar Palavičini, nadgrobni spomenik Matije Bana i Steve Todorovića, Novo groblje, Beograd
Autor nepoznat, reljef sa nadgrobnog spomenika porodice Konjović, Novo groblje Beograd

Posebnu grupu skulptura nadgrobnih spomenika Novog groblja u Beogradu čine i oni na kojima se pojavljuje alegorijska figura žene predstavljena u formi slobodne skulpture ili reljefa. Simboli tuge, mladosti, devičanstva, učenosti, prerano završenog života, dati su kroz personifikaciju mlade lepe žene.





Primeri skulptura sa elementima estetike secesije na Novom groblju, Beograd

Vizuelno-idejna predstava žene data je kroz mnoge fenomene simbolističko-secesijske umetnosti. Položaj figure, spušten položaj glave, pogled nadole, meditacija, duboko misaoni trenutak dovodi spekulativnu sferu tih figura u kontekst secesijske kontemplativne stvarnosti. Transformacija naturalističkih detalja figura u stilizovane dekorativne fragmente, prisutnost motiva cveća, listova, palminih grančica, secesijski stilizovanih geometrijskih detalja, simetričnost kompozicije, paralelno zatalasane linije, potvrđuju pripadnost te sfere srpske umetnosti globalnoj estetici secesije.

Nadgrobni spomenik koji u svojoj materijalnoj i duhovnoj egzistenciji nastaje u neposrednoj komunikaciji sa estetikom secesije, njenim relacijama sa savremenim materijalima i ikonografijom podignut je Jovanu Đorđeviću 1913. godine. Sama ideja napuštanja tradicionalnog koncepta realizacije u solidnom, i „neprolaznom i večitom” materijalu kamenu (mermeru) takođe se može dovesti u kontekst „secesije” od viševjekovnog stava i poštovanja kanona materijala.



Autor nepoznat, spomenik Jovanu Đorđeviću (1840 – 1913), Novo groblje Beograd

Nadgrobnni spomenik Jovana Đorđevića do sada nije razmatran u stručnoj literaturi.⁸⁵³ Sam koncept vizuelne i idejne forme napušta tradicionalnu ideju statičnog, teškog, večno trajućeg kamenog bloka na kome se ispisuje natpis i postavlja slikani ili vajani lik pokojnika. Nadgrobnni spomenik postaje laka, transparentna konstrukcija od kovanog gvožđa na kojoj se pojavljuju floralni i geometrijski oblici. Sastavni deo konstrukcije nadgrobnog spomenika čini i bronzana ploča sa ispisanim podacima o pokojniku. Natpis je ispisan oblikom slova koji je blizak estetici secesijske kaligrafije Beča i srednje Evrope.⁸⁵⁴

Kao i mnogi drugi segmenti ovog rada i pokušaj rezimiranja uticaja i zastupljenosti estetike secesije u srpskoj sakralnoj umetnosti ukazuje na postojanje različitih fenomena i u toj sferi umetnosti secesije.

⁸⁵³ Na značaj novog koncepta, i za srpske prilike rarietne estetike, nadgrobnog spomenika Jovanu Đorđeviću nije ukazala ni Bratislava Kostić u svojoj studiji *Ново гробље у Београду*.

⁸⁵⁴ O secesijskoj kaligrafiji videti poglavlje ove teze: *Srpska secesijska kaligrafija*.

13. Impresionistička i/ili ratna secesija

Pri definisanju secesije i impresionizma kao stilskih i jezičkih fenomena, teoretičari kreću od ideje da su to dve različito polarizovane estetske tendencije. Impresionizam je, primarno, tragao za pojavnošću svetlosnih vizulnih efekata. Takva likovnost predstavljenog zasnivana je na pozitivističkim stavovima što je kao polazište bilo dovoljno za realizaciju umetničke stvarnosti. Suprotno, secesija je u svojim dominantnim ontološkim strukturama balansirala između dekorativnosti i kontemplativnosti, najčešće uspevajući da ih uspešno pomiri i sintetiše.

Kulturno nasleđe, istorijski trenutak i personalnost umetnika su omogućile srpskom slikarstvu da ostvari sintezu secesije i impresionizma, što je za evropsku umetnost predstavljalo atipičnu simbiozu. Žermen Bazen u svom pokušaju definisanja ontološke suštine impresionizma kaže: „Ово сликарство представља човечанство ослобођено предачких опсесија, како религије, тако историје, а такође и метафизике...”⁸⁵⁵

Interesantno je pomenuti da se srpski impresionizam nije odrekao prisustva ni jedne Bazenov antiimpresionističke strukture. Pomenuti, sporni koncepti srpskog impresionizma, kulminaciju dostižu u periodu balkanskih i Prvog svetskog rata.

Minhenska iskustva srpskih slikara omogućila su impresionističkim čistim doživljajima prirode i sunčeve svetlosti da se smelo infiltriraju u simbolističku i intimističku naraciju, kao i u samu duhovnu strukturu ratnog slikarstva. Tako se, u okviru srpske umetnosti, može govoriti o pojavi nekoliko autonomnih fenomena koji se mogu označiti sintagmama ratna secesija, ratni impresionizam, simbolistička secesija.

Na vest o početku balkanskih, a potom i Prvog svetskog rata većina srpskih slikara koja je studirala u Minhenu u razdoblju između 1912 i 1918. godine odlučila je da prekine studije i vrati se u domovinu kako bi učestvovali u odbrani svoje zemlje. Vojevali su na mnogim bojištima, ratovali na solunskom frontu, ranjavani i lečeni na Krfu, u Bizerti i Tunisu. U balkanskim ratovima borilo se dvadesetak srpskih slikara, a u Prvom svetskom ratu više od četrdeset. Vrhovna komanda je uvela zvanje „Ratni slikar” još u toku Prvog balkanskog rata, koje je u periodu Prvog svetskog rata preimenovano u zvanje „Ratni slikar Vrhovne komande”.⁸⁵⁶

⁸⁵⁵ Citat preuzet iz: Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд 1970, 33.

⁸⁵⁶ О историјату и феномену ратног сликарства у српској уметности видети у: Здравко Вучић, *Ратни сликари 1912 – 1918*, каталог изложбе, Београд 2009.

Nacionalna tragedija i ratna stradanja nisu prekinule razvojni put srpske umetnosti, naprotiv, može se zaključiti da je u tom periodu nacionalno slikarstvo uspelo da animira mnoge do tada nepoznate strukture tog medija. Čitava plejada slikara u čijem delu je bila prisutna i estetika umetnosti secesije nastaviće da stvara i tokom rata. Veliki broj slikara vojnika, aktivnih učesnika rata, kao ironijom sudbine, u najtežim trenucima nacionalne istorije stvoriće neka od najznačajnijih dela srpskog ranog modernizma.

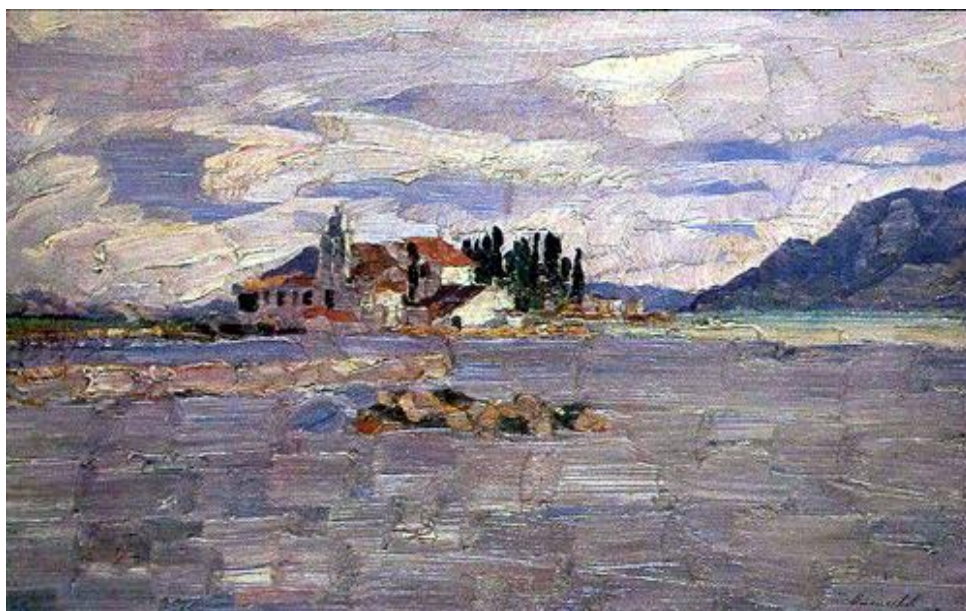
Impresionizam je po mnogo čemu predstavljao vladajuću estetiku u predratnom periodu. Taj model likovnog izražavanja ostaće dominantan u srpskom slikarstvu i u periodu balkanskih i Prvog svetskog rata. Međutim, srpski impresionizam ratnog perioda donosi značajno nove sadržaje koji su se pre svega iskazivali kroz novi i specifičan senzibilitet slike koji se nije oslanjao samo na spoljne impresije. Bitna komponenta tog impresionizma jeste prisustvo unutrašnje, duhovne, metafizičke strukture koja je poticala iz simbolističko - secesijske estetske stvarnosti. Fenomeni umetnosti secesija su nalazili svoje mesto u strukturama impresionističke umetnosti, tako su se gotovo svi srpski impresionisti u jednon trenutku svog stvaralaštva snažno oslanjali na secesiju. Lazar Trifunović u najranijem delu srpskog impresionizma⁸⁵⁷ *Devojka sa knjigom* iz 1906. godine autora Borivoja Stevanovića, zapaža prisustvo secesionističkog sentimentalizma.⁸⁵⁸ Na takvu konstataciju Trifunovića budući ispitivač srpskog impresionizma će, gotovo po automatizmu, postaviti pitanje odakle potiču, takvi (sentimentalistički) sadržaji u srpskom impresionizmu i kako objasniti postojanje fenomena kohezionih sila između secesije i impresionizma u sferi „srpskog ratnog slikarstva”. Kako bi se objasnila takva evolutivna kretanja neophodno je sagledati mnoge aspekte kulturoloških prilika u tadašnjoj Srbiji. Svakako je to bio period u kome je srpsko slikarstvo prevazišlo tradicionalne težnje faktografskog predstavljanja materijalističke stvarnosti, postepeno se okretalo idejama larpurlartizma koje su u periodu ratnih godina egzistirale pre svega, na vizuelnosti impresionizma i kontemplativnosti secesije. Svakako neposredni, predhodni, kontakti sa minhenskim sentimentalizmom, imaginacijom, metafizikom kreiraju i unutrašnju strukturu impresionističke secesije.

Tokom 1918. Kosta Miličević se po drugi put, kao rekonvalescent, našao na Krfu. Na tom ostrvu ostvaruje pejzaže koji po mnogo čemu predstavljaju zenit njegovog i

⁸⁵⁷ По мишljenju Stanislava Živkovića. О tome: Станислав Живковић, Живот слика, Београд 2006, 33.

⁸⁵⁸ Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, Београд 1973, 40.

srpskog impresionizma. Miličević u „krfskom periodu” u potpunosti usvaja impresionističke „slobode” izražene kroz brzu i neposrednu opservaciji. Prostor na slici gradi kroz horizontalno ređanje planova, tako prvi plan čini voda, drugi predstavlja obala sa arhitekturom i vertikalama čempresa oko crkve, dok je treći ispunjen predstavom neba. Površinom slike dominira Miličevićev dug potez povučen širokom četkom, koji je posebno izražen kod predstavljanja površine mora. Na „krfskim pesažima” slikar je odbacio neposrednu vojnu tematiku, dominira čist pejzaž, koji je u svojoj slojevitoj nematerijalističkoj strukturi iskazivao patnju, strah, apatiju i rezignaciju umetnikove ličnosti i tragičnog trenutka naroda kome pripada. Srpski impresionistički pejzaž dobija nov i neuobičajeni zadatak, postaje vizuelni odraz umetnikove intime izražene kroz simbolističko-intimističko intoniranoj atmosferi. Lazar Trifunović primećuje da Miličevićevim krfskim ciklusom dominira „ona sivoplava molska intonacija”⁸⁵⁹. Stoga je moguće govoriti o fenomenu simbolističkog ili čak secesijskog pejzaža u okviru srpskog impresionizma. Takva pojava isprovocirala je Miodraga B. Protića da na osnovu takvih sadržaja dovede u pitanje impresionistički kredibilitet Miličevićevih slika. „Ako je vizija suviše široka, to onada više nije impresionizam”, zaključuje Protić.⁸⁶⁰ Međutim, i pored teorijskih nedoumica, pomenuta Miličevićeva dela u svojoj ontološkoj suštini predstavljaju najčistije primere srpskog impresionizma, ali, svakako produbljuju i dalju progresiju simbolističko-secesijskog koncepta.



Kosta Miličević, *Izgled Krfa*, 1918, ulje na kartonu, 28 X 45,5 cm, MSU, Beograd

⁸⁵⁹ Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, Београд 1973, 67.

⁸⁶⁰ Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд 1970, 76.

Pejzaž je bio motiv koji je omogućio Miličeviću da izrazi svoju secesijsku kontemplaciju. Zapravo taj senzibilitet je prisutan u celokupnom Miličevićevom pejzažnom slikarstvu.

Ratnoj tematici pripada i slika *Vido - ostrvo smrti*. Nažalost ta slika je od strane okupatora uništena u Drugom svetskom ratu. Od nje je ostala samo pripremna skica načinjena olovkom. Međutim, i na osnovu skice prepoznatljiva je simbolističko secesijska duhovno materijalistička struktura. U duhu secesije na slici se pojavljuju alegorijske figure koje prisustvuju sablasnom činu sahranjivanja srpskih vojnika u „plavu grobnicu”. U prvom planu kompozicije Miličević predstavlja četiri figure koje se pretapaju u jedinstvenu masu. Tu je sveštenik koji uzdignutih ruku čita opelo, svetitelj sa oreolom i svećom u ruci, ispred njih milosrdna sestra sa krstom na odeći simboliše zahvalnost Francuskoj, njena ruka počiva na glavi umirućeg ranjenika. U drugom planu pojavljuje se pojas vode sa leševima. Crtež je uprošćen, linija je talasasta, secesijski dekorativna i ekspresivna, figure su alegorijske, što sve ukazuje na pripadnost secesiji, kao i na Miličevićev pokušaj približavanja Koenovskoj likovnosti i kontemplaciji.



Kosta Miličević, *Vido – ostrvo smrti*, 1919, masna olovka na kartonu, Beograd

Simbolistički impresionizam prisutan je i u delu mnogih drugih ratnih slikara. Tako se zapaža u delu Mališe Glišića, Mihaila Milovanovića, Miloša Golubovića, Petra Ranosovića.

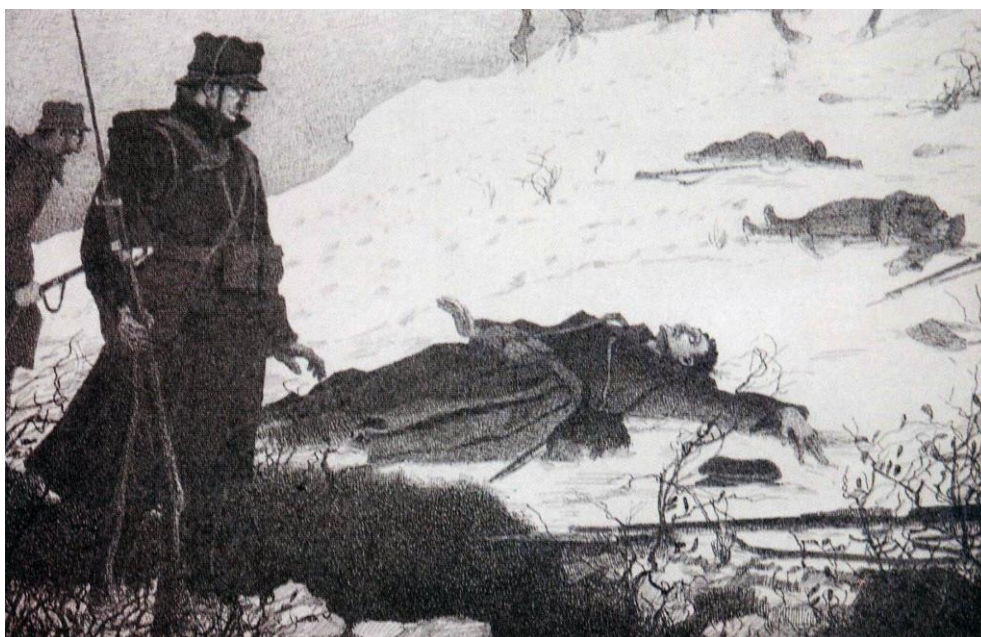
Kroz gotovo čitavom slikarski opus Miloša Golubovića pulsira prisutnost estetike secesije. U okolnostima ratnog stradanja Golubović stvara serijale slika na određene teme koje se ističu izrazito simbolističkim sadržajima. Takav mi je i ciklus slika pod nazivom *Ispraćaj*. Figure, vizuelne forme i opšta likovnost na tim slikama ostvaruju autentičnu secesijsku atmosferu i dekorativnost.



Miloš Golubović, *Ispraćaj*, 1918, ulje na platnu, 60 X 83 cm, vl. Vojni muzej, Beograd

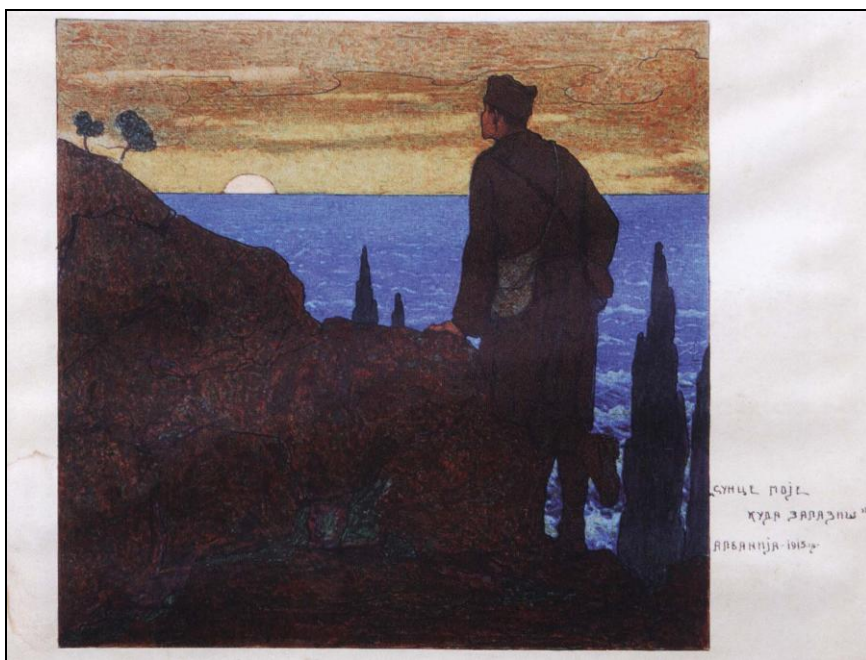
Miloš Golubović, *Ispraćaj II*, 1918, ulje na platnu, 57 X 79 cm, vl. porodica Golubović

Miloš Golubović se, uz svog profesora Marka Murata, za mnoge neočekivano, našao na IV Jugoslovenskoj umetničkoj izložbi gde je izlagao u okvirima udruženja *Medulić*. Taj podatak ide u prilog tvrdnji da su srpskog slikara privlačili secesijski koncepti koji su bili veoma živi u „Meduliću”.



Miloš Golubović, *Samrtnikov oproštaj*, 1918, tuš na papiru, 21 X 29 cm, vl. Vojni muzej Beograd

U ambijentu rata tematika smrti, patnje, straha, predstavljala je sadržaje na kojima Golubović gradi svoj simbolistički mizanscen. Implicitno ratnoj tematici pripada i alegorijsko-simbolistička slika *Vizija*⁸⁶¹. Na slici se u ambijentu imaginarnog pejzaža pojavljuje ženska figura u stanju levitacije i ekstaze. Golubović sa *Vizijom* doseže čistu simbolističku predstavu apokaliptičkog trenutka u kome se nalazio njegov narod, kao što je i nagoveštavao nastupajuće vaskrsavanje srpske nacije. Stanislav Živković smatra da *Vizija* predstavlja jednu od „najzanimljivijih” secesionističkih slika u srpskoj umetnosti. Ta slika je nastala „kao metafizička poruka jednog religioznog mistika”⁸⁶² kako to kaže Živković. Osobnostima dela i samog umetnika, kako je to retorički definisao Živković, ispoljena je dualistička suština umetničko-secesijskog, u smislu odbacivanja racionalističkog koncepta predstavljenog od umetnika secesioniste, u ovom slučaju označenog kao mistika.



Miloš Golubović, *Sunce moje, kuda zalaziš*, 1915, akvarel, 23 X 33 cm, vl. Narodni muzej Beograd

Istom ciklusu pripada i slika sa nazivom *Sunce moje, kuda zalaziš*. Na toj slici slikar uspostavlja neposredniji kontakt sa srpskim simbolističkim pesništvom. Žal, melanholija i tuga za domovinom koja je negde „tamo daleko” ispunjavaju atmosferu slike. Portreti Živorada Nastasijevića iz „ratnog perioda” takođe potvrđuju prisutnost

⁸⁶¹ Miloš Golubović, *Vizija*, ulje na platnu, 100 X 76 cm, Narodni muzej, Beograd.

⁸⁶² Станислав Живковић, *Неки видови сецесије у српском сликарству*, ЗНМ XII – 2, Београд 1985, 87.

elementa secesije. Koloristički i deskriptivni elementi na tim slikama su u službi dekorativnosti. Sam portret je dopunjen cvetnom pozadinom, koja se takođe pojavljuje kao imaginarni dekor.

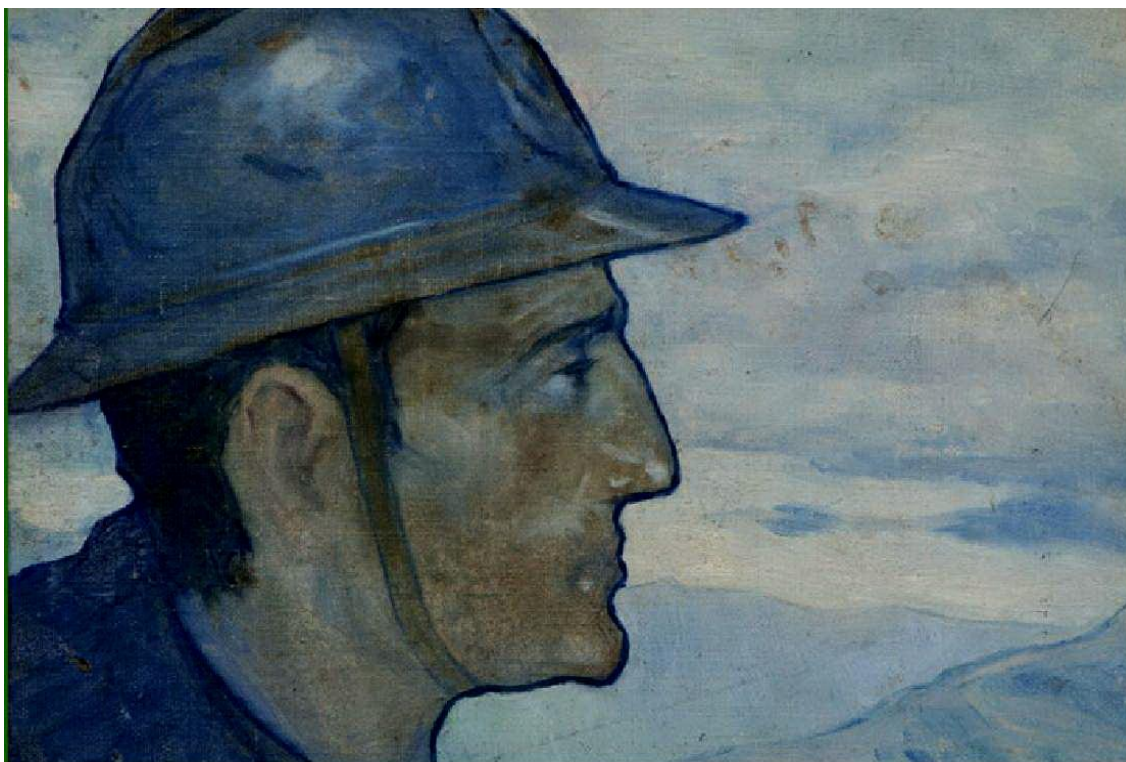
Vasa Pomorišac se u proleće 1916. našao u sastavu Druge brigade Prve dobrovoljačke jugoslovenske divizije.⁸⁶³ Za vreme vojevanja i službovanja u Vrhovnom štabu kao „ratni slikar” Pomorišac je uradio značajan broj slika i crteža koje nažalost najvećim delom nisu sačuvane. Ljiljana Stojanović beleži da njegov ratni opus „[...] čine crteži i slike rađene akvarelom, temperom i uljem, iz 1918. godine čija je potka literarno-metaforičnog značenja. To su većinom scene alegorijske sadržine sa neizbežnim simbolima smrti i uništenja [...] Nekim od tih radova iz alegorijskog ciklusa, gde dekorativna arabeska opisuje tek nagovešteno, lebdeće prisustvo ideje, Pomorišac je potpuno zašao u sferu secesionističke poetike i estetike (Haron, Čežnja).”⁸⁶⁴ Autor kataloga retrospektivne izložbe Vase Pomorišca održane u Muzeju savremene umetnosti u periodu novembar 1986 – januar 1987. Ljiljana Stojanović naglašava Pomorišacev stav da kao direktni učesnik rata svoja slikarska zapažanja beleži pre svega estetikom secesije.

Nakon sarajevskog atentata Pomorišac se vratio u rodni Modoš, međutim ubrzo biva uhapšen i mobilisan od strane austrougarske vojske. Nakon tih događaja upućen je na front u Galiciju gde će se dobrovoljno predati Rusima. Po osnivanju jugoslovenskih dobrovoljačkih odreda 1916. Pomorišac im se pridružuje i učestvuje u borbama u Dobruđi. Nakon teškog ranjavanja na Solunskom frontu dodeljen je Vrhovnoj komandi gde će vršiti dužnost ratnog slikara.

U traganju za stilskim rešenjima svog slikarstva Pomorišac se često opredeljuje za različite estetske tendencije, međutim secesija ostaje prisutna u gotovo čitavom njegovom stvaralaštvu. To potvrđuje i *Čežnja za otadžbinom*, slika nastala 1918. godine. Melanholično simbolistička atmosfera, metafizička dimenzija, dekorativni secesijsko-vitražni kloazonizam, prisutni na pomenutoj slici, potvrđuju i Pomorišca kao slikara čije delo pripada fenomenu, u ovom radu definisanom, sintagmom „ratna secesija”.

⁸⁶³ Ljiljana Stojanović, *Vasa Pomorišac*, Katalog MSU, Beograd novembar 1986 – januar 1987, 8.

⁸⁶⁴ Isto, 10.



Vasa Pomorišac, *Čeznja za otadžbinom*, 1918, ulje, 28 X 34 cm, Vojni muzej u Beogradu

Mališa Glišić se pojavljuje kao potpuno autentični predstavnik srpskog ranog modernizma koji se svojim stvaralaštvom svakako može uvrstiti u okvire fenomena srpska ratna secesija. Estetske osobenosti njegovog slikarstva ne pripadaju klasičnim vrednostima secesijske dekorativnosti, međutim, Glišić taj nedostatak nadoknađuje metafizičkom, nadvremenskom i nadprostornom dimenzijom. Njegovi intimističko-symbolističko-impresionistički ambijenti najčešće su predstavljeni su bez figura, čime je slikar naglašavao apatičnu i melanholičnu dimenziju ratna. Metafizičku strukturu njegovog slikarstva potvrđuje i Miodrag B. Protić primećujući u materijalnom planu Glišićevih slika postojanje transparentnosti koja je takva da se kroz nju nazire duhovno podneblje i fantazam secesije.⁸⁶⁵ Njegova, u okviru srpskog impresionizma, monumentalna platna iskazivala su duboku misaonost koja je likovno interpretirana indirektno predstavljenim simbolima i pulsirajućim intimističkim znacima.

Najznačajniji ciklus Mališe Glišića nastaje u Italiji koji po mnogo čemu predstavlja posebnu i specifičnu epizodu u okviru srpskog impresionističkog slikarstva. Međutim, u njegovom opusu nalaze se slike nastale direktno i na bojištu. I u tom slučaju Glišić slika

⁸⁶⁵ Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд 1970, 41.

samo po jednu usamljenu figuru, ili kao u slučaju reprodukovanih slika jednog poginulog ratnika, ili jednog stražara. Atmosfera, slikarski izrečena prigušenim tonovima, bogatom pastom, položajem figure, za srpsko slikarstvo neuobičajenim kadarovima predstavlja trenutak sablasne stvarnosti čiji je zadatak da naglasi simbole smrti i ratnog stradanja.



Mališa Glišić, *Pali vojnik* i *Na straži* 1913, ulje na platnu, 21 X 32 cm, privatno vlasništvo

U okviru fenomenološke stvarnosti secesije Glišićevo delo moguće je razmatrati i u smislu ekstremnog i buntovnog odvajanja njegovog slikarskog postupka, korišćenja paste, fakture, misionarske anticipacije enformela i globalno posmatrano prodiranje do novih struktura umetničkog u odnosu na dotadašnji pristup izvođenja tih elemenata.

Mališa Glišić svakako ima svoje mesto u kontekstu srpske slikarske avangarde, ali i genezi srpskog secesionističkog slikarstva koje svakako nije bez uticaja italijanske secesije Đovanija Segantinija. U „Srpskom slikarstvu XX veka” Miodrag B. Protić se odlučio da o Glišićevom slikarstvu govori u poglavlju svoje knjige pod nazivom „Novo u starom, secesija i plenerizam”⁸⁶⁶. Takvom kategorizacijom Protić odeređuje Glišićevo slikarstvo kao najbliže esteteici secesije. Na slikama *Pejzaž iz Italije* i *Predeo iz Italije*, obe iz 1911, Glišić ostvaruje pored svoje varijante impresionističkog fluida i secesionističku sugestiju metafizičkog, irealnog, dalekog prostora na kojima se pojavljuje „sumnja, senka, neizrecivo, dvojstvo opaženog i naslućenog, osoben sistem metafora i alegorija, duh onostranog.”⁸⁶⁷

Razumevanju pojave impresionističke i/ili ratne secesije doprinosi i stvaralaštvo Stevana Aleksića. Aktuelan u genezi srpskog modernog slikarstva po modelu angažovanja fenomena svetlosti, kao likovnog i psihološkog problema u Aleksićevom slikarstvu su prisutne varijante luminističke i plenerističke, svetlosti.⁸⁶⁸ Na slikama *Andeo mira* i *Veliki kosač* ratna tematika se pojavljuje implicitno. Aleksić nije bio neposredni učesnik Prvog i Drugog balkanskog i Prvog svetskog rata, međutim duboko ih je proživljavao svestan ratnih strahota i stradanja svoga naroda. Ta dešavanja je slikarski iskazivao na tematski i vizuelno auteničan način. Kako je živeo u austrougarskom carstvu sa kojim je kraljevina Srbija i bila u ratu našao se u poziciji nemog i nemoćnog posmatrača koji je svoju unutrašnju gorčinu izražavao kroz apokaliptičnu tematiku svog slikarstva koje nije smelo da ispoljava nacionalnu obojenost.

Danas su poznate dve verzije „Velikog kosača”. Prva je naslikana 1916. u vreme Aleksićevog služenja vojne obaveze u Segedinu. Miodrag Jovanović povlači paralele između Aleksićeve predstave i slike *Rat* iz 1895. jednog od najznačajnijih predstavnika nemačkog simbolizma i secesije Franca fon Štuka.⁸⁶⁹

⁸⁶⁶ Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, Beograd 1970, 40.

⁸⁶⁷ Isto, 41.

⁸⁶⁸ O problemu luminizma i plenerizma u morfologiji srpskog ranog modernog slikarstva: Lazar Trifuновић, *Srpsko slikarstvo 1900-1950*, Beograd 1973.

⁸⁶⁹ Miodrag Jovanović, *Pantelić ili Ridl, Aleksić ili Štuk*, ДИУ бр. 11/12, Beograd 1977, 43-45.



Steva Aleksić, *Anđeo mira*, ulje na platnu, 80 X 110 cm, 1916, Galerija Matice srpske, Novi Sad
 Steva Aleksić, *Veliki kosač*, ulje na platnu, 189 X 143 cm, 1918, Galerija Matice srpske, Novi Sad

Morbidnost motiva na slikama *Anđeo mira* i *Veliki kosač* akcentovana je predstavljanjem beskrajnog prostranstva ispunjenog isprepeletenim ljudskim leševima. Drama je naglašena simbolističko-luminističkom svetlošću koja isijava iz mrtvih tela.

U okviru ratne secesije svakako treba pomenuti delovanje Dragutina Inkiostrija Medenjaka koji je u okolnostima balkanskih i Prvog svetskog rata stvarao alegorijske kompozicije na ratnu tematiku. Tako se javljaju slike: *Kosovo 1912*, *Orao i Gusle*, *Sokolovi*, *I ti ćeš stići*, *Na oprezu*, *Soko i zmija*, *Seljak junak*.



Dragutin Inkiostri Medenjaka, Plakati

O prisutnosti estetike secesije u ratnom slikarstvu potvrđuju i dela izložena na izložbi *Ratni slikari 1912-1918* održanoj u *Prodajnoj galeriji Beograd* u periodu septembar – oktobar 2009. godine.



Dragomir Glišić, *Kuća u predelu*, ulje, ratni period, 14,5 X 26,5 cm, vl. Bogoljub Petrović



Arnold Böcklin, *Ostrvo smrti*, 1880, ulje na platnu, 111 X 155 cm, Umetnički muzej, Bazel

U periodu ratnih stradanja nastaje i slika Dragomira Glišića *Kuća u predelu*. Ta slika svojom zloslutnom atmosferom nagoveštava smrt i patnju. Glišićevi jablani, kao i Beklinovi čempresi uspostavljaju kontakt između zemlje i neba, između pakla i raja. Taj pejzaž na osnovu unutrašnjih sadržaja, likovnosti, ambijentom neizvesnosti, straha od nepoznatog, od prolaznosti života, u mnogome asocira na Beklinov simbolistički predeo.

Petar Ranosović se za vojni poziv pripremao u Rusiji. Kao vojni stipendista slikarstvo je učio na minhenskoj Akademiji. Učestvovao je u rusko-turskom i srpsko-bugarskom ratu, da bi 1912. u Balkanskom ratu učestvovao kao ratni slikar. Pukovnik Živojin Mišić ga je 1912. postavio za ratnog slikara. Ranosović nije učestvovao u Prvom svetskom ratu, ali bi trebalo pomenuti njegov doprinos iz razdoblja Balkanskih ratova, kada je ostvario nekoliko veoma uspehlih dela. Pored toga što je slikao portrete, pejzaže i žanr-scene, ostao je poznat kao slikar ratnih scena. Na slici *Kroz Albaniju* prisutna je simbolistička atmosfera koja i u slikarstvu ratnog perioda potvrđuje Ranosovića kao secesionistu.



Petar Ranosović, *Kroz Albaniju*, 1912, ulje, 41 X 32 cm, Vojni muzej u Beogradu

Na osnovu svoje likovne i tematske strukture slika *Kroz Albaniju* predstavlja još jedno delo ratne secesije. Slikom dominira simbolistička imaginarna izmaglica u kojoj se pojavljuju figure ratnika. Celim ambijentom vlada vanvremenska, vanprostorna i metafizička atmosfera. U izmaglici se pojavljuju teturave figure čije forme se često sjedinjuju sa stenovitim pejzažom. Istinitost trenutka, romantični predeo, patos herojstva, grozničava vizija sjedinjuju se u simbolističko-secesijsku vizuelnu stvarnost. Upravo na tim ratnim slikama iz 1912. Ranosović je odbacio pravila zvanične umetnosti koja je prihvatio pod uticajem Pilotijevog istorijskog slikarstva.⁴⁴⁹

Mihailo Milovanović je takođe učio slikarstvo u Minhenu u privatnoj školi Antona Ažbea. Na Akademiju likovnih umetnosti u Minhenu upisao se 1905. godine. Još 1912. prešao je Albaniju, a od 1914. učestvovao u Prvom svetskom ratu, onda ponovo prešao Albaniju. Na Krfu i u Solunu je boravio u svojstvu ratnog slikara.

Najviše je slikao portrete (vojvode Živojina Mišića, kralja Petra I, generala Pavla Jurišića Šturme, vojvode Radomira Putnika, generala Miloša Vasića, vojvode Stepe Stepanovića i dr.), realizovao je nekoliko dela boraca u pokretu, na odmoru ili u svakodnevnom, pripremnim radnjama. Na slici *Mrtvački mir* predstavlja svoju verziju secesijske predstave smrti kao često prisutne filozofsko kontemplativne strukture.



Mihailo Milovanović, *Mrtvački mir*, 1917, ulje, 50 X 61 cm, Vojni muzej u Beogradu

⁴⁴⁹ Љиљана Симић Константијевић, *Петар Раносовић Ранос*, ЗНМ, бр. V, Београд 1967, 440.

Pripadnost fenomenu ratne secesije potvrđuje i Vasa Eškičević. Na njegovoj slici *Srpska konjica na čukama* iz 1917. godine prisutni su secesijski momenti. Figure na konjima se povijaju pod snažnim naletima vetra gradeći ritam i prepoznatljivu secesijsku dekorativnost. Ikonografski slika je bliska simbolističkom jeziku, tako se pojavljuju simboli rata lešinar, šlem, puška.

Slobodan Mijušković zapaža da u srpskom impresionizmu ima mnogo od secesije.⁴⁵⁰ Iz toga je moguće izvući konstataciju da slikarstvo impresionizma kao početna instanca prihvatanja tendencija modernizma sadrži secesiju kao stalni, kako duhovni tako i vizuelni element.

Postojanje impresionističke i ratne secesije u okvirima srpske umetnosti nameće više zaključaka. Bilo je to slikarstvo koje je nastajalo u periodu ratnih stradanja i koje je na budućnost istovremeno gledalo i pesimistički i optimistički. Metafizička struktura dela nastajala je pod pritiskom stalno prisutnog egzistencionalnog straha, ali i pod uticajem ostataka simbolističkih tragova iz perioda minhenskog školovanja. Patrijarhalna vezanost za rodni dom sa stalnom prisutnošću filozofskog i literalnog davali su tadašnjoj srpskoj umetnosti karakteristični profil.

Genralno posmatrano očekivalo bi se da ratni slikari, kao hroničari i direktni učesnici na bojištu, akcentu u svojim delima stave na dokumentarnost. Međutim, ako se izuzme određeni broj dela, ratno slikarstvo tog perioda nema elemente naracije koja bi eksplicitno opisivala događanja sa bojišta, već predstavlja intimnu ispovest slikara koji su simbolističkim sadržajima likovno materijalizovali nevidljivi svet rezignacije i patnje.

⁴⁵⁰ Слoбoдaн Мијушкoвић, *Сeцeсијa и сликaрствo Лeoнa Кoєнa*, ЛМС, Нoви Сaд јaнyар 1972.

14. Uticaj estetike secesije na srpsku fotografiju

Pojava fotografije kao novog vizuelnog medija predstavlja jedan od indikatora nastupajućeg modernizma. Njen avangardizam sredinom XIX veka⁸⁸⁷ izvršio je revolucionarni uticaj na likovne medije i činio jednu od esencijalnih struktura ranog modernizma i kreirao dalju morfologiju i ontologiju umetnosti.

Pojava fotografije je promenila svest o tačnosti vizuelne percepcije, dokazavši da naturalističko slikarstvo nije naturalističko. Naime, često se događalo da se stvarnost koju je predstavljala fotografija razlikovala od one koju je davala percepcija dobijena čulom vida, ili je pak davala novu sliku o onom što je čovek naučio da vidi (i sagleda) na ustaljeni način. Zbog toga nije suvišno podsetiti se da stvarnost nije onakva kakvu je naše oko vidi i kakva se registruje u našoj svesti.⁸⁸⁸ Za teoriju Moderne značajno je i zapažanje da je fotografija omogućila iskustvo predstavljanja stvarnosti na kojoj nema linije kao jednog od dominantnih elemenata slikarstva. Fotografija je nudila reprodukovanje predstavljenog kroz novu likovnost koja se sastoji samo od svetlih i tamnih površina.⁸⁸⁹

Paralelna egzistencija perioda početaka srpske Moderne sa pojavom fotografije u srpskoj umetnosti, kao i njihovo međusobno prožimanje i komunikacija nude mogućnost značajnih otkrića u sferi proučavanja umetnosti srpske secesije. Interaktivni uticaj na relaciji secesija - fotografija bio je primećen i za vreme izložbe *Izložba umetničke fotografije* koja je održana u Beču 1891. kada „[...] fotografija postaje, u izrazu, veoma srodna slikarstvu Jugendstil-a.”⁸⁹⁰

Fotografija je rođena u Parizu, otkrićem tehnike dagerotipije, i u Londonu otkrićem talbotipije. Međutim, već od sredine XIX veka prestonica te umetnosti postaje Beč⁸⁹¹, u kome dolazi do najintenzivnijeg razvoja fotografije, kako u tehnološkom, tako i u umetničkom smislu. Beč je diktirao modu u izgledu i opremi fotografije, ali i u umetničkim traženjima ovog medija. Kako je srpska umetnost u tom periodu imala

⁸⁸⁷ O pojavi i razvoju fotografije: G. Malić, *Fotografija 19. veka*, Beograd 2004.

⁸⁸⁸ O tome: E. H. Gombrih, *Umetnost i njena istorija*, Beograd 1980, 21–22.

⁸⁸⁹ Đulijo Karlo Argan, *Moderna umetnost 1870-1970-2000*, Beograd 2004, 79.

⁸⁹⁰ Миланка Тодић, *Историја српске фотографије*, Београд 1993, 51.

⁸⁹¹ Горан Малић, *Милан Јовановић - фотограф*, САНУ, Београд 1997, 147.

neposredne kontakte sa Bečom tako je svakako fotografija koja je stizala iz tog centra donosila novu estetiku i nove stilske impulse.

Estetika secesije je ostavila trag i na umetnost fotografije toga doba. Secesija je u fotografiji bila zastupljena kroz više oblika pojavnosti tog vizuelnog medija. Javljala se kao likovna poetika samog predstavljenog motiva, kao vizuelno svedočanstvo koje reprodukuje elemente umetnosti secesije i kao dekorativni motiv ostvaren kroz stilizovani geometrijsko-floralni logotip odštampan na karton-paspartuu.



Primeri geometrijsko-floralno-kaligrafskih logotipa ostvarenih u stilu secesijske dekorativnosti - odštampani na karton-paspartuima, fotografski atelje Milana Jovanovića.

Interesantno je pomenuti i da sama arhitektura ateljea Milana Jovanovića, koji je od 1903. bio smešten u namenski građenoj zgradi na Terazijama u ulici Kralja Milana br. 40, predstavlja reprezentativan primer secesije u srpskoj umetnosti. Zgrada je rađena po projektu arhitekta Milana Antonovića. Bila je to prva zgrada u tadašnjoj Srbiji građena za potrebe fotografskog ateljea po modelima koji su došli iz Minhena ili Beča. Pored činjenice da je eksterijer zgrade u stilu secesije i sam enterijer sa nameštajem je takođe bio u duhu tog stila. To potvrđuju i mnoge fotografije, kao što je i ova sa predstavljenim portretima Zore Herstig i sestre, iz perioda od 1903 – 1906. na kojoj se vidi secesijski paravan.⁸⁹² Tako fotografija kao savremenik nastanka i razvoja secesije postaje i svedok i vizuelno pamćenje.

⁸⁹² O ateljeu Milana Jovanovića: Goran Mališ, *Milan Jovanović - fotograf*, SANU, Beograd 1997, 67-71.



Reljef sa alegorijskom predstavom fotografa, fasada ateljea Milana Jovanovića, ul. Kralja Milana br. 40.

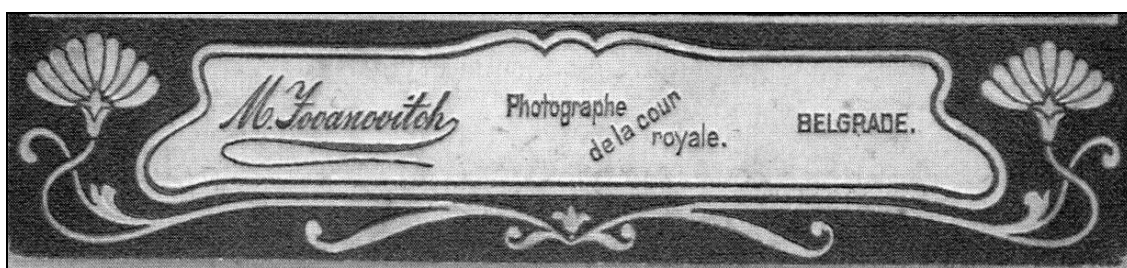


Milan Jovanović, *Zora Herstig sa sestrom*, fotografija, 135 X 210 cm, Muzej primenjene umetnosti, Beograd



Primeri fotografija koje ilustruju elemente secesijskog nameštaja

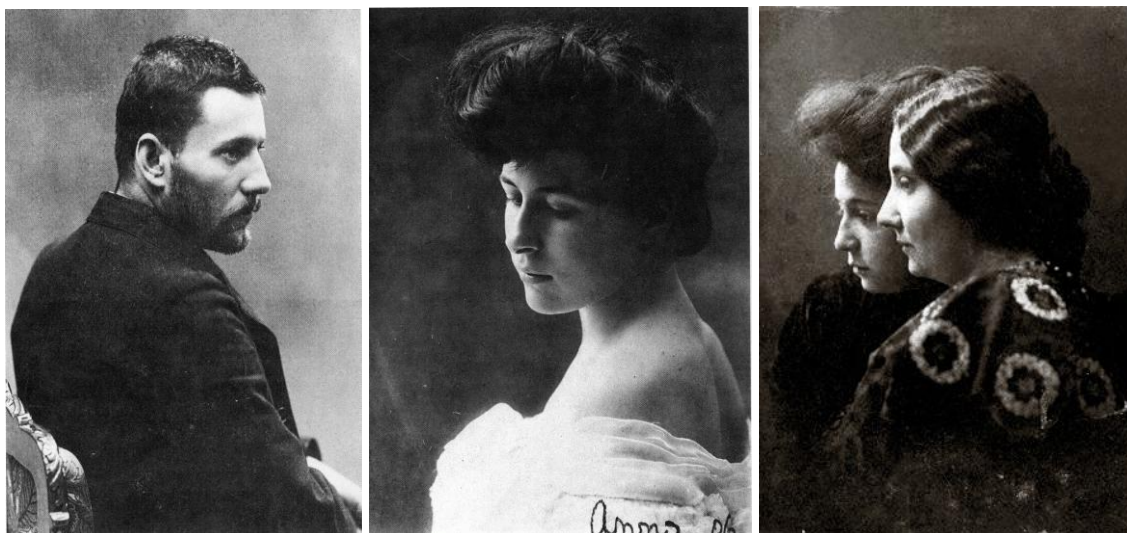
Na paspartuu fotografije sa portretom brata Paje Jovanovića takođe je prisutno originalno secesijsko grafičko rešenje. Pomenuti manir secesijske opreme fotografije bio je popularan u čitavoj Evropi što potvrđuje i fotografija sa portretom Egona Šilea.



Milan Jovanović, Paja Jovanović, fotografija, 16,3 X 10,7 cm, Arhiv Srbije, Beograd
L. Grillich, Egon Šile, bez podatka o dimenzijama, godini i vlasniku, Beč
Atelje Anastasijević, nepoznati par, 16,3 X 10,7 cm, Niš, privatno vlasništvo

Na poledinama mnogih fotografija, otisnuti na karton-paspartuima, sreću se estetski uspešno rešeni grafički logotipi u stilu secesije. Hronološki paralelne fotografije beogradska sa portretom Paje Jovanovića i bečka sa portretom Egona Šilea potvrđuju

Pored činjenice da se Milan Jovanović kao jedan od najznačajnijih srpskih fotografa, perioda na prelomu veka, u mnogim segmentima oslanja na estetiku secesije, može se kritičkom analizom zaključiti da je simbolizam prisutan i u pokušaju određenja psihološkog profila portretisanih.



Milan Jovanović, Borislav Stanković, 1900-1910, Muzej pozorišne umetnosti
Milan Jovanović, Ana Marinković, 1906, Muzej primenjene umetnosti
Milan Jovanović, anonimi, 1900-1910, Muzej primenjene umetnosti

Na fotografiji *Devojčica iz Užičke Požege* iz 1900. takođe se pojavljuje secesijska dekoracija na paspartuu. Ovaj primer potvrđuje da je secesijska dekoracija bila prisutna i u provincijama tadašnje Srbije.

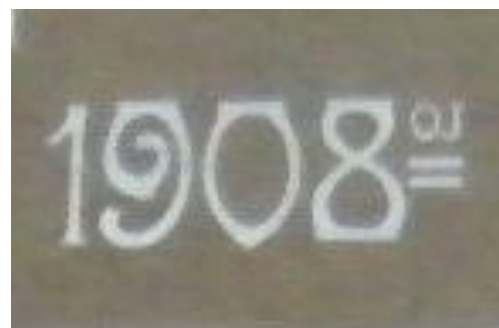


Autor nepoznat, *Devojčica iz Užičke Požege*, 1900.



Dve elipsoidne fotografije iz 1908, ostali podaci nepoznati

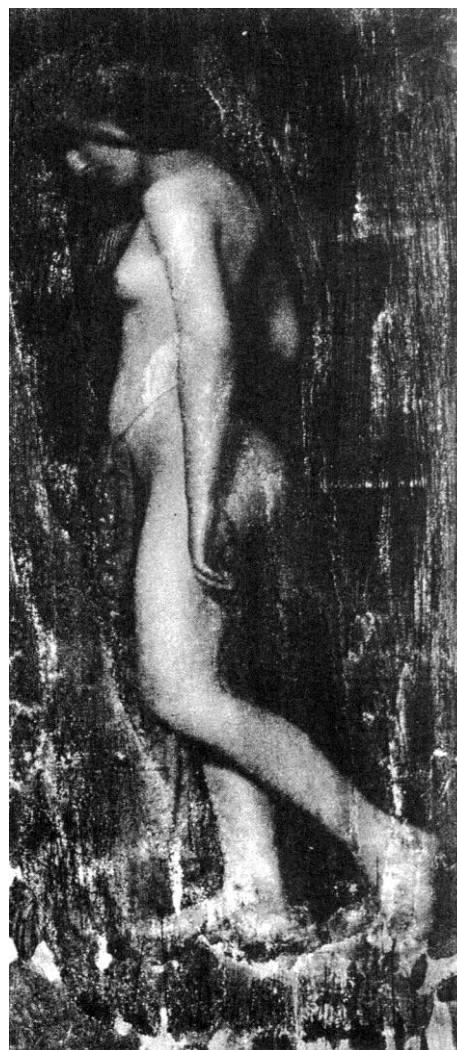
Fotografski portreti Prote Milutina i Marice Nikolić ubačeni su u paspartu na kome se pojavljuju secesijsko floralno-geometrijski dekorativni motivi, kao i secesijska ćirilčna kaligrafija.



Autor nepoznat, Prva grupa s Ratnog kursa Rezervnih Sanitetskih oficira, 1908, Beograd

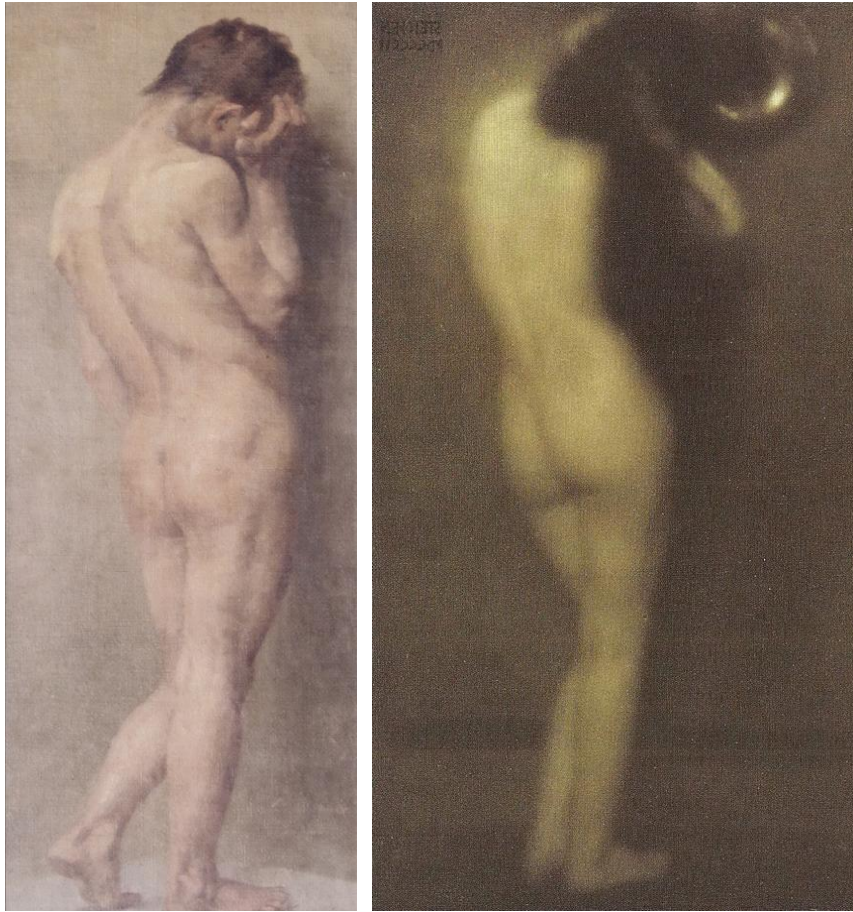
Na reprodukovanoj fotografiji predstavljen je klasičan grupni portret bez vidljivih težnji da se fotografija podigne na nivo umetničkog dela, kao i bez pretenzija fotografa da unese elemente stilske pripadnosti i određenih estetskih htenja. Međutim, i pored te činjenice secesija odaje svoju prisutnost pre svega kroz karakterističnu kaligrafiju.

Miloš Golubović je umetnik koji se nalazi u samim korenima srpskog modernog slikarstva, između ostalog i kao pobornik stilskog i estetskog eksperimentisanja.



Miloš Golubović, *Akt sa pomorandžom na reci*, 1927, ulje na platnu, vl. porodica Golubović
Frenk Judžin, *Studija*, fotografija, 1899.

Slikarstvo Miloša Golubovića u ovom radu je već stavljeno u kontekst simbolističko-secesijske umetnosti. Figura na slici *Akt sa pomorandžom na reci* predstavljena je u nadrealnoj atmosferi, metafizičkom ambijentu, u meditativnom trenutku čime je postignut efekat u kom vidljiva stvarnost predstavlja simbol druge nevidljive realnosti. Slika, pritom poseduje i prepoznatljivi senzibilitet slikarstva Gustava Klimta. Međutim, svakako posredan ili neposredan uticaj Klimta nije jedini. Jer, ako uporedimo Golubovićeve akt sa fotografijom Frenka Judžina, moguće je zaključiti da je u poetici i estetici takvih motiva fotografija verovatno imala svog udela. U poređnom analizom ta dva motiva, od kojih je jedan izrađen u tehnici ulja, a drugi u tehnici fotografije, moguće je zaključiti da su slikarstvo i fotografija imali interaktivni uticaj, što potvrđuje i činjenica da su likovnost i poetika ta dva medija često bivali međusobno bliski.



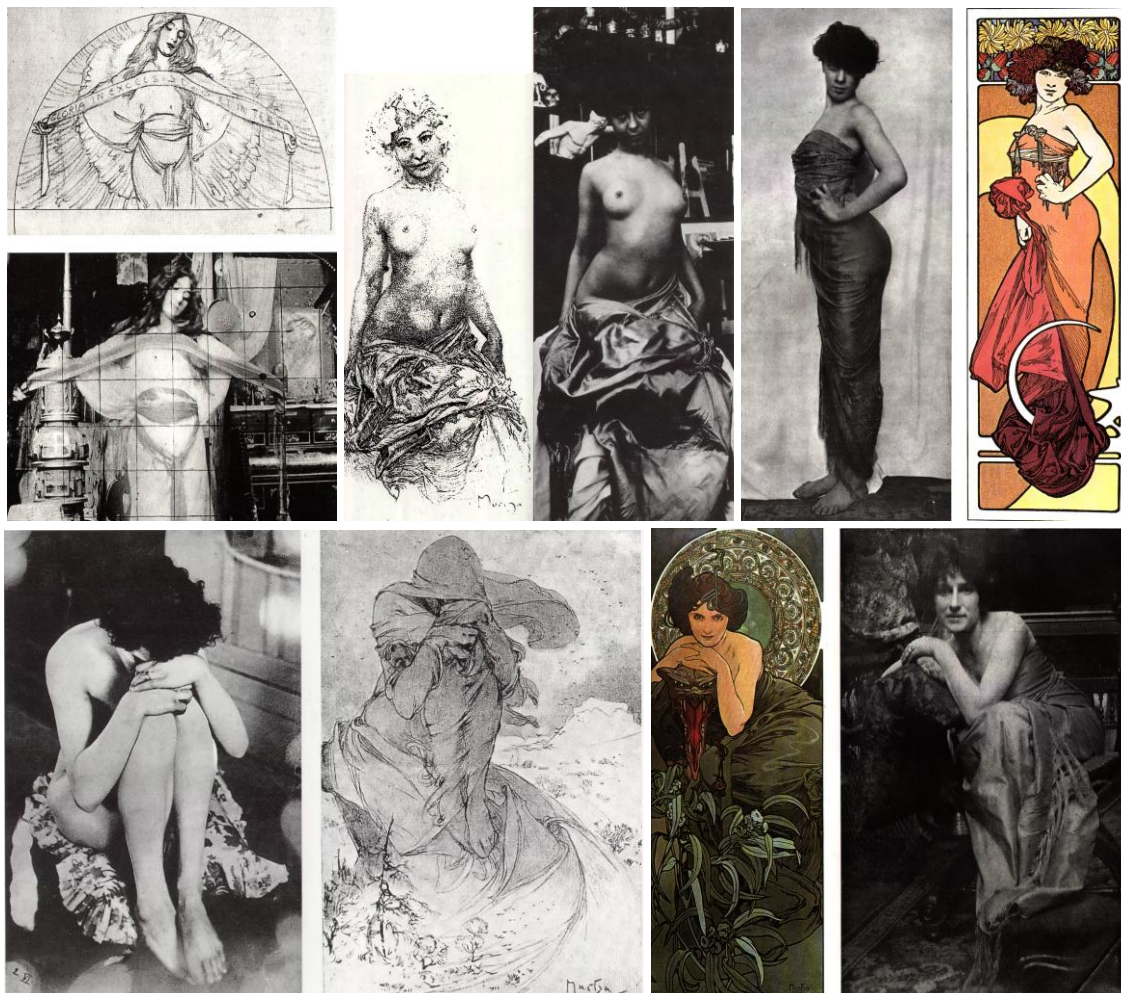
Stevan Aleksić, *Muški akt s leđa*, ulje na platnu, 1909, 21 X 57 cm, Narodni muzej, Beograd
Edvard Štajhen, *Okruglo ogledalce*, fotografija, 1906, iz časopisa *Camera Work* br. 14.

Reprodukovana fotografija Edvarda Štajhena ne samo da potvrđuje prisustvo istih duhovnih i vizuelnih sadržaja u slikarstvu i fotografiji već i činjenicu da je ista nastala od strane fotografa koji je bio jedan od osnivača udruženja *Foto secesija*. Pomenuto udruženje formirano je u Njujorku 1902. godine.⁴⁵⁷ To udruženje je, između ostalog, težilo i da umetničke koncepte pre svega estetike evropske secesije integriše u umetnost fotografije, što u jednom segmentu, ilustruje i fotografija *Okruglo ogledalce* autora Edvarda Štajhena.

Miloš Golubović je svojim slikarstvom potvrdio da je korišćenje fotografije kao motiv-predložak već bilo veoma popularno. Međutim, generalno posmatrano u srpskom secesijskom slikarstvu ne postoje (ili do sada nisu zapaženi) očigledni primeri neposrednog uticaja fotografije kao vizuelnog predloška na likovnu definiciju slike. Dragoceni primer korespondencije između estetike fotografije i slikarstva u evropskoj

⁴⁵⁷ Marijana Biger Tileman, Žerard A. Gudroa, Lilijan Heberer, Rajholdf Miselbek, Ute Preloks, Anke Zolbrik, *Fotografija XX veka*, Beograd 2004, 174.

umetnosti predstavlja delo Alfonsa Muhe. Komparativnom analizom pojava u srpskoj umetnosti sa reprodukovanim primerima Muhinih plakata upravo i potvrđuje nepostojanje takvih fenomena u slikarstvu srpske secesije.⁴⁵⁸



Primeri korišćenja fotografije kao slikarskog predložka u slikarstvu Alfonsa Muhe

Simbolističko - secesijska tematika, kontemplacija, kao i opšta likovna poetika zastupljeni su i u fotografiji Vojislava Stevanovića, profesora dekorativne umetnosti na Umetničkoj školi. Stanković je, kao i drugi umetnički fotografi, verovao da će prihvatanje estetskih principa slikarstva obezbediti jednakost između fotografije i slikarstva.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ U kontekstu takvih zaključaka neophodno je naglasiti da se u okviru srpske umetnosti u periodu trajanja secesije fotografija masovno koristi kao slikarski predložak, međutim te pojave su se prvenstveno odnosile na portretno slikarstvo. Kako su slikani portreti u najvećem broju slučajeva nastajali kao narudžbine u njihovoj realizaciji se pre svega težilo faktografiji i portretnoj tačnosti te je prisustvo secesijske fenomenologije gotovo potpuno marginalizovano.

⁴⁵⁹ Миланка Тодић, *Историја српске фотографије*, Београд 1993, 72.

Na prvoj amaterskoj izložbi fotografije⁴⁶⁰ Stevanović izlaže i „Ofeliju”, za koju Milanka Todić primećuje da predstavlja „[...] pravu inscenaciju portreta u duhu preraphaelita ili bolje – simbolističkog slikarstva.”⁴⁶¹



**Vojslav Stevanović, *Ofelija*, 1901, časopis *Nova Iskra*
Vojslav Stevanović, *Domaći zadatak*, 1902.**

Pojava identičnih težnji, u ovom slučaju simbolizma i secesije, u slikarstvu i fotografiji ukazuju na njihovo međusobno prožimanje. Fotograf Vojslav Stevanović se oslanja na iskustvo, kao i likovne modele umetnosti slikarstva. Reprodukovani primeri ukazuju na nova i do kraja ne ispitana estetska prožimanja fotografije i slikarstva u periodu trajanja umetnosti srpske secesije.

Paja Jovanović je takođe jedan od slikara čije delo je uspostavljalo komunikaciju sa fenomenologijom secesije. Taj dijalog je možda najneposredniji u njegovom „orijentalizmu”. U kontekstu korespondencije estetike slikarstva secesije i fotografije potrebno je naglasiti da je Jovanović veoma često koristio fotografske predloške sa temom kostimiranih figura u orijentalne nošnje.⁴⁶²

Fotografija je imala svoju ulogu i u secesijskom doprinosu demokratizaciji, socijalizaciji i postepenom napuštanju elitizma u umetnosti. Posebno značajan momenat

⁴⁶⁰ Prva amaterska izložba fotografije održana je u Beogradu 1901. O tome: Branibor Debeljković, *Prva izložba fotoamatera u Beogradu 1901. godine*, Beograd 2001.

⁴⁶¹ Миланка Тодић, *Историја српске фотографије*, Београд 1993.

⁴⁶² O tome: Мирослав Тимотијевић, *Паја Јовановић*, САНУ, Београд 2010, 74-78.

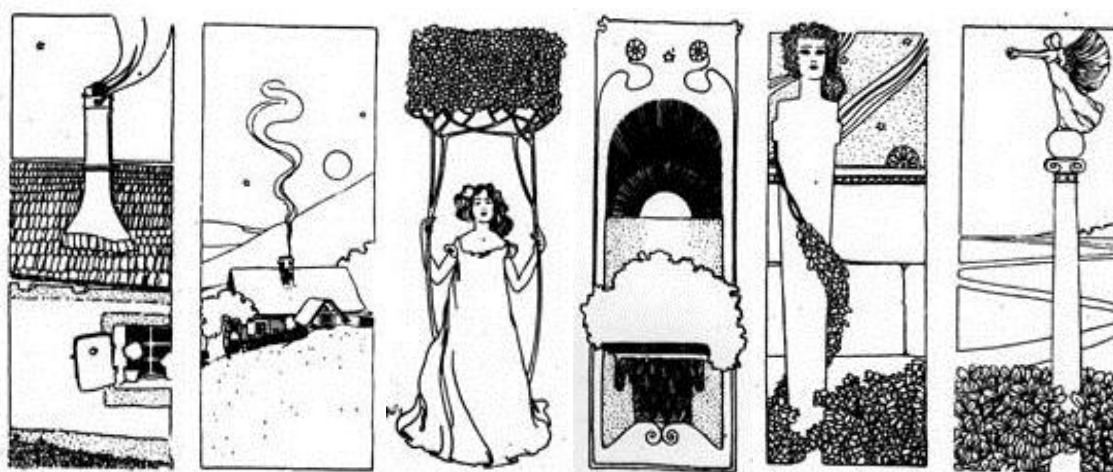
za jačanje ideja demokratizacije umetnosti jeste pojava amaterske fotografije.⁴⁶³ Početkom XX veka broj fotoamatera je progresivno rastao u odnosu na ranija vremena zahvaljujući pojavi komercijalnih fotoaparata koji su omogućavali jednostavno rukovanje. Prema rečima Mihaila Valtrovića, u tadašnjoj Srbiji je bilo oko 140 fotoamatera, od kojih je najveći broj živeo i radio u Beogradu.⁴⁶⁴

Kretanja u svetskoj fotografiji krajem XIX i početkom XX veka bila su vrlo dinamična. Pojednostavljuvanjem postupka nastanka fotografije broj fotografa se naglo povećava. Takva situacija na pozornici fotografije dovodi do raslojavanja na dve struje, prvu koja je predstavljala većinu i koja je u fotografiji videla ličnu zabavu i na drugu manjinsku koja u tom vizuelnom mediju traga za otkrivanjem novih mogućnosti predstavljenog, kao i za ostvarenjem dubljih estetskih koncepata. Fotografi koji su potencirali sfere umetničkog i estetskog momenta bili su tvorci pravca u fotografiji poznat pod imenom *piktorijalizam* ili *piktorijalistička fotografija*. Koncept piktorijalizma u sebi krije i ideju za diferencijacijom između svakodnevne-upotrebne fotografije, sirove i neobrađene, više manje deskriptivne i one fotografije koja želi da bude umetničko delo kako u vizuelnoj, tako i kontemplativnoj stvarnosti, odnosno viša sfera interpretacije i analize subjekta pred kamerom. Organizovan u fotoklube i društva, fotoamaterski pokret, kroz piktoralnu fotografiju reflektuje i mnogo dublje društvene sadržaje i estetske vrednosti, u čemu treba videti i težnju fotografija za neposrednijim kontaktom sa slikarstvom. Za ovakve težnje u Evropi najveće razumevanje pokazuje Alfred Lihtvark, direktor Umetničkog muzeja Kunsthal u Hamburgu otvarajući izložbene dvorane muzeja fotoamaterskoj fotografiji. Prva izložba 1893. godine (a bilo ih je deset) prikazala je publici preko 6.000 fotografija. U svome stavu prema amaterskoj fotografiji Alfred Lihtvark je imao u vidu dalekosežne ciljeve, a ne samo promociju njene umetnosti. On u njoj vidi mnogo više: sredstvo za širenje estetske kulture kroz sve

⁴⁶³ Tokom 1888. godine dogodio se niz tehničkih pronalazaka koji su približili širem krugu mogućnost individualnog fotografisanja. Tako se pojavljuje niz najraznovrsnijih novih fotoaparata. Kamera Džordža Istmena iz Ročestra u Americi je dobila naziv *Kodak*. Kako je Istmen objasnio, ime *Kodak* ne znači ništa, ali dobro zvuči na svim jezicima i lako se pamti. Značajna novina ove kamere je bila u tome što se umesto staklene ploče koristio „film”, isprva s podlogom od hartije, a godinu dana kasnije sa filmom na celuloidnoj traci. Kamera sa filmom koja je davala oko stotinu snimaka, koštala je 25 dolara. Fotoaparat sa snimljenim filmom se vraćao fabrici, odnosno njenoj ekspozituri gde se film razvijao i kopirao. Ponovo napunjena kamera i gotove slike, vraćala se amateru koji je sada plaćao samo 10 dolara. Iz ovoga vremena potiče i poznati Kodakov marketinški slogan: „Vi pritiskate na dugme, mi radimo ostalo”.

⁴⁶⁴ Михаило Валтровић, *Прва изложба фотоаматера*, Нова искра, бр.7, јули 1901.

slojeve društva i jedan vid borbe protiv okamenjenih i šablonizovanih stavova tadašnje komercijalne fotografije.⁴⁶⁵ Tako je secesija uspostavljala interaktivne kontakte kako sa umetničkom, tako i sa komercijalnom ili utilitarnom fotografijom.



Naslolva strana i ilustracije iz kataloga *Prve izložbe fotoamatera u Beogradu 1901.*, Beograd

Ilustracije za katalog Prve izložbe fotoamatera u Beogradu 1901. godine urađene su u duhu čistih impulsa secesijskog dekorativnog crteža. Autor ilustracija je nepoznat, i moguće je samo pretpostaviti da su crteži preuzeti iz nekog od tadašnjih evropskih časopisa, međutim, ono što je izvesno da su nastali pod stilskim uticajem Alfonsa Muhe, Gustava Klimta ili Franca fon Štuka. Crteži-ilustracije, nastali sa idejom

⁴⁶⁵ O tome: Branibor Debeljković, *Prva izložba fotoamatera u Beogradu 1901. godine*, Beograd 2001.

dekorativnog obogaćenja kataloga, potvrđuju secesijsku prisutnost i popularnost *Umetnosti oko 1900.* i u toj sferi estetske stvarnosti.



Foto-album sa muzičkim automatom, oko 1900, kožni povez, 22 X 33,5 Muzej grada Novog Sada
Foto-album, oko 1900, kožni povez, 21 X 26,5 Muzej grada Novog Sada

U kontekstu estetskog dijaloga na relaciji fotografija - umetnost secesije, interesantna je i težnja da se tadašnji albumi za fotografije ukrase detaljima u maniru secesijske dekorativnosti.

Simbolističko-secesijska kontemplativnost i metafizički sadržaji koju su egzistirali u secesijskoj fotografiji anticipirali su između dva rata pojavu nadrealizma u tom mediju. Tako je secesija najavila pojavu novih, do tada nepoznatih sfera, u umetnosti srpske fotografije. Takvim fotografskim sadržajima secesija se potvrdila kao vizionar, kao fundament na kome će se razviti različiti fenomeni modernizma.

15. Uticaj secesije na ilustraciju knjiga, časopisa, umetnost plakata i razglednica

Kao jedan vid umetnosti zadnje četvrtine XIX i početka XX veka pojavljuje se i secesijska ilustracija. Taj vid slikarstva prisutan je kroz ilustraciju knjiga, časopisa i dnevnih novina⁹⁴⁶. Secesijska ilustracija prisutna je i u mnogim drugim vidovima štamparstva, tako se pojavljuje na razglednicama, pozivnicama, članskim kartama, priznanicama, vizit kartama, itd. Početak XX veka karakteriše porast popularnosti različitih literarnih sadržaja koji se objavljuju kroz medije knjiga, ilustrovanih časopisa i dnevne štampe. Realizovanje tih medija omogućila je pojava nove rotacione štamparske mašine. Takva situacija je dovela do promene u sferi štampanih medija, pisani i slikovni sadržaji nisu više bili namenjeni samo intelektualnoj i ekonomskoj eliti već su uspostavljali komunikaciju i sa širim slojem stanovništva.

Za razvoj ideje umetnosti secesije i širenje njenog vizuelnog estetskog programa posebno značajno mesto imaju časopisi koji se pojavljuju u tadašnjoj Evropi. Mnoga umetnička udruženja koja su se pojavljivala širom Evrope i koja su svoj ideološki program bazirali i na estetici secesije izdavali su ilustrovane časopise. U Evropi u periodu od 1890. do 1914. pojavljuje se preko 100 novih periodičnih izdanja posvećenih umetnosti secesije.⁹⁴⁷ Tako u Francuskoj izlazi *Revue Blanche* (1891), *Art et Decoration* (1897); *L'Art decorative* (1889); u Engleskoj *The Studio* (1893) i *Yellow Book* (1894); u Nemačkoj *Pan* (1895), *Simplicissimus* (1896), *Jugend* (1896), *Dutsche Kunst und Dekoration* u *Die Dekorative Kunst*; u Beču *Moderne Architektur* (1896) i *Ver Sacrum* (1898). Pomenuti časopisi su često štampani u kvalitetnoj opremi, neretko donoseći originalne grafičke otiske u bakrorezu i litografiji značajnih predstavnika secesije.⁹⁴⁸



⁹⁴⁶ O secesijskim ilustracijama u srpskim časopisima: Загорка Јанц, *Француска сецесија и Алфонс Муха у српским часописима почетком XX века*, ЗНМ бр. XII – 2, Београд 1985, 45.

⁹⁴⁷ Љиљана Лазих, *Сецесија у Новом Саду*, каталог изложбе одржане у Музеју града Новог Сада, Нови Сад 2009, 9.

⁹⁴⁸ Isto, 10.



Naslovne strane časopisa *Ver sacrum*

Epoha trajanja secesije je vreme u kome se u srpskoj javnosti pojavljuje veliki broj časopisa.⁹⁴⁹ U okviru te pojave, kako ističe Zagorka Janc, „Iznenađuje činjenica da je secesija [...] dosta široko zahvatila gotovo sve značajne dnevne i nedeljne listove, počevši od 1902. godine pa nadalje.”⁹⁵⁰ Među mnogobrojnim srpskim časopisima koji su izlazili u periodu kraja XIX i početka XX veka treba istaći: *Branково коло*, *Зора*, *Босанска вила*, *Дело*, *Недеља*, *Коло*, *Српски преглед*, *Мали журнал*, *Искра* i *Нова искра*.⁹⁵¹ Izdavači su težili da osavremene časopise novim sadržajima, tako su unosili ilustracije koje su se pojavljivale u vidu geometrijskih, floralnih i figuralnih detalja. Najčešće ilustracije su se pojavljivale na stranicama rezervisanim za oglase i reklame. Estetika secesijskih ilustracija iz dnevnih novina, časopisa i knjiga nije odstupala od uobičajene likovne poetike zasnovane na opšteprihvaćenim motivima i dekorativnosti. Ilustrovani tekstualni ili figurativni sadržaji najčešće su uokvireni kvadratnim pravougaonim kartušima koji su dekorisani biljnim ili geometrijskim ornamentima.

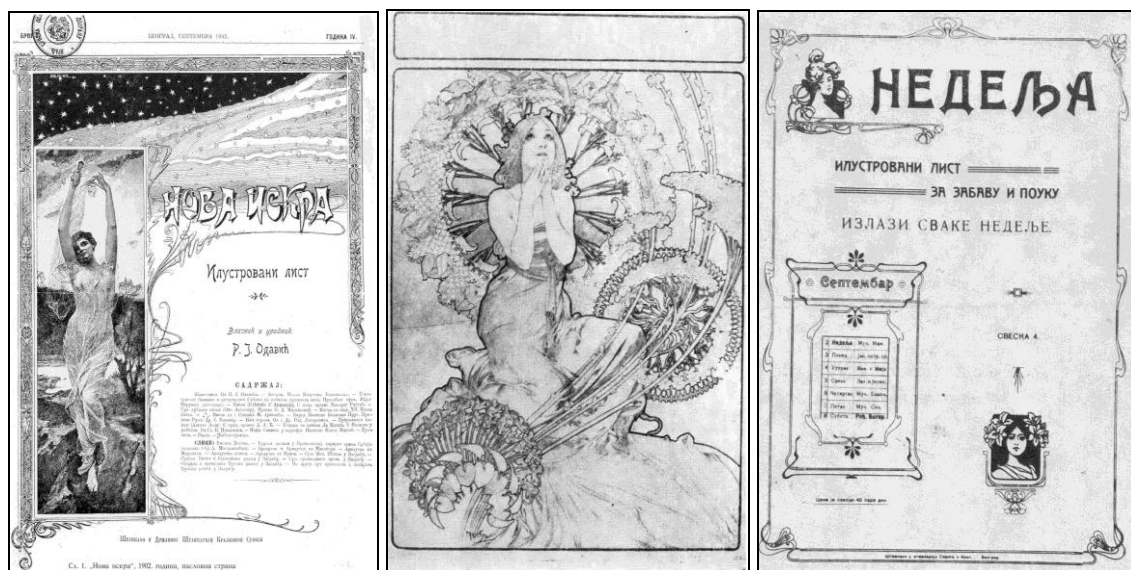
Kao centralna tema secesijskih figurativnih ilustracija najčešće se pojavljuje figura žene, koja je predstavljena kao dugokosa naga ili obučena figura čije je telo predstavljeno naturalistički tačno. Međutim, forma predstavljene kose, odeće, nakita transformiše se i integriše u vegetabilno-geometrijsko-apstraktne „secesijske” forme. Takvi vizuelni efekti doprinosili su opštoj dekorativnosti ilustrovanim sadržajima objavljivanim u tadašnjim časopisima, knjigama i dnevnoj štampi.

⁹⁴⁹ Iz podataka koje je Jovan Skerlić naveo u članku *Srbija, njena kultura i njena književnost* objavljenom u maju 1911. vidi se da je samo na teritoriji uže Srbije štampano 135 časopisa, od toga u Beogradu 89: 15 dnevnih političkih, 15 književnih, naučnih i političkih časopisa i 44 stručna lista. Podaci preuzeti iz: Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд 1970, 71.

⁹⁵⁰ Загорка Јанц, *Сецесија у периодици Србије почетком XX века*, ЗЛУМС br. 13, Нови Сад 1977, 340.

⁹⁵¹ О томе: Синиша Живковић, *Искра и Нова искра као илустровани часописи на почетку 20. века*, објављено у: *Традиционално и модерно у српским часописима*, Нови Сад – Београд 1992, 111.

Vanredno izdanje *Pariska moda* beogradskog lista *Mali žurnali* redovno je objavljivalo ilustracije u duhu francuskog art nuvoa. Časopis koji se takođe isticao konstantnim prisustvom ilustrovanih sadržaja je i *Нова Искра*. Taj časopis je prednjačio u donošenju estetike secesije i secesijskih ilustracija. Secesijska ilustracija je čitaocima časopisa donosila efektne i vizuelno atraktivne sadržaje. Ilustracije najčešće motivski i tematski nisu pratile tekstualne sadržaje. Sami urednici časopisa su isticali da je *Nova iskra* „први српски илустровани лист”⁹⁵². Po mišljenju Siniše Živkovića ta tvrdnja je u osnovi tačna iz razloga što su svi prehodni raniji pokušaji bili kratkog veka.⁹⁵³



**Илустрација плаката из *Nove iskre*, br. 8, 1905, страна 243.
 Naslovna strana za *Novu Iskru* sa reprodukcijom slike Alfonsa Muhe, 1902.
 Naslovna strana časopisa *Nedelja*, 1907-1910.**

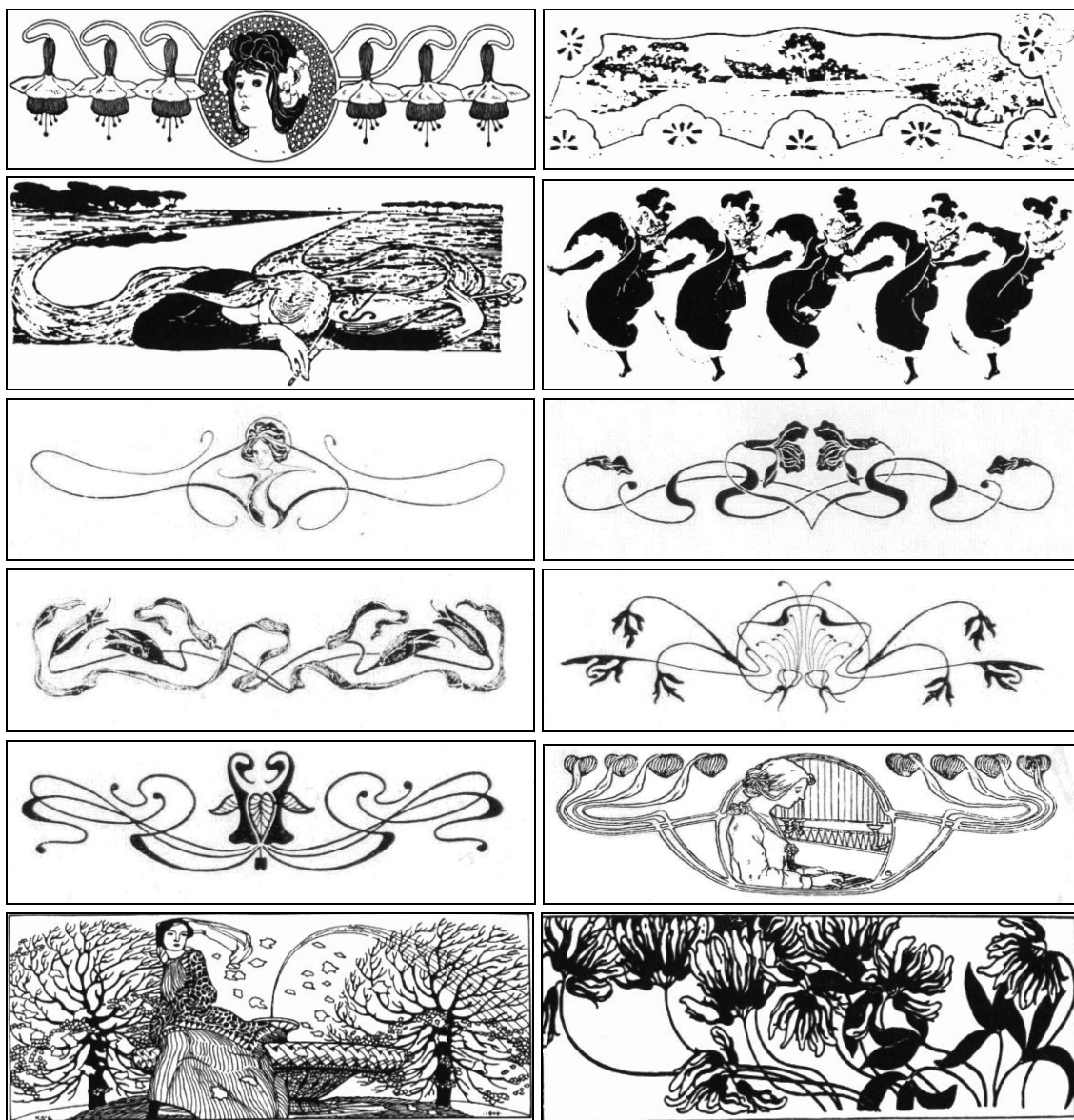
Estetika slikarstva Alfonsa Muhe pojavljuje se kao najpopularnija likovna poetika štampanih ilustracija u srpskim časopisima. Popularnost Muhinih radova može se tumačiti ukusom redakcije lista ili prilagođavanju potrebama čitalaca srpskih novina.⁹⁵⁴ Najveći broj ilustracija Muhinih reprodukcija u *Novoj iskri* pojavljuje se 1908. godine. Na reprodukovanoj ilustraciji iz 1902. Muhinog plakata predstavljena je Sara Bernard. Pomenuta ilustracija ni u kom smislu tematski nije pratila sadržaj teksta, međutim tip dekorativnosti i likovna estetika svojom „modernošću” odgovarali su tadašnjem kulturološkom trenutku.

⁹⁵² Синиша Живковић, *Искра и Нова искра као илустровани часописи на почетку 20. века*, објављено у: *Традиционално и модерно у српским часописима*, Нови Сад – Београд 1992, 112.

⁹⁵³ Isto.

⁹⁵⁴ Загорка Јанц, *Сецесија у периодици Србије почетком XX века*, ЗЛУМС br. 13, Нови Сад 1977, 341.

Kao poseban oblik ilustracija u srpskim časopisima pojavljuje se veliki broj vinjeta koje su, u najvećem broju slučajeva, svojom stilizacijom bile najbliže sferi estetike secesije.



Vinjete iz *Nove iskre*, iz 1903, 1904 i 1905 godine.

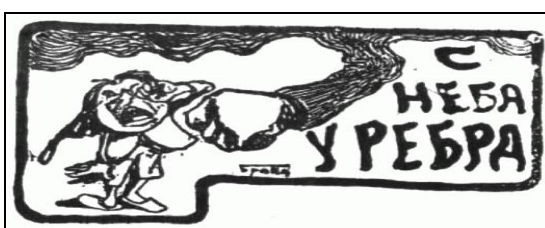
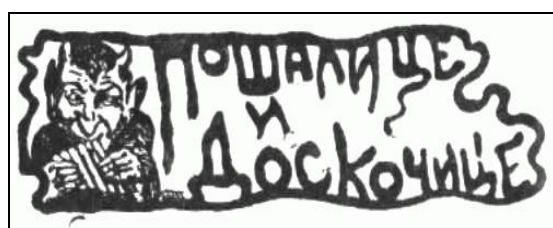
Interesantan vid secesijskog slikarstva javlja se na razglednicama kao još jednom obliku tadašnje ilustracije. Kao primer secesijskih štampanih razglednica mogu poslužiti i one sa motivom Čačka iz 1903, 1906, i 1908. godine. Pomenute razglednice izdavao je Isaila Petrović štampač i izdavač iz Čačka.⁹⁵⁵ Te razglednice, po mišljenju Angeline Folgić-Korjak, predstavljaju najstarije primere upotrebe dekorativnog secesijskog ornamenta u oblasti srpske štampe.⁹⁵⁶ Još jedan vid štampane secesijske dekoracije

⁹⁵⁵ Primerci razglednica nalaze se u posedu Narodnog muzeja u Čačku pod inv. br. 739, 1612, 2225.

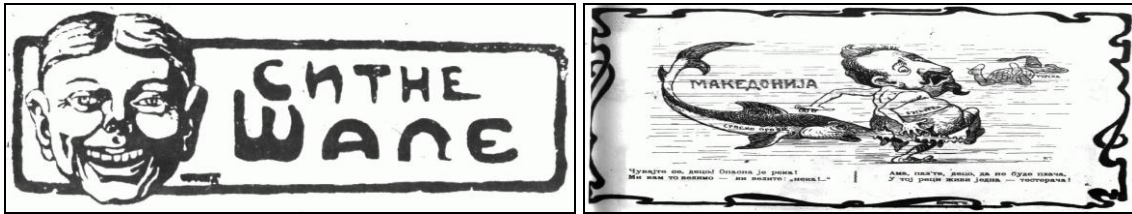
⁹⁵⁶ Ангелина Фолгић-Корјак, *Сецесија у Чачку*, ЗНМ бр. XII – 2, Београд 1985., 26.

prisutan u kulturi Čačka sa početka XX veka, predstavljala je ilustracija na pozivnicama koje su pismeno objavljivale venčanja imućnijih parova.⁹⁵⁷

List *Camup* je izlazio u Beogradu tokom 1902. i 1903. godine. Časopis se isticao mnoštvom secesijskih ilustracija. Urednik i izdavač časopisa bio je Brana Cvetković, beogradski slikar, grafičar, književnik i glumac, koji se pojavljivao i kao autor gotovo svih ilustracija. Dekorativno zaglavlje na naslovnoj strani se ponavlja u svim brojevima tokom dvogodišnjeg izlaženja. Zaglavlje sa natpisom *Camup* je uokvireno naglašenom linijom koja je izvedena u tipičnom secesijskom stilskom maniru. U kompoziciju zaglavlja ukomponovana je figura satira koji izvodi muziku na aulosu. Figura je okružena floralnom dekoracijom i stilizovanim natpisima.



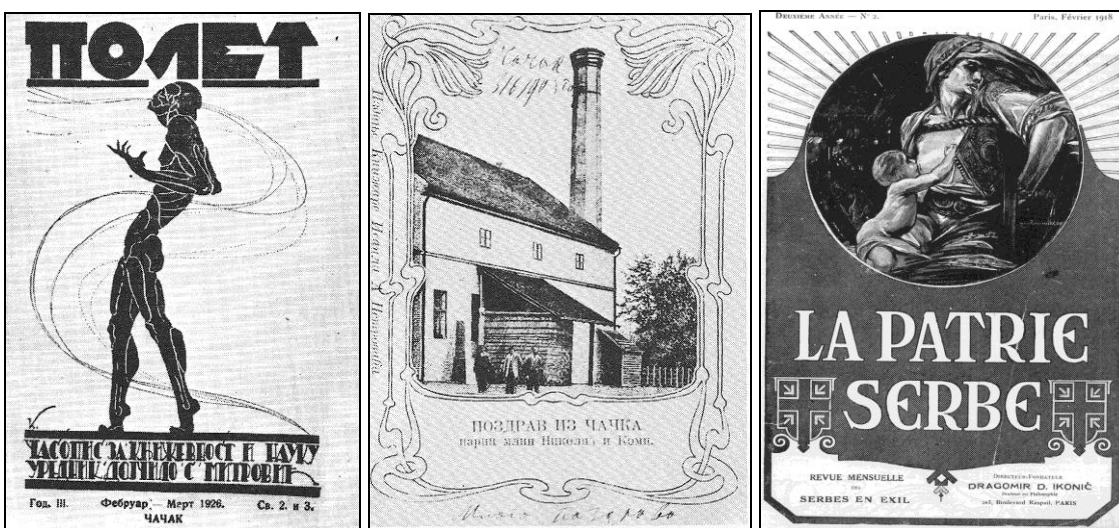
⁹⁵⁷ Primerici dvadeset dve „vereničke karte” nalaze se u posedu Narodnog muzeja u Čačku pod inv. br. od L226-L248.



Brana Cvetković, primeri ilustracija iz časopisa, sa plakata i ulaznica za pozorišne predstave

Velika popularnost srpskih listova u stilu secesijske dekorativnosti potvrđuje prihvatanje estetike secesije kao mode i opšte vizuelnosti sa kojom je rado komunicirala i najšira publika, što se može tumačiti i kao još jedan oblik demokratizacije umetnosti.

Reprezentativni primer umetnosti srpske secesije i/ili ar dekoa predstavlja naslovna strana časopisa *Полет* koji je objavljen 1926. godine u Čačku⁹⁵⁸.



Primeri secesijskog plakata

⁹⁵⁸ O tome: Ангелина Фолгић-Корјак, *Сецесија у Чачку*, ЗНМ бр. XII – 2, Београд 1985.

Ilustracija naslovne strane je u likovnom i kontemplativnom sadržaju predstavljala secesijsko rešenje. Pored činjenice da se ilustracija naslovne strane časopisa *Polet* pojavljuje sa izvesnim hronološkim zakašnjenjem u odnosu na evropsku secesiju, odlikuje se secesijskom stilizacijom koja je prisutna kako u figuri, tako i u obliku i vizualizaciji teksta. Centralni deo kompozicije pripada figuri muškog akta. Figura je predstavljena crnom bojom kao silueta, međutim oživljena je linearnom arabeskom koja naglašava muskulaturu tela. Dekorativne linije u boji papira naglašavaju napetu patetiku grča i kontemplativnog zanosa. Predstavljena figura iskazuje snagu ekspresije ljudske figure i psihičke energije koja se može sresti i kod paradigmi bečke secesije Gustava Klimta ili Egon Šilea. Međutim, svakako je potrebno naglasiti da stilizacija i likovna poetika pomenute naslovne strane *Poleta* zapravo bliža periodu postsecesije ili stilu ar dekoa. Estetsko-idejno rešenje tog grafičkog lista dao je urednik Dojčilo Mitrović, dok je samu ilustraciju naslikao Bogosav Konjevod.⁹⁵⁹

Ideološko-edukativno-politički sadržaji pojavljuju se i u okviru štampanih kalendara koji su kroz dane i mesece u godini informisali o različitim sadržajima tipa religioznog kalendara, državnih praznika, poljoprivrednih radova, istorijskih događaja itd. Na kalendarima se pojavljivao oblik plakatskog slikarstva koje je u najvećem broju slučajeva pripadalo simbolističko-secesijskom konceptu likovnosti. U okviru teme proučavanja tadašnje plakatske umetnosti interesantna je i stilska analiza forme slova koja pripadaju secesijskoj kaligrafiji.



Primeri „secesijskih” plakata korišćeni kao naslovna strana štampanih kalendara

⁹⁵⁹ Ангелина Фолгић-Корјак, *Сецесија у Чачку*, ЗНМ бр. XII – 2, Београд 1985, 28.

Pojava plakata kao jednog od novih medija likovnih umetnosti neposredno se vezuje za secesiju⁹⁶⁰. Plakat se javlja i kao potreba da se novim slikarskim tehnikama predstavljaju različiti sadržaji. Takav vid likovne prezentacije, kao i vid komunikacije sa publikom uslovljavan je i potrebama srpske države za modernističkim sadržajima koji su se prilagođavali savremenim evropskim privrednim i kulturnim dešavanjima. Plakat kao odraz savremenog trenutka ilustrovao je moderna dizajnerska rešenja, sa težnjom da se izražava aktuelnom, a često i avangardnom likovnom poetikom. Sadržaj plakata težio je vizuelno atraktivnim motivima u likovnom i tematskom smislu. Sadržaj i likovnost plakata predstavljali su indikator i popularizovanje estetskih težnji toga doba. Plakatska umetnost upotpunjuje sliku o secesiji kao dominantnoj estetskoj vizuelnoj kulturi tadašnje Srbije.

15.1 Naš Jugend

Umetnički pravci rane moderne često svoje početne inicijative izražavaju kroz manifeste iskazane literalnim sadržajima koje objavljuju u zvaničnim ili alternativnim časopisima u kojima iznose teorijske aspekte svoje avangardne ideje. Takva situacija bila je karakteristična i za secesiju, koju karakteriše živa izdavačka aktivnost. Kao paradigmatične primere secesijskih časopisa treba pomenuti bečki *Ver sekrum*⁹⁶¹, minhenski *Jugend* i *Simlicisimus*, berlinski *Pan*, londonski *Studio* i *Yellow Book*. U Minhenu su se srpski slikari okupljali oko časopisa *Jugend* i *Fliegende Bleter*. Umetnički časopisi sa nastupanjem epohe secesije postajali su popularizatori programa i svojim ilustracijama prezentovali vizuelnu estetiku. Tekstovi su najčešće bili kratkog sadržaja izrečenog u stihu i prozi. Tematski su bili posvećeni umetnosti, ali i socijalnoj stvarnosti sa često prisutnim satiričnim i humorističnim sadržajem.

Kao dobar primer uticaja časopisa na srpske umetnike može poslužiti *Jugend* broj 3. koji je bio posvećen preminulom Đovaniju Segantiniju. Bio je to period kada u Minhenu žive i rade mnogi srpski slikari na koje su uticale i reprodukcije u boji Segantinijevih slika objavljivanih u *Jugend*. Te reprodukcije izvršile su prvenstveno uticaj na slikarstvo Koste Miličevića, Mališe Glišića i Miloša Golubovića⁹⁶².

⁹⁶⁰ O istorijatu umetnosti plakata: Max Gallo, *The Poster in History*, W.W. Norton, 2002; John Barnicoat, *Posters: A Concise History*, Thames and Hudson, 1985; Jack Rennert, *Posters of the Belle Epoque*, Wine Spectator Press, 1990; Stuart Wrede, *The Modern Poster*, Little Brown and Company, 1988.

⁹⁶¹ Ver Sekrum je predstavljao časopis vezan za bečko udruženje Wiener secession. Širilo je ideje secesije i okupljalo mnoge značajne ličnosti, među kojima i Kolmana Mozera, Gustava Klimta, Adolfa Losa, Oskara Kokošku i druge.

⁹⁶² Станислав Живковић, *Коста Миличевић 1877–1920*, МС, Нови Сад 1970, 40–48.

Kada je reč o uticaju secesijskih časopisa na umetnike tog vremena kao bitan momenat treba naglasiti da su sadržaji iz časopisa animirali modernistički koncept angažovanja umetnika kao čitaoca, intelektualca, izdavača, kritičara. Umetnici su prihvatili aktivno učešće kao pisci, teoretičari i ilustratori časopisa.

Bitan trenutak u sveopštoj genezi umetnosti srpske secesije predstavlja pokušaj i ideja Borivoja Stevanovića i Koste Miličevića da 1901. godine u Minhenu pokrenu izdavanje časopisa *Наш Јugend*⁹⁶³. Nažalost, taj časopis ostaje samo u domenu nerealizovanog projekta. Tako ono što je ostalo sačuvano od tog časopisa je samo jedan skicen blok sa crtežima Miličevića i Stevanovića. Zapravo, danas se zna samo za pripremnu skicu za korice i jednu stranu časopisa. Te slobodne ilustracije spadaju u domen secesijske karikature, pa su s tog aspekta bliske časopisima *Simplicismus* i *Jugend*.



Kosta Miličević i Borivoje Stevanović, Pripremne skice za časopis *Наш Јugend*,
Minhen 1902-1903.

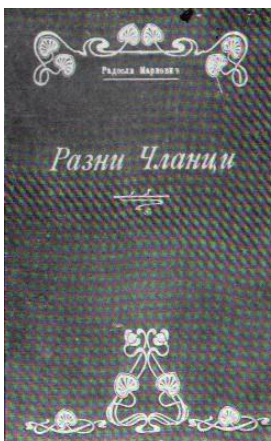
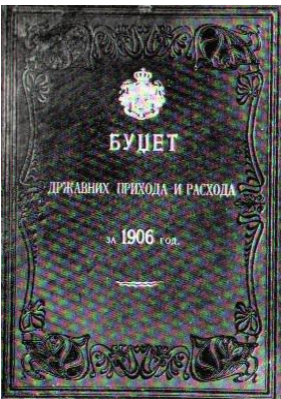
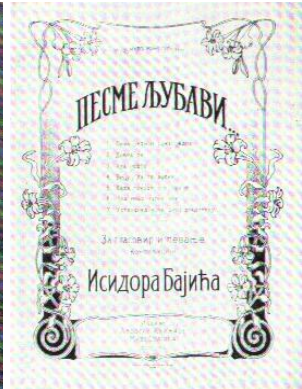
⁹⁶³ Станислав Живковић, *Коста Миличевић 1877–1920*, МС, Нови Сад 1970, 40–48.

Realizacija časopisa zaustavila se na pripremnim skicama za ilustraciju lista. Sadržaj ilustracija karakterisali su komičnost i sarkazam. Projekat je doneo srpskoj umetnosti nove forme sadržaja kao što su humor i satira koji su odgovarali senzibilitetu gradskog života. To su prvi oblici satire u takvom obliku srpske angažovane umetnosti. *Naš jugend* je ilustrovaо potrebu, ali i istovremenu nemoć i nespремnost srpske kulture da realizuje časopis na evropskom nivou. Sačuvane ilustracije potvrđuju da ni u smislu likovne poetike ilustracija nije mogla da dostigne vrednosti srednjoevropske secesijske umetnosti.

Sama ideja časopisa navodi na zaključak da su mnogi od srpskih umetnika za vreme školovanja u svom delovanju bili znatno avangardniji i angažovaniji u traganju za novim strukturama umetnosti nego nakon povratka u domaću sredinu. Tako i Borivoje Stevanović i Kosta Miličević ne nastavljaju na daljoj realizaciji časopisa. Međutim, generalno, značajan momenat za srpsku secesiju ostaje sam pokušaj da se list realizuje, kao i svesnost i potreba da i u okvirima srpske kulture egzistira ideja secesije i kroz takvu formu izražavanja.

Težnja srpske sredine za kulturnom emancipacijom zapadnoevropskog tipa nametala je potrebu za savremenom i visoko tiražnom knjigom. Secesijska dekoracija uzima učešće i u toj sferi izdavaštva kroz likovnu poetiku, geometrijsko-floralno-apstraktnu dekoraciju koja se pojavljivala na povezu knjiga, obliku i tipu slova.







Primeri secesijske likovne dekoracije koja se pojavljivala u sferi ilustracije srpskog književnog izdavaštva

Secesijska ilustracija, kaligrafija, dizajn opreme knjiga i časopisa potvrđuju prisutnost još jednog varijeteta estetike secesije u srpskoj umetnosti. Takvi sadržaji predstavljali su još jednu potvrdu pripadnosti srpske secesije globalnim kretanjima u evropskoj umetnosti.

16. Umetnost srpske secesijske slobodne skulpture

Period pojave srpske monumentalne i slobodne skulpture javlja se paralelno sa simbolizmom i secesijom. Tako su se fundamenti srpske slobodne skulpture konstituisali upravo sa rađanjem umetnosti srpske secesije.⁹⁶⁴

Određenje estetske karakterologije umetnosti srpske secesijske skulpture zahteva kritičku analizu i definiciju najznačajnijih dela i predstavnika tog likovnog medija u evropskoj secesiji. Sledeća instanca u metodologiji istraživanja zasniva se na traganju za analogijama srpske u odnosu na referentne vrednosti svetske secesijske skulpture. Sam segment i ideja pokušaja određenja srpske secesijske skulpture otvara mnoga pitanja na koja je potrebno dati odgovore kako bi se krenulo u dalje istraživanje. Moguće je postaviti pitanja: da li je secesija uopšte „želela”, i da li je imala potrebe da se izrazi i egzistira u medijumu „čiste” i slobodne skulpture. Odgovor na postavljeno pitanje, kao i na mnoga moguća druga pitanja, zahteva animiranje svih slojeva ontološke suštine secesije. Sama činjenica da umetnost secesije karakteriše integracija i prožimanje mnogih vizuelnih i kontemplativnih sfera nameće nemogućnost jasnog razgraničenja fasadne skulpture ili skulptoralnosti primenjene umetnosti od slobodne skulpture, koja bi imala potpunu estetsko-funkcionalnu autonomnost. U prilog takvom razmišljanju ide i činjenica da većina autora koji su se bavili teorijom umetnosti secesije ne selektuju slobodnu skulpturu kao poseban i izdvojen fenomen secesije.

Kao što je secesijsko slikarstvo, tako je i slobodna secesijska skulptura morala da se, u sferi likovne teorije izbori za svoju emancipaciju i egzistenciju. Ta imaginarna borba podrazumevala je prevazilaženje klasicističkog koncepta, odnosno obogaćivanje skulpture modernističkim sadržajima. Međutim, secesionistička skulptura, istovremeno je težila da ostane autonomna u odnosu na sinhrona estetska događanja u sferi avangarde ranog modernizma, kao što je i moguće diferencirati secesijsku skulpturu od one koja se oslanjala na estetiku fovizma, ekspresionizma, kubizma ili futurizma.

U okvirima evropske umetnosti prvi veliki predstavnik moderne skulpture Ogist Roden u svom delu sintetiše različite sadržaje simbolističko-secesijske umetnosti.⁹⁶⁵

⁹⁶⁴ Iz konteksta takvog stava potrebno je izdvojiti delo prvog srpskog akademskog skulptora Petra Ubavkića, za čije stvaralaštvo se, iz više razloga, može tvrditi da se ne oslanja na estetiku secesije.

⁹⁶⁵ Tako Judit Sabadi u korpusu secesijskih arhitekata ubraja i Ogista Rodena. O tome: Judit Szabadi, *Jugendstil in Ungarn*, Budapest, 1979.

Meditativnost, stanje transcendentalnog, produhovljenog, kontemplativnog kao i prisustvo dekorativnosti su sadržaji koji Rodenovu skulpturu određuju i kao secesijsku. Njegove figure, pokretom i položajem tela, predstavljanjem autentičnog psihološkog profila nagoveštavaju materijalističko-idealistički dualizam. Na *Vratima pakla* figure su izvijene do granica izdržljivosti, muskulaturna napetost nije uslovljena fizičkim već psihičkim naprezanjima. Umetnost Rodena donosila je nove fenomene u skulpturi, među kojima su zastupljeni i simbolistička ekspresija i secesijska dekorativnost.

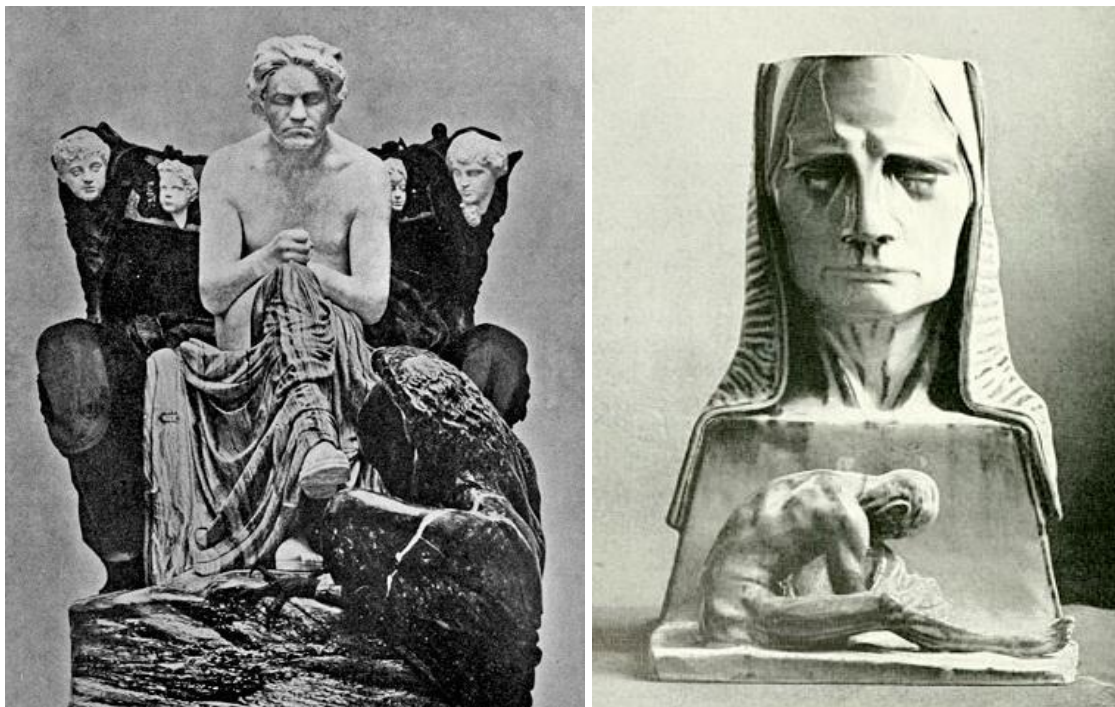
Srpsku secesijsku skulpturu moguće je klasifikovati i na osnovu evropskih umetničko-pedagoških centara iz kojih su dolazili podsticaji. Francuski uticaji se reflektuju preko Rodenovog i Burdelovog dela. Početke tih uticaja moguće je pratiti u stvaralaštvu Đorđa Jovanovića kroz prisustvo simbolističke tematike i Rodenovskog „mekog” modelovanja⁹⁶⁶. Tendencije skulptoralne estetike koje su dolazile iz Nemačke nametale su tvrdo i geometrizovano modelovanje.

U okviru teorijskih stavova o stilsko-estetskoj heterogenosti secesijske skulpture moguće je pomenuti i one umetnike i dela koji su opšteprihvaćeni kao referentni predstavnici te umetnosti.



Raul Larš, *Lampa Loa Filea*, 1900, bronza, visina 45 cm, Bavarski nacionalni muzej, Minhen
Žorž Mine, *Fontana pet dečaka*, 1898, mermer, visina figure 83 cm, Narodni Muzej, Hag
Alfons Muha, *Priroda*, 1900, bronza, visina 67 cm.

⁹⁶⁶ Đorđe Jovanović je jedan od prvih srpskih umetnika koji stižu u Pariz. U evropskoj i svetskoj umetničkoj prestonici Jovanović uči od 1877. O tome: Миодраг Јовановић, *Ђорђе Јовановић*, Београд 2005.



**Maks Klinger, Betoven, 1902, kombinovana tehnika,
Franc Mecnar, Sfinga života, vaza, izložena na Svetskoj izložbi u Parizu 1900.**

Kao umetnike koji ispunjavaju osnovne kriterijume tipološkog određenja secesijske skulpture moguće je pomenuti Raula Larša, Žorža Minea, Alfonsa Muhu, Maksa Klingera i Franca Mecnera. U kontekstu tih paradigmatičnih primera, a na osnovu metodološkog pristupa komparativne analize, moguće je pristupiti kritičkoj analizi srpske secesijske slobodne skulpture.

Godine 1882. Petar Ubavkić⁹⁶⁷ je izložio skulpturu Miloša Obrenovića u Narodnom muzeju.⁹⁶⁸ Bio je to trenutak kada je srpska publika prvi put imala prilike da vidi jednu javnu skulpturu. Od tada u Srbiji nastupa epoha živog interesovanja za taj likovni medij. Tako Srbija ubrzano nadoknađuje mnogo toga što je bilo izgubljeno nedostatkom medija skulpture u svojoj kulturnoj istoriji. Trojica prvih srpskih školovanih vajara koji su živeli i radili u Srbiji svakako neposredno doprinose popularizaciji tog trodimenzionalnog vizuelnog medija. Bili su to Petar Ubavkić, Đorđe Jovanović i Simeon Roksandić. Kao savremenici žive egzistencije umetnosti secesije svakako nisu bili imuni i na uticaj te estetike. Stilskom analizom Ubavkićeve skulpture može se

⁹⁶⁷ O Petru Ubavkiću istoriografsku građu prikupio i sistematizovao Lazar Trifunović. Objavljeno u: Лазар Трифуновић, *Петар Убавкић*, Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд 1973.

⁹⁶⁸ O tome: Marija Pušić, *Srpska skulptura 1880-1950*, objavljeno u: *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, MSU, Beograd 1975, 61.

zaključiti da njegovo stvaralaštvo ostaje u tradiciji klasicističko-romantičarske estetike. Tako je „secesija” minimalno, možda samo kroz romantičarsku dekorativnost, dotakla stvaralaštvo tog prvog srpskog školovanog vajara. Za razliku od Ubavkića kod ostale dvojice pomenutih, Đoke Jovanovića i Simeona Roksandića otkrivaju se mnogi elementi umetnosti secesije, koji su često latentno prisutni u njihovom delu. Direktno analogije sa stvaralaštvom nekog od značajnih predstavnika evropske secesije teško je pronaći, međutim njihova estetika skulpture, implicitno ili eksplicitno, uspostavlja živi dijalog sa globalnim stilskim vrednostima te umetnosti. Pri pokušaju definisanja i stilskog određenja dela Đorđa Jovanovića kao kreativan metod pojavljuje se komparativna kritička analiza Jovanovićeve skulpture *Igračica* i dve figure u plesu skulptora Agatona Leonarda. Kod francuskog i srpskog skulptora javlja se interesovanje za zatalasanu, amorfnu formu koja je skulptorski ostvarena stalno promenljivim oblikom platna koje se pokreće u ritmu plesa predstavljenih figura.

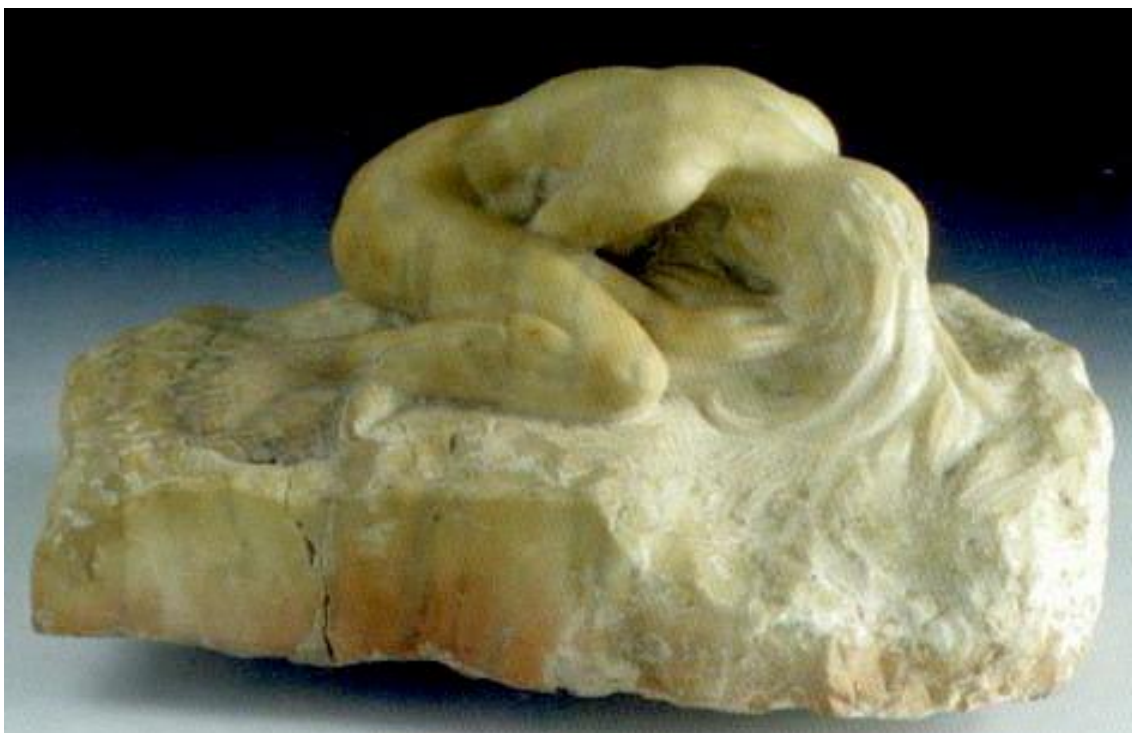


Đorđe Jovanović, *Igračica*, gips, 1896, privatno vlasništvo



Agaton Leonard, dve bronzane skulpture, 1903.

Simeon Roksandić je takođe blizak simbolističko-secesijskoj filozofiji umetnosti. Na mermernoj simbolističkoj predstavi žene nazvanoj *Tuga* Roksandić ispoljava pripadnost mnogim tipološkim odrednicama tog medija u sferi estetike secesije. Same dimenzije potvrđuju „secesijsku” privrženost malim formatima slobodne skulpture⁹⁶⁹. Emotivno stanje figure, sa savijenom glavom „na dole”, snažno i uzdržano izražavanje duševne patnje, potvrđuje bliskost simbolističkim konceptima predstavljanja duhovnog. Forma tela je Rodenovski meko modelovana, dok fokus secesijske estetike vizuelnog na toj skulpturi predstavlja kosa devojke. Pramenovi kose su modelovani naturalistički tačno, međutim, kako se udaljavaju od glave prerastaju u tipične zatalasane secesijske forme koje se sintetišu sa masom postamenta.



Simeon Roksandić, *Očajanje*, mermer alabaster, period do Prvog svetskog rata, 12X22x15 cm, privatno vlasništvo.

Reprezentativan primer srpske ar deko skulpture predstavlja kompozicija *Samson ubija Lava* iz beogradskog zoološkog vrta. Na toj skulpturi Simeon Roksandić prevazilazi simbolistički patos i secesijsku usitnjenost detalja opredeljujući se za tada vladajuću ar

⁹⁶⁹ Fenomen popularnosti sitne plastike i slobodne skulpture malih dimenzija u secesiji moguće je objasniti na osnovu više okolnosti koje su bile nametnute tom mediju. Tako se „statuete” pojavljuju za potrebe kulture „secesijskog bidermajera” koji je zahtevao njihovo umnožavanje kako bi popularne zatalasane forme mogli da priušte mnogi iz tadašnjeg građanskog staleža. Male dimenzije su, takođe, dozvoljavale lakše i jeftinije umnožavanje (u bronzi, mesingu, porculanu i drugim materijalima). Secesijski koncept demokratizacije umetnosti, takođe je, nametao mali format koji bi mogao da se prilagodi svakom prostoru i različitim finansijskim mogućnostima stanovništva.

deko formulu stila. Velikim sintetičkim površinama i kubičnim masama Roksandić uspeva da ostvari uspešnu ar deko stilizaciju. Na osnovu mnogih svojih ontoloških osobenosti, to delo zaslužuje da se nađe na mapi svetske ar deko skulpture.



Simeon Roksandić, *Samson ubija lava*, bronza, tridesete, park zoološkog vrta, Beograd

Kao bitan detalj za razvoj srpske secesijske skulpture treba naglasiti i činjenicu da je u Beogradu radio i živeo hrvatski vajar Toma Rosandić. Kao i Ivan Meštrović pripadao je grupi Medulić. Prema mišljenju Miodraga B. Protića njegovo delo bilo je „[...] osenčeno simbolističkim i secesionističkim težnjama [...]”⁹⁷⁰. Treba istaći i to da je na Svetskoj izložbi u Rimu 1911. u srpskom paviljonu Toma Rosandić izlagao skulpturu *Megdandžija* i grupu bista *Glave turčina* iz „Kosovskog ciklusa”. Ta dela nastaju pod direktnim uticajem tadašnje Meštrovićeve i u maniru secesijske stilizacije.⁹⁷¹



Toma Rosandić, *Glave turčina*, Kosovski ciklus, nastale za potrebe Svetske izložbe u Rimu 1911.

⁹⁷⁰ Miodrag B. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900-1920*, MSU, Beograd 1972-73, 17.

⁹⁷¹ O tome: Miodrag B. Protić, nav. delo.

Povodom obeležavanja stogodišnjice smrti Dositeja Obradovića raspisan je konkurs na kome je pobedio rad Rudolfa Valdeca. Miroslav Timotijević je ukazao na prisustvo dubljih sadržaja koji se kriju iza materijalne pojavnosti te skulpturalne predstave. Skriveno sadržaje zastupljene na skulpturi Dositeja Obradovića Timotijević je označio i sintagmom „херој пера као путник”⁹⁷². Međutim, u kontekstu problematike srpske secesijske skulpture i teme



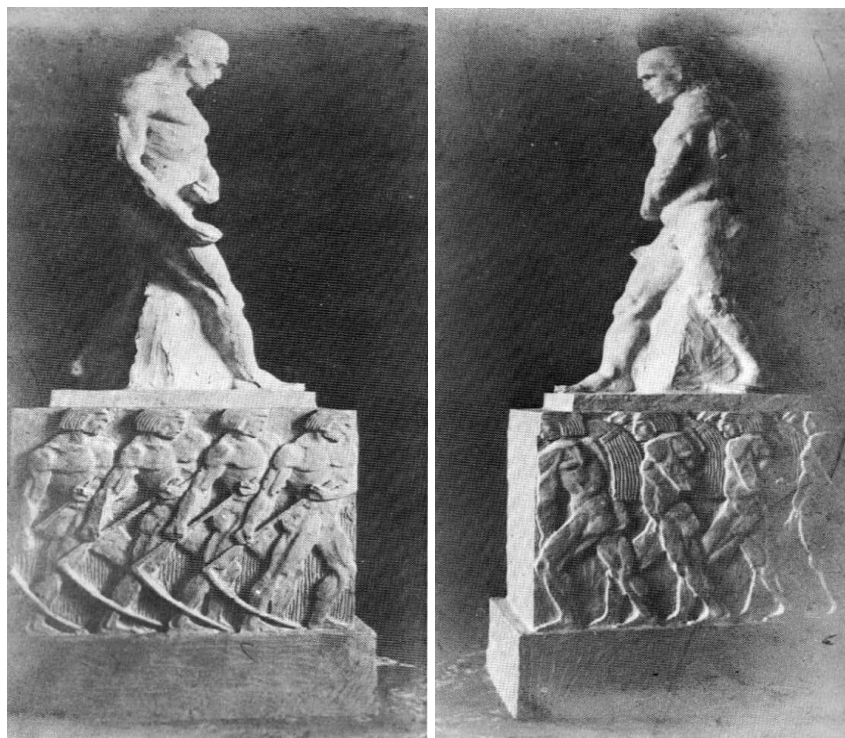
**Rudolf Valdec, *Dositej Obradović*, bronza na mermernom pijedestalu, Studentski park, Beograd
Reljef sa pijedestala Valdecovog spomenika Dositeju**

Skulpturalna predstava Dositeja Obradovića pojavljuje se kao tipičan primer monumentalizacije secesijskih „figurina”. Sačuvana Valdecova maketa spomenika iz 1911. svojim malim dimenzijama potvrđuje stilsku pripadnost tadašnjoj secesijskoj plastici malog formata. Danas se može reći da je Valdec u svojoj ideji da estetiku secesijskih „figurina” podigne na nivo monumentalnog i reprezentativnog, uspešno realizovao. Tako se za tumačenja koja su Valdecovu predstavu videla kao barokizirane forme može reći da su tačna, međutim te forme pripadaju tadašnjem stilskom fenomenu koji je u ovom radu definisan sintagmom „secesijski barok”.

⁹⁷² O tome: Miroslav Timotijević, *Heroj pera kao putnik – tipološka geneza javnih nacioanalnih spomenika i Valdecova skulptura Dositeja Obradovića*, Nasleđe, br.3, Beograd 2001, 39-56.

Na konkursu za spomenik Dositeju Obradoviću učestvovao je veći broj skulptora. Prvu nagradu dobio je već pomenuti rad Rudolfa Valdeca, dok su druge dve nagrade dobili modeli Tome Rosandića i Simeona Roksandića.⁹⁷³ Danas je ostala sačuvana maketa Rosandićevog projekta. Pri pokušaju komparativne analize dva različita estetska koncepta Valdeca i Rosandića za spomenik Dositeju Obradoviću, dolazi se do interesantne analize i zaključaka u pokušaju definisanja karakteristika secesijske skulpture. Valdec u svom konceptu polazi od figurina i dekorativnih elemenata koji su živeli u secesijskoj plastici. Rosandić, pak, polazi od antičkog koncepta monumentalne skulpture čiju estetiku integriše sa secesijskim elementima koji se u slučaju te skulpturalne ideje izražava kroz elemente arhajskog, arhetipskog, ponavljanja (na reljefima pijedestala).

Estetika secesije je zastupljena i u projektu Tome Rosandića za spomenik Dositeju Obradoviću. Za razliku od Valdecovog spomenika Rosandić se u sazvučju sa Meštrovićevom likovnom poetikom opredeljuje za predantičku estetiku. Secesija je neosporno prisutna i u tom projektu, možda pre svega u multipliciranju figura žetelaca. Valdecova i Rosandićeva maketa Dositejevog spomenika potvrđuju prisustvo secesijskog koncepta, međutim bile su to različite estetike, moderna i arhetipska, koje su egzistirale u stilskoj heterogenosti secesije.



Toma Rosandić, maketa za spomenik Dositeju Obradoviću, 1911.

⁹⁷³ O tome: Љиљана Чубрић, *Откривање споменика Доситеју обрадовићу 1914. године*, Bez ostalih podataka.

Prvi javni spomenik podignut jednoj ženi u Srbiji je bista kneginje Zorke Karadorđević. Autor spomenika je Stamenko Đurđević⁹⁷⁴, a bista je svečano otkrivena 3. juna 1926. godine.⁹⁷⁵ I, pored činjenice da hronološki Đurđevićev rad pripada periodu ar dekoa on je suštinski najbliži secesijskim stilskim rešenjima. Kao jedan od dominantnih elemenata kompozicije biste pojavljuje se marama koja se sa čela spušta na ramena kneginje Zorke. Forma marame je preuzeta sa secesijskih fasadnih maskerona. Dekorativnu ulogu kose na toj skulpturi preuzela je marama koja se u secesijski zatalasanom sinusoidom spušta i sintetizuje sa masom biste.



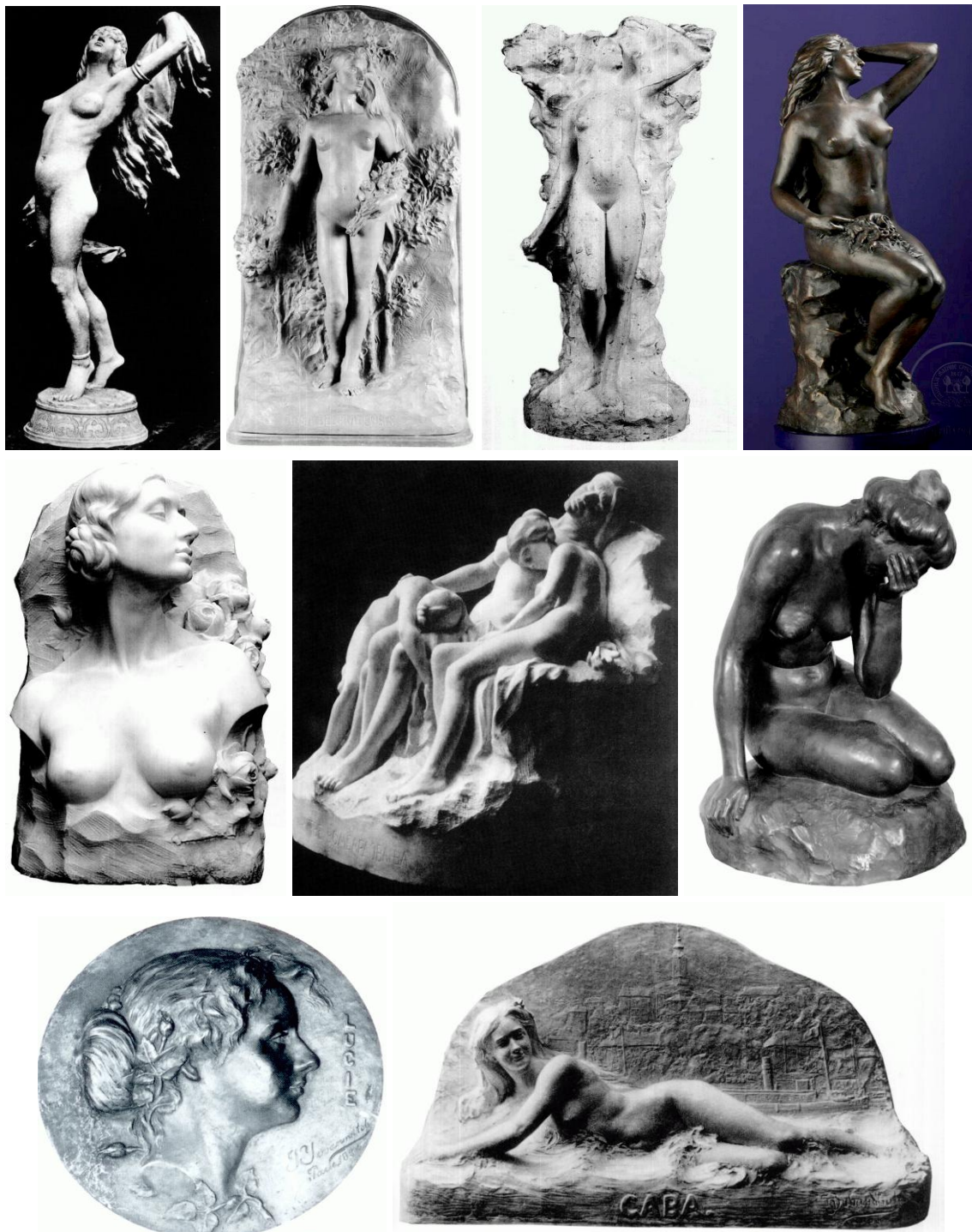
**Stamenko Đurđević, Bista kneginje Zorke Karadorđević,
otkrivena 3. jula 1926. u kalemegdanskom parku**

Po obimu svog dela kao i stilskoj pripadnosti najznačajniji predstavnik srpskog secesijskog vajarstva je Đorđe Jovanović. Do sada u stručnoj literaturi nije isticano prisustvo estetike secesije u Jovanovićevom opusu. Njegova pripadnost akademizmu i realizmu svakako se ne dovodi u pitanje, međutim, Jovanović je imao istu onu ulogu koju je Ogist Roden imao u francuskoj i evropskoj skulpturi. Kurbeovski koncept realizma u njegovom delu je potpuno odbačen. Romantičarski zanos koji je dominirao tadašnjom srpskom kulturom diktirao je i element nadrealnog i kontemplativnog u njegovom delu. Alegoričnost je bila prisutna i u slučaju kada je radio reprezentativne spomenike značajnih ličnosti srpske istorije. Suštinski Jovanovićeva skulptura je najbliža simbolističkom estetskom konceptu. Forma njegovih figura je izvedena naturalistički tačno, međutim nikada sa težnjom za isticanjem paradnog i reprezentativnog, već uvek sa naglaskom na idejno, emotivno, meditativno, ili ritualno.

⁹⁷⁴ Угљеша Рајчевић, *Stamenko Đurđević (1888-1941) vajar i književnik*, ЗНМ VIII-2, Београд 2007, 415-448.

⁹⁷⁵ Podaci sa sajta: <http://www.google.rs/imgres?q=Stamenko+Đurđević+zorka>

Simbolističko-kontemplativno Jovanović veoma uspešno sintetiše sa secesijskim dekorativnim. Ljudska figura ja često integrisana u floralno okruženje, koje je predstavljeno tipičnom secesijskom likovnošću.



Đorđe Jovanović: *Igračica*, 1917, gips, privatno vlasništvo, Pariz; *Roza Belgradensis*, 1908, terakota, 35 X 19 cm, NM Beograd; *Kupa*, gips, GMS Novi Sad; *Miris proleća*, 1902, gips, GMS Novi Sad; *Miris ruža*, 1914, mermer, NM Beograd; *Žrtve bombardovanja*, 1916, mermer, NM Beograd; *Napuštena*, 1907, mermer, privatno vlasništvo; *Lusi*, 1894, GMS Novi Sad; *Sava*, 1908, gips, 50 X 80 cm, privatno vlasništvo.

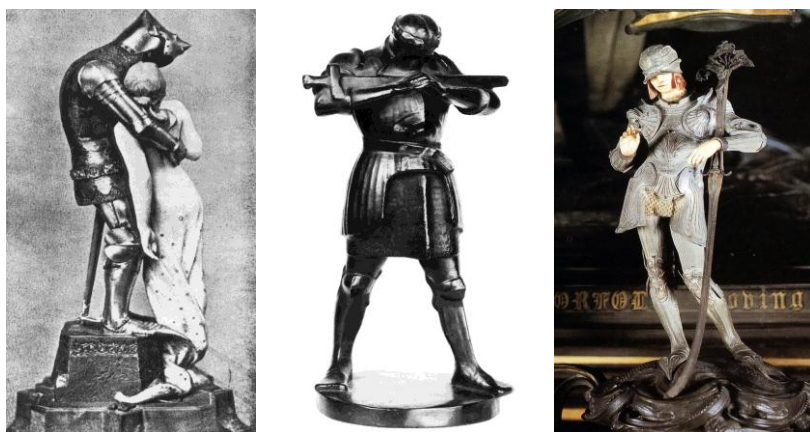
Đorđe Jovanović je jedan od srpskih vajara čije je delo istovremeno predstavljalo početke srpske monumentalne i slobodne skulpture i približilo taj medij aktuelnim stilskim kretanjima u tadašnjoj Evropi. Moglo bi se očekivati da će Jovanović tragati za „većitim klasicizmom u skulpturi”, međutim, on je zapravo sasvim suprotno odbacio svaki oblik neoklasicizma i opredelio se za isticanje secesijsko vizuelnog i metafizičkog.

Gotovo identičnu korespondenciju koju je Đorđe Jovanović uspostavljao sa estetikom secesije izgrađuje i Dragomir Arambašić.



Dragomir Arambašić, *Budenje*, bronza, postavljena 1936 ispred paviljona Cvijete Zuzorić, Beograd
Dragomir Arambašić, *Razbijeni krčag*, 1911, bronza, 50 X19 X 15 cm, GMS, Novi Sad
Dragomir Arambašić, *Portret žene*, mermer, privatno vlasništvo

Pod uticajem srednjeg veka i „pompijerizma” u srpskoj secesijskoj skulpturi se pojavljuje motiv viteza u oklopu. Mnogi autori u periodu trajanja umetnosti secesije kao motiv svog dela biraju romantičnog, mističnog junaka odevenog u ratnički oklop u čijoj dekorativnosti su pripadnici secesije pronalazili inspiraciju za stvaralaštvo.



Primeri „secesijskog pompijerizma” u evropskoj secesijskoj skulpturi



Dragomir Arambašić, bez podataka

Dragomir Arambašić, *Jovanka Orleanka i srpski vojnik*, gips, 70 X 20 x 20 cm, privatno vlasništvo

Na bistama Vojislavu Iliću i Milici Stojadinović Srpkinji akademski vajar Jovan Pešić takođe uspostavlja direktnu komunikaciju sa likovnom poetikom secesije. Forme kojima je predstavio kosu, bradu, brkove i kravatu pesnika realizovane su secesijskom stilizacijom. Takođe i u najnižoj zoni biste, do mermernog pijedestala data je apstraktna, nemirna, zatalasana secesijska forma.⁹⁷⁶ Na spomeniku Milici Stojadinović Srpkinji, najbliži estetici secesije su detalji dekoracije na pijedestalu biste.

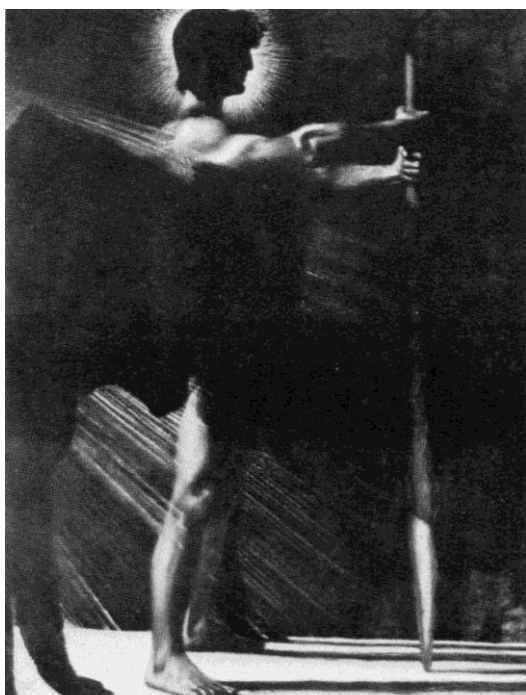


Jovan Pešić, *Vojislava Ilić*, 1902, Kalemegdanski park, Beograd

Jovan Pešić, *Milica Stojadinović srpkinja*, 1905, porta manastira Sremska Ravanica

⁹⁷⁶ O spomeniku Vojislavu Iliću na Kalemegdanu: Мирослав Тимотијевић, *Хероизација песника Војислава Ј. Илића и подизање споменика на Калемегдану*, Годишњак МГБ, бр. 47-48, Београд 2000-2001, 187-211.

Najimpozantniji i najautoritativniji opus u srpskoj secesijskoj skulpturi je ostavario hrvatski skulptor Ivan Meštrović. Mnogo je činjenica koje idu u prilog takvim tvrdnjama. Jedna je i ta da njegove skulpture iz tog perioda, danas, kao i u periodu u kome su nastale, predstavljaju vizuelne i kulturne simbole Beograda. Svojom monumentalnošću ističu se *Pobednik* i *Zahvalnost Francuskoj* na Kalemegdanu, kao i *Spomenik Neznanom junaku* na Avali.



Franc von Štuk, *Izgubljeni raj*, 1897, ulje na platnu, Galerija slika, Drezden
Ivan Meštrović, *Pobednik*, 1912, bronza, Kalemegdanski park, Beograd

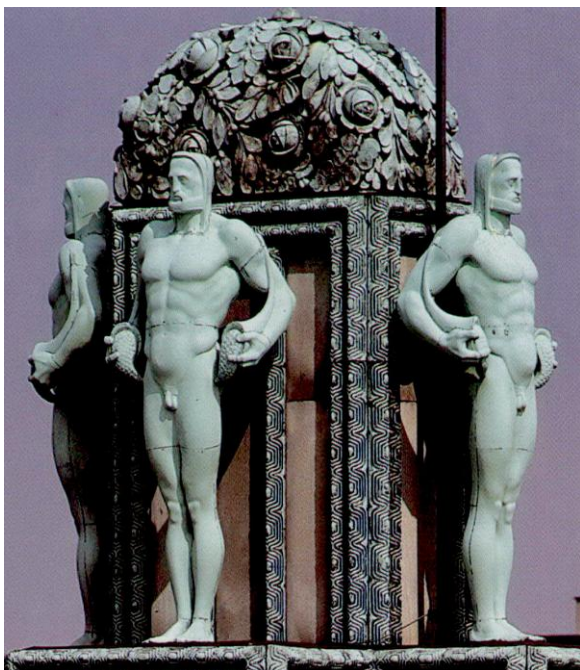
Zahvalnost Francuskoj je skulpturalni koncept koji je direktno nastao iz secesijskog složenog estetskog instrumentarijuma. Ta skulptura iz mnogo razloga predstavlja postsecesiju ili ar deko stil, kao i pripadnost samoj secesiji, koju najneposrednije potvrđuju reljefi na mermernom pijedestalu.

Jelena Uskoković ukazuje na uticaj Franca Mecnera⁹⁷⁷, kao jednog od paradigmi evropske secesijske skulpture, na Ivana Meštrovića i Tomu Rosandića. Mecnerovo delovanje se povezuje i sa fenomenom tzv. *druge secesije* kada su se „secesionisti” odvojili od društva *Secesija*, odnosno kada su Mecner i Gustav Klimt 1905. izašli iz matičnog udruženja.⁹⁷⁸ Mecner je, ne samo stilski delovao na Meštrovića, već su ti uticaji bili prisutni i u njegovim idejno-teorijskim konceptima. Preko Meštrovića i

⁹⁷⁷ O Francu Mecneru: Maria Pöttl-Malikova, *Franz Metzner*, Leben und Werk, München 1977.

⁹⁷⁸ O tome: Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb 1979, 40.

Rosandića uticaj Franca Mecnera postaje prisutan i u srpskoj skulpturi. U periodu između dva svetska rata u srpskoj fasadnoj skulpturi česte su predstave atlasa na koje su, sa sigurnošću se može govoriti, imali uticaj i atlasi Mecnera sa zgrade *Caherhaus* arhitekta Jože Plečnika u Beču. Te činjenice ukazuju na potrebu da se stvaralaštvo Franca Mecnera i njegov uticaj na srpsku secesijsku skulpturu ispita na višem istraživačkom nivou.



Franc Mecner, Atlasi na palati Stoklet, 1905, Brisel
Risto Stijović, Atlasi na zgardi Ministarstva saobraćaja, Beograd



Franc Mecner, Atlasi sa krovnog venca na zgradi *Caherhaus* (arhitekta Jože Plečnik), 1905, Beč

Ako se prihvati mišljenje Žarka Vidovića da se „Meštrović u neku ruku može smatrati jednom od ključnih figura savremene skulpture.”⁹⁷⁹, kao i to da je u okvirima secesije „Meštrović bez sumnje najveća i najtalentovanija ličnost tog pokreta.”⁹⁸⁰, pomenuti zaključci, uz činjenicu da najznačajnija secesijska skulptoralna dela Meštrovića, upravo ona koja su nastala za potrebe srpskih naručioca, kao i ona koja su tematski i motivski produkt srpskih mitološko-istorijskih sadržaja, daju srpskoj skulpturi u okvirima evropske umetnosti secesije sasvim novo značenje i težinu. Konstatacija, da se u okviru korpusa srpske skulpture i umetnosti nalaze dela koja predstavljaju paradigme evropske i svetske secesije potvrđuje postojanje estetske realnosti označene sintagmom umetnost srpske secesijske skulpture.

⁹⁷⁹ Žarko Vidović, *Meštrović i njegov sukob skulptora s arhitektom*, Sarajevo 1961, 116.

⁹⁸⁰ Isto.

17. Secesija kao modernistički bidermajer

Intenzivan ekonomsko–političko–kulturni razvoj omogućio je Srbiji tokom perioda druge polovine XIX veka prihvatanje kapitalističkih principa funkcionisanja privrede. Kao posledica takvih progresivnih tokova javlja se ekonomska i kulturna emancipacija građanske klase. U okolnostima kada srpsko duštvo ubrzanim napredkom žuri da nadoknadi kontinuitet u kulturi izgubljen u periodu vladavine prolongiranog feudalizma zapravo se i rađaju kulturne i političke prilike koje omogućavaju prihvatanje zapadnoevropsko koncipirano modernističko građansko društvo.

U kulturološkom miljeu u kome je dominirala srednja klasa građanstva mnoge evolutivne karike srpske umetnosti će se naći, u hronološkom smislu, na pogrešnom mestu u odnosu na referentno genealoško kretanje zapadnoevropske kulture. Ekonomski nezavisna srpsko građanstvo ispoljava težnju za emancipacijom i potvrđivanjem buržaskog statusa. Život i kultura stanovništva u srpskim gradovima postepeno su dobijali karakteristike srednjoevropskih bidermajerskih sredina.⁹⁸¹ U periodu kraja XIX i prvim decenijama XX veka progresija društveno-političkih kretanja postajala je sve intenzivnija što je reprodukovalo novu estetičku svest srpskog građanstva koja se vizuelizovala i kroz različite modalitete bidermajerske kulture. Zahvaljujući opštem civilizacijskom napretku, kulturološki modeli građanstva postepeno su se infiltrirali i u seosko stanovištvo, što je omogućilo pojavu fenomena koji se može označiti sintagmom „ruralni bidermajer”.⁹⁸²

Bidermajer, kao kultura življenja i nova estetika stvarnosti, javio se kod srpskog stanovništva nakon „Velike seobe” 1690. na teritoriji Austrijske monarhije. Od tog perioda bidermajerska kultura i umetnost imali su stalni i neprekinuti kontinuum u okvirima srpske vizuelne stvarnosti.

Mlado i još do kraja nedefinisano srpsko građanstvo krajem XIX i tokom prvih decenija XX veka nije imalo do kraja izgrađenu ideologiju, moralne principe, društvene,

⁹⁸¹ Bidermajer kao fenomen o kome se govori u kontekstu teme ovog rada i razvoja srpske umetnosti, moguće je nazvati i *drugim srpskim bidermajerom* ili *neobidermajerom* ili, u saglasju sa problematikom sadržaja teme ove studije najadekvatniji termin bi bio *secesijski bidermajer*.

⁹⁸² Pojava takvih oblika kulture u srpskim seoskim sredinama omogućena je mnogim novinama koje je donosio modernizam. Dolazi do razvoja školstva, saobraćaja, trgovine, elektrifikacije, sitnije industrijske proizvodnje kao i do prodiranja najrazličitijih oblika savremene civilizacije.

ekonomske i kulturne norme. Srpsko građanstvo formiralo se bez postupnosti i bez evropskog evolutivnog razvoja. Nastajalo je najčešće regrutujući se iz redova ruralnog stanovništva. Tako se srpska seoska kultura transformisala i utapala u varošku. Mentalitet i kultura srpskog naroda u XIX veku, je mentalitet jedne izrazito agrarne države u kojoj se tek konstituisao građanski stalež, međutim on je rado prihvatao novine u kulturi i umetnosti nastupajućeg modernizma. Srpskoj kulturi je bio potreban kontakt i komunikacija sa savremenim evropskim dešavanjima, sa idejama modernosti koje su bivale prihvatane i realizovane i u sferi intelektualnog i duhovnog. Takva kretanja u srpskoj kulturi bila su praćena fenomenima umetnosti secesije kao univerzalne i opšteprihvaćene varijante tadašnjeg evropskog modernizma.

Neophodno je naglasiti da se od perioda neoklasicizma kroz srpsku istoriju razvijao jedan vid autonomne bidermajerske kulture i umetnosti koji su bili prisutni i tokom perioda romantizma, realizma, kao i u nastupajućem modernizmu. Tako se u Srbiji početkom XX veka javio jedan novi fenomen koji se može nazvati bidermajerska secesija ili secesijski bidermajer. Pred secesijom se našao još jedan složen zadatak da svojom estetikom i vizuelnim rešenjima zadovolji potrebe za kulturnom emancipacijom mladog srpskog građanstva. Da bi to ostvarila ta umetnost je morala biti pristupačna i dostupna širokoj populaciji stanovništva. Procesom socijalizacije i demokratizacije, umetnost secesije je postepeno gubila na elitizmu. Takvim okolnostima doprinosila je i činjenica da se dela secesijskog bidermajera najčešće pojavljuju kroz proces industrijske proizvodnje što je i omogućilo pojavu njihove hiperprodukcije. Kao oblik bidermajera, secesija je trebala da dovoljno reprezentativno predstavlja statusni položaj pojedinca i porodice. Egzistirajući kao građanska kultura secesija je bila zastupljena i u primenjenoj umetnosti, u pokućstvu, nameštaju, modi, umetničkim predmetima namenjenim za individualne potrebe. Tako se umetnost secesije u Srbiji odlikuje funkcionisanjem na nivou filozofije i estetike bidermajerske kulture. Građanstvo u Srbiji je postepeno dobijalo evropski profil sa prisustvom svih pozitivnih i negativnih pojava evropske urbane kulture. Ono postaje deo kosmopolitske i dokoličarske urbane Evrope i glavni naručilac umetničkih dela. Otuda je i srpska građanska porodica deo profita i višak finansijskih sredstava ulagala u specifične vidove kulture i često snobovski stil života kao potvrdu svog materijalnog i intelektualnog statusa.

Umetnost secesije se neposredno vezuje za tipologiju i fenomenologiju javnih prostora i komunikaciju sa najširoom publikom, međutim, njena pojavnost se ne ograničava samo na tom nivou, već iz javnog prelazi i u okvire privatnog, individualnog i intimnog. Tako se secesija postepeno infiltrira iz javne u porodičnu i personalnu kulturu.

Secesijski bidermajer je u kulturu srednjeg i bogatijeg, građanskog i ruralnog, staleža donosio duh laicizirane aristokratije i elitizma. Objašnjavajući fenomen umetnosti srednjeg staleža Arnold Hauzer tvrdi da se „Ti predmeti po stilu i ukusu nisu mogli jako razlikovati od umetničkih predmeta gornjih slojeva [...]”⁹⁸³, što opet potvrđuje jedan vid demokratizacije, socijalizacije i globalizacije umetnosti. Bio je to duh kulture snobovskog života belapoka i ideje pompijerističke umetnosti fajn de sajkla, koji je svima nudio, lažni i/ili istiniti dodir i pripadnost aristokratiji. Hauzer građansku umetnost na prelomu XIX u XX vek vidi kao oblik popularizacije umetnosti, što se može direktno povezati sa idejom secesije za demokratizacijom umetničkog dela. Nagli porast gradskog stanovništva imao je kao posledicu pojavu potrebe za hiperprodukcijom umetničkih dela koja bi podmirila potrebe omasovljenog „bidermajerskog” stanovništva. Tako se ideja multipliciranja i postepenog pretvaranja umetničkog dela u robu povezuje sa secesijskim bidermajerom.

Generalno u toj varijanti secesije koja nastaje kao umetnost građanskog staleža, kao modernistički bidermajer, dominirala je estetika dekorativnog, reprezentativnog, pomodnog, snobovskog itd. Secesijski bidermajer kao vizuelna kultura tog perioda pojavljivao se u sferi eksterijera kuća i vizuelnosti enterijera kroz estetiku prisutnu na gotovo svim predmetima koji su se nalazili u domovima građanske klase. Međutim, bidermajerska kultura, bila je prisutna i u medijima slikarstva i skulpture koji su nastajali za potrebe tadašnjeg srpskog građanstva.

Mnogi portreti Paje Jovanovića predstavljaju tipične reprezentativne primere secesijskog bidermajera. U svom stilskom pluralizmu ti portreti sintetizuju različite estetske tendencije. Apsolutno prilagođeni vremenu u kome su nastali i zahtevima naručioca to slikarstvo može se odrediti i kao reprezentativno sa naglašenom narativnom materijalizacijom kao estetskim principom buržoaskog realizma. Međutim, mnogi Jovanovićeви portreti u kontekstu genealogije umetnosti srpske secesije daju

⁹⁸³ Arnold Hauzer, *Filozofija povjesti umetnosti*, Zagreb 1963, 246.

dovoljno argumenata da budu sagledani u okvirima sveopšte strukture srpskog secesijskog bidermajera. Na mnogim predstavama žena pojavljuje se likovna poetika secesije koja je najneposrednije iskazana kroz forme završetaka donjeg dela haljina koji se transformišu u tipično stilizovane zatalasane dekorativne forme secesije. Na portretima Paje Jovanovića secesija se pojavljuje kao „estetika koja dopunjuje” opštu strukturu umetničkog dela, ili kao dodatna „secesijska intervencija”. Tako je struktura slikarstva Paje Jovanovića obogaćena još sa dva fenomena koja se mogu označiti sintagmama bidermajerski akademizam i bidermajerska secesija.

Građanska klasa u Srbiji, u periodu trajanja secesije kreirala je novu vizuelnu stvarnost kako u okviru privatnih prostora tako i javnih celina. Uspostavljena je nova slika urbanih celina sa reprezentativnim javnim i privatnim ambijentima i prostorima koji su bili organizovani po principima tadašnjeg zapadnoevropskog urbanizma.

Kuriozitet sa aspekta teorijskog stava može predstavljati tvrdnja da se elementi secesijskog bidermajera šire i na ruralnu sredinu. Tako se umetnička dela koja korespondiraju sa tim fenomenom postepeno ostvaruju i u enterijerima seoskih domova. Pomenuta konstatacija, apsurdno u kontekstu esencijalnog tumačenja umetnosti bidermajera, ukazuje na pojavu još jednog fenomena koji se definiše kroz značenje sintagme secesijski ruralni bidermajer.

Secesija kroz medije primenjene umetnosti, arhitekture i arhitektonske plastike, slikarstva i skulpture, postaje vizuelna i materijalna potvrda ideologije mladog srpskog građanstva.

18. Umetnost secesije kao vizuelna estetika ideje jugoslovenstva, kosovski mit kao tematska maksima jugoslovenstva

Period razvoja umetnosti srpske secesije protiče u atmosferi jačanja ideja panslavizma, južnoslovenstva i nacionalnog ujedinjenja. Ideja jugoslovenstva podsticala je umetnike iz Hrvatske, Slovenije, Bosne i Bugarske da dolaze u politički i ekonomski slobodnu Srbiju u kojoj su produbljivali i jačali ideju o ujedinjenju. „[...] идејно су се потпуно уклопиле у владајућу политичку концепцију, која је величањем прошлости и отварањем митова и нове националне мистике, требало да потврди Србију као Пијемонт, као нови културни, политички и национални центар словенства на Балкану. [...]”⁹⁸⁴. Umetnici koji su pod idejom jugoslovenstva dolazili iz zapadnih krajeva donosili su u Srbiju novu vizuelnu estetiku. Uticaj srednjoevropske secesije na slovenačke i hrvatske umetnike bio je neposredniji i u prihvatanju vizuelne estetike direktniji od uticaja na srpsku umetnost. Posrednim i neposrednim putem, kontaktom i druženjem sa slovenačkim i hrvatskim umetnicima secesija stiže do srpske umetnosti. Svakako se ne može govoriti samo o uticajima iz činjenice da su neka od najznačajnijih dela srpske secesije upravo neposredno stvaralaštvo samih hrvatskih umetnika. U svim zemljama u kojima se razvijao, taj stil obeležen je elementima tradicionalne, nacionalne arhitekture, što je važno i za srpsku secesiju. Vrhunac ideje integralnog jugoslovenstva i njene vizualizacije kroz sferu likovne umetnosti trebao je da predstavlja arhitektonsko-skulpturalni kompleks Vidovdanskog hrama. Ukazujuću na značaj i ulogu projektanta hrama Ivana Meštrovića u realizaciji ideje južnoslovenstva Dimitrije Mitrović kaže da je „Meštrović veliki umetnik ne radi toga što je on veliki skulptor, što je moćni plastičar, suvereni gospodar anatomije, smijeli komponist [...] nego radi toga, što je on u velikom skulptoru i veliki moralist, što je njegov estetički izražaj, izražaj značajnog i dubokog sadržaja, što on nešto kaže svojom skulpturom, i što je on nešto veliko: poklič za narodno oslobođenje! Meštrovićeva etika ukazuje na ogromnu važnost osećanja zajedničkog pripadanja narodnoj neujedinjenoj celini koju treba ujediniti, [...]”⁹⁸⁵.

⁹⁸⁴ Лазар Трифунуовић, *Од импресионизма до енформела*, Београд 1982, 170.

⁹⁸⁵ Dimitrije Mitrović, *Umjetnik našeg naroda Ivan Meštrović*, Slovenski jug, Beograd 25. decembar 1910, VII, br.52, 410.

Ta ideja ostvarivala se i kroz formu organizovanja i delovanja različitih društava i udruženja među kojima treba pomenuti: *Sokoli*, *Narodna odbrana*, *Jadranska straža*, *Slovenski jug* itd. Delovanje pomenutih udruženja podrazumevalo je i realizaciju potrebne infrastrukture kao što je gradnja upravnih zgrada, sportskih sala, koncertnih dvorana. Ista udruženja su imala potrebu za literalnim izdavaštvom, propagandnim materijalom itd. Sve pomenuto je zahtevalo angažovanje estetike koja je trebala da zadovolji „svejužnoslovenske” kriterijume. Projekat jugoslovenstva i/ili južnoslovenstva nametao je realizaciju i definiciju programa i ideologije estetike koja bi i vizuelno prezentovala i popularizovala tu ideju. Ta estetika je kroz različite medije vizuelne umetnosti trebala da odgovori i prilagodi se krajnje problematičnim okolnostima. U ambijentu prožetim zajedničkom idejom panslavizma umetnost secesije se nametala kao estetika koja je nudila najkonkretnije mogućnosti za realizaciju i vizualizaciju tih ideja. Odgovornost umetnosti secesije u složenim i osetljivim istorio – političko – konfesionalno – kulturološkim okolnostima južnoslovenskih naroda postaje krajnje kompleksna. Prihvatila je i uspešno realizovala ulogu i zadatak u projektu ujedinjenja Južnih Slovena. Kao zvanična vizuelna estetika, kojoj su nametane visoke norme, secesija je poprimala i elemente angažovane umetnosti, tako je njen angažman u realizaciji ideje jugoslovenstva često bio i politički obojen.

Umetnici koji su dolazili u Beograd kao prestonicu južnoslovenstva donosili su različite stilske impulse među kojima i elemente secesije. Uticaj srednjoevropske secesije na slovenačke i hrvatske umetnike bio je neposredniji i predstavljao je opšteprihvaćenu estetiku likovnosti. Bio je to jedan od puteva kojim je neposredno hrvatska, a posredno evropska secesija uticala na južnoslovensku i srpsku umetnost. Delovanje hrvatskih umetnika u kontekstu realizacije ideje južnoslovenstva ne može se posmatrati samo kao mogući uticaj iz razloga same činjenice da su mnoga najznačajnija dela srpske secesije upravo stvaralaštvo hrvatskih umetnika.

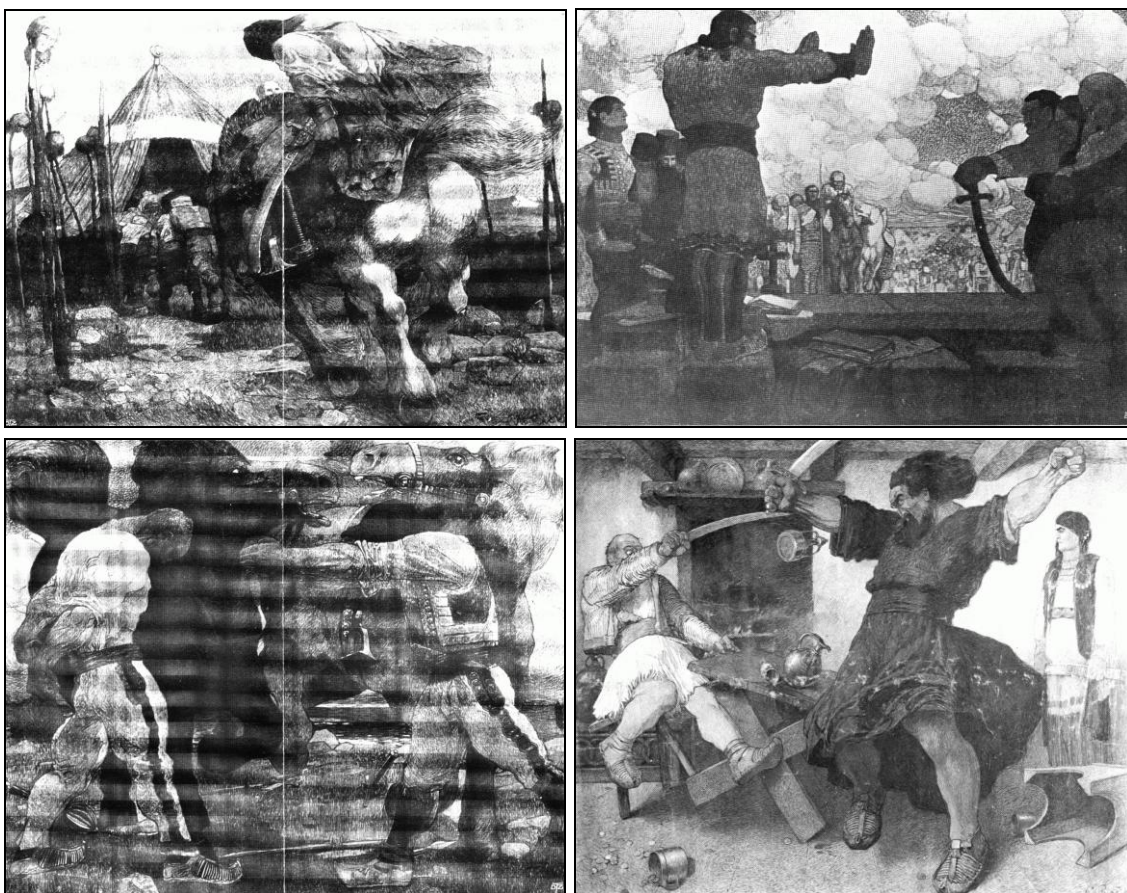
Za Svetsku izložbu 1911. u Rimu Srbija je uputila poziv hrvatskim umetnicima da izlažu u njenom paviljonu. Tom prilikom u okviru srpske sekcije pored srpskih umetnika izlažu Ivan Meštrović, Toma Rosandić, Ljubo Babić, Tomislav Krizman, Mirko Rački, Vladimir Becić.⁹⁸⁶ Kao dominantna tematika srpskog paviljona,

⁹⁸⁶ O Svetskoj izložbi u Rimu 1911. godine i učešću srpskih i hrvatskih umetnika videti: Катари́на Амбрози́ћ, *Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године*, ЗНМ III, Београд 1962, 237-266.

prihvaćena i od hrvatskih umetnika, na rimskoj izložbi pojavljuje se kosovski boj. Popularnost teme kosovskog mita na rimskoj izložbi je definitivno potvrdio potrebu za afirmacijom i realizacijom ideje Jugoslovenstva. Svetska javnost je tom prilikom upoznala i vizuelno doživela kosovski boj na osnovu umetničkih interpretacija pre svega izraženih estetikom secesije.

18.1. Secesijska mitologizacija Kraljevića Marka

Kao globalni heroj i personifikacija jugoslovenstva pojavljuje se Kraljević Marko kao istorijska i epska ličnost srednjovekovne Srbije. Sama činjenica prihvatanja globalnog heroja potvrđuje snagu ideje pripadnosti južnoslovenstvu. Panslavizam je zanemarivao i potiskivao konfesionalne, jezičke i kulturološke različitosti. Mirko Rački, kao predstavnik grupe Medulić, na izložbi *Nejunačkom vremenu uprkos*, izlaže 1910. godine ciklus Kraljevića Marka. Tom prilikom predstavljene su slike: *Kraljević Marko i Mina od Kostura*, *Kraljević Marko i Musa Kesedžija*, *Turci u Marka na slavi*, *Kraljević Marko ukida svadbarinu*, *Kraljević Marko kazuje na kome je carstvo*.



Mirko Rački, *Kraljević Marko ukida svadbarinu*, *Kraljević Marko izgovara na kome je carstvo*, *Kraljević Marko i Musa Kesedžija*, *Kraljević Marko i Mina od Kostura*, 1911.

Jelena Uskoković u svojoj ideološkoj i stilskoj analizi slika na temu Kraljevića Marka naglašava da je Rački „[...] tim ciklusom slijedio istu ideju kao Meštrović radeći slikarski pandan »Kosovskog hrama«.”⁹⁸⁷ Dalje u tekstu likovnu poetiku i vizuelne simbole prikazane na slikama autorka poistovećuje sa umetnošću secesije predstavljajući ih kao „[...] tipične dekorativne linije Jugendstila - na partijama konjske grive i repa.”⁹⁸⁸

Pomenute slike Račkog su zatim izlagane na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine. Tom prilikom Ministarstvo prosvete Kraljevine Srbije je otkupilo tri slike.⁹⁸⁹ Na toj izložbi srpskim paviljonom je dominirao ciklus Kraljevića Marka, tako se sa motivom tog epskog junaka pored Meštrovićeve skulpture i slikarstva Račkog pojavljuju i slike Ljube Babića i Tomislava Krizmana.⁹⁹⁰



Tomislav Krizman, *Marko Kraljević i vila*, 1911.

Mitomanija koja je zahvatila tadašnju ideju južnoslovenstva bliska je ideologiji i vizuelnoj estetici simbolizma. Drama suprotstavljenih sila, različitih energija i mentalnih polazišta naglašava se enigmatičnom stilizacijom figurativnog, mizanscenom koji u svojoj vizuelnosti naglašava bitnost dekorativnog sa krajnjom idejom da se ostvare simboli snage, mentalne energije, prkosa i odlučnosti u ostvarenju projekta jugoslovenstva i svehrišćanske pripadnosti. Motivi, teme, ličnosti koje personifikuju

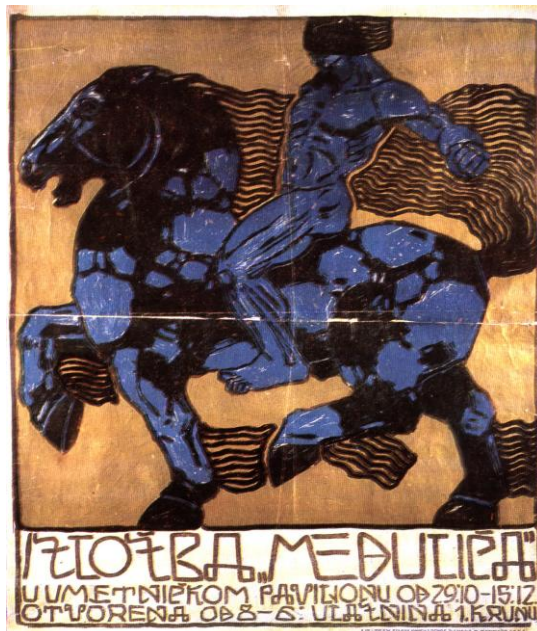
⁹⁸⁷ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb 1979, 42.

⁹⁸⁸ Isto.

⁹⁸⁹ Isto.

⁹⁹⁰ Isto, 43.

južnoslovenstvo pojavljuju se kao titani, antički bogovi, vile, vilenjaci, epski junaci, hrišćanski ratnici, ali i kao majke, sestre, ljubavnice, udovice. Marko Kraljević je „sveti ratnik” u borbi za hrišćansku veru i ovozemaljsku pravdu. Epizode iz njegovog života povlače paralelu sa hlabrošču i misijama Herakla.



Ivan Meštrović, *Marko Kraljević*, bronza, (iz Kosovskog ciklusa)
Mirko Rački, plakat za izložbu grupe *Medulić*

Tako ideja i tema kosovskog mita i Kraljevića Marka postaju pokretač i zaštitni znak ideje jugoslovenstva. Međutim, treba naglasiti da je ta ideja u svojoj vizuelnoj realizaciji kroz likovne umetnosti najčešće odbacivala akribične kanone akademskog realizma, opredeljujući se za likovnu poetiku koja se oslanjala na ontološke vrednosti romantično – simbolističko – secesijske koncepte.



Mirko Rački, *Majka Jugovića prati sinove u Kosovsku bitku*, 115 X 105 cm, privatno vlasništvo
Mirko Rački, *Pogubljenje kneza Lazara*, ulje na platnu, 115 X 105 cm, privatno vlasništvo

18.2. Jugoslovenske umetničke izložbe

U periodu pred Prvi svetski rat ideja jugoslovenstva i dalje je bila aktuelna i opšteprihvaćena kod južnoslovenskih naroda. U tom periodu Srpska kraljevska akademija nauka poziva najznačajnije predstavnike u slikarstvu iz Ljubljane, Zagreba i Beograda kako bi ilustrovali srpske junačke pesme.⁵¹¹ Na ilustrovanju srednjovekovne epske srpske poezije učestvovali su: Uroš Predić, Paja Jovanović, Branko Popović i Dragomir Glišić, od hrvata Vladimir Becić, Ljubo Babić i Josip Lalić, i slovinci Saša Šantel i Hinko Smeker. Nažalost taj projekat nije realizovan do kraja, međutim, sačuvan je izvestan broj pripremnih skica i crteža. Ocenjujući estetsko-stilske osobenosti tih pripremnih radova Dejan Medaković zaključuje da su „[...] већином надахнути тада владајућом сецесијом [...]”.⁵¹²

Recimo i to da je učenik Oto Vagnera bio Jozef Hofman koji se ubraja u preteče moderne arhitekture, a njegovi učenici su osnovali poznatu Zagrebačku školu arhitekture koja je promovisala načela moderne arhitekture. Generalno, umetnički pokret secesije u Hrvatskoj javlja se paralelno s bečkom. Tako je 1897, iste one godine kada se secesija kao pokret i program javila i u Beču i Zagrebu, grupa umetnika istupila je iz Društva umetnosti i osnovala Društvo hrvatskih umetnika. Takve relacije hrvatske umetnosti sa najznačajnijim paradigmatama evropske secesije doprinosile su da sami principi esencijalne estetike tog stila budu prisutni i u projektu realizacije ideje jugoslovenstva.

Za razvoj progresivne ideje jugoslovenstava posebno treba istaći *Društvo hrvatskih umetnika Medulić* osnovano 1908. u Splitu. Delovanje tog društva potvrđuje prožimanje ideje jugoslovenstva sa estetikom secesije i njihov zajednički uticaj na srpsku umetnost. Programski društvo Medulić nije funkcionisalo na zajedničkim težnjama i principima za realizacijom homogenih stilskih težnji, već pre svega na političkim idejama čiji je prioriteni cilj bio suprotstavljanje hegemoniji i ciljevima austrougarske monarhije. Iste 1908. godine, kada je „Medulić” i osnovan zahvaljujući Emanuelu Vidoviću organizovana je prva izložba društva. Kao dominantna ličnost i ideolog društva pojavljuje se Ivan Meštrović. Njegov program se zasnivao na ideji političke i kulturne emancipacije hrvatskog naroda, oslobađanja umetnosti od stranih uticaja, kao i ostvarivanju ideja panslavizma. Program društva je punu afirmaciju doživeo 1910. u

⁵¹¹ Pavle Vasić, *Srpske narodne junačke pesme, ilustracije jugoslovenskih umetnika*, KC, Beograd 1967.

⁵¹² Дејан Медаковић, *Косовски бој у ликовним уметностима*, Београд 1990, 33.

Zagrebu na izložbi u umetničkom paviljonu sa nazivom *Nejunačkom vremenu uprkos*. Na izložbi je učestvovalo četrdeset prestavnika iz Hrvatske, Slovenije i Srbije, a kao dominantna tema i motiv pojavljuje se ciklus Kraljevića Marka.

Mišljenje da „Jezgra društva »Medulić« ima svoje korene u Bečkoj umetnosti prijeloma stoljeća”⁴⁸⁸ pojavljuje se kontradiktorna tvrdnja da je hrvatstvo neposredno, a južnoslovenstvo posredno, težilo da se oslobodi austrijske dominacije angažovanjem estetike secesije kao produkta upravo onih protiv kojih je ta ideja i bila upućena.

Postojanje ideje jugoslovenstva potvrđuje i Sit Votson koji tumačeći Meštrovićevu skulpturu izloženu u Londonu u muzeju Viktorije i Alberta zapažajući da ona pre svega predstavlja težnju južnoslovenskih naroda za ujedinjenjem.⁴⁸⁹ Takođe, prilikom izložbe u Maloj palati u Parizu, neposredno nakon stvaranja Kraljevine Srba Hrvata i Slovenaca, tokom 1919. izlagana dela jugoslovenske umetnosti u katalogu Andre Mišel ističu značaj Meštrovićeve skulpture u procesu stvaranja jugoslovenske ideje.⁴⁹⁰

Svakako se nameće kao neophodno razmotriti doprinos i drugih udruženja likovnih umetnika koji su funkcionisali i na realizaciji ideje jugoslovenstva. Među njima treba istaći društva Lada i Jugoslovenska umetnička kolonija⁴⁹¹. Značajan trenutak za razvoj srpske secesije predstavlja i izložba udruženja *Lada* u Sofiji 1906, kao i izložba *Jugoslovenske umetničke kolonije* iz 1907. održane u Narodnom muzeju u Beogradu.



Plakati Prve, Pete i Treće jugoslovenske izložbe

⁴⁸⁸ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb 1979, 40.

⁴⁸⁹ Dejan Medaković, *Kosovski boj u likovnim umetnostima*, Beograd 1990, 34.

⁴⁹⁰ Isto, 36.

⁴⁹¹ O Jugoslovenskoj umetničkoj koloniji: Katarina Ambrozić, *Prva Jugoslovenska umetnička kolonija*, ZNM, 2/1956-57, Beograd 1958, 261-286.

U okvirima evropske umetnosti ideja secesije doživljavala je kulminaciju sa Svetskom izložbom u Parizu 1900, dok zvaničnu prisutnost secesije u estetici južnoslovenskih naroda potvrđuju Jugoslovenske umetničke izložbe. Na tim izložbama predstavljena su reprezentativna dela koja su potvrđivala domete južnoslovenske umetnosti i kroz prisutnost estetike umetnosti secesije.

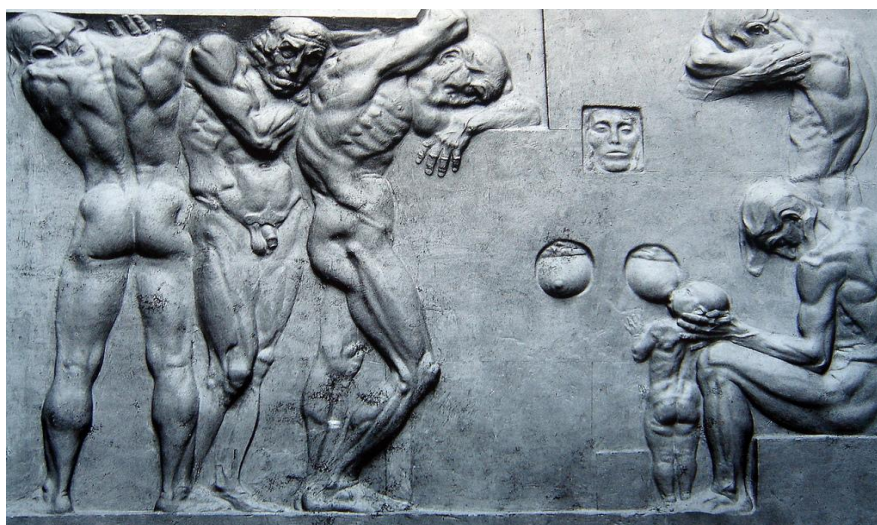
Projekat jugoslovenstva je bio prihvaćen i od strane slovenačkih umetnika. Oni izlažu na Jugoslovenskim izložbama, učestvuju u okviru Jugoslovenske umetničke kolonije. Slikarstvo Riharda Jakopiča, Matije Jame, Ivana Grohara u svojoj stilskoj pripadnosti bilo je najbliže tadašnjoj estetici avangardnog i ekcesnog impresionizma. Sadržaj njihovih slika je prevazilazio samo beleženje i percepciju sunčeve svetlosti i vizuelnih senzacija. I pored činjenice da je podsticaj za slovenačke impresioniste dolazio iz materijalističkog poimanja sveta još je Nadežda Petrović primećivala prisutnost misaonosti i simboličnosti kao dominantnih struktura na Groharovim platnima. Tako je zapisala: „Groharovo sunce ljubi zemlju lako kroz nevestinski deo, prozračno i nežno probija vazдушnu mrežu elegantnim, pokretljivim i talasastim linijama koje se daju samo osetiti, a ne i videti”⁴⁹² U takvim okolnostima ideja jugoslovenstva uticala je na integraciju stilskih tendencija. Tako su i slovenački umetnici uticali na prisutnost kontemplativno-vizuelnih struktura u okiru srpskog impresionizma i dali svoj doprinos u formiranju ontološke suštine slikarstva Koste Miličevića, Borivoja Stevanovića ili Mališe Glišića sintetisajući strukture impresionizma i secesije.

U kontekstu razmatranja secesije i jugoslovenstva kao angažovane i politizovane umetnosti Jelena Uskoković zapaža: „Nadežda Petrović je uporno radila na realizaciji Kolonije tj. nastojala da umjetnici kolonije dobiju atelijere u Beogradu; obilazila je ministarstva i vodila opširnu korespondenciju sa kolegama, [...] Nadeždina želja da se članovi kolonije okupe u Beogradu odgovarala je tendenciji režima u Srbiji, koji je išao za tim da od Beograda stvori jedan jugoslovenski centar.”⁴⁹³ Potvrdu o prisutnosti jugoslovenstva kao ideje za realizacijom globalnog južnoslovenstva i pokušaja brisanja nacionalnih i konfesionalnih granica predstavlja i prihvatanje tema iz srpske epske poezije. Sadržaj pesme *Zidanje Skadra na Bojani* bio je dovoljno inspirativan za Ivana Meštrovića da predstavi jedan dramatičan, narativan i fantazmagoričan trenutak. Na

⁴⁹² Драгутин Тошић, *Југословенске уметничке изложбе*, Београд 1983.

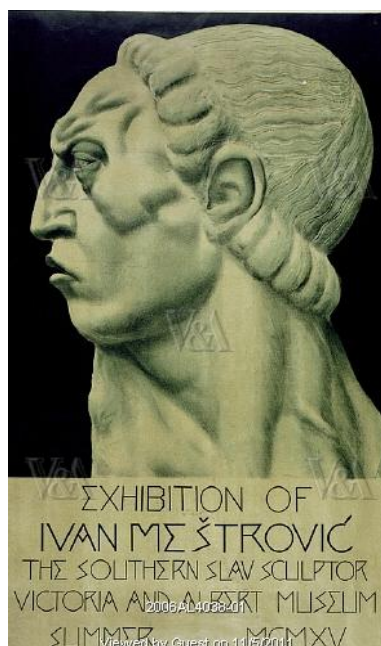
⁴⁹³ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb 1979, 41.

reljefu *Zidanje Skadra* Ivan Meštrović je potvrdio da snaga mita preuzetog iz srpskog srednjovekovlja može biti dovoljno inspirativna kao globalna tema panslavizma.



Ivan Meštrović, *Zidanje Skadra*, ostali podaci nepoznati

Tema i motiv reljefa *Zidanje Skadra* nastaje pod uticajem tada aktuelne ideje jugoslovenstva, kao što potvrđuje pripadnost i sferi hrvatske, kao i srpske umetnosti. Da li se snaga i prisutnost praslovenstva mogu pronaći u srpskom srednjovekovnom arhetipu. Možda je najbolja potvrda da su neke od najreprezentativnijih izložbi na kojima je predstavljana umetnost secesije upravo izlagale dela sa tematikom preuzetom iz srpske istorije i srpskog mita. Na plakatu za Meštrovićevu izložbu u Muzeju Viktorija i Alberta pojavljuje se upravo lik iz srpske istorijsko-epske tematike.



Plakat za izložbu Ivana Meštrovića u Muzeju Viktorije i Alberta u Londonu 1915. godine

18.3. Vidovdanski hram kao vizuelna monumentalizacija ideje jugoslovenstva

Posebno mesto u fenomenologiji srpske secesije zauzima *Vidovdanski hram*. Monumentalni mauzolej, hram i opomenik od mermera u čast kosovskom boju ostvaren je i realizovan samo delimično kroz sam projekat i skulpturu, međutim i pored toga predstavlja najmonumentalniji oblik srpske secesije.

Fenomen prisutnosti kosovskog mita i vidovdanskog hrama tokom XX i početkom XXI veka u srpskoj kulturi i sećanju teško je objasniti i definisati. Do danas je ostalo otvoreno pitanje da li je Kosovska bitka pobjeda ili poraz, međutim izvesno je da predstavlja prelomni čas za srpski narod. Takvim dilemama ide u prilog činjenica da se srpska država, bez obzira na njen vazalni karakter, održala sve do pada Smedereva 1459. godine. Glorifikovanju bitke u srpskoj svesti doprinosi i Lazarevo „nebesko opredeljenje”, inače tema bliska srpskom simbolizmu. Mitologizacijom bitke stvoreni su posebni uslovi i duhovna snaga koji su omogućili srpskom narodu da izdrži i istraje u iskušenjima petovekovnog turskog ropstva. Kosovski mit svojom stalnom prisutnošću u srpskoj kulturi čuvao je kontinuitet nacionalne i verske pripadnosti. Posebno je jačao u periodima društvenih promena, nacionalnih euforija i potrebama kulturnog potvrđivanja. Takva situacija tipična je i za kraj XIX i početak XX veka što je produkovalo i potrebu za gradnjom Vidovdanskog hrama.

Sa konstituisanjem modernizma formirana je i moderna svest koja je provocirala čovekovu potrebu za istraživanjem prošlosti. U tom periodu borbe za opstanak nacionalne egzistencije i postojanja srpskog naroda tragalo se za izgubljenim moralnim vrednostima i idealima, koji su tada na početku modernog doba najčešće otkrivani u vrednostima feudalnog srednjeg veka.

Očuvanje mita kosovske bitke u kolektivnoj svesti srpskog naroda omogućila je epska narodna poezija. Tragedija Kosova formirala je etničko i etičko biće srpstva, odredila kanone morala, hrabrosti, izdajstva i postala jedan od atributa nacionalne pripadnosti. Kosovski mit kroz istoriju infiltrirao se u srpsko biće, kreirao njegovu fizionomiju, filozofiju postojanja i umetnost. Iz kosovskog poraza (ili pobjede) rađaju se novi kvaliteti duhovnosti srpskog naroda. Nakon kosovske bitke počela je transformacija visoko razvijenog feudalnog srpskog društva u kulturno nerazvijeno društvo. Tragični

dogadjaji zaustavili su srpski narod u progresiji koja je pratila dešavanja kako na Zapadu, tako i na Istoku. Srpsko biće u svim segmentima svog postojanja bilo je pripremljeno da prihvati kulturnu i civilizacijsku revoluciju koja je nadirala iz Italije, međutim kosovska tragedija je onemogućila srpsku renesansu, koja će kasniti u srpskoj kulturi i umetnosti čitava tri veka.

I pored činjenice da je srpska kultura kroz istoriju ispresecana stradanjima i postojanjem diskontinuiteta u odnosu na Zapadnu Evropu malo je projekata u okviru srpske kulture koji nisu do kraja ostvareni i realizovani. Jedan od takvih, nerealizovanih, je i izgradnja Vidovdanskog hrama.

Mit i sećanje na jedno od najvećih stradališta srpstva ostalo je i do danas svetinja u kulturi sećanja i identifikaciji genetskog koda srpskog naroda. Ideja i mit kosovske bitke bili su kroz istoriju srpske likovne scene mnogo manje zastupljeni u likovnim umetnostima nego što je to bio slučaj u srpskoj književnosti i narodnoj epskoj poeziji⁴⁹⁴. Takav disbalans na relaciji različitih sfera umetnosti i kosovskog mita i njegove popularizacije u srpskoj likovnoj umetnosti trebalo je da promeni projekat Vidovdanskog hrama. Neostvarena arhitektonsko-skulpturalna celina predstavljala bi prekretnicu i rehabilitaciju kosovskog mita u okvirima srpske arhitekture i skulpture.

Srpska država je pre Prvog svetskog rata projekat izgradnje Vidovdanskog hrama doživljavala i shvatala sa velikom odgovornošću. Formiran je državni odbor za umetničke poslove Srbije i jugoslovenstva u čiji program je ušla i izgradnja hrama na Gazimestanu. Odbor je radio pod pokroviteljstvom princa prestolonaslednika Aleksandra, dok je predsednik odbora bio Bogdan Popović, a sekretar Nadežda Petrović, što potvrđuje ozbiljnost s kojom se pristupilo tom projektu.

Ideja je rođena u trenutku velike reanimacije srpskog nacionalnog bića, ali i ideje panslavizma. Projekat je trebalo da realizuje ideju i misao za stvaranjem trajnog materijalnog likovnog kompleksa kao opomenika i vizualizacije u srpskom biću sveprisutne ideje prošlosti vidovdanskog herojskog i stradalničkog trenutka.

U trenutku nastanka taj grandiozni i ambiciozni projekat imao je velike i nedefinisane zadatke. Morao je da plastično, prepoznatljivo i naturalistički tačno, za široke mase

⁴⁹⁴ O tome: Д. Медаковић, *Косовски бој у ликовним уметностима*, Београд 1990, 7.

budućih posetilaca shvatljivo, predstavi ideju kosovskog mita kao borbe južnih Slovena za političku i kulturnu emancipaciju. Kao ideja srpstva i jugoslovenstva trebalo je da vizuelno realizuje i predstavi prošlost, sadašnjost i najavi budućnost Južnih Slovena.

Vidovdanski hram je trebalo da predstavlja arhitektonsko-skulpturalni koncept, na kome bi se pojavile statue karijatida, sfingi, junaka i udovica. Rad na projektu Meštrović je započeo 1905-1906. godine u Beču, gde i nastaju prve vizije projekta. Naime, prvu izložbu na kojoj je izložio vidovdansku skulpturu Meštrović je priredio 1905. godine u Beču sa grupom Secesija. Većinu skulptura i fragmenata Vidovdanskog hrama uradio je u Parizu i izložio ih 1910. godine, na izložbi bečke Secesije.⁴⁹⁵ Nakon te izložbe autoritet i slava skulptura brzo su rasli. Meštrović time rešava finansijske probleme što mu je omogućilo učešće sa vidovdansom skulpturom na internacionalnim izložbama.⁴⁹⁶ Tako je srpska nacionalna tema, kroz Meštrovićevu skulpturu i estetiku secesije, ponuđena čitavoj evropskoj javnosti.

Meštrovićeva međunarodna karijera zablistala je na Svetskoj izložbi umetnosti u Rimu 1911. godine. Na toj izložbi dobio je prvu nagradu za skulpturu, dok je prva nagrada za slikarstvo pripala Gustavu Klimtu. Time Meštrović stiče naklonost italijanske i strane kritike. Srpski paviljon sa ciklusom kosovske skulpture tadašnja italijanska i svetska štampa nazivala je senzacijom i čudom, a Meštrovića proglašavala „novim Mikelandelom” i „Homerom kamena”. Povodom te izložbe Maksim Gorki je izjavio: "Meštrović je uz Tolstoja najveći genije koga je dao slovenski svet"⁴⁹⁷. Rimskom izložbom i delima sa predstavom kosovskog boja i interdisciplinarnom kulturom koja se radala kao njegov produkt dignuti su na globalni nivo. Svetska javnost imala je tada priliku da se upozna i vizuelno doživi kosovski boj na osnovu umetničkih kreacija tih umetnika. Arhetipska snaga mita budila se u umetnosti koja je veličala iskonsku potrebu za potvrđivanjem vlastitog genetskog koda i duhovnog i biološkog identiteta.

Prekid u realizaciji projekta Vidovdanskog hrama nastaje izbijanjem Balkanskih i Prvog svetskog rata. Srećom, prekid je bio samo trenutani, Meštrović je nastavio sa realizacijom projekta u Engleskoj. Jugoslovenski odbor i srpska diplomatija omogućili su 1915. godine izlaganje skulpture Vidovdanskog hrama u Londonu u Muzeju

⁴⁹⁵ O tome: Жарко Видовић, *Меистровић и сукоб скулптора с архитектмом*, Сарајево 1961.

⁴⁹⁶ Isto.

⁴⁹⁷ *Зов косовских јунака*, Новости, Београд 07. јун 2006.

Viktorija i Albert.⁴⁹⁸ U centralnoj hali bila je izložena drvena maketa hrama. Tom prilikom skulptor je izložio i skulpturu *Pobednika*. Likovna kritika i dnevna štampa živo je prpratila tu Meštrovićevu izložbu. Ser Klod Filips istako je vrednost izložbe kao jedne od trenutno najvažnijih manifestacija moderne evropske umetnosti. Kao znak zahvalnosti na dobrom prijemu i povoljnoj kritici srpska vlada muzeju Alberta i Viktorije poklonila je mermernu skulpturu sa predstavom Strahinjića Bana. Nakon izložbe, mnoga Meštrovićeva dela otkupili su značajni britanski muzeji.⁴⁹⁹ Do tada nijedan živi umetnik nije izlagao u tom muzeju što je predstavljalo veliki uspeh za južnoslovensku umetnost.

Srpsku kulturu od kraja XIX veka prožima ideja panslavizma i težnja za konačnim oslobođenjem od velikih sila koje su vekovima potčinjavale južnoslovenske narode. Tako se rodila potreba za stvaranjem jugoslovenskog kulturnog identiteta koja je podsticala umetnike iz Hrvatske, Slovenije, Bosne i Bugarske da dolaze u Srbiju koja se nametala kao kulturni centar južnoslovenstva: „idejno su se potpuno uklopile u vladajuću političku koncepciju, koja je veličanjem prošlosti i otvaranjem mitova i nove nacionalne mistike, trebalo da potvrdi Srbiju kao Pijemont, kao novi kulturni, politički i nacionalni centar slovenstva na Balkanu.”⁵⁰⁰ Kulminaciju te saradnje i ideje integralnog jugoslovenstva i njene vizualizacije u umetnosti trebalo je da predstavlja Vidovdanski hram.

Za svetsku izložbu u Rimu 1911. srpska diplomatija poziva hrvatske umetnike da izlažu u srpskom, za tu priliku izgrađenom, paviljonu. Na izložbi pored srpskih umetnika izlažu i Ivan Meštrović, Toma Rosandić, Ljubo Babić, Tomislav Krizman, Mirko Rački, Vladimir Becić.⁵⁰¹ Tematika hrvatskih umetnika potvrđuje vitalnost, snagu i univerzalnost kosovskog mita i potvrdu da je taj istorijski trenutak prevazilazio okvire srpske umetnosti i postao kulturno nasleđe svih južnoslovenskih naroda. Tako ideja kosovskog mita postaje pokretač i simbol ideje jugoslovenstva. Prisutnost ideje kosovskog mita u hrvatskoj kulturi potvrđuje i grupa Medulić svojim učešćem na

⁴⁹⁸ O tome: Д. Медаковић, *Косовски бој у ликовним уметностима*, Београд 1990, 34-35.

⁴⁹⁹ Isto, 35.

⁵⁰⁰ Лазар Трифуновић, *Од импресионизма до енформела*, Београд 1982, 170.

⁵⁰¹ О светској изложби у Риму 1911. године и учествовању српских и хрватских уметника, видети: К. Амброзић, *Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године*, Посебан отисак из Зборника радова Народног музеја III, Београд 1962, 237-266.

svetskoj izložbi u Rimu u paviljonu Kraljevine Srbije 1911. Prisustvo kosovskog mita kao teme u umetnosti doživljavao je kao vid zajedničke, sveslovenske borbe protiv Austrougarske. Hrvatima, kao austrougarskim državljanima ponuđeno je da izlažu u ugarskom delu paviljona Svetske izložbe, što su oni odbili i izlagali u okviru srpskog paviljona. Ujedinjenje Južnih Slovena predstavljalo je panslovenski, ali i antiaustrougarski projekat.

Jedan od oblika realizacije projekta jugoslovenstva dogodio se 1913. formiranjem odbora za umetničke poslove Srbije i jugoslovenstva u Beogradu. Predsednik odbora bio je Marko Murat, a sekretar Nadežda Petrović. Jedan od prioriteta odbora bila je izgradnja Vidovdanskog hrama.

Verovatno najveći problem pri formiranju kritičkog stava teoretičara umetnosti na temu Vidovdanskog hrama je stilsko-estetska definicija tog do kraja nerealizovanog umetničkog dela. Vidovdanski hram je zamišljen kao neposredna sinteza arhitekture i skulpturalne plastike. Takva sinteza nadmašila bi sve slično do tada ostvareno u srpskoj umetnosti. Antički koncept u realizacijama i dijalogu medija arhitekture i skulpture gotovo u mnogome je bio prevaziđen Meštrovićevim secesijskim umetničkim projektom.

Vidovdanski hram u svojoj estetskoj suštini zastupa mnoge principe umetnosti secesije, tako se zasnivao na antiklasicizmu i predantičkim kulturama sintetizovanim sa modernističkim konceptima. Međutim, kao i što se sama secesija nije odlikovala stilskim puritanstvom, tako je i Vidovdanski hram predstavljao sintezu predklasičnog i klasičnog, istovremene zagledanosti i u prošlost i u budućnost. Zapravo, Vidovdanski hram je najavio modernizam i otvorio nove sfere moguće progresije srpske umetnosti.

Kada se govori o estetskim vrednostima i umetničkom aspektu Meštrovića kao skulptora i arhitekta potrebno je istaći da je u svim elementima ta dva trodimenzionalna likovna medija autor podjednako uspešan. Ako bi se kritički analizirale pojedinačne vrednosti Vidovdanskog hrama može se zaključiti da je Meštrović uspešno realizovao plastičnost i trodimenzionalnost, ritmiku i harmoniju, kubične mase i detalje, simetričnost i asimetričnost, stičnost i pokret, unutrašnji izraz i opštu ekspresiju dela.

Projekat Vidovdanskog hrama pojavljuje se kao jedan od najambicioznijih i najreprezentativnijih primera srpske i evropske secesije. Međutim, istovremeno

potvrđuje svoju kontraverznost kroz izbegavanje najtipičnijih formi i stilskih rešenja umetnosti secesije. Meštrović je odbacio dekorativnost, vegetabilne i zoomorfne elemente stilizacije. Odlučio se da njegova secesija bude čista i zasnovana na kubičnim i minimalističkim masama. Odrekao se linije, koja više nije zatalasana sinusoida, zakrivljene i zatalasane forme, dok je prihvatio horizontalne i vertikalne prave linije i ravne površine koje zatvaraju mase kubusa.

Ivan Meštrović je živeo u razdoblju burnih svetskih promena, obeleženim dramatičnim događanjima Oktobarske revolucije, Balkanskih i dva Svetska rata, socijalnih kriza, borbi za konstituisanjem jugoslovenske države. Sve pomenuto, uticalo je na psihološki i umetnički profil umetnika. Tako je likovna poetika Vidovdanskog hrama, velikim delom bila uslovljena samom ličnošću i duhovnošću autora-umetnika. Njegova biografija, životna filozofija, ontološka struktura ličnosti, govori o umetničkim opredeljenjima skulptora.

Ako bi se tragalo za uticajima koji bi mogli da budu presudno zastupljeni u skulpturi namenjenoj Vidovdanskom hramu nemoguće je pronaći direktne reminiscencije, već je to svakako celokupno skulptoralno i umetničko stvaralaštvo sa kojim se sretao Meštrović.

Sintagma „Kosovski ciklus” se u literaturi koristi da bi se označile Meštrovićeve skulpture nastale kao integralni deo Vidovdanskog hrama. Umetnost skulpture kosovskog ciklusa predstavlja značajan momenat za srpsku kulturu. Ona inicira mnoge početke i doprinosi otvaranju novih struktura do tada nepoznatih srpskoj umetnosti. Kosovski ciklus ispoljava prisustvo višeznačnosti i dihotomičnosti secesijske skulpture. Prvi vid dihotomije vidljiv je na relaciji secesijska – tradicionalna skulptura, drugi u prisustvu uspele simbioze skulpture i arhitekture, kao i sposobnosti iste da istovremeno živi u svojoj autonomnoj i nezavisnoj stvarnosti kao slobodna skulptura. Dihotoma vrednost skulpture kosovskog ciklusa ispoljena je i u istovremenoj stilskoj pripadnosti klasičkim i modernističkim vrednostima.

O arhitekturi Vidovdanskog hrama danas se može najneposrednije suditi na osnovu makete hrama koja je, takođe, delo samog Meštrovića. Maketa je nastala u Rimu 1912. godine. Nakon Drugog svetskog rata maketi Vidovdanskog hrama se posle izložbe u Americi gubi svaki trag sve do 1969. godine, kada je pronađena u magacinima njujorške

luke, odakle je dopremljena u Beograd, a 1971. smeštena u kruševački Narodni muzej.⁵⁰²

„Vidovdanski hram” je omogućio prvu veliku globalizaciju na svetskom nivou srpske umetnosti. Nikada do epohe secesije srpska umetnost nije tako neposredno ušla u tokove evropske i svetske umetnosti. Nikada nije bila tako bliska vrhunskim dometima evropske umetnosti kao za vreme egzistencije te ideje. Kosovska bitka je postala stalna tema i kanon istorijskog sećanja, dok je *Vidovdanski hram* predstavljao neki vid kompenzacije poraza srpskog naroda u kosovskoj bici. Hram je postao univerzalni simbol koji je u svojoj simbolici pulsirao između stradanja i uzdizanja, između potvrđivanja nacionalnog identiteta i pokušaja asimilovanja srpske kulture u globalne evropske tokove. Dramu srpske istorije, poraz i pobedu Kosovske bitke trebalo je Vidovdanski hram da materijalizuje, vizualizuje, bude memorijal, ali i opomenik za sadašnjost i budućnost. Za taj zadatak kao najadekvatnija estetika u svom misticizmu, kontemplativnosti, snazi arhetipskog, autonomnoj naraciji, uspostavlja se umetnost secesije.

Ideja i sećanje na Kosovski boj ima značajnu ulogu u srpskoj kulturi, religioznosti, filozofiji, vizuelnoj umetničkoj stvarnosti. Za srpsku skulpturu Kosovski ciklus je predstavljao renesansno buđenje antike, pomirenje antičke i pravoslavno-hrišanske estetike. U srpskoj umetnosti se prvi put javlja akt, monumentalan, ekspresivan koji je nosio vrednosti i znanje celokupnog skulptoralnog, u srpskoj umetnosti nedoživljenog, iskustva.

Do perioda projektovanja Vidovdanskog hrama srpsko slikarstvo je kroz svoju autonomnu genezu ostvarilo gotovo sve evolutivne mene slikarskih dešavanja i na Istoku i na Zapadu. Međutim, srpska skulptura će tek sa plastikom namenjenom tom neostvarenom projektu doživeti puno otkrovenje tog vizuelnog medija.

Pokušaj definicije srpske secesije kao stila bi bio nepotpun bez angažovanja i fenomena „vidovdanskog hrama”. Afirmacija tog, do kraja nerealizovanog, projekata može promeniti i generalnu sliku o ontološkoj strukturi srpske secesije. Puna materijalizacija Meštrovićevog projekta bi srpskoj secesiji omogućila uspešniju afirmaciju u sferi planetarne estetike, kao i kvalitativni skok na mapi svetske secesije.

⁵⁰² <http://www.novosti.co.yu/code/navigate.php?Id=10&status=jedna&vest=90069&datum=2006-06-07>

19. Secesija kao dominantan oblik srpskog istoricizma i akademizma

U kontekstu mnogih kontradiktornosti i autonomnih karakteristika srpske u odnosu na evropsku umetnost, provokativna, sa teorisko-analitičkog aspekta, može biti tvrdnja da umetnost secesije predstavlja najreprezentativniju varijantu istoricizma i akademizma u srpskoj vizuelnoj i ambijentalnoj umetničkoj stvarnosti. Samo polazište zaključka da se secesija predstavlja istoricizmom veoma je problematično iz više razloga. Prvi leži u suštini ideje koja polazi od pretpostavke i opšteprihvaćenog mišljenja da određena kulturološka stvarnost može predstavljati istoricizam samo u slučaju njene duboke ukorenjenosti u prošlost i postojanju viševekovne vremenske relacije u odnosu na savremeni istorijski trenutak. Drugi razlog leži u samoj prirodi secesije i njenoj početnoj ontološkoj strukturi koja je u svom izvornom obliku i ideologiji težila da odbaci svaki istorijsko-tradicionalni oblik umetničko-stilskog nasleđa. Naredna nelogičnost dolazi od činjenice i njome produkovanog pitanja da li umetnost koja egzistira u fenomenima modernizma uopšte može da bude svrstana u kategoriju istoricizma.

U okviru srpske umetnosti istoricizam se odnosi na prisustvo neosrednjovekovne, neobarokne, neoklasicističke tradicije i umetnosti, odnosno na stilove koji su se javljali kao vizuelna kultura u istoriji srpskog naroda. Sve pomenute varijante istoricizma kroz estetske recidive bile su prisutne i u kulturi i umetnosti srpske secesije. Tako je secesija egzistirala na istoricističkom pravilu obnavljanja prošlosti, međutim, i sama, nakon njene aktivne egzistencije, postaje deo istorijske prošlosti koja danas predstavlja dominantnu formu istoricizma u okviru srpske vizuelne kulture i umetnosti.

Umetnost koja se zasniva na komunikaciji i međusobnoj uslovljenosti istoricizama, akademizama i secesije provocira pojavu mnogih teorijskih dilema. Da li je secesija u srpskoj umetnosti značila avangardu ostvarenu kroz, na primer varijantu minhenskog udruženja koje se odvojilo od Akademije, ili je ona u Srbiji predstavljala jedan vid autoritativne umetnosti koja je posedovala vrednosti svojstvene akademizmu? Srpska secesija je svakako bliža ovoj drugoj varijanti iz razloga što nije pravila radikalne rezove u odnosu na tradiciju, bila je više u duhu umerenog modernizma i predstavljala akademizovani oblik savremenog umetničkog trenutka.

Srpska secesija je umetnost koja je svojom estetikom odgovarala tadašnjoj srpskoj državi i buržoaziji kao oblik opšteprihvaćenog modernizma koji nije imao potrebe za

eksperimentisanjem sa ekscenim estetikama. Secesija na srpskoj likovnoj sceni ubrzo postaje opšteprihvaćena, kako od publike, tako i od kritike te i samih umetnika. Određene idejne i estetske pouke umetnosti secesije prilagođavane su autentičnim uslovima srpskog kulturnog miljea i srpske likovne scene, uspešno se infiltrirajući i integrišući u već postojeće stilove. Tako dolazi do pojave lokalnih varijeteta tog internacionalnog stila koji poprimaju i dostižu vrednosti i autoritet koji ih stavlja u kategoriju akademske umetnosti. Postojanje krajnje internih „secesijskih” pojava za jednu naciju kao što su fenomeni neovizantijska i neomoravska secesija Aleksandar Kadijević naziva akademskim neovizantizmom⁵⁰³, čime potvrđuje legitimnost secesije kao akademizovane umetnosti. Egzistencija te varijante arhitektonskog akademizma, po mišljenju Kadijevića, u okvirima srpske umetnosti traje od 1874 do 1905. i bila je predvođena učenicima Teofila Hanzena: Svetozarom Ivačkovićem, Dušanom Živanovićem, Jovanom Ilikićem i Vladimirom Nikolićem.⁵⁰⁴ Najreprezentativniji primer, kako u samoj vizuelnoj formulaciji, tako i u odluci da se u tako značajnom trenutku i mestu srpska kultura odluči za arhitektonsku realizaciju na principima estetike akademskog vizantizama jeste srpski paviljon za Svetsku izložbu 1900. u Parizu. Aleksandar Kadijević pomenuti paviljon u stilsko-estetskom smislu vidi kao „neobičan spoj srpske crkvene arhitekture iz četrnaestog veka i internacionalnog Ar-Nuova.”⁵⁰⁵ Projektovanje i afirmacija pojma „akademski vizantizam”, predstavljalo je za secesiju, koja je aktivno učestvovala u konstituisanju tog stila, potvrdu pripadnosti sferi umetnosti akademizma.

Intenzivan ekonomski i kulturni razvoj srpske države u periodu u kome secesija predstavlja dominantnu estetiku vizuelne kulture omogućio je pojavu velikog broja novih urbanih sredina u tadašnjoj Srbiji. U gradovima i selima nastaju mnoge nove arhitektonske celine, ali se i revitalizuju stare u čijoj realizaciji je korišćen dekorativni secesijski instrumentarijum. Nesolidna arhitektonska gradnja zamenjuje se novom koja se zasnivala na estetici evropskog modernizma. Ta urbana „secesijska” jezgra i danas predstavljaju kulturnu i vizuelnu žihu mnogih srpskih gradova. Za razvoj srpske arhitekture tog perioda značajno je formiranje državnog arhitektonsko-urbanističkog

⁵⁰³ Александар Кадиевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX-XX век)*, Београд 2005, 293.

⁵⁰⁴ Isto.

⁵⁰⁵ Александар Кадиевић, *Два тока српског архитектонског ар нувоа: интернационални и национални*, Наслеђе бр. 5, Београд 2004, 63.

aparata i građevinskog zakonodavstva.⁵⁰⁶ Intenzivno graditeljstvo nastaje kao potreba državnog aparata, ali i kao težnja emancipovanog i ekonomski ojačalog srpskog građanstva. Činjenica da je secesija diktirana kao estetska doktrina sa mnogih autoritativnijih instanci srpske države, kao i da je realizovana od strane školovanih, na mnogim akademijama i tehničkim fakultetima, arhitekata potvrđuje taj stil kao akademsku, zvaničnu i opšteprihvaćenu umetnost.

Danas se umetnost srpske secesije, u sferi trodimenzionalnih umetnosti i u okviru urbane estetike pojavljuje kao najreprezentativnije istorijsko kulturno nasleđe. Secesija u srpskoj vizuelnoj stvarnosti predstavlja kulturu prošlosti koja na osnovu svojih kvantitativno-kvalitativnih vrednosti dominira nad ostalim oblicima istoricizma. Takva tvrdnja može se argumentovano braniti sa više aspekata. Jedan, svakako, leži u činjenici da srpska kultura kao i umetnost nemaju hronološki autentično antičko, renesansno, barokno ili neoklasično nasleđe koji bi ugrožavali dominaciju secesijskog istoricizma. Očuvan srednjovekovni istoricizam srpskog naroda uglavnom je ograničen na manastirske komplekse i fortifikacije koji su udaljeni od gradskih i ruralnih jezgara. Iz perioda vladavine otomanske imperije sačuvano je skromno crkveno nasleđe, koje se takođe nalazi van urbanih sredina. Tokom XIX veka u obnovljenoj Srbiji vizuelna urbana kultura doživljava dinamičnu progresiju, međutim i pored te činjenice, arhitektonski objekti su malobrojni u poređenju sa onima iz epohe secesije. Secesija se rađala i nadovezivala na kulturu koja je u drugoj polovini XIX veka i dalje nosila osobenosti srednjovekovlja, feudalizma, romantizma, orijentalizma i neoklasicizma. Međutim, ako se umetnost tog perioda, u smislu kvantitativnog obima i materijalne očuvanosti, uporedi sa secesijskim nasleđem dolazi se do konstatacije da ona predstavlja minornu pojavu. Tako, sa aspekta današnje globalne srpske vizuelne kulture supremacija secesije nad drugim formama istoricizma pojavljuje se kao izrazita dominantna.

Različite strukture i pojave umetnosti secesije koje reprezentuju taj vid srpskog istoricizma prisutni su pre svega u arhitekturi, kroz estetiku kompozicije i dekorativnost fasada, enterijera, čitavih urbanih celina, ali i kroz filozofiju nastanka predmeta zanatskog i industrijskog dizajna. Tako nastaje i materijalizuje se istoricizam koga

⁵⁰⁶ O tome: Александар Кадиевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX-XX век)*, Београд 2005, 291.

danas, u okvirima srpske kulture, predstavljaju zgrade državne administracije, banjska arhitektura, železničke stanice, škole, opštinske zgrade, mostovi, ambijentalne celine itd. Time je secesija postala istorijsko nasleđe, koje u poređenju sa delima drugih stilskih tendencija, predstavlja najreprezentativniji oblik vizuelne srpske kulture, i sa velikim izgledima, da kao takva u budućnosti svoj istoricistiki status i očuva.

Ar deko i/ili postsecesija, takođe, se konstituisao u kulturološku stvarnost koja iz današnjeg ugla posmatranja pripada istom obliku srpskog istoricizma. Tako se fenomen secesijski istoricizam u srpskoj kulturi pojavljuje i u poslednjoj geneološkoj fazi umetnosti srpske secesije. Zapravo, neophodno je naglasiti, da se čak, ar deko u kontekstu obima realizacije i materijalizacije pojavljuje kao najproduktivniji oblik secesijskog istoricizma. Taj aspekt secesije, u periodu između dva rata, kao deo zvanične i reprezentativne, potvrđuje njenu pripadnost sferi akademske umetnosti.

Srpski secesijski istoricizam i akademizam, po modelu stilske dualizma, takođe se iskazuje kroz dve varijante tih fenomena nacionalnom i internacionalnom. Secesijski akademizam i istoricizam se bazirao na različitim stilskim tendencijama koje su dolazile iz Evrope što mu je olakšalo integraciju u sferi globalne vizuelne umetničke stvarnosti. Prva varijanta, nacionalnog akademizma i istoricizma pojavljuje se kao težnja školovanih nacionalnih arhitekata (akademaca) i njihove težnje za formulacijom oficijalnog nacionalnog vizuelnog identiteta. Prilagođavajući se autentičnim uslovima kulturnog miljea, umetnost secesije je formulisala srpski istoricizam i akademizam koji se odlikovao snažnom autonomijom i prepoznatljivom likovnom poetikom.

Akademizam, generalno posmatrano, do pojave secesijskog akademizma najneposrednije se oslanjao na klasicizam, neo i post klasičnu tradiciju, kao i instrumentarijum koji je potekao iz te tradicije. Takve estetske vrednosti u XIX veku su kanonizovane, što je doprinelo da klasicistički akademizam dobije i epitet „večite umetnosti”⁵⁰⁷. Ako se prihvati postojanje fenomena večite umetnosti u domenu shvatanja Miodraga B. Protića, postavlja se pitanje šta je zapravo večita umetnost, odnosno šta je umetnost koja ima trajne i neprolazne vrednosti. Svakako su to kroz istoriju neprekinuti kontinuumi, kao što su klasična i gotička umetnost. Miodrag B.

⁵⁰⁷ Sintagmu „večita umetnost” u stručnu terminologiju srpske likovne teorije uvodi Miodrag B. Protić. O tome: Miodrag B. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, Katalog MSU br. 1, Beograd 1972, 7.

Protić secesiju ne ubraja u kategoriju „većitih” umetnosti, međutim, od trenutka njenog nastanka ta estetika će se infiltrirati u sveopšte biće umetnosti. Jednom utemeljeni fenomeni secesije su doživljavali mnoge reminiscencije. Tako se sintagma večita umetnost svakako može uvesti u vokabular teorije umetnosti secesije.

U pokušaju odbrane teorijskog stava da se secesija iskazuje i kao dominantan oblik istoricizma u srpskoj umetnosti potrebno je dati odgovor na još neke kontradiktornosti tog stila. Tako se u stručnoj literaturi često naglašava da je „Сецесија подразумевала окупљање бораца против еклектичног историцизма на путу агресивног тражења новог архитектонског језика.”⁵⁰⁸ Kompromisno rešenje za teorijske nelogičnosti moguće je tražiti u konstataciji da se dolazeća secesija u srpskoj vizuelnoj kulturi nije pojavila kao fragment, estetski blic, efemerna pojava, već kao projekat koji se institucionalizuje i dostiže reference čije likovne vrednosti je moguće odrediti i kao istoricističke. Estetika secesije u srpskoj kulturnoj vaseljeni javljala se strategijom prilagođavanja, infiltriranja i apsorbovanja zatečenih vrednosti istoricizma. Absurdnost secesijskih suština, u ovom slučaju pomirenja modernizma i istoricizma, u srpskoj umetnosti pojavljuje se kao autentični fenomen. Srpski istoricizam na prelazu XIX u XX vek je bez otpora prihvatao popularnu i primamljivu dekorativnost novog estetskog koncepta secesije. Tako, kada govori o arhitekturi akademizma u Srbiji Aleksandar Kadijević primećuje da se akademske kompozicione šeme pojavljuju i na secesijskim objektima.⁵⁰⁹

Teorijski stav da secesija, u jednom periodu razvoja srpske umetnosti, postaje estetsko pravilo, akademizam, i/ili oblik zvanične umetnosti potvrđuje i činjenica da su se i inženjeri-građevinci, kada su se upuštali u arhitektonsko projektovanje upravo opredeljivali za „proverena” secesijska estetska rešenja. Govoreći o akademizmu u jugoslovenskoj skulpturi Miodrag B. Protić relativizuje pojam i vrednosti akademizma izrečenim stavom da se u okvirima umetnosti „[...] i druga shvatanja, pa i najavangardnija, vremenom mogu akademizovati [...]”⁵¹⁰ U kontekstu iste teme Protić koristi i sintagme kao što su romantična „varijanta akademizma” i „akademski

⁵⁰⁸ Миодраг Јовановић, *Сецесија на београдским фасадама - изложба фотографија Милоша Јуришића*, каталог изложбе фотографија Милоша Јуришића одржане у периоду 28. мај - 29 јун 2008. године у Галерији науке и технике - САНУ, Београд 2008, 8.

⁵⁰⁹ Александар Кадиевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX-XX век)*, Београд 2005, 291.

⁵¹⁰ Мiodrag B. Protić, *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, MSU, Beograd maj-septembar 1975, 15.

simbolizam”⁵¹¹. Takvim viđenjem Protić daje jedan vid legitimnosti teorijskom stavu da i estetika secesije u jednom trenutku dostiže vrednosti autoritativnog akademizma. Stvaraoci koji se nisu bavili problemom stila i stilskim eksperimentisanjem prihvatili su kao najadekvatnija i najprihvatljivija, za tadašnji kulturni trenutak, upravo secesijska estetska rešenja. Ilustrativan primer za takvu konstataciju predstavljaju ostvarenja dvojice građevinskih inženjera Viktora Azriela i Jovana Smederevca koji su projektovali objekte koji predstavljaju paradigmatičke primere srpske secesijske arhitekture.

Egzistencija secesije zapravo i predstavlja period kada Akademija, pod tim terminom, kao pedagoška institucija nije ni postojala u tadašnjoj Srbiji. Međutim, bilo je to vreme u kome su u srpskoj umetnosti egzistirali različiti oblici akademske umetnosti⁵¹² koja se javljala kao ideja, stilaska orijentacija, kao produkt onoga što su naši umetnici tokom XIX veka prihvatili i donosili sa evropskih visokoobrazovnih umetničkih učilišta.

Možda, najupečatljiviji i najreprezentativniji primer secesije kao oblika srpskog istoricizma predstavlja zgrada SANU-a. Ta najznačajnija kulturna institucija srpskog naroda smeštena je upravo u arhitektonsko zdanje čija je vizuelna estetika najbliža secesijskim stilskim rešenjima⁵¹³. Funkcija koja je i danas poverena zgradi potvrđuje da će umetnost secesije ostati i u budućnosti srpskog naciona kao jedan od dominantnih reprezenata srpskog istorijskog i kulturnog identiteta. Tako i pored činjenice da „Ar-Nuvo nikad nije predstavljao zvaničnu školsku doktrinu niti državni stil, već privlačnu, alternativnu stilsku disciplinu”⁵¹⁴, upravo ta estetika postaje dominantni istoricizam u srpskoj arhitekturi i urbanoj estetici.

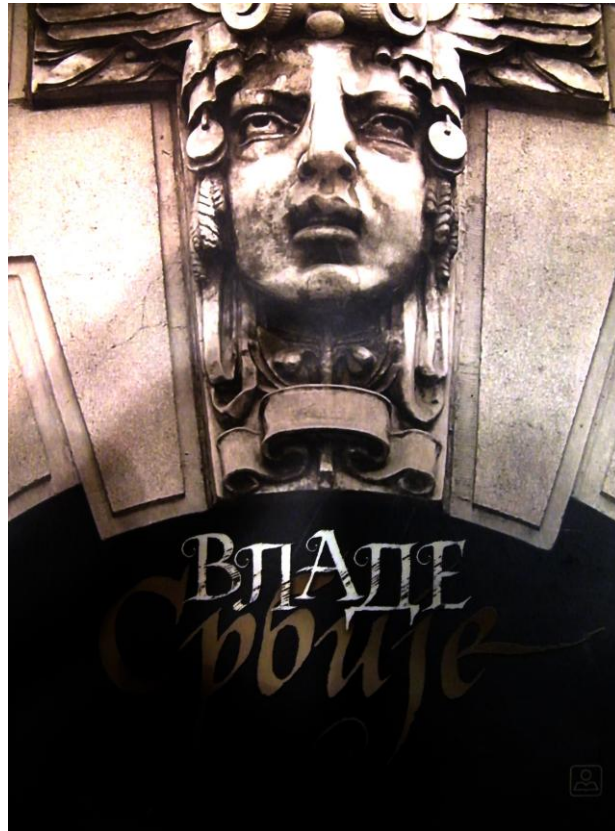
Sa aspekta spomeničko-skulptoralnog istoricizma ne sme se zaboraviti da su tri simbola Beograda *Pobednik*, *Zahvalnost Francuskoj* i *Spomenik neznanom Junaku* upravo produkt estetike secesije.

⁵¹¹ Miodrag B. Protić, *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, MSU, Beograd maj-septembar 1975, 15-16.

⁵¹² Tako npr. Dejan Medaković kao dominantnu stilsko-estetsku težnju u periodu zadnjih decenija XIX veka u srpskom slikarstvu vidi akademski realizam. O tome: Dejan Medaković, *Srpska Umetnost u XIX veku*, СКЗ, Београд 1981, 191-204.

⁵¹³ Takođe, mnogi srpski članovi SANU su svoje privatne kuće gradili u stilu secesije, takvi su primeri kuća Mihaila Petrovića Alasa i Jovana Cvijića.

⁵¹⁴ Александар Кадјевић, *Два тока српског архитектонског ар нувоа: интернационални и национални*, Наслеђе бр. 5, Београд 2004, 55.



Naslovna strana knjige *Vlade Srbije*

Primer, nesvesnog ili svesnog, davanja legitimnosti secesiji kao opšteprihvaćenoj estetskoj vrednosti u okvirima srpske kulture predstavlja ilustracija na koricama knjige *Vlade Srbije*. Vizuelni simbol teme knjige upravo predstavlja secesijski maskeron. Ta činjenica, eksplicitno ili implicitno, i u slučaju kada se govori o tako bitnim državotvornim pitanjima, potvrđuje respektibilan stav srpske kulture prema vizuelnoj stvarnosti i estetici umetnosti secesije.

20. Ar deko kao postsecesija

Sa aspekta morfološkog i geneološkog kretanja umetnosti secesije kao završna faza ili kao kraj metamorfoze tog stila javlja se ar deko. Prema istorijsko-morfološkom pravilu završna faza jednog umetničkog stila i geneološkog kretanja zasnivala se na estetskoj pojavi koja se u svojoj likovnoj strukturi bazirala na pokretu, dinamici, predimenzionisanju, preterivanju, prezasićenju. Sa takvom morfologijom stilskog kretanja raskida umetnost secesije sa ar dekoom kao svojom poslednjom genealoškom fazom. Završetak epohe secesije svakako ne predstavlja helinizam u odnosu na arhajski period grčke, ili rokoko u odnosu na ranu renesansu. Pojava novog morfološkog kretanja u okviru jednog stila nastala sa epohom secesije predstavlja još jedan fenomen modernizma. Geneologija odbacuje tradicionalnu putanju, njeno kretanje postaje nepredvidljivo, reskidajući sa onim opšteprihvaćenim i očekivanim pravilima. Sa secesijom je napuštena genealogija stila zasnovana na modelu antičko-grčke progresije od arhaizma preko klasicizma do helenizma. Secesija sa svojim proto i post fazama donosi hronološki suprotno morfologiju koja se zasniva na kretanju helinizam–klasicizam–arhaizam.

Kao stil koji je dolazio iz Evrope ar deko se postepeno utapao i prilagođavao u nove političke, socijalne, kulturne programe tadašnje Srbije. Oslobođilački ratovi u Srbiji od 1912-1918. doveli su do prekida kontinuiranog ekonomskog i kulturnog razvoja. Međutim, nakon ratova i konstituisanja Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca 1918. sa razvojem privrede, uplivom stranog kapitala i ratnih reparacija započinje novi period progresivnog razvoja kulture, u kojoj je posebno dominirao Beograd kao državni i kulturni centar novoformirane države. Period između dva rata može se smatrati jednim od najburnijih razdoblja u razvoju srpske kulture i likovnih umetnosti. Dolazi do intenzivnog arhitektonsko-urbanističkog razvoja srpskih gradova, pojave mnogih avangardnih tendencija u srpskom slikarstvu i skulpturi, kao i razvoja primenjene umetnosti i dizajna. Broj stanovnika se uvećeva ubrzanom progresijom, kao i teritorija samih gradova, što je podstaklo snažnu graditeljsku aktivnost.⁵¹⁵ Formiraju se mnogi novi urbani ambijenti bazirani na estetici različitih eklektičnih rešenja, međutim estetika ar dekoa se pojavljuje, po mnogo čemu, kao dominantan oblik tadašnjeg modernizma.

⁵¹⁵ Predrag Marković, *Beograd i Evropa 1918-1941*, Beograd 1992, 43.

Ar deko se razvija u Srbiji koju, u tom periodu, karakteriše različit društveni i kulturni ambijent od onog pre balkanskih i Prvog svetskog rata. Kraljevina Srbija se integriše u Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca, tako je umetnost u Srbiji imala zadatak da predstavlja ne samo jednu već sve tri nacije. Time je ar deko dobio zadatak da istovremeno gradi nacionalni stil koji se i dalje oslanjao na srpsku vizantinu, ali i da komunicira sa estetikom drugih konstitutivnih naroda, kao i sa internacionalnim estetskim konceptima.

Beograd je, i dalje, predstavljao kulturni centar tadašnje Srbije koji je prednjačio u prihvatanju novina modernizma. Centar grada postepeno se pomerao od Saborne crkve i Dubrovačke ulice ka teritoriji Knez Mihajlove, od Terazija ka Slaviji i ulici Kneza Miloša. To su prostori na kojima je izgrađena najreprezentativnija arhitektura tadašnjeg Beograda i gde se i danas nalaze najznačajniji primeri secesijskog i ar deko graditeljstva. Kroz ideju predstavljanja modernističkog kocepta srpske države i afirmacije bogatih građana javlju se raskošne fasade sa originalnim kompozicionim rešenjima i bogatom plastikom čija se estetika pre svaga oslanjala na umetnost evropske secesije i ar dekoa.

Sa aspekta savremenih teorijskih stavova neophodno je postaviti pitanje da li je tačna tvrdnja da je „[...] secesija, kasnije, između tridesetih i pedesetih godina, u vreme prevlasti ekspresionizma boje, intimizma, poetskog realizma i socijalne umetnosti, u Jugoslaviji bila ne samo potisnuta, što je prirodno, već i potcenjivana i ismejavana. [...]”⁵¹⁶. Takvu tvrdnju moguće je prihvatiti samo delimično iz razloga što su mnogi estetski obrasci secesije i dalje opstajali i bili aktuelni. Tako je secesija i/ili ar deko kao oblik modernog modernizma doživljavala opštu popularnost nasuprot međuratnim avangardama koje su opstajale pre svaga u sferi elitističke umetnosti.

Prisustvo i oblike pozne secesije između dva rata zapaža i Aleksandar Kadijević koji zaključuje da „Nakon rata, u višenacionalnoj Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca (od 1929. Kraljevini Jugoslaviji), elementi Ar-Nuvoa, prisutni na manjem broju građevina, utopljeni su u morfologiju nacionalnog srpsko-vizantijskog stila, ekspresionizma i Ar-

⁵¹⁶ Miodrag B. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, MSU, Beograd 1972-73, 10.

dekoa.”⁵¹⁷ Sa stavom da ar deko predstavlja završnu fazu secesije delimično se slaže i Miodrag Jovanović koji iznosi stav da se u najboljem slučaju tipološke komponente ar dekoa posle Prvog svetskog rata mogu čitati kao postsecesijski ostaci.⁵¹⁸ Isti autor zaključuje i da „Ar deko nije antiteza secesiji, nego je njen nastavak, inaugurisan i u delatnosti vodećih umetnika prve decenije, pre svega Jozefa Hofmana, Van de Veldea, Franka Lojda Rajta, zapravo u programima nemačkog Verkbunda i Viner Verkstata u Beču još 1904. i 1907. godine.”⁵¹⁹

Posmatrano sa aspekta stilskog kretanja ar deko je predstavljao reakciju na prezasićenost secesijske dekorativnosti po analogiji suprotstavljanja klasicističke reakcije na rokajnu likovnu poetiku. Secesijski korpus plastičnosti i dekorativnosti postepeno je redukovana ka prečišćenim, sintetičkim i geometrizovanim formama ar dekoa. U sferi arhitekture ar deko se razvijao na principima secesijskog funkcionalizma. Tako u svojoj poslednjoj geneološkoj fazi secesija postepeno transformiše romantičarsku i folklorističku tradiciju zasnovanu na sinusoidnim, talasastim floralno-geometrijskim formama, u matematički tačne oblike zasnovane na pravoj liniji, krugu, kubusu, i četvrtobličastim površinama.

U svojoj knjizi *Istorija Lepote* Umberto Eko u odeljku *Od Art Nouveau-a ka Art Deco-u* daje svoje viđenje transformacije secesije u ar deko. Tako zapaža da „Formalne elemente Art Noeveau-a počev od 1919. godine razvija stil Deco, koji od njega nasleđuje crte apstrakcije, distorzije i formalnog pojednostavljivanja, usmerene na naglašeniji funkcionalizam. Art deco (mada će ovaj termin biti skovan tek šezdesetih godina) vraća ikonografske motive Jugendstila – stilizovane bukete cveća, mlade i vitke ženske figure, geometrijske, vijugave i cik-cak sheme – bogateći ih sugestijama preuzetih iz kubističkog, futurističkog i konstruktivističkog iskustva, obavezno u znaku potčinjenosti forme funkciji.”⁵²⁰

Ako bi se tražile generalne razlike između secesije i ar dekoa jedna od onih koja bi mogla da se naglasi jeste da secesija teži haotično organizovanim sfernim površinama i

⁵¹⁷ Александар Кадиевић, *Два тока српског архитектонског ар нувоа: интернационални и национални*, Наслеђе бр. 5, Београд 2004, 55.

⁵¹⁸ Miodrag Jovanović, *Francuski arhitekt Eksper i ar deko u Beogradu*, Beograd 2001, 68.

⁵¹⁹ Isto.

⁵²⁰ Umberto Eko, *Istorija lepote*, Beograd 2004, 371.

zatalasanim linijama bez oštih uglova, dok se, ar deko, suprotno, izražava matematički tačno proračunatim pravim linijama i ravnim površinama koje se najčešće susreću pod pravim uglom. Međutim, i pored svih tih suprotnosti oba stila iskazuju pripadnost identičnom estetskom tkivu.

20.1. Ar deko fasadna plastika

Kao značajan istoriografski izvor za proučavanje fasadne secesijske i ar deko plastike ističe se kataloški pregled Đurđice Sikimić u kome su nabrojana dela fasadne plastike u Beogradu⁵²¹. Pored faktografskog nabiranja u tom pregledu dati su podaci o predstavljenim motivima, temama i materijalima u kom je plastika izvedena, kao i godina nastanka. Knjiga je koncipirana kao katalog koji je praktično popisao gotovo celokupnu fasadnu skulpturu u Beogradu, što podrazumeva nabrojanje secesijske i ar deko arhitektonske plastike.

Ar deko suštinski nastavlja dalju evoluciju secesijske skulpture, čiji će se razvoj pre svega dešavati u sferi fasadne plastike. Zapravo, ako se izuzme masovnija pojava maskerona, u periodu do Prvog svetskog rata secesijska antropomorfna fasadna plastika će se dominantno u kvalitativnom i u kvantitativnom smislu razvijati između dva svetska rata. Fasadna plastika koja se na osnovu njene hronološke pripadnosti može odrediti kao postsecesijska ili ar deko skulptura javlja se kroz različite oblike tog medija: kao slobodna skulptura, kao reljefna fasadna figurativna plastika, kao puna skulptura i kao profilacija oko portala, prozorskih otvora, stubaca i venaca. Slobodna fasadna plastika, uglavnom se, pojavljuje na javnim objektima, dok se na privatnim kućama javljaju maskeroni, kao i skulptura u formi floralne ili geometrijske dekoracije.

Ontološka suština ar deko skulpture, razmatrana kao dalja geneza secesijske plastike, može se teorijski obrazložiti na osnovu više argumenata. Prva i možda najneposrednija je činjenica da skulptura, kako slobodna, tako i fasadna i dalje ostaje izrazito alegoričnog i simbolističkog sadržaja. Drugi argument se odnosi na činjenicu da se i secesijska i ar deko plastika pojavljuju esencijalno kao dekorativne strukture. Takođe, i ikonografija je indentična, kako mitološka, biblijska, istorijska ili alegorijska, i opet sa snažnim naglaskom funkcije dekorativnog. Tako se, često, iza pojavnog kriju magloviti

⁵²¹ Đurđica Sikimić, *Fasadna skulptura u Beogradu*, Beograd 1965.

i nejasni sadržaji. Međutim, kao i secesijsku, i ar deko skulpturu karakterišu dihotome osobenosti, tako se iza sfere dekorativnog krije i slojevita kontemplativnost.

Do pojave secesije fasadna skulptura u srpskoj umetnosti bila je „skromna” i sporadična. Stjepan Marjanović u svom opisu beogradske varoši govori da se najstarija fasadna skulptura javlja 1840. godine, na zgradi Državne štamparije.⁵²² S obzirom na mali broj primera jednostavno je nabrojati celokupnu beogradsku fasadnu skulpturu do pojave secesije. Tako se pored pomenute plastike na zgradi *Državne štamparije* na fasadi Kapetan Mišinog Zdanja nalaze dve do danas najstarije sačuvane fasadne skulpture, to su predstave Apolona i Minerve,⁵²³ kao i nekoliko značajnih primera iz perioda klasicizma.⁵²⁴ Ta plastika bila je misionar razvoja te sfere skulpture koja će sa secesijom doživeti intenzivnu progresiju. Tako od perioda početka XX veka pa sve do Drugog svetskog rata primena fasadne skulpture postaje integralni deo arhitektonskog oblikovanja. Inkorporirana skulptura u arhitekturu, naglašava težnju za isticanjem plastičnosti i dekorativnosti u okviru umetnosti arhitektonskog oblikovanja. Pored činjenice o dekorativnoj funkciji ar deko plastika je imala i funkciju moralizatorske retorike. Ideja skulpturalne komunikacije sa tadašnjim stanovništvom-recipientom bila je i u funkciji naglašavanja uloge i autoriteta pojedinaca i institucije. Ar deko plastika se izražavala korišćenjem različitih materijala i polihromih rešenja. Tako se kao materijali u kojima je izvedena skulptura pojavljuju veštački kamen, različiti tipovi mermera (u veoma širokom spektru boja), mesing, terakota, porculan, drvo i gips. Secesijska i/ili ar deko fasadna plastika najčešće je izvedena u veštačkom kamenu (betonu), dok je slobodna skulptura realizovana u bronzi i mermeru. U secesiji popularna glazirana keramika, najčešće korišćena kao fasadna oplata, upotrebljavana je i kao skulpturalni materijal u kome se izvode dekorativno floralno-geometrijski elementi.⁵²⁵

Sa kvantitativnog aspekta nastanka umetničkih dela u Srbiji period između dva rata bio je intenzivniji od svih predhodnih u srpskoj istoriji. Ta konstatacija se odnosi kako na

⁵²² Дивна Ђурић Замоло, *Градитељи Београда 1815 – 1914*, Београд 1981, 9-10.

⁵²³ Зоран Јаковљевић, *Фасадна скулптура у Београду - проблеми заштите*, Гласник ДКС 16, Београд 1992, 177.

⁵²⁴ U Knez Mihajlovoj ulici br. 45. je 1884. podignuta kuća Spasića i Rašića na kojoj se pojavljuje maskeron Merkura, dok je u Vasinoj ulici br. 7 takođe iz 1884. podignuta kuća M. Pavlovića na kojoj se nalaze predstave atlanta.

⁵²⁵ U Žolnai glaziranoj keramici izvedena je i monumentalna kompozicija *Alegorija ruskog naroda* postavljena na fasadi hotela Moskva.

izgradnju arhitektonskih objekata tako i na umetnost skulpture. Ako se prihvati činjenica da ar deko označava završnu fazu secesije ili postsecesiju može se zaključiti da taj period predstavlja kulminacija tih stilskih tendencija. Neophodno je naglasiti i činjenicu da je ar deko skulptura period najobimnije produkcije srpske fasadne plastike i da nakon tog perioda, odnosno krajem četvrte decenije ta forma skulpture u srpskoj umetnosti praktično nestaje.

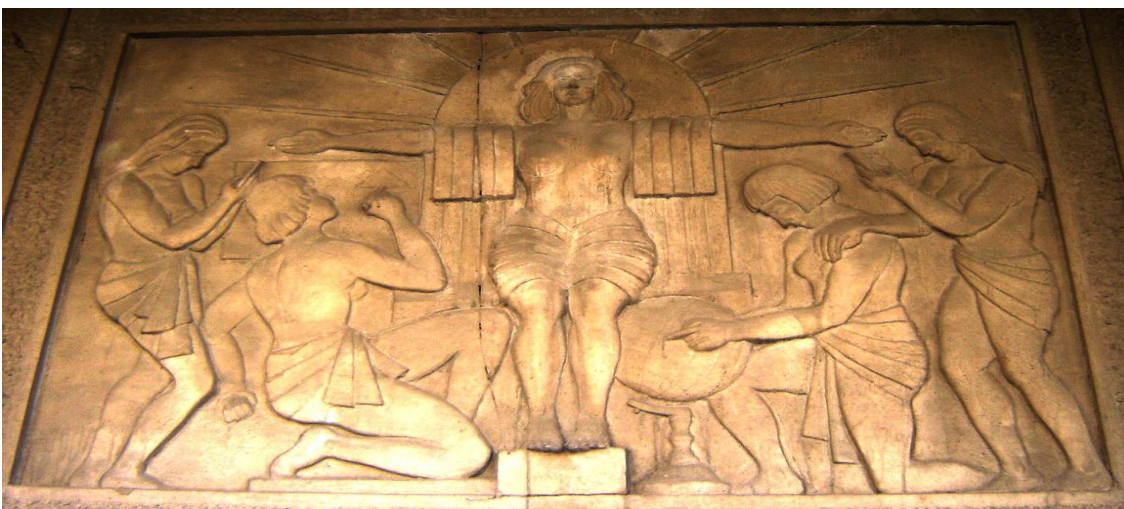


Figura muškarca sa čekićem, nakovanjem i točkom-zupčanicom simbolima industrije, fasada Prve hrvatske štedionice iz Knez Mihilove ulice (današnji Cepter muzej)

Ar deko plastiku karakterišu i alegorijsko i didaktički sadržaji. Pojavljuju se figure dečaka, devojčica, žena i muškaraca sa različitim atributima i simbolima: rogom simbolom izobilja; girlandom alegorijom plodnosti; frulom simbolom muzike; četkicom i paletom simbolima slikarstva i umetnosti; čekićem i dletom simbolima građevinarstva; vencem oko vrata simbolom pobede; potkovicom simbolom sreće; mašinskim točkom-zupčanicom simbolom industrije; modelom zgrade kao simbolima neimara; rudarskom kapom i krampom simbolima rudarstva; sejačem kao simbolom zemljoradnje; modelom lokomotive simbolom saobraćaja, itd.⁵²⁶

⁵²⁶ Kao izvore za tumačenje simbolike i alegrija secesijske plastike u ovom radu korišćena je literatura: Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Beograd 1986.; M. Lampić, *Mali rečnik tradicionalnih simbola*, Beograd 2000; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb 1989.

Tipične ar deko reljefe predstavljaju i alegorijske kompozicije u ulici Ilije Garašinina 37. na fasadi Prve ženske gimnazije postavljeni iznad ulaza zgrade. Na tim reljefima date su alegorije školskih časova.



Alegorijske predstave školskih časova na zgradi Prve ženske gimnazije, Ilije Garašinina 37.

Na reljefu „Čas muzike” predstavljeno je pet figura učenica koje izvode muziku na violinama. Na „času saznanja” prikazana je centralna figura obasjana zracima, dok se sa strane nalaze po dve devojčice sa globusom, olovkom i knjigom. „Čas crtanja” prikazuje četiri devojčice koje crtaju.⁵²⁷ Pomenute reljefne predstave postavljene su u karakterističnim ar deko pravougaonim poljima sa elementima secesijske vizuelno kontemplativne likovne poetike. Tako se na reljefu „Čas muzike” javlja secesijsko multipliciranje istih figura, „Čas crtanja” dat je u nedefinisanom prostornom i vremenskom trenutku, dok je na „času saznanja” predstavljen tipičan simbolistički ambijent.



Alegorijske predstave na beogradskim fasadama

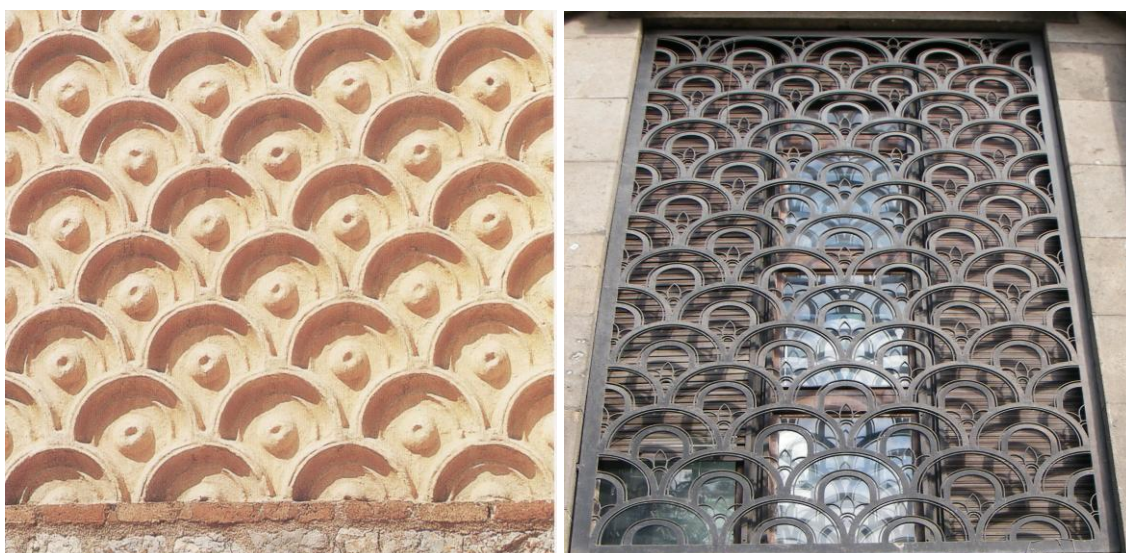


Reljefi sa predstavama alegorije izobilje i alegorije porodice

⁵²⁷ Durđica Sikimić, *Fasadna skulptura u Beogradu*, 1965, 28.

Alegorijske predstave između dva rata pojavljaju se kao simboli mnogih privrednih grana i opštih kulturoških prilika tadašnje Srbije. Za razliku od secesije u kojoj se fasadna plastika iskazuje kroz bogatstvo i raznolikost detalja raspoređenih gotovo na čitavoj površini fasade, u postsecesijskom periodu i/ili ar dekou reljefna skulptura se najčešće pojavljuje kao usamljena aplikacija uokvirena u geometrijsko pravilne površine postavljena na čistim i ravnim površinama zida. Čest motiv u fasadnoj plastici između dva rata je rog izobilja koga najčešće drže figure žena, dečaka i devojčica.

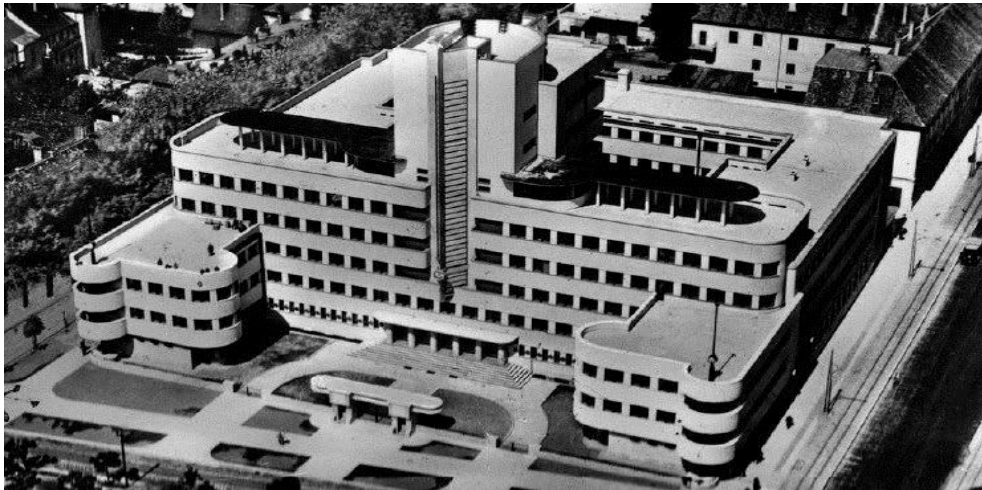
Motiv „ribljih krljušti” postaje jedan od karakterističnih estetskih detalja u umetnosti ar dekoa. Kao paradigmatični primer tog motiva može poslužiti plastika na fasadi *Čuvareve kuće* u Barseloni. Analogije na Gaudijev motiv, u okviru srpske umetnosti su česte. Jedan od primera su i ar deko kovine na prozorima i vrtima *Agrarne banke* u Beogradu (danas Muzej revolucije).



Motiv ribljih krljušti na *Čuvarevoj kući* u Barseloni i *Agrarnoj banci* u Beogradu

Zgrada *Komande ratnog vazduhoplovstva* u Zemunu predstavlja reprezentativni primer srpske ar deko arhitekture, kao i značajnu lokaciju na evropskoj karti ar deko stila. Organizacija masa, prostora, forme volumena, estetsko rešenje fasada, osobenosti kovina i arhitektonske plastike potvrđuju takav teorijski stav. Arhitekta zgrade je Dragiša Brašovan u čijem su ranom periodu stvaralaštva prisutni elementi secesije⁵⁵⁷, da bi u međuratnom periodu ispoštovao dalju morfologiju tog stila i okrenuo se pre svega estetici ar dekoa.

⁵⁵⁷ Александар Миленковић, Ирена Рогановић, Жорж Поповић, Мирјана Лукић, Драган Ковачевић, *Лексикон српских архитеката 19. и 20. века*, Београд 1999, 29.



Dragiša Brašovan, Komanda ratnog vazduhoplovstva, 1935, Zemun

Na istočnoj fasadi zgrade *Komande ratnog vazduhoplovstva* pojavljuje se reprezentativni primer srpske ar deko skulpture sa motivom mitskog letača Ikara. Kovine koje se pojavljuju na istoj zgradi svojom formom i likovnom poetikom takođe potvrđuju svoju pripadnost ar deko stilu.



***Ikar*, Komanda ratnog vazduhoplovstva, 1935, Zemun**
Ar deko kovina na prozoru komande ratnog vazduhoplovstva, 1935, Zemun

Na zgradi Francuske ambasade u Beogradu pojavljuju se reprezentativni ardekoovski aplicirani reljefi na fasadama, kao i jedna slobodna skulpturalna kompozicija. Ikonografija reljefa preuzeta je iz tradicije francuske istorije, mita i alegorije. Kao ime skulptora reljefa na fasadama Eksperovog zdanja pojavljuje se ime Josipa-Pino Gresija.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Миодраг Јовановић, *Француски архитект Експер и 'ар деко' у Београду*, Наслеђе бр. 3, Београд 2001, 67-84.

Iznad prozora na bočnim rizalitima predstavljeni su reljefi Luja XIV i Jovanke Orleanke.



Jovanka Orleanka sa mačem i tri device, levo krilo glavne fasade, Francuska ambasada, Beograd



Luj XIV, desno krilo glavne fasade, Francuska ambasada, Beograd



Vojnik-seljak, reljef iz Gračaničke ulice, Francuska ambasada, Beograd

Na centralnom rizalitu, koji je stubovima podeljen na sferne površine, predstavljena su tri reljefa. Na njima su prikazane alegorije *slobode*, *jednakosti* i *brastva* kao ideali

Francuske republike, kao i simboli poljskih radova *orač* i *sejač*, čije personifikacije predstavljaju figura muškarca sa budakom i figura žene sa korpom voća.



Centralni razalit ulične fasade na francuskoj ambasadi u Beogradu

Piramidalna kompozicija arhitektonskog zdanja završava se slobodnom skulpturom tri ženske figure izradene u bronzi. Sa aspekta stila skulptura *Tri žene sa maslinovom grančicom* najbliža je sintezi antičke tradicije sa elementima secesijske dekorativnosti. Figure su predstavljene u klasičnom kontrapostu obučene u antičku odeću. Elementi ardekoa pojavljuju se i u geometrizovanoj plastičnoj profilaciji pijedestala, na kome je upisana i signatura umetnika sa godinom izrade *C. Sarrabezolles 1931.*⁵⁵⁹



***Tri žene sa maslinovom grančicom*, bronza, 1931, zgrada francuske ambasade, Beograd**

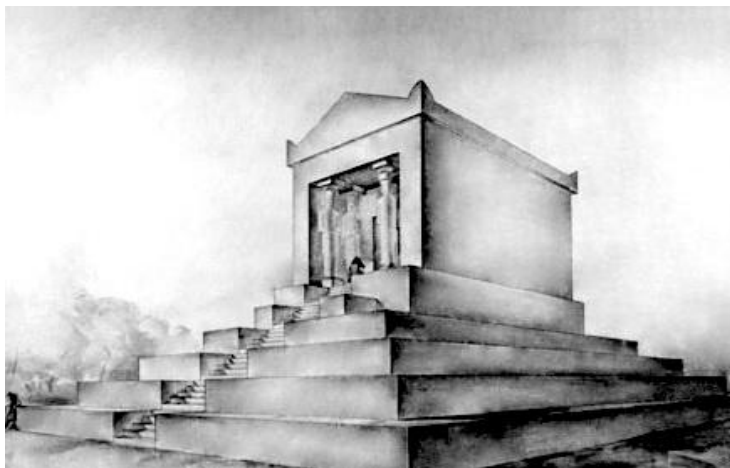
⁵⁵⁹ Đurđica Sikimić, *Fasadna skulptura u Beogradu*, Beograd 1965, 126.

U okvirima srpske umetnosti ar deko je dao značajan doprinos i u domenu slobodne skulpture. Pored *Kosovskog ciklusa* nastalog pre Prvog svetskog rata Ivan Meštrović doprinosi daljoj pozitivnoj progresiji srpske slobodne skulpture i u periodu između dva rata. Prateći tendencije u stilskim metamorfozama svetske skulpture Meštrović se u periodu tridesetih i četrdesetih u srpskoj umetnosti pojavljuje kao izraziti predstavnik ar deko skulpture. Dva paradigmatična primera srpske ar deko skulpture predstavljaju upravo Meštrovićev *Spomenik neznanom junaku* na Avali i *Zahvalnost francuskoj* na Kalemegdanu. Alegorija „zahvalnosti” predstavljena je u specifičnoj ar deko stilizaciji u snažnom pokretu kojim figura probija vazduh i gradi aerodinamičnu formu. Figura je postavljena na kubičnom pijedestalu čije su forme standardizovane ar deko estetikom. Ulogu i značaj Ivana Meštrovića u okvirima svetskog ar dekoa u Sjedinjenim Američkim Državama naglašava i Alaster Dankan.⁵⁶⁰



Ivan Meštrović, *Zahvalnost Francuskoj*, bronza na mermernom postamentu, Beograd

⁵⁶⁰ O tome: Alastair Duncan, *Art Deco*, London 1995, 132.

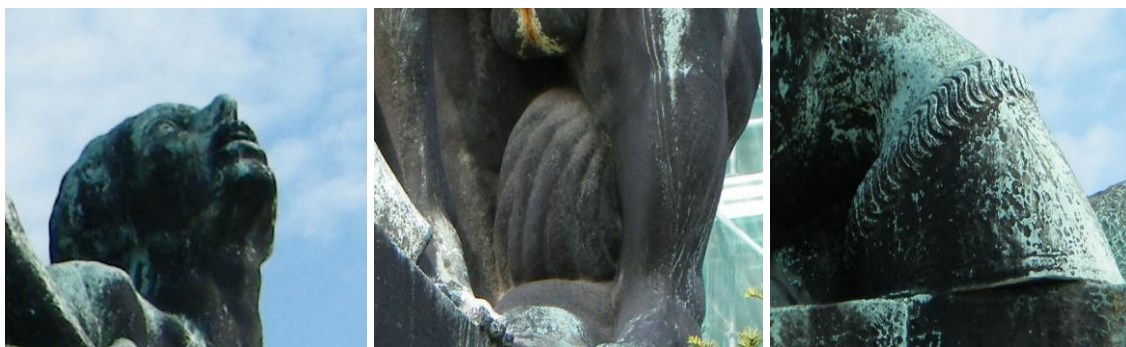


Ivan Meštrović, *Spomenik neznanom junaku*, granit, Avala

Recidivi estetike secesije prisutni su i na skulpturalnoj kompoziciji *Igrali se konji vrani* autora Tome Rosandića. Skulpture izvedene u bronzi postavljene su ispred Narodne skupštine 1939. godine.⁵⁶¹ Metafizičke relacije figura konja i čoveka, neuobičajene i nove u konjaničkoj skulpturi nosile su vrednosti simbolističkog sadržaja. Obe skulpturalne kompozicije predstavljaju po jednu figuru konja i čoveka u neuobičajenim fizičkim relacijama, kao i statički nemogućem stavu u kome se figure konja oslanjaju na ramena i grudi čoveka. Iracionalna fizička i kontemplativna korespondencija čoveka i konja doprinosi utisku da figurativne kompozicije, na kojima je autor ispoštovao zakone mimezisa, ipak prerastaju u jednu secesijsku dekorativnu igru formi.



⁵⁶¹ Te dve kompozicije su u javnosti i likovnoj kritici izazvale različite komentare. Međutim, sam skulptor je smatrao da te skulpture predstavljaju po mnogo čemu njegova najzrelija dela. O tome: З. Кулунџић, *Скулптура у архитектури*, СКГ, књ. 25. бр 5. Београд 1928, 396.



Toma Rosandić, *Igrali se konji vrani*, bronza, 1939, Beograd

Posmatrano sa aspekta stilskih karakteristika likovnog dela prisutnost elemenata secesije i ar dekoa je neosporna. Tako se može govoriti o simbolističkom meditativnom zanosu iskazanom na licima predstavljenih muškaraca, na secesijskoj materijalizaciji formi kao što je multipliciranje dekorativnih linija na repu konja i secesijskim paralelno izvedenim zatalasanim linijama na kopitama.

Arhitekti secesije i postsecesije su pored samog arhitektonskog projekta radili i nacrti za fasadnu plastiku koju su realizovali takozvani „likoresci”. Tako je zabeleženo ime najpoznatijeg likoresca Franje Valdmana čije je delo plastika za arhitekturu zgrada *Uprave fondova* i *Beogradske zadruge*. Poznato je i ime likoresca Ace H. Stojanovića koji je imao atelje u Zahumskoj ulici br. 29. i koji je izradio skulpturalnu dekoraciju za *Prometnu banku* u Beogradu.⁵⁶² Jovan Sekulić navodi imena renomiranih srpskih skulptora koji su učestvovali u realizaciji fasadne plastike do perioda Drugog svetskog rata. Među pomenutim „likorescima” treba naglasiti imena Đorđa Jovanovića, Petra Ubavkića, Dragomira Arambašića, Živojina Lukića, Stamenka Đurđevića, Sretena Stojanovića i Ilije Kolarovića.⁵⁶³

Pojava „industrijalizacije” u procesu materijalizovanja umetničkih dela omogućavala je i njihovu nabavku putem porudžbina. Kataloška prodaja je nudila bogat repertoar kako figurativne, tako i dekorativne floralne i geometrijske plastike. Pojava takvih novina u sferi skulpture nagoveštavala je nove modernističke koncepte kao što su usvajanje „fabričkog” načina nastanka fasadne plastike. Takav vid proizvodnje omogućavao je praktično neograničeno umnožavanje istog motiva u reljefnoj i slobodnoj skulpturi. Pomenute novine dovode do pojave multipliciranja identičnih skulpturalnih dela na različitim arhitektonskim objektima.

⁵⁶² Аноним, *Шта је то ликорезац?*, Илустровани лист бр. 2, 15. 01. 1928.

⁵⁶³ O tome: Đurđica Sikimić, *Fasadna skulptura u Beogradu*, Beograd 1965, 1.

Otpor prema upotrebi plastike u okviru srpske arhitekture, a u kontekstu izražavanja antisecesijskog skulpturalnog koncepta u srpskoj umetnosti javlja se sa pokretom Zenitizma. Redakcija časopisa *Zenit*, oko koga su se okupljali najznačajniji predstavnici tog pokreta, prebačena je iz Zagreba u Beograd 1923. godine.⁵⁶⁴ Zenitizam je u likovnoj teoriji tumačen sa različitih teorijskih stanovišta, međutim, svakako je predstavljao sferu avangardnih dešavanja na polju likovnih kretanja u srpskoj umetnosti. Stavljajući akcenat na filozofiju dadaizma, dematerijalizaciju i kontemplativnost umetničkog dela, „zenitisti” su odbacili sve oblike tradicionalizma, što je podrazumevalo i odricanje od bilo koje forme upotrebe skulpture u arhitekturi.

20.2. Srpsko ar deko slikarstvo

Mnogi srpski slikari u periodu između dva rata prihvataju estetiku ar deko stila. Takva tvrdnja nalazi se u koliziji sa stavovima najautoritativnijih teoretičara srpskog slikarstva, koji su u periodu između dva svetska rata u svojim metodološkim pristupima izostavili postojanje ar deko stila. U literaturi se govori o fenomenima kao što su konstruktivno slikarstvo, zenitizam, sezanimizam, kubizam, postkubizam, ekspresionizam forme, neoklasicizam, tradicionalizam, ekspresionizam boje, poetski realizam, intimizam i koloristički realizam.⁵⁶⁵ U konceptu tako formulisane morfologije estetsko-stilskih pojava u srpskom slikarstvu ar deko se nije integrisao u model teorijskih stavova Miodraga B. Protića. Međutim, komparativnom metodom istraživanja srpskog i evropskog slikarstva tog perioda moguće je otkriti prisustvo mnogih fenomena ar dekoa u srpskom slikarstvu.

Iz razloga nemogućnosti sveobuhvatne teorijske analize srpskog ar deko slikarstva u okvirima obima ove teze, to slikarstvo će biti sagledano u kontekstu umetnosti postsecesije, fragmentalno i sa akcentovanjem pojedinih paradigmatičnih primera. U pokušaju klasifikovanja umetnika čije delo pripada i sferi ar dekoa, na osnovu analize njihovog dela, pojavljuje se veliki broj srpskih slikara. Kao najznačajnije predstavnike srpskog ar deko slikarstva moguće je pomenuti Milenu Pavlović Barili, Živorada Nastasijevića, Savu Šumanovića, Mladena Josića, Dragomira Glišića i Zdravka Sekulića.

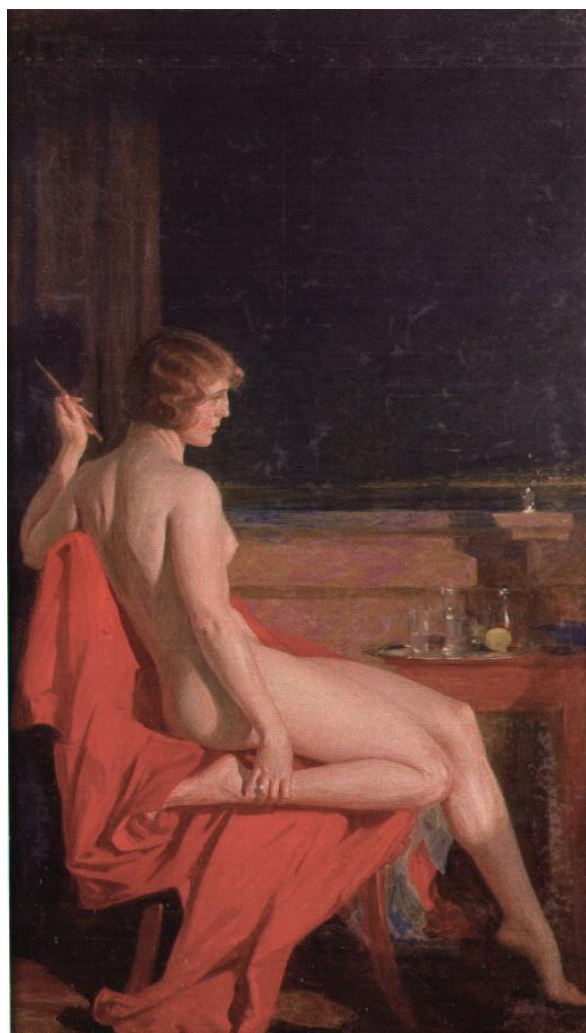
⁵⁶⁴ Милош Р. Перовић, *Српска архитектура 20. века*, Београд 2003, 58-73.

⁵⁶⁵ Takavu morfologiju stilskog kretanja srpskog slikarstva treće i četvrte decenije 20. veka usvojio je Miodrag B. Protić. O tome: Miodrag B. Protić, *Treća decenija - konstruktivno slikarstvo*, objavljeno u: *Treća decenija - konstruktivno slikarstvo*, katalog MSU, br. 2, Beograd, decembar 1967, 7-39; Miodrag B. Protić, *Četvrta decenija: ekspresionizam boje, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam*, objavljeno u: *Četvrta decenija: ekspresionizam boje, poetski realizam*, katalog MSU, br. 3, Beograd, jun-jul 1971, 7-13.



Milena Pavlović Barili, Slike nastale u duhu ar deko umetnosti, 1926-1930, kombinovana tehnika

U svom opusu Paja Jovanović je naslikao veliki broj ženskih aktova. Kao najčešći model u njegovim aktovima pojavljuje se Hermina Dauber, zvana Muni, koja kasnije postaje i slikareva supruga.⁵⁶⁶ Bitan aspekt koji Jovanović razvija u svom slikarstvu je „психоестетски однос према моделу“.⁵⁶⁷ Na ženskim aktovima Jovanovića najčešće su prisutni alegorijski i simbolistički sadržaji. Međutim na *Aktu na crvenom ogrtaču* srpski slikar odbacuje pomenute sadržaje i realizuje „čist“ akt koji ostvaruje mnoge vrednosti umetnosti ar dekoa. Muni je predstavljena bez težnje za iskazivanjem skrivenih psiholoških sadržaja. Portretisana ličnost je fizički i duhovno integrisana u ambijent komfora i luksuza, kategorijama statusa u kome je živela. Uživanje u cigareti i luksuzu svoga doma predstavlja deo njenog mondenskog života.⁵⁶⁸



Paja Jovanović, *Akt na crvenom ogrtaču*, (Muni), ulje na platnu, 1919-1920, LPJ, Beograd

⁵⁶⁶ O tome: Мирослав Тимотијевић, *Паја Јовановић*, САНУ, Београд 2010, 50.

⁵⁶⁷ Isto.

⁵⁶⁸ O aktovima Paје Jovanovića: Мирослав Тимотијевић, navedeno delo, 35-59.

Sa mnogo argumenata, uz uvažavanje dosadašnjih kategorizacija, stvaralaštvo Save Šumanovića između dva rata moguće je stilski okarakterisati i kao ar deko slikarstvo.



Sava Šumanović, *Ženski akt sa ogledalom*, 1923, ulje na platnu, 107 X 144 cm, GMS, Novi Sad
Sava Šumanović, *Naga žena*, 1923, ulje na platnu, 107 X 145 cm, GMS, Novi Sad

Kubizam koji se pojavljuje u slikarstvu Šumanovića je „ar dekoovski kubizam” koji se pojavljuje i kod Tamare de Lempicke, ali i u sferi skulpturalne forme, između dva rata.

Portret kneza Pavla Karađorđevića na osnovu mnogih elemenata stilske karakterologije potvrđuje pripadnost umetnosti ar dekoa. Tim portretom Dragomir Glišić potvrđuje spremnost srpske umetnosti da realizuje reprezentativni primer evropskog ar deko portreta. Zapravo, Glišić je na portretu princa Pavla pomirio portretsku tačnost i reprezentativni izraz sa likovnom poetikom ar dekoa. Anatomske detalje lica svedeni su na minuciozno izvedene ardekoovski geometrizovane kubističke forme, zulući na kosi iskazuju secesijsko-ardekoovsku stilizaciju.



Dragomir Glišić, *Pavle Karađorđević*, ulje na platnu, 71 X 58 cm, četvrta decenija XX veka, NM, Niš
Dragomir Glišić, *Pavle Karađorđević*, fragment

20.3. Arhitektura kao dominantni vizuelni medij umetnosti srpskog ar dekoa

Alaksandar Kadijević, u periodu između dva svetska rata, ističe prisustvo tri stilska koncepta u srpskoj arhitekturi i njihove dominantne predstavnike: srpski stil (Momir Korunović), akademizam (Milutin Borisavljević, Dimitrije M. Leko) i modernizam (Milan Zloković, Branislav Kojić, Nikola Dobrović, Dragiša Brašovan).⁵⁶⁹ Stil koji će sintetizovati sva tri nabrojana modaliteta srpske arhitekture između dva rata i koji se pojavljuje kao dominantna estetika srpskih gradova je ar deko. Stigavši kao internacionalni stilski manir i do srpske arhitekture postao je opšteprihvaćeni estetski obrazac.

U svom stilskom pluralizmu, ar deko se pojavljuje u mnogim estetskim modifikacijama. Kao i u okviru drugih vizuelnih medija i u arhitekturi nastavlja stilsku progresiju umetnosti secesije u smislu njene pripadnosti eklekticizmu i prihvatanju najrazličitijih istorijskih tradicija. Posmatrano sa pozicije današnjeg trenutka dominantno arhitektonsko nasleđe srpskih gradova predstavlja ono nastalo između dva svetska rata. Tako se ar deko pojavljuje kao najznačajniji, kvantitativno-kvalitativni oblik srpskog istoricizma i estetska definicija „starih gradskih jezgara” koja predstavljaju dominantne urbane centre i reprezentativne ambijente i simbole mnogih srpskih gradova.

Kao i secesija, u periodu do Prvog svetskog rata, i ar deko kao postsecesija između dva rata je egzistirao u svojim dihotomim osobenostima. Relacije između tradicionalizma i modernizma u tom periodu se još produbljuju. Uspostavlja se nova korespodencija između forme i funkcije. Dijalog konstruktivizma i funkcionalizma de stajla sa različitim akademizmima, istoricizmima i tradicionalnim umetničkim konceptima je upravo i produkovao pojavu ar deko arhitekture.

Ako se prihvati konstatacija da je u periodu do Prvog svetskog rata secesijska fasadna dekoracija primenjivana na svim oblicima arhitektonski različito koncipiranih građevina, to se ne može reći i za odnos dekorativne plastike i arhitekture u ar dekou. Između dva rata srpska arhitektura je po automatizmu prihvatila različite modele funkcionalizma i konstruktivizma tako da ti arhitektonski koncepti dostižu vrednosti bliske onima koje su vladale u tadašnjoj evropskoj umetnosti. Na razvoj tadašnje srpske arhitekture i prihvatanja tendencija ar dekoa uticala je evropska kultura na najrazličitije

⁵⁶⁹ Александар Кадиевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX-XX век)*, Београд 2005, 349.

načine. Najneposrednije infiltriranje zapadnoevropske estetike ostvarivalo se kroz školovanje srpskih studenata u najznačajnijim tadašnjim evropskim centrima. Međutim, informacije o evrpskim „arhitektonskim dešavanjima” stizale su i preko različitih savremenih medija kao što su štampane publikacije koje su u Srbiju stizale iz Francuske, Nemačke, Austrije i Švajcarske.⁵⁷⁰

Kao i u slučaju srpskog slikarstva ar dekoa o arhitekturi tog stila biće razmatrani samo neposredni fenomeni i najilustrativniji primeri bitni za razjašnjenje ar dekoa kao postsecesije. Braća Petar i Branko Krstić⁵⁷¹ predstavljaju paradigme srpske ar deko arhitekture. Mnoga njihova ostvarenja predstavljaju najviše domete srpskog ar dekoa. Pored mnogih izvedenih objekata, to potvrđuje i veliki broj projekata koji su ostali nerealizovani i koji se dovode u kontekst ar deko slikarstva. Za dve varijante istog projekta braća Krstić su dobili prvu i drugu nagradu. Aleksandar Milenković je primetio da je taj „Објекат замишљен у духу ар декоа на основама српско византијског стила, задатог пропозицијама конкурса.”⁵⁷² Njihovi projekti realizovani na papiru, kombinovanom slikarskom tehnikom, predstavljaju značajna dela postsecesijskog (ar deko) slikarstva. Autonomne estetske likovne vrednosti njihovih arhitektonskih projekata pojavljuju se kao kuriozitet secesijskog i postsecesijskog slikarstva. Taj vid njihovog umetničkog opusa može da predstavlja paralelu sa radovima secesijskog arhitekta-slikara Oto Vagnera, čije mnoge projekte karakteriše potpuna autonomnost slikarskog medija.

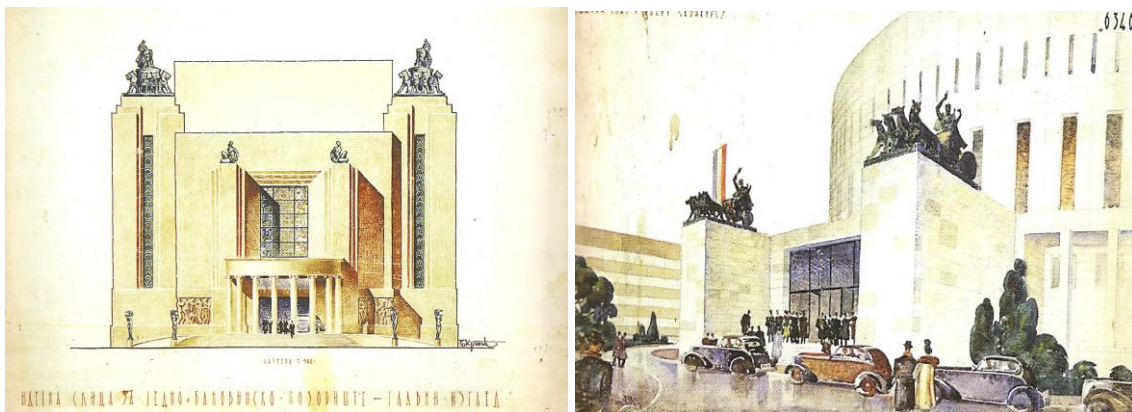


Petar i Branko Krstić, *Paviljon Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, Filadelfija, 1925. Konkursni projekat, Prva nagrada, Neizvedeno delo.*

⁵⁷⁰ O tome: Бранислав Којић, *Друштвени услови развика архитектонске струке у Београду од 1920-1940. године*, Београд 1979, 9.

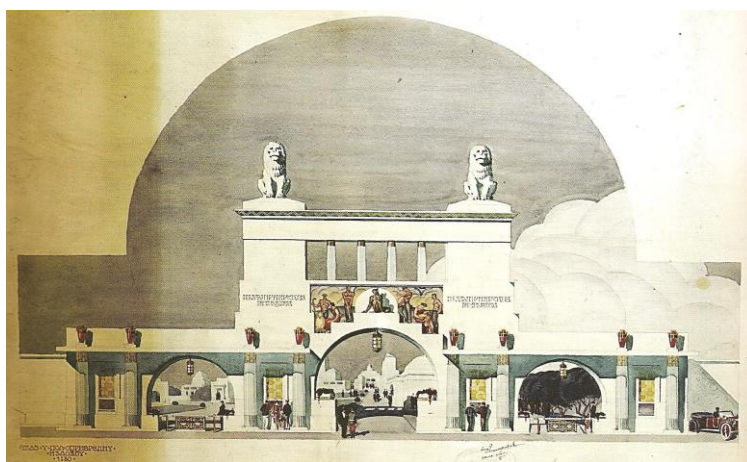
⁵⁷¹ O Petru i Branku Krstiću: Марина Ђурђевић, *Архитекти Петар и Бранко Крстић*, Београд 1996.

⁵⁷² Александар Миленковић, Ирена Рогановић, Жорж Поповић, Мирјана Лукић, Драган Ковачевић, *Лексикон српских архитеката 19. и 20. века*, Београд 1999, 193.



Petar i Branko Krstić, *Pozorište*, Novi Sad, 1929. Konkursni projekat, Prva nagrada, Neizvedeno delo.

Petar i Branko Krstić, *Državna opera*, Beograd, 1940. Konkursni projekat, Prva nagrada, Neizvedeno delo.

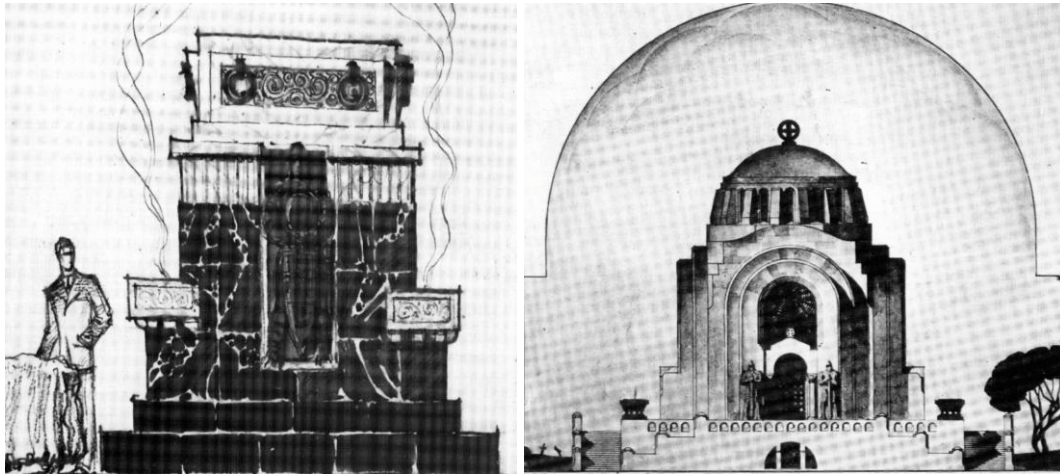


Petar i Branko Krstić, *Poljoprivredna izložba*, 1926. Konkursni projekat, Neizvedeno delo.

Od realizovanih dela Petra i Branka Krstića nastalih u ar deko stilu, pored mnogih ostalih, ističu se *Palata Agrarne banke*, *Igumanova palata*, kao i veliki broj privatnih stambenih zgrada i vila.

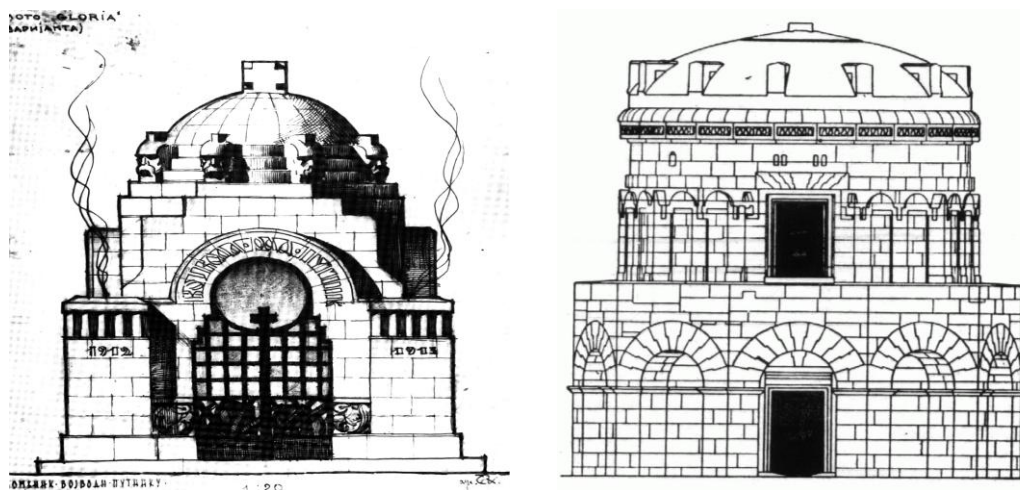
Pripadnost ar dekou braća Krstić su potvrđivali i kroz projekte za mnoge memorijalne spomenike. Tako se ističu konkursni radovi za spomenik Radomiru Putniku, kao i projekat za spomen kosturnicu na Zejtinliku⁵⁷³. Crtež za konkursni projekat spomenika Radomiru Putniku svojom vizuelnošću, apstraktnim zatalasanim formama reljefnih površina i plastičnom dekoracijom ilustruje geneologiju stila koja se kretala od secesije ka ar dekou. U sazvučju sa kulturološkim trenutkom i estetikom ar dekoa slobodno tretirani oblici arhitektonskih objekta secesije sada su prevedeni na pravilne forme kubusa, dok su dekorativni reljefi smešteni u tipične ar deko pravougaone površine.

⁵⁷³ O tome: Марина Ђурђевић, *Архитекти Петар и Бранко Крстић*, Београд 1996, 15-20.



**Petar i Branko Krstić, projekat za spomenik Radomiru Putniku
Braća Krstić, Projekat za Spomen-kosturnicu na Zejtinliku**

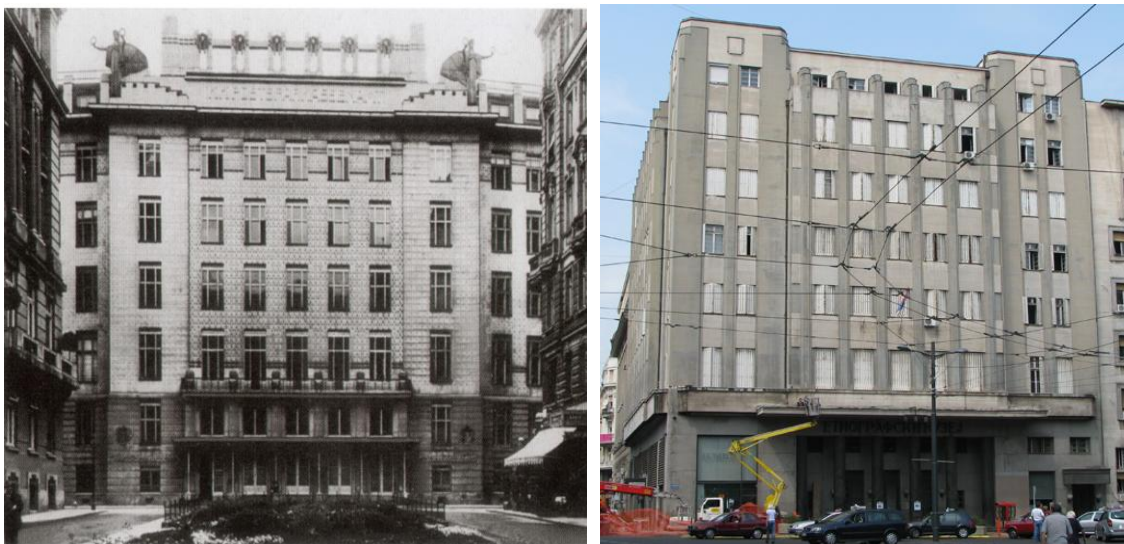
Arhitektonsko rešenje kupole na drugoj varijanti projekta za spomenik Radomiru Putniku pojavljuje se kao moguća reminiscencija na arhetipsko rešenje Teodorikove grobnice. Uspešno i intrigantno rešenje ostvareno je i u sintezi secesijskih maskerona koji su postavljeni na tamburu kupole. Na tom projektu Petar i Branko Krstić su ostvarili integraciju skulpture i arhitekture koja može da predstavlja neposrednu analogiju na identična rešenja jednog od najznačajnijih skulptora secesije Franca Mecnere.



Braća Krstić, projekt za spomenik Radomiru Putniku i Teodorikova grobnica u Raveni

Pripadnost istoj morfološkoj liniji koja se kretala od secesije ka ar dekou može da potvrdi komparativna analiza arhitekture *Zgrade berze* Aleksandra Đorđevića u Beogradu i *Poštanske štedionice* Oto Vagnera u Beču. Beogradski arhitekta je u mnogome ponovio estetski koncept koji je Oto Vagner razvio na svom projektu.

Vertikalizam bez horiozontalne podele fasada, naglašeni bočni rizaliti, ritmika prozorskih otvora, koncept monumentalnog ulaza oživljenog stilski neutralnim stubovima itd. su elementi koje je na jednoj ar deko zgradi u Beogradu nakon gotovo trideset godina ponovio srpski arhitekta.



Oto Vagner, Zgrada poštanske štedionice, 1905, Beč
Aleksandar Đorđević, Zgrada berze, 1932 – 34, Beograd

Kao značajne predstavnike srpske ar deko arhitekture treba pomenuti imena Jana Dubovija, Bogdana Nestorovića, Branislava Kojića, Milana Zlokovića, Đorđa Lazarevića, Petra Bajalovića, kao i mnoge druge arhitekta koji su stvarali između dva rata.

Ar deko se naziva i „stilom oblakodera”. Ta varijanta ar dekoa svoju punu afirmaciju doživela je u arhitekturi SAD-a. Međutim, i u okvirima srpske arhitekture između dva rata termin i značenje „stil oblakodera” postaje aktuelan. Najveći broj višespratnica do perioda Drugog svetskog rata sa aspekta stila najbliži je ar dekou. Tako je i prvi oblakoder u Srbiji palata *Albanija* estetski koncipirana na osnovama tog stila.

Specifičnu težinu srpskoj ar deko arhitekturi daje i zgrada *Francuskog poslanstva* u Beogradu. Miodrag Jovanović ističe zgradu *Francuskog poslanstva* u Beogradu kao antologijski primer ar deko arhitekture kako u okvirima srpske tako i evropske umetnosti.⁵⁷⁴ Jedna od najreprezentativnijih potvrda ar deko umetnosti predstavljala je Izložba dekorativnih umetnosti u Parizu iz 1925. Umetnički koncept zdanja francuske ambasade reflektuje neke od glavnih estetskih principa prisutnih na pariskoj izložbi.

⁵⁷⁴ Miodrag Jovanović, *Francuski arhitekt Ekspert u 'ar deko' u Beogradu*, Nasleđe br. 3, Beograd 2001.

Zapravo centralni paviljon *Dom jednog kolekcionara* izgrađen prema projektu Pjera Patua poslužio je kao strukturalna i dekorativna receptura za beogradsko zdanje.

Primer ar deko arhitekture u Srbiji predstavljaju i dve zgrade na glavnom gradskom trgu u Topoli. Ta činjenica potvrđuje da je ar deko kao postsecesijska faza bio zastupljen i u okviru provincijskih urbanih sredina.



Dve ar deko zgrade koje se nalaze na glavnom gradskom trgu u Topoli

U okviru srpske umetnosti ar deko je moguće tumačiti i kroz prizmu reanimacije mnogih stilskih dešavanja koja se nisu dogodila na ovim teritorijama. Pozitivan stav prema savremenom trenutku može se tumačiti i kao vid buđenja estetike italijanskog futurizma. Po prvi put se u srpskoj umetnosti glorifikuje industrijski i tehnološki napredak, lepota brzine, kao i ostale premise futurizma.

Kao poslednja geneološka faza secesije ar deko predstavlja estetski filter koji je apsorbavao mnoge sfere tradicionalizma i transformisao ih u različite koncepte modernizma. Umetnost ar dekoa je uspostavljala komunikaciju sa avangardom koju je uspešno transformisala i dovela na nivo tumačenja koji je postajao pristupačan svima. U slikarstvu ar deko je uspeo da očuva sve vrednosti klasičnog koncepta koje je istovremeno i prilagodio tako da ekscesne novine modernizma nisu bile strane i neprihvatljive za tadašnju likovnu scenu.

021. Zaključak

Umetnost srpske secesije javlja se u periodu poslednje četvrtine XIX veka prožimajući sve sfere tadašnje kulture. Bila je prisutna u vizuelnim medijima, modi, dizajnu, primenjenoj umetnosti, globalnoj estetici i postojala na različitim nivoima materijalnog i duhovnog srpskog naroda. Kraj XIX i početak XX veka predstavljao je period dinamičnih i dramatičnih pojava u istoriji razvoja čoveka i njegovog intelekta. Ideologija secesije svakako nije bila inertna u odnosu na ta kulturološka dešavanja, pa je tako u strukturu svoje umetničke suštine uključivala različite filozofske, estetske, sociološke, psihološke i naučne fenomene koji su uspostavljali neposrednu i stalnu korespondenciju sa religijom, mitom, arhetipom, literaturom, istorijom, muzikom i globalnom umetničkom tradicijom. Ontološka struktura secesije, kao integralni deo planetarne kulture ranog modernizma, iskazivala se kroz estetiku tadašnjeg trenutka i postojanje drugačijeg filozofskog i psihološkog tumačenja suštine čoveka. Umetnost secesije je konstituisala novu vizuelnu i kontemplativnu stvarnost tadašnjeg srpskog građanskog i ruralnog stanovništva.

Početna instanca razvoja pokreta, ideje i umetnosti secesije zasnovana na buntu, ekscesu i nezadovoljstvu nametala je očekivanje da će estetika secesije direktno reflektovati pojavu disperzije različitih avangardnih pravaca ranog modernizma. Međutim, evolutivne promene u okviru umetnosti koja je zadržala naziv secesija transformisale su se u tihi, neekscesnu i permanentnu evoluciju koja se nametala kao kvantitativno dominantna kultura i umetnost srpskog ranog modernizma. Sintagme „umereni modernizam”, „popularni modernizam” ili „moderni modernizam” iz više razloga se pojavljuju kao adekvatna terminološka odrednica za suštinske vrednosti umetnosti srpske secesije.

Suštinski kultura i umetnost secesije, koja se dovodi i u kontekst socijalne kategorije, pojavljuje se kao inicijator ubrzavanja modernizacije srpskog društva i oslobađanja od i dalje prisutnog kasnofeudalnog otomanskog kulturnog modela. Ranomodernistički koncepti srpske secesije provocirali su pojavu nove morfologije umetnosti i kulture srpskog ranog modernizma. Genealogija cikličnog ponavljanja estetskih pravila koja je vladala od nastanka umetnosti do perioda kraja XIX veka, sa pojavom secesije prestaje da predstavlja opšte prihvaćeno pravilo. Globalizacija kulture u smislu uspostavljanja

komunikacije na planetarnom nivou i njeno dovođenje u kontekst različitih koncepta modernizma uticali su na pojavu novih i nepoznatih tematskih i motivskih sadržaja u umetnosti. Kako se najsvieobuhvatnija globalizacija kulture i umetnosti u istoriji upravo dešavala u periodu trajanja secesije bilo je to vreme prodiranja u srpsku umetnost nepoznate, teško razumljive, metafizičke i nadnacionalne estetike, ikonografije i likovne poetike. Prisustvo estetike secesije na planetarnom nivou potvrđuje i činjenica da su i u Srbiji gotovo svi umetnici koji su živeli i stvarali krajem XIX i početkom XX veka u određenom periodu svog stvaralaštva prihvatili pouke i ideje tog umetničkog koncepta.

Egzistencija umetnosti secesije u njenim stalno prisutnim dihotomim i politomim strukturama nametala je stalno prisustvo antagonizama koji su se izražavali na različitim nivoima njenog postojanja. Istovremeno prihvatanje i odbacivanje modernizma i avangardizma, industrijske revolucije i savremenog sveta, arhetipskog i futurističkog, materijalnog i duhovnog provociralo je pojavu autonomnog oblika egzistencionalizma kulture i umetnosti secesije. Tako se postojanje secesije generalno zasnivalo na sinhronom funkcionisanju suprotstavljenih fenomena. Jedan vid dihotomičnosti i teorijskih animoziteta može se istovremeno isčitavati kroz „odvajanje”, koje se pojavljuje u samoj esenciji značenja termina secesija. Fenomen „odvajanja” u sferi secesijskih kretanja fundamentalno se odnosio na odbacivanje mnogih estetskih pravila koja su vladala u umetnosti, kao i težnji za prihvatanjem inovativnog, netradicionalnog, savremenog i modernističkog.

Određenje paradigmatičnih predstavnika i primera, definisanje estetskih kanona primoralo je ispitivače i teoretičare srpske secesije da se iz mnogo razloga nađu pred sizifovskim zadatkom. „Sfumato” prelazi između secesije i umetnosti koja u estetsko-ideološkim osobenostima ne pripada sferi secesije bili su nejasni i fluidni u smislu nemogućnosti uspostavljanja definicije kroz racionalne i empirijske dokaze. Verovatno, niti jedan estetski fenomen, epoha ili stil u istoriji umetnosti nije bio opterećen tolikim pritiskom prisutnosti estetske polimorfности.

Jedan vid stilske pluralizma umetnosti srpske secesije iskazivao se i kroz prihvatanje slojevite pojavnosti klasicističke estetike prisutne u medijima arhitekture, slikarstva, skulpture i primenjenih umetnosti. I, pored esencijalne ideološke netrpeljivosti prema antičkom i neantičkom secesija je u okvirima srpske umetnosti po prvi put inicirala

masovnije prihvatanje različitih fenomena klasicizma. Estetika stare Grčke i Rima, sa svojim neovarijantama, u okviru srpske kulture, najsvеobuhvatnije je realizovana kroz sintezu sa secesijom. Antička secesija i/ili neoklasična secesija donosila je nove vizuelne i ikonografske sadržaje do tada neostvarene i izgubljene kroz različite forme diskontinuiteta srpske kulture.

Suprotno stilski polarizovane neoklasičnoj estetici secesije pojavljuju se modernističke varijante tog stila. Različite sfere umetnosti secesije u mnogome su se direktno oslanjale na modernističke i avangardne pojave. Elementi secesije su se često pojavljivali kao implantat u okvirima drugih stilskih pravaca ranog modernizma, međutim često se dešavalo da kroz proces infiltriranja estetika secesije postepeno izgradi dominantnu poziciju. Kroz takvu genealogiju novine koje je donosila avangarda u domenu kolorita, forme, prostora, teme, motiva postepeno su se transformisale u umetničku stvarnost koja je bila najbliža secesijskim konceptima u umetnosti. Takva evolutivna kretanja u srpskoj umetnosti dovela su do pojava koje se mogu označiti sintagmama impresionistička, ekspresionistička ili kubistička secesija.

Umetnost secesije u okviru srpskog društva ispoljavala se kao posledica ubrzanog i progresivnog prihvatanja različitih modela i produkata ranomodernističke kulture. Srpska arhitektura, skulptura, slikarstvo, primenjena umetnost, fotografija, muzika, književnost, kao i ostale sfere društva pokušavale su da se integrišu u aktuelni zapadnoevropski kulturni milje. Takve težnje nametale su srpskoj umetnosti postepeno odbacivanje kanonizovanih ideologija vladajućeg akademizma i inertnog istoricizma. Učešćem u takvoj metamorfozi srpske umetnosti secesija je potvrđivala svoju pripadnost esencijalnoj ideologiji i programu minhenskog i bečkog udruženja *Secesija*. Prihvatanjem te ideje i estetskog koncepta secesija je neminovno doprinosila uplivu srpske umetnosti u makro i mega kulturu ranog modernizma. Međutim, secesija je istovremno imala dvostruku ulogu, prvu „pozitivno” destruktivnu kojom je trebala odbaciti ideju akademizma i istoricizma i drugu konstruktivnu sa kojom bi izgradila te vrednosti koje u srpskoj kulturi do tada nisu postojale i nisu bile definisane. Umetnost srpske secesije, u odnosu na zapadnoevropske okolnosti, gradila je autonomne vrednosti istoricizma i akademizma. Kao neekscenčna, nebuntovna, neanimozitetna prema prošlosti, klasičnom i akademskom estetika srpske secesije postaje integralni deo pedagoških programa umetničkih akademija i zvaničnih institucija. Slojevitom

estetikom prilagođavanja, asimilovanja i reflektovanja srpska secesija se istovremeno integrisala i konstituisala različite forme srpskog akademizma i istoricizma.

U sferi srpske kulture secesija se razvija hronološki istovremeno sa pojavom različitih neostilova i avangardnih pravaca ranog modernizma. Predstavljala je deo integralne estetske, fenomenološke, vizuelne, socijalne, psihološke stvarnosti sa tadašnjim akademizmom, ulepšanim svetom buržoaskog realizma, realizmom, impresionizmom, fovizmom, ekspresionizmom, intimizmom, kubizmom, apstrakcijom, dadaizmom. U tom kontekstu umetnost secesije se može označiti „paralelnom kulturom”. Upoređujući je sa avangardnim pokretima ranog modernizma secesija je imala, sa aspekta teorijskog vrednovanja elitističkih pokreta i ideja, podređen položaj. Njena estetika je u određenim periodima, od istoričara umetnosti i teoretiča, u potpunosti zanemarivana, kao što je i dovođena u kontekst anti-umetnosti i poistovećivana sa fenomenom kiča.

Ranomodernistička kretanja u sferi srpske industrije, poljoprivrede, saobraćaja, trgovine, savremenih oblika komunikacija i razvoja umetnosti bila su produkt pojave kulture kapitalističkog društva. Modernizam i intenzivni naučno-tehnološki napredak inicirali su pojavu, i u okviru srpskog društva, koja se može nazvati i inženjerskom estetikom. Takve tendencije u umetnosti najneposrednije se mogu dovesti u kontekst sa ranomodernističkim graditeljstvom i projektima smelih arhitektonskih konstruktivističkih rešenja koja su realizovana savremenim materijalima armiranom betonu, gvožđu i staklu. U srpskom kulturnom miljeu ranomodernistička inženjerska estetika najneposrednije se iskazuje kroz secesijske projekte čiji bi paradigmatični primer bio *Robni magazin* projektanta Viktora Azriela.

Funkcionisanje srpske države na principima kapitalističke privrede uslovalo je jačanje i širenje građanskog stanovništva koje je omogućilo pojavu još jednog fenomena secesije označenog kao „secesijski bidermajer”. Promene na nivou globalne ranomodernističke kulture koje su se dešavale u okviru srpske države pokrenule su i masovnu sekularizaciju srpskog društva i umetnosti. U tim okolnostima, kroz svoje mehanizme delovanja, značajnu ulogu imala je umetnost secesije. Tu transformaciju srpskog društva moguće je označiti i kao „secesijska sekularizacija”. Ta pojava omogućila je kulturi urbanog da se proširuje i na seoske sredine. Estetika umetnosti secesije iz urbanih ambijenata prodire u ruralni milje gde postaje deo etno i folklorne kulture.

Pojava „ruralne secesije” obogaćivala je različite sadržaje i osobenosti tog stila. Secesija se u ruralnoj sredini pojednostavljuje, formira bez pravila urbane geneologije, pojavljuje kao fragment bez potrebe da se realizacija stila ostvari kao celoviti koncept. Akademska secesija se dovodi na nivo veštine i znanja seoskih majstora koji je sintetizuju sa lokalnim modelima folklora i etnosa. Različiti koncepti modernizma u Srbiji najneposrednije su se ispoljavali u Beogradu kao dominantantnom kulturnom centaru. Secesija je umanjila kulturnu dominaciju prestonice omogućivši mnogim varoškim i seoskim sredinama usvajanje različitih ranomodernističkih kulturnih modela. Nove socijalne okolnosti u kojima se zateklo srpsko stanovništvo omogućile su i pojedincu da priušti doživljaj, komunikaciju, pa čak i vlasništvo nad delima iz sfere umetnosti secesije. Takve pojave doprinosile su daljoj demokratizaciji i personalizaciji umetničkog i umetnosti. Karakterologija umetnosti secesije omogućila je umetnosti neprimetno infiltriranje u svakodnevni život. Time se ostvarivala težnja ranomodernističke ideje o izjednačavanju umetnosti i života. Mogućnost hiperprodukcije umetničkih dela nastalih industrijskom proizvodnjom ostvaruje se jedan vid demokratizacije i globalizacije umetnosti. Reifikacija secesijskog artefakta izjednačila je umetničko delo sa industrijski proizvedenim predmetom, odnosno robom. Dovođenje umetnosti na nivo svakodnevnog i utilitarnog, takođe, je značajan aspekt secesije u morfologiji i obogaćivanju ontološke slojevitosti umetnosti.

Primajući različite uticaje iz evropskih zemalja srpska secesija je prihvatila uglavnom ono što je trenutno odgovaralo potrebama srpske kulture. Prhvatanje stranih estetskih modela secesije doprinosilo je internacionalizaciji srpske umetnosti. Kao i ostale, tada aktuelne stilske tendencije, secesija je, u ambijentu srpskog kulturnog miljea, prilagođavala evropske estetske modele potrebama i specifičnostima različitih lokalnih, nacionalnih i socijalnih sredina. Međutim, i pored ostvarenja prepoznatljivih autentičnih estetskih osobenosti, srpska secesija neosporno predstavlja deo evropskog „secesijskog” umetničkog univerzuma.

Autohtoni oblik srpske secesije ostvaren je i kroz ideju i težnju određenja definicije i realizacije nacionalnog stila i autentičnog kulturnog modela. Koreni tog koncepta ležali su u borbi za obnovom vlastite nacionalne kulturne tradicije realizovane kroz reinkarnaciju srpskog etnosa i folklora. Smatralo se da se nacionalni identitet treba graditi na romansiranim istorijskim činjenicama i mitovima srpskog srednjeg veka koji

bi se sinhronizovali sa materijalno-duhovnom kulturom savremenog doba. Istinite estetske reference videne su pre svega u srpskoj vizantini kao egzemplarnom kulturnom modelu na kome je trebalo graditi budućnost srpskog nacionalnog bića. Takav ambijent na tadašnjoj srpskoj istorijskoj sceni omogućio je pojavu kulturološkog fenomena koji je moguće označiti kao „etno-folklorna”, „vizantijska” i „moravska” secesija.

U poređenju srpske sa različitim varijacijama evropske umetnosti secesije nameće se zaključak da je evropska svojim ideološko-vizuelnim strukturama bliža avangardističkim konceptima, dok srpska secesija nije bila spremna, ili nije imala snage i moći da uplovi u sfere šileovske ili klimtovske radikalno-ekscenčne estetike. U svojoj dugotrajnoj egzistenciji, srpska secesija je ostala bliska konceptu popularnog i socijalnog ranog modernizma koja će u određenim trenucima predstavljati zvaničnu, oficijalnu i opšteprihvaćenu estetiku. Pripadnost srpske secesije modernističkoj makro i mega kulturi i umetnosti nudila joj je mogućnost prihvatanja različitih ideja i stvaralačkih sloboda, novih retoričkih i likovnih modela koji su je uspešno integrisali u savremeni evropski estetsko-kulturološki milje.

Teorijsko-istraživački i raspravni sadržaj ove disertacije sa temom *Umetnost secesije kao srpska rana moderna*, potvrđuje da se naučno-kritička analiza završava na nivou polemičkog zaključka. Egzaktna definicija koja bi odredila sveobuhvatnu ontološku strukturu umetnosti srpske secesije i pored činjenice o angažovanju različitih nivoa metodološkog istraživanja i tipoloških određenja nije formulisana. Međutim, ako je sadržaj ove teze uspeo da otvori nove teme i probleme, ako je inicirao istraživanje nepoznatih struktura i značenja umetnosti secesije, svakako je doprineo tumačenju višeznačne i politonalne fenomenologije umetnosti srpske secesije.

Uprkos bezbrojnim teorijskim kontraverzama, kontradiktornostima, dihotomijama, stilskim heterogenim i homogenim strukturama, prožimanjima sa drugim umetničkim fenomenima, prisustvu estetske politonalnosti, umetnost secesije predstavlja autonomni stil i umetničku epohu srpskog ranog modernizma.

Skraćenice

ГДКС - Гласник Друштва конзерватора Србије

ГМГБ - Годишњак музеја града Београда

ГКЦ - Галерија културног центра, Београд

ЗМПУ - Зборник Музеја примењене уметности, Београд

ЗМС - Зборник Матице српске, Нови Сад

ЗЛУМС - Зборник за ликовне уметности, Матица српска, Нови Сад

ЗНМ - Народни музеј, Београд

ЛМС - Летопис Матице српске, Нови Сад

МС - Матица српска, Нови Сад

МН - Matica hrvatska, Zagreb

МСУ - Музеј савремене уметности, Београд

МГНС - Музеј града Новог Сада

МПУ - Музеј примењене уметности

САНУ - Спска академија наука и уметности, Београд

СКГ - Српски књижевни гласник

СКЗ - Српска књижевна задруга, Београд

Свеске ДИУ - Свеске Друштва историчара уметности

Literatura:

Михаило Валтровић, *Православност у данашњем живопису у Србији*, Београд 1886.

Бранково коло, бр. 21, Сремски Карловци 1897.

Ivo Pilar, *Secesija*, Zagreb 1898.

Malcom Bell, *Sir Edward Burne-Jones A Record and Review*, London 1899.

Столарско-глазерско-браварски еснаф, Историјски архив Београда, 1846-1911.

Божидар Николајевић, *Српска уметност на париској изложби*, Бранково коло, VI/1, 1900.

Милан Ђурчин, *Од старе уметности ка сецесији*, СКГ, Београд 16. јуни 1901.

Михаило Валтровић, *Прва изложба фотоаптерга*, Нова искра, бр.7, јули 1901.

Бранко Поповић, *Прва уметничка изложба*, СКГ, књ. 13., бр. 6, Београд 1904.

Fortunee De Lisle, *Burne-Jones*, London 1904; Fitzgerald.

Надежда Петровић, *Изложба уметничког друштва Лада*, Дело, Београд 1909.

Dimitrije Mitrinović, *Umjetnik našeg naroda Ivan Meštrović*, Slovenski jug, Beograd 25. decembar 1910. Lys Baldry, *Burne-Jones*. London 1910.

Davor Džalto, *Symbolist Art in Context - novi pogled na umetnost simbolizma*, ZMS br. 38, Novi Sad 1910.

З. Кулунџић, *Скулптура у архитектури*, СКГ, књ. 25. бр 5. Београд 1928.

Аноним, *Шта је то ликорезац?*, Илустровани лист бр. 2, 15. 01. 1928.

Бранко Поповић, *Надежда Петровић*, Народна одбрана, Београд 2. јун 1935.

Никола Несторовић, *Грађевине и архитекти Београда прошлог столећа*, Београд, 1937.

Adolf Los, *Ornament i zločin*, Zagreb 1952.

Miodrag Kolarić, *Pola veka srpskog slikarstva, katalog izložbe Pola vijeka jugoslovenskog slikarstva 1900. -1950*, Zagreb 1953.

Војана Радојковић, *Уметничка обрада метала*, katalog MPU, Beograd 1953.

Зора С. Милановић, *Сликара Леон Коен*, Годишњак МГБ бр. 2, Београд 1955.

Broh Herman, *Dichten und Erkennen*, Zürich, 1955.

Razvoj umetničke obrade metala naroda Jugoslavije, katalog MPU, Beograd, 1956.

Катарина Амброзић, *Прва Југословенска уметничка колонија*, ЗНМ, 2/1956-57, Београд 1958.

Clement Grinber, *Avante-garde and kitsch in: Mass-Culture, the Free Press*, Illionis 1959.

Žarko Vidović, *Meštrović i njegov sukob skulptora s arhitektom*, Sarajevo 1961.

- Robert Schmutzler, *Art nouveau – Jugendstil*, Stuttgart 1962.
- Oto Bihalji Merin, *Prodori moderne umetnosti*, Београд 1962, 23.
- Vesna Novak-Oštrić, *Društvo hrvatskih umetnika „Medulić”*, katalog izložbe održane u umetničkom paviljonu u Zagrebu, Zagreb 1962.
- Катарина Амброзић, *Павиљон Србије на међународној изложби у Риму 1911. године*, ЗНМ III, Београд 1962.
- Зоран Маневић, *Пионири модерне архитектуре у Београду*, Архитектура - урбанизам III, Београд 1962.
- Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Köln 1963.
- Arnold Hauzer, *Filozofija povjesti umetnosti*, Zagreb 1963.
- Pjer Frankstel, *Umetnost i tehnika*, Београд 1964.
- Христина Лисичић, *Драгутин Инкиостри - Медењак*, ЗЛУМС бр.1, Нови Сад 1964.
- Hans H. Hofstätter, *Simbolismus und die Kunst in Jahrhundertende*, Köln, 1965.
- Ђурђица Сикимић, *Fasadna skulptura u Beogradu*, Београд 1965.
- Јован Секулић - Жељко Шкаламера, *Архитектонско наслеђе Београда 2*, Београд 1966.
- Roger Guerrand, *L'Art Nouveau en Europe*, Paris 1967.
- Лазар Трифуновић, *Српска ликовна критика*, Београд 1967.
- Зоран Маневић, *Пионири модерне архитектуре Београда*, Београд 1967.
- Љиљана Симић Константијевић, *Петар Раносовић Ранос*, ЗНМ, бр. V, Београд 1967.
- Моша Пијаде, *Иван Мештровић и тежње за стилем у нашој уметности*, преузето из: Лазар Трифуновић, *Српска ликовна критика*, Београд 1967.
- Miodrag B. Protić, *Treća decenija - konstruktivno slikarstvo*, objavljeno u: *Treća decenija - konstruktivno slikarstvo*, katalog MSU, br. 2, Београд, decembar 1967.
- Herbert Rid, *Istorija modernog slikarstva*, Београд 1967.
- Божидар Николајевић, *Српска уметност на париској изложби*, Бранково коло, VI/1, 1900. - преузето из: Лазар Трифуновић, *Српска ликовна критика*, Београд 1967.
- Жељко Шкаламера, *Сецесија у архитектури Београда 1900-1914*, ЗЛУМС, бр. 3, Нови Сад 1967.
- Павле Васић, *Српске народне јуначке песме, илустрације југословенских уметника*, ГКЦ Београда, Београд 1967.
- Дивна Ђурић - Замоло, *Стара јеврејска четврт и јеврејска улица у Београду*, Јеврејски алманах 1965-1967, СЈОЈ, Београд 1967.
- V. Hillier, *Art Deco*, London 1968.

- Dejan Medaković, *Stil oko 1900*, Beograd 1969.
- V. Hillier, *The World of Art Deco*, New York 1969.
- Лазар Трифуновић, *Стара и нова уметност*, Београд 1969.
- Luigi Carluccio, *Il sacro e il profano nell'arte dei simbolisti*, Galleria civica d'Arte Moderna, Torino 1969.
- Желько Шкаламера, *Обнова „српског стила” у архитектури*, ЗЛУМС бр. 5, Нови Сад 1969, 191-236.
- Raymond Watkinson, *Pre-Raphaelite Art and Design*, London 1970.
- Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Београд 1970.
- Станислав Живковић, *Коста Миличевић 1877–1920*, МС, Нови Сад 1970.
- Oto Bihalji Merin, *Maske sveta*, Beograd 1970.
- Andreas Lommel, *Masks: Their Meaning and Function*, 1970.
- Heinz Braun, *Jugendstil – Art nouveau – Modern stil*, München 1971.
- Jullian Philippe, *Mythen und phantasmen in der Kunst des fin de siecle*, Berlin 1971.
- Миодраг В. Протић, *Четврта деценија: експезионизам боје, поетски реализам, интимизам, koloristički realizam*, MSU, br. 3, Beograd, jun-jul 1971.
- Станислав Живковић, *Неки видови сецесије у српском сликарству*. ЗЛУМС бр. 8, 1972.
- Lazar Trifunović, *Vreme srpskog impresionizma*, Katalog MSU, br. 1, Beograd 1972.
- Слободан Мијушковић, *Сецесија и сликарство Леона Коена*, ЛМС, Нови Сад јануар 1972.
- Zoran Manević, *Novija srpska arhitektura 1900-1970*, MSU, Beograd 1972, 7-38.
- Nikolaus Pevzner, *Izvori moderne arhitekture i dizajna*, Beograd 1972.
- Miodrag V. Protić, *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900-1920*, MSU, decembar 1972 - Januar 1973.
- Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, Београд 1973.
- Lazar Trifunović, *Vreme srpskog impresionizma*, objavljeno u: *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900-1920*, MSU, decembar 1972. - Januar 1973.
- Лазар Трифуновић, *Реуфикација слике*, објављено у: Лазар Трифуновић, *Сликарски правци 20. века*, Београд 1973.
- Miloš Ilić, *Kič kao umetnička i duhovna tautologija*, predgovor knjige: Abraham Mol, *Kič - umetnost sreće*, Beograd 1973.
- Abraham Mol, *Kič - umetnost sreće*, Niš 1973.
- Edvard L. Smit, *Erotizam u umetnosti zapada*, Beograd 1973.
- Esther Wood, *Dante Rossetti and The Pre-Raphaelite Movement*, New York 1973.

Лазар Трифуновић, *Петар Убавкић*, Филозофски факултет - Институт за историју уметности, Београд 1973.

Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet - Slikarstvo buržoaskog realizma od 1869. do 1914*, Београд 1974.

D. Klein, *Art Deco*, Wiesbaden 1974.

Marija Pušić, *Srpska skulptura 1880-1950*, objavljeno u: *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, MSU, Београд 1975.

Miodrag B. Protić, *Jugoslovenska skulptura 1870-1950*, MSU, Београд мај-септембар 1975.

Богдан Несторовић, *Београдски архитекти Андра Стевановић и Никола Несторовић*, ГМГБ бр. XXII, Београд 1975, 173-185.

Група аутора, *Symbolismus in Europa, Rotterdam, Bruxelles, Baden-baden*, Paris 1976.

Lara-Vinca Masini, *Liberty*, Giunti, Firenze 1976.

Вања Краут, *Љубомир Ивановић*, НМ, Београд 1976.

L. V. Masini, *Liberty - Art Nouveau*, Firenze 1976.

Миодраг Јовановић, *Српски уметници у Италији у XIX веку*, Нови Сад 1976.

John David Farmer, *Ensor*, New York 1976.

Загорка Јанц, *Сецесија у периодици Србије почетком XX века*, ЗЛУМС бр. 13, Нови Сад 1977, 339-343.

P. Bayer, *Art Deco*, Source Book, London 1977.

Миодраг Јовановић, *Пантелић или Ридл, Алексић или Штук*, Свеске ДИУ бр. 11/12, Београд 1977.

Donka Stančić, *Vitraži*, Novi Sad 1977.

Maria Pözl-Malikova, *Franz Metzner, Leben und Werk*, München 1977.

Udo Kultermann, *The Fountain of Youth: The Folkwang Fountain by George Minne*, Brussels 1977.

Лазар Трифуновић, *Српска цртачко-сликарска и уметничко-занатска школа у Београду (1895–1915)*, Београд 1978.

Gabrijela Šternec, *Jugendstil*, Београд 1978.

Загорка Јанц, *Оглаци у старој српској штампи 1834–1915*, Београд 1978.

Filip Žilijan, *Simbolisti*, Београд 1978.

Šarl Bodler, *Cvetovi zla – Nakladni zavod МН*, Zagreb 1978.

Катарина Амброзић, *Надежда Петровић*, Београд 1978.

Kamila Grej, *Ruski umetnički eksperiment / 1863–1922*, Београд 1978.

Janssens Jacques, *James Ensor*, New York 1978.

- Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb 1979.
- Karin Tomas, *Mali leksikon umetnosti 20. veka*, Beograd 1979.
- J. Cassou, *Lexicon des Symbolismus*, Paris 1979.
- Judit Szabadi, *Jugendstil in Ungarn*, Budapest, 1979.
- Бранислав Којић, *Друштвени услови развика архитектонске струке у Београду од 1920-1940. године*, Београд 1979.
- Зоран Маневић, *Појава модерне архитектуре у Србији*, докторска дисертација, Одељење за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 1979.
- Павле Васић, *Један пројекат Ота Вагнера у Србији*, ЗЛУМС XV, Нови Сад 1979, 339-343.
- Јован Секулић, *Ново гробље у Београду - споменичка целина изузетног значаја*, ГМГБ бр. XXVI, Београд 1979, 161-181.
- Радмила Михајловић, *Мртва природа у српском сликарству XVIII и XIX века*, каталог НМ, Београд 1979.
- Е. Н. Gombrih, *Umetnost i njena istorija*, Beograd 1980.
- Милан Вујаклија, *Лексикон страних речи и израза*, Београд 1980.
- Julian Treuherz, *Pre-Raphaelite Paintings from the Manchester City Art Gallery*, London 1980.
- Sigmund Frojd, *Iz kulture i umetnosti*, Novi Sad 1981.
- Christopher Wood, *The Pre-Raphaelites*, London 1981.
- Дивна Ђурић Замоло, *Градитељи Београда 1815 – 1914*, Београд 1981.
- Дејан Медаковић, *Српска Уметност у XIX веку*, СКЗ, Београд 1981.
- Бела Дуранци, *Ференц Ј. Рајхл*, ЗЛУМС XVII, Нови Сад 1981, 263-280.
- Јевта Јевтовић, *Алфонс Муха и чешка сецесија*, НМ, Београд мај-јуни 1982.
- Лазар Трифуновић, *Сликарски правци XX века*, Београд 1982.
- Лазар Трифуновић, *Од импресионизма до енформела*, Београд 1982.
- Дишко Кеџкмет, *Ivan Meštrović*, Beograd 1983.
- Драгутин Тошић, *Југословенске уметничке изложбе*, Београд 1983.
- Дејан Медаковић, *Сецесија - стил око 1900*, Сведочења, Београд 1984, 48-50.
- Juan Castellar-Gassol, *Gaudí, the Life of a Visionary*, Barcelona, 1984.
- Parris Leslie Ed, *Pre-Raphaelite Papers*, London 1984.
- Вања Краут, Уводни текст, ЗНМ бр. XII – 2, Београд 1985.
- Feliks Kanic, *Srbija (zemlja i stanovništvo)I*, Beograd 1985, 89.

Жељко Шкаламера, *Сецесија у српској архитектури*, ЗНМ бр. XII - 2, Београд 1985.

Загорка Јанц, *Француска сецесија и Алфонс Муха у српским часописима почетком XX века*, ЗНМ бр. XII – 2, Београд 1985.

Станислав Живковић, *Неки видови сецесије у српском сликарству*, ЗНМ XII – 2, Београд 1985.

Ангелина Фолгић-Корјак, *Сецесија у Чачку*, ЗНМ бр. XII – 2, Београд 1985.

Предраг Палавестра, *Трајање, природа и препознавање српског симболизма*, објављено у: *Српски симболизам – типолошка проучавања*, Научни скупови - књига XXII, САНУ, Београд 1985.

Катарина Амброзић, *Симболизам у ликовној уметности и његов одјек у Србији*, објављено у: *Српски симболизам – типолошка проучавања*, Научни скупови - књига XXII, САНУ, Београд 1985.

Радован Вучковић, *Епоха симболизма у српској књижевности*, објављено у: *Српски симболизам – типолошка проучавања*, Научни скупови - књига XXII, САНУ, Београд 1985.

Каћа Мартиновић Цвијин, *Утицај мађарске сецесије на војвођанску архитектуру*, ЗНМ, бр. VII-2, Београд 1985.

Бела Дуранци, *Мађарска варијанта сецесије у Војводини*, ЗНМ, бр. VII-2, Београд 1985.

Миодраг Јовановић, *Теофил Ханзен, „ханзенаутика” и Ханзенови српски ученици*, ЗЛУМС, бр. 21, Нови Сад, 1985.

John Barnicoat, *Posters: A Concise History*, Thames and Hudson, 1985.

Миодраг Јовановић, *Могућност типолошког изучавања уметности*, свеске ДИУ, бр. 17, Београд 1986.

Дејан Радовановић, *Сецесијске ковине на фасадама Београда*, ЗЛУМС бр. 22, Нови Сад 1986.

Arnold Hauzer, *Sociologija umetnosti*, Zagreb 1986.

Džin Kuper Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Beograd 1986.

Ljiljana Stojanović, *Vasa Pomorišac*, MSU, Beograd 1987.

Станислав Живковић, *Уметничка школа у Београду 1919 – 1939*, Галерија САНУ 58, Београд 1987.

Алекса Челебоновић, *Иза облика*, Београд 1987.

Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд-Крагујевац 1987.

A. Duncan, *Encyclopedia of Art Deco*, London 1988.

Jirgen Habermas, *Modernost - jedan necelovit projekat*, Beograd 1988.

- Lara-Vinca Masini, *Art Nouveau / Jugendstil Architecture in Europe*, German Commission for UNESCO, Bon 1988.
- Stuart Wrede, *The Modern Poster*, Little Brown and Company, 1988.
- Duncan, *Art Deco*, London 1988, 1995.
- J. P. Bouillon, *Art Deco in Wort und Bild 1903-1940*, Genf 1989.
- Jon Whiteley, *Oxford and the Pre-Raphaelites*, Oxford 1989.
- Никола Кусовац, *Битка на Косову 1389. године*, САНУ, Београд 1989.
- Günter Kolb, *Otto Wagner Und Die Wiener Stadtbahn*. Munich 1989; Heinz
- J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb 1989.
- Jack Rennert, *Posters of the Belle Epoque*, Wine Spectator Press, 1990.
- Миодраг Б. Протић, *Милена Павловић Барили*, Пожаревац 1990.
- Зоран Маневић, *Романтична архитектура*, Београд 1990.
- Дејан Медаковић, *Косовски бој у ликовним уметностима*, Београд 1990.
- Чарлс Џенкс, *Модерни покрети у архитектури*, Београд 1990.
- Darko Šarenac, *Mitovi, simboli, skulpture na beogradskim fasadama*, Beograd 1991.
- Oskar Vajld, *De profundis*, Beograd 1991.
- Miloš Arsić, *Slikarstvo u Vojvodini 1900-1940*, Novi Sad 1991.
- Марина Ђурђевић, Александар Кадијевић, *Симетрија у новијој српској архитектури*, ЗЛУМС, бр. 27-28, Нови Сад 1991-1992.
- Зоран Јаковљевић, *Фасадна скулптура у Београду - проблеми заштите*, Гласник ДКС 16, Београд 1992, 177-181.
- V. Denvir, *Post-Impressionism*, London 1992.
- Миријан Одавић, *Брана Цветковић 1857-1942*, Београд 1992.
- Predrag Marković, *Beograd i Evropa 1918-1941*, Beograd 1992.
- Синиша Живковић, *Искта и Нова искра као илустровани часописи на почетку 20. века*, објављено у: *Традиционално и модерно у српским часописима*, Нови Сад – Београд 1992.
- Миодраг Б. Протић, *Српска уметност и Европа: Етичке и естетичке алтернативе*; текст објављен у: Група аутора, *Срби у европској цивилизацији*, Београд 1993.
- Миланка Тодић, *Историја српске фотографије*, Београд 1993.
- Миодраг Јовановић, *Ка почецима српског импресионизма*, ЗНМ, XV/2, Београд 1994.
- Група аутора, *Историја Српског народа, књ. VI-1, VI-2*, Београд 1994.

Otto Antonia Graf, *Otto Wagner: Das Werk des Architekten 1860-1918*, Vienna-Böhlau 1994.

Станислав Живковић, *Српски импресионисти*, САНУ, Београд 1994.

John Mack, *Masks: the Art of Expression*, British Museum, London 1994.

Е. А. Борисова, Г. Ю. Стернин, *Русский модерн*, (Russia's art nouveau), Москва 1994.

Alastair Duncan, *Art Deco*, London 1995.

Karl E. Šorske, *Fine-de-siecle u Веџи /politika i kultura*, Beograd 1996.

Марина Ђурђевић, *Архитекти Петар и Бранко Крстић*, Београд 1996.

Jeremy Howard, *Art Nouveau, International and national stiles in Europe*, Manchester 1996.

Александар Кадијевић, *Момир Коруновић*, Београд 1996.

Zoran Manević, *Art Deco and national Tendencies in Serbian Architecture*, Belgrade 1997.

P. Bayer, *Art Deco*, Source Book. London 1997.

Александар Кадијевић, *Један век тражења националног стила у српској архитектури*, Београд 1997.

Edvard L. Smith, *Symbolist Art*, London 1997.

Pol Gogen, *Zapisi civilizovanog divljaka*, Beograd 1997.

Đilo Dolfres, *Kič - antologija lošeg ukusa*, Zagreb 1997.

Горан Малић, *Милан Јовановић - фотограф*, САНУ, Београд 1997.

James Hall, *Rečnik tema i simbola u umetnosti*, Zagreb 1998.

Соња Вулешевић, *Драгутин Инкиостри Медењак*, МПУ, Београд 1998.

Karl E. Šorske, *Fine-de.siecle u Веџи*, Politika i kultura, Beograd 1998, XIX.

Љубица Миљковић, *Надежда Петровић 1873–1915. пут части и славе*, Београд 1998.

Гордана Станишић, *Никола Бешевић*, НМ, Београд 1998.

Rachel Varne, *The Pre-Raphaelites and their World*, London 1998.

Зоран М. Јовановић, *Друштво уметника Зограф*, Београд 1998.

Slobodan Mijušković, *Od samodovoljstva do smrti slikarstva*, Beograd 1998.

С. Недић, *Синагога - Бет Израел*, дело архитектке Милана Капетановића, Зборник Јеврејског историјског музеја бр. 8, Београд 1998, 300-308.

Братислава Костић, *Ново гробље у Београду*, Београд 1999.

Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd - Novi Sad 1999.

- Александар Кадијевић, *Михајло Митровић*, Београд 1999.
- Aleksandar Milenković, Irena Roganović, Žorž Popović, Mirjana Lukić, Dragan Kovačević, *Leksikon srpskih arhitekata 19. i 20. veka*, Београд 1999.
- Malorny Becks, *James Ensor*, Ulrike 2000.
- Mario Lampić, *Mali rečnik tradicionalnih simbola*, Београд 2000.
- Đulio Karlo Argan, *Moderna umetnost 1900-1970-2000*, Београд 2000.
- Pjer Frankestel, *Impresionizam*, Београд 2000.
- J. Szarkovski, *The Idea of Louis Sullivan*, Thames&Hudson, London 2000.
- Тијана Палковљевић, *Видосава Ковачевић*, Нови Сад 2000.
- К. Tahara, *Art Nouveau Architecture* (Philippe Thiébaud, Bruno Girveau), Thames&Hudson, London 2000.
- Мирослав Тимотијевић, *Хероизација песника Војислава Ј. Илића и подизање споменика на Калемегдану*, ГМГБ, бр. 47-48, Београд 2000-2001.
- Nikola Šuica, *Leon Koen: 1859-1934*, katalog Jugoslovenske galerije umetničkih dela, Београд 2001.
- Миодраг Јовановић, *Француски архитект Експер и 'ар деко' у Београду*, Наслеђе бр. 3, Београд 2001.
- Миодраг Јовановић, *Михаило Миловановић*, Београд 2001, 67-73.
- Никола Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић 1851–1907*, Београд 2001.
- Branibor Debeljković, *Prva izložba fotoamatera u Beogradu 1901. godine*, Београд 2001.
- Мирослав Тимотијевић, *Херој пера као путник – типолошка генеза јавних националних споменика и Валдецева скулптура Доситеја Обрадовића*, Наслеђе, бр.3, Београд 2001.
- Љиљана Милетић-Абрамовић, *Архитектура резиденција и вила београда 1830-2000*, Београд 2002.
- Giralt Miracle, *Art, oficis i disseny en Gaudí*, Barcelona 2002.
- Max Gallo, *The Poster in History*, W.W. Norton, 2002.
- Slobodan Mijušković, *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Београд 2003.
- Милош Р. Перовић, *Српска архитектура 20. века*, Београд 2003.
- Đulijo Karlo Argan, *Moderna umetnost 1870-1970-2000*, Београд 2004.
- Александар Кадијевић, *Два тока српског архитектонског ар нувоа: интернационални и национални*, Наслеђе бр. 5, Београд 2004.
- Umberto Eko, *Istorija lepote*, Београд 2004.
- Душица Живановић, *Миодраг Рувидић*, Београд 2004.

- Жана Гвозденовић, *Милош Голубовић*, МСУ, Београд 2004.
- Goran Malić, *Fotografija 19. veka*, Београд 2004.
- Marijana Biger Tileman, Žerard A. Gudroa, Lilijan Heberer, Rajholdf Miselbek, Ute Preloks, Anke Zolbrik, *Fotografija XX veka*, Београд 2004.
- Mejer Šapiro, preuzeto iz: Jas Elner, *Stil*, Kritički termini istorije umetnosti, Novi Sad 2004.
- Марија Ивановић, *Димитрије Т. Лeko*, ГГБ LI, Београд 2004, 119-141.
- Светлана Недић, *Зграда Цокеј - клуба*, Наслеђе V, Београд 2004, 97-102.
- Станислав Живковић, *Српско сликарство XX века*, Нови Сад 2005.
- C. de la Bedoyere, *Art Deco*, London 2005.
- Миодраг Јовановић, *Бока Јовановић*, Београд 2005.
- Станислав Живковић, *Српско сликарство 20. века*, Београд 2005.
- Vera Kružić, *Vlaho Bukovac: život i djelo*, Zagreb 2005.
- Ива Паштриакова, *Кирило Кутлик, оснивач српске цртачко-сликарске школе и његово дело у Србији*, Годишњак града Београда, Београд 2005.
- Rajner Serbst, *Gaudi, 1852-1926, Antonio Gaudi i Kornet, život posvećen arhitekturi*, Београд 2005.
- Александар Кадијевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX-XX век)*, Београд 2005.
- Миријана Ротер Благојевић, *Стамбена архитектура београда у 19. и почетком 20. века*, Београд 2006.
- Lidija Merenik, *Nadežda Petrović*, Београд 2006.
- Станислав Живковић, *Живот слика*, Београд 2006.
- Зов косовских јунака*, Новости, Београд 07. јун 2006.
- Т. Стевановић, *Архитектура хотела Крен*, ЗРНМ, XXXVI, Чачак 2006, 119-142.
- Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку, Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, ЈАЗОН, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2006.
- Угљеша Рајчевић, *Стаменко Бурђевић (1888-1941) вајар и књижевник*, ЗНМ VIII-2, Београд 2007.
- K. J. Sembach, *Art Nouveau*, Köln 2007.
- Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904-1941*, Грађевинска knjiga, Београд 2007.
- Миодраг Јовановић, *Сецесија на београдским фасадама - изложба фотографија Милоша Јуришића*, каталог изложбе фотографија Милоша Јуришића одржане у периоду 28. мај - 29 јун 2008. године у Галерији науке и технике - САНУ, Београд 2008.

Gabriele Fahr-Becker, *Art Nouveau*, Amer Map Corporation, 2008.

Јасна Јованов, *Стеван Алексић*, Нови Сад 2008.

Somona Čupić, *Evropa i/ili nacionalni identitet. Paviljon Kraljevine Srbije na Svetskoj izložbi 1900 i njegove posledice*, Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu III/IV, Beograd 2008, 227-238.

Мина Мајсторовић, *Најчешћи антички мотив у архитектонској пластици Београда*, Наслеђе IX, Београд 2008, 117-127.

Herbert W. Rott: *Katalog der Sammlung Schack, Bayerische Statsgemäldesammlungen*. Verlag Hatje Cantz, Ostfildern 2009.

Здравко Вучинић, *Ратни сликари 1912 – 1918*, Београд 2009.

Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, University of California Press, March 2009.

Љиљана Лазић, *Сецесија у Новом Саду*, каталог изложбе одржане у МГНС, Нови Сад 2009.

Ненад Макуљевић, *Идеја толеранције и визуелна култура: Молитва Ристе Вукановића*, Београд 2010.

Мирослав Тимотијевић, *Паја Јовановић*, САНУ, Београд 2010.

Рудолф Клајн, *Сецесија: „Un gout juif ”?* Objavljeno u: *Менора* зборник радова, Универзитет у Београду Филозофски факултет, Београд 2010.

Ростислава Гримаљук, *Витражи Петра Карпљука у контексту 101. годишњице делатности „Атеље витража и мозаика Станишић и синови” у Сомбору*, ЗЛУМС бр. 38, Нови Сад 2010.

Biografija Dejana Tubića

Rođen 1. 10. 1964. godine u Blacu. Osnovnu i srednju školu završio u rodnom mestu. Filozofski fakultet, grupa za istoriju umetnosti, završio u Beogradu, diplomirao na temi *Kosta Miličević - život i delo* kod prof. dr Jerka Denegrija. Magistrirao na istom fakultetu sa temom *Rađanje srpskog modernog slikarstva* kod prof. dr. Lidije Merenik. Od 2000. zaposlen na Filozofskom fakultetu, grupa za istoriju umetnosti u Kosovskoj Mitrovici.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани Дејан Тубић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Уметност сецесије као српска рана модерна

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда



У Београду, 21. 02. 2013.

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора ___ Дејан Тубић _____

Број уписа _____

Студијски програм ___ историја уметности _____

Наслов рада ___ Уметност сецесије као српска рана модерна _____

Ментор _____ Проф. др Лидија Мереник _____

Потписани ___ Дејан Тубић _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда



У Београду, ___21. 02. 2013. __

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Уметност сецесије као српска рана модерна

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио.

1. Ауторство

Дозвољавам умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и употребу дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе.

Потпис докторанда



У Београду, __21. 02. 2013.__