

Pomen simbolizma za začetke slovenske abstraktne umetnosti

Igor Zabel

kustos Moderne galerije u Ljubljani

Izlaganje sa znanstvenog skupa —
7.036.7 (497.1 Slovenija)

Dolgo časa je v slovenski umetnostni zgodovini kar nenkako samoumevno veljalo, da problematika likovnega modernizma, zlasti abstraktnega slikarstva, v slovenski umetnosti nastopi šele petdesetih letih. Šele v zadnjih letih je poudarjeno zanimanje za umetnostno dogajanje prve polovice tega stoletja, zlasti za tk. im. historične avantgarde, za ekspresionizem in za razne oblike *novega realizma* (nova stvarnost, *barvni realizem*) ponovno opozorilo širšo zavest tudi na pomen radikalnejših poskusov v tej smeri, ki jih najdemo že v 20. letih.¹ Ti poskusi so bili seveda obsojeni na to, da bodo kratkotrajni in glede na glavni tok umetnostnega razvoja obrobni, vendar so že nakazali relativno deljnosežne možnosti za prehod slovenske umetnosti v modernizem; lahko celo rečemo, da sta glavna zastopnika teh teženj, France Kralj s svojimi *protoabstraktnimi* deli iz časa okrog 1920 in Avgust Černigoj s svojimi na Bauhaus navezanimi konstrukcijami, nakazovala značaj likovnega polja, ki ga je morala povojna umetnost že po nastopu abstrakcije s Stanetom Kregarjem šele ponovno osvojiti.

Glavni predmet pričujočega spisa so nekatera dela, ki jih je okrog leta 1920 ustvaril France Kralj.² Pri tem pa moramo najprej opozoriti na neko težavo. V slovenski umetnosti zgodovini najdemo namreč razmeroma zelo malo del, ki bi osebnosti in tokove slovenske umet-

Tekst najprej opozarja na odmev nekaterih simboličnih motivov in idej v slovenski likovni umetnosti v prvi četrtini stoletja, predvsem v delih avtorjev ekspresionistične generacije; omenja tudi pomen, ki so ga simbolistični pojmi imeli za samorefleksijo zgodnje abstrakcije (Kandinski). V tem kontekstu se loteva zlasti zgodnjih poskusov Franceta Kralja, da bi se približal abstraktnemu slikarstvu. Impulz, ki je Kralja vodil proti takemu slikarstvu, pa tudi notranjo samoblokiranost teh poskusov poskuša pojasniti s pomočjo protislovne dialektike konceptov duha in materije.

nosti 20. stoletja postavljala v kontekst evropske likovne problematike in te zveze tudi dokumentirala s študijskim materialom; veda je tradicionalno metodološko zavezana po eni strani filološkim raziskavam (atribucije, datacije, biografske analize), po drugi pa razvojnim stilnim analizam, v sklopu katerih so teze o virih, vplivih ipd. velikokrat le splošne ali hipotetične, rezultat osebne intuicije ipd. Opažamo torej, da je slovenska umetnostna zgodovina nekako preskočila isto pomembno stopnjo, ki se znotraj literarne vede formirala kot komparativistika, torej kot primerjalna literarna zgodovina. V času, ako se sicer tradicionalni, na pozitivizmu utemeljeni komparativistični postopki izkazujejo v veliki meri kot metodološko preživeli, občutimo nujnost, da to vrzel v umetnostni vedi nekako zapolnimo. Pričujoči spis se te naloge ne more lotevati, zato je treba tu postavljene teze do neke mere razumeti tudi kot vnaprejšnjo hipotezo.

Kontekst, v katerem se pojavlja omenjeno delo Franceta Kralja, je nastop *mladih*, torej tk. im. ekspresionistične generacije, v času neposredno po 1. svetovni vojni. Prav France Kralj se je želel uveljaviti kot vodilna osebnost te generacije. V tem času so se ideje o prenovitvi umetnosti (ki se povezujejo z idejo o nastopajoči, uveljavljajoči se mladi umetniški generaciji) tako v slovenskem kot tudi v evropskem prostoru povezoval s predpostavko o preobratu od *materializma* in *naturalizma* (pri čemer je seveda lahko veljal za glavnega zastopnika take umetnosti ob tradiciji akademskega realizma zlasti impresionizem)⁴ proti novi

¹ Pri tem je treba opozoriti na nevarnost nasprotna skrajnosti, da bi namreč uvrstitev teh del v likovno avantgardo že sama po sebi pomenila njihovo popolno legitimizacijo za kritično vrednotenje.

² Kraljeva dela, ki jih moramo v tem sklopu upoštevati, so: *Melanholija*, ok. 1920, olje na lepenki, *Vizija sv. Antona (Skušnjave sv. Antona)*, ok. 1920, olje na platnu, *Pekoča vest*, ok. 1920, olje na lepenki, *Paradiž*, 1921, olje na juti (vsa dela hrani Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki) ter *Smrt genija*, 1921, olje na juti (privatna last, Ljubljana); upoštevati moramo tudi izgubljena dela, znana po fotografijah: *Smrt in življenje*, 1920, olje, *Stranci*, 1921, olje, in *Pošastne sanje blodnja*, 1921, olje. *Od kiparskih del sodita v ta sklop zlasti Umetnik*, 1919 (Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki) in izgubljena *Vizija sv. Antona*, 1921.

³ To poudarjajo imena umetniških združenj, npr. *Klub mladih*, idr., pa tudi naslov *Junge Slovenische Kunst*, pod katerim se je v letu 1928 oz. 1929 v okviru *Sturma* predstavila slovenska avantgarda.

⁴ Pri tem moramo upoštevati, da so se predstavniki slovenskega impresionizma postopno odmaknili od čistih impresionističnih načel, tako da obstaja celo neposredna kontinuiteta med impresionisti in mlajšimi avtorji.

duhovnosti. Pri tem moramo upoštevati, da tradicija simbolistične estetike in misli v evropski kulturi dejansko ni bila prekinjena in da je zato dejansko nemogoče ugotoviti mejo npr. med simbolističnim in ekspresionističnim slikarstvom. To popolnoma očitno velja tudi za slovensko umetnost na začetku stoletja. Tako sta se že pripadnika impresionistične generacije Grohar in Jakopič odločneje približala simbolističnim težnjam in so zlasti Jakopičeva poznejša dela postala relevantna tudi v kontekstu ekspresionizma. Tratnik, ki običajno velja za glavnega predhodnika ekspresionistične generacije, ki je nastopila po 1. svetovni vojni, lahko v veliki meri velja za eminentno simbolističnega avtorja. To nam potrjuje že motivka, ki se v njegovih delih ne prestopa pojavlja, zlasti motiv *hrepenenja*⁵ in — tudi na tematiko hrepenenja navezujoča se — motivka slepote. (Motiv slepote, ki je zlasti z Maeterlinckom postal eden najznačilnejših simbolističnih motivov, uporablja Tratnik še tudi v svoji sliki *Slepa* iz leta 1921 povsem v simbolističnem smislu, v nasprotju z Jakopičem, ki se je s svojim *Slepcom* leta 1926 z *baročnim* patosom izraziteje približal ekspresivnim težnjam.)

Tudi v delih nekaterih avtorjev ekspresionistične generacije je zavzanost simbolistični tradiciji več kot očitna; najizrazitejši primer za to je opus Božidarja Jakca. Njegova dela se tudi formalno naslanjajo na secesijsko linijo, katere raba pa je utemeljena v nekaterih postavkah simbolistične poetike. Pri tem je bistven pojem glasbe, tako da iz secesije razvita linija opravlja sinestezijsko funkcijo, pomeni torej vizualni pendant najčistejši, najbolj duhovni in absolutnemu najbližji od vseh umetnosti. Cankarjanski motiv Kurenta, ki glasbo povezuje s hrepenenjem, zelo jasno opozori na smisel glasbe kot »znaka« absolutnega. (V podobnem smislu lahko interpretiramo ponavljajoči se motiv luči in *hrepenenja po svetlobi*.) Ob Jakcu bi lahko opozorili tudi na zelo razvidne odmeve simbolistično orientiranih avtorjev (Klimt, Hodler) v zgodnjem opusu bratov Kraljev.

Toda tu nas bolj zanima neki drug pojav, in sicer dejstvo, da so simbolistični pojmi, koncepti in toposi v nekaj pomembnih primerih omogočili prehod k radikalnim modernističnim formam (abstrakciji), pri čemer so hkrati opredelili refleksijo teh premikov in pojavov. Za to navezavo modernizma na tradicijo simbolizma je izredno značilno seveda predvsem delo Vasilija Kandinskega.⁶ (Ze imena, ki jih ta navaja v spisu *O duhovnem v umetnosti* in ki označujejo tradicijo, ki vodi umetnost proti *veliki duhovnosti*, so izredno pomenljiva: Maeterlinck, Wagner, Debussy, Schönberg, Rosetti, Burne-Jones, Böcklin, Stuck, Segantini). Vodilni princip, ki ga Kandinski v svojih spisih formulira kot *načelo notranje nuje*, se ne ustavlja le ob fenomenalni danosti potez na slikovnem nosilcu; zunanost je namreč pri njem pojmovana kot *pozunanjenje notranje vsebine*, zato imajo formalna razmerja, ki jih ureja *načelo notranje nuje*, svoj duhovni značaj, so torej vidna manifestacija duha. *Načelo notranje nuje* kot *načelo smotrnega dotikanja človeške duše*, ta ključni koncept refleksije in avtorefleksije pri Kandinskem, se dovolj jasno vpisuje v tradicijo simbolistično usmerjene

misli od Baudelairovih *Correspondances*, Mallarméjevih spisov in Moréasovega manifesta, če pri tem niti ne upoštevamo drugih idej, ki so povezane s ključnim konceptom likovne pojavnosti kot povnanjene duhovnosti (npr. sinestezijska vrednost različnih izraznih sredstev, zlasti ključni pomen glasbene paradigme, ipd.).

Jasno je, da omenjenih del Franceta Kralja po doslednosti in inovativnosti, po daljnosežnosti in radikalnosti izpeljave in po likovni kvaliteti ne moremo primerjati z opusom Kandinskega, vendar pa mislim, da v teh *protoabstraktnih* delih prav tako deluje svojevrstna navezava na simbolistične težnje in koncepte ter da lahko tako njihov njihov nastanek kot njihovo nemožnost in samoblokiranost razumemo zlasti iz protislovne dialektike konceptov *duha* in *materije*. Pri tem Kandinskega in njegovih prvih spisov nisem omenjal slučajno. Čeprav Milček Komelj kot glavni poznavalec slovenskega likovnega ekspresionizma govori le o posrednem pomenu idej piscev, kot sta Kandinski in Woringer, za umetnike slovenskega ekspresionizma,⁷ je vendarle zelo verjetno, da je France Kralj poznal izjemno odmevno Kandinskijevo pisanje (kar bi lahko veljalo predvsem za knjigo *Über das Geistliche in der Kunst in za spis Über die Formfrage*, ki je izšel v zborniku *Der blaue Reiter*). Za Kralja, ki je bil sorazmerno razgledan po sočasnih umetnostnih tokovih, sta bila lahko v tem času oba spisa izjemno aktualna že s svojo obravnavo problema preнове v umetnosti v smislu duhovnosti ter s tem povezanim nasprotovanjem *materializmu*, torej mimetičnemu konceptu v likovni umetnosti. Značilno je tudi, da Kandinski eksplicitno dopušča hkratno rabo realnih abstraktnih form v delu, če to terjata *notranja nuja*; dejansko je Kralj uporabljal ta postopek, da bi materialno izrazil abstraktno duhovno vsebino (npr. pekoče vesti, življenja in smrti ipd.). Končno je mogoče celo Kraljevo rabo barv in form interpretirati sinestetično in *simbolično*, kar je Kandinski v svojem spisu tako obsežno razvil.⁸

Temeljna novost, ki jo je Kralj uvedel v omenjenih delih, je radikalna sprememba značaja in statusa slikovnega polja. Medtem ko je v slovenskem ekspresionizmu sicer nedvoumna reakcija proti materializmu akademskega realizma in proti optičnemu objektivizmu impresionistov, pa v glavnem ni problematizirana ideja o umetniškem delu kot *imitatio naturae*,

⁵ Hrepenenje je hkrati temeljni pojem literature in misli Iva-
na Cankarja, v tem času še vedno ene najvplivnejših kulturnih osebnosti.
Čeprav je problematika Cankarjevega hrepenenja raznovrstna (vključuje npr.
tudi socialne vidike) in se je deloma tudi spreminjala, jo lahko poenostavljeno
povzamemo tako, da se absolut lahko uresniči samo skozi odsotnost.
Prisoten je lahko samo kot hrepenenje po nedosegljivem.

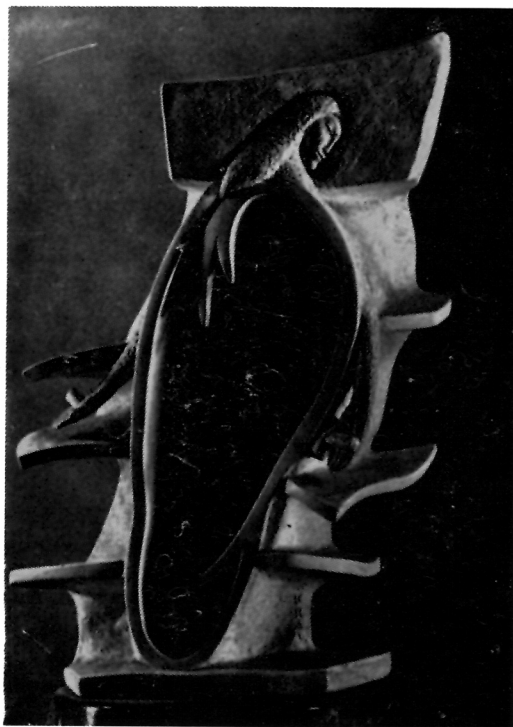
⁶ Njegove spise povzemamo po izdaji: Vasilij Kandinski: *Od točke
do slike*. Zbrani likovnoteoretski spisi. Zbral, prevedel in uredil Marijan Tršar.
Ljubljana 1985.

⁷ Milček Komelj: *Slovensko ekspresionistično slikarstvo, risba in
grafika*. V katalogu *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem (1920 —
1930)*, Moderna galerija Ljubljana, 1986, str. 28.

⁸ Igor Kranjc me je opozoril celo na dejstvo, da na sliki *Smrt genija*
raba likov in barv popolnoma ustreza tezam Kandinskega: kvadrat je rdeč,
trikotnik rumen, krog moder.

čprav zdaj posnetek predmeta prek postopkov stilizacije, *deformacije*, rušenja globinske perspektivne konstrukcije ipd. služikot nosilec duhovne vsebine. Kako je bilo slovensko slikarstvo omejeno s samo-umevnostjo mimetičnega koncepta, je lepo razvidno iz dveh primerov. Jakopič je npr. v nekaterih radikalnejših delih prostor ploščil in predmet razpuščal v sestav barvnih lis na nosilcu. Dosledna izpeljava logike, ki deluje v teh postopkih, bi morala avtorja pripeljati do tega, da bi priznal *likovno avtonomnost* barvne kompozicije in prešel v abstraktno slikarstvo. Prav tako bi morala raba linije kot sinestetične vzporednice glasbeni strukturi uveljaviti v Jakčevih delih samostojnost tega sredstva.⁹ Dejstvo pa je, da ne ta dva ne drugi sočasni avtorji¹⁰ kljub *deformacijam* in težnjam, ki se bližajo nekaterim modernističnim konceptom, niso opustili v bistvu *ekranskega* pojmovanja slikovnega polja, se pravi pojmovanja *realnosti* (razporeditve predmetov v tridimenzionalnem prostoru), kot *pravzorca* slike. Slika ostaja v bistvu mimezis, posnetek realnosti, in to ne glede na *deformacije*, ki si jih umetnik lahko privoščiči, da bi izrazil neko duhovno ali čustveno vsebino; lahko bi celo rekli, da te deformacije dobijo smisel šele ob normi *objektivnega, zrcalnega* posnetka.

Polje, ki ga je Kralj v teh svojih delih vpeljal, je nasprotno radikalno nemimetično, čeprav ni *abstraktno* v tistem smislu, da bi bile iz njega izgnane vse figuralne prvine ali aluzije. Če to polje vendarle imenujemo *abstraktno*, moramo to razumeti dobesedno. V teh delih slikovno polje namreč nikakor ni več ekran, na katerega se je (bolj ali manj osebno stilizirano oz. *deformirano*) ujel odsev realnosti; če že je nekakšen ekran, potem *lovi* in *materializira* abstraktno, duhovno vsebino. Enovitosti zdaj posameznim elementov slike ne zagotavlja več hipotetični objektivni perspektivni prostor, pač pa semantični prostor abstraktne ideje. Pojasnila, ki jih je France Kralj zapisal ob teh delih v katalogu XIX. umetnostne razstave v Jakopičevom paviljonu leta 1921, so dejansko prav formulacija tega abstraktnega semantičnega prostora, ki se v sliki materializira na vizualni način. Zaradi te *semantične* logike gradnje slike so Kralju sodobniki (celo tisti, ki so mu sicer naklonjeni, npr. Stele) očitali, da ustvarja rebuse. Avtorjeva pripisana pojasnila bi tak očitek do neke mere lahko celo opravičevala, če nas ne bi sočasni estetski koncepti, navezani na simbolistično tradicijo, opozarjali, da raznorodni fenomeni, ki se povezujejo v sinesteziji, niso tudi medsebojno zamenljivi in da



244. France Kralj, *Umetnik*, 1919, Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki

torej slika in diskurzivno, pojmovno razvita misel ne moreta biti ekvivalenta. Z drugimi besedami, čeprav se v pojasnilih¹¹ vzpostavlja celo popolna analogija med elementi stavka in slike, to še ne pomeni, da je stavek tudi prava duhovna vsebina slike. Nasprotno, ta vsebina je tisto, kar je onstran pojma in kar naj slika (prek *načela smotrnega dotikanja človeške duše*, če uporabimo izraz Kandinskega) uresniči v gledalčevi duši.

Leta 1922 je France Kralj v pogovoru z Antonom Vodnikom poudaril svojo težnjo, *da bi dosegel take oblike, ki bi že same odgovarjale vsebini, ki jo hočem izraziti*.¹² Dejansko je ta težnja pri Kralju opazna že od prvih ilustracij in vinjet in doseže enega svojih vrhov v publikaciji, v kateri je avtor izdal ljudsko pesem Kralj Matjaž; v pojasnilu, objavljenem v katalogu leta 1921, tako preberemo tudi: *Linije besedila in risb odgovarjajo vsebini*. Toda zdi se, da je bila temeljna težava Kraljevih *protoabstraktnih* del prav tu: kako vsebino vizualno materializirati. Prav diskurzivne berglje, ki jih je bil Kralj prisiljen uporabiti, kažejo na težave, v katere se je zapletel, ko se je lotil naloge, podati duhovno vsebino s sredstvi umetnosti, torej z eminentno materialnimi sredstvi. Zahteva po novi duhovni umetnosti, po umetnosti, v kateri bi bila vzpostavljena neposredna identiteta duhovne vsebine in materialne forme, kar lahko interpretiramo tudi kot opustitev tradicionalnega ovinka prek posnemovalne funkcije umetnosti, se je Kralju zaradi protislovja konceptov *duhovnega* in *materialnega* izkazala kot nekaj nemožnega.

To nemožnost je avtor napovedal že sorazmerno zgodaj, s kipcem *Umetnik* (1919), čigar vsebina je prav dialektika materialnega in duhovnega. Pojasnilo, ki ga

⁹ To je logika, kakršni sledimo po eni strani pri nekaterih simbolističnih avtorjih (zlasti pri Ciurlionisu), po drugi pa tudi v Kandinskijevi knjigi *O duhovnem v umetnosti*. V tem kontekstu je dragocena Jakčeva izjava, da je pod vplivom karizmatične figure Marija Kogoja in pod neposrednim vtisom njegovih *atonalnih* klavirskih improvizacij (Kogoj je bil Schönbergov učenec) ustvarjal tudi povsem abstraktna dela, ki se žal niso ohranila. Dokument o tej radikalni izpeljavi *absolutne*, sinestezijske rabe likovnih sredstev pomenijo plakati za Kogojev koncert leta 1920.

¹⁰ Pri tem so seveda posebno vprašanje, ki se ga tu ne moremo lotevati, avantgardistične težnje, zlasti Černigojev konstruktivizem.

¹¹ Prim. npr. pojasnilo k sliki *Pekoča vest: Sokrivca (objem rok, stik glav) že (goreča roka, okvir) vest (modre niti)*.

¹² Pogovor Antona Vodnika z bratoma Kraljema je bil objavljen v Almanahu katoliškega dijaštva za leto 1922 in ponatisnjen v *Mladiki* istega leta.

je Kralj zapisal k delu v katalogu ob razstavi leta 1921, se glasi: *Vodoravne linije so njegove stopnje, vrhnja masa višek, preko katerega kljub duševni zmožnosti (glava normalna) radi slabosti telesa (telo samo v obri-sih) ne seže (obdaja glavo)*. Načelne teze, kot jih razberemo iz same razlage, potrjuje pa nam jih strogi paralelizem semantičnih in likovnih členov, ne omogočajo rešitve identitete forme in vsebine. Predvsem je razmerje duha in materije predstavljeno skozi razmerje glave in telesa, torej razmerje, ki ga lahko povežemo s tradicionalnim krščanskim dualizmom duha in telesa (*Duh je voljan, toda telo je šibko!*), kateremu lahko sledimo tudi še v kasnejšem Kraljevem delu. Sporočilo kipa torej lahko interpretiramo tako, da umetnik svojih najvišjih vizij ne more realizirati, ker ga pri tem ovira nezmožnost njegovega telesa, kar pomeni, da ga ovira sama materialna plat umetnine, s katero se pač materialno telo spopada. Kralj je tu ne le zoprestavil materialnost umetnine duhovnosti čiste vizije, ki jo omogoča umetnikova *duševna zmožnost*, pač pa je duhovnost postavil tudi na najvišjo stopnjo (zunaj samega kipa, ki je seveda tudi materialni objekt). To lahko razumemo v smislu klasičnega substancialnega dualizma duha in materije. Najvišje še možne stopnje (ki ostaja ujeta v blok materije) umetnik ne more prekoračiti, ker bi se moral odpovedati telesu, materiji, forej umetnosti kot taki.¹³ Med formo in vsebino mora zato vedno ostati zev, razcep, saj bi bila umetnost, v kateri bi se duhovna vsebina sebi adekvatno izrazila, lahko le ne-umetnost. Še več, ko se umetnost odpove *materialističnemu* principu posnemanja, da bi s svojo formo neposredno izražala duha, se paradoksalno uveljavi prav materialnost njenih sredstev samih, ki so bila prej, v sliki kot *ekranu*, dematerializirana. (Ta proces potrjuje tudi razširitev obravnavanih Kraljevih slik na okvir, ki je prej pomenil simbolno mejo med prostoroma realnosti in iluzije; s tem je še toliko bolj poudarjen objektni, materialni značaj umetniškega dela.) Ta prehod v materialnost likovnih sredstev je seveda eden bistvenih aspektov likovnega modernizma. Tako zdaj pri Kralju v zev med vsebino in formo stopi diskurzivna, pojmovna razsežnost, ki poskuša približati materijo duhu tako, da jo ureja po logiki abstraktnega

stavka, da torej ustvarja rebus. Ker torej Kralj poskuša doseči identiteto vsebine in forme tako, da kopira logiko diskurzivnega pojmovnega aparata, forma ne more uveljaviti svoje avtonomije, *absolutnosti* likovnih sredstev, s tem pa ostane le *nižja* pojavna oblika *višje* duhovne substance. To pa pomeni tudi dejansko samoblokiranost in zlom Kraljevega projekta.

Vse to pa pomeni, da France Kralj, čeprav je uvedel bistveno nemimetično slikovno polje, ni presegel rešitev tistih ustvarjalcev, ki so znotraj simbolistične tradicije vzpostavili sliko kot abstraktni prostor adicije simbolov (npr. Redon ali tudi Klimt). Od tod pa je tudi očitno, zakaj je Kandinski, ki je sicer moral za refleksijo in teoretizacijo lastne dejavnosti uporabiti pojmovni in konceptualni aparat, navezan neposredno na simbolizem, lahko prešel k radikalnim rešitvam likovnega modernizma, medtem ko je Kralj ostal v svojih poskusih blokiran. Bistvo Kandinskijeve teorije je namreč v tem, da ima vsak likovni element in vsako razmerje teh elementov svojo duhovno vsebino že po sebi, tako da se *načelo notranje nuje* realizira kot popolnost formalne kompozicije. Likovni elementi torej ne morejo funkcionirati kot transmisija vnaprej dane, substancialno heterogene vsebine. Identiteto vsebine in forme, ki se je morala Kralju zastaviti kot vzpenjanje proti popolnosti in zato kot nemogoča naloga, je Kandinski lahko razrešil, ker je zanj vsebina bistveno vsebina forme. In tam, kjer je Kandinski izjemno lucidno opredelil karakter nastopajočega likovnega modernizma v formuli *realizem = abstrakcija — abstrakcija = realizem*,¹⁴ je Kralj opustil avanturo abstrakcije in se vrnil k varnim rešitvam figuralike.

¹³ V Kraljevih delih pomeni poseben problem telesnost, ki je močno prisotna tudi v drugih njegovih delih tega časa. Zlom spiritualnih teženj v njegovi umetnosti in prehod k poudarjeni vlogi realnosti lahko povezujemo tudi z vrnitvijo *odrinjene* telesnosti, ki se je morala vrniti v sliko kot mimesis, ker je avtor ni zmožal vzpostaviti zunaj slike kot slikarjevo telo (v podobnem smislu, kot se to dogaja npr. pri Pollocku).

¹⁴ V spisu **O vprašanju forme**. Prim. Kandinski, o.c., str. 294.

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

Olga Milanović

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

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

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

Miroslav Timotijević

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

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

Igor Zabel

IMPORTANCE OF SYMBOLISM FOR THE ORIGIN OF ABSTRACTIONIST ART IN SLOVENIA

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

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

Tomislav Premerl

BETWEEN MODERNISM AND AVANT-GARDE Croatian Interwar Architecture

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

Marina Vicelja

PENETRATION OF FUNCTIONALISM INTO THE SACRAL ARCHITECTURE OF SUŠAK

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

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

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

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