

Pejzažno slikarstvo u Hrvatskoj u dugom XIX. stoljeću

Dalić, Ivo

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:369901>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



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

Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

PEJZAŽNO SLIKARSTVO U HRVATSKOJ

U DUGOM XIX. STOLJEĆU

Ivo Dalić

Mentor: dr. sc. Dragan Damjanović, red. prof.

ZAGREB, 2024.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

PEJZAŽNO SLIKARSTVO U HRVATSKOJ U DUGOM XIX. STOLJEĆU

Landscape Painting in Croatia in the Long Nineteenth Century

Ivo Dalić

SAŽETAK

Diplomski rad za zadatak je uzeo prikazati djelatnosti umjetnika i likovnih amatera, koji su doprinijeli široko shvaćenoj temi pejzaža u slikarstvu dugog XIX. stoljeća. Jedan od osnovnih ciljeva diplomskog rada je objedinjenje korpusa pejzažnog slikarstva, nastalog u dugom XIX. stoljeću, koji čini likovnu baštinu suvremene Republike Hrvatske. Uz sabiranje znanja o, u hrvatskoj povijesti umjetnosti, slabo individualno istraživanoj likovnoj temi, pregledni karakter diplomskog rada omogućuje uvid u profil društva, lik umjetnika i samo slikarstvo, obraćajući pažnju na individualna iskustva svakog pojedinog umjetnika s temom pejzažnog slikarstva, no koje je također međusobno sučeljeno u širem interpretativnom okviru. Rečeno dodatno apostrofira pristup materijalu iz perspektive suvremene povijesti umjetnosti, koja posjeduje senzibilitet za uzajamnost između kulture življenja i ljudske djelatnosti, poput slikarstva, a također je uspostavila kritički odnos prema vlastitim tradicionalnim pristupima. Posredno, nastojanjem za smještanjem pejzažnog slikarstva u interpretativni okvir, dan je doprinos reevaluaciji pejzažnog slikarstva u likovnoj umjetnosti i povijesti umjetnosti, kao legitimne teme za umjetnički izraz te jednako tako za znanstveno istraživanje. Obzirom na nastojanje za utemeljenjem likovne umjetnosti u njoj pripadajućima vremenu i prostoru, diplomski rad započinje definiranjem vremenskog konteksta dugog XIX. stoljeća, gdje je obrazložen odabir zadanog vremenskog okvira, a idućim poglavljem su osviještene teritorijalne i povijesne specifičnosti koje posredno ili neposredno imaju utjecaj na likovnu situaciju. Kontekstualna „slika“ je upotpunjena sažetim osvrtom na onodobni likovni život u Hrvatskoj, kao rezultat prethodno navedenih osobitosti vremena i prostora, a potom je veća pažnja posvećena temi pejzaža u likovnim umjetnostima, njenom putu do XIX. stoljeća, položaju u onovremenoj likovnoj umjetnosti te konačno interpretaciji u odnosu na postavljeni kontekst. Interpretacija je omogućila daljnje sagledavanje središnje teme rada, primjera pejzažnog slikarstva, međutim, ujedno na razini individualne djelatnosti umjetnika i amatera koji su se njime bavili, kao i na razini kolektivne usporedbe i interpretacije, sukladno općem kontekstu u kojem su nastali. Ideja cjelovitog i temeljitog pregleda je nametnula spomen autora čija djela nisu uključena u diplomski rad, a također i onih koji svojom djelatnošću nadilaze zadani vremenski okvir, čijim spomenom je diplomski rad zaključen.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 122 stranice, 124 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: *19. stoljeće, Hrvatska, krajolik, pejzaž, slikarstvo.*

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

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, red. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Patricia Počanić, asistent, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada: 21. siječnja 2022.

Datum predaje rada: 21. travnja 2024.

Datum obrane rada: 26. travnja 2024.

Ocjena: 5

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADA

Ja, Ivo Dalić, diplomant na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Pejzažno slikarstvo u Hrvatskoj u dugom XIX. stoljeću rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 26. travnja 2024.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. O DUGOM XIX. STOLJEĆU – DUH VREMENA.....	4
3. O DEVETNAESTOSTOLJETNOJ HRVATSKOJ – OSOBITOSTI PROSTORA.....	8
3.1. Teritorijalni partikularizmi hrvatskih prostora.....	8
3.1.1. Banska Hrvatska i Slavonija.....	8
3.1.2. Vojna krajina.....	9
3.1.3. Dalmacija i Dubrovnik.....	9
3.1.4. Istra i Rijeka.....	11
3.2. XIX. stoljeće u znaku habsburške krune.....	11
3.3. Hrvatski krajolik i prometna povezanost.....	13
4. O SLIKARSTVU XIX. STOLJEĆA I PEJZAŽIMA – LIKOVNI I INTERPRETATIVNI KONTEKST.....	14
4.1. Likovni život u Hrvatskoj u dugom XIX. stoljeću.....	14
4.2. Povijest pejzažnog slikarstva.....	15
4.3. Vrednovanje i položaj pejzažnog slikarstva u XIX. stoljeću.....	17
4.4. <i>The Moral of Landscape</i> – interpretativni okvir.....	18
5. REALISTIČNI DOŽIVLJAJ KRAJOLIKA.....	20
5.1. Dokumentiranje izgleda gradova i krajolika.....	21
5.1.1. Tri primjera slikarstva Franza Jaschkea.....	22
5.1.2. Primjer iz opusa Thomasa Endera.....	22
5.1.3. Primjer akvarela Fedora Karacsaya (Karačaja).....	23
5.1.4. Dva akvarela C. von Maÿra.....	24
5.1.5. Primjer slikarstva Rose Leard.....	24
5.1.6. Akvarel Marca Mora.....	25
5.1.7. Primjer iz opusa Francesca (Franje) Pauera.....	25
5.1.8. Slika Johana Petera Kornbecka.....	25
5.1.9. Primjer slikarstva Edmunda Misere.....	26
5.1.10. Primjer likovne djelatnosti Faustine Vecchietti.....	27
5.1.11. Primjer slikarstva Gilberta Brunora.....	27
5.1.12. Akvarel iz opusa Sigmunda Landsingera.....	28
5.2. Dokumentiranje života u krajoliku.....	28
5.2.1. Primjer slikarstva Antuna Barača.....	29
5.2.2. Primjer slikarstva J. Strohbergera (Strobergera).....	30
5.2.3. Primjer iz opusa Franje Bratanića.....	30

5.2.4. Primjer likovne djelatnosti Vatroslava Župančića	31
5.2.5. Primjer iz opusa Antuna Erbena.....	31
5.2.6. Ulje na platnu Đure Friedricha.....	32
5.2.7. Primjer slikarstva Antonia Ewingera	32
5.2.8. Primjer iz opusa M. Olivera	33
5.3. Na privatnim imanjima.....	33
5.3.1. Akvarel slikara Agapita.....	34
5.3.2. Tri primjera iz ciklusa <i>Vukovarskih pejzaža</i>	34
5.3.3. Primjer iz opusa Julijane Erdódy Drašković	35
5.3.4. Primjer slikarstva Karla (Dragutina) Weingärtnera	36
5.3.5. Primjer slikarstva Ljudevita baruna Ožegovića	36
6. EMOTIVNI DOŽIVLJAJ KRAJOLIKA.....	37
6.1. U potrazi za osjećajima u krajoliku.....	37
6.1.1. Primjeri slikarstva iz opusa Ivana (Johanna) Zaschea	38
6.1.2. Dva primjera iz opusa Francisce (Fani) Daubachy-Doljske Brlić	39
6.1.3. Ulje na platnu Alvine grofice Pejačević.....	40
6.1.4. Tri primjera slikarstva iz opusa Adolfa Waldingera	41
6.1.5. Primjer slikarstva Ante Katunarića	42
6.1.6. Tri primjera slikarstva Otona Ivekovića.....	43
6.1.7. Tri primjera iz opusa Ferde Kovačevića	44
6.2. Prepoznatljivi krajolik preobražen doživljajem	46
6.2.1. Primjer likovne djelatnosti Annibalea Manzonija.....	47
6.2.2. Dva primjera iz opusa Jakova Šašela	47
6.2.3. Primjer slikarstva Josepha Horaczeka.....	48
6.2.4. Ulje na platnu Jeana d'Alheima.....	48
6.2.5. Primjer iz opusa Eduarda Weingartena (Weingärtnera)	49
6.2.6. Pejzaž Huga Lukšića	49
6.2.7. Primjer slikarstva Ive Bauera	50
6.3. Kad nebo preuzme radnju	50
6.3.1. Dva primjera iz opusa Lorenza Buttija	51
6.3.2. Primjer likovne djelatnosti Dragutina Starka	52
6.3.3. Slika Carla (Karla) Haasea	52
6.3.4. Primjer iz opusa Antona Perka.....	53
6.3.5. Akvarel Gottfrieda Seelosa	54
6.3.6. Primjer iz opusa Giovannija (Ivana) Fumija	54
7. IDEALIZIRANI DOŽIVLJAJ KRAJOLIKA.....	55
7.1. Uranjanje u idilični svijet prirode.....	55

7.1.1. Primjer slikarstva Zore Preradović.....	56
7.1.2. Akvarel Arriga Ricottija.....	56
7.1.3. Tri primjera slikarstva Slave Raškaj	57
7.1.4. Tri primjera iz opusa Mate Celestina Medovića	58
7.2. U seoskoj idili.....	60
7.2.1. Primjer slikarstva Petra Zečevića	61
7.2.2. Tri primjera iz opusa Nikole Mašića	62
7.2.3. Ulje na platnu Dimitrije Markovića	63
7.2.4. Primjer iz opusa Jose Bužana	64
7.3. Imaginiranje prirode	65
7.3.1. Primjer likovne djelatnosti Stjepana Marjanovića	66
7.3.2. Akvarel Franje Conrada von Hötzendorfa	66
7.3.3. Tri primjera slikarstva Huga Conrada von Hötzendorfa	67
7.3.4. Primjer iz opusa Josipa Zacha	68
7.3.5. Primjer iz opusa Josipa Franje Mückea.....	69
7.3.6. Primjer slikarstva Antonia Francesca Luppisa.....	70
7.3.7. Dva primjera iz opusa Dragana Melkusa	70
8. UMJETNIČKI DOŽIVLJAJ KRAJOLIKA.....	72
8.1. Pejzaž i likovni izraz	72
8.1.1. Primjer slikarstva Izidora (Ise) Kršnjavoga	73
8.1.2. Tri primjera iz opusa Ferdinanda Quiquereza.....	74
8.1.3. Tri primjera iz opusa Vlahe Bukovca	76
8.1.4. Primjer likovne djelatnosti Giulia Lehmanna	77
8.1.5. Tri primjera iz opusa Bele Čikoša Sesije	78
8.1.6. Tri primjera slikarstva Leontine (Lee, Lea) von Littrow	80
8.1.7. Tri primjera iz opusa Emanuela Vidovića.....	81
8.2. Pitoresknost – estetska privlačnost krajolika	82
8.2.1. Tri primjera slikarstva Vinka Draganje.....	83
8.2.2. Primjer slikarstva Johna (Janka) Learda	84
8.2.3. Primjer slikarstva Virgila Meneghella Dinčića	84
8.2.4. Ulje na platnu Hansa Printza	85
8.2.5. Tri primjera iz opusa Ivana Tišova	85
8.2.6. Tri primjera slikarstva Mencija Clementa Crnčića	86
8.2.7. Primjer iz opusa Guida Jenyja.....	88
8.2.8. Dva primjera slikarstva Josipa Lalića	89
8.2.9. Primjer iz opusa Flore Jakšić	89
9. PREMA XX. STOLJEĆU.....	90

9.1. Primjer slikarstva Branka (Branimira) Šenoe	90
9.2. Primjer iz opusa Naste Rojc	91
9.3. Dva primjera slikarstva Tomislava Krizmana.....	92
9.4. Ulje na platnu iz opusa Ivana Benkovića	93
9.5. Primjeri iz opusa Josipa Račića i Miroslava Kraljevića.....	94
10. <i>POSTSCRIPTUM</i> – SLIKARI ČIJA DJELA SU IZGUBLJENA ILI NEDOSTUPNA	95
11. ZAKLJUČAK	101
POPIS LITERATURE	103
POPIS SLIKOVNIH PRILOGA.....	112
SUMMARY	122

1. UVOD

Način života u XXI. stoljeću suvremenog je čovjeka smjestio u okruženje koje je zamijenilo litice gudura staklenim stijenama koje čine pročelja višekatnica, debla drveća šumom rasvjetnih stupova te godišnja doba i dnevne sate cjelogodišnjim, ujednačenim satnicama koje diktiraju životni ritam. Nimalo neobična pojava, koja je zauzela svoje mjesto u suvremenoj popularnoj kulturi, je potreba za bijegom od svakodnevice, pronalaska utočišta, odmak od užurbanog ritma, čije rješenje nerijetko znači povratak prirodi. Ova pojava je možda tema za istraživanja neke druge vrste od onog za kojeg su predviđene ove stranice, no ovaj kratki uvod može uputiti na nekoliko okolnosti. Prva je nedvojbeno povezanost čovjeka i njegove okoline, bez obzira kakva ona bila te bez obzira je li ju kreirao sam čovjek ili priroda. Riječ je o uzajamnom prožimanju i uzajamnom utjecaju, u kojima se krije prva valorizacija teme ovog diplomskog rada. Druga okolnost na koju upućuju uvodne riječi je čovjekovo traganje za balansom između civilizacije i svijeta prirode, zanimljiva jer traganje za početkom problematiziranja tog odnosa, uvjetno početkom moderne misli, upućuje na vrijeme tematizirano u ovom diplomskom radu. Privlačan suvremenom čovjeku potencijalom paralelne usporedbe te vrijedan svjedok vremena i aktivan dionik onodobnog života je tema ovog diplomskog rada, krajolik dugog XIX. stoljeća u Hrvatskoj, no koji poprima još osobniji i humaniji karakter, jer je transformiran čovjekovom percepcijom i interpretiran njegovom rukom u obliku pejzažnog slikarstva.

Uspostavljanje odnosa suvremenosti i devetnaestostoljetnog pejzažnog slikarstva u Hrvatskoj ključno je u koncipiranju strukture diplomskog rada, s intencijom odmaka od tradicionalnih kronoloških i stilskih klasifikacija, koje nerijetko onemogućuju fleksibilnost i otežavaju nužno polivalentno shvaćanje umjetnosti i umjetnika. Stoga u pregledu primjera pejzažnog slikarstva te pregledu djelatnosti njihovih autora stavljen je naglasak na labilnosti njihove interpretacije i pretpostavljanje njene višestrukosti, a primaran cilj ovakvog pregleda je naglašavanje veze između pejzažnog slikarstva i kulture življenja, odnosno uzajamnosti između krajolika, čovjekove misli te njegove djelatnosti, konkretno u obliku slikarstva. Takav pristup nameće kao posredne ciljeve revalorizaciju umjetnosti kao važne teme i izvora primarnog materijala u proučavanju kulturne povijesti, revalorizaciju pejzažnog slikarstva u odnosu prema drugim temama u slikarstvu te kao legitimne teme za povijesno-umjetničko proučavanje.

Nove ciljeve nameće, kao što apostrofira važnost postojećih, manjak stručnih i informativnih publikacija na temu pejzažnog slikarstva XIX. stoljeća u Hrvatskoj. U seriji *Kataloga muzejskih zbirki Povijesnog muzeja Hrvatske* Marijana Scheneider je objavila 1977. godine *Gradove i krajeve na slikama i crtežima od 1800. do 1940.*, gdje je objedinila sva djela pejzažnog slikarstva nastala u navedenom periodu, koja se nalaze u zbirci muzeja. Slično je učinila Dajana Vlasisavljević izložbom *Pejzaž 19. stoljeća iz fundusa Moderne galerije*, koja je organizirana 2001. godine te koju je popratio katalog. Riječ je o jedine dvije publikacije čiji je cilj bilo objedinjenje pejzažnog slikarstva XIX. stoljeća u Hrvatskoj, no koje su se tematski ograničile na fundus vlastitih matičnih institucija. Drugdje pejzažno slikarstvo nije obrađeno sustavno i samostalno, nego isključivo uklopljeno u monografske, regionalne ili nacionalne preglede umjetnosti, pridruženo drugim slikarskim temama i umjetničkim vrstama. Stoga, još jedan od ciljeva koji se nameće ovom diplomskom radu je pružiti cjelovit pregled pejzažnog slikarstva u Hrvatskoj u periodu dugog XIX. stoljeća.

Struktura, kao i metodologija korištena u ovom diplomskom radu, obzirom na ideju senzibiliziranog odnosa likovnog materijala i osobnog te kulturnog okruženja u kojem nastaje, su slojevite. Diplomski rad podijeljen je na dvije veće cjeline. Prva je kontekstualna cjelina, koju čine prva tri poglavlja, čiji cilj je utemeljenje interpretativnog okvira za daljnje promatranje pejzažnog slikarstva. Kroz definiranje vremenskog i prostornog konteksta definirane su osnovne ideje, specifičnosti i ograničenja koja čine kontekst, koji su dalje nadopunjeni specifičnostima i naslijeđem likovne umjetnosti, u vidu ključnih karakteristika likovnog života u Hrvatskoj te ključnih karakteristika pejzaža kao likovne teme. Na začelju kontekstualne cjeline je, na osnovu do tada opisanog, oformljen interpretativni okvir te su definirana četiri poglavlja koja će poslužiti za kolektivne i komparativne interpretacije pojedinih primjera pejzažnog slikarstva, koja rezoniraju s općim, ali ključnim kulturnim značajkama onoga vremena te koja čine sljedeću, interpretativnu cjelinu diplomskog rada. Primjeri pejzažnog slikarstva u Hrvatskoj u dugom XIX. stoljeću predstavljani su na način koji stavlja naglasak na dvije razine interpretacije. Sučeljavanje motiva, pristupa i likovnih tretmana različitih primjera pejzažnog slikarstva omogućuje kolektivnu i komparativnu interpretaciju, koja kroz poglavlja i potpoglavlja diplomskog rada skreće pažnju na različite mogućnosti povezivanja interpretacije pejzažnog slikarstva s određenim aspektima kulturnog, društvenog i povijesnog konteksta u kojem nastaje. Pri tome, dok je pažnja u takvoj kolektivnoj interpretaciji stavljena na pojedina odabrana slikarska djela, ona su detaljnije obrađena uzimajući u obzir život i djelatnost njihovih autora, također omogućujući njihovu interpretaciju u kontekstu slikarevog vlastitog opusa, njegovih vlastitih osobitosti motiva, tehnike, stila i likovnog

tretmana te, uz kolektivnu reprezentaciju pejzažnog slikarstva, odabranim primjerima također je predstavljen presjek individualnog doprinosa pojedinog slikara hrvatskom pejzažnom slikarstvu u dugom XIX. stoljeću. Dok su opusi pojedinih slikara predstavljeni u različitim poglavljima i potpoglavljima, obzirom na mogućnost zanimljivog kolektivnog razmatranja pojedinih slikarskih djela, opus pejzažnog slikarstva pojedinog autora predstavljen je jednim do tri odabrana primjera, ovisno o veličini, raznolikosti i dostupnosti opusa te njegovom značaju u povijesti umjetnosti, poredanih relativnom kronologijom nastanka odabranih primjera pejzažnog slikarstva. Kao svojevrsan dodatak, posljednjim dvama poglavljima diplomskog rada stavlja se pažnja na likovni prijelaz u umjetnost XX. stoljeća te na pojedine opuse koji nadilaze likovne i vremenske konvencije dugog XIX. stoljeća, a potom i na djela koja su izgubljena ili nedostupna za obradu te njima pripadajuće autore, koje je korisno spomenuti u svrhu što cjelovitijeg pregleda pejzažnog slikarstva u dugom XIX. stoljeću. U radu su zastupljena isključivo slikarska djela, koja su dio hrvatske likovne baštine, čiji su autori porijeklom s hrvatskih prostora ili su stranci, no koja su temom i mjestom nastanka vezana uz hrvatski kontekst, čime su primjeri standardnog slikarskog importa, koji nastaju u inozemstvu te nisu tematski vezani uz hrvatske krajolike, izostavljeni, kao i djela hrvatskih umjetnika u inozemnim zbirkama. Metodološki, diplomski rad počiva na analizi znanstvene, stručne i informativne literature, likovnoj analizi i interpretaciji pejzažnog slikarstva te sintezi, interpretaciji i komparaciji svih prikupljenih saznanja.

Naposljetku, prije prelaska na sadržaj diplomskog rada, preostaje definirati još jedan pojam, naoko nepotrebno, jer je razumljiv sam po sebi, no zbog njegove višeznačnosti i, ovim diplomskom radom prihvaćene, široke interpretacije, ipak je nužno, a to je pojam pejzaž. U ovom diplomskom radu „pejzaž“ se koristi kao naziv likovne teme, naspram riječi „krajolik“ kojom se referira na stvarni fizički prostor ili pejzažnim slikarstvom prikazani prostor. Također, „pejzaž“ se u ovom diplomskom radu interpretira kao naziv za likovnu temu u najširem smislu, koja podrazumijeva cijeli spektar specifičnih tema čiji glavni sadržaj je krajolik u nekom obliku te nije nužno vezana za tradicionalno definiranje pejzaža kao isključivog prikaza prirodnog svijeta. Potreba za uključivanjem vrlo širokog spektra tema javlja se zbog velikog broja slikarskih djela koja objedinjuju više tematskih vrsta, što je nerijetko bio slučaj u pejzažnom slikarstvu prije XIX. stoljeća, u kojem se tek postupno tematski emancipira, te manjkave terminologije hrvatske povijesti umjetnosti po pitanju tematskog definiranja različitih prikaza krajolika, kao i nedostatne obrade pejzažnog slikarstva, kojeg je stoga korisno u preglednom radu, poput ovog diplomskog rada, sagledati u većoj tematskoj širini. Stoga, ovdje definiran pojam „pejzaž“ obuhvaća ujedno vedute, marine, čisti prikaz prirodnog krajolika, prizore i ambijente u eksterijeru, koji mogu biti

urbani, ruralni, sa znakovima ljudske prisutnosti ili bez nje. Ovdje definirana tema pejzaža se razlikuje od animalizma i *genrea*, no može sadržavati takve tematske motive, uz zadani uvjet da u interpretaciji sadržaja slike dominantnu ulogu i dalje posjeduje prikaz krajolika.

2. O DUGOM XIX. STOLJEĆU – DUH VREMENA

Za povjesničara umjetnosti, u bilo kakvom sagledavanju umjetnosti, jedan od ključnih elemenata je razumijevanje konteksta u koji je smješteno umjetničko djelo ili djela od interesa. Potrebna mu je antropološka svijest, prema kojoj sve što je čovjekov proizvod je imanentno povezano sa svim onim što taj čovjek jest. Stoga, za povjesničara umjetnosti, kao humanista, započeti bilo kakvu priču o umjetnosti nema previše smisla, a da ju prvo nije ukorijenio u saznanjima o kontekstu iz kojeg je potekla. Upravo s tom mišlju na umu, ovaj diplomski rad će biti započet oslikavanjem vremenskog konteksta kojim se bavi i davanjem odgovora na pitanja poput: Što je uopće dugo XIX. stoljeće?; Koji je njegov vremenski okvir?; Što ga obilježava?

Dugo XIX. stoljeće je ustaljeni termin u povijesnoj periodizaciji, koji je u praksu povijesnih znanosti prvenstveno uveo britanski povjesničar Eric Hobsbawm.¹ Kao i u slučaju drugih povijesnih perioda riječ je o arbitrarnom izdvajanju povijesnog razdoblja u kojem su prepoznati zajednički povijesni narativi koji se mogu istražiti. Dugo XIX. stoljeće je razdoblje koje donosi promjene kojima je pridano značenje početka modernog doba te kojima je okončan period ranog novog vijeka.² No, obzirom na proizvoljnost svakog imenovanog perioda u povijesti, pitanje utemeljenosti izdvajanja pojedinog dijela povijesti kao zasebnog ostaje otvorenim za diskusije struke. Stoga, treba osvijestiti ograničenja koja nose periodizacije. Parametri koji se mogu uzeti kao ograničenja za to razdoblje jednako su arbitrarni kao i samo razdoblje. Dugo XIX. stoljeće nastoji obuhvatiti razdoblje od 1800. do 1900. godine, no sa senzibilitetom da problemi i ideje koji zaokupljaju društva tog razdoblja imaju svoje početke prije 1800. godine te svoje reperkusije nakon 1900. godine. Kako ograničiti period dugog XIX. stoljeća je pitanje o kojem će biti riječi u nastavku.³

¹ Stearns, 2012., 4–6.

² Stearns, 2012., 4–6.

³ Ovdje valja naglasiti potencijalne probleme koji se mogu javiti pri korištenju termina dugog XIX. stoljeća. Peter N. Stearns naglašava europski orijentiran odnos prema povijesti koja je prihvatila ovaj termin, koji, dok dobro odgovara europskim pitanjima, naročito kad je riječ o Zapadnoj Europi, gubi svoju aplikabilnost u svjetskim razmjerima te je time otvoreno pitanje eventualne potrebe revidiranja takve periodizacije i traženja alternativne, ujedno potencijalno adekvatnije. No, unatoč ograničenjima i problemima, obzirom na kontekst mjesta, termin dugog XIX. stoljeća ipak

Ako se pri definiranju početka dugog XIX. stoljeća možemo zadovoljiti promjenom percepcije i misli kao jasnom demarkacijom, početak novog razdoblja može se vezati uz pojam „prosvjetiteljstvo“, koji je, zbog svojih heterogenih implikacija, kako kažu Simpson i Jones, „...nemoguće opisati kao pokret. Možda ga je bolje promatrati kao promjenu u misaonoj klimi, kada su se mnoge do tada prihvaćene ideje našle pod napadom, a nove dolazile do izražaja.“⁴ U tom slučaju vrlo je teško odrediti godinu koju bi mogli smatrati početkom dugog XIX. stoljeća, no u toj maglovitoj periodizaciji jasni putokazi koji svjedoče da je Europa ipak utrla novu stazu su godine izdanja prosvjetiteljskih eseja i tekstova (osvrst na koje su iznijeli Simpson i Jones), koji potvrđuju da od sredine XVIII. stoljeća Europa već baštini nove ideje.⁵

Ako se ipak za potrebe dijeljenja povijesti na arbitrarne vremenske periode traže jasni povijesni presjeci u vidu velikih događaja, koji su na ovaj ili onaj način donijeli promjene s dalekosežnim posljedicama ili koji su služili kao društveno resetiranje – iako i takav način razmišljanja o povijesti ima svoja ograničenja – ipak nema jasnijeg prijeloma od Francuske revolucije, kojom počinje jasno artikuliran misaoni proces koji je obilježio čitavo naredno stoljeće. Stoga, upravo 1789. godina se može smatrati simboličnim početkom dugog XIX. stoljeća. Pad *ancien régime* u Francuskoj označava kulminaciju prosvjetiteljskih ideja koje dolaze u konačan sraz sa stoljetnim društvenim uređenjem. Neposredno je riječ o obračunu s apsolutnom monarhijom, do kojeg dolazi zbog kompleksa problema, koji se gomilaju desetljećima, dodatno inspiriranim prosvjetiteljskom misli koja se u istom periodu naglo razvija.⁶ No, posredno, riječ je uistinu o obračunu sa stoljetnim društvenim uređenjem, koji jednostavno nije više bio adekvatan odgovor koji bi zadovoljio potrebe i svjetonazor čovjeka, u koje se više nije uklapao feudalizam.

Benedetto Croce svoju povijest XIX. stoljeća započinje diskursom o slobodi.⁷ Ako tražimo odgovor što se nalazi posrijedi te nove čovjekove koncepcije sebe i svijeta, „sloboda“ je moguće jedan od ključnih odgovora na to pitanje. Croce naglašava kako sloboda kao pojam nije nešto novo u povijesti, no u drugoj polovici XVIII. stoljeća i početkom XIX. stoljeća sloboda poprima novi kontekst, na slobodu se ne gleda više kao na danu, nego kao urođeno pravo.⁸ Svoje početno

predstavlja vrlo dobru vremensku kontekstualizaciju sadržaja ovog diplomskog rada, gdje, kako će biti nagovješteno u nastavku, upravo nejasnoće oko ograničenja perioda ne postavljaju zapreku, nego idu u prilog načinu na koji ovaj diplomski rad pristupa konceptu vremena. Stearns, 2012., 4–6.

⁴ Simpson, Jones, 2000., 12.

⁵ Simpson, Jones, 2000., 12–13.

⁶ Simpson i Jones ekstenzivno ali pregledno pišu o svim važnim događajima u godini Revolucije i onima neposredno nakon, kao i internacionalnim reakcijama. Simpson, Jones, 2000., 17–42.

⁷ Croce, 1965. [1934.], 3–19.

⁸ Croce, 1965. [1934.], 11.

poglavlje naslovljava *Religija slobode* jer je vidi kao novi moralni ideal, liberalni ideal, koji nalazi svoju primjenu u realnosti.⁹

Uz koncepciju liberalizma kao religijskog ideala, još je jedna važna ideologija kojoj se može atribuirati snaga religijskog pokreta, a to je nacionalizam. Nacionalizam se može tumačiti na više načina: općenito kao ideologija, preko njenih političkih implikacija, kulturnih ili kao perspektiva pojedinca; no, pojam nacije kakav poznajemo danas je konstrukt koji se počinje oblikovati na početku modernog doba, točnije možemo ga direktno vezati uz fenomen dugog XIX. stoljeća.¹⁰ Povratkom na riječi Crocea, liberalizam, nacionalizam, zajedno s romantizmom, kao još jednom novom ideološkom koncepcijom, zapravo čine „nit vodilju“ kroz povijest XIX. stoljeća i prožimaju sve različite sfere ljudskog djelovanja u tom razdoblju.¹¹ U istom dijelu teksta Croce apostrofira kako ta povijest o kojoj govori nije povijest pojedinog segmenta ljudskog djelovanja, nego je ona povijest koju nastoji prenijeti općenita i referentna u odnosu na ljudsku djelatnost i kronologiju događaja, ali ispričana s ciljem da u svojoj širini prenese povijest čovjeka u najsveobuhvatnijem smislu, povijest čovjekova duha.¹²

Upravo takvo poimanje povijesti odgovara pristupu ovog diplomskog rada. Sukladno tomu, raspravu o početku dugog XIX. stoljeća se može ovdje zaključiti opservacijom da je u svakom slučaju došlo do izvjesnih promjena u perspektivi ondašnjeg društva i pojedinca, koje daju zanimljiv narativ bavljenju XIX. stoljećem ponaosob. Promjene su po svoj prilici nastale prije 1800. godine, što daje legitimitet korištenju pojma „dugo XIX. stoljeće“. Obzirom da nas zanima povijest čovjeka, a ne povijest događaja, točno datiranje tih promjena nije imperativno, zapravo niti moguće jer datirati se mogu događaji koje možemo tek tumačiti kao simptome koji svjedoče da je u međuvremenu do određenih promjena došlo.

S tim na umu, ako se ipak, iz praktičnih potreba, treba naznačiti kraj dugog XIX. stoljeća, jedan se kompleks događaja može promatrati kao završetak tog razdoblja. Prvim svjetskim ratom ideje XIX. stoljeća dolaze do konačnog sraza. Unutarnje nestabilnosti, nacionalne težnje, imperijalistička rivalstva, politički odnosi i niz drugih elemenata u četiri godine rata izlaze na

⁹ Croce, 1965. [1934.], 18–19.

¹⁰ Baycroft i Hewitson, uz to što sumiraju definicije nacije, donose kratak pregled važnih autora i teorija koji se bave temama nacije i nacionalizma te, za ovaj kontekst vrlo važno, sumiraju stavove većine glede vezanosti razvoja koncepta nacije za period dugog XIX. stoljeća. Baycroft, Hewitson, 2006., 1–13.; Petar Korunić u svom znanstvenom članku sažeto definira i razlikuje etnos, naciju te objašnjava njima srodne pojmove i značenja u različitim vremenskim kontekstima, pa tako i u dugom XIX. stoljeću. Također, Korunić problem kreiranja identiteta promatra u odnosu na hrvatski primjer i analizira probleme njegovog istraživanja u znanosti. Korunić, 2005., 87–105.

¹¹ Croce, 1965. [1934.], 55–57.

¹² Croce, 1965. [1934.], 55–57.

vidjelo.¹³ Dok je XIX. stoljeće u duhu bilo kontinuirana borba moći, tenzija između starog i novog, Prvi svjetski rat bio je finalni test u kojem su u pozadini događaja iskušani prospekti za budućnost europskih država. One koje su našle dovoljno utemeljenja u novim idejama opstaju, a one čiji sistemi nisu bili spremni nadići devetnaestostoljetne okvire dočekuju svoj kraj i transformaciju u neke nove oblike, što dovoljno jasno argumentira odabir tog događaja za završavanje jednog povijesnog perioda.¹⁴

U kontekstualiziranju dugog XIX. stoljeća potrebno se osvrnuti na još nekoliko karakterističnih pojava. Jedna od promjena koja je oblikovala dugo XIX. stoljeće je industrijalizacija. Ideološke promjene koje su se dogodile ne bi se smjele promatrati, a da se pritom zanemari ekonomsko-tehnološka promjena koja se paralelno događala, jer je riječ o još jednom vrlo snažnom utjecaju i na ideologije, ali i na konkretne okolnosti života. Promjena ekonomskog sistema, rast društvene i ekonomske moći buržoazije, urbanizacija, tehnologizacija, modernizacija... tek su neke koje bi se mogle istaknuti. No, kao još jedna novina, sve promjene morale su pronaći sebi pripadajuće mjesto u društvu, jer su, kao i druge spomenute, dodale nove sile koje destabiliziraju ekvilibrijum društva, koje je moralo pronaći protuteže kako bi moglo ostati stabilno, što je pak iziskivalo vrijeme i adekvatne prilagodbe.¹⁵

Još su dvije karakteristike koje je potencijalno važno istaknuti kad je riječ o kontekstualiziranju dugog XIX. stoljeća, a to su pozitivizam i imperijalizam. Obje su vrlo usko vezane s nizom prethodno istaknutih promjena koje su stvorile uvjete da bi se potonji realizirali, kao u ostalom i međusobno. Prosvjetiteljska misao utrla je put razvoju pozitivističke filozofije i teorije.¹⁶ Ono na što valja osvrnuti pažnju glede ta dva pojma je druga strana medalje. Dok su znanosti dobile svoj oblik i legitimitet u XIX. stoljeću zahvaljujući prosvjetiteljstvu i pozitivizmu, kako i Croce naglašava: „... [prirodna] znanost, koja je napokon sjela na svoj tron kao okrunjena kraljica.“, to je potencijalno stvorilo presedan prirodnog determinizma u društvenoj percepciji, koji je s nacionalizmom utjecao i na imperijalizam, ali također sebi podredio društvene znanosti.¹⁷

¹³ Simpson i Jones opisuju okolnosti i društvenu klimu u desetljećima prije Prvog svjetskog rata te slijed događaja kojim rat počinje. Simpson, Jones, 2000., 340–359.

¹⁴ Simpson i Jones razmatraju političke, ekonomske, društvene i intelektualne uvjete u Prvom svjetskom ratu i njihovu korelaciju s prospektima nakon njegova završetka. Simpson, Jones, 2000., 360–369.

¹⁵ Simpson i Jones također pišu o ekonomskim i društvenim implikacijama industrijalizacije i ideološkim reakcijama. Simpson, Jones, 2000., 97–111.

¹⁶ Pozitivizam. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 7. 12. 2022. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49882>.

¹⁷ Croce, 1965. [1934.], 256–258.; O imperijalizmu više informacija donose Simpson i Jones. Simpson, Jones, 2000., 234–251.

3. O DEVETNAESTOSTOLJETNOJ HRVATSKOJ – OSOBITOSTI PROSTORA

Prethodno poglavlje omogućilo je raspravu o pejzažnom slikarstvu dajući sliku vremenskog konteksta i obilježja razdoblja dugog XIX. stoljeća. No, da bi kontekstualizacija bila potpuna, treba uz obznane o vremenu nadodati one o prostoru na kojem se tema razmatra. Ovaj diplomski rad za zadatak je uzeo objediniti pejzažno slikarstvo u Hrvatskoj u dugom XIX. stoljeću, koje zapravo znači uistinu objedinjavanje više teritorijalnih cjelina, obzirom da kada govorimo o Hrvatskoj u XIX. stoljeću, riječ je o historijskom anakronizmu kojim iz sadašnjice projiciramo prostorne okvire na ono što je bilo zapravo vrlo heterogen prostor na više različitih razina, od povijesti, političkog uređenja, kulture življenja, geografskih obilježja i niza drugih. Stoga za razumijevanje prostora današnje Hrvatske u dugom XIX. stoljeću valja ih sagledati i iz mikro-perspektiva, koje objašnjavaju njihove osobitosti, te makro-perspektiva, u kojima se kriju faktori uzajamnosti.

3.1. Teritorijalni partikularizmi hrvatskih prostora

Zamršena povijest hrvatskih prostora i sudbina Hrvatske, koja se uvijek nalazila na rubu svjetova i sfera, značila je prisutnost različitih kulturnih i političkih impulsa koji su razdvojili hrvatske prostore i stvorili međusobno nezavisne regije koje su oblikovale svoje specifične regionalne kulture. Stoga, kada se govori o devetnaestostoljetnoj Hrvatskoj u znaku njezinog povijesnog naslijeđa, izdvajaju se Banska Hrvatska, Slavonija, Vojna krajina, Dalmacija, Dubrovnik, Istra te Rijeka kao zasebna tema.

3.1.1. Banska Hrvatska i Slavonija

Riječ je o preostalom teritoriju civilne države, koja direktno baštini prošlost od Hrvatskog Kraljevstva, koje je ušlo u personalnu uniju s Ugarskim kraljevstvom, zajedno s kojim se, pred osmanskom prijetnjom, ujedinilo s kršćanskom Europom te su svojevrijem postali dijelom teritorija pod habsburškom vlasti.¹⁸ Ta vrlo sažeta povijest zapravo također čini temelj dinamike koju XIX. stoljeće nosi za te prostore. Banska Hrvatska potencijalno je najbolje čuvala hrvatsku samostalnost i prava na nju, zbog čega ne iznenađuje da je upravo ona najsnažnije središte hrvatskog narodnog preporoda koji se javlja u XIX. stoljeću.¹⁹ Banska Hrvatska i Slavonija bile su najosjetljivije na pritiske mađarskog nacionalnog preporoda, koji se uobličio ranije, čije ideje

¹⁸ Sugar, 1963., 20–21.

¹⁹ Iveljić sažeto donosi važne događaje i okolnosti hrvatskog narodnog preporoda. Iveljić, 2010., 40–49.

su bile ambicioznije i čija politička snaga je bila jača.²⁰ Stoga su devetnaestostoljetne Banska Hrvatska i Slavonija bile arena borbi triju legitimiteta, hrvatskog za vlastitom autonomijom, ugarskog za kulturnom i političkom prevlasti te habsburškog dinastičkog autoriteta.

3.1.2. Vojna krajina

Vojna krajina dijeli istu povijest kao Banska Hrvatska i Slavonija, no njeno cjelokupno postojanje je bilo podređeno osmanskoj opasnosti. Stoga je u XIX. stoljeću bila lišena dinamika moći koje su okupirale društveni i politički život njenih dvaju civilnih susjeda. Obzirom da je postojala kao militarizirana tampon zona prema Osmanskom carstvu, cijeli život u Vojnoj krajini je bio podređen vojnoj službi krajišnika i njihovoj mobilizaciji po potrebi, no koji su za mirnog razdoblja živjeli mahom od obrađivanja zemlje.²¹ Iako u periodu dugog XIX. stoljeća Osmansko Carstvo nije više predstavljalo ozbiljnu prijetnju, Vojna krajina je postojala i dalje jer je bila u interesu habsburških vladara kao jeftin izvor vojne snage za bilo koju od njihovih potreba.²² Vojna krajina je opstala sve do 1881. godine, kada je donesena odluka o njenom ukidanju, a desetljeće ranije, 1873. godine, je već bila razvojačena.²³ Čak je i Napoleon za kratke vlasti nad dijelom Vojne krajine južno od Save uviđao njenu korist za vlastite vojno-strateške ambicije.²⁴ Vojna svrha tog prostora je značila administrativno direktniju povezanost s habsburškom vlasti, odgovarajući Dvorskom ratnom vijeću kao vrhovnom vojnom tijelu, koje je 1848. godine zamijenilo Ministarstvo rata u Beču.²⁵ Specifična vojna vlast i specifični uvjeti postojanja ovog teritorija su znatno utjecali i na kulturu življenja, gdje je vojna autoritarnost zapravo bila vidljiva u svim sferama života te kojoj je bio cilj stvoriti pokornički mentalitet krajišnika, dakle odgojenih na bezuvjetnu poslušnost vladaru.²⁶

3.1.3. Dalmacija i Dubrovnik

Dalmacija i Dubrovnik su imali specifičnu povijesnu putanju u odnosu na kontinentalnu Hrvatsku i Hrvatsko primorje. Venecija i Dubrovnik bile su dvije maritimne republike u

²⁰ Markus sažeto opisuje najvažnije događaje koji su obilježili nacionalne odnose između Mađara i Hrvata do sredine XIX. stoljeća, s naglaskom na revolucionarnim godinama 1848. i 1849. Markus, 1997., 41–66.; Iskra Iveljić posvećuje cijelo poglavlje prostoru Banske Hrvatske do sredine XIX. stoljeća, gdje vrlo koncizno donosi informacije o političkim, društvenim i gospodarskim uvjetima u korelaciji s politikama Beča i Pešte. Iveljić, 2010., 23–133.

²¹ Iveljić također donosi informacije o uređenju te društvenim i socijalnim aspektima života u Vojnoj krajini. Iveljić, 2010., 134–171.

²² Iveljić, 2010., 134.

²³ Vojna krajina. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 1. 2. 2023. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=65199>.

²⁴ Iveljić, 2010., 142–143.

²⁵ Iveljić, 2010., 143–144.

²⁶ Iveljić, 2010., 140–141.

dugotrajnom međusobnom rivalstvu, no iste sudbine.²⁷ Dalmacija je stoljećima bila preko-jadranski teritorij Mletačke Republike, sve dok Napoleon, u prekrajanju političke karte Apeninskog poluotoka, nije okončao njeno postojanje. Dalmacija je potom, od 1797. godine, privremeno postala habsburškim teritorijem, do mira u Požunu 1805. godine, kada je postala dijelom Talijanskog kraljevstva te potpala pod Napoleonovu vlast.²⁸ Upravo pod Napoleonom, veliki dio hrvatskih teritorija prvi je put objedinjen u jedinstvenu cjelinu 1809. godine, nazvanu Ilirske pokrajine, no koje, kao ni Napoleonovo carstvo, nisu bile dugog vijeka.²⁹ Nakon Bečkog kongresa Dalmacija je konačno postala dijelom Austrijskog Carstva.³⁰ No regionalizam Dalmacije se očitovao kroz cijelo XIX. stoljeće, vidljiv u slaboj gospodarskoj razvijenosti, unatoč reformnim nastojanjima, koja su počela s Napoleonovim generalom Marmontom, a koja je nastavila austrijska vlast.³¹ Također tu je i regionalni partikularizam u kulturi i politici Dalmacije. Iako je hrvatski jezik bio jezik većine stanovništva, građansko stanovništvo je govorilo talijanski i smatralo talijansku kulturu svojom matičnom.³² Stoga, političke i kulturne dinamike se u Dalmaciji nisu razvijale pod vanjskim pritiscima, nego onima koji su dolazili iznutra, između prohrvatskih i protalijanskih kulturnih i političkih struja.³³ Dubrovnik nisu mučila ta pitanja, iako je dijelio istu sudbinu kao Dalmacija po pitanju napoleonske epizode, od okupacije 1806. godine, preko ukidanja Republike 1808. godine, do pripajanja Austrijskom Carstvu 1815. godine, nakon privremenog postojanja u Ilirskim pokrajinama.³⁴ No, Dubrovnik je jedini hrvatski teritorij koji je uistinu ostao autonoman do XIX. stoljeća te koji je zadržao vlastiti kulturni identitet i koji nije dijelio probleme Dalmacije s autonomaškim pokretom ili kontinentalne Hrvatske s mađarizacijom. Stoga, ne iznenađuje da je, kada je bilo riječi o ujedinjenju hrvatskih teritorija, Dubrovnik sa simpatijom gledao na tu ideju.³⁵

²⁷ Pederin kratko opisuje višestoljetne odnose dviju Republika. Pederin, 2012., 9–11.

²⁸ Piplović, 2012., 75.; Pederin, 2012., 12–14.

²⁹ Piplović, 2012., 75.; Pederin, 2012., 12–14.

³⁰ Judson, 2018., 143.

³¹ Piplović se detaljnije bavi aktivnostima francuske vlasti u Dalmaciji, naročito posvećujući pažnju intervencijama u arhitekturi, urbanizmu te vojnoj i cestovnoj infrastrukturi, kao i uvjetima u kojima do tih intervencija dolazi. Piplović, 2012., 76–100.; Judson se osvrće na probleme austrijskih nastojanja modernizacije Dalmacije, gdje se problem financiranja i neučinkovitost birokratskog aparata Carstva ističu kao neke od glavnih zapreka. Judson, 2018., 143–148.

³² Kamber, 2019., 223–224.

³³ Kamber opisuje autonomaški pokret kao ključnu preokupaciju političkog života Dalmacije u drugoj polovici XIX. stoljeća. Kamber, 2019., 223–232.

³⁴ Ćosić sažeto opisuje okolnosti u kojima se Dubrovačka Republika nalazila do početka XIX. stoljeća te njenu sudbinu do Bečkog kongresa. Ćosić, 1995., 177–203.

³⁵ Kamber, 2019., 225.

3.1.4. Istra i Rijeka

Istra je uz Dalmaciju bila dijelom mletačkih posjeda, koji su nakon 1815. godine i Bečkog kongresa postali dijelom Austrijskog Carstva.³⁶ U XIX. stoljeću, u jeku oblikovanja nacionalnih identiteta, Istra je suočena s istovjetnim problemom kao i Dalmacija te je još jedno mjesto sraza talijanskog i hrvatskog političkog, kulturnog, jezičnog i nacionalnog identiteta te, u Istri također prisutnog, slovenskog identiteta.³⁷ Talijanski iredentizam je predstavljao mjesto sukoba i na vanjsko-političkoj sceni, a ne samo lokalnoj, pa je Austrijsko Carstvo sredinom stoljeća izgubilo teritorije na sjeveru Apeninskog poluotoka, među kojima i svoju dotadašnju vojnu luku Veneciju.³⁸ Istra je profitirala na habsburškim gubitcima, jer je od sredine XIX. stoljeća Pula postala glavna vojna luka Carstva te doživjela svoj razvoj i procvat.³⁹ Pored Pule, treba spomenuti Opatiju, službeno morsko lječilište Austro-Ugarske, koje se kao turističko središte razvilo potkraj XIX. i početkom XX. stoljeća.⁴⁰ Grad Rijeka u dugom XIX. stoljeću se pak ističe u odnosu na sve druge hrvatske teritorije. Riječku elitu, koja je bila nositelj političke vlasti, činili su imućniji građani, čiji interesi tijekom cijelog XIX. stoljeća nisu bili nacionalni, nego prvenstveno ekonomski, stoga, unatoč većinskom hrvatskom stanovništvu, Rijeka je kroz XIX. stoljeće bila naklonjena mađarskoj vlasti, u kojoj je vidjela bolju političku stabilnost i ekonomski napredak.⁴¹ Iako je peštanska politika izašla na vidjelo već potkraj XVIII. stoljeća, nazivajući prostor kojeg danas poznajemo kao Hrvatsko primorje *litorale ungarico*, pune razmjere svojih političkih ekspanzija nije ostvarila sve do Hrvatsko-Ugarske Nagodbe 1868. godine, s dodatkom Riječke Krpice, kojom je Rijeka postala teritorij neovisan od Banske Hrvatske te pod direktnom nadležnosti Pešte, od kada je grad ujedno naglo ekonomski napredovao.⁴²

3.2. XIX. stoljeće u znaku habsburške krune

Dok su hrvatski prostori dugo vremena pratili međusobno vrlo različite povijesne putanje, ipak je XIX. stoljeće konačno objedinilo hrvatske teritorije pod istom habsburškom krunom. Stoga je ova dinastička europska sila važan makro-element koji je usmjeravao sudbine hrvatskih prostora te stvorio jedinstveni biotop u kojem su se sastala različita povijesna, društvena i kulturna

³⁶ Judson, 2018., 143.

³⁷ Lazović, Šetić, 2019., str. 125–161.

³⁸ Simpson i Jones iz perspektive Italije opisuju proces njenog ujedinjenja, ujedno dijelom i na račun Austrijskog Carstva. Simpson, Jones, 2000., 182–188.

³⁹ Trogrlić, Stepanić, 2007., 17–30.

⁴⁰ Opatija. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 1. 2. 2023. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=45205>.

⁴¹ Polić, 2014., 16–24.

⁴² Polić, 2014., 12–16.

naslijeđa, koja su se našla u borbi za vlastiti opstanak i mjesto u društvenom poretku. Habsburška vlast je europska sila čije političke reakcije i odluke su se direktno odražavale na hrvatske prostore. Habsburški vladari su donijeli prosvjetiteljstvo i reforme u drugoj polovici XVIII. stoljeća.⁴³ Austrijsko Carstvo se nosilo s posljedicama Francuske Revolucije i Napoleonovog Carstva.⁴⁴ Beč je osjećao posljedice revolucionarnih 1848. i 1849. godine te reakcionarno djelovao u narednom desetljeću.⁴⁵ Car je potpisao Austro-Ugarsku Nagodbu 1867. godine.⁴⁶ Monarhija je 1914. godine proglasila rat Kraljevini Srbiji te započela slijed događaja koje će povijest pamtit kao Prvi svjetski rat.⁴⁷ Svi događaji koji su dio vanjskopolitičkih odnosa Austrijskog Carstva, potom Austro-Ugarske se odražavaju na hrvatske prostore, a ujedno svi događaji u hrvatskim zemljama događaju se u odnosu prema središtima vlasti, bilo da je riječ o Pešti ili Beču. Posljedično i kad je riječ o društvenim i kulturnim strujama ili pak transferima, one također prate silnice političkih, ekonomskih, ideoloških ili drugih impulsa.⁴⁸ Proces formiranja građanske kulture, s kojom dolazi i pojava bidermajera, je proces koji se odražavao na razini cijeloga Carstva.⁴⁹ Carstvo je ujedno bilo poligon sukladno kojem su se oblikovale nacionalne ideje vrlo heterogene skupine naroda koji su živjeli u njemu, koji su svoje identitete kreirali ujedno na osnovu iskustava susreta s „drugima“, vidljivo od češke zaokupljenosti Nijemcima, do hrvatske zaokupljenosti Mađarima u kontinentalnim prostorima Hrvatske pa do odnosa cijelog nacionalno heterogenog Carstva prema njegovim njemačkim vladarima, koji je također često bio isprepleten cijelim kompleksom etničkih i nacionalnih pitanja povrh mnogih drugih.⁵⁰ Ovakvo sagledavanje hrvatskih prostora u široj slici doprinosi razumijevanju da je prostorni kontekst jednako arbitraran kao i onaj vremenski, gdje je odabrani prostor tek odabrani dio puno šire mreže ljudske djelatnosti koja se nastavlja i izvan zadanih okvira.

⁴³ Judson opisuje vladavinu Marije Terezije, Josipa II. I Leopolda I. uključujući reforme koje monarsi donose i okolnosti koje su obilježile njihovu vladavinu. Judson, 2018., 41–105.

⁴⁴ Judson, 2018., 105–117.

⁴⁵ Judson je vrlo ekstenzivno opisao okolnosti revolucija 1848. i 1849. godine. Judson, 2018., 193–292.

⁴⁶ Judson, 2018., 294–298.

⁴⁷ Judson, 2018., 428–431.

⁴⁸ Analogno Crocevoj koncepciji povijesti kao jedinstvenog zbira svih ljudskih djelatnosti. Croce, 1965. [1934.], 55–57.

⁴⁹ Judson profilira građansko društvo Austrijskog Carstva prve polovice XIX. stoljeća i njegovu kulturu življenja. Judson, 2018., 152–163.; Johnston također povezuje kulturu življenja prve polovice XIX. stoljeća sa fenomenom bidermajera te pojašnjava kako je nastao i kako se ukorijenio njegov naziv. Johnston, 1993. 24–29.; Hlevnjak objašnjava narav bidermajera i smješta ga u kontekst hrvatskog građanskog društva. Hlevnjak, 1998., 84–90.

⁵⁰ Sugar i Monticone u svojim člancima sažimaju nacionalne odnose i probleme na razini cijeloga Carstva. Sugar, 1963., 1–30.; Monticone, 1968., 110–125.

3.3. Hrvatski krajolik i prometna povezanost

Na tragu govora o prostornim vezama, u postavljanju prostornog konteksta preostaje razmotriti prirodne i geografske datosti. Očigledna je veza pejzažista i prostora u kojem boravi ili je imao priliku boraviti, jer slika što vidi ili slika potaknuto iskustvom onog što je vidio. Prostor oko njega i senzorna iskustva u ovoj tematskoj grani slikarstva imaju priliku biti glavni motiv slikarevog rada. Očigledna je i veza okoline sa svim sferama ljudskog življenja i djelovanja, no ovdje valja obratiti pažnju na pojedine specifične posljedice koje okolina ima. Iako su se hrvatski teritoriji našli unutar istog carstva te unatoč svojim povijesno i kulturno specifičnim problemima, treba uzeti u obzir njihovu prirodnu razjedinjenost. Geomorfološka struktura Hrvatske jasno je razdvojila litoralnu Hrvatsku od kontinentalne, naročito u slučaju Dalmacije. Dok prometnice na hrvatskom prostoru postoje od antike, do XIX. stoljeća značajnijeg napretka u povezivanju i poboljšavanju kontakata između hrvatskih prostora nije bilo.⁵¹ Moderne prometnice se u Hrvatskoj grade od druge polovice XVIII. stoljeća, kao jedan od boljitaka koje je donijela prosvjetiteljska politika, no, prometnice su prvenstveno nastojale povezati dijelove unutar jednog političkog entiteta, a to je bila Banska Hrvatska, koja je nastojala ostvariti vezu između svoje unutrašnjosti i primorja (*Karolina, Jozefina i Lujzijana*) te pospješiti trgovačku vezu sa osmanskom Bosnom (*Terezijana*).⁵² *Majstorska cesta*, završena 1832. godine, povezuje Dalmaciju i Bansku Hrvatsku, prethodno njoj izgrađena je *Dalmatinska cesta* 1789. godine koja je preko Gračaca i Knina prva povezala Dalmaciju s habsburškim teritorijem.⁵³ Također Dalmacija nije imala ni jednu prometnicu za kolski promet sve do početka XIX. stoljeća, kada je, za francuske uprave, došlo do izgradnje makadamskih prometnica, a istovremeno su u Istri obnovljene ceste.⁵⁴ Željeznički promet se na hrvatskim prostorima javio tek od šezdesetih godina XIX. stoljeća, no do okončanja Carstva, karakter željezničkih mreža bio je povezivanje strateški važnih gradova s centrima, Bečom i Budimpeštom, stoga ne iznenađuje da je nakon 1867. te 1868. godine ključan interes bio povezivanje Rijeke s Budimpeštom, ostvaren već 1873. godine, dok su poprečne prometne veze, kao na primjer između Zagreba i Osijeka ostvarene tek šesnaest godina kasnije.⁵⁵ A do povezivanja austrijske Dalmacije s Ugarskom, odnosno kontinentalnom Hrvatskom nije u dugom XIX. stoljeću ni došlo.⁵⁶ Prometne veze ili pak njihov manjak su ujedno posljedica društveno-političkih uvjeta

⁵¹ Feletar, Hojzan, Anžek, 2019., 124–129.; Šego, Dodig, 2019., 121–125.

⁵² Feletar, Hojzan, Anžek, 2019., 129–134.

⁵³ Feletar, Hojzan, Anžek, 2019., 133–136.

⁵⁴ Piplović, 2012., 92–96.; Šego, Dodig, 2019., 128.

⁵⁵ Željeznica. *Hrvatska tehnička enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 1. 2. 2023. [željeznica | Hrvatska tehnička enciklopedija \(lzmk.hr\)](https://www.lzmk.hr/zeljeznica).

⁵⁶ Željeznica. *Hrvatska tehnička enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 1. 2. 2023. [željeznica | Hrvatska tehnička enciklopedija \(lzmk.hr\)](https://www.lzmk.hr/zeljeznica).

kao i onih geomorfoloških, no upućuju na intenzitet veza između hrvatskih prostora međusobno, ali i na njihovu povezanost unutar Carstva i šire.

4. O SLIKARSTVU XIX. STOLJEĆA I PEJZAŽIMA – LIKOVNI I INTERPRETATIVNI KONTEKST

Prethodnim poglavljima definiran je vremenski kontekst te su naglašene osobitosti prostora na kojem se razmatra pejzažno slikarstvo, no njegovoj obradi prethodi osvrt na umjetnički kontekst. On prvo podrazumijeva isticanje nekoliko izraženih obilježja umjetničkog života na onodobnim hrvatskim prostorima, koji konačno povezuje vremenski i prostorni kontekst s likovnom umjetnosti. Drugi segment umjetničkog konteksta zahtjeva osvrt na opću povijest pejzažnog slikarstva te postavljanje interpretativnog okvira koji konačno omogućuje sagledavanje djelatnosti pejzažista na hrvatskim prostorima u dugom XIX. stoljeću sa senzibilitetom za društveno i kulturno okruženje u kojem su njihova djela nastajala.

4.1. Likovni život u Hrvatskoj u dugom XIX. stoljeću

U razmatranju kako su se povijesni, društveni i geomorfološki uvjeti odrazili na likovni život u Hrvatskoj, nekoliko je bitnih događaja i pojava koje treba izdvojiti. Direktna posljedica jozefinske prosvjetiteljske politike habsburškog dvora je odluka o osnivanju risarskih škola diljem Monarhije, čija uloga je bila prvenstveno usmjerena praktičnoj svrsi poboljšanja kvalitete proizvoda umjetničkog obrta boljom naobrazbom obrtnika, no koja je stvorila prvu osnovicu za obrazovanje budućih umjetnika te kasniju mogućnost njihovog opstanka jer su nakon školovanja mogli djelovati kao učitelji na takvim školama. Risarske škole su osnovane u Zagrebu 1781. godine, Rijeci 1790. godine, Varaždinu 1795. godine te u Osijeku i Rumi 1800. godine.⁵⁷ Ekonomska opstojnost bila je jedan od glavnih problema likovnog života u svim dijelovima Hrvatske, zbog čega je dominirao slikarski import i djelovanje putujućih slikara, dok je slikarski diletantizam jedini ravnomjerno raspoređen kroz cijelo XIX. stoljeće. Također važan faktor je bilo nepostojanje institucija za stjecanje likovne naobrazbe, odnosno slikari su morali odlaziti na školovanje u Veneciju, Firencu, Rim, Beč ili München, koji su afirmirali stilsku heterogenost, ali koji su također jasan znak heterogenosti općih sfera utjecaja na hrvatske prostore.⁵⁸ Za bolju

⁵⁷ Osnovne informacije o osnivanju risarskih škola, s fokusom na primjeru one osječke donosi Švajcer. Švajcer, 1988., 4–5.

⁵⁸ Kelemen je sažeo sve faktore koji su utjecali na umjetnost na hrvatskim prostorima. Kelemen, 1961., 7–19.

kvalitetu slikarstva i stvaranje uvjeta za opstanak slikara u Hrvatskoj bila je potrebna institucionalna potpora, što je uvidio Izidor Kršnjavi, zaslužan za osnivanje Društva umjetnosti i Obrtne škole te koji je, dok je bio na čelu Odjela za bogoštovlje i nastavu, priskrbljivao umjetnicima narudžbe, koje su bile jedini način za održivo likovno djelovanje na hrvatskim prostorima.⁵⁹ Međutim, politička i geografska razjedinjenost te individualnosti umjetničkih i kulturnih ličnosti onemogućavale su istinsko i trajno objedinjenje hrvatskih prostora u likovnom pogledu, vidljivo u razilaženju Društva hrvatskih umjetnika od Društva umjetnosti i pojavom *Hrvatskog salona* 1898. godine, potom razilaženju Društva „Medulić“ od umjetnika kontinentalne Hrvatske 1908. godine, pojave koje su odreda simptomi opće heterogenosti na likovnoj sceni.⁶⁰

4.2. Povijest pejzažnog slikarstva

Prije uranjanja u pejzažno slikarstvo u Hrvatskoj u dugom XIX. stoljeću predstoji još samo reći koju riječ o putu koji je pejzažno slikarstvo prošlo do tada i s kakvim stavom ga je XIX. stoljeće dočekalo. Vrlo primjereno komplementirajući pristup ovog diplomskog rada pejzažnom slikarstvu u Hrvatskoj u dugom XIX. stoljeću, Kenneth Clark nudi ahistorijski pregled pejzažnog slikarstva u posljednjem mileniju, kojim sažeto ali suštinski povezuje karakteristike europskog društva s njihovim odnosom prema pejzažu u različitom vremenu i na različitim prostorima.⁶¹ Clarkovo putovanje kroz povijest pejzaža počinje sa skupinom slika koju naziva „pejzaž simbola“.⁶² Prvenstveno ga vezuje uz domete srednjovjekovnog i dijelom renesansnog slikarstva, gdje pejzaž ima simboličnu ulogu, za koju navodi nekoliko razloga, sumiranih u nastavku. Kršćanska filozofija srednjeg vijeka uvjetuje pogled na ovozemaljski život kao prolazan i manje bitan u odnosu na onaj vječni kojem se nada, stoga ni priroda ne zavrjeđuje veću pažnju u umjetnosti, obzirom da je dio prolaznog svijeta. Prirodu se doživljava osjetilima, a osjetilni doživljaji su bili nisko vrednovani, osobito u odnosu na ideje kojima je pridavana transcendentna kvaliteta. Za prosječnog čovjeka, koji nije bio toliko opterećen teološkim filozofijama, priroda također nije mogla biti predmetom uživanja, jer u svom realnom svijetu ono što je vidio u prirodi su težak rad te opasnosti koje vrebaju iz divljine. Stoga, kada je u umjetnosti čovjek koristio prirodu kao temu, ona je bila prikazana simbolično i imala je sporednu, narativnu i dekorativnu

⁵⁹ Simić-Bulat, 1961., 30.

⁶⁰ Više o okolnostima i organizaciji Hrvatskog Salona pišu autori kataloga *Hrvatski salon. Zagreb 1898. 100 godina Umjetničkog paviljona*. (ur.) Ukrainčik, 1999., 6–47.; Duško Kečkement piše više o okolnostima u Dalmaciji na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće te osnivanju Društva „Medulić“. Kečkement, 2011., 7–45.

⁶¹ Clark, 1961.; Uz Clarka za povijest pejzažnog slikarstva korisno je uputiti na knjigu François Émile Michela *Les Maîtres du paysage*, u kojoj Michel donosi pregled i detaljan uvid u djela značajnih umjetnika koji su se u povijesti bavili pejzažom, no koji su strukturirani isključivo geografski, zbog čega je Clarkov osvrt na povijest pejzaža zanimljivija u kontekstu ovog diplomskog rada. Michel, 2013. [1906.], 5–342.

⁶² Clark, 1961., 12–14.

ulogu. Promjenu Clark uviđa u kasnosrednjovjekovnom i renesansnom društvu tadašnje sjeverne Europe, potom znanstvenoj renesansi u Italiji, ali im pridružuje i nizozemsko slikarstvo XVII. stoljeća. Tu skupinu pejzaža naziva „pejzažom činjenice“, u kojem priroda gubi svoju raniju simboličnu ulogu te joj umjetnici pristupaju s objektivnim kuriozitetom prema njenim zakonitostima i realnom izgledu.⁶³ Istovremeno postoji i „fantastični pejzaž“, koji Clark prati od XV. stoljeća i umjetnika Grünewalda, Altdorfera, preko Boscha pa do El Greca, pa čak i da Vincija i Rubensa.⁶⁴ U njihovom tretmanu krajolika Clark prepoznaje interes za misteriozno i neukroćeno, ono što je zapravo plašilo srednjovjekovnog čovjeka. A kao smirenu suprotnost Clark imenuje „idealni pejzaž“, koji se okrenuo pastoralnoj vergilijanskoj poetici u tretmanu prirode, a među njegove protagoniste stavlja Giorgionea, Tiziana, Lorraina, Poussina i Palmera.⁶⁵

Clark se ne obazire izrijeком na antičku umjetnost, a na razlog zašto nas upućuje Ruskin. Ruskin opisuje čovjeka kao inteligentno biće koje je s apstraktnim mišljenjem razvilo samosvijest kojom je osjećao svoju nadmoć nad drugim stvorenjima, ali je istovremeno osjećao svoju podređenost nekim višim silama koje su morale upravljati njegovom sudbinom, kojima vjerojatno pronalazimo uzrok u istoj samosvijesti, na temelju koje je ujedno čovjek bio svjestan svojih ograničenja.⁶⁶ Zbog toga mu se nameću čovječanstvo i božanstvo kao dva plemenita ideala u čiju čast treba činiti sve ljudske aktivnosti, pa tako i umjetnost, stoga plemenitosti u samostalnom prikazivanju prirode nije bilo. Time Ruskin objašnjava i nezastupljenost pejzaža u antičkoj i srednjovjekovnoj umjetnosti.⁶⁷ No, osim što ova konstatacija obrazlaže veću fokusiranost na recentniju polovicu prošlog milenija kad je riječ o pejzažnom slikarstvu, može poslužiti i u nešto širem diskursu. Bez obzira na zastupljenost, položaj koji je pejzažno slikarstvo imalo tijekom povijesti je bio marginalan i stoga je njegova uloga uvijek bila subordinirana nekoj drugoj temi.⁶⁸ Odnosno, umjetnik kojeg je pejzaž zanimao morao je pronaći neki drugi povod da ga prikaže na svojoj slici, točnije temu kojoj bi bila prepoznata neka vrijednost, jer ju pejzaž sam za sebe nije imao.⁶⁹ To znači da Ruskinov sud o potrebi za plemenitom svrhom ljudskih aktivnosti nije nužno

⁶³ Clark, 1961., 48–50.

⁶⁴ Clark, 1961., 58.

⁶⁵ Clark, 1961., 83–84.

⁶⁶ Ruskin, 2010. [1903.], 196–197.

⁶⁷ Ruskin kreira zamišljeni monolog osobe koja je upoznata s umjetnosti kroz povijest, no koja hipotetski po prvi put vidi moderne slike, odnosno pejzaže, koje uspoređuje sa povijesnim ostvarenjima. Tim riječima vrlo zanimljivo opisuje način na koji je umjetnost antike i srednjeg vijeka vrednovala umjetnost, odnosno zašto nije prikaz pejzaža držala vrijednim. Ruskin, 2010. [1903.], 193–196.

⁶⁸ André Lhote vrlo sažeto ali jasno konstatira sporednu ulogu pejzaža u povijesti, koji je tek pozadina za čovjekove radnje, no na nekoliko primjera navodi načine na koje su povijesni slikari ipak prkosili takvoj ideji i tražili načine da u dozvoljenim okvirima izraze svoj interes za prirodni svijet. Lhote, 1959., 16–18.

⁶⁹ „Sve teorije umjetnosti, a teoretičara je bilo u izobilju, inzistirale su na tezi da vrijednost slike ovisi o moralnoj ili historijskoj važnosti njene teme. Užitek u prepoznavanju stvarnosti smatrali su bezvrijednim.“ Clark, 1961., 44.

istinit samo za antiku i srednji vijek. Prikazi pejzaža koje je Clark kategorizirao su zapravo prikriveno, makar nekada možda i besramno, istraživali prirodu ali dajući u konačnici primat nekoj drugoj svrsi ili nekoj drugoj poruci koja je nosila legitimnost njihovog slikarskog truda. Stoga, iako se može zaključiti da su pejzaži kao tema konstantno prisutni kroz umjetnost, njihova emancipacija je bila proces koji se odvijao tek tijekom XIX. stoljeća.⁷⁰

4.3. Vrednovanje i položaj pejzažnog slikarstva u XIX. stoljeću

Kako bi se razmotrio vrijednosni sustav likovnih tema u kojem se razmatraju pejzaži, valja prepoznati koje su vrijednosti pridavane drugim likovnim temama. Sakralne su teme posjedovale plemenitost u veličanju svega onog što je veće od samog čovjeka i u vjerskim moralnim idealima. Historijske teme su omogućavale moralne poruke čije glavno moralno mjerilo je sam čovjek, a sama njegova povijest i povijesnost su vrijedne plemenitog divljenja jer ta adoracija ima svrhu u nadilaženju njegove smrtnosti u povijesnom pamćenju. I mitološke teme su posjedovale plemenitost jer su još jedan vid pamćenja povijesti ljudske civilizacije, iako sadržajem ne jednako relevantne kao u vremenu koje referenciraju, a vrijednost imaju i u mogućnosti prenošenja alegorijske moralne poruke kroz temu. Portretno slikarstvo se vrlo jednostavno može objasniti kao svođenje glorifikacije čovjeka i osiguravanje pamćenja na sasvim osobnu razinu. Usporedbom s navedenim, tema pejzaža je i u XIX. stoljeću imala znatan izazov opravdati svoju vrijednost.⁷¹ No, Clark tvrdi kako je pejzaž možda najvažnije ostvarenje XIX. stoljeća, čak i više nego je sam Ruskin mislio.⁷² Historijsko slikarstvo i mitološke teme bile su visoko vrednovane i vrlo prisutne u slikarstvu.⁷³ Sakralno slikarstvo je bilo u opadanju po pitanju narudžbi, kao posljedica ideoloških promjena na početku dugog XIX. stoljeća.⁷⁴ Portret je doživio popularnost šireći se na ekonomski ojačanu buržoaziju do sredine XIX. stoljeća, no potom je popularizacija novog fotografskog medija umanjila potražnju za portretnim slikarstvom.⁷⁵ Pejzaž je pristupačan, tematski konačno doživljava emancipaciju te se počeo granati u niz sub-tematskih kategorija, koje su mu omogućile

⁷⁰ Clark navodi kako se, bez obzira na mišljenja umjetničke kritike, pejzažno slikarstvo emancipiralo u zasebnu granu umjetnosti. Clark, 1961., 8.

⁷¹ André Lhote također naglašava kako je i nakon što se pejzaž emancipirao kao tema, uz portretno slikarstvo, smatran manje vrijednom temom u slikarstvu naspram biblijskim, povijesnim i mitološkim temama. Lhote, 1959., 16–17.

⁷² Clark, 1961., 7.; Bliže hrvatskom kontekstu ovog rada može se ovdje spomenuti i tvrdnja Dajane Vlaisavljević koja također smatra da devetnaestostoljetno slikarstvo uvelike čini upravo pejzažno slikarstvo. Vlaisavljević, 2005., 5.

⁷³ Vlaisavljević također napominje popularnost takvih tema, naročito vezano za oblikovanje nacionalnih identiteta koji daju novu simboličnu razinu povijesnim temama. Vlaisavljević, 2005., 5–6.

⁷⁴ Vlaisavljević napominje kako je Crkva izgubila status dominantnog pokrovitelja umjetnosti, čiji broj narudžbi se jednostavno smanjuje. No, uz to napominje i konzervativni ukus crkvenih naručitelja koji umnogome nisu mogli pratiti likovno-formalni razvoj slikarstva. Vlaisavljević, 2001., 5; Vlaisavljević napominje utjecaj društvenih promjena i esencijalno reperkusije Francuske revolucije na društvo i njegov odnos prema religiji. Vlaisavljević, 2005., 6.

⁷⁵ Vlaisavljević, 2005., 5.

fleksibilnost u prikazivanju vrlo različitih ideja u slikarstvu, što znači da je ujedno bio dovoljno prilagodljiv stilskim promjenama te je konstantno prisutan tijekom dugog XIX. stoljeća.⁷⁶ Stoga, razmišljati o pejzažu kao slikarskoj temi kojom se može pokušati opisati tijekom slikarstva te naznačiti karakteristike društva dugog XIX. stoljeća čini se dovoljno realnim.

4.4. *The Moral of Landscape* – interpretativni okvir

Uz sve što je rečeno o kontekstu XIX. stoljeća, valja još razmotriti zajednički rezultat svih uvjeta u konkretnom odnosu devetnaestostoljetnog čovjeka prema pejzažu, za što će ovom prilikom, kao studija slučaja, poslužiti John Ruskin, koji u poglavlju *The Moral of Landscape* sažima spektar dilema i perspektiva kojima se onovremeni čovjek postavljao prema pejzažu.⁷⁷ Ruskin u tekstu traga za moralnom potkrepom i opravdanjem vrijednosti pejzaža i ljudskog zanimanja za pejzaž, prvenstveno kao stvarni krajolik, a tek posredno kao slikarsku temu, s pozadinskim ciljem opravdanja slikarstva Williama Turnera.⁷⁸ Ovdje je nešto zanimljiviji od Ruskinovih zaključaka, niz pitanja koje Ruskin ima potrebu postaviti, jer nastojeći pokriti cijelu širinu problematiziranog odnosa čovjeka i prirode, sažeo je univerzalna pitanja u odnosu čovjeka XIX. stoljeća i krajolika, odnosno pejzažnog slikarstva. Sama potreba opravdavanja ljubavi prema krajoliku, koju je Ruskin shvatio i istražio dovoljno ozbiljno, ostavljajući dojam da gotovo pristaje uz kontra-argumente, upućuje na status pejzaža, odnosno pejzažnog slikarstva, kao još uvijek relativne novine, koja traži svoje mjesto u društvu i valorizaciju položaja, što pomaže razumjeti novinu pejzaža kao samostalne teme i njen podređen vrijednosni položaj u odnosu na druge teme u likovnim umjetnostima. U sasvim pojednostavljenom obliku, pitanja koja čine okosnicu Ruskinovog diskursa su sljedeća: Je li ljubav prema krajoliku moralna?; Koliko i kakva vrsta ljubavi prema krajoliku je moralna, naročito u odnosu koji bi se mogao svesti na pojmove pragmatičnog i romantičnog odnosa prema krajoliku?; Te je li moguće vjerovati u Boga i diviti se krajoliku? Pored navedenih pitanja i u pokušaju pronalaska odgovora Ruskin koristi primjer vlastitog djetinjstva kako bi objasnio pojam *landscape instinct*, kojeg vidi kao čisti osjećaj za prirodu.⁷⁹ Što je rezultat, odnosno radije što je ishodište tih pitanja? Ono predstavlja konačnu

⁷⁶ Vlaisavljević upravo naglašava širok spektar shvaćanja pejzažnog slikarstva, ujedno tematski, ali i kad je riječ o motivaciji za nastanak takvog djela, od tipično romantičarskog do znanstvenog impresionističkog. Vlaisavljević, 2005., 5.

⁷⁷ *The Moral of Landscape* je sedamnaesto poglavlje u trećoj knjizi Ruskinovih *Modern Painters*. Ruskin, 2010. [1903.], 354–387.

⁷⁸ Ruskin, 2010. [1903.], 354–387.

⁷⁹ Primjer Ruskinovog djetinjstva je zanimljiv, jer uz primjer opisan u nastavku, daje naslutiti kompleksnost konstruiranja doživljaja svijeta. Ruskin kao dijete je pomalo informiran o povijesti krajolika, slobodne mašte za njegovo transformiranje u doživljaju, senzibilan i pod dojmom pa ga doživljava emotivno te neopterećen pa ga također doživljava neposredno. Zanimljivo je promotriti i drugu razinu, kroz prizvuk sentimentalizma u prisjećanju na djetinjstvo, koji aludira na želju za bijegom u prošlosti, svijet koji je Ruskin za sebe idealizirao te prepuštanje

sintezu pojava, koje su prethodno opisane u kontekstualizaciji dugog XIX. stoljeća te njihovu sponu s pojedincem, neposrednim sudionikom u svim tim pojavama. Kroz Ruskinov diskurs očituje se utjecaj pragmatizma i egzaktnosti prosvjetiteljstva, pozitivizma i industrijalizacije, posljedica kojih je građanski čovjek, koji se suočava sa svojim nematerijalnim potrebama, emocionalnim i ideološkim, no koje mora definirati u društvenom okruženju koje se podjednako traži, između tereta tradicije i neistraženih noviteta. U čovjeku XIX. stoljeća nužno se sastaje višestrukost interpretacija, jer istovremeno je osvijestio prošlost, svoju sadašnjost i budućnost; fizičku, duševnu i duhovnu stvarnost; koje nastoji sistematizirati i svakoj dati primjereno mjesto te se njegov život sastoji od simultanog balansiranja svih, ili bar nekoliko, navedenih aspekata. Umjetnost u najširem pogledu već nudi uvid u takvu slojevitost XIX. stoljeća, jer se očitovala u izraženom stilskom i tematskom pluralizmu. Ruskinov simbolični primjer vrlo slikovito opisuje isto:

Pretpostavimo da tri ili četiri osobe ugledaju skupinu četinastog drveća, s tim da već neko vrijeme nisu vidjeli takvo drveće. Jedan od njih, možda inženjer, zadivljen je načinom na koji se njihovo korijenje pridržava za tlo, te je odlučio proučiti njihova vlakna, i u svega nekoliko minuta je zadržao tek nešto više svijesti o ljepoti drveća, nego što bi imao da je izrađivač užadi koji odmotava niti kabla: drugome, pogled na drveće priziva neku sretnu asocijaciju, te ih u trenu zaboravlja i slijedi sjećanja koja je drveće prizvalo: treći je zadivljen specifičnim grupiranjem njihovih boja, korisnih njemu kao umjetniku, koje on odmah nastavlja mehanički bilježiti za buduću upotrebu, s jednako malo osjećaja poput kuhara koji zapisuje sastojke novootkrivenog jela; a četvrti, impresioniran divljim uvijanjem grana i korijenja, počeo ih transformirati u svojoj mašti u zmajevu i čudovišta, te će izgubiti percepciju prizora u fantastičnoj metamorfozi: dok će, u umu čovjeka koji ima najviše snage kontemplacije samog predmeta promatranja, sve te percepcije i struje misli biti djelomično prisutne, ne do kraja jasno definirane, no u izmiješanom i savršenom skladu. On neće vidjeti boje drveća jasno poput umjetnika, niti vlakna tako dobro poput inženjera; on neće u potpunosti dijeliti emocije sentimentalista, niti trans idealista; no interes, i osjećaj, i percepcija, i mašta, sve će se prikriveno susresti i uravnotežiti u njemu...⁸⁰

sentimentalizmu sjećanja. Obje interpretacije će pronaći svoje analogije u drugom primjeru iz Ruskinovog teksta te u općoj interpretaciji čovjeka dugog XIX. stoljeća. Ruskin, 2010. [1903.], 354–387.

⁸⁰ U izvorniku: *Suppose that three or four persons come in sight of a group of pine-trees, not having seen pines for some time. One, perhaps an engineer, is struck by the manner in which their roots hold the ground, and sets himself to examine their fibres, in a few minutes retaining little more consciousness of the beauty of the trees than if he were a rope-maker untwisting the strands of a cable: to another, the sight of the trees calls up some happy association, and presently he forgets them, and pursues the memories they summoned: a third is struck by certain groupings of their colours, useful to him as an artist, which he proceeds immediately to note mechanically for future use, with as little feeling as a cook setting down the constituents of a newly discovered dish; and a fourth, impressed by the wild coiling*

Peti čovjek u Ruskinovom primjeru je upravo personifikacija ideala devetnaestostoljetnog čovjeka, u kojem se sastaje mogućnost višeznačne interpretacije, ovdje konkretno prirode, koja može istovremeno poprimiti razna obličja. Stoga, u pristupu interpretaciji pejzažnog slikarstva na hrvatskim prostorima u dugom XIX. stoljeću važno je osvijestiti njenu polivalentnost i kompleksan odnos čovjeka i njegove okoline. Kroz odabir prikazanog motiva, fokusiranost na specifične efekte, likovni te čak i stilski tretman, pejzažima se mogu reflektirati vrlo različiti pristupi krajoliku te različite motivacije za bilježenje krajolika pejzažnim slikarstvom, koje je zanimljivo, u duhu Ruskinove rasprave, razmotriti upravo u odnosu čovjekove misli i njegovog pristupa krajoliku te povezati društvene, kulturne, povijesne i druge karakteristike kompleksne devetnaestostoljetne svakodnevice, kakva je već naznačena u opisu konteksta, s likovnom interpretacijom odabranih primjera pejzažnog slikarstva. Analogijom s Ruskinovim *the engineer*, *the sentimentalist*, *the idealist* i *the artist*, primjeri pejzažnog slikarstva u Hrvatskoj u dugom XIX. stoljeću u nastavku su razmotreni kroz četiri interpretativna konteksta, koji tematiziraju realistični, emotivni, idealizirani i umjetnički doživljaj krajolika te kojima se poziva na komparativno sagledavanje pojedinih primjera pejzažnog slikarstva i kolektivno interpretiranje specifičnih motiva, likovnih pristupa ili estetskih tretmana u odnosu na opće okolnosti života i društva hrvatskih prostora u dugom XIX. stoljeću. Time su odabrani primjeri pejzažnog slikarstva interpretirani u svjetlu pojedine od više simultanih i međusobno prožetih perspektiva koje su oblikovale svjetonazor devetnaestostoljetnog čovjeka, a koje time daju opći uvid u onodobno društvo. Takva struktura je tek pozadinski tematski okviri pregleda primjera onodobnog pejzažnog slikarstva u Hrvatskoj, na koje je veća pažnja stavljena uzimajući u obzir kontekste pojedinačnih opusa kojima pripadaju i živote njihovih autora.

5. REALISTIČNI DOŽIVLJAJ KRAJOLIKA

Prvi, ovim radom tematizirani, primjeri pejzažnog slikarstva dugog XIX. stoljeća u Hrvatskoj upućuju na nekoliko značajki devetnaestostoljetnog društva i kulture koje su već u opisivanju konteksta bile spomenute. Objektivni interes za svijet može se promatrati kao dio

of boughs and roots, will begin to change them in his fancy into dragons and monsters, and lose his grasp of the scene in fantastic metamorphosis: while, in the mind of the man who has most the power of contemplating the thing itself, all these perceptions and trains of idea are partially present, not distinctly, but in a mingled and perfect harmony. He will not see the colours of the tree so well as the artist, nor its fibres so well as the engineer; he will not altogether share the emotion of the sentimentalist, nor the trance of the idealist; but fancy, and feeling, and perception, and imagination, will all obscurely meet and balance themselves in him... Ruskin, 2010. [1903.], 358.

znanstvenog kurioziteta koji je rezultat prosvjetiteljske te kasnije pozitivističke ideologije. Ali u svijetu ubrzanog razvoja i promjena krajolika, kako prirodnog, tako i urbanog, može se razumjeti i potreba za dokumentiranjem trenutačnog stanja i suvremenog načina života, a, uslijed veće mobilnosti ljudi u XIX. stoljeću, također i potreba za dokumentiranjem prostora s kojim se pojedinac prvi put susreće. Takav pristup krajoliku i prikazanim motivima može se prepoznati u interpretaciji niza slika na koje je stavljena pažnja u ovom poglavlju te čije su različite interpretacije dokumentarnosti i bilježenja realnog izgleda stavljene u fokus kroz tri potpoglavlja, kojima su istražene poveznice s određenim karakteristikama onodobnog društva.

5.1. Dokumentiranje izgleda gradova i krajolika

Prvim primjerima slikarstva, koji su obrađeni u ovom diplomskom radu, skreće se pažnja na naglašenu dokumentarnost i potrebu umjetnika i diletanata za bilježenjem sasvim realnog izgleda motiva, a podrazumijevaju prvenstveno vedute i poglede na konkretni predio krajolika. Ovdje su međusobno uspoređeni vrlo različiti primjeri slikarstva, od kojih pojedini, poput slika Johana Petera Kornbecka, Faustine Vecchietti, C. von Maÿra i Gilberta Brunora nadilaze određene tematske konvencije pejzažnog slikarstva, prvenstveno kao prikaza prirodnog krajolika, međutim upravo širina interesa za krajolik, koju predstavlja usporedno razmatranje ovdje navedenih primjera, također omogućuje razmatranje različitih motivacija, interesa i pristupa dokumentiranju izgleda određenog krajolika u svjetlu postavljenog konteksta hrvatskog slikarstva u dugom XIX. stoljeću. Primjeri slika nastalih na službenom putovanju Franza Jaschkea, poput ovdje obrađenih *Rijeke*, *Pogleda na Trsat* i *Vodopada kod Plitvičkih jezera u Hrvatskoj u Ličkoj regimenti*, potom slika nastalih u dokolici vojnih ličnosti poput *Città di Zara N° 2* Fedora Karacsaya i *Ursprung der Salona (Bistrizza)* Edmunda Misere, apostrofiraju značenje promatranja hrvatskih prostora u kontekstu Carstva te državnog interesa za vlastitu topografiju: strateškog, znanstvenog interesa ili pak odraženog na osobnom objektivnom interesu pojedinca za krajolik u kojem se našao. Tom se kontekstu pridružuje i *Motiv s Trsata* Thomasa Endera, koji je putovao Carstvom, no primjeri vedute *Bakar* Marca Mora i zabilješka motiva iz Dioklecijanove palače Johana Petera Kornbecka ukazuju na mobilnosti koje nadilaze granice Austrijskog Carstva, gdje osobito potonji primjer ukazuje na interes za izgled hrvatskih prostora kroz prizmu svojevrsnog egzotiziranja. Na drugu pak stranu akvarel *Erdut* Sigmunda Landsingera primjer je hrvatskog interesa za domaću topografiju, koji bi se mogao promatrati u nacionalnom diskursu, naročito uzevši u obzir kontekst *Milenijske izložbe* za koju je nastao ciklus akvarela kojem pripada navedeni primjer. Navedenim slikama su još pridruženi primjeri *Stari splitski Narodni trg* Faustine Vecchietti i *Pogled na Trsat* Francesca Pauera koji su zabilježili izgled dijelova Splita i Rijeke, a riječki prostor je zabilježen

i na primjerima *Brodogradilište braće Schiavon* „Beli kamik“ Rose Leard, *Rijeka, Pogled na današnji Jelačićev trg* i *Rafinerija šećera* C. von Maÿra te *Riječki toranj sa satom* Gilberta Brunora, koji ujedno nadilaze karakter dokumentiranja samog krajolika, jer bilježe ljudsku aktivnost u njemu te ujedno imaju naglašeni *genre* karakter, koji ih približava djelima o kojima će više riječi biti u nastavku.

5.1.1. Tri primjera slikarstva Franza Jaschkea

Franz Jaschke je austrijski slikar, koji je živio od 1775. do 1842. godine, obrazovao se na Akademiji u Beču, no u ovom kontekstu važan je za spomenuti jer nije riječ o stranom slikaru čija su djela jednostavno dospjela u hrvatske kolekcije, nego je Jaschke osobno putovao hrvatskim prostorima 1807. i 1808. godine, duž granice s Osmanskim carstvom, kao slikar u pratnji nadvojvode Ludwiga, dokumentirajući slikama i crtežima krajeve kojima su prolazili.⁸¹ Jaschke radi crteže, akvarele i gvaševe pejzažne tematike, no zahvaćajući širok raspon tema unutar tog krovnog pojma, od gradskih veduta, prikaza ruševina do zanimljivih prirodnih fenomena poput izvora i špilja, no gdje je važno naglasiti težnju za vjerodostojnim prikazom motiva, jer je slikaru glavna motivacija dokumentiranje krajolika.⁸² Jedna od njegovih gradskih veduta je akvarel *Rijeka* (sl. 1), koji prikazuje grad na lijevoj strani te more s brodovima na desnoj strani slike, dok gornju polovicu slike čini nebo. Slika zahvaća dubok slikani prostor, no gdje su svi elementi vrlo jasni i raspoznatljivi, što je naročito potencirano važnosti pridanoj crtežu i liniji. *Pogled na Trsat* (sl. 2) je još jedan gvaš, koji povezuje vedutu s prikazom ruine, gdje sjenoviti kanjon Rječine na desnoj polovici slike kontrastom uravnotežuje osunčano brdo, sa samostanom i ruševinama na vrhu, na lijevoj polovici slike. Oba primjera svjedoče da je Jaschkeov kolorit blag i prozračan. Još se može spomenuti *Vodopad kod Plitvičkih jezera u Hrvatskoj u Ličkoj regimenti* (sl. 3) kao primjer Jaschkeove zabilješke prirodne ljepote. Uz prethodni primjer pokazuje tendenciju da se krajoliku posveti glavnina prostora slike, za razliku od veduta poput *Rijeke* gdje dominira nebo. Također kao *leitmotiv* se primjećuje korištenje štafažnih figura u slikanom prostoru, najčešće zastupljene u prvom prostornom pojasu.

5.1.2. Primjer iz opusa Thomasa Endera

Akvarelom *Motiv s Trsata* (sl. 4), koji je nastao za njegova boravka u Rijeci, okvirno između 1810. i 1816. godine, u hrvatskoj baštini pejzažnog slikarstva zastupljen je bečki pejzažist

⁸¹ *Nacionalni muzej moderne umjetnosti* ima najviše Jaschkeovih djela u Hrvatskoj, njih trideset sedam, Božić, Vlasisavljević, 2014., 99–102.; Vlasisavljević, 2001., 64.

⁸² Božić, Vlasisavljević, 2014., 102.

Thomas Ender. Ender se rodio u Beču 1793. godine, gdje je i preminuo 1875. godine, školovao se na bečkoj Akademiji, na kojoj je kasnije, od 1837. do 1851. godine, i sam bio profesor pejzažnog slikarstva. Posjetio je Rijeku na svom proputovanju Monarhijom, koje je okvir za dataciju riječkog akvarela, no koje mu nije bilo jedino, jer već iduće 1817. godine prati austrijsku ekspediciju u Brazil.⁸³ *Motiv s Trsata* prikazuje pogled na trsatsko naselje oko crkve, koja je smještena u središtu slike. Akvarel je djelo odličnog dokumentarista, koji suvereno vlada osjećajem za prostor i likovnom tehnikom, koristeći realistične nijanse boja i slobodno prenoseći sve bitne detalje i suptilne kolorističke varijacije boja na papir bez gubljenja u njihovoj minucioznoj obradi.⁸⁴

5.1.3. Primjer akvarela Fedora Karacsaya (Karačaja)

Fedor Karacsay bio je austrijska vojna ličnost plemićkog porijekla, živio je od 1787. do 1859. godine, no uz vojnu karijeru se diletantski bavio pisanjem, kartografijom i slikanjem.⁸⁵ Njegovo vojno namještenje u Kotoru vezalo ga je uz istočno-jadransku obalu, gdje obilazi Bokokotorski zaljev, Dubrovnik s okolicom, Vis, Korčulu, Hvar, Omiš, Split, Šibenik, Zadar, koje je zabilježio svojim akvarelima, koje je sakupio u mapu *100 Vedute delle Coste Orientali del Mare Adriatico diseguate Dal Colonello Conte Fedor Karacsay*, od kojih su tek neki datirani, između 1836. i 1838. godine.⁸⁶ Njegovi akvareli su vedute, često razmjerno velike dubine slikanog prostora, naglašene horizontalnosti, naročito zbog lagano sniženog očišta, zbog kojih nerijetko nebo zauzima više od polovice slike. Kolorit je realan, ali vrlo svijetao i prozračan, a Karacsayeva opća manira je zahvaćanje realnog izgleda prostora, bez naglašenih umjetničkih pretenzija, zbog čega njegov opus ima prvenstveno dokumentarno i kulturno-povijesno značenje.⁸⁷ Navedene karakteristike se mogu primijetiti na akvarelu *Città di Zara N° 2* (sl. 5), s vrlo uskim prvim prostornim pojasom, u koji često smješta štafažne figure, pa tako je i ovdje prikazao seljanku u narodnoj nošnji s ovcama, iza kojih se na udaljenosti nalazi Zadar, a gornje dvije trećine slike ispunjava nebo.

⁸³ Vižintin, 1993., 95.

⁸⁴ Ovakvi akvareli obično nastaju kao nepretenciozne skice i umjetnici im ne pristupaju na jednak način kao ateljskim platnima, stoga ne nude mogućnost cjelovitog interpretiranja nečije umjetnosti, no njihova kvaliteta je upravo u njihovoj neposrednosti i većoj slobodi pokreta pa, kao ovdje u slučaju Endera, mogu ipak očitovati kvalitetu umjetnika koji zna fiksirati motiv, odabrati bitne elemente slike i karakteristične detalje te koji razumije prostorne odnose.

⁸⁵ Fisković, 1983., 195–196.

⁸⁶ Fisković, 1995., 627–631.

⁸⁷ Fisković donosi podrobniju analizu i evaluaciju Karacsayevog slikarstva. Fisković, 1983., 196–202.; Fisković također detaljno opisuje izgled šesnaest veduta Dubrovnika i okolice i tri vedute Zadra. Fisković, 1983., 202–214.; Fisković, 1995., 629–633.

5.1.4. Dva akvarela C. von Maÿra

C. von Maÿr je signatura niza riječkih veduta u akvarelu, datiranih 1831. i 1832. godine, no s neutvrđenim točnim identitetom umjetnika koji se krije iza nje. U Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja u Rijeci nalaze se *Lujzijanska cesta s Trsatom i kanjonom Rječine*, *Veduta Rijeke s Banskih vrata*, *Tvornica papira u kanjonu Rječine*, *Martinščica*, *Pogled na trg Ūrmény*, *Rijeka, pogled na današnji Jelačićev trg* i *Rafinerija šećera*.⁸⁸ Na akvarelima umjetnik redovito prikazuje dubok slikani prostor, s naglašenim perspektivnim skraćenjima, pozornosti posvećenoj detaljima, slikanim u vrlo svijetlom, prozračnom, pastelnom koloritu. Prostor napučuje štafažnim figurama koje prizoru daju narativan element, jer se iz njihove odjeće mogu iščitati njihove različite provenijencije, a zaokupljeni su različitim radnjama i nalaze se u različitim pozama. Sve navedene karakteristike se mogu primijetiti na akvarelima *Rijeka, pogled na današnji Jelačićev trg* (sl. 6) i *Rafinerija šećera* (sl. 7); na prvom promatrač s brodske palube gleda na riječke ulice ispunjene štafažnim figurama; na drugom je prikazana rafinerija šećera uz desni rub slike, dok je u prvom prostornom pojasu prikazana obala na kojoj ribari izvlače mrežu.

5.1.5. Primjer slikarstva Rose Leard

Kći britanskog konzula, Rosa Leard, jedina je dokumentirana riječka slikarica prve polovice XIX. stoljeća, rođena u Rijeci 1823. godine, a umrla je 1860. godine u Veroni, tek godinu dana nakon udaje. Školovala se u Firenci i Rimu, a u likovnom radu bavila se štafelajnim slikarstvom, grafikom i *fresco* slikarstvom, radeći portrete, pejzaže te jednu zabilježenu fresku s temom iz Danteove *Božanske komedije*.⁸⁹ Na akvarelu *Brodogradilište braće Schiavon „Beli kamik“* iz 1854. godine (sl. 8) slikarica je s povišenog rakursa u središte kadra smjestila dva broda u izgradnji, koje okružuju zgrade i ambijent brodogradilišta, dok je na lijevoj strani slike more, a u daljini se naziru obalna naselja, koja okružuje brdovit i planinski krajolik te gornju polovicu slike zauzima nebo. Slikarica demonstrira određenu vještinu relativno dosljednim dočaravanjem dubine

⁸⁸ Boris Vižintin sažima problem autorstva navodeći nekoliko mogućnosti, favorizirajući Christiana von Maÿra iz Nürnberga. Vižintin, 1993., 95–107.; Gamulin problemu nadodaje i nekolicinu portreta, a uz riječke akvarele vezuje pak bečkog slikara Christiana von Mayera (rođenog 1812. godine). Gamulin, 1995.a, 61.; Ukoliko bi se potencijalno pokazalo korisnim ovdje još valja napomenuti kako se u Gradskoj galeriji u Bratislavi (*Galéria mesta Bratislavy*) nalaze četiri litografije Jacoba Alta koje je izradio prema riječkim akvarelima C. von Maÿra, što je i naznačio u donjem lijevom kutu zabilješkom „A.C. v. Mayr“, dodajući inicijalima još jedno slovo. „A.C. von Mayr“, mrežna stranica *web umenia*, [artist: A.C. von Mayr | artworks | Web umenia](https://www.artists.a.c.vonmayr.com/artworks) (pregledano 15. rujna 2023.).

⁸⁹ Boris Vižintin je zabilježio poznate biografske podatke o slikarici. Vižintin, 1993., 53.; Dok je Višnja Flego referentna jer najpreglednije zabilježava nekolicinu poznatih djela Rose Leard te njihov smještaj, odnosno sudbinu, kao i povijest njihova izlaganja. Od pejzaža su zabilježeni *Pejzaž, Marina, Pejzaž s kravama, Rijeka s mora* (signirano samo „Leard“), *Brodogradilište braće Schiavon „Beli kamik“* (također signirano samo „Leard“) Višnja Flego, „LEARD, Rosa (Rosina)“ u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](https://www.lzmk.hr) (pregledano 7. rujna 2023.).

slikanog prostora te osjećajem za ambijent, ne oslanjajući se na štafažne figure kako bi oživila prostor. Kolorit je umjeren i nije osobito intenzivan, dominiraju oker, zeleni i plavi tonovi.

5.1.6. Akvarel Marca Mora

U kontekstu Hrvatskog primorja usputno valja spomenuti talijanskog litografa, koji se rodio u Zenson di Piave 1817. godine, a preminuo u Veneciji 1885. godine, jer je uz litografiju *Panorama Rijeke s Kalvarije* iz 1861. godine, Hrvatskoj ostavio akvarel *Bakar*, nastao 1863. godine, koji se nalazi u privatnom vlasništvu (sl. 9).⁹⁰ Njegovo ime je Marco Moro, a na akvarelu je prikazao obalni grad, u središtu slikanog prostora, gledan preko mora, nad kojim se nastavljaju okolna brda, a gornju trećinu slike čini nebo. Slikar koristi dominantno dvije skupine boja, koje tonalno i blago koloristički varira, plavosive, kojima slika more i prirodni krajolik, te zemljano-žute, kojima boji naselje i osunčane partije krajolika. Riječ je o razmjerno vještom slikaru, koji pridaje naročitu pažnju vjernosti prizora.

5.1.7. Primjer iz opusa Francesca (Franje) Pauera

Slikar Francesco Pauer rodio se u Rijeci 1828. godine, školovao na Akademiji u Veneciji od 1846. godine, a potom u Rimu, prije nego se 1853. godine vratio u Rijeku, u kojoj je djelovao preko dva desetljeća u prosvjeti, u zvanju učitelja, odnosno profesora crtanja, baveći se također slikarstvom, sve do 1889. godine, kada mu se zameo trag.⁹¹ Slikao je portrete, sakralne slike, ali i pejzaže.⁹² Jedno od njegovih ulja je *Pogled na Trsat* (sl. 10), na kojem je u donjem dijelu slike zahvaćen dio naselja uz Rječinu, od kojeg se pruža pogled uz brdo, rasječeno putem, na vrhu kojeg je smještena trsatska utvrda, dramatično osvijetljena jutarnjim suncem. Naročito je, zbog odabranog osvjetljenja, naglašen širok raspon tonova pojedine boje, kojima slikar postiže osjećaj za voluminoznost pojedinih detalja slike, koji su svi individualno oblikovani. Dakle Pauer slika tonski i jasno, s naglaskom na uvjerljivosti i prepoznatljivosti prizora, no ipak s određenim osjećajem za poetično, ovdje najočitiije u osvjetljenju, koje daje lagano dramatski efekt i omogućuje poigravanje odnosima osvijetljenih i zasjenjenih površina.

5.1.8. Slika Johana Petera Kornbecka

Kad se govori o Dalmaciji dugog XIX. stoljeća, iskustvo klasicizma, historicizma, tradicije *Grand Toura*, značilo je znatan interes inozemnih putnika, umjetnika i istraživača za istočnu

⁹⁰ Vižintin, 1993., 107.

⁹¹ Vižintin donosi poznate biografske podatke o Paueru, Vižintin, 1993., 66.

⁹² Vižintin također nabroja više njegovih djela svih tema te kratko se osvrće na likovne karakteristike njegovog slikarstva. Vižintin, 1993., 66.

jadransku obalu, no koji je nerijetko značio vrlo malo u kontekstu hrvatske umjetnosti i baštine, jer je riječ o umjetnicima koji su svojim djelom vezani za neke druge prostore i tradicije te koji i ono što bi stvorili u Hrvatskoj, nerijetko bi odnijeli sa sobom. Stoga je pojava djela danskog devetnaestostoljetnog slikara Johana Petera Kornbecka odličan primjer za skretanje pozornosti na onodobni pogled na hrvatske prostore „izvana“, tadašnje interese za strano, egzotično ili staro, ali i današnji dokumentarni značaj takve umjetnosti. Kornbeck je danski umjetnik, koji je živio od 1837. do 1894. godine, školovan prvo za arhitekta, da bi se potom usmjerio na slikarstvo, za koje je teme tražio na svojim čestim putovanjima na jug.⁹³ Dvije njegove slike postale su hrvatskom likovnom baštinom nedavnim akvizicijama Muzeja grada Splita, gdje prva, datirana 1873. godine, prikazuje pogled prema Peristilu, zahvaćajući južni zid splitske katedrale i dio nekadašnjeg periptera, a druga, iz 1874. godine, prikazuje vizuru grada kompozicijski uokvirenu arhitekturom luka i trijema.⁹⁴ Slika s katedralom i Peristilom (sl. 11) pokazuje kako je riječ o tehnički vještom slikaru, naročito u prikazu arhitekture, koji odabire teme prema romantičnom ukusu, ali čija je izvedba potpuno akademistička. Iako je prikazao *genre* elemente, slikanim prostorom dominira arhitektonski ambijent te je uočljivo slikarevo zanimanje za urbani prostor kao krajolik, čiji izgled svojim prikazom želi zabilježiti, što pojašnjava interpretaciju ovog djela u poveznici s pejzažnim slikarstvom, iako, kao i niz drugih primjera, tematski nadilazi određene definicije pejzažnog slikarstva.

5.1.9. Primjer slikarstva Edmunda Misere

Među slikarima amaterima, koji su se u vojnoj službi našli na hrvatskim prostorima te ih zabilježili na svojim slikama, nalazi se Edmund Misera, koji se rodio u Brnu 1848. godine, a umro u Beču 1935. godine. Misera je bio namješten u Mostaru od 1879. do 1883. godine, kada je uz četrdeset-šest akvarela bosanskohercegovačkih prizora naslikao još njih četrdeset-osam, koji se nalaze u zbirci Hrvatskog povijesnog muzeja, s motivima krajolika i građevina s puta po obližnjoj

⁹³ Eda Vujević, *Muzej grada Splita na aukciji u Danskoj kupio rijetku sliku s prikazom katedrale sv. Dujma, peristilskih lukova i palače Skočibučić iz 19. stoljeća*, mrežna stranica *Slobodna Dalmacija*, 5. rujna 2019., <https://slobodnadalmacija.hr/split/muzej-grada-splita-na-aukciji-u-danskoj-kupio-rijetku-sliku-s-prikazom-katedrale-sv-dujma-peristilskih-lukova-i-palace-skocibucic-iz-19-stoljeca-621752> (pregledano 17. srpnja 2023.).

⁹⁴ Muzej grada Splita je otkupio obje slike na aukcijama, prvu 2019. godine, a drugu godinu kasnije. Eda Vujević, *Muzej grada Splita na aukciji u Danskoj kupio rijetku sliku s prikazom katedrale sv. Dujma, peristilskih lukova i palače Skočibučić iz 19. stoljeća*, mrežna stranica *Slobodna Dalmacija*, 5. rujna 2019., <https://slobodnadalmacija.hr/split/muzej-grada-splita-na-aukciji-u-danskoj-kupio-rijetku-sliku-s-prikazom-katedrale-sv-dujma-peristilskih-lukova-i-palace-skocibucic-iz-19-stoljeca-621752> (pregledano 17. srpnja 2023.); *Muzej grada Splita u posjedu i druge Kornbeckove slike sa splitskom temom iz 1873., kao temelj za svibanjsku izložbu o danskim slikarima*, mrežna stranica *Slobodna Dalmacija*, 31. prosinca 2020., <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/slikarstvo/muzej-grada-splita-u-posjedu-i-druge-kornbeckove-slike-sa-splitskom-temom-iz-1873-kao-temelj-za-svibanjsku-izlozbu-o-danskim-slikarima-1067928> (pregledano 17. srpnja 2023.).

Dalmaciji i Boki kotorskoj, stoga prvenstveno povijesno-dokumentarno važnih, datiranih 1880. te 1881. godine, uz tri izuzetaka, datirana 1896. i 1898. godine.⁹⁵ Ovdje su Miserini akvareli predstavljeni primjerom *Ursprung der Salona (Bistrizza)* (sl. 12), odnosno prikazom izvora rijeke Jadro, kojim dominiraju litice, koje ispunjavaju cijeli kadar, pod kojima u donjoj polovici slike, u slapovima teče rijeka, okružena s nešto grmolike vegetacije i nekolicinom kamenih građevina. Kolorit je generalno svijetao i prozračan, iako dominira sivilo, uz izuzetak biljaka zagasito zelene boje te tamnih zasjenjenih dijelova litica. Iako je u opisu realnog izgleda motiva ili teksture deskriptivan, nije odviše minuciozan pa iskorištava mrljasti karakter tehnike, bez intervencije crtežom.

5.1.10. Primjer likovne djelatnosti Faustine Vecchietti

Faustina Vecchietti bila je kćerka arhitekta Emila Vecchiettija, slikarica koja je sa sestrom Reginom Bilinić vodila privatnu slikarsku školu u Splitu. Njen opus nije dovoljno poznat, kao ni podatci o njezinom životu, no zna se da je slikala portrete, mrtve prirode, Bogorodice te akvarele dijelova Splita, zbog kojih zaslužuje spomen u ovom kontekstu.⁹⁶ Na akvarelu *Stari splitski Narodni trg* (sl. 13) slika gotičke gradske palače u perspektivnom skraćanju s desna nalijevo, s izvjesnim perspektivnim nedosljednostima, koristeći relativno usku i prozračnu paletu zemljanih, smeđih, plavih te ponešto crvenkaste i zelene boje.

5.1.11. Primjer slikarstva Gilberta Brunora

Još jedan u nizu enigmatičnih protagonista riječkog slikarstva je Gilberto Brunoro, za kojeg je zabilježeno da se školovao na firentinskoj Akademiji, nakon čega je želio provesti dvije godine na Akademiji u Düsseldorfu, povodom čega je molio gradski magistrat za stipendiju. Dokumentirane su tek dvije njegove slike uz *Riječki toranj sa satom* (sl. 14), koji se čuva u Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja.⁹⁷ Riječ je o gradskoj veduti, na kojoj kao vertikala dominira gradski toranj sa satom, pred kojim i pod kojim se odvija tipičan onovremeni gradski život. Iako prikazuje realan prizor, slikar se ne gubi u hiperfokusiranosti na detaljima, koje pojednostavljuje i shematizira, štafažne figure u prvom prostornom pojasu su bez lica, a one u

⁹⁵ Duplančić, 2008., 159–169; Marijana Schneider donosi nešto više informacija iz biografije Edmunda Misere te imenuje niz motiva koji su se našli na Miserinim akvarelima, pretežito vojnih građevina, a rjeđe čistog prikaza prirode ili civilnih građevina. Schneider, 1977., 58–59.

⁹⁶ Prema Kečkementu je tek nekoliko portreta zabilježeno imenom te akvareli *Prokurative i fontane* i *Stari splitski Narodni trg* kao jedini često reproducirani, koji je nastao prema crtežu A. Zudeniga iz XVIII. stoljeća. Kečkemet jedini donosi dostupne informacije o slikarici. Kečkement, 2011., 59. i 199.

⁹⁷ Vižintin, koji navodi poznate informacije o slikaru, također uz spomenutu i sačuvanu, navodi iz arhiva jedino spomenom poznate slike *Sv. Anton i Rijeka, kraljica Kvarnera*, za koje je dokumentirano da su bile izložene u izlogu trgovine *Kunasz*, 1890. te 1891. godine. Vižintin, 1993., 87.

pozadini svedene tek na siluete. Pažnja je na cjelovitom dojmu i zahvaćanju živog gradskog ambijenta.

5.1.12. Akvarel iz opusa Sigmunda Landsingera

Sigmund Landsinger se rodio 1855. godine u Vukovaru, no odrastao je u Osijeku, gdje se njegov otac, trgovac, u međuvremenu nastanio s obitelji.⁹⁸ Likovnu naobrazbu je Landsinger započeo u Beču, no vrlo brzo se vratio u Slavoniju, gdje mu je poznanstvo sa Seitzom, koji je radio na đakovačkoj katedrali, otvorilo mogućnost daljnjeg školovanja u Rimu, od 1877. godine, a godinu kasnije u Firenci, gdje se pridružio krugu oko slikara Arnolda Böcklina, pod čijim utjecajem je dalje radio.⁹⁹ Od svog odlaska iz Osijeka Landsinger nije više dugoročno boravio na hrvatskom prostoru, živeći u Italiji, Budimpešti pa potom od 1890. godine u Münchenu, no više puta je izlagao u Hrvatskoj.¹⁰⁰ Bavio se slikanjem kopija talijanskih majstora te je slikao alegorije, mitološke teme i portrete, a također se bavio i grafikom.¹⁰¹ No, povodom Milenijske izložbe u Budimpešti, Kraljevska zemaljska vlada 1895. godine naručuje seriju akvarela povijesnih i prirodnih krajolika Hrvatske, koju su realizirali Čikoš Sesija, Iveković i Landsinger, koji je bio zadužen za četiri akvarela iz Slavonije, s prikazima *Iloka*, *Šarengrada*, *Erduta* i *Ružice kod Orahovice*.¹⁰² Na primjeru *Erduta* (sl. 15), može se vidjeti da je riječ o dva prikaza ruševina, jedan iz veće blizine, a drugi vedutnog karaktera, u svojim dekorativnim okvirima, no koji se međusobno preklapaju i koje dekorativne rascvjetale grančice povezuju u jedinstvenu kolažiranu cjelinu. Ovim primjerima Landsinger, iako ne boravi više u Hrvatskoj, ostavlja trag u pejzažnom slikarstvu i kao slikar hrvatskog podrijetla te tematikom realnih hrvatskih krajolika.

5.2. Dokumentiranje života u krajoliku

Slikarska djela koja su ovdje izdvojena naslanjaju se na nekolicinu prethodno spomenutih primjera koji predstavljaju odmak od konvencionalno definirane teme pejzaža zbog njihovog prikaza urbanog krajolika i naglašenog *genre* karaktera. Dva su bitna korisna aspekta u promatranju ovdje izdvojenih djela. Prisutnost *genre* elemenata, prikaza ljudi koji obitavaju u pojedinom krajoliku, u svojim svakodnevnim radnjama, daje ovim slikama naglašen narativan karakter i stavlja u fokus dokumentiranje života uz dokumentiranje prostora, bilježenjem

⁹⁸ Švajcer, 1984., 83.

⁹⁹ Švajcer, 1984., 83–84.

¹⁰⁰ Švajcer, 1984., 85.

¹⁰¹ Švajcer, 1984., 84–85.; LANDSINGER, Sigmund. *Hrvatski biografski leksikon - 1983 - 2023 (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 18. 5. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/11092>.

¹⁰² Švajcer, 1984., 86.

suvremenih zanimanja kao na primjeru *Solina s Klisom* M. Olivera, *Trga u Gornjem gradu u Osijeku* Antuna Erbena ili pak vojne prisutnosti u gradskoj svakodnevnici na slikama *Stara gradska vrata u Karlovcu* Vatroslava Župančića i *Stražarnica na Piazzu Adamich* Antonia Ewingerera, potom suvremene mode koja je naglašenije vidljiva na *Pogledu na katedralu sv. Dujma* Franje Bratanića. Iako se prikazom urbanih prostora i *genre* elementima ovdje navedeni primjeri poigravaju granicom između likovnih tema, ipak čine koristan doprinos sagledavanju pejzažnog slikarstva ili bilježenja krajolika jer rješavaju iste probleme prikaza dublje koncipiranog slikanog prostora, urbane „topografije“ te generalno dokumentiranja krajolika u kojem je pažnja, unatoč prisutnosti *genre* elemenata, na sagledavanju tih elemenata kao integriranih detalja koji funkcioniraju u cjelokupnom krajoliku. Stoga je korisno sagledati i primjere koji nadilaze prikaze prirode, osobito u temi koja nije do sada dobila široki znanstveni pregled. Nadalje tematiziranje ljudske prisutnosti i urbanih prostora je zanimljivo u perspektivi XIX. stoljeća kao vremena industrijalizacije i urbanizacije te sukoba tereta prošlosti i težnje za tehnološkim modernitetom, a riječ je o procesima koji se najočitije upravo vide na transformaciji krajolika. Stoga će, motivom zapravo teško usporediva, dva djela ovdje biti spomenuta, no u zanimljivoj jukstapoziciji obzirom na upravo rečeno. *Ada na Savi kod Slavonskog Broda* Đure Friedricha prikazom parobroda, prilaznih mostova i ljudskih intervencija u čistom prirodnom krajoliku sažima navedeni prodor moderniteta u prirodni svijet i njegovu transformaciju, a već spomenuti Bratanićev *Pogledu na katedralu sv. Dujma*, skreće pažnju na kontrast modernog čovjeka u onda suvremenoj odjeći i gotovo višemilenijskog gradskog krajolika u kojem on obitava. Uz dokumentarnost, drugi važan aspekt simultanog promatranja ovdje navedenih slika je stavljanje u fokus značajnog diletantskog upliva u devetnaestostoljetnom slikarstvu. Naglašena narativnost je u ovom slučaju redovito rezultat ograničene umjetničke vještine, gdje kvaliteta djela počiva na sadržaju, jer, iako prepoznatljiv, krajolik ne posjeduje snagu u topografskoj točnosti, gdje uz do sada navedene kao demonstrativan primjer može poslužiti akvarel *Visovac* Antuna Barača, koji je prepoznatljiv, no idealizirajuće zamrznut i u detaljima shematiziran, gdje su element pokrenutosti, na koji bježi promatračevo oko, štafažne figure u krajoliku, koje narativno pokreću sadržaj slike svojim radnjama, a slično se može primijetiti i na prikazu *Markovog trga* J. Strohbergera, kao uostalom i kod drugih, već navedenih, primjera.

5.2.1. Primjer slikarstva Antuna Barača

Antun Barač rodio se u Splitu 1790. godine, gdje je i umro 1855. godine, no njegova karijera, prvo pandurskog časnika, potom činovnika financijske uprave, za života ga je vodila u razna mjesta, prvenstveno Dalmacije i njene Zagore, koja su ostala zabilježena njegovim potpuno

diletantskim slikarskim naporima.¹⁰³ Barač je ostavio iza sebe trideset tri akvarela, sačuvana u Arheološkom muzeju u Splitu, s prikazima pejzaža, koji sežu od urbanih veduta do prikaza same prirode, *genre* scena iz svakodnevnog života ili zabilješki gradova i mjesta tijekom konkretnih događaja kojima je svjedočio, kojima prelazi u teme historijskog slikarstva. Jedino se dvije slike tematski izdvajaju iz opisanog, samodopadni, ali atipični portret te vrlo intiman dokument obiteljske tragedije.¹⁰⁴ Primjer njegovih pejzaža je *Visovac* (sl. 16), nastao oko 1840. godine, koji prikazuje otok sa samostanom na sredini slike, u trećem prostornom pojasu, dok su u prva dva dominantni elementi štafažne figure, koje daju prikazu živost i narativnost. Dok je motiv prepoznatljiv, jer dokumentira ono što je slikar-diletant neposredno vidio, detalje slike shematizira i pojednostavljuje jer nije opremljen tehničkom vještinom da ih bolje riješi, a najevidentniji likovni nedostatak njegovih slika su perspektiva i proporcije.

5.2.2. Primjer slikarstva J. Strohbergera (Strohbergera)

Primjer putujućeg slikara XIX. stoljeća u Zagrebu je J. Strohberger, o kome nema previše informacija, osim da je došao u Zagreb 1844. godine te da se bavio portretiranjem i dagerotipijom, no ostavio je za sebe dvije vedute s prikazom Markova trga, jednu koja prikazuje zapadnu stranu iz 1846. godine (sl. 17) te drugu koja prikazuje istočnu stranu trga, nastalu 1848. godine.¹⁰⁵ Ranija slika prikazuje nekadašnji Marijanski stup na prostranom trgu, omeđenom građevinama, gdje crkvu Sv. Marka uz desni rub reže kadar, a prostor trga ispunjavaju figure građana u odjeći iz vremena, prema čemu slika posjeduje povijesno-dokumentarnu vrijednost jer bilježi onovremeni život i izgled Gornjeg Grada, no upućuje i na naravan umjetnički ukus prvog građanstva, koje još nije imalo podlogu za istančaniji pristup umjetnosti.

5.2.3. Primjer iz opusa Franje Bratanića

Franjo Bratanić je još jedan od splitskih slikara amatera. U Splitu je rođen 1816. godine te je u njemu i preminuo 1883. godine, a život je posvetio liječničkoj vokaciji te djelovao je kao upravitelj splitske bolnice.¹⁰⁶ Po pitanju njegova likovnog djelovanja, važna je za spomenuti

¹⁰³ Prijatelj, 1989., 43.

¹⁰⁴ Prijatelj i Žižić detaljnije opisuju pojedine sadržaje i teme Baračeva slikarstva, apostrofirajući njegovu neposrednost, deskriptivnost i dokumentarnost kao najvažnije elemente njegova slikarstva, u kojem bilježi karakteristike i izgled pojedinih prostora u svom vremenu, kao i tadašnju kulturu i ozračje, a da ne spominjemo dokumentiranje vrlo specifičnih događaja kojima je svjedočio. Time je njegovo slikarstvo važno prvenstveno kao kulturno-povijesni dokument, dok je inače amatersko, naivno i puno tehničkih nedostataka, Prijatelj, 1989., 43–44.; Žižić, 2004., 9–16.

¹⁰⁵ Marijana Schneider, prema kojoj je prenesena nekolicina dostupnih podataka o Strohbergeru, napominje kako su obje njegove slike Markova trga u privatnom vlasništvu, dok je u posjedu Muzeja grada Zagreba kopija, što valja naglasiti. Schneider, 1977., 12.

¹⁰⁶ Prijatelj, 1989., 46.

suradnja s arheologom Francescom Carrarom, čije je publikacije o istraživanju Salone popratio ilustracijama u crtežu, akvarelu i pastelu, no čistu slikarsku djelatnost predstavlja nekolicina portreta i tri uljane vedute Splita.¹⁰⁷ Jedno od ulja je *Pogled na katedralu sv. Dujma* (sl. 18), na kojem je glavni motiv smješten u središtu slike, u drugom prostornom pojasu, a prvi je ispunjen animiranim štafažnim figurama, koje su možda još najspretniji elementi njegovih veduta, dok mu uvjerljivo dočaravanje slikanog prostora perspektivom i pravilnim omjerima nije uspijevalo, no što je za očekivati od potpuno diletantskog slikarskog podviga.

5.2.4. Primjer likovne djelatnosti Vatroslava Župančića

Vatroslav Župančić živio je od 1816. do 1898. godine i djelovao u Karlovcu kao zubar i brijač, koji se diletantski bavio slikarstvom, sakralnim temama te vedutama kojima je zabilježio izgled onodobnog Karlovca.¹⁰⁸ Na primjeru *Starih gradskih vrata u Karlovcu* (sl. 19) primjetni su problemi s perspektivom i odnosom veličina, česte karakteristike diletantskog slikarstva, zbog kojih arhitektura i štafažne figure stražara na slici djeluju oplošnjeno. Slikana je tankim slojevima boje, ispod koje se na većini slike vidi tekstura platna, a korištena je uža paleta boja, kojom dominiraju žućkaste i crvene zemljane boje, uz zazelenjeni bastion i dva čempresa pri dnu slike te pojedine sive detalje. Vrijednost slike je prvenstveno povijesno-dokumentarna.

5.2.5. Primjer iz opusa Antuna Erbena

Antun Erben rođen je u Češkoj u gradiću Nechanice 1839. godine, bavio se umjetničkim i dekorativnim radom, kao ličilac i štukater, radeći u Beču do 1865. godine.¹⁰⁹ Godine 1866. doselio je u Osijek, gdje je zaposlen na dekorativnim radovima u interijeru kazališta, u kojem ostaje do smrti potkraj 1908. godine. U Osijeku je također imao svoj atelje, baveći se ujedno i slikarstvom te izradom i prodajom zemljanih boja.¹¹⁰ Samo su tri Erbenova djela sačuvana, *Prva parna, javna kupaonica u gradu* i *Biskup Strossmayer za govornicom u Vatikanu*, uz ono koje će ovdje bit detaljnije opisano.¹¹¹ Ulje *Trg u Gornjem gradu u Osijeku* (sl. 20) spominje se u tisku kao glavna nagrada u ždrijebu na zabavi, što daje hipotetski okvir za dataciju slike oko 1868. godine.¹¹² Slika

¹⁰⁷ Njegove vedute, koje ga ovdje uklapaju u kontekst pejzažnog slikarstva, nastaju godinu kasnije, prema litografijama iz 1847. godine, koje su pak publicirane verzija njegovih crteža za Carrarin *Album delle antichità di Spalato diseguate da Francesco Bratanich con cenni del dott. Francesco Carrara*, s prikazima Dioklecijanove palače sa splitskom lukom, katedrale u Splitu te Željeznih i Zlatnih vrata. Upravo obzirom da su postojale četiri litografije pretpostavljeno je da je Bratanić naslikao i ulje sa prikazom Zlatnih vrata, pored tri sačuvana ulja sa preostalim motivima, no koje je u međuvremenu izgubljeno. Žižić, 2004., 33–39.

¹⁰⁸ Schneider, 1977., 20.

¹⁰⁹ Balen, 2001., 115.

¹¹⁰ Balen, 2001., 115–116.

¹¹¹ Branka Balen navodi sva tri djela i poznate informacije o njima, Balen, 2001., 116–118.

¹¹² Švajcer prenosi citat iz tiska u kojem je sadržana navedena informacija, Švajcer, 1991., 21.

je vedutnog karaktera, prikazuje trg sa životinjama i građanima različitih provenijencija, na koje ukazuje njihova odjeća, no koji daju slici gotovo *genre* karakter, jer su dijelom predimenzionirani, dijelom poddimenzionirani i nespretno uklopljeni u perspektivu te u različitim radnjama, zbog čega zaokupljaju oko gledatelja, koji se usredotočuje na pojedinačne narativnosti slike, umjesto na njenu cjelovitost kao realan prikaz jednog grada. Perspektivne nespretnosti odaju Erbena kao slikarskog diletanta.

5.2.6. Ulje na platnu Đure Friedricha

Đuro Friedrich, rođen u Ogulinu 1848. godine, a preminuo u Slavonskom Brodu 1926. godine, još je jedan od učitelja crtanja koji se bavio slikarstvom. Prvu poduku dobio je kod Dragutina Starka u Zagrebu, dalje se školovao u Beču i Budimpešti, a nastavna djelatnost ga je vodila od Petrinje, Karlovca, Bakra do Slavanskog Broda.¹¹³ Uz njegovo ime su vezana tri akvarela, prva dva iz 1866. godine, *Pogled sa Strossmayerovog šetališta na Donji grad i Savska obala* te *Ada na Savi kod Slavanskog Broda* i istoimeno ulje (sl. 21).¹¹⁴ Ulje prikazuje široko korito Save s riječnim otokom u središtu i obalama uz rub slike, koji zauzimaju donju polovicu slike, dok gornju polovicu čini nebo s bijelim oblačnim masama. Narativni karakter i živost slici daju štafažne ljudske figure u svakodnevnim radnjama te brodovi, no koji otkrivaju slikareve najveće slabosti, a to su perspektiva i odnosi veličina, koji su prilično nespretni i daju slici određenu naivnost. Kolorit je nježan i dominiraju zelene, plave i zemljane boje.

5.2.7. Primjer slikarstva Antonia Ewingerera

Antonio Ewinger je jedno od imena koje valja tek usputno spomenuti, jer je o njemu poznato jako malo, a njegov umjetnički doprinos je bez većeg značaja. Djelovao je u Rijeci na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće kao javni službenik, koji se diletantski bavio slikarstvom i kaligrafijom.¹¹⁵ Na veduti rađenoj u akvarelu *Stražarnica na Piazza Adamich* (sl. 22), nastaloj oko 1890. godine, Ewinger dokumentira riječki urbani život potkraj XIX. stoljeća, prikazujući pogled preko trga prema luci, sa stražarnicom smještenom u središtu slike i štafažnim figurama koje šecu

¹¹³ FRIDRICH, Đuro. *Hrvatski biografski leksikon (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 31. 5. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/fridrich-djuro>.

¹¹⁴ Njegovi akvareli su imenom navedeni u *Hrvatskom biografskom leksikonu*, čiji autor, baš kao i Gamulin, s oprezom spominje ulja, no *Muzej Brodskog Posavlja* vodi ulje pod djelo Friedricha te je zbog dostupnosti upravo to ulje ovdje detaljnije opisano. Problem na koji treba potencijalno uputiti je da Gamulin donosi reprodukciju za koju vjerujem da je upravo reprodukcija ulja, no referira se na nju kao Friedrichov akvarel., Gamulin, 1995.a, 274–276.; FRIDRICH, Đuro. *Hrvatski biografski leksikon (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 31. 5. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/fridrich-djuro>; *Zbirka umjetnina 18. i 19. stoljeća - Muzej Brodskog Posavlja*, [Zbirka umjetnina 18. i 19. stoljeća - Muzej Brodskog Posavlja \(muzejbp.hr\)](https://muzejbp.hr) (pregledano 31. svibnja 2023.).

¹¹⁵ Vižintin, uz ovih nekoliko oskudnih informacija o Ewingeru, još navodi kako je radio ulja, pretežito marine te da je izlagao 1907. godine u Rijeci s budimpeštanskim umjetnicima. Vižintin, 1993., 81.

ulicama. Dok je akvarel slikovit i za diletantski napor dovoljno korektno izveden, ipak nema naročitih umjetničkih pretenzija, njegova vrijednost je prvenstveno dokumentarna.

5.2.8. Primjer iz opusa M. Olivera

Slikar Olivero još je jedna zagonetna ličnost hrvatske likovne baštine, o kojoj se zna tek da je privremeno boravio u Splitu 1892. godine, gdje je realizirao slike *Splitska luka I*, *Splitska luka II*, *Kavana na obali*, *Pogled na Kaštela*, *Vranjic s okolinom*, *Solin s Klisom* te imenom poznatu, ali izgublenu *Pogled na Omiš i rijeku Cetinu*.¹¹⁶ *Solin s Klisom* (sl. 23) prikazuje tada zapravo seoski ambijent Solina, s mostom preko Jadra, u prvih nekoliko prostornih pojaseva, iznad kojih se u daljini nižu Kozjak i Mosor s Klisom, koji se ističe između planina, kojeg slikar smješta gotovo na središtu platna. Već je očita dokumentarna kvaliteta Oliverovog slikarstva, koji uvijek očituje realan izgled krajolika, no kojeg pokreće i oživljava s nizom malenih štafažnih figura u različitim svakodnevnim radnjama. One su likovno tipizirane, ali im je situacijom i atributima dana određena uloga, ostavljaju dojam likovne naivnosti, no bogate narativnosti. Pa iako Olivero ne raspolaže nužno znanjem kreiranja ugodaja likovnim sredstvima, to uspijeva donekle kompenzirati sadržajem.

5.3. Na privatnim imanjjima

U kontekstu razmatranja dokumentarnog pristupa slikara motivima, izdvojeno je još nekoliko djela, koja uvelike dijele karakteristike i interpretacije s do sada već opisanim primjerima, no međusobno ih povezuje specifičan tip motiva, a riječ je o privatnim imanjjima. Zasebno sagledavanje prikaza privatnih imanja je interpretativno zanimljivo jer XIX. stoljeće predstavlja posljednje razdoblje u kojem je feudalni društveni sistem još uvijek relevantan te predstavlja kontrast gradskom životu, odnosno formiranju građanstva kao novog društvenog sloja. Ujedno, dokumentaristička interpretacija ovih djela također posjeduje subjektivnu razinu, gdje nije samo riječ o bilježenju krajolika u kojem čovjek živi, nego krajolika kojeg čovjek posjeduje, također svakodnevice koja nije općenita nego vlastita. Uz prethodno istaknutu pojavu diletantskog slikarstva, ovdje istaknuti primjeri stavljaju pažnju na amatersko bavljenje slikarstvom kao dokolicu visokog društva, koje je biralo vlastita imanja kao motive za svoje slikarske napore, poput

¹¹⁶ Poznate informacije o ovom slikaru dolaze tek iz jedne objave splitskog dnevnog tiska *Narod* iz 1892. godine, koju prenosi Kečkement, koji se najekstenzivnije pozabavio ovim slikarom te opisom i karakteristikama njegovih slika, no bez daljnjeg uspjeha u otkrivanju više pouzdanih informacija o enigmatičnom umjetniku. Kečkement je prvi koji je iznio pretpostavku da je riječ o putujućem umjetniku koji je došao iz Italije te se tamo vjerojatno vratio, te ga uspoređuje s nekolicinom talijanskih umjetnika XIX. stoljeća, no i sa francuskim slikarom Henrijem Rousseauom, obzirom na neposrednost, naivnost i anegdoticnost u kojoj se nalazi „vedri, gotovo djetinji, humor“, kako sam Kečkement kaže. Kečkement, 1972., 34–43.

Dvorca Bisag Julijane Erdődy Drašković, *Dvorca u Velikoj Mlaki* Karla (Dragutina) Weingärtnera i *Dvorca Razvor* Ljudevita baruna Ožegovića. Nepoznati slikar „Vukovarskih pejzaža“ je zabilježio lagodan život plemstva na imanju Eltz u Vukovaru, u ovom kontekstu predstavljen *Drvoredom u parku Eltz*, *Lovačkim piknikom pod starim drvećem* i *Pogledom na park Eltz u Vukovaru*. Enigmatični slikar Agapito također je zabilježio rad na imanju u okolici Rijeke na slici *Pogled na Kvarner sa Sušaka*, što ju čini zanimljivom za sagledati u odnosu na prethodno spomenute primjere, iako su okolnosti nastanka ovog akvarela nepoznate.

5.3.1. Akvarel slikara Agapita

Primjer ovog enigmatičnog slikara, koji je zastupljen u hrvatskoj likovnoj baštini tek jednim akvarelom iz 1830. godine, *Pogled na Kvarner sa Sušaka* (sl. 24), te o kojem ništa više nije poznato, pak može poslužiti za demonstriranje likovne situacije u Primorju i Istri, koji, generalno govoreći, oskudijevaju iscrpnijim informacijama o svojim slikarima, no potencijalno i istraživačkim naporima.¹¹⁷ Na ovoj veduti je prikazan Riječki zaljev s Učkom u daljini, gledan s imanja u prvom prostornom pojasu, gdje su prikazane štafažne figure, pri radu i dokolici, iza kojih je kuća s visokom kamenom ogradom i kapijom, koja zaklanja pogled u daljinu na desnoj strani slike. Slikana je tonski, dominiraju zelene i plave boje te oker, smečkaste i sive, a problemi s perspektivom i odnosom veličina sugeriraju da je riječ o diletanskom djelu, više povijesno-dokumentarno vrijednom.

5.3.2. Tri primjera iz ciklusa *Vukovarskih pejzaža*

Nadalje, u kontekstu slavonskog slikarstva treba navesti zbirku od trinaest ulja na platnu povezanih stilski, tematski i mjestom porijekla, no u čijem slučaju glavna nepoznanica ostaje njihov autor. Zbirka je nazvana *Vukovarski pejzaži*, obzirom da je riječ o ciklusu slika, sličnih formata, izduljenih vodoravno postavljenih pravokutnika, s prikazima vukovarskog imanja Eltz i života na njemu te čija namjena je upravo bila dekoriranje interijera dvorca Eltz.¹¹⁸ Pokušaji atribuiranja ovog ciklusa bili su glavna preokupacija povjesničara umjetnosti koji su se njime bavili, no bez konkluzivnog uspjeha.¹¹⁹ Ovdje odabrani primjeri ciklusa su slike *Drvored u parku*

¹¹⁷ Boris Vižintin je jedini pronađeni izvor koji dokumentira ovog autora i njegovo djelo koje „... zapravo prikazuje imanje N. Galetića u Kostreni (Rožmanići) a nalazi se u zbirci Povijesnog muzeja Hrvatske u Zagrebu. Taj je akvarel zanimljiv amaterski dokument jer prikazuje neizgrađeni dio Sušaka s pogledom na Kvarnersku rivijeru i Učku.“ Vižintin se također pokazao kao jedini iscrpniji izvor o slikarskoj situaciji i umjetnicima Istre i Primorja, zapravo primarno Rijeke, no iz čijeg je istraživanja očito kako arhivski podatci i drugi izvori sami po sebi ne nude previše informacija. Vižintin, 1993., 32.

¹¹⁸ Švajcer 1973., 174–175.

¹¹⁹ Švajcer i Vlasiavljević najsazetije sumiraju postojeće teorije, s međusobnim kronološkim odmakom. Prema njima: Boris Kelemen je slike pripisao opusu Franje Giffingera, Radoslav Putar je prethodno tome slike približio Josipu

Eltz, Lovački piknik pod starim drvećem i *Pogled na park Eltz u Vukovaru*.¹²⁰ Slika *Drvored u parku Eltz* (sl. 25) je naročito zanimljiva jer možda više od drugih stavlja gledatelju u fokus onu vrlo važnu karakteristiku ovog ciklusa, koja je ujedno osnovni stilski argument prema kojem Švajcer ne vidi mogućnost da je riječ o djelima bilo Mückea, bilo Giffingera, a to je svjetlost.¹²¹ Kompozicijsku osnovu slike čini put i drvored u središtu slike, čiji ritam omogućuje osjećaj dubine slikanog prostora, no najzanimljiviji je odnos svjetlosti i sjene. Iz jasnog izvora svjetlost, koja se probija u snopovima kroz krošnje drvoreda, stvara naglašene kontraste osvjetljenih i zasjenjenih dijelova koji daju neposredan, opažajan karakter slikama. No izvjesna ljupkost i dekorativnost proizlaze iz štafažnih figura koje napućuju taj prostor igre svjetlosti sjena, koje svojom veličinom nikad ne dominiraju slikama, ali određuju njihov idiličan ton i narativnost, za što je dobar primjer slika *Lovački piknik pod starim drvećem* (sl. 26). Na slici dominira šumsko raslinje, u sredini slike i u drugom prostornom pojasu se u hladovini, za stolom, smjestila lovačka družina, uz dvije ljudske štafažne figure i psa u prvom prostornom pojasu, na travnatoj čistini. Slika *Pogled na park Eltz u Vukovaru* (sl. 27) možda najbolje sažima i ljupkost i igru svjetlosti, jer prvi prostorni pojas, u koji su smješteni simpatični protagonisti lagodne svakodnevice imanja, je gotovo potpuno zasjenjeni kontrast osunčanom Dunavu u drugom prostornom pojasu, izuzev snopova svjetlosti kojima se oblikuju volumeni krošanja. Datacija ovih slika također nije poznata, Oto Švajcer je slike smjestio u peto desetljeće XIX. stoljeća prema modnom ukusu ljudskih figura prikazanih na slikama.¹²²

5.3.3. Primjer iz opusa Julijane Erdődy Drašković

Julijana, rođena Erdődy, je plemkinja-slikarica, koja se rodila u Požunu 1847. godine, gdje je 1901. godine preminula, a udajom za Ivana IX. postaje Drašković, u čijem obiteljskom dvorcu

Franji Mückeu, a Maleković uz Mückea spominje i njegovu kćer Marijanu i Ivana Zaschea. Osnovna motivacija za atribuiranje slika Mückeu je postojanje njegovog pejzaža manjeg formata ali sa istovjetnim motivom kao slika *Pogled na park Eltz u Vukovaru*. Tim dodatno motivirana, Branka Balen također pripisuje ciklus Mückeu jer je ujedno dokumentiran njegov rad za obitelj Eltz. Švajcer predlaže da je riječ o nepoznatim slikarima njemačkog podrijetla, jer stilski slike ne odgovaraju tradiciji bečki obrazovanih slikara, te koristi upravo stilske razlike kao glavne argumente protiv atribucije Giffingeru i Mückeu, a kronološkim nepodudarnostima već isključuje njegovu kćer i Zaschea. Obzirom da Vlasisavljević i Maković također naglašavaju stilske razlike i ostavljaju pitanje autorstva otvorenim, neutvrđeni slikar je ovdje samostalno izdvojen i neimenovan. Međutim, valja spomenuti Najcer Sabljak i Lučevnjak, koje, u najrecentnijoj od ovdje navedenih publikacija, smatraju atribuciju ciklusa Josipu Franji Mückeu nedvojbenom te ga datiraju između šestog i sedmog desetljeća XIX. stoljeća. Švajcer, 1973., 169–180.; Vlasisavljević, 2001., 8.; Maković, 2009.a, 477.; Najcer Sabljak, Lučevnjak, 2021., 64–70.

¹²⁰ Švajcer imenuje svih trinaest slika prema nazivima iz kataloga Borisa Kelemena, od kojih se tri nalaze u Gradskom muzeju Vukovara, jedna u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu, a ostalih devet u Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku. Oto Švajcer, „ANONIMNI SLIKAR VUKOVARSKIH KRAJOLIKA“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1983., [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://Hrvatski.biografski.leksikon.lzmk.hr) (pregledano 30. svibnja 2023.); Švajcer 1973., 174–175.

¹²¹ Švajcer, 1973., 177–178.

¹²² Švajcer svoj prijedlog datacijskog okvira ujedno koristi kao argumente koji ne idu u prilog predloženim atribucijama slika, Švajcer, 1973., 169–174.

Trakošćan je sačuvana nekolicina njenih poznatih djela, uglavnom autoportreta, portreta te *genre*-portreta seljanki, no među njima i jedan pejzaž, *Dvorac Bisag* (sl. 28); slikala je uljem, temperom i akvarelom.¹²³ Po svoj prilici slikarica je bila obrazovana, što pokazuje njena vještina i manira akademskog realizma, najevidentniji na njenim portretima i *genre*-portretima, no podatci o njevoj likovnoj aktivnosti su relativno oskudni.¹²⁴ Na *Dvorcu Bisag*, slikarica je tonski prikazala samu građevinu na sredini platna, u svijetlim žućkasto-zemljanim tonovima, obasjanu izvorom svjetlosti koji dopire s lijeve strane slike, smještenu u zagasit zeleni pejzaž, dok gornju polovicu slike čini izraženo plavo nebo. Dojam slike je idilično zamrznut, iako je slika također dokumentarna jer bilježi realan izgled dvorca.

5.3.4. Primjer slikarstva Karla (Dragutina) Weingärtnera

Karl (Dragutin) Weingärtner bio je vojna ličnost, rodio se u Mohelnicama, u današnjoj Češkoj, 1841. godine, no posjedovao je imanje u turopoljskoj Velikoj Mlaki, na kojem se nastanio nakon umirovljenja iz vojne službe 1866. godine, a umro je u Samoboru 1916. godine.¹²⁵ Weingärtner je još jedan u redu slikara diletanata, tematski razmjerno svestran, radio je historijske slike, portrete, mrtve prirode te *genreove* i pejzaže kojima je zabilježio onovremeno Turopolje, kao na slici *Dvorac u Velikoj Mlaci* (sl. 29).¹²⁶ Na slici je prikazan relativno plitak slikani prostor dvorišta pred pročeljem dvorca, iza kojeg se tek uz desni rub slike nazire nešto udaljenije drveće. U donjem desnom kutu je prikazana kočija u pokretu, koja odlazi od dvorca, *genre* element koji potencira ljupkost prizora, odnosno kroz kojeg se doživljava lagodnost života na ladanju, koji ujedno doprinosi povijesno-dokumentarnoj vrijednosti slike, bilježeći ondašnji život pored izgleda dvorca. Slikana je tonski, umjerenom platom boja, kojom dominiraju tonovi zelene, smeđe, svijetle oker-žute te plava boja neba, uz manje zastupljene crvenu, crnu i bijelu.

5.3.5. Primjer slikarstva Ljudevita baruna Ožegovića

Ljudevit Teofil Emerik član je plemićke obitelji Ožegović, rodio se u Varaždinu 1841. godine, a umro je u Zagrebu 1913. godine. O njegovom školovanju poznato je da je pohađao *Theresianum* u Beču, a za života je vodio obiteljsko gospodarsko imanje te se bavio politikom kao član Narodne stranke i saborski zastupnik, a tek diletantski se bavio slikarstvom. Od dvadeset tri

¹²³ Božena Šurina, „DRAŠKOVIĆ, Julija“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1993. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://Hrvatski_biografski_leksikon_(lzmk.hr)) (pregledano 6. studenog 2023.).

¹²⁴ Dok starija literatura, poput Gamulina i Simić-Bulat, povezuje slikaricu s Akademijom u Münchenu, Iskra Iveljić se poziva na noviju literaturu, prema kojoj se Julijana Erdódy Drašković privatno školovala još u Požunu, a zatim Beču. Gamulin, 1995.a, 287–289.; Simić-Bulat, 1961., 28.; Iveljić, 2018., 21.

¹²⁵ Schneider, 1977., 63–64.

¹²⁶ Schneider, 1977., 63–64.

sačuvane slike te tri čiji se izgled sačuvao na razglednicama, dominiraju sakralne teme, zatim historijske, a osim jednog animalističkog motiva dva su pejzaža, *Dvorac Razvor* iz 1889. godine i *Dvorac Slayje* iz 1902. godine.¹²⁷ *Dvorac Razvor* (sl. 30) je nešto uspjeliji u dočaravanju dubine prostora, s vrlo prostranim prvim prostornim pojasom koji čini prazna livada, osim štafažnih figura žene i dviju krava uz desni te skupinom drveća uz lijevi rub slike, a u središtu slikanog prostora, smještene su zgrade imanja, iza kojih se u pozadini dižu brežuljci i nebo. Slikar je s pažnjom oblikovao detalje, a štafažom prisutan narativni element oživljava prizor i daje slici pokrenutost i radnju.

6. EMOTIVNI DOŽIVLJAJ KRAJOLIKA

Ovim poglavljem detaljnije valja razmotriti i usporediti djela koja su naglašenije izrazila subjektivnu prirodu devetnaestostoljetnog čovjeka. Iako se uz komponirane pejzaže nalaze vedute i prizori prema realnom predlošku, zajedničko svojstvo im je emocionalni naboj kao naglašen element slike. U razdoblju korjenitih društvenih, političkih i ideoloških promjena, u kojima se identiteti i društvene direktive propituju i redefiniiraju, morale su se odraziti i na osobnoj razini, u vlastitim kontempliranjima i introspekcijama pojedinca, koji se mogu naslutiti i kroz primjere pristupa pojedinih slikara krajoliku kao motivu u njihovom slikarstvu. Konkretno propitivanje odnosa između čovjeka i prirode može se interpretirati u znaku reakcije na urbanizaciju, kasnije industrijalizaciju, ali i užurbaniji i sadržajniiji život koji uzrokuje potrebu za redefiniranjem životnih ideala, ali i potreba, uključujući duhovne i duševne. Stoga ovdje razmotrenim primjerima valja istražiti kako su se takva osobna traganja i motivacija za emocionalno intonirano izražavanje odrazili na devetnaestostoljetno pejzažno slikarstvo u Hrvatskoj.

6.1. U potrazi za osjećajima u krajoliku

Među pejzažima koji u većoj mjeri rezoniraju s onim rečenim u uvodu poglavlja, ovdje su istaknuta slikarska djela koja povezuje nekoliko primjetnih karakteristika. Jedna od zanimljivih je prisutnost ljudskih likova u prirodnom krajoliku, koji su međutim tek malene štafažne figure, veličinom kontrastirane prostranstvu prirodnog krajolika u kojem su smještene. Takvi su primjeri

¹²⁷ Najviše podataka o životu i različitim djelatnostima baruna Ožegovića su donijeli Blagec i Đuričić, koji su ujedno katalogizirali sva njegova poznata likovna djela te koji donose nešto više informacija o, u Ožegovićevom opusu prisutnijim, sakralnim i historijskim temama, u kojima su naglašenije dramatičnost i narativnost. Blagec, Đuričić, 2012., 142–156.

Šuma i Maksimir, Donje Jezero (Noćolik iz jezera Jurjaves) Ivana Zaschea, *Slavonska šuma i Hrast* Adolfa Waldingera te *Pejzaž i Zima* Otona Ivekovića. Takva dispozicija odnosa između čovjeka i prirode potiče promatrača na sentimentalno čitanje slike, promišljanje o ljudskoj malenkosti, prolaznosti, fragilnosti te čak u ekspresivnom drveću Zascheove *Šume* i Waldingerovog, zubom vremena načetog, *Hrasta* te ogoljelog snježnog prostranstva Ivekovićeve *Zime* svojevrstu surovost života. No, urbanim životom već pomalo očiđena i od svakodnevice udaljena priroda čovjeka intrigira te poziva da se u nju zaputi, u njoj izgubi u vlastitim mislima, sentimentalnim traganjima i traganjem za moralnim idejama. Primjetno je da su se slikari nerijetko u takvom pristupu prirodi oslanjali na nekoliko motiva i efekata koji su pospješivali ekspresivnost, slikovitost, melankoličnost, poetičnost te općenito sentimentalnost i dojmljivost, a to su motivi: sjenovite šume kao na primjerima *Maksimir, Donje Jezero (Noćolik iz jezera Jurjaves)* Ivana Zaschea, *Put u šumu* Fani Daubachy-Doljske, *Pejsaž u suton* Alvine grofice Pejačević, *Slavonska šuma* Adolfa Waldingera, *U zatišju* Ferde Kovačevića; jedno, individualno, ekspresivno drvo koje dominira kompozicijom kao na *Šumi* Ivana Zaschea, *Starom hrašću* Fani Daubachy-Doljske, Waldingerovom *Hrastu* te *Čempresu* Ante Katunarića ili skupina ekspresivnog drveća poput vrba i vjetrom pokrenutog drveća na *Zimi na Savi* i *Buri* Ferde Kovačevića; nadalje, mnogim navedenim slikama zajedničko je ekspresivno i ugodajno sutonsko osvjetljene ili pak tmurno sivilo sličnog utiska, među ostalim, kao na primjeru *Ivančica–Pogled s Tabora* Otona Ivekovića, slika koja bi, uz Waldingerovu *Kapelu sv. Bartolomeja na Königsseeu*, svoje mjesto mogla naći i među djelima opisanima u idućem potpoglavlju, koja stavljaju veću pažnju na emocionalno intoniran, no prepoznatljiv realan krajolik.

6.1.1. Primjeri slikarstva iz opusa Ivana (Johanna) Zaschea

Ivan (Johann) Zasche rodio se u plemićkoj obitelji u Jabloncu, u današnjoj Češkoj, 1825. godine, a umjetničku aktivnost započinje u petom desetljeću XIX. stoljeća, kao i njegova starija braća Josef i Franz, koji započinju oslikavanjem porculana u manufakturama, čime priskrbuju za život, kao i Ivan, nakon što su se upisali na bečku Akademiju; mlađi Josef već 1845. godine, a stariji Franz zajedno s Ivanom 1846. godine. Ivan Zasche u Zagreb je došao kao školovan slikar, oko 1852. godine, na poziv biskupa Jurja Haulika, koji ga je angažirao na izvedbi crteža nedavno dovršenog parka *Jurjaves*, u svrhu objave albuma litografija posvećenog parku, koji čini značajan udio Zascheovog doprinosa hrvatskoj likovnoj baštini i temi pejzaža, no koji tehnikom izrade albuma i pripadajućih studija nadilazi zadani okvir tematiziranja primjera slikarstva. U Hrvatskoj je Zasche počeo dobivati narudžbe, privatne, a potom i javne te sakralne, koje su mu omogućile da se trajno nastani u Zagrebu i djeluje kao udomaćeni slikar, do 1863. godine, kada je umro

bolujućí od tuberkuloze.¹²⁸ Po pitanju umjetnosti, Zasche je djelovao u maniri slikarstva bečke Akademije oko sredine XIX. stoljeća, tehnički je bio vrlo korektan te je dobro vladao crtežom, što demonstriraju primjeri iz albuma *Park Jurjaves*, prikazivanjem dubokog slikanog prostora, perspektivnog skraćenja, realizmom motiva i detalja, kojima ipak ne manjka bidermajerske ljupkosti, a također je slikao akvarelom i uljem. U Zascheovom opusu su najznačajniji i tematski najzastupljeniji portreti, no slikao je i sakralne slike te pejzaže i *genre* teme.¹²⁹ Na ulju *Šuma* (sl. 31), nepoznate datacije, Zasche je prikazao, iz zasjenjenog prvog prostornog pojasa šumske čistine, pogled na, s lijeva ugođeno osvjetljen, visoki hrast, u čijoj sjeni se nalazi maleni ženski lik natovaren prućem, a pozadinu čini šuma i oblačno nebo. Ekspresivno hrastovo drvo, dramatika koja proizlazi iz odnosa osvjetljenog i zasjenjenog, samotnost čovjeka i malenkost pred prirodom, no s kojom je nedvojbeno povezan čine se kao gotovo programatske teze romantičnog pejzaža i čovjekovog sentimentalnog doživljaja svijeta oko sebe. A taj doživljaj često je tek ideja ili zanos u traganju za lijepim i smislenim, dok je realnost nešto više anegdotalna, poput čamca s građanskom gospodom i gospođama, koji plove s ljupkim patkama i labudovima u tmurnim, mirnim vodama maksimirskog jezera u sutonu, možda u potrazi za tim istim idealiziranim podražajima, prikazani na ulju *Maksimír, Donje jezero* odnosno *Noćolik iz jezera Jurjaves* iz 1853. godine (sl. 32). Prema tome Zasche je možda bio kroničar svog vremena na više načina od samo dokumentiranja pojedinih aktualnih događaja.¹³⁰ Po pitanju formalnih obilježja pejzaža, Zasche slika tonski, paletom kojom dominiraju smećkaste i zelene boje, posvećujući pažnju pomnoj obradi detalja te, unatoč ugođajnosti, motiv tretira u realističnoj maniri.

6.1.2. Dva primjera iz opusa Francisce (Fani) Daubachy-Doljske Brlić

Fani Daubachy-Doljska, plemkinja, amaterska-slikarica, rodila se 1830. godine u Zagrebu, gdje je i odrasla te dobila slikarsku poduku, prvo od portretista Thuguta Heinricha, potom Dragutina Starka, pod čijim se utjecajem vjerojatno okrenula pejzažu kao slikarskoj temi, u odnosu na portrete i mrtve prirode poput cvijeća i voća kojima se ranije pretežito bavila. Na njeno slikarstvo također su imali utjecaja slikari Ivan Zasche i Nizozemac Remi van Haanen, s kojima

¹²⁸ Biografiju i djelatnost opširno je zabilježila Marijana Schneider. Schneider, 1975., 25–52.

¹²⁹ Najraniji Zascheovi sačuvani radovi su upravo pejzaži u akvarelu i ulju koje je slikao 1848. i 1849. godine, nakon kojih je uz crteže za album litografija izveo nekoliko ulja s motivima iz parka *Jurjaves*, kronološki zatim su nastali akvareli i crteži s putovanja Likom i Hrvatskim primorjem 1855. godine i godinu kasnije, a 1859. godine nastao je imaginarni *Spomenik na Grobničkom polju*, a pored akvarela okolice Zagreba, još je nekoliko zabilježenih ulja nepoznate datacije koji zaokružuju pejzažni opus Ivana Zaschea. Više o Zascheovom slikarstvu piše Marijana Schneider, koja je također katalogizirala njegova djela. Schneider, 1975., 53–107; 125–176.

¹³⁰ Marijana Schneider upućuje na kroničarsku ulogu Ivana Zaschea jer je dokumentirao nekoliko specifičnih događaja iz vremena na svojim crtežima i akvarelima. Schneider, 1975., 86–91.

je slikarica prijateljevala i razmjenjivala slikarske savjete.¹³¹ Najplodnije razdoblje njenog slikarstva bilo je šesto desetljeće XIX. stoljeća, jer udajom za Andriju Torkvata Brlića i preseljenjem u Slavonski Brod 1861. godine, u kojem je umrla 1883. godine, slikarstvo postaje sporedno, uz obiteljski život kojem se posvetila.¹³² Slikarstvo Fani Daubachy se može podijeliti na ono nastalo prema predlošku te na ono slikano prema prirodi, gdje slikarica premošćuje prostor između romantičnih utjecaja, koji dolaze iz samog slikarstva, te osobnog interesa za realističko zapažanje, a po pitanju tehnike, radila je pretežito crteže i akvarele, uz koje postoje još dva sačuvana ulja.¹³³ Jedno od ulja je slika *Put u šumu* (sl. 33), na kojoj sa sniženim očištem slikarica naprijed prikazuje otvoreni prostor, gdje je glavna kompozicijska odrednica put u središtu slike koji vodi prema sjenovitoj šumi u drugom prostornom pojasu. Dok realističnost motiva stvara osjećaj neposrednosti, ipak je on nadahnut, odnosno slikaričina motivacija za njegov odabir je ipak romantična. Slično bi se moglo reći i za akvarel *Staro hrašće* iz 1859. godine (sl. 34), na kojem uvjerljivo prikazuje izgled drveća i njegovu teksturu, no gdje je uz ono fizički opaženo važno obratiti pažnju zašto je opaženo, odnosno kako je ono emocionalno interpretirano. Kompoziciju tvori hrast u sredini koji se grana u dvije skraćene dijagonale lagano nagnute nadesno, a njima se suprotstavljaju dva druga debla u pozadini, istog nagiba, ali na suprotnu stranu. Kadar reže motiv tako da se debla i sporedni ogranci s lišćem nastavljaju izvan slikanog prostora.

6.1.3. Ulje na platnu Alvine grofice Pejačević

Alvina Pejačević rođena je u valpovačkoj plemićkoj obitelji Hillebrand von Prandau 1830. godine, a 1850. godine udajom za grofa Pavla postaje grofica Pejačević. Umrla je 1882. godine.¹³⁴ Plemićki bračni par kretao se u visokom društvu Budimpešte i Beča, koji je nesumnjivo podrazumijevao i upoznatost s umjetničkim krugovima, što potvrđuje bogata zbirka umjetnina, recentno prepoznata kao *podgoračka zbirka*, koja bračni par, a prema Najcer Sabljak naročito Alvinu, profilira kao značajne kolekcionare.¹³⁵ Jedan pejzaž iz navedene zbirke povod je Alvininom spomenu u ovom kontekstu, a to je *Pejsaž u suton* (sl. 35), nastao oko 1860. godine,

¹³¹ Simić-Bulat, 1980., 648–650.

¹³² Glavnina njenih sačuvanih radova je nastala do 1863. godine, nakon čega tek 1872. godine ponovno akvarelira i crta na putu po Zagorju, a potom do kraja njenog života ponovno nema više datiranih djela osim jednog crteža posvećenog preminuloj kćerki 1877. godine. Simić-Bulat, 1980., 653–654.

¹³³ Ostavština Fani Daubachy je zahvalna pri detektiranju izvora pojedinog motiva, obzirom da je slikarica pedantno bilježila je li radila po određenom uzoru ili po naravi. Simić-Bulat navodi više umjetnika prema kojima je Fani radila te navodi i primjere nekolicine slika i motiva koje Fani Daubachy slikala i crtala. Simić-Bulat, 1980., 652–654.

¹³⁴ Najcer Sabljak, 2011., 161–163.

¹³⁵ Jasminka Najcer Sabljak se naročito bavila proučavanjem *podgoračke zbirke* te ju kao takvu definira, a donosi i podatke o životu i aktivnosti grofa Pavla i grofice Alvine Pejačević te njihovog dvorca u Podgoraču, Najcer Sabljak, 2011., 161–165.

koji Najcer Sabljak prva prepoznaje kao djelo Alvine grofice Pejačević.¹³⁶ Slika prikazuje romantično ugođeni zalazak sunca iza bujne šume u uskom rasponu zelenih i smeđih tonova, a najveći koloristički pomak je na nebu od crveno-narančaste do plave boje.

6.1.4. Tri primjera slikarstva iz opusa Adolfa Waldingera

Adolf Waldinger, rođen 1846. godine, sin je osječke dobrostojeće obitelji, otac mu je bio trgovac, a majka plemićkog porijekla.¹³⁷ Prvu likovnu naobrazbu dobio je upravo u Osječkoj risarskoj školi, koju je vodio Hugo von Hötendorf, na kojoj se školovao od 1855. do 1861. godine.¹³⁸ Waldinger je potom polazio bečku Akademiju likovnih umjetnosti, na kojoj se zadržao samo jedan semestar, a dalje je nastavio učiti direktno u ateljeima slikara Nowopatzkog, Seelosa te Sellenyja.¹³⁹ Utjecaj na njegovo slikarstvo izvršili su bečki slikar Selleny te, potencijalno, znanstvena djela, poput Humboldtovih, koja moguće inspiriraju Waldingerovo gotovo znanstveno opažanje u slikanom sadržaju.¹⁴⁰ Iako se u međuvremenu vratio u Osijek, ponovno je otišao na školovanje 1870. godine, ovaj put u Weimar, no morao ga je uskoro napustiti zbog Francusko-pruskog rata te je otišao u Beč.¹⁴¹ Po ponovnom povratku u Osijek uspio se zaposliti kao učitelj crtanja na Realci od 1872. do 1878. godine, kada je bio primoran napustiti tu poziciju, obzirom da nije ispunio uvjete za stalno zaposlenje.¹⁴² Posljednja desetljeća njegova života bila su obilježena lošom financijskom situacijom i poteškoćama s pronalaskom zaposlenja, no uz kratke prekide ostao je u Osijeku do smrti 1904. godine.¹⁴³ Dok je Waldinger bio isključivo pejzažist, kao i u slučaju njegovog osječkog učitelja, njegov sačuvani opus čini tek deset ulja i pet akvarela, a daleko je najveći broj njegovih crteža.¹⁴⁴ Ovdje će biti predstavljeno njegovo slikarstvo s tri odabrana primjera. Waldingerovo slikarstvo je tonsko, relativno ujednačene i uske palete boja, ali ne odaje dojam komponiranog pejzaža, nego neposrednog, opažajnog, s naglašenim fokusom na definiranju svakog detalja, ali unatoč karakteru gotovo objektivnog zapažanja posjeduje ugođaj i

¹³⁶ Jasminka Najcer Sabljak prepoznaje bliskost pejzaža sa krugom oko slikara Rahla, odakle je većina kolekcije bračnog para Pejačević, što navodi Najcer Sabljak na hipotezu o potencijalnom školovanju Alvine Pejačević kod tog austrijskog slikara, Najcer Sabljak, 2011., 164–165.

¹³⁷ Švajcer, 1982.b, 4.

¹³⁸ Švajcer, 1982.b, 4.

¹³⁹ Švajcer, 1982.b, 5.

¹⁴⁰ Švajcer, 1988., 21.

¹⁴¹ Do Waldingerovog prvog povratka iz Beča, njegova obitelj zapada u financijske probleme. Prije odluke o ponovnom odlasku Waldinger je bez uspjeha pokušao dobiti učiteljsko mjesto na Gradskoj risarskoj školi nakon Hötendorfove smrti. Švajcer, 1982.b, 6–9.

¹⁴² Švajcer, 1982.b, 10–13.

¹⁴³ Švajcer ekstenzivnije piše o više bezuspješnih pokušaja da se Waldinger zaposli sve do 1896. godine kada postaje učitelj u šegrtskoj školi, no ipak umire u siromaštvu čemu svjedoče podatci o socijalnoj potpori. Švajcer, 1982.b, 14–18.

¹⁴⁴ Švajcer donosi katalog svih poznatih Waldingerovih djela, Švajcer, 1982.b, 55–76.

ambijentalnost. Dok je Hötendorf asocijativna spona romantičnog pejzaža s baroknim, Waldinger predstavlja sponu romantizma i realizma.¹⁴⁵ Slika *Slavonska šuma* (sl. 36), datirana 1866. godine, prikazuje hrastovu šumu sa sniženim očištem, gdje tlo čini trećinu slike, no nebo se gotovo i ne vidi jer ostatkom prostora dominiraju bogate krošnje.¹⁴⁶ Sebi svojstveno, koristi svjetlosni kontrast kako bi naglasio središnji prostorni pojas u odnosu na zasjenjene prednje i pozadinu, a naglašen je i Waldingeru tipičan minuciozan tretman svakog detalja, dok lirsku ambijentalnost potenciraju štafažne figure, iako su poddimenzionirane. *Kapela sv. Bartolomeja na Königsseeu* datirana je 1879. godine (sl. 37), no vjerojatno nastaje prema ranijem crtežu s putovanja.¹⁴⁷ Kao i na prethodnom primjeru, Waldinger ponovno koristi tonski kontrast tamnog prednjeg u odnosu na osvijetljeni središnji prostorni pojas koji stoga privlači oko, a pozadina je ponovno u sjeni, također ponovno je naglašena Waldingerova pomna obrada detalja i realizam motiva, međutim zanimljivo je spomenuti kako i Hötendorf stavlja naglasak na središnji prostorni pojas, no koristeći nešto drugačiji pristup. Treća slika najviše potencira pozornost za detaljnim i vjerodostojnim prikazom motiva, a to je *Hrast* (sl. 38), lagano nakošeno, staro, ispucalo deblo hrasta, koje najbolje sumira Waldingerovu mogućnost postizanja prikaza objektivno realističnog motiva ali koji sve jedno posjeduje snažan emocionalni naboj.

6.1.5. Primjer slikarstva Ante Katunarića

Ante Katunarić treća je bitna ličnost, uz Meneghella Dinčića i Vidovića, u poticanju društvenog i kulturnog života Splita početkom XX. stoljeća. Stoga, iako se Katunarić, koji je živio od 1877. do 1935. godine, obrazovao za slikara na rimskoj Akademiji od 1892. do prekida školovanja 1896. godine te bio donekle aktivan slikar, zadužio je Split u prvom redu kao profesor, književnik, izdavač, grafičar, ilustrator i karikaturist te promicatelj kulture općenito.¹⁴⁸ U slikarskom pogledu, može se pratiti putanja od akademskog realizma potkraj XIX. stoljeća, preko utjecaja iz linije impresionizma, postimpresionizma i secesije početkom XX. stoljeća, gdje je likovno najkvalitetniji, do povratka težnji za realističnim prikazom nakon 1910. godine.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Švajcer ga naziva „realističkim romantičarom“, jer: „... na svojoj slici stopostotno prihvaća realnost u prirodi i podvrgava joj se bez selektivnih zahtjeva ali mu u toku slikarske izvedbe, ..., daje naglaske i obilježja koja izviru i rastu u diktatu njegovih nutarnjih raspoloženja.“ Švajcer, 1982.b, 43.

¹⁴⁶ Švajcer, 1982.b, 34–35.

¹⁴⁷ Švajcer, 1982.b, 41–42.

¹⁴⁸ Duško Kečkement donosi biografske podatke o Katunariću te ukratko opisuje ekstenzivnost njegovog kulturnog djelovanja. Kečkement, 2011., 210.

¹⁴⁹ Kečkement sažeto, ali jasno opisuje Katunarićevu likovnu putanju, predlažući talijanske utjecaje i mimo rimske akademije, u usporedbi s *macchiaiologia*, Fontanesijem i Favrettom, ali vjerojatno s najpresudnijim utjecajem Emanuela Vidovića, s kojim odlazi na jednogodišnji slikarski boravak u Chioggiu 1897. godine. Kečkement smatra kako njegove slike slabe kvalitetom nakon 1910. godine, smatrajući da se povodio prema ukusu publike, ublažujući intenzitet boja i stavljaajući veću pozornost na uvjerljivost prikaza, nauštrb likovnom izrazu. Zanimljivo, iako je

Središnjoj fazi njegova slikarstva pripada ulje na platnu *Čempres* (sl. 39), iz 1908. godine, na kojem je drvo prikazano samo fragmentarno jer ga gore i lijevo reže kadar, asocirajući na kompozicije japanskih grafika. Svi glavni kompozicijski elementi su smješteni u prvi prostorni pojas, dok je ostalo samo pozadina. Iako koristi dosta zagasitih tonova, boje su izražajne te je cijela slika građena koloristički. Naglašen je rukopis, temperamentnih i pastoznih nanosa boje.

6.1.6. Tri primjera slikarstva Otona Ivekovića

Slikar Oton Iveković rodio se u Klanjcu 1869. godine u obitelji zemljoposjednika i činovnika Aleksandra i Rosalije. U Zagrebu je polazio Gimnaziju i Veliku realku, gdje dobiva prvu likovnu naobrazbu kod Hafnera, Klausena i Quiquereza. Formalno obrazovanje stekao je na bečkoj Akademiji od 1887. godine, kod profesora Griepenkerla, Trenkwalda i Eisenmengera, usmjerivši se na historijsko slikarstvo, a posredstvom Kršnjavoga 1892. godine nastavio je studij u Münchenu kod Lindenschmidta te 1894. godine u Karlsruheu kod Kellera. Iveković se uključio na zagrebačku likovnu scenu oko prijelaza stoljeća, sudjelujući u Društvu hrvatskih umjetnika do istupanja, a kasnije je djelovao i u društvu Lada. Bavio se publicistikom te prosvjetnim radom, od 1896. godine na Obrtnoj školi, potom privatnim tečajevima te od 1908. godine na Privremenoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt, iz koje će kasnije izrasti Akademija likovnih umjetnosti. Nakon sudjelovanja u Prvom svjetskom ratu kao ratni slikar, kupio je dvorac Veliki Tabor, u kojem je živio do 1935. godine, a preminuo je u rodnom Klanjcu 1939. godine.¹⁵⁰ U slikarstvu je bio tematski svestran, no najveću važnost je stavljao na historijsko slikarstvo i folklorni *genre*, zbog didaktičke i nacionalne uloge takvih tema, ali radio je i portrete, sakralne slike i pejzaže, u ulju, akvarelu, crtežu te čak zidno slikarstvo.¹⁵¹ Iako dolazi iz tradicije tonskog slikarstva, naročito nakon rasvjetljavanja palete oko prijelaza u XX. stoljeće, boja mu je važno izražajno sredstvo, pa su često tonski pomaci skromnijeg raspona od kolorističkih, zbog čega je opći dojam koncentriran

nadživio dugo XIX. stoljeće, nakon Prvog svjetskog rata Katunarić malo slika, fokusirajući se više na druge tehnike, čime pejzažnim slikarstvom ulazi u ovdje zadani vremenski kontekst. Kečkement, 2011., 71–72.

¹⁵⁰ Pintarić, Ukrainčik, 1996., 136–141.; Snježana Pintarić, „IVEKOVIĆ, Oton“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://hrvatski.biografski.leksikon.hr) (pregledano 30. listopada 2023.).

¹⁵¹ Snježana Pintarić je Ivekovićevo slikarstvo vrlo pregledno podijelila u tri faze, koje se razlikuju stilom i dominantnim temama koje je Iveković slikao. U „tamnoj fazi“ od 1887. do 1900. godine dominira akademski utjecaj, a tematski se bavio historijskim, sakralnim i portretnim slikarstvom. Zatim u „šarenoj fazi“ rasvjetljava i obogaćuje paletu boja te slika i dalje historijske slike, *genre* i pejzaže uz pojedine portrete u prvom desetljeću XX. stoljeća, a „realističku fazu“ čini njegovo slikarstvo nakon 1919. godine, kada se vraća temi pejzaža uz historijsko slikarstvo. Po pitanju samih pejzaža, Pintarić ih također dijeli u dvije distinktivne faze nastanka, „rane“ i „kasne“, gdje prvu skupinu čine oni nastali oko prijelaza stoljeća i u prvom desetljeću XX. stoljeća, a kasni čini tzv. „Taborgradski ciklus“, odnosno vezani su uz vrijeme boravka u Velikom Taboru, nakon 1919. godine. Još valja zasebno spomenuti akvarele s prikazima pejzaža i starih gradova namijenjene za *Milenijsku izložbu* u Budimpešti 1896. godine, koji su već spomenuti u kontekstu njegovih suradnika Čikoša Sesije i Landsingera. Pintarić, Ukrainčik, 1996., 27–36.

na boji, no u pejzažima je nešto kromatski senzibilniji. Na ulju *Pejzaž* iz 1900. godine (sl. 40) Iveković je prikazao prostrano šumsko tlo, blago sniženog očišta, gdje su nositelji kompozicije debla nekolicine stabala, koncentrirana u gornjem lijevom dijelu slike, koje reže kadar. Zemljano-sivi tonovi, koji dominiraju slikom, uz oker, smeđe i zelenkaste detalje prožimaju prizor jedinstvenom atmosferom i ambijentalnosti, gdje se u jesenjoj magli gubi šuma u pozadini, formom krajnje shematizirana. Jedina „buka“ u ovoj poetiziranoj kontemplativnoj tišini, ali harmonizirana s cjelokupnim ugođajem, je *genre* element lovca s psom, koji iza debla vreba srne u daljini. Jesen te šuma kao teme su se nerijetko javljale na Ivekovićevim pejzažima, jednako kao i, u osjećaju zapravo romantični, tretman ljudskog lika u prirodi, što se ponovno primjećuje na slici *Zima* iz 1908. godine (sl. 41), gdje je malena ljudska štafaža smještena u krajolik u kojem dominira snijegom prekrivena ravnica, tek s osamljenim seoskim imanjem što se nazire iza drveća u gornjem lijevom kutu, gdje se čak mogu povući kompozicijske analogije s prethodnim primjerom. Po pitanju likovnog tretmana, Ivekovićev potez je slobodan i vidljiv, forme su shematizirane i manje dotjerane, za razliku od njegovih povijesnih i *genre* tema, u odnosu na koje mu je i kolorit umjereniji, čak i kad je svijetao, jer je više vezan za realno iskustvo te motiviran postizanjem atmosfere, a manjka mu prilike za korištenje jarkih crvenih i žutih, koje je koristio kao uobičajeni koloristički akcent. U kasnim pejzažima još je shematiziraniji i sumarniji, no nije više atmosferski, nego više opažajan, kao na primjeru *Ivančica-Pogled s Tabora* iz 1921. godine (sl. 42).¹⁵²

6.1.7. Tri primjera iz opusa Ferde Kovačevića

Ferdo Kovačević rodio se 1870. godine u Zagrebu, u obitelji djelatnika i znanstvenika u polju telegrafije, Ferdinanda Kovačevića, porijeklom iz Like. Nakon osnovne škole te tri završene godine gimnazijske naobrazbe Ferdo Kovačević se upisao u Obrtnu školu u Zagrebu, koju je polazio od 1884. do 1889. godine u Odjelu dekorativnog slikarstva, nakon čega je studirao na *Kunstgewerbeschule* u Beču, od 1889. do 1893. godine, kod profesora Carla Kargera i potom Rudolfa Rösslera. Za vrijeme studija sudjelovao je u oslikavanju palače Odjela za bogoštovlje i nastavu, a nakon njegova završetka trajno se nastanio u Zagrebu, gdje je ostao do kraja života. Kovačević je sudjelovao u krugu umjetnika koji su se okupili oko Bukovca, po njegovom dolasku

¹⁵² Obzirom da vremenskim rasponom života i djelovanja Iveković znatno nadilazi vremenske okvire dugog XIX. stoljeća, pejzažnom slikarstvu Otona Ivekovića nakon Prvog svjetskog rata ovdje nije posvećena veća pažnja kao ranijim radovima, no obzirom na Ivekovićev svojevrsan konzervativizam i svjetonazorsku vezu s kontekstom XIX. stoljeća (Pintarić naglašava Ivekovićevu vezu s romantično-nacionalnim idejama tipičnim za XIX. stoljeće te primjer sukoba s Ljubom Babićem koji svjedoči o razilaženju u percipiranju umjetnosti), ovdje je spomenut jedan od kasnijih pejzaža kako bi bio zaključen razvojni niz njegova pejzažnog slikarstva, no nešto više informacija o pejzažima nastalim nakon 1919. godine donosi Pintarić. Pintarić, *Ukrainčik*, 1996., 27–36.

u Zagreb, a time i u Društvu hrvatskih umjetnika te *Salonu*, održanom 1898. godine. Bio je djelatnik u prosvjeti, kao učitelj na Šumarskom fakultetu od 1902. godine, potom Obrtnoj školi od 1905. godine i Privremenoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt, službeno od 1917. godine, no na kojoj je predavao još od 1908. godine. Umro je u Zagrebu, 1927. godine od posljedica raka pluća.¹⁵³ Što se tiče njegove umjetnosti, na temelju formalnog obrazovanja otpočeo je u slikarstvu akademizma te tematski mrtvim prirodama, portretima, nekolicinom likova svetaca i jednom oltarnom palom te jednom *Alegorijom*, koja je bila dio Kršnjavijevog dekorativnog programa palače Odjela za bogoštovlje i nastavu. Bukovčevim posredstvom Kovačević je proširio paletu boja i počeo slikati u *plein-airu*, nakon čega u njegovom opusu počinju dominirati pejzaži, kojima je zapravo zadužio hrvatsku povijest umjetnosti.¹⁵⁴ Slikao je pretežito u ulju, no s ekstenzivnim pripremnim procesom skica i studija u crtežu, pastelu ili čak samom ulju, te akvarelu.¹⁵⁵ Motivi unutar teme pejzaža kojima se bavio su većinom vezani uz okolicu Zagreba, Savu, njene rukavce i okolnu vegetaciju.¹⁵⁶ Početkom XX. stoljeća pejzaže slika u sutonskom osvjetljenju, koje mu omogućuje širok raspon tonova boja i u kojima dolazi do izražaja Kovačevićev senzibilitet za suptilne kolorističke i tonalne prijelaze, pa tako i na slici *U zatišju* (sl. 43) iz 1903. godine koloristički dominira nebo, s prijelazima od bljedunjave do jarke žute na horizontu, te prema rumenilu, koje se nazire iza stabala na središtu slike. Na slici je prikazano samotno stablo na livadi, sa stazicom, u prvom prostornom pojasu, a drugi prostorni pojas čini šuma te uz desni se rub slike nazire planina na horizontu, koji su zajedno, od modro-ljubičastih, zelenih do maslinastih i zemljanih tonova, kontrast spomenutom sutonskom nebu. Kovačevićev rukopis čine kratki i tanki potezi i mrlje, koji daju površini slike treperav dojam, a osvjetljenjem i odabirom motiva stvara melankoličan i samotnan ugođaj, esencijalno romantičan, koji zajedno s rukopisom odgovara likovno-stilskim tendencijama oko prijelaza stoljeća. Emocionalna intonacija koju je postavio ranijim radovima zapravo je ostala kao konstanta kroz Kovačevićev rad, upravo u vidu poetičnih osjećaja samotnosti i melankolije, no nešto više indirektni i suptilni nego u ranim radovima. Na

¹⁵³ Vera Kružić-Uchytel donosi najopsežniju biografiju umjetnika, dobro kontekstualizirajući njegovu djelatnost, gdje uz navedene podatke bi valjalo napomenuti usmjerenje Kovačevića na dekorativno slikarstvo njegovim obrazovanjem, u čijem je usmjeravanju jednu od ključnih uloga imao Iso Kršnjavi, koji je također po svojoj prilici davao veću prednost drugim umjetnicima naspram Kovačeviću, rezultat čega je njegov slabiji angažman u narudžbama (za koje Kružić-Uchytel smatra da niti sam Kovačević nije imao afinitet jer su ograničavali likovnu slobodu) i relativno kasno namještenje u prosvjeti, u usporedbi s njegovim suvremenicima. Stoga je i u likovnom pogledu tek nakon Bukovčevih utjecaja te postepeno mogao konsolidirati pejzaž kao svoju primarnu temu. Kružić-Uchytel, 1986., 9–72.

¹⁵⁴ Vera Kružić-Uchytel također se ekstenzivno pozabavila Kovačevićevim opusom i likovnim karakteristikama. Ovdje valja naglasiti da iako Kovačević djeluje do sredine trećeg desetljeća XX. stoljeća, naobrazbom, krugom djelovanja i opusom je vezan prvenstveno uz likovnu tradiciju dugog XIX. stoljeća, stoga je ovdje njegov opus uzet u obzir u cijelosti. Kružić-Uchytel, 1986., 75–160.

¹⁵⁵ Kružić-Uchytel, 1986., 101–105.

¹⁵⁶ Kružić-Uchytel donosi katalog Kovačevićevih djela, kao i popis svih izložbi na kojima su njegova djela bila izložena do godine izdanja. Kružić-Uchytel, 1986., 222–250.

prijelazu iz prvog u drugo desetljeće XX. stoljeća, Kovačević intenzivira svoj kolorit, što je vidljivo na ulju *Bura* iz 1910. godine (sl. 44), koje doduše nije kromatski najbogatije Kovačevićevo djelo, no na čijim se dubokim plavo-sivim tonovima Save i narančastim jesenjim lišćem vidi razlika u odnosu na suptilnije tonske prijelaze neba na prethodnom primjeru. Rukopis je također nešto drugačiji, koristi nešto šire poteze i manje je treperav, no zadržava treperavi efekt na površini vode, koju često slika namreškano, pokrenutu i vibrantnu. Rijeka je prikazana s lagano povišenim očistem pa zauzima dvije trećine slike, a u gornjoj trećini slike je prikazano, vjetrom pokrenuto, drveće na suprotnoj obali rijeke, čije vrhove reže kadar, a pozadinu im čini oblačno nebo. Kasnije Kovačević razblažuje kolorit, vraća se atmosferskom osvjetljenju i suptilnijim kromatskim i tonskim pomacima, s realističnijim dojmom, a rukopis u većoj mjeri čine širi potezi, kao na ulju *Zima na Savi* iz 1920. godine (sl. 45), koje prikazuje, u kompoziciji dijagonalno smješten, rukavac Save u snijegom prekrivenoj ravnici, nad kojim se nadvisuju gole vrbe koje se ogledaju u sada potpuno mirnoj, zrcalnoj površini vode, na kojoj je, suptilan, poetični, sjetni osjećaj i dalje prisutan. Ova slika upućuje i na zimske pejzaže, kao sve češću temu u Kovačevićevom slikarstvu u posljednjih deset godina stvaralaštva.

6.2. Prepoznatljivi krajolik preobražen doživljajem

Nekolicina djela je ovdje izdvojena, iako se karakterom, sentimentalizmom i korištenjem sličnih motiva bitno ne razlikuje od ranije navedenih primjera, no međusobno ipak imaju jednu zajedničku karakteristiku. Riječ je o slikama koja prikazuju konkretne, realne i prepoznatljive krajolike. Dok Annibale Manzoni na *Trsatu* i Jakov Šašel na *Pogledu na Karlovac sa željezničkim mostom* dokumentiraju izgled burga i vedutu Karlovca, poput slika s dokumentarnim karakterom, opisanih u kontekstu realističnog doživljaja krajolika, njihova je djela zanimljivo razmotriti u odmaku od drugih takvih primjera. Manzoni, uz sutonsko osvjetljene, bira zanimljiv kut gledanja na burg kojim stavlja pažnju na međusobne odnose gotovo neprimjetne štafažne figure na rubu litice, potom jednako smještenog burga i prostranstva krajolika koji se proteže u pozadini, a Jakov Šašel kao dominantan kompozicijski element koristi napola sasušeno stablo, predimensionirano u odnosu na štafažne likove, smještene u istom prostornom pojasu. Riječ je karakteristikama koje pozivaju na usporedbu s prethodnim primjerima kojima je također tematiziran emotivni doživljaj krajolika, koje ovdje navedeni primjeri nadopunjuju razumijevanjem da on ne mora nužno značiti bijeg u daleku ili neprepoznatljivu prirodu, poput Šašellovog *Alpskog pejzaža*, koji anticipira nešto kasniji govor o eskapizmu, nego je također riječ o devetnaestostoljetnom načinu gledanja svijeta ili radije sebe kroz takvu sliku svijeta, koji bi se mogao jednostavno opisati kao romantičan, no prvenstveno kao princip, radije nego stil, što demonstrira stilska širina djela u ovom poglavlju. Još

dva primjera prikaza burga Trsat donose Joseph Horaczek i Jean d'Alheim koji se poigravaju kontrastima sjenovitih i osvjetljenih dijelova, a u prikazu burga im se pridružuje Eduard Weingarten slikom *Pogled na stari grad Ozalj*, okupan romantičnim sutonskim osvjetljenjem. Hugo Lukšić i Ivo Bauer prikazali su Plitvička jezera na slikama *Plitvice* i *Slap Milke Trnine*, kod kojih je također pažnja na doživljaju i ambijentu u koji su njihovi motivi uronjeni.

6.2.1. Primjer likovne djelatnosti Annibalea Manzoniya

Annibale Manzoni je slikar o kojem nema previše informacija. Njegova zabilježena aktivnost na hrvatskom prostoru ga potpuno vezuje uz osebnog plemića, zaslužnog za restauraciju trsatske utvrde, Lavala Nugenta, koji je bio naručitelj Manzonijevih djela koja su prikazivala Rijeku, Kvarner, Trsat i drugi Nugentov burg, Bosiljevo, a nastala su u trećem i četvrtom desetljeću XIX. stoljeća.¹⁵⁷ Na akvarelu *Trsat* (sl. 46) prikazan je burg gledan s istoka, smješten u središtu slike, desno od kojeg se obrušava padina u kanjon Rječine, a duboki slikani prostor seže do vrhova Učke na horizontu. Paleta boja je umjerena, dominiraju sivi, oker i smečkasti tonovi u prednjim prostornim pojasevima, a zeleni i plavi u pozadini. Iako prikazuje realni krajolik, on je suštinski romantičan, već od samog motiva ruine, do njene monumentalizacije specifičnim odabirom kadra i rakursa, koja poput anonimnih likova Caspara Friedricha stoji na rubu litice i gleda u daljinu.

6.2.2. Dva primjera iz opusa Jakova Šašela

Slikar diletant Jakov Šašel rodio se 1832. godine u okolici Ferlacha, u današnjoj Austriji, a odrastao je u Kranju i Ljubljani, u obitelji puškarskog obrtnika, od kojeg je Šašel izučio zanat. Godine 1853. i 1854. Šašel je sudjelovao u misionarskoj ekspediciji Ignacija Knoblechera u Egiptu, Nubiji i Sudanu, koju je deset godina kasnije opisao u putopisu popraćenom njegovim orijentalističkim ilustracijama. Nakon povratka se nastanio u Novom Mestu, a 1857. godine u Karlovcu, u kojem je ostao do smrti 1903. godine; bavio se puškarskim obrtom, gravurom te također slikarstvom, a sudjelovao je i u opremanju sakralnih prostora.¹⁵⁸ Šašelovo slikarstvo je tematski raznoliko, od pejzaža, *genrea*, sakralnog i historijskog slikarstva do portreta, a likovnim karakteristikama odgovara ukusu sredine XIX. stoljeća te posjeduje izvjesne tehničke manjkavosti

¹⁵⁷ Marijana Schneider je zabilježila više Manzonijevih djela koja je izveo za Nugenta i koja su bila izvorno u Nugentovom posjedu. Schneider, 1977., 29; 56–57.

¹⁵⁸ U monografiji posvećenju ovom umjetniku diletantu opsežnije su zabilježeni biografski podatci o Šašelu te razmotreni svi aspekti njegovog djelovanja i ostavštine, koji pored slikarstva uključuju oružje i planove za crkveni namještaj. Kočvar et al., 2008., 6–48.

karakteristične za slikare autodidakte.¹⁵⁹ *Pogled na Karlovac sa željezničkim mostom* (sl. 47) je veduta Karlovca prikazanog u sredini slikanog prostora kako konkavno obgrljuje Kupu, a lijevo od grada odlazi naivno slikani parni vlak. Prvi prostorni pojas čini proplanak, s vegetacijom i naglašenim oštećenim drvetom uz desni rub slike, koji ostavlja dojam kulise, bez naglašene veze s ostatkom slikanog prostora. Štafažne figure u prvom prostornom pojasu, iako doprinose slikovitosti, ne daju osjećaj radnje jer stoje ukrućeno poput lutki, što zajedno s vidnim nedostatkom osjećaja za prostor i perspektivu, naročito vidljivo na detaljima rješenja gradske arhitekture, otkriva da je riječ o diletantskom naporu. No, unatoč manjkavostima, ne treba poreći posvećenost detaljima i vrlo naravnu sladunjavost i osjećaj za pitoresknost, vidljivo i na ulju *Alpski pejzaž* (sl. 48), odnosno sentimentalno čitanje krajolika, tipično za XIX. stoljeće. Na ovoj slici prikazan je ugođeni pitoreskni pejzaž s alpskim vodenim mlinom, iza kojeg je tamno zelena četinasta šuma, a u daljini se naziru planinski vrhovi.

6.2.3. Primjer slikarstva Josepha Horaczeka

Došljak u Rijeku je Joseph Horaczek, koji je tamo živio od 1860. godine, do smrti 1891. godine te djelovao kao profesor u Kadetskoj školi. U svojoj likovnoj djelatnosti bavio se pejzažom, portretom, pojedinim *genre* i sakralnim prizorima, u ulju, akvarelu i crtežu, a pojedine radove dao je objaviti u grafici.¹⁶⁰ Ovdje je predstavljen uljem *Trsat* (sl. 49), nastalim 1876. godine, na kojem prikazuje trsatski burg, smješten u drugom prostornom pojasu, kojeg promatrač gleda iz sniženog rakursa, podno lagane uzbrdice te iz potpuno sjenovitog prvog prostornog pojasa, dok su kule burga i mauzolej obasjani sutonskim osvjetljenjem. Odabirom osvjetljenja i rakursa slikar potencira monumentalnost građevine i emocionalni utisak te, iako prikazuje realan prizor, daje mu prizvuk romantičnog. Boje su zagasite, dominiraju zelene i zemljane, dok je nebo svjetlije u nijansama žutih i blijedoj plavo-ljubičastoj.

6.2.4. Ulje na platnu Jeana d'Alheima

Zbog slike *Panorama Rijeke s Trsata* u Muzeju grada Rijeke (sl. 50), koju slika za svog boravka u Rijeci 1881. godine, valja spomenuti francusko-ruskog slikara Jeana d'Alheima, koji je rođen u Kursku 1832. godine, umro u Parizu 1894. godine, a za života je putovao diljem Europe,

¹⁵⁹ Detaljniji pregled Šašellovog slikarstva po svim tematskim vrstama kojima se bavio je također obrađen u monografiji. Kočevar et al., 2008., 18–26.

¹⁶⁰ Uz nekoliko šturih informacija o djelovanju Horaczeka, Vižintin imenuje više njegovih djela u svim temama kojima se bavio. Vižintin, 1993., 117.

pa tako i Primorjem i Dalmacijom, te slikao krajolike kroz koje je prolazio.¹⁶¹ Na riječkoj veduti prikazao je u prvom prostornom pojasu fragment arhitekture trsatskog burga uz lijevi rub slike, pred njim je dijagonalno postavljen put, a uz desni rub se nalaze vrhovi čempresa. Cijeli prvi prostorni pojas se nalazi u sjeni, čime dramatično kontrastira osvjetljenoj Rijeci u sredini slikanog prostora, iza koje se proteže more s dalekim obrisima Učke i otoka na horizontu. Paleta boja je umjerena, dominiraju zeleni, smečkasti i žućkasti tonovi, no zanimljivo je za primijetiti kako za površine koristi jedan isti ton, tek mjestimice s vrlo umjerenim tonskim pomacima, zbog čega površine izgledaju stilizirano pročišćeno, a cijela slika dekorativno i pomalo oplošnjeno.

6.2.5. Primjer iz opusa Eduarda Weingartena (Weingärtnera)

O slikaru Eduardu Weingartenu (Weingärtner) nema poznatih podataka, no ostavio je iza sebe nekolicinu poznatih radova s temama iz sjeverozapadne Hrvatske, među kojima je slika s prikazom Ozlja (sl. 51).¹⁶² Na slici je u tradicionalnoj tonskoj maniri prikazan pogled s vode u prvom prostornom pojasu, gdje dvije seljanke peru rublje, prema Ozaljskom dvorcu, koji je smješteni u sredini gornje polovice slike, na liticama koje se dižu nad rijekom, na kojoj drugu skupinu štafažnih figura čine dva seljaka u čamcu. Koloritom dominiraju zeleni tonovi te pješčane zemljane boje dvorca i stijena, uz svijetlo plavo nebo s oblacima, a mekim žućkastim osvjetljenjem, odabranim glavnim motivom i načinom njegova kadriranja, oživljenog *genre* elementima, pejzaž je u romantičnom sentimentalnom duhu pitoreskan.

6.2.6. Pejzaž Huga Lukšića

Hugo Lukšić školovani je karlovački slikar, koji je živio od 1861. do 1917. godine te koji je djelovao u Karlovcu potkraj XIX. stoljeća, no o njemu i njegovom slikarskom djelovanju nema iscrpnijih informacija, a zastupljen je u zbirci Muzeja grada Karlovca s nekoliko portreta, autoportreta te jednim pejzažem, *Plitvice* iz 1893. godine (sl. 52), rađenih uljem.¹⁶³ Na *Plitvicama* je prikazan panoramski pogled na jezera, slikan zagasitim zelenim i dijelom zemljanim tonovima, osim sivog neba, koje zauzima gornju petinu slike te zrcalno mirnih jezera tirkizno plave boje.

¹⁶¹ Obzirom da je d'Alheim podučavao Leontine von Littrow slikanju, nekoliko osnovnih informacija o slikaru je zabilježio Dubrović u znanstvenom radu posvećenom Littrow. Dubrović, 2016., 73.

¹⁶² Marijana Schneider imenuje sačuvana djela: *Susedgrad, Maksimir, Ozalj, Tri seljanke na gorskom puteljku i Krajolik sa seljankama na izvoru*, a slikarovu aktivnost smješta u deveto desetljeće XIX. stoljeća. Schneider, 1977., 12; 64.

¹⁶³ Gamulin, 1995.a, 117.; *Muzeji grada Karlovca Online*, [Muzeji Grada Karlovca - online katalog \(mgk.hr\)](http://muzeji.grada-karlovc.hr) (pregledano 7. studenog 2023.)

Slikana je tonski, potez nije vidljiv, naročito jer slikar koristi vrlo žitke nanose boje ispod kojih ostaje vidljiva tekstura platna, a osjećajem slika se doima hladno idealizirano i zamrznuto.

6.2.7. Primjer slikarstva Ive Bauera

Kako povijest umjetnosti općenito ima svoje dobro poznato lice, koje čine prepoznatljiva umjetnička imena, no iza kojeg se krije opskurno naličje gotovo nepoznatih ili slabo istraženih umjetničkih ličnosti, isto se može primijetiti i za pojedine individualne događaje u povijesti umjetnosti, poput *Hrvatskog salona* 1898. godine, za čije najzvučnije predstavnike informacija ima dovoljno, dok su pojedini ostali tek na spomenu i bez ikakve pouzdane znanstvene obrade. Stoga će ovdje, iz želje za što temeljitijom slikom umjetnosti potkraj XIX. stoljeća, dvoje umjetnika bit spomenuti tek imenom, uz opisan primjer njihovog slikarstva, a to su Zora Preradović i Ivo Bauer.¹⁶⁴ Na *Slapu Milke Trnine* (sl. 53) Ivo Bauer je prikazao slap na sredini platna, gledan direktno preko vode, nad kojim je smeđe-zelena, sumarno tretirana, šuma i žarko narančasto nebo koje se nazire tek u gornjem lijevom kutu, dok je granje i lišće u prvom prostornom pojasu slikano s pomnijom pažnjom i individualno oblikovano. Iako uvjerljivo prikazuje realan pejzaž, suženom paletom boja, koju čini širok raspon zelenih i smeđe-narančastih tonova uz bijelu, ipak monumentalizacijom glavnog motiva njegovim smještanjem u središte slike i jarkim nebom pejzaž nije tretiran kao opservacija nego kao emocionalni doživljaj motiva.

6.3. Kad nebo preuzme radnju

Dok je sutonsko osvjetljenje svojom ekspresivnosti i poetičnosti bilo karakteristično za veliki broj već spomenutih slika, nekolicina slika je zanimljiva za individualno razmatranje jer temelje svoj lirizam i ambijentalnost prvenstveno na naglašenim atmosferskim efektima, koji su postali glavni nositelji radnje na tim slikama te potencijalno evociraju usporedbu s Turnerovim pristupom pejzažu. Ovdje navedeni primjeri stavljaju u središte pažnje dijapazon načina na koji devetnaestostoljetno slikarstvo koristi svjetlost i atmosferilije za postizanje poetičnog i sentimentalnog ugođaja te kao poticaj za emocionalno intonirani doživljaj krajolika. Lorenzo Butti primjerima *Rijeka 1830.* i *Veduta Rijeke s Učkom*, kao i Dragutin Stark *Pogledom na Zagreb sa sjevera*, bilježi realan izgled krajolika slikama vedutnog karaktera, no obojica slikara veću pažnju stavljaju na rješavanje neba, koje najviše privlači pažnju promatrača te oblačne mase, kiša ili dijelovi vedrog neba koji se mjestimice probijaju pomiču pažnju s dokumentarnog karaktera slika na doživljaj njihovog sadržaja te interpretaciju prirode kao nadahnjujuće, nadmoćne i veće od

¹⁶⁴ Djela Zore Preradović i Ive Bauera su zabilježena u katalogu *Hrvatski salon. Zagreb 1898. 100 godina Umjetničkog paviljona.* (ur.) Ukrainčik, 1999., 224.; 229.

samog čovjeka. Još jedna slika s prikazom realnog krajolika, no čiji je realizam utopljen u ambijentalnosti žućkaste atmosfere difuznog osvjetljenja je *Sidrište pred Rijekom* Gottfrieda Seelosa, a atmosferičnost svjetla, koju potencira igra između zasjenjenih i osvjetljenih dijelova krajolika plijeni pažnju na slikama *Ruševine Salone* Carla Haasea i *Lopača* Giovannija Fumija. Anton Perko marinom *Noć* demonstrira postizanje specifičnog ugođaja prikazom noćnog neba, na kojoj zanimljiv element čini poigravanje oblačnim masama i zaklonjenom mjesecinom te odbljescima prigušene svjetlosti na površini vode.

6.3.1. Dva primjera iz opusa Lorenza Buttija

U Rijeci je privremeno boravio talijanski slikar Lorenzo Butti, koji je bilježio tamošnje motive na svojim pejzažima.¹⁶⁵ Rodio se u Trstu 1805. godine, gdje je i umro 1860. godine, u obitelji klesara, kod kojeg je dobio prve umjetničke poduke, a formalnu naobrazbu stekao je na venecijanskoj Akademiji, koju je polazio od 1825. do 1829. godine, kada je prešao na Akademiju *Brera* u Milanu, na kojoj je dovršio obrazovanje do 1833. godine.¹⁶⁶ Za života je intenzivno putovao, Italijom, Engleskom, Francuskom, Njemačkom i Austrijom, izloživši se različitim umjetničkim utjecajima koji su oblikovali njegovo slikarstvo, koje čine vedute, pejzaži i marine; od početaka je vezan za talijanske i francuske pejzaže XVIII. stoljeća, naročito Canaletta, do upoznavanja engleskog i nizozemskog slikarstva i francuskog romantizma, koji su pomjerali glavnu radnju s tla Buttijevih slika na nebo.¹⁶⁷ Rečeno već anticipiraju ulja *Rijeka 1830.* i *Veduta Rijeke s Učkom*. Slika *Rijeka 1830.* (sl. 54) prikazuje riječku obalu, s ribarima u čamcu u prvom prostornom pojasu, smješteni u središtu, na dnu slike, iza kojih se nalazi obala sa zgradama i marinom na lijevoj polovici slike, dok je nadesno more s još jednom ribarskom barkom u donjem desnom kutu. Iako slikar posvećuje veliku pažnju detaljima i vjernom prikazu motiva te slika tonski, ipak dominantni utisak ostavlja atmosfera i njeni koloristički i svjetlosni efekti, dramatika u kontrastu zatamnjenog neba na desnu stranu i rumenila sumraka na lijevu. Dok su svi motivi vezani uz tlo u nijansama smeđih i zemljanih boja, Butti koristi izražajne boje na nebu i moru. Primjetno je i na *Veduti Rijeke s Učkom* (sl. 55) da Butti nebu ostavlja najviše prostora na slici, između dvije trećine i tri četvrtine platna. Dok je paletom boja na ovom primjeru nešto zagasitiji, nebo i atmosfera su i dalje nositelji radnje, u dramatici oblaka koji se sabijaju sa svih strana, koji

¹⁶⁵ Vižintin navodi djela koja je Butti izveo na prostoru Hrvatske: *Pejzaž iz Istre, Veduta Rijeke s Učkom, Marina, Rijeka 1830., Staro riječko kazalište Adamič, Veduta obale Rijeke 1830.* Vižintin, 1993., 91.

¹⁶⁶ Detaljnije biografske informacije o slikaru su zabilježeni u talijanskom biografskom leksikonu. Maria Walcher, „Butti, Lorenzo Valentino“, *Dizionario Biografico degli Italiani* 15 (1972.), mrežno izdanje [BUTTI, Lorenzo Valentino in "Dizionario Biografico" \(treccani.it\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/butti-lorenzo-valentino) (pregledano 14. rujna 2023.).

¹⁶⁷ Vižintin je taj koji točno detektira različite sfere utjecaja koje su oblikovale Buttijevo slikarstvo. Vižintin, 1993., 95.

ostavljaju obalu u daljini i Učku u plavo-sivoj izmaglici, a i more je ovog puta pokrenuto i valovito. Prednji prostorni pojasevi su rađeni slično kao i na prvoj slici, sa zbijenim skupom kuća ovog puta na desnoj strani, kojima su protuteža dva ribarska broda na suprotnoj strani.

6.3.2. Primjer likovne djelatnosti Dragutina Starka

Dragutin Stark se rodio 1822. godine u Pragu, gdje se školovao na Akademiji, uz onu u Beču, no od 1849. godine živio je i djelovao u Zagrebu, do smrti 1877. godine.¹⁶⁸ Njegovo djelovanje u Zagrebu prvenstveno je obilježio njegov prosvjetni rad. Prvo je radio kao privatni učitelj te potom od 1854. godine na zagrebačkoj Realci, a također je napisao i nekoliko teoretskih tekstova o umjetnosti.¹⁶⁹ Kod njega su učili Fani Daubachy-Doljska te Đuro Friedrich.¹⁷⁰ Iz 1859. godine je njegova uljana veduta *Pogled na Zagreb sa sjevera* (sl. 56).¹⁷¹ Na slici s velikom dubinom slikanog prostora prikazan je Gradec u središtu, a Kaptol uz lijevi rub, no koji se naziru tek nešto više od krovova i crkvenih tornjeva jer su smješteni tek u trećem prostornom pojasu, iza guste šume u drugom te čistine sa štafažnim figurama u središtu prvog prostornog pojasa. No, dio slike koji najviše zaokuplja promatračevu pažnju je ono što se događa u daljini, oblačne mase na nebu i dramatični odnosi osunčanih dijelova ravnice i onih koje su zasjenili oblaci, kao i prolom oblaka u gornjem desnom dijelu slike. Atmosferski efekti daju „radnju“ slici, koja bi bez njih bila u vremenu zamrznut idealni akademski pejzaž.

6.3.3. Slika Carla (Karla) Haasea

Slikar pejzažne i folklorne tematike, Carl Haase rođen je u Berlinu 1820. godine, a umro je u Trstu prije 1877. godine, u kojem je živio i u šestom desetljeću XIX. stoljeća osnovao privatnu slikarsku školu.¹⁷² Uz hrvatsku likovnu baštinu vezan je tek od 2015. godine, kada je ulje na platnu, sada nazvano *Ruševine Salone* (sl. 57), s datacijom 6. rujna 1861. godine te potpisano inicijalima *C. H.*, na aukciji otkupio Grad Solin.¹⁷³ Slika obuhvaća panoramski pogled na arheološke ostatke Salone sa Solinom, Klisom i obroncima Mosora u daljini. Umjerene je palete, zemljanih i zelenih boja, no oživljena svjetlosnim efektima sunca koje tek u mrljama osvjetljava krajolik,

¹⁶⁸ Schneider, 1977., 16.

¹⁶⁹ Schneider, 1977., 16–17.

¹⁷⁰ Schneider, 1977., 21–22.

¹⁷¹ Schneider, 1977., 16.

¹⁷² Duplančić, 2016., 147–148.

¹⁷³ Slika je tek nakon akvizicije atribuirana Carlu Haaseu, usporedbom s litografijama iz tiska koje su sačuvane u splitskom Arheološkom muzeju, za koje je utvrđeno da su nastale prema Haaseovim crtežima, među kojima je jedna s istovjetnim motivom kao solinska slika. Haase je putovao Italijom, ali i istočnom obalom Jadrana, kada je po svojoj prilici izrađivao crteže koji su mu služili kao predložak za kasnije atelijerske radove. O akviziciji slike, atribuciji Carlu Haaseu te nešto više o izgledu slike piše Duplančić. Duplančić, 2016., 147–152.

akcentuirajući one dijelove koji zaslužuju promatračevu pažnju, dok su ostali dijelovi u sjeni. Ti efekti, uz dramatičnost i atmosferski, daju slici logičan slijed njenog „čitanja“ iz kojeg proizlazi osjećaj za vrijeme i dinamizam. Odabir ovakvog motiva također podsjeća na značajan interes za arheologiju u XIX. stoljeću te jadransku Hrvatsku kao mjesto osobitog arheološkog zanimanja.¹⁷⁴

6.3.4. Primjer iz opusa Antona Perka

Manje poznat umjetnik je Slovenac Anton Perko, koji se rodio 1833. godine u Podgradu kraj Vranskog u Sloveniji. Ostvario se u pomorskoj karijeri, koju je napustio 1863. godine, nakon čega je bio u službi grofa Victora von Wimpffena, potom od 1879. godine u službi prestolonasljednika Rudolfa, nakon čije je smrti nastavio služiti njegovoj udovici Stephanie, do umirovljenja 1896. godine, kada se trajno nastanio u Dubrovniku, do smrti 1905. godine. Najkasnije od 1853. godine Perko se bavio slikarstvom, za koje je dobio poduku od Josepha Sellenyja i Henryja Durand-Bragera, a ostvario se likovnom kronikom Viške bitke 1866. godine, dokumentiranjem putovanja cara Franje Josipa I. Dalmacijom 1875. godine, ilustriranjem publikacije o Lokrumu princeze Stephanie te titulom dvorskog slikara marinista.¹⁷⁵ Uz crteže, slikao je primarno akvarelom, ali i uljem, temperom i gvašem, a tematski glavna preokupacija bili su mu pejzaži, od veduta, preko marina, do gradskih prizora, napučenih štafažnim figurama više zanimljivih etnografski, nego karakterno i narativno, ponekad s orijentalnim temama, nastalih na temelju njegovih putovanja za vrijeme pomorske službe.¹⁷⁶ Dio opusa mu čine studije s detaljnim prikazima flore i faune koje se mogu kategorizirati kao znanstvena ilustracija, a historijskom slikarstvu se može približiti samo u kontekstu kronike suvremenih događaja.¹⁷⁷ Po pitanju stila, prvenstveno je dokumentaran i u maniri realističan, no ne manjka mu niti osjećaja za slikovitost ili atmosferski, naročito u interesu za vremenske uvjete.¹⁷⁸ Navedeno demonstrira jedna od Perkovih marina, tempera na papiru *Noć* (sl. 58), na kojoj je s lagano sniženim očištem prikazao

¹⁷⁴ Duplančić također upućuje na arheološke interese i istraživanja u dugom XIX. stoljeću te početak arheologije na istočnoj obali Jadrana, u fokusu kojih su naročito bili antički spomenici, Dioklecijanova palača i Salona. Duplančić, 2016., 152–161.

¹⁷⁵ U kontekst hrvatske likovne ostavštine XIX. stoljeća Anton Perko je dospio zbirkom 724 djela, ponajviše crteža i akvarela, koji se čuvaju u Znanstvenoj knjižnici Dubrovnik. Biografske podatke o Antonu Perku donose Peter Zimmermann i Sanja Žaja Vrbica u zajedničkoj monografiji te Žaja Vrbica u individualnom znanstvenom radu. Zimmermann, Žaja Vrbica, 2020., 9–340.; Žaja Vrbica, 2015., 93–108.

¹⁷⁶ Više o likovnoj djelatnosti donosi Žaja Vrbica. Zimmermann, Žaja Vrbica, 2020., 317–340.; Žaja Vrbica, 2015., 93–108.

¹⁷⁷ Cjeloviti katalog Perkovih djela je donesen u monografskoj obradi Zimmermanna i Žaje Vrbice. Zimmermann, Žaja Vrbica, 2020., 90–144.

¹⁷⁸ Žaja Vrbica se također pozabavila stilom Antona Perka naglašavajući male oscilacije u pedesetogodišnjem radu, vezu s bidermajerskom tradicijom pejzaža u maniri realističnog, s povremenim uplivima romantičnog sentimentalizma, zapravo izvjesnog konzervativizma u kontekstu slikarstva druge polovice XIX. stoljeća, koje Žaja Vrbica povezuje s djelovanjem na Habsburškom dvoru, čiji sam ukus se zadržao u takvim tradicionalnim i konvencionalnim okvirima u koje spada Perkovo slikarstvo. Zimmermann, Žaja Vrbica, 2020., 334–340.

pogled na mirno noćno more, na kojem se u daljini nalaze dva jedrenjaka, a kopno se u vidu stjenovitih litica javlja tek u donjem lijevom kutu. Dvije trećine slike zauzima dijelom naoblačeno nebo kroz koje se probija mjesečina, dajući prizoru atmosfersku, ali i naglašen romantično-sentimentalni ugođaj. Paleta boja je vrlo uska, u zagasitim tonovima plavo-sive, s bijelim i žućkastim odbojama mjesečine.

6.3.5. Akvarel Gottfrieda Seelosa

U prolazu hrvatskim prostorom bio je austrijski pejzažist Gottfried Seelos, koji je živio od 1832. do 1900. godine, a školovao se na bečkoj Akademiji te koji je za života često putovao i bilježio krajeve kroz koje je prolazio pa se u Rijeci čuva akvarel *Sidrište pred Rijekom*, nastao za boravka u Rijeci i Opatiji 1884. godine (sl. 59).¹⁷⁹ Akvarel prikazuje obalu pred Rijekom, koja smješta promatrača na sam žal, koji sa sniženog rakursa promatra more koje se proteže prema lijevom rubu slike, a fragmentarno prikazan obalni dio se nalazi tek uz desni rub slike. Nebo zauzima dvije trećine slike. Slikar pokazuje izuzetnu vještinu u dočaravanju dubokog slikanog prostora s vrlo jasno određenom perspektivom te vještom obradom detalja. Koristi relativno usku paletu boja kojom dominiraju zemljane nijanse, no naglašenog osjećaja za atmosferu i ugođaj, prožimajući cijeli prizor zlatnim difuznim osvjetljenjem.

6.3.6. Primjer iz opusa Giovannija (Ivana) Fumija

Slikar Giovanni Fumi je došljak, rođen u Veneciji 1849. godine, no 1883. godine doselio je u Rijeku, u kojoj je ostao do smrti 1900. godine. Bio je svestran i vrlo aktivan, bavio se restauriranjem, štafelajnim te zidnim i dekorativnim slikarstvom, u različitim medijima, od slikanja na staklu, mramoru i svili do mozaika. Također se bavio raznim temama, od sakralnog slikarstva, portreta, *genrea*, mrtve prirode i pejzaža. Uz aktivan umjetnički rad također je privatno podučavao obrtnike crtanju. Fumi se pokazao kao vješt slikar, svježeg i intenzivnog kolorita, koji doprinosi dekorativnosti motiva, ali ne nauštrb njihovoj voluminoznosti.¹⁸⁰ Ipak nešto konzervativniji u odabiru boja je na ulju *Lopača* (sl. 60) iz 1891. godine, na kojem dominiraju zelenkasto-smeđi i sivkasto-plavi tonovi, ali iz kojeg ipak izbija svježina i neposrednost, što je Vižintin najbolje sažeo sintagmom „koloristički realizam“.¹⁸¹ Na platnu su prikazana, iz povišenog

¹⁷⁹ Vižintin, 1993., 123.; Marijana Schneider donosi podatak da je Seelos također „...izradio 35 veduta svjetionika i ulaza u luke na istarskoj i dalmatinskoj obali, kao i vedutu Visa.“ Schneider, 1977., 14.

¹⁸⁰ Vižintin je sabrao najviše biografskih informacija o Fumiju te navodi niz djela koja je slikar izveo u Rijeci, uključujući i niz pejzaža, među kojima su marine, vedute i čisti pejzaži. Kratki osvrt na Fumijeve opće likovne kvalitete je ovdje dan uz evši u obzir i druge teme kojima se bavio. Vižintin, 1993., 66–73.

¹⁸¹ Vižintin, 1993., 73.

rakursa, dva zbira kuća, jedan u donjem desnom kutu, u sjeni, drugi preko rijeke i na povišenom, smješten tik nad središtem platna, dodatno naglašen osvjetljenjem, a pozadinu čini planinski lanac na horizontu te nebo koje zauzima tek oko petinu platna. Slikana je slobodnije i mrljasto, bez pretjeranog dotjerivanja formi, naročito uočljivo u raslinju koje dominira na više od polovice slike, no takvim slikarskim tretmanom cijeli prizor uranja u jedinstvenu magličastu atmosferu i pomoću nje stvara osjećaj za realitet prostora, ali koji također nije izgubio niti doticaj sa emotivnom komponentom.

7. IDEALIZIRANI DOŽIVLJAJ KRAJOLIKA

Slikarska djela na koja je stavljena pažnja u ovom poglavlju interpretacijom su iznimno srodna slikama o kojima je bilo više riječi u prethodnom, jer također počivaju na osobnom i individualnom pristupu krajoliku kao motivu, no ipak pojedine specifičnosti pozivaju na njihovo odvojeno sagledavanje. Dok primjeri predstavljeni ovim poglavljem, poput onih u prethodnom, upućuju na individualna traganja devetnaestostoljetnog čovjeka za emotivnim podražajima i ideološkim ciljevima, ovdje će biti stavljena pažnja na nešto drugačije čitanje emocionalne intonacije i pristupa motivu. Pozivajući se na Ruskinov tekst, *the sentimentalist* koristi prizor za pobudu unutarnjih emocionalnih asocijacija, dok sam motiv ostaje nepromijenjen, no na drugu stranu *the idealist* se prepušta transformaciji motiva i otvara pogled u sasvim novi svijet, uvjetno interpretirano, ovdje je po istoj analogiji napravljena razlika između razmatranja prirode u izazivanju emocionalnih podražaja u prethodnom poglavlju i konkretnijeg promatranja pejzažnog slikarstva kroz prizmu eskapizma i cjelovitijeg uranjanja u svijet prirode te različitih načina tumačenja prirode kao utočišta na slikama, njenog potpunog podređivanja idejnom svijetu umjetnika te idealizaciji i idilizaciji prirode uz njenu, prethodno tematiziranu, sentimentalizaciju.¹⁸²

7.1. Uranjanje u idilični svijet prirode

Idealizacija i konkretnije idila ne moraju nužno značiti tematski odmak od prikazivanja realnog krajolika, no senzibilitet i lirizam, s kojima umjetnici ponekad pristupaju slikanju prirode, prikazani isječak prirode čine svijetom za sebe u kojeg uranja promatrač te pronalazi utočište pred vlastitom kompleksnom realnosti i opterećujućom svakodnevicom. Djela na kojima se mogu

¹⁸² Ruskin, 2010. [1903.], 358.

razmotriti navedeni aspekti su *Primorski pejzaž* Arriga Ricottija, čija idealiziranost počiva prvenstveno na idiličnoj zamrznutosti prizora, koji, iako nije jednako likovno snažan kao drugi primjeri, ipak posreduje doživljaj od svijeta izoliranog krajolika. Nadalje, primjer *Vrt s ljuljanima u seoskom dvorištu* Zore Preradović predstavlja pronalazak idiličnog ambijenta u zapravo ne tako izoliranom krajoliku, a također anticipira ideju seoske idile koja će biti u nastavku istražena na nešto drugačijim primjerima. *Lopoči I.*, *Proljeće u Ozlju* i *Stablo u snijegu* Slave Raškaj te *Mjesečina*, *Vrijes* i *Pelješki pejzaž* Mate Celestina Medovića su ovom kontekstu zanimljivi primjeri kolektivne interpretacije njihovih opusa. Moguće je uspostaviti zanimljivu usporedbu između Slave Raškaj i Mate Celestina Medovića, koja upravo razjašnjava interpretaciju njihovih djela u kontekstu idealizacije i idile, a temelji se na usporednom promatranju njihovih biografija. Slikarica cijeli život njeguje odnos s prirodnim svijetom koji je za nju mikrokozmos koji ju fascinira sam za sebe i bez upliva propitivanja odnosa čovjeka i krajolika Raškaj istražuje taj svijet, realan sam po sebi no izoliran od cjelokupne životne realnosti, koji stoga predstavlja izvjestan bijeg i utočište. Kod Medovića bijeg bi se mogao interpretirati i kao doslovan jer slikar se okreće temi pejzaža tek po napuštanju Zagreba i, za njegov doživljaj, opresivne okoline, pred kojom pronalazi utočište u rodnom pelješkom krajoliku, koji postupno postaje i njegovo likovno utočište i jedini svijet kojeg je bilježio na svojim djelima do kraja života.

7.1.1. Primjer slikarstva Zore Preradović

Kao i u slučaju ranije spomenutog Ive Bauera, iz želje za što temeljitijom slikom umjetnosti potkraj XIX. stoljeća, dvoje umjetnika je u ovom diplomskom radu, koji su izlagali na *Hrvatskom salonu* 1898. godine, uz opis primjera njihovog slikarstva spomenuto tek imenom, gdje se Ivi Baueru sada pridružuje Zora Preradović.¹⁸³ *Vrt s ljiljanima u seoskom dvorištu* Zore Preradović (sl. 61) slikaricu predstavlja kao pleneristkinju, s osjećajem za boje u prirodnom svjetlu, no koja se zadržava na realističkom tretmanu motiva, koji je zahvaćen točno onako kako ga je slikarica vidjela, sa svim detaljima te ljepota i pitoreskna idiličnost proizlaze upravo iz motiva i odabira kadra. Na slici je prikazan cvijetnjak pred drvenom ogradom na dnu slike, a iza kojeg se naziru seoske kuće i crkvice s tornjem, dok pozadinu čini plavo nebo s oblacima.

7.1.2. Akvarel Arriga Ricottija

Arrigo Ricotti živio je od 1871. do 1955. godine, bio je učitelj crtanja, talijanskog i njemačkog jezika u Rijeci, a diletantski se bavio književnošću, kartografijom i slikanjem pejzaža

¹⁸³ Djela Zore Preradović i Ive Bauera su zabilježena u katalogu *Hrvatski salon. Zagreb 1898. 100 godina Umjetničkog paviljona*. (ur.) Ukrainčik, 1999., 224.; 229.

u akvarelu.¹⁸⁴ Jedan takav je *Primorski pejzaž* iz 1899. godine (sl. 62), horizontalno izduljenog pravokutnog formata, s prikazom kuće s okućnicom na desnoj polovici slike, uz morsku obalu koja zauzima lijevu polovicu slike. Iako se slikar posvećuje detaljima, naročito vegetaciji koju dočarava zbirom sitnih mrlja boje i kratkim potezima, ipak odabirom jednostavnog motiva, bez suvišnog sadržaja, u horizontalno izduljenom formatu, prozračnog kolorita, slika rasterećen prizor koji zrači idiličnošću i ljupkošću.

7.1.3. Tri primjera slikarstva Slave Raškaj

Punim imenom Frederica Slavomira Olga Raškaj, poznata kao Slava rodila se u Ozlju 1877. godine. Vjerojatno je najpoznatija hrvatska slikarica, iz čije su biografije vjerojatno najpoznatije dvije činjenice, njen hendikep i njena sudbina duševno oboljele štićenice Zavoda za umobolne u Stenjevcu, u kojem je provela zadnje godine života, od 1902. godine do smrti 1906. godine.¹⁸⁵ Raškaj je rano djetinjstvo provela u rodnom Ozlju, do polaska u Beč 1885. godine u specijalizirani Zavod za gluhojeme, u kojem je stekla osnovnu i srednjoškolsku naobrazbu te u kojem prvi put uči slikati. Godine 1892. vratila se u Ozalj, gdje je njen talent za slikanje prepoznao tamošnji učitelj Ivan Muha-Otoić, koji je uskoro postao ravnatelj Zavoda za gluhojemu djecu u Zagrebu, gdje je primio Slavu, i koji je poduzeo inicijativu za njeno likovno obrazovanje kod Bele Čikoša Sesije, pod čijim mentorstvom slika netom prije i tijekom svog slikarskog apogeja oko 1900. godine.¹⁸⁶ Dok senzacionaliziranje slikaričine biografije, za one koji pišu o njoj, predstavlja zamku na jednu stranu, njeno smještanje u povijest umjetnosti stilom predstavlja istu takvu zamku na drugu stranu.¹⁸⁷ Realan opis njenog slikarstva vjerojatno se nalazi negdje između, uzevši u obzir i vizualna iskustva vremena u kojem je živjela, potom i posljedice osobnih životnih iskustava, ali sa naglaskom na njenoj individualnosti, jer je i njena umjetnost bila upravo takva. Slikala je

¹⁸⁴ Vižintin, 1993., 87.

¹⁸⁵ Peić upravo napominje šturost podataka u dotadašnjoj literaturi o umjetnici, među kojima se redovito spominje njen hendikep. Peić, 1986., 68.; Jedan od takvih primjera predstavlja i Ljubo Babić. Babić, 1943., 149–150.

¹⁸⁶ Matko Peić, koji je monografski obradio život i djelo Slave Raškaj, donosi najiscrpnije podatke o umjetnici i njenom slikarstvu. Peić, 2005., 11–89.; U kontekstu biografskih podataka valja napomenuti kako je točno vrijeme dolaska i školovanje Slave Raškaj u Zagrebu pitanje neslaganja pojedinih izvora, gdje se Raškaj potencijalno školovala i institucijalno na Kraljevskoj zemaljskoj ženskoj stručnoj školi, uz privatne poduke kod Čikoša. Peić napominje takvu mogućnost ali to pitanje ostavlja otvorenim, dok Ljubić i Flego navode Raškaj kao učenicu 1896. i 1897. godine na tečaju za umjetničko-obrtničko crtanje. Peić, 2005., 85–86.; Marina Ljubić, Višnja Flego, „RAŠKAJ, Slava (Miroslava)“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2016. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://Hrvatski.biografski.leksikon.lzmk.hr) (pregledano 28. rujna 2023.).

¹⁸⁷ Kao primjer: Ljubić i Flego među karakteristikama napominju „duh impresionizma i secesije“, a Vlaisavljević piše da „Stilski se približava simbolizmu, odnosno secesiji, a tretman svjetla i boje bliski su impresionističkom načinu rada.“, iako se dijelom ograđuje, napominjući „potrebnu opreznost“, kad „ne krećemo od djela ka tezi, već obrnuto“, naročito u referenci na simbolizam. Marina Ljubić, Višnja Flego, „RAŠKAJ, Slava (Miroslava)“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2016. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://Hrvatski.biografski.leksikon.lzmk.hr) (pregledano 28. rujna 2023.); Vlaisavljević, 2001., 69.; 13.

pretežito pejzaže, često s motivima rodnog Ozlja, potom mrtve prirode i portrete, ponekad s *genre* elementima, koje odreda karakterizira neposrednost, realnost motiva, doživljenog kakav je u prirodi, no kojeg je slikarica ujedno doživjela osobno i emocionalno, a pretežito je koristila akvarel i pastel.¹⁸⁸ Akvarel *Lopoči I* (sl. 63), nastao 1899. godine, demonstrira slikaričin talent u neposrednom opažanju svih detalja u prirodi, no i u osjećaju za boju i tehniku, tonski slikanim gradacijama zelenih, smečkasto-zelenih i plavih boja i svijetlom i prozračnom atmosferom. Na slici je prikazan dio jezera s lopočima, slikan iz blizine te povišenog očista, što rezultira zanimljivim kadriranjem odabranih detalja prirode koje kadar reže sa svih strana. Slika je istovremeno realistična, kontemplativna i dekorativna. Na akvarelu *Stablo u snijegu* (sl. 64) iz 1900. godine Raškaj ponovno odabire detalj, donji dio debla stabla, kao glavnu kompozicijsku odrednicu, smješten desno od središnje osi, čime pomiče ravnotežu te kojeg kadar reže na gornjem rubu papira formata vertikalno postavljenog pravokutnika. Kolorit je ponovno nježan i prozračan, blijedo-smeđih i zelenih tonova, no dominira bjelina snijega, za koju slikarica vješto iskorištava bjelinu papira, kao i mrljastu narav tehnike kojom uspješno dočarava magličastu atmosferu. Prozračnost, nenametljiv kolorit s osjetljivim tonskim gradacijama, mrlje neobojenog papira u funkciji kopnećeg snijega, mrljasta stilizacija motiva te samotni, poetični prizor raštrkanih kuća među drvećem i žbunjem, Ozaljskog dvorca uz desni rub slike, gledani s povišenog rakursa, gdje nebo zauzima tek gornju šestinu slike, *Proljeće u Ozlju* (sl. 65) iz 1901. godine sažima sve kvalitete slikarstva Slave Raškaj, slikarice čiji plenerizam je uistinu empirijski, senzibilitet za tehniku intuitivan, a doživljaj motiva emotivan.

7.1.4. Tri primjera iz opusa Mate Celestina Medovića

Mato Medović rodio se u Kuni na Pelješcu 1857. godine u težačkoj obitelji, no preko obližnjeg samostana *Delorita* učio je za svećenika i 1868. godine ušao je u franjevački samostan u Dubrovniku, u kojem je uzeo redovničko ime Celestin.¹⁸⁹ Od malena je pokazivao umjetnički potencijal te mu je 1880. godine konačno omogućeno umjetničko školovanje u Italiji tijekom narednih šest godina; u Rimu, Firenci te s boravcima i radom u drugim manjim mjestima, no koje

¹⁸⁸ Peić opširnije opisuje karakteristike slikarstva Slave Raškaj, naročito u odnosu prema slikarstvu njenog učitelja Čikoša i onovremene aktualne struje u hrvatskoj umjetnosti, po dolasku Bukovca u Zagreb. Peić naglašava kako stil i manira Čikoša nisu ostavili trajnog utjecaja na Raškaj, a svjetlina i prozračnost njene palete je znatno drugačija u odnosu na Bukovčevu, potječe direktno iz opservacije i iskustva slikanja na otvorenom, bez smetnje prethodnog iskustva akademskog crtanja ili slikanja u ulju. Slikarstvo joj ostaje tonsko i nikad nije šareno poput ondašnje manire zagrebačkih slikara. Peić, 2005., 31–83.; Ljubić i Flego imenuju veliki broj djela Slave Raškaj te navode izložbe na kojima je slikarica bila zastupljena. Marina Ljubić, Višnja Flego, „RAŠKAJ, Slava (Miroslava)“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2016. [Hrvatski biografski leksikon \(Izmk.hr\)](http://Hrvatski_biografski_leksikon_(Izmk.hr)) (pregledano 28. rujna 2023.).

¹⁸⁹ Opširnu biografiju Celestina Medovića donosi Vera Kružić-Uchtyl. Kružić-Uchtyl, 1978., 11–43.

nije bilo osobito sustavno.¹⁹⁰ Na njega je tek formativno djelovala Akademija u Münchenu na kojoj se školovao od 1888. do 1893. godine.¹⁹¹ Po povratku u Hrvatsku, prvo je kratko boravio u zavičaju, gdje se odlučio na sekularizaciju, da bi se 1895. godine nastanio u Zagrebu, gdje je sudjelovao u središtu likovnih zbivanja oko prijelaza stoljeća, no za razliku od Bukovca, nastojao je ostati po strani secesije koja se odvijala na likovno-društvenom planu, ali ipak je završio jednake sudbine, loših uvjeta za opstanak i rad u Zagrebu.¹⁹² U Zagrebu je boravio povremeno sve do 1907. godine, kada je izgubio atelje, a potom se trajno nastanio u rodnoj Kuni, izuzev boravka u Beču od 1912. do 1914. godine, u kojoj je ostao praktički do smrti, iako je umro u bolnici u Sarajevu 1920. godine.¹⁹³ Medović je bio tematski svestran umjetnik: od sakralnog slikarstva, *genrea*, historijskog slikarstva, portreta, mrtvih priroda i pejzaža; a preko više ključnih mjesta djelovanja stilom i načinom rada također je raspolagao rasponom od talijanskog kolorita i sladunjavosti, do münchenske neutralne palete i tradicije historijskog slikarstva, potom od rasvjetljavanja i intenziviranja kolorita te oslobađanja rukopisa posredstvom zagrebačkog iskustva uz rame Bukovcu, do autonomnog i osamljenog rada u rodnom kraju.¹⁹⁴ Pejzaži se kod Medovića javljaju s najvećim intenzitetom u posljednja dva desetljeća života, kada mu ujedno postaju i glavna slikarska tema, iako je bilo i ranijih radova, u puno manjem broju, no za pejzaže se može primijetiti kao zajednička karakteristika gotovo isključiva vezanost uz južni Jadran i slikarev zavičaj.¹⁹⁵ Teško je zahvatiti nekolicinom primjera širinu Medovićevih ostvarenja u pejzažima samima, no odabranim primjerima naznačene su primjetne karakteristike njegovih pejzaža općenito, a, generalno govoreći, u kojima je Medović neposredniji, slobodniji i više samo-deskriptivan u odnosu na svoje osjećaje i temperament nego je mogao biti u drugim temama. Ulje *Mjesečina* (sl. 66) je noćna marina na kojoj donje dvije trećine slike zauzima mirno more s ribarskim čamcem koji, u sagledavanju odnosa masa na slici, čini kontrapunkt stjenovitoj obali uz desni rub, a glavne kompozicijske odrednice čini linija horizonta i njoj okomit odbljesak mjesečine po središnjoj osi

¹⁹⁰ U Italiji se mogao školovati samo privatno, kod Lodovica Seitza, Grandija i Ciserija, obzirom da mu restrikcije reda nisu dopuštale upis na tamošnju Akademiju. Nepoticajan odnos reda prema njegovim umjetničkim nastojanjima i prevelika kontrola su konačno rezultirali Medovićevom sekularizacijom nakon povratka sa studija u Münchenu, 1894. godine. Kružić-Uchytel, 1978., 15–26.

¹⁹¹ U München odlazi upravo svjestan svojih likovnih nedostataka, a grad odabire na savjet slikara Emila Jacoba Schindlera. Profesori su mu bili Gabriel Hackl, Ludwig Löfftz i Aleksander Wagner. Kružić-Uchytel, 1978., 22–26.

¹⁹² Kružić-Uchytel također opširnije piše o svim okolnostima rada i djelovanja u Zagrebu, kao i Medovićevim nastupima na izložbama te problematizira kompleksne odnose na likovno-političkoj sceni u kojima su se našli svi umjetnici koji djeluju u Zagrebu u tom vremenu. Kružić-Uchytel, 1978., 26–31.

¹⁹³ Kružić-Uchytel, 1978., 32–43.

¹⁹⁴ Kružić-Uchytel, koja se opsežno pozabavila Medovićevim likovnim djelovanjem i oblikovanjem, upravo dijeli slikarevu djelatnost na faze obzirom na mjesta boravka, Italiju, München, kojem stilom potpuno odgovaraju i dvije godine po povratku, zatim Zagreb, sa postupnom prijelaznom fazom Zagreb-Kuna od početka XX. stoljeća do 1907., a potom slijedi „Pelješka faza“, od 1908. godine do smrti, podijeljena na raniju i kasniju bečkim boravkom, no primjetno zapravo i u Medovićevu stilu. Kružić-Uchytel, 1978., 55–125.

¹⁹⁵ Primjetno analizom kataloga Medovićevih djela koji donosi Kružić-Uchytel. Kružić-Uchytel, 1978., 184–245.

slike. Ova slika kao primjer sažima mogućnost Medovića da se izrazi suženom paletom zagasitijih boja, ovdje plavozelene, sive i kontrastne tople žućkaste, ali i kao primjer kontemplativnog, sjetnog pejzaža, s emocionalnim nabojem. Dok ga *Vrijes* (sl. 67) iz 1911. godine predstavlja u otvorenim pastelnim bojama, koje se javljaju u velikom rasponu tonskih varijacija. Ovdje se može promotriti njegova tehnika nanosa boje, ponegdje pastoznih, ali primjetnih i kratkih poteza koji u treperavosti oživljavaju prizor, a prožimanjem cijele slike istim ljubičasto-ružičastim tonovima stvara osjećaj jedinstvene atmosfere. Na slici je prikazao rascvjetali vrijes na kamenitoj padini, s morem u pozadini i brdovitom obalom na horizontu. Svoju paletu boja kasnije ponovno stišava, ona je manje izražajna, zato prirodnija, no rukopis mu je slobodniji, slika u mrljama, shematizirajući forme, što se može primijetiti na slici *Pelješki pejzaž* (sl. 68), na kojoj ponovno prikazuje rascvjetali vrijes među kojim vijuga put u prvom prostornom pojasu, iza kojeg se proteže otvoreni krški prostor, do horizonta na kojem je mrljama tek naznačena bijela građevina i okolna tamno zelena vegetacija. Gornju trećinu slike čini nebo, koje se nikad ne javlja u većoj mjeri od toga.

7.2. U seoskoj idili

Kod pojedinih slika, među kojima su izdvojeni specifični primjeri na koje je ovdje usmjerena pažnja, ideja bijega u prirodu te uranjanja u idealizacijom transformiranu realnost ostvarena je bijegom na idilično selo. Slikama *Krajolik sa slapom u Solinu* Petra Zečevića, *Djevojka s kokošima* Nikole Mašića, *Primorski pejzaž* Dimitrije Markovića te *Seoski Krajolik* Jose Bužana zajednički je prikaz ruralnih ambijenata u koje su smješteni protagonisti seoskog života, odjeveni u narodne nošnje.¹⁹⁶ Dok su *genre* elementi na ovim slikama prominentni te ujedno upućuju na još jedno od mjesta doticaja i prožimanja različitih slikarskih tema, slikanim prostorom na ovim primjerima ipak dominira krajolik te interpretacija počiva upravo na čitanju *genre* elemenata u pripadajućem krajoliku, što argumentira njihovu interpretaciju i u kontekstu pejzažnog slikarstva. Ljudski likovi su uronjeni u krajolik te pozivaju promatrača da i sam uroni u idilični seoski svijet, koji je bitno drugačiji od courbetovske trezvene interpretacije teškog rada.

¹⁹⁶ Dok je Mašićevo slikarstvo u ovom diplomskom radu predstavljeno s još dva primjera, koji se motivima bitno razlikuju od ovdje spomenutog, veće zanimanje je u interpretaciji stavljeno na sliku *Djevojka s kokošima obzirom da dobro predstavlja* Mašićevo općenito zanimanje za *genre* motive i idealizirani prikaz seoskog života, koji se može interpretirati u svjetlu nacionalnog zanimanja za hrvatske krajolike i život u njima. Dok je *Pergola II./Capri* zanimljiv detalj ambijenta, koji ide u korist nešto kasnijem govoru o zanimanju za pejzaž ili motive detalja u eksterijeru, poput ovdje navedenog, u svjetlu samodostatnog i slikaru likovno zanimljivog, nepretencioznog motiva, za čiji prikaz mu ne treba elaboriran sadržaj kao motivacija; *Slikar u Bari* je pak zanimljiv u još uvijek aktualnom kontekstu idile i idealizacije te poziva na usporedbu s već rečenim o Raškaj i Medoviću, jer Mašić ovim primjerom lik umjetnika doslovno uranja u prirodni ambijent te stvara simbiotsku dinamiku umjetnika i prirode kao idiličnog biotopa, potpuno izoliranog od ostatka svijeta.

Tumačenje navedenih primjera u ovom kontekstu naročito je zanimljivo zbog djelomične simboličnosti, jer se u njima mogu tražiti asocijacije s traganjem za nacionalnim identitetom, autohtonošću, idealnom slikom svakodnevice, koja se suprotstavlja onoj urbanoj, koja u devetnaestostoljetnom društvu postupno postaje standard te uz ranije spomenutu očuđenost koju, već pomalo udaljeni, svijet prirode poprima za urbanog čovjeka, idilični seoski svijet predstavlja mjesto njihovog pomirenja i osobite privlačnosti i autentičnosti. Takve interpretacije ruralnog ambijenta zajedno pobuđuju i znanstveni, etnološki interes za čovjeka i njegove aktivnosti u XIX. stoljeću te u povezivanju znanstvene i subjektivne privlačnosti on postaje zanimljiva tema i u likovnim umjetnostima, na razmeđu pejzažnog i *genre* slikarstva. Upravo navedena višeslojnost interpretacije čini razliku i u usporedbi s ranijim primjerima koji bilježe život na vlastelinskim imanjima i njihov izgled, koji se naspram ovdje navedenih primjera mogu u većoj mjeri interpretirati dokumentarno-dekorativno.

7.2.1. Primjer slikarstva Petra Zečevića

Petar Zečević bio je sudski pisar iz Splita, u kojem je rođen 1807. godine i umro 1876. godine, a u kojem je ujedno proveo glavninu života, uz epizode službovanja u Supetru i Vrlici. Slikanjem se bavio diletantski, no u mladosti je ipak privatno dobio poduke od dubrovačkog portretista Rafe Martinija.¹⁹⁷ Zečeviću likovnu ostavštinu čini najviše crteža i akvarela s temama narodnih nošnji i predmeta pučke kulture, sačuvani u Arheološkom muzeju u Splitu, koje su stoga prvenstveno etnografski materijal, likovno ne osobito zanimljiv, no Zečević je ostavio iza sebe i portrete, vedute i ambijente pojedinih dijelova Splita i Dioklecijanove palače, kao i niz pejzaža koji dokumentiraju spomenike Dalmacije, ali i čiste prikaze prirode, gdje se naziru određene likovne kvalitete.¹⁹⁸ Primjer akvarela *Krajolik sa slapom u Solinu* (sl. 69) iz 1831. godine pokazuje kako Zečević koristi relativno usku paletu boja, ovdje od toplih zemljanih do tamnih zelenih, uz plavkaste siluete planina u pozadini, koje mu omogućuju tonsku izgradnju slike, što najbolje ilustriraju krošnje nad slapovima, koje dominiraju sredinom kadra, koji još obuhvaća kućicu i dvije ženske figure u narodnoj nošnji, u donjem desnom kutu. Time su svi naslikani elementi uronjeni u istovjetnom svjetlu, koje stoga daje osjećaj za prostor, atmosferu i ugođaj, potencirani time što slikar iskorištava prozračnost akvarela kao tehnike te slobodnije, u mrljama, nanosi boje.

¹⁹⁷ Prijatelj, 1989., 44–45.

¹⁹⁸ Žižić ekstenzivnije opisuje teme i motive Zečevićeve likovne ostavštine, u kojoj prepoznaje portrete i pojedine pejzaže kao likovno kvalitetnije, ali ovdje je zanimljivo za napomenuti stilsku razliku u tretmanu tih dviju tema, gdje portreti odgovaraju klasicističkom duhu, potencijalno zbog poduke kod klasicističkog portretista Martinija, dok pejzaži, iako neki sa temom klasičnih spomenika, pokazuju određene romantične osobine, elaborirane primjerom u nastavku. Žižić, 2004., 21–28.

7.2.2. Tri primjera iz opusa Nikole Mašića

Nikola Mašić rodio se u Otočcu 1852. godine, no zarana je ostao bez oba roditelja, pa je skrb za njega i njegova brata blizanca Aleksandra preuzela njihova starija sestra Emilija Pfeiffer i njen suprug Josip, zbog čije vojne službe su Mašići odrastali seleći se po cijeloj Monarhiji. Nakon prvog školovanja u internatu u Trstu, sele u Beč, potom Olomouc, Rodaun kraj Beča, Krakow, ponovno Beč i konačno Kroměříž. Godine 1871. Nikola Mašić se upisao na trgovačku Akademiju u Beču, no koju je napustio nakon prvog semestra zbog želje da studira umjetnost pa je idući semestar, 1872. godine, već na likovnoj Akademiji u Beču, a nakon toga u Münchenu. Njegovu formalnu naobrazbu zaključuje boravak u Parizu 1878. godine na *l'Academie Julian*. Uz povremene boravke u Hrvatskoj, 1880. godine putovao je Italijom, boravio je ponajviše u okolici Napulja i na Capriju, međutim atelje mu se nalazio još uvijek u Münchenu. Godine 1884. trajno se nastanio u Zagrebu, gdje je bio učitelj na Obrtnoj školi, a od 1894. godine ravnatelj Strossmayerove galerije. U posljednjem desetljeću života manje je slikao zbog oslabljenog vida, a preminuo je u Zagrebu 1902. godine.¹⁹⁹ Mašić je slikao primarno uljem, na različitim podlogama, a teme njegovog slikarstva bile su mrtve prirode, portreti, animalistički motivi, pejzaži i *genre*, ali vrlo često u kombinaciji *genre*-portreta i *genre*-pejzaža, gdje je teško tematski kategorizirati djela.²⁰⁰ Po pitanju likovnog izraza, Münchenski profesori A. Wagner, A. Seitz i W. Lindenschmidt te pariški W. Bouguereau, uz utjecaje Fortunyja, a uostalom i ukus onovremene publike, su oblikovali Mašićev atelijerski, tehnički dotjeran, dekorativan, idealiziran, uljepšani akademski realizam, no kojem se kao kontrast javljaju neposredni i svijetli pejzaži Posavine i južne Italije, naročito između 1878. i 1880. godine.²⁰¹ Naspram konvencionalizmu salonskih slika, nepretenciozni pejzaži manjih formata, neopterećeni sadržajem, Mašiću omogućuju svu slobodu likovnog izraza, no njihove kvalitete dolaze upravo po cijenu namjere s kojom nastaju; studije, likovne bilješke i opservacije, koje demonstriraju Mašićeve likovne mogućnosti i kvalitetu, nisu mišljene kao gotova, prezentabilna likovna djela, te s tom mišlju treba interpretirati i ovdje

¹⁹⁹ Matko Peić donosi najopsežnije biografske podatke o Nikoli Mašiću. Peić, 2005., 91–158.

²⁰⁰ Ana Šeparović navodi niz Mašićevih djela te bilježi sve izložbe na kojima je Mašić bio zastupljen. Ana Šeparović, „MAŠIĆ, Nikola“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](https://www.lzmk.hr) (pregledano 2. listopada 2023.).

²⁰¹ Opsežniju analizu Mašićevog slikarstva i različitih utjecaja i njihove interpretacije donose Matko Peić i Ivana Rončević. Rončević proširuje sferu likovnih utjecaja mogućim vezama s napuljskom likovnom tradicijom kao odrazom Mašićevog boravka u Italiji, gdje Mašić rasvjetljava svoje slike, no riječ je o utjecajima prvenstveno u vidu odjeka *Scuole di Resina* i Filippa Pallizzia kao baštinika ranijeg napuljskog slikarstva XIX. stoljeća, ali zanimljiva je primjedba kako je Mašiću odlazak u Napulj poslužio za udaljavanje od utjecaja, odnosno udaljavanje od ateljerskih konvencija i pružio slobodu za neometano opažanje i slikanje na otvorenom te slikanje sintetskih prikaza koji su stoga neposredni, naspram razrađenih ateljerskih kompozicija koje su složene adicijom individualno studijama razrađenih fragmenata. Peić, 2005., 98–132.; Rončević, 2010., 149–159.

navedena djela. Jedna takva studija je *Slikar u Bari* (sl. 70), rađena uljem na platnu, na kojoj se umjetnik prikazao u sredini slikanog prostora, smješten desno od središta platna, pod tamnozelenim suncobranom i pred štafelajem, okružen močvarnim raslinjem, u nijansama smeđih, zelenih i sivih boja, no slikanog slobodno u mrljama i stilizirano da se individualno biljke ne mogu raspoznati osim pojedinog bijelog šiblja, granja i omanjeg drveta koje evocira umjetnost Dalekog istoka. Redukcijom motiva na slobodne mrlje, koristeći tanke nanose boje ne pokrivajući niti čitavo platno, Mašić je uspio stvoriti poetičan prizor, bez usiljenog sladunjavog sentimentalizma. I dalje shematizirano i stilizirano, no nešto više dotjerano, Mašiću karakterističnijeg duktusa žitkije uljane boje, ali vidljivog poteza, međutim i dalje slobodno i neposredno djeluje slika *Djevojka s kokošima* (sl. 71) iz 1881. godine. Slika također sažima tematsku preokupaciju Mašićevog slikarstva, ispunjenog folklornim motivima i prikazima iz pučkog života, no u maniri idile i romantizacije, gdje su pejzaž i *genre* kao teme isprepleteni. Na ovoj slici Mašić je prikazao u prvom prostornom pojasu jato kokošiju koje bježe pred djevojkom, a u pozadini se naziru krovovi seoskih kuća. Ovakve slike omogućuju uvid u Mašićevu tehniku, gdje je uočljivije kako je, iako u svojoj osnovi tonski slikar, Mašić ipak razumio kako koristiti boju i mimo tona, pa tako na slici *Pergola II./Capri* iz 1880. godine (sl. 72), svijetle ljetne sjene se pojavljuju prije kao lagani koloristički pomak iz žuto-narančastih osvijetljenih u plavo-sive neosvijetljene dijelove te koristeći kolorističke prijelaze kako bi dočarao teksturu zida.

7.2.3. Ulje na platnu Dimitrije Markovića

Dimitrije Marković rodio se u Rijeci 1853. godine, školovao se na *Kunstgewerbeschule* u Beču od 1874. do 1876. godine, a potom od 1876. do 1878. godine na Akademiji risarskih umjetnosti u Firenci, na koju se kratko vraća na usavršavanje 1880. i 1881. godine.²⁰² Većinu svog života proveo je u Osijeku, gdje je živio i podučavao na tamošnjoj Realci od 1879. godine do 1910. godine, kada se preselio u Zagreb, gdje je umro 1919. godine.²⁰³ Njegovo slikarstvo su najviše obilježili portreti, po kojima je svojevrjemenom bio poznat i hvaljen, no zabilježeno je da je slikao i narudžbe sakralne tematike te historijske kompozicije. Također bavio se i restauriranjem slika za obitelj Pejačević, no radio je i pejzaže.²⁰⁴ Balen je njegovo slikarstvo okarakterizirala kao tipični akademski realizam, vješt ali hladan te djelo tipičnog provincijalnog slikara, no izdvaja njegov

²⁰² Švajcer, 1977., 259.

²⁰³ Švajcer, 1977., 259–260.

²⁰⁴ Švajcer je naveo sve zabilježene Markovićeve aktivnosti u tisku, koje donose njegovu recepciju u javnosti, ali nabrajaju i bilježe pojedina njegova djela i narudžbe, što je važno obzirom da je njegov fizički sačuvan opus znatno manji. Švajcer, 1991., 40–67.; Branka Balen sumira i nabraja svih sedamnaest djela o kojima postoje informacije, od kojih je danas osam poznato, a šest registrirano, Balen, 1988., 216–218.

jedini poznati i sačuvani pejzaž, ulje *Primorski pejzaž* (sl. 73), signiran, ali bez datacije, kao njegov najuspjeliji rad, zbog svjetline, atmosferske i svježine kolorita.²⁰⁵ Riječ je o pogledu na strmu obalu, koja se s lijeva proteže u daljinu, s terase na kojoj je na kameni zid, uz stup nadstrešnice, posjednuta ženska figura. Uistinu na slici se može prepoznati idilični ugođaj i toplina, koji su posljedica slobodnijeg slikarskog tretmana u odnosu na druge teme kojima se Marković bavio, gdje su posvećenost detaljima i egzaktnost u prikazu motiva dolazili na račun neemocionalnog i hladnog ugođaja, zapravo tipičnog akademskog realizmu.

7.2.4. Primjer iz opusa Jose Bužana

Joso Bužan je slikar koji se u ovom kontekstu nalazi negdje na margini, na više načina, obzirom da živi na prijelazu stoljeća i njegova djelatnost se nastavlja izvan dugog XIX. stoljeća, no i tematski, budući da je njegovo slikarstvo još jedan demonstrativan primjer poteškoća u određivanju gdje završava *genre* a počinje pejzaž. Bužan se rodio u Sisku 1873. godine, umro je u Zagrebu 1936. godine, obrazovao se prvo na Obrtnoj školi u Zagrebu, potom privatno u Beču, a kasnije Rimu, Berlinu i Münchenu, a, uz kratki boravak u Vinkovcima, većinom je djelovao u Zagrebu.²⁰⁶ Slikao je pretežito portrete i *genre* motive, posvećujući svoju karijeru pučkom životu, folkloru i motivima seoske svakodnevice te njihovim protagonistima, zbog čega je bio blizak svojevremenom popularnom ukusu, no nauštrb likovnim kvalitetama kojima bi zaslužnije mjesto u hrvatskoj povijesti umjetnosti.²⁰⁷ U kontekst nasljeđa dugog XIX. stoljeća uklapa se sljedovanjem Bukovčeve zagrebačke šarene škole, svijetlim i prozračnim koloritom te pastoznošću.²⁰⁸ Dok Bužan pejzaž redovito podređuje *genre* temi, ipak on je često prisutan tematski element na njegovim slikama te je ponekad uspio izdominirati, pa ga valja spomenuti. Jedan takav primjer je *Seoski krajolik* iz 1901. godine (sl. 74). Pejzaž prikazuje seljanku u narodnoj nošnji, koja je svedena na ulogu štafaže, na livadi, a u dubini slikanog prostora se nalaze seoske građevine i drveće. Kolorit je svijetao, prozračan, dominiraju zeleni tonovi, a forme u dubini slikanog prostora postaju sve slobodnije, shematiziranije i stilizirane, potencirajući atmosfersku i idilični lirski ugođaj.

²⁰⁵ Balen, 1988., 216–218.

²⁰⁶ Vlasisavljević, 2001., 60.

²⁰⁷ Matko Peić evaluira Bužanovo slikarstvo te upravo naglašava kontrast Bužanu suvremene recepcije njegove umjetnosti i njegovog stvarnog učinka u nešto široj slici hrvatske povijesti umjetnosti., Peić, 1969., 183–188.

²⁰⁸ Vlasisavljević, 2001., 14.

7.3. Imaginiranje prirode

Još jedan od aspekata idealiziranog doživljaja krajolika, koji se može razmotriti kroz određene primjere, je (re)imaginiranje prirode. Riječ je o pejzažima koji se sentimentalnom intonacijom i doživljajem motiva mogu tumačiti i u kontekstu emocionalnog doživljaja krajolika, no koji su ovdje izdvojeni jer je primarno riječ o komponiranim, odnosno imaginarnim pejzažima, koji ne koriste realnu prirodu za kanaliziranje emocionalnog doživljaja, nego njen izgled u potpunosti podređuju ideji emocionalnog doživljaja, što ih čini u većoj mjeri idealiziranim i eskapističkim u odnosu na ranije interpretirane primjere emocionalnog doživljaja krajolika. U njima umjetnik naspram izražavanja sentimentalizma odabirom motiva, u potpunosti kreira motiv prema određenom osjećaju te pejzaž postaje emocionalno i dekorativno utočište, udaljeno od slike realnosti, što ih čini zanimljivima za zasebno razmatranje. *Krajolik u sutonu* i *Pejzaž* Huga Conrada von Hötendorfa, *Zimski pejzaž* Josipa Zacha, istoimeni pejzaž Josipa Franje Mückea te *Romantični pejzaž* Antonia Francesca Luppisa su kvintesencijalni primjeri romantičnog komponiranog pejzaža na kojima upravo dolazi do povezivanja različitih elemenata prirode i arhitekture s namjerom stvaranja snažnog slikovitog, poetičnog i sentimentalnog ambijenta.²⁰⁹ *Pogled na ruinu starog dvorca u Italiji* Stjepana Marjanovića i *Tivoli* Franje Conrada von Hötendorfa proširuju interpretaciju imaginiranja na reimaginiranje, gdje je riječ o prikazima stvarnih krajolika ili prikaza koji su potencijalno inspirirani realnim, jer u slučaju Marjanovića to nije moguće utvrditi, no obje slike su pogled na krajolik potpuno transformirale i podredile doživljaju i njegovoj monumentalnosti, čime su se ponajviše približile idejama klasičnog herojskog pejzaža. Usporedivo, primjeri su transformacije krajolika koji bi mogao biti realan, no koji je doživio potpunu preobrazbu reimaginacijom umjetnika, kako bi odgovarao idejama i sentimentu koji umjetnik želi posredovati, *Pejzaž s krošnjatim stablom* i *Seoska kuća kraj vode i drumu* Dragana Melkusa. Djela potonje trojice umjetnika interpretaciju idealizacije prirode na navedeni način proširuju kronološki u oba smjera izvan okvira samog romantičnog komponiranog pejzaža te ipak stavljaju naglasak na kolektivno promatranje navedenih primjera kao ne nužno stilski uvjetovano.

²⁰⁹ Pored dva navedena primjera, slikarstvo Huga Conrada von Hötendorfa također je predstavljeno slikom *Heiligenblut*, koja stavlja pažnju na slikareve likovne kompetencije obzirom da vrlo vješto rješava prikaz realnog krajolika, s naglaskom na topografskoj točnosti i prepoznatljivosti prizora, koji je ujedno dokumentaran te pitoreskan i liričan. Također u ovom kontekstu može poslužiti kao kontrast dvama spomenutim komponiranim pejzažima te pri demonstraciji širine Hötendorfovog pejzažnog slikarstva, ujedno kroz prisutnost različitih motiva te različitih likovnih i stilskih tretmana.

7.3.1. Primjer likovne djelatnosti Stjepana Marjanovića

Kratko treba spomenuti Stjepana Marjanovića, slavonskog klerika, koji je rođen i umro u Slavonskom Brodu (1802.–1860.), no službovao je diljem Slavonije i Srijema.²¹⁰ Moglo bi ga se nazvati renesansnim čovjekom, jer se diletantski bavio književnošću, glazbom, a i slikarstvom, gdje njegova vrijednost leži više u širokom općem shvaćanju njegove kulturne djelatnosti, naročito u kontekstu ilirskog pokreta, nego u pojedinačnim vrijednostima svake od njegovih djelatnosti. Takav je slučaj i s njegovim slikarstvom, u kojem je vidan amaterizam, također često je riječ o kopijama koje nastaju prema predlošcima, a radio je crteže, ulja i akvarele, sakralne i *genre* tematike.²¹¹ Ovdje ga se može spomenuti zbog dvije vedute iz 1830. godine, *Pogled na seosko dvorište u Steinbachu kod Ernsbrunna* i *Pogled na ruinu starog dvorca u Italiji* (sl. 75).²¹² Slike spajaju naivnost tipičnu pučkoj umjetnosti s reminiscencijom na kompoziciju klasicističke vedute.

7.3.2. Akvarel Franje Conrada von Hötendorfa

Franjo Conrad von Hötendorf poznat je kao dugogodišnji učitelj na Gradskoj risarskoj školi u Osijeku, no vrlo malo se zna o njemu samome. Izidor Kršnjavi prvi pismeno donosi informacije o obitelji Hötendorf, no koje su temeljene na osobnom poznanstvu i usmenoj predaji, što ih čini nedovoljno pouzdanima. Prema Kršnjavome Franjo Hötendorf je bio imućni plemić iz Brna koji je uslijed državnog bankrota 1811. godine osiromašio te potražio pomoć u Beču, čija aristokracija je pomagala plemstvo u neprilici, gdje je upoznao grofa Pejačevića pomoću kojeg dospijeva u Osijek.²¹³ Kamilo Firinger istraživanjem arhivskih dokumenata potvrđuje plemićki status obitelji, koji je Franjin otac dobio, zajedno sa svojim potomstvom, tek 1815. godine, ali možda važnije, potvrđuje rođenje Franje Conrada von Hötendorfa u Brnu 1770. godine.²¹⁴ Hötendorf je na učiteljskoj poziciji djelovao od 1826. godine do svoje smrti 1841. godine, s tim da ga je potkraj života, zbog bolesti, zamjenjivao sin Hugo Conrad von Hötendorf, koji zatim i službeno preuzima očevu ulogu.²¹⁵ Po pitanju umjetničke djelatnosti Franje Hötendorfa, dostupni

²¹⁰ MARJANOVIĆ, Stjepan. *Hrvatski biografski leksikon (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 31. 5. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/12071>.

²¹¹ Njegova poznata djela su zabilježena u Hrvatskom biografskom leksikonu, MARJANOVIĆ, Stjepan. *Hrvatski biografski leksikon (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 31. 5. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/12071>.

²¹² Nazivi slika su prema Hrvatskom biografskom leksikonu, no valja napomenuti da ih Grgo Gamulin bilježi kao *Seljačko dvorište* i *Stari dvorac u Italiji*, MARJANOVIĆ, Stjepan. *Hrvatski biografski leksikon (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 31. 5. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/12071>.; Gamulin, 1995.a, 273.

²¹³ Švajcer prenosi Kršnjavijeve riječi u cijelosti, Švajcer, 1982.a, 28.

²¹⁴ Firinger, 1965., 125–126.

²¹⁵ Firinger, 1965., 123–132.

materijali su još oskudniji, uz jedan predložak za crtanje za edukativne svrhe, samo su sačuvana dva akvarela, *Tivoli*, signiran i datiran 1839. godine, te *Talijanski pejzaž*.²¹⁶ *Tivoli* (sl. 76) je idealizirani pejzaž koji zahvaća veliku dubinu prostora, no gdje su prostorni pojasevi međusobno superponirani poput kazališnih kulisa. Unatoč tehnici, koja ujedno daje lakoću slici, primjećuje se velika pozornost u definiranju detalja. Monumentalnom pejzažu koji djeluje kao zamrznuta idealna slika živost daju *genre* motivi u prednjim prostornim pojasevima. Švajcer naglašava da je vrlo vjerojatno riječ o kopijama prema crtežu ili gravuri, naročito obzirom na dob i zdravlje slikara, koji zasigurno nije mogao sam putovati.²¹⁷

7.3.3. Tri primjera slikarstva Huga Conrada von Hötendorfa

Hugo Conrad von Hötendorf sin je Franje Conrada von Hötendorfa, rođen vjerojatno 1807. godine, no o čijem mjestu i godini rođenja nema sasvim pouzdanih izvora.²¹⁸ Glavninu života proveo je u Osijeku, gdje je prvenstveno ostavio trag u javnom životu grada kao učitelj na Gradskoj risarskoj školi, preuzevši očevo namještenje nakon njegove smrti.²¹⁹ Po svoj prilici tu je ulogu obavljao vrlo uspješno, jer ju obnaša sve do vlastite smrti 1869. godine, a Izidor Kršnjavi, koji je čak proboravio ljeto 1866. godine u Hötendorfovom domu kako bi od njega učio slikati, kasnije za života je, u svojoj pisanoj ostavštini, hvalio Hötendorfovu sposobnost kao učitelja.²²⁰ Otac ga je vjerojatno podučio osnovama, no Hugo se obrazovao u Beču od 1836. godine u privatnom ateljeu pejzažista Johanna Nepomuka Schödlbergera, a ne na Akademiji, ali mogao se susresti s radovima suvremenih bečkih akademista na mnogim tamošnjim izložbama.²²¹ Hugo Hötendorf je u ovom kontekstu iznimno važan, obzirom da je gotovo isključivo bio pejzažist, no njegovu likovnu ostavštinu čine i crteži i slikarstvo (akvareli i ulja).²²² Ovdje će fokus biti na njegovom slikarskom opusu. Hötendorfovo slikarstvo može se sažeto opisati kao komponirano, tonsko slikarstvo s jasnom obradom detalja.²²³ Tematski, Hötendorf se kreće od težnji za uvjerljivim prikazom krajolika, preko nekolicine *genre* prizora i animalističkih slika svojevrstne

²¹⁶ Firing, 1965., 133.

²¹⁷ Švajcer, 1982.a, 11.

²¹⁸ Švajcer sumira teorije o mjestu i vremenu njegova rođenja i navodi nedostatak pouzdanih izvora, Švajcer, 1982.a, 29–30.; No, ovdje je navedena 1807. godina, obzirom da Babić, Peić i Gamulin navode 1807. kao godinu rođenja, Babić, 1943., 67–68., Peić, 1969., 20., Gamulin, 1995.a, 248.

²¹⁹ Švajcer, 1982.a, 11.

²²⁰ Švajcer prenosi tri teksta u kojima Kršnjavi piše o Hötendorfu, iz 1905., 1920. te 1923. godine, Švajcer, 1982.a, 27–29.

²²¹ Švajcer opisuje bečku pejzažnu slikarsku scenu u vremenu kada tamo Hötendorf boravi te u kakvom je ona odnosu prema Schödlbergerovom slikarstvu, što daje uvid kakvim je slikarskim utjecajima Hötendorf mogao biti izložen, Švajcer, 1982.a, 32–36.

²²² Švajcer u monografiji donosi katalog sačuvanih Hötendorfovih djela, Švajcer, 1982.a, 77–88.

²²³ Švajcer posvećuje nekoliko stranica samo formalnim karakteristikama Hötendorfovog slikarstva, Švajcer, 1982.a, 67–70.

sladunjavosti, do idealnih pejzaža posebnih ugođaja ili tipično romantičarskih ruina.²²⁴ Slika *Heiligenblut* je nastala 1842. godine (sl. 77), prikazuje austrijsko alpsko selo po kojem nosi ime te planinski vrh *Grossglockner* u daljini, a karakterizira je težnja za topografski točnim prikazom i prepoznatljivošću motiva, također Hötzenborfu je svojstveno jasno oblikovanje svakog detalja i smještanje najzanimljivijih motiva u središnji prostorni pojas.²²⁵ Godine 1850. nastala je slika *Krajolik u sutonu* (sl. 78). Na njoj Hötzenborf ponovo koncentrira najviše elemenata u središnjem prostornom pojasu slike, a u prvom se samo ističe palo i truleće deblo, također čest element ovog slikara, koje ima ulogu nagovještavanja prostorne dubine kao i simboliku prolaznosti, koja odgovara cjelokupnom romantičarskom emocionalnom naboju slike, gdje se osjećaj usamljenosti, nadmoći prirode, zabrinjavajuće nepredvidivosti javio u prikazu tamne siluete osamljene kuće koja se ogleda u neobično mirnom jezercu obzirom na silovite oblake, koji tek u daljini propuštaju narančastu svjetlost sutona.²²⁶ Romantičarski osjećaji karakteriziraju i njegovo posljednje poznato djelo, *Pejzaž* iz 1867. godine (sl. 79).²²⁷ Ova slika je primjer Hötzenborfa kao ruinsta, gdje u komponiranom pejzažu prikazuje ruševine u središnjem prostornom pojasu, s dominantnim šiljatim lukom, koji jedini otvara pogled prema dalekom horizontu, prema kojem ujedno usmjerava oko. Osamljena kuća, sa štafažnim figurama pred njom, te ekspresivno nakošeno drvo hrasta ponovno su karakteristični motivi slikara, koje naglašava sutonskim svjetlom koje stvara romantični sanjivi ugođaj, ali daleko smireniji od ranijeg primjera. Koliko god da se može okarakterizirati kao slikar s romantičnim pogledom, metode kojima ih postiže su puno starije, mogu se povući paralele između njegovog slikarstva i baroknih pejzažista, pretežno nizozemskog i flamanskog sedamnaestostoljetnog slikarstva te Clauda Lorrainea.²²⁸

7.3.4. Primjer iz opusa Josipa Zaha

Josip Zach, enigmatična je ličnost u hrvatskoj povijesti umjetnosti, o čijem životu nema pouzdanih podataka, gdje čak ni njegovo ime nije sigurno.²²⁹ Spominje se kao učenik Huga Hötzenborfa, čemu će očito posvjedočiti njegova sačuvana djela, a riječ je o samo četiri ulja sa prikazima pejzaža u različitim godišnjim dobima, koji se nalaze u privatnom vlasništvu, od kojih

²²⁴ Švajcer tematski kategorizira Hötzenborfovo slikarstvo, Švajcer, 1988., 9–11.

²²⁵ Švajcer detaljnije donosi opis slike i naglašava njenu posebnost u opusu slikara, obzirom na vrlo aktualno naginjanje realizmu, no nikada dalje razvijeno, Švajcer, 1982.a, 52–53.

²²⁶ Švajcer, 1982.a, 57.

²²⁷ Švajcer, 1982.a, 61–62.

²²⁸ Matko Peić naročito uspoređuje Hötzenborfovo slikarstvo s flamanskim i nizozemskim slikarima XVII. stoljeća, Peić, 1969., 22–23.

²²⁹ Švajcer upućuje da ga pismeno spominje jedino Josip Bösendorfer, Švajcer, 1991., 16–17.; također naglašava da ga on ujedno prvi naziva imenom Josip, obzirom da se Zach na jednom od sačuvanih djela potpisao jedino prezimenom, Švajcer, 1982.a, 14.

je *Zimski pejzaž* (sl. 80) datiran i potpisan prezimenom „Zach 1864“.²³⁰ *Zimski pejzaž* najzanimljivije elemente, štafažne figure s konjima, smješta u središnji prostorni pojas, prema kojem prvi služi tek kako bi poveo oko prema dubini slikanog prostora, no u kojem je ipak vidljiva minuciozna obrada detalja. Sredinom slike dominira ekspresivno uvijeno staro stablo, koje ne podsjeća ništa manje na Hötendorfa od prethodno navedenih karakteristika slike. Gamulin je njegovo slikarstvo opisao kao konvencionalni kasni romantizam, to jest zakašnjeli bidermajer.²³¹

7.3.5. Primjer iz opusa Josipa Franje Mückea

Slikar Josip Franjo Mücke rodio se vjerojatno 1821. godine u mađarskom gradu Nagyatád, školovao se na bečkoj Akademiji od 1835. godine, prvo kod profesora pejzaža Josepha Mössmera, potom Leopolda Kupelwiesera, a konačno je dovršio naobrazbu 1843. godine. Iste godine već je počeo djelovati u Vukovaru te, uz povremene boravke izvan Hrvatske, zadržao se u Slavoniji do 1865. godine, kada se preselio u Zagreb, kojeg je napustio 1875. godine i otišao u Pečuh, gdje je umro 1883. godine.²³² Prvenstveno se ostvario kao portretist građanstva i plemstva, no radio je i sakralne slike te, vezane uz život u Zagrebu, historijske slike s temama iz hrvatske povijesti. Mückeovo slikarstvo raznolike je kvalitete, ponekad ukočenih figura s određenim manjkavostima, a stilom odgovara tradiciji bečkog slikarstva do sredine XIX. stoljeća.²³³ Uz jednu mrtvu prirodu te nekolicinu *genre* tema, tek su tri zabilježena Mückeova pejzaža: *Pogled na park Eltz u Vukovaru*, koji ga je doveo u vezu s ciklusom *Vukovarskih pejzaža*, te *Ljeto* i *Zima*, kojima se još mogu dodati četiri litografije iz okolice Zagreba vjerojatno nastale po njegovim crtežima.²³⁴ Na ulju *Zimski pejzaž* iz 1870. godine (sl. 81) Mücke je prikazao po svemu sudeći imaginarni krajolik, na koji je smjestio alpsku kolibu uz lijevi rub slike, iza koje su predimenzionirane smreke i litice potpuno stjenovitog brda, a pogled seže znatno dublje u prostor na sredini slike, prateći dolinu rijeke koja izlazi iz kadra u donjem desnom kutu. Cijeli krajolik je prekriven snijegom, a jedini likovi na slici su štafaža lovca i njegovog psa u donjem lijevom kutu. Ovakav ugođeni, sladunjavi i bajkoviti prizor svoju namjenu pronalazi upravo u pitoresknom i sentimentalnom doživljaju, kao prozor u idilični, inspirativni i začudni svijet prirode. Pejzaž je slikan bez vidljivog poteza, tonski te sužene palete boja gdje dominiraju narančasto-smeđi tonovi i bjelina snijega, toniranog od

²³⁰ Švajcer, 1991., 16–17.

²³¹ Gamulin, 1995.a, 271.

²³² Nešto opširniju biografiju Josipa Franje Mückea donosi Branka Balen. Balen, 2000., 9–11; 37–43.

²³³ Balen se također ekstenzivnije pozabavila cjelokupnim Mückeovim opusom i likovnim karakteristikama, naročito najbrojnijim portretima. Balen, 2000., 13–35.

²³⁴ Ciklus *Vukovarskih pejzaža* je u ovom radu zasebno obrađen, gdje je rečeno više o prijedlozima atribucija, dok Balen ostaje pri pripisivanju Mückeu, iako naglašava pojednostavljeniji prikaz raslinja na ciklusu u odnosu na Mückeovu sliku *Pogled na park Eltz u Vukovaru*, istovjetnog prizora jednoj od slika ciklusa. No, Balen osim spomenom nije posvetila više pažnje analizi Mückeovih poznatih pejzaža. Balen, 2000., 13–43.

žučkastog do plavkastog, sugerirajući dubinu te odnos osvjetljenog i zasjenjenog dijela slike. Iako se razaznaje izvor svjetla, ono je izrazito meko i gotovo difuzno, što je zanimljivo za usporedbu s ciklusom *Vukovarskih pejzaža*, čiji umjetnik nije zazirao od naglašenog kontrasta osvjetljenih i zasjenjenih dijelova te koji vrlo jasno definira izvor svjetla.

7.3.6. Primjer slikarstva Antonia Francesca Luppisa

U red slikarskih diletanata XIX. stoljeća treba staviti i Antonia Francesca Luppisa. Rodio se u Rijeci 1829. godine, u kojoj je preminuo 1910. godine, no iza sebe je ostavio vrlo živopisnu biografiju, od pomorskog obrazovanja u Marseilleu, preuzimanja oćevog posla nakon njegove smrti (otac mu je bio brodovlasnik dubrovaćkog podrijetla), koje ga je vodilo na putovanja diljem Europe, do vrlo aktivne djelatnosti u samoj Rijeci, u politici i ondašnjem javnom i kulturnom životu. Moglo bi ga se nazvati *connoisseur*om u glazbi i umjetnosti, bio je i kolekcionar, a konaćno diletantski se i sam bavio sviranjem te crtanjem i slikanjem, naroćito u zrelijim godinama života.²³⁵ Slikao je pretežitom ulja s temama pejzaža, uključujući vedute, marine i ćiste pejzaže, a pored toga je portretirao brodove.²³⁶ Ovdje je predstavljen uljem *Romantićni pejzaž* (sl. 82), ćiji sam naziv upućuje na sentimentalno ugoćen, iako idilićan tretman motiva, s minucioznom obradom detalja, koji rezultiraju pomalo zamrznutim prizorom, kojeg pokreće tek pokoji narativni detalj utjelovljen u štafažnim figurama, opis koji vrijedi i za druga njegova djela. Na ovoj slici prikazao je korito rijeke, zrcalne površine, na ćijoj drugoj strani je prikazan drvored s nekoliko graćevina, a tek u donjem desnom kutu zahvaćen je isjećak obale s promatraćeve strane rijeke. Dominiraju plavi, zeleni i smeći tonovi.

7.3.7. Dva primjera iz opusa Dragana Melkusa

Dragan Melkus rodio se 1860. godine u Bektežu u Slavoniji, a umro je 1917. godine u Osijeku. Likovnu naobrazbu je dobio prvo u Beću na *Kunstgewerbeschule*, no znaćajnije je njegovo slikarstvo obilježio daljnji studij na Akademiji u Münchenu od 1880. do 1884. godine.²³⁷ Nakon povratka iz Münchena do kraja života je radio u prosvjeti, prvo boraveći u Srijemskoj Mitrovici kao ućitelj crtanja od 1892. do 1904. godine, kada je dobio namještenje u Vukovaru, a 1910. godine konaćno u Osijeku, no do kraja života je nastavio slikati, a bavio se i

²³⁵ Detaljnije biografske podatke, naroćito po pitanju politićkih i kulturnih djelatnosti Antonia Francesca Luppisa donosi Boris Vižintin. Vižintin, 1993., 61.

²³⁶ Vižintin takoćer navodi nekolicinu Luppisovih djela, ćiji opus se pored Pomorskog i povijesnog muzeja Hrvatskog primorja u Rijeci nalazi pretežitom u privatnom vlasništvu. Vižintin, 1993., 61.

²³⁷ Švajcer, 1989., 306.

restauriranjem.²³⁸ Melkus je ostavio i dublji trag u kulturnom životu Slavonije svojim publicističkim djelovanjem i literarnim aktivnostima, također je bio predsjednik Kluba hrvatskih književnika u Osijeku, a bavio se i grafičkim oblikovanjem knjiga i časopisa.²³⁹ Kod njegovog slikarstva se može primijetiti zanimljiva putanja, i stilska i tematska. Formalno obrazovanje u Münchenu je Melkusu postavilo akademski realizam kao osnovicu, no iako kasnije živi daleko od umjetničkih središta, nije ga zaobišla općeprisutna ideja otklona od akademizma na prijelazu stoljeća, samo, upravo zbog odsustva iz središta umjetničkih zbivanja, ona je pronašla sasvim osoban izričaj.²⁴⁰ Njegovo slikarstvo je napravilo otklon od tonskog prema kolorističkom, od objektivnog opažanja prema subjektivnom doživljavanju. Zanimljivo je da pejzaž kao tema postaje obilježje tek ovog kasnijeg slikarstva, prije su dominirale *genre* teme, portreti, aktovi, dok pejzaž postaje njegovom glavnom preokupacijom tek postupno po ulasku u XX. stoljeće.²⁴¹ Na *Pejzažu s krošnjatim stablom* (sl. 83) može se prepoznati više karakterističnih elemenata Melkusovih pejzaža, od osamljenog drveća koje je dominantni motiv na njegovim slikama, ujedno glavna kompozicijska odrednica, redovito tamno jer ga promatrač gleda zasjenjenog, suprotstavljenog izvoru svjetla, za koje je redovito odabrano atmosferično osvjetljenje sutonskog sunca tik na horizontu. Takav odabir osvjetljenja daje mu slobodu za veće kolorističke pomake, naročito na nebu. Siluetno prikazano monokromno drveće olakšava perforiranjem krošnje, kroz koju se onda u mrljama nazire svijetlo nebo u pozadini. Slični elementi mogu se primijetiti i na slici *Seoska kuća kraj vode i drumal/Slavonska idila* (sl. 84), s impozantnom siluetom drveta u središtu slike i seoskom kućicom u drugom prostornom pojasu, smješteni na ravnici koja zauzima jednu trećinu slike, a ostatkom dominira nebo. Ono što još treba naglasiti mimo likovnih kvaliteta slika je njihova narav, one su slikovite, intimne, emotivne, zapravo manirom romantične.²⁴²

²³⁸ Švajcer, 1989., 303.

²³⁹ Švajcer, 1991., 66.; Maković, 2009.b, 486.

²⁴⁰ Švajcer dijeli Melkusovo stvaralaštvo na dva razdoblja, prvo za boravka u München, a drugo po povratku u Slavoniju i Srijem, te upravo kroz njih prati razvoj i promjenu u Melkusovom slikarstvu. Švajcer, 1989., 301–306.; Švajcer napominje kako je Melkus ipak morao biti informiran o novitetima u umjetničkim središtima jer je pratio umjetničke publikacije i tiskovine, iako nije aktivno sudjelovao u toj umjetnosti. Švajcer, 1989., 306.

²⁴¹ Švajcer donosi detaljniju analizu Melkusovog slikarstva, njegovih karakteristika i umjetničke putanje. Švajcer 1989., 302–305.

²⁴² Zanimljivo je što primjećuje Švajcer, koji također opisuje ove dvije slike, dok se one slikarskom manirom možda približavaju iskustvima impresionizma i poentilizma, Melkusove pobude nisu sami svjetlosni efekti i optika, nego poetični ambijent koji oni stvaraju. Švajcer, 1989., 304.

8. UMJETNIČKI DOŽIVLJAJ KRAJOLIKA

Dok su primjerima pejzažnog slikarstva, na koje je stavljena pažnja u prethodnim poglavljima, istražene usporedne interpretacije, pretežito obzirom na sadržaj, sentimentalizam i različite motivacije za bilježenje krajolika na slikarskom djelu, pažnja još nije stavljena na kolektivno sagledavanje pejzažnog slikarstva obzirom na likovne karakteristike, kojima je upravo posvećeno posljednje poglavlje. Ovdje tematiziranim primjerima slikarstva je stavljena pažnja na razmjerno raznoliku i sveobuhvatnu skupinu djela, iako kronološki koncentriranih pretežito na kraju XIX. stoljeća, koja su, međutim, najbolje okarakterizirala što potpuna emancipacija pejzaža kao likovne teme znači, koja je potrebna kao svojevrsan preduvjet za izražavanje likovne slobode u okvirima ove teme, koja postaje jednako legitimna za istraživanje formalnih likovnih kvaliteta, interesa za motiv isključivo zbog pitoreskosti ili estetskih kvaliteta, a u kojoj je slikar također pronašao mogućnost izražavanja vlastitog senzibiliteta i intimnih podražaja. Pojedini slikari, čiji su opusi ovdje predstavljeni primjerima pejzažnog slikarstva, upućuju i na afirmaciju umjetnika kao individualne persone, ali koji u hrvatskom kontekstu tek probija svoj put, baš kao što je i emancipacija pejzaža kao likovne teme tek aktivan i aktualan proces u onodobnom slikarstvu, na što upućuje razmatranje odnosa veličine formata pejzažnog slikarstva i drugih likovnih tema, kao i prevalentnost drugih tema naspram tema pejzaža u opusima pojedinih, značajnih, hrvatskih umjetnika dugog XIX. stoljeća.

8.1. Pejzaž i likovni izraz

Dok su u prethodnim usporedbama i interpretacijama pejzažnog slikarstva u fokusu bili sadržaji i njihovo čitanje u kontekstu preokupacija, potreba i motiva čovjeka XIX. stoljeća, likovni izraz je bio u fokusu tek pojedinačno. Stoga se ovdje kolektivno skreće pažnja na djela nekolicine umjetnika kod kojih su, pored slikovitosti motiva, čisto likovne karakteristike važno izražajno sredstvo ili preokupacija. Navedeno čini zanimljivim promatranje opisanih primjera pejzažnog slikarstva Vlahe Bukovca, Bele Čikoša Sesije, Leontine von Littrow i Emanuela Vidovića, gdje se, uz međusobnu raznolikost, mogu prepoznati velike raznolikosti i tijekom promjena u njihovim individualnim pristupima formalnim likovnim karakteristikama, a zajedničko im je djelovanje u posljednjoj četvrtini XIX. stoljeća te početkom XX. stoljeća. Usporedno sagledavanje djela navedenih slikara; kojima su još pridruženi Iso Kršnjavi s djelom *Skaline ribarske kuće (Sorrento)*, potom *Rim, Obala Tibra, Zadar, Porta Terraferma* i *Pejzaž* Ferdinanda Quiquereza te *Pejzaž* kao primjer osebnog slikarstva Giulija Lehmana; stavlja u fokus različite provenijencije formalnih

likovnih utjecaja, obzirom na više likovnih centara u kojima su se umjetnici imali priliku obrazovati, kao i veću slobodu u individualnom izrazu te raznolikost tema, što zajedno upućuje na primjetnu promjenu u statusu umjetnika potkraj XIX. stoljeća, bogatiji i raznolikiji umjetnički život te ponajvažnije za samu temu pejzaža, njenu emancipaciju u hrvatskoj umjetnosti na koju upućuje raznovrsnost tema u kontekstu pejzažnog slikarstva te raznolikost likovnih pristupa temama. Dok manji formati, koji se mogu primijetiti i na već navedenim primjerima slikarstva Ise Kršnjavog i Ferdinanda Quiquereza, upućuju na neposrednost, čak i nepretencioznost pejzažnog slikarstva, ovim primjerima ponovno proširenog izvan okvira prirodnog krajolika, te studiozne okolnosti njihovog nastanka, za razliku od tradicionalne salonske teme historijskog slikarstva, čiji primjeri redovito zauzimaju platna većih formata. Takva usporedba upućuje i na, još uvijek prisutno, podređenije vrednovanje pejzaža kao samostalne teme, no koje je potencijalno pomoglo likovnom oslobađanju pojedinih umjetnika upravo kroz pejzažno slikarstvo, koje je zbog manjeg reprezentativnog značenja bolje trpjelo radikalnije likovne pomake, gdje kao primjer može poslužiti Vidovićev *Angelus*, koji gotovo da raskida vezu s pejzažom kao temom, jer je likovnim tretmanom i simbolističkim aluzivnim sadržajem potpuno transformirao viđenje slike, kojim ipak dominira prikaz krajolika.

8.1.1. Primjer slikarstva Izidora (Ise) Kršnjavoga

Nezaobilazna ličnost hrvatskog društvenog, kulturnog, političkog, pa i umjetničkog miljea XIX. stoljeća je Izidor Kršnjavi. Zaslužan kao pedagog, kritičar, organizator hrvatskog umjetničkog života, predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu, naručitelj te uopćeno ličnost od velikog značaja u posljednjim desetljećima XIX. i početkom XX. stoljeća.²⁴³ Upravo zbog njegove vrlo široke lepeze djelatnosti nemoguće je ukratko sažeti sve Kršnjavijeve zasluge u javnom životu Hrvatske, od kojih svaka individualno zaslužuje znanstvenu pažnju. Stoga će ovdje biti izdvojen tek slikar Izidor Kršnjavi i posvećena pažnja onim dijelovima biografije koji se odnose na Kršnjavijev praktični rad u umjetnosti. Rodio se u Našicama 1845. godine, svoju prvu umjetničku poduku primio je u sedmom desetljeću XIX. stoljeća, kod Huga Conrada von Hötendorfa, dok je predavao kao suplent na osječkoj gimnaziji, a formalno se obrazovao od 1868. na Akademiji u

²⁴³ Obzirom na sveobuhvatnost Kršnjavijeve djelatnosti ovdje će biti upućeno na dvije koncizne biografije, no koje su ipak obuhvatile cjelokupnu djelatnost Izidora Kršnjavoga te njegovu značajniju ulogu u organiziranju likovnog života u Hrvatskoj, naspram ovdje iznesene praktične likovne djelatnosti. Uz aktualnije i prozaične podatke Maruševski i Flego, upućeno je na Matka Peića obzirom da pripovjedačkim stilom pisanja naslućuje Kršnjavijev karakter, recepciju i odjeke njegova djelovanja, razumijevanje kojih je također važno u sagledavanju cjelokupnog Kršnjavijevog djelovanja i razumijevanju okolnosti onoga vremena. Peić, 1969., 41–56.; Olga Maruševski, Višnja Flego, „KRŠNJAVI, Iso (Isidor, Izidor)“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://hrvatski.biografski.leksikon.hr) (pregledano 16. studenog 2023.).

Beču, a od 1870. godine u Münchenu kod profesora Raaba i Dietza te 1877. godine kod profesora Lindenschmidta, dok je u međuvremenu boravio u Italiji na studijskim putovanjima, gdje je bio u doticaju s poljskim slikarom Siemiradzkim te Quiquerezom. Godine 1877. Kršnjavi je, nezadovoljan svojim likovnim dometima, prestao slikati i posvetio se drugim djelatnostima, a ponovno je slikao tek u posljednjem desetljeću života. Umro je u Zagrebu 1927. godine.²⁴⁴ U slikarstvu se okušao u raznim temama, od kopija starih majstora, portreta, sakralnih slika, *genrea*, animalističkih prizora, pejzaža do najuspjelijih mrtvih priroda, koji stilom uvelike odgovaraju okvirima Münchenskog akademskog realizma. Uz ionako nevelik opus, ograničen na desetljeće stvaralaštva u XIX. stoljeću, pejzaž kao tema je zauzimao sporednu ulogu u Kršnjavijevom opusu, a najprisutniji je bio kao zabilješka prizora sa studijskog putovanja po Italiji.²⁴⁵ Takvo je ulje *Skaline ribarske kuće* ili *Sorrento* iz 1874. godine (sl. 85), koje prikazuje plitki slikani prostor ispunjen stiješnjim elementima mediteranske vernakularne arhitekture, slikano svo u zemljanim oker tonovima, na kojem raspored osvijetljenih i zasjenjenih dijelova i njihova ravnoteža čine okosnicu likovnih kvaliteta slike, a rađeno je vidljivim potezom bez suvišnog dotjerivanja čime dolazi do naglaska neposrednost i nepretenciozniji pristup u usporedbi s dotjeranijim Kršnjavijevim djelima.

8.1.2. Tri primjera iz opusa Ferdinanda Quiquereza

Slikar Ferdinand Quiquerez rodio se u Budimu 1845. godine, u obitelji francuskog plemićkog porijekla, no koja je već nekoliko generacija živjela u Srednjoj Europi. Nakon očeve smrti Quiquerečeva obitelj se nastanila u Zagrebu, gdje je slikar završio gimnaziju i otpočeo studij prava, no preusmjerio se na umjetnost pod prvim učiteljem Josipom Franjom Mückeom. Formalno obrazovanje je dobio na Akademiji u Münchenu, kod profesora Pilotyja i Raaba, no na kojoj je studirao samo od 1870. do 1872. godine. Godine 1873. je u Veneciji učio kod profesora Molmentija, a iste je godine nastavio put po Italiji, preko Firence do Rima, a potom Napuljskog zaljeva, gdje je bio u dodiru sa slikarima Kršnjavim, Siemiradzkim i Janezom Šubicom. Godine 1875. Quiquerez se zaputio preko Dalmacije u Crnu Goru, gdje je boravio na cetinjskom dvoru, a potom je popratio tamošnje ratovanje s Osmanskim Carstvom. U Zagreb se vratio 1876. godine, gdje je, pored povremenih putovanja po Slavoniji, Sjeverozapadnoj Hrvatskoj i Sloveniji, živio do

²⁴⁴ Peić, 1969., 41–56.; Olga Maruševski, Višnja Flego, „KRŠNJAVI, Iso (Isidor, Izidor)“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://Hrvatski.biografski.leksikon.lzmk.hr) (pregledano 16. studenog 2023.).

²⁴⁵ Konkretno slikarskom djelatnosti Izidora Kršnjavija se pozabavila Dajana Vlasisavljević. Vlasisavljević, 1993., 15–19.

smrti 1893. godine.²⁴⁶ Quiquerečevo slikarstvo sažima istovremena ograničenja i snagu koje je imalo pejzažno slikarstvo u XIX. stoljeću, jer se slikar prvenstveno ostvario slikajući historijske teme, među koje spada i rad na predlošcima za tiskane ilustracije, no u kojima ne dostiže svoj likovni vrhunac, naročito oslanjajući se na Mückea čije je slikarstvo patilo od određenih manjkavosti; te dok u portretima oscilira, a sakralnim slikama je konvencionalan, ipak u pejzažima, koji su vezani za prizore s putovanja po Italiji, Dalmaciji i Crnoj Gori, doseže najbolju kvalitetu, iako svojevremeno nisu visoko vrednovani i slikar ih stvara samoinicijativno i bez pretenzija, no upravo zbog toga su najneposredniji i najslobodnije slikani.²⁴⁷ Na slici *Rim, Obala Tibra* iz 1874. godine (sl. 86) Quiquerez je prikazao pročelja rimskih zgrada, gledana preko Tibera, u kojem se zrcalno ogledaju te koji zauzima prvi prostorni pojas. Paleta boja je sužena na zemljano-narančaste boje, no u različitim tonskim vrijednostima, uz sivilo i žućkasto bijele oblake na nebu, čime je cijela slika prožeta jedinstvenim i vrlo jasnim osjećajem za atmosferu i osvjetljenje, koji su rezultat neposrednog opažanja. Dok na prethodnoj slici detalje već tretira sumarno i pojednostavljuje, krajnji rezultat tog principa vidljiv je na slici *Zadar, Porta Terraferma* iz 1875. godine (sl. 87), na kojoj su svi prikazani elementi shematizirani i pročišćeni od detalja, toliko da su svedeni na geometrizirane volumene od kojih su u suštini sačinjeni. Paleta boja je ponovno relativno sužena, uz naglašeno oker-žućkasta vrata, ostale pješćane boje imaju zelenkasto-sivi podton. Na slici su prikazana zadarska Kopnena vrata, smještena u središtu slike, u donjem lijevom kutu se nalaze barke sa stršećim jarbolima, a iza zidova se naziru gradske kuće. Na slici *Pejzaž* iz 1878. godine (sl. 88) Quiquerez je koloristički bogatiji u kontrastu zemljano-narančastih i smeđih s različitim nijansama zelenih i sa svijetloplavim nebom, no i dalje zadržava isti slobodni pristup motivu, koji je lišen suvišnih detalja, vegetaciju slika potpuno sumarno i mrljasto, teksturu materijala sugerira s tek nekoliko slobodnih poteza, koristi tanke nanose boje, tek ponegdje s nešto naglašenijom teksturom. Na slici koja prikazuje pogled u prostrani pejzaž koji se otvara kroz seosku kapiju u prvom prostornom pojasu, osjećaj za prostor i svjetlost i dalje upućuju na neposrednost slikara pred motivom, kojeg, unatoč svojstvenoj stilizaciji, zahvaća onakvog kakvog ga realno opaža.

²⁴⁶ Više biografskih detalja i kronologiju Quiquerečevih djela donosi Marina Bregovac-Pisk. Bregovac-Pisk, 1995, 19–34.

²⁴⁷ Bregovac-Pisk se također ekstenzivnije pozabavila svim pojedinim temama i njihovim likovnim karakteristikama u slikarstvu Ferdinanda Quiquereza. Bregovac-Pisk, 1995, 37–64.

8.1.3. Tri primjera iz opusa Vlahu Bukovca

Dok za neke umjetnike predstavlja problem iznaći dovoljno informacija o njima i njihovom slikarstvu, kod Bukovca problem je suprotan, kako sažeti poznato, a pak uvjerljivo predstaviti onaj dio njegova slikarstva koji podrobnije nije još obrađen, a to je upravo pejzaž. Vlaho Bukovac rođen je u Cavtatu 1855. godine, izvorno prezimena Faggioni, po djedu s očeve strane, ligurskom pomorcu koji se nastanio u Cavtatu, gdje je osnovao obitelj. Bukovac je imao vrlo živopisno i izazovno odrastanje jer je već nakon pučke škole, još kao dječak, pošao sa stricem u Ameriku, nakon čije smrti je završio u popravnom domu, a tek 1871. godine se vratio u Hrvatsku, gdje je odlučio biti pomorac pa je ponovno izbio na plovidbama, dok nije pretrpio ozljedu glave. Nakon operavka je s bratom otišao u Peru 1873. godine, a godinu kasnije San Francisco, gdje je tek prvi put privatno učio slikati. Potkraj 1876. godine vratio se kući i u 1877. godini pomoću Pucića i Strossmayera dobio priliku postati slikar, konačno imenom Bukovac, odlaskom u Pariz, gdje je upisao Akademiju kao učenik Alexandrea Cabanela. U Parizu je ostao do 1892. godine, s boravcima u Engleskoj, Hrvatskoj, Crnoj Gori i Srbiji, također redovito izlažući na eminentnim izložbama, a naročito su vrijedni spomena redoviti nastupi na pariškom *Salonu*. Sa stečenim ugledom postao je zaglavni kamen u pokretanju hrvatskog umjetničkog života, živio je i djelovao u Zagrebu od 1892. do 1898. godine, znatno utječući na stil hrvatske umjetnosti oko prijelaza stoljeća, ali i na organizaciju umjetničkog života, secesijom Društva hrvatskih umjetnika od Društva umjetnosti i pokretanjem *Salona* 1898. godine. To su ujedno okolnosti zbog kojih se morao konačno skloniti u Cavtat od 1898. do 1902. godine, da bi preko Beča otišao u Prag, u kojem je djelovao kao profesor, do svoje smrti 1922. godine.²⁴⁸ O njegovom stilu i tehnici bi se moglo naširoko govoriti, od karakteristika akademizma, realizma, simbolizma i impresionizma, zagasitih tonova i zatvorene forme hladnije ugođenih slika do rastvaranja palete boja, usitnjavanja poteza i temperamentnih nanosa kista, sa svjetlom kao glavnim likovnim motivom, no detaljnije diskurse o Bukovčevom slikarstvu treba ostaviti za prilike u kojima se uzima u obzir cijeli njegov tematski opus, jer govorimo o slikaru koji je prvenstveno poznat kao vrstan portretist, slikar alegorijskih figuralnih prikaza, aktova, a koji je tek onda radio i pejzaže, pored drugih tema više intimne i nepretenciozne.²⁴⁹ Upravo zato, dok kroz druge teme do izražaja dolazi njegova tehnička

²⁴⁸ Bukovčev događajima vrlo bogat životni put, o kojem je dovoljno poznato, naročito obzirom da je i sam Bukovac objavio autobiografiju 1918. godine naslova *Moj život*, čini ga poteškim sumarno prenijeti u kratkim biografskim crtama, pa je ovdje najreferentniji Igor Zidić, koji donosi koncizno biografske podatke u formi kronike, pisano po godinama njegova života. Zidić, 2009.a, 100–112.

²⁴⁹ Igor Zidić je ovdje ponovno referentan i u raspravi o stilu i karakteristikama Bukovčeva likovnog opusa. Kao kratka kritika odabrane literature, naspram Zidića se može staviti Grgo Gamulin, koji se prvenstveno referira na Veru Kružić-Uchytel, koja je napisala Bukovčevu monografiju, te iste autorice s člankom o utjecaju pariškog Salona na Bukovca. Kod dva potonja autora primjećuje se tendencija traženja gdje Bukovca stilski smjestiti i polemiziranje što je Bukovac

vještina, pejzaži potencijalno otkrivaju njegovu virtuoznost. Ulje *Pejzaž s Montmartrea* iz 1882. godine (sl. 89) je urbani pejzaž s prikazom dvorišta s visokim i masivnim zidom, preko kojeg se tek u jednoj zruci javlja sunčevo svjetlo, a iznad zida su prikazani obrisi okolnih zgrada i drveće s nebeskim sivilom u pozadini. Iako datacijom smještena na početak karijere, slika gotovo da već tada anticipira ulogu koju će upravo svjetlost imati za kasnije Bukovčevo slikarstvo, a shematizacijom forme i slobodnijim nanosima boje gotovo u mrljama već otkriva potencijal za kasniju realizaciju slika treperavih atmosfera i divizionističke tehnike, što se ne može nazrijeti kroz druge slikarske teme iz toga vremena. Ono što je očita veza s njegovom ranom slikarskom fazom je kolorit: neutralan, umjeren, zagasit; oker, zelenih, smečkastih i sivih tonova. Takva težina boja je još očitija u pejzažima iz Fontainebleaua, kao *Muškarac u pejzažu* iz 1886. godine (sl. 90), sivilom stijena i smeđom jesenskom vegetacijom u pozadini, no koja je shematizirana do neprepoznatljivosti i svedena na temperamentne poteze kistom. Sloboda i impulzivnost pokreta naročito se primjećuju na dnu slike, gdje slikar grebanjem kroz svježju boju dočarava teksturu raslinja, a stepenasto kamenje, koje dominira središtem slike, i čovjeka na njemu, u gornjem lijevom kutu, slika širokim i pastoznim nanosima boje, također vrlo slobodno i shematski. Takav kolorit zadržava do dolaska u Zagreb, gdje rasvjetljava paletu, najbolji primjer čega je ulje *Lopoči* iz 1898. godine (sl. 91). Rasvijetljeni zeleni tonovi, puno lakši od zelenih boja na ranijim primjerima, reflektiraju svjetlost, a ranije su je apsorbirali te ključ za tu promjenu bila je upravo drugačija koncepcija svjetlosti i njenog odnosa s predmetima. Ponovno je njegov tretman motiva vrlo slobodan i shematski, kao i na ranijim primjerima, jer nema potrebe za njihovom reprezentativnošću i dotjeranošću, zbog čega su njegovi pejzaži likovno najslobodniji.

8.1.4. Primjer likovne djelatnosti Giulia Lehmana

Giulio Lehmann bio je riječki boem, koji je živio na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, nepoznate godine rođenja (moguće 1860. godine), mjesta, pa čak i etničkog porijekla te jednako

mogao „bolje“, s primjetnim žaljenjem za hipotetskim scenarijima u kojima je Bukovac mogao biti pravi impresionist ili poći kojim drugim likovnim putem kojim bi dospio u povijesno-umjetničke anale svjetskih razmjera. Zidić naspram njih koristi alate postmodernističkog shvaćanja, koji mu omogućuju prihvaćanje stilske polivalentnosti, simultanosti, oprečnosti, zanimljivo stvarajući usporedbu između Bukovčeve višejezičnosti i više varijacija njegova imena sa njegovim slikarstvom. Na taj način ga prihvaća kao sve ono što on jest bio, a ne što je sve mogao biti, kao umjetnika u kojem se sastaje dobar dio mnogostrukosti samog vremena u kojem je živio, dio kompleksne mreže, koja je i sama živi organizam, koji se ne može svesti na čiste stilske kategorije ili samo šačicu vrhunskih umjetnika. Dok prva dva autora omogućuju dobru analizu formalnih karakteristika, ipak Zidić otvara mogućnost boljeg i cjelovitijeg razumijevanja umjetnika i njegove umjetnosti u pripadajućem kontekstu, koja u konačnici nije ni čisti akademizam, niti je ikad bila zapravo pravi impresionizam ili simbolizam, ali koja je donijela nešto novo i nadasve kvalitetno u hrvatski umjetnički kontekst. Zidić, 2009.a, 5–99.; Gamulin, 1995.b, 43–76.; Kružić-Uchytel, 1961., 115–122.

zagonetnog života, okončanog 1928. godine.²⁵⁰ Slikao je portrete i pejzaže, vrlo uske palete boja i intimnog karaktera, slikao je brzo i bio je plodan slikar.²⁵¹ Ulje *Pejzaž* iz 1890. godine je jedan od primjera njegovog pejzažnog slikarstva (sl. 92). Prikazuje drvo koje dominira središtem platna i koje se diže iznad obale rijeke. Iz same slike se primjećuje brzina slikanja, slikar na dijelovima koristi vrlo pastozne nanose boje, koji su temperamentni i slobodni, nimalo dotjerani i vidljive fakture. Lehmann je koristio tek plavu, ciglasto-ružičastu i bijelu boju koje međusobno miješa i stvara nešto širu tonsku skalu svijetlih i tamnih boja te kolorističkih nijansi od plavih, preko ljubičastih, do ružičastih. Boje su mu glavno izražajno sredstvo, forma se gubi, apstrahira, stoga ni pažnja nije na motivu, nego na doživljaju motiva, na prevladavajućem osjećaju i ambijentu.

8.1.5. Tri primjera iz opusa Bele Čikoša Sesije

Adalbert (Bela) Čikoš Sesija rodio se 1864. godine u Osijeku, kao sin Petra Čikoša, časnika i pukovnika, koji je vojnim uspjehom u bitci na rijeci Sesiji 1849. godine zaslužio titulu *viteza od Sesije*. Bela je odrastao u Osijeku, Bjelovaru, Trstu te Kőszegu i Karlovcu, u kojima se usmjerio prema vojnom zvanju, no koje je napustio 1887. godine, kada se upisao na bečku Akademiju i konačno odlučio baviti umjetnošću, za koju je već ranije pokazivao određen interes. Na Akademiji se školuje do 1892. godine, specijaliziravši se za historijsko slikarstvo, a po završetku je radio na opremanju palače Odjela za bogoštovlje i nastavu te na Kršnjavijev poticaj nastavio usavršavanje u Münchenu, kod profesora Lindenschmidta i Marra, do 1895. godine. Tad je vlastitom inicijativom prešao pod mentorstvo Bukovca i vratio se u Zagreb. Čikoš je aktivno sudjelovao u živopisnom kulturnom i likovnom životu na samom koncu XIX. stoljeća, u kontekstu Društva hrvatskih umjetnika, *Hrvatskog salona*, uz niz internacionalnih izložbi koje su obilježile aktivnost hrvatskih slikara u tom vremenu. Djelovao je u prosvjeti, kao učitelj na Obrtnoj školi od 1895. godine, a nakon kratke cezure 1902. godine, kada se pokušao trajno preseliti u SAD, osnovao je s Mencijem Clementom Crnčićem privatnu slikarsku školu 1903. godine, iz koje je 1907. godine nastala Privremena viša škola za umjetnost i umjetni obrt, kasnije Akademija, na kojoj je Sesija djelovao do smrti 1931. godine.²⁵² Obrazovanje u Beču i Münchenu oblikovalo je Čikoša u

²⁵⁰ Vižintin je zabilježio poznate podatke o Lehmannu, kao i nekoliko teorija o njegovom podrijetlu i mjestu rođenja. Također nije pouzdano poznato gdje i koliko dugo se školovao, iako, kako Vižintin napominje, postoji podatak prema kojem se od 1880. godine nalazi na venecijanskoj Akademiji, nakon čega je bio u Rimu i Münchenu, no 1886. godine riječki list *La Varietà* navodi kako nije imao redovito školovanje. Njegov esencijalno boemski način života je zasigurno doprinio manjku pouzdanih podataka o ovom slikaru, a Vižintin je i njega nastojao ukratko opisati, iako slikovito, upravo u nedostatku konkretnih izvora i taj opis ostaje jednako spekulativan kao i informacije na koje sam autor prethodno tome upozorava. Vižintin, 1993., 78–81.

²⁵¹ Vižintin navodi nekoliko primjera njegovog slikarstva, te je ukratko okarakterizirao njegovo slikarstvo. Vižintin, 1993., 78–81.

²⁵² Vinko Zlamalik je monografski obradio život i djelo Bele Čikoša Sesije, stoga je najreferentniji za biografske podatke o umjetniku, no detaljno se pozabavio Čikoševim djelovanjem do odlaska u SAD, perioda u kojem je

odličnog crtača, tehnički dotjeranog, a stilski u okvirima konvencionalnog akademizma. Djelovanje uz Bukovca Čikošu je omogućilo nadilaženje okvira konvencija, proširenje palete boja, eksperimentiranje s duktusom, kroz koje je u stilsko-morfološkom pogledu realizirao ono što bi se moglo nazvati slikaru inherentnom tendencijom slojevitih, višeznačnih te emocionalno i misaono subjektivno doživljenih tema, koje odgovaraju onovremenom kontekstu simbolizma, jednim dijelom stilski i secesije, a koji ujedno predstavljaju vrhunac njegova stvaralaštva oko 1900. godine.²⁵³ Uz dominaciju povijesnih, mitoloških, biblijskih te tema s literarnim izvorom, Čikoš je ostavio iza sebe i portrete, sakralno slikarstvo te nepretenciozne pejzaže, koji ne zauzimaju velik i važan dio opusa, ali omogućuju doživljaj slikara kada je više spontan i najmanje opterećen stilom i vanjskim utjecajima.²⁵⁴ Na ulju *Vezuv s opservatorijem* iz 1893. godine (sl. 93), Čikoš je zabilježio talijanski krajolik, no uronjen u polumrak oblačnog sutona, rezultat čega je pejzaž, koji je zapravo tamna mrlja, koja poprima oblik tek kontrastom sa žuto-narančastim blještavilom neba na horizontu, a paletu boja zaokružuju plavi i plavo sivi tonovi oblaka i dviju građevina koje se tek naziru iz tame donje polovice slike. Postizanje ovakve začudne atmosfere već otkriva senzibilitet slikara za kontemplativno i emocionalno interpretiranje motiva, koje će kasnije do kraja realizirati u svojim preferiranim temama. Po pitanju rukopisa, njega je Čikoš znatno suptilnije mijenjao na pejzažima, pa kao i na prethodnom primjeru, i na *Pejzažu s kućom* iz 1901. godine (sl. 94) Sesija koristi pastozne slobodne nanose boje, kojima shematski stilizira i pojednostavljuje oblike. Ova slika, s prikazom puta koji vodi do kuće, kojoj se tek nazire krov iza kamenja i drveća, bojama i svjetlom svjedoči da su Čikošu pejzaži bili neposredni pleneristički doživljaji. Među njegove pejzaže spadaju i akvareli hrvatskih krajeva koji su nastali za *Milenijsku izložbu* u Budimpešti, jedan od kojih je *Izvor Une* (sl. 95) s dekorativnim polukružnim okvirom i

prepoznat vrhunac njegova likovnog stvaralaštva, dok kasnijim slikarstvom ne istražuje nove ideje, nego se referira na ono već ostvareno do 1902. godine. Zlamalik, 1984., 5–206.; Vinko Zlamalik, „ČIKOŠ SESIJA, Bela (Csikos Sessia)“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1993. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://HrvatskiBiografskiLeksikon.lzmk.hr) (pregledano 28. listopada 2023.).

²⁵³ Zlamalik ujedno donosi detaljnu analizu Čikoševog stila i likovnih kvaliteta te umjetničke putanje, no posvećuje znatnu pažnju afirmiranju Sesije kao začetnika simbolizma u Hrvatskoj te apostrofira razliku simbolizma i secesije, općenito te na djelima Bele Čikoša Sesije. Dok Zlamalik na jednu stranu predstavlja reakciju na tendenciju povijesti umjetnosti na stilsko kategoriziranje slikara, jednako tako se i sam zadržava u istim okvirima, koje je doduše redefinirao i gdje je nastojao postaviti jasnu distinkciju. Stoga, problem stila kod Čikoša ponovno nameće pitanja određenih ograničenja i problema koji nastaju pokušajima stilskih afirmacija i kategorizacija umjetnika. Ono što je rezonirano u ovom radu je Zlamalikovo prepoznavanje simbolizma kao tendencije, radije nego stila, za koji je Čikoš morao imati karakterne predispozicije da ga ostvari, u vidu osobne težnje da naslikano bude asocijativno vezano uz njegova vlastita osjećanja, doživljaje i razmišljanja. Zlamalik, 1984., 5–206.

²⁵⁴ Vinko Zlamalik, „ČIKOŠ SESIJA, Bela (Csikos Sessia)“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1993. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://HrvatskiBiografskiLeksikon.lzmk.hr) (pregledano 28. listopada 2023.).

krilatim vilama, koje prozračnom, pitoresknom i realističnom krajolikom daju, Čikošu drag, alegorijsko-narativni element.²⁵⁵

8.1.6. Tri primjera slikarstva Leontine (Lee, Lea) von Littrow

Leontine Littrow ime je slikarice koja je donedavno bila nepoznanica za hrvatsku povijest umjetnosti, no koja je životom i likovnim djelovanjem, bar tematikom, ako ne stilom, vezana uz hrvatski prostor te nekolicina čijih se djela nalazi u domaćim kolekcijama.²⁵⁶ Leontina Littrow se rodila u Trstu 1856. godine, u uglednoj obitelji mornaričkog časnika Heinricha von Littrowa i Caroline Fanny Berry, no majku je izgubila vrlo rano pa je život provela s ocem i dvije sestre, seleći se za očevim namještenjem u Dubrovnik, Senj, a 1867. godine Rijeku te potom Opatiju u kojoj ostaje do kraja života, 1925. godine.²⁵⁷ Njena likovna naobrazba nije do kraja poznata, a Jean d'Alheim je jedini slikar koji se pouzdano može vezati uz njeno obrazovanje.²⁵⁸ Pejzaž je dominantna skupina tema u njenom opusu, slika i *genre*, koji se nerijetko isprepliće s pejzažima, te rjeđe interijere; slika uljem, a tematski je vezana uz motive iz Hrvatskog primorja te šireg jadranskog prostora.²⁵⁹ Na ulju *Venecija* (sl. 96), nastalom u devetom desetljeću XIX. stoljeća, slikarica koristi užu paletu zagasitijih i pretežito neutralnih tonova. Riječ je o veduti na kojoj je prikazana obala uz mirno more lagune, koje zauzima prvi prostorni pojas i proteže se u dubinu prostora nalijevo, a sjenovita obala s nanizanim kućama u snažnom perspektivnom skraćanju se nalazi u drugom prostornom pojasu na desnoj polovici slike. Slikana je vješto, tonski, fokusirana na realizam motiva, no ipak ambijentalna i melankolična, zbog specifičnog odabira osvjetljenja. Zanimanje za odnos svjetlosti i sjena preostaje i nakon što rasvjetljava paletu, no slikarski pristup je ipak bitno drugačiji, što je vidljivo na slici *Cvjetnjak na terasi pokraj mora* (sl. 97), iz prvog desetljeća XX. stoljeća. Boje su znatno svjetlije, kolorizam je važniji od tona, iako su sjene

²⁵⁵ “Prilikom obrade materijala identificirana je skupina od trideset velikih akvarela, veduta i krajolika, koje su 1895. i 1896. godine naslikali Bela Csikos Sessia, Oton Iveković i Sigismund Landsinger, a predstavljali su među ostalim izlošcima Hrvatsku i Slavoniju na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. godine. Godinu dana kasnije bili su predani Arheološko-povijesnom muzeju u Zagrebu, ...”. Schneider, 1977., 7.

²⁵⁶ Zanimanje za umjetnicu i ekstenzivno istraživanje Leontine von Littrow započeto je 2015. godine, u suradnji bečke galerije Kolhammer & Mahringer i Muzeja grada Rijeke, planirani ishod kojeg je bila prva retrospektivna izložba umjetnice i objava monografije na hrvatskom i njemačkom jeziku 2017. godine. Dubrović, 2016., 85.

²⁵⁷ Leontine von Littrow je zapravo zanimljiva internacionalna podrijetla, o kojem, kao i nešto više detalja o njenom vlastitom životu piše Dubrović. Dubrović, 2016., 71–73.

²⁵⁸ Problem također predstavlja nemogućnost žena da se obrazuju na institucijama poput Akademija, pa su prvenstveno prepuštene privatnim podukama. Dubrović, 2016., 73.

²⁵⁹ Dubrović, koji navodi niz slikaričkih djela također donosi detaljnu analizu njenog slikarstva, u kojem primjećuje dvije promjene, nakon tamnog i zagasitog slikarstva u devetom desetljeću XIX. stoljeća, tijekom posljednjeg znatno rasvjetljava paletu i više oslobađa potez u plenerističkoj maniri, kako bi ponovno koristila zagasitiji kolorit i slikala jednostavnije motive, ali pastoznije i slobodnijim nanosima boje, od kraja prvog desetljeća XX. stoljeća. Littrow je izlagala diljem Europe, od Beča do Londona uz druge gradove, o čemu Dubrović također donosi više informacija. Dubrović, 2016., 73–85.

zanimljiv element, pažnja je na modrini bačenih sjena, a ne na onim predmetnim. Potezi su slobodniji i pastozniji. Na slici je prikazana terasa, s nizom biljaka u terakotnim posudama, iza koje se nadesno nazire more. *Agave na Susku* iz 1908. godine (sl. 98), pokazuju kasnije ponovno ublažavanje intenziteta boja, no faktura postaje još slobodnija i naglašenija, forme shematiziranije, a tekstura postaje glavni izražajni element. Na slici dominiraju agave prikazane izbliza u prvom prostornom pojasu, a pozadinu čini more i udaljene obale.

8.1.7. Tri primjera iz opusa Emanuela Vidovića

Kronološki i stilski na začelju dalmatinskog slikarstva dugog XIX. stoljeća našao bi se Emanuel Vidović, rođen i umro u Splitu, 1870. te 1953. godine, koji godinama života i slikarskom karijerom naveliko prelazi zadane okvire, no isključivi rad na pejzažima ga upravo vezuje uz vrijeme do konca Prvog svjetskog rata, koji će ovdje biti razmotren, dok kasnije dominantniju ulogu počinju imati mrtve prirode, interijeri i ambijenti.²⁶⁰ Prvu likovnu naobrazbu dobio je privatno učeći od Emila Vecchiettija, da bi potom pošao u Veneciju, u kojoj je studirao na Akademiji od 1887. do 1890. godine, no koju nije nikad završio, nego je do 1895. godine samostalno nastavio slikati po Veneciji, Milanu i Chioggi, kojoj se više puta za života vraćao, kada se vratio u Split. U Splitu je bio jedna od ključnih ličnosti u organizaciji umjetničkog i kulturnog života, od samostalnih izložbi, sudjelovanju u *Duji Balavcu*, organiziranju *Prve dalmatinske umjetničke izložbe* i društvu *Medulić* te kasnijim prosvjetnim radom.²⁶¹ U slikarstvu, uz mogućnost raspoznavanja tematskih faza, kako je prethodno naznačeno, može se uočiti i relativno jasna stilski putanja, utjecaja talijanskih pejzažista, verizma i posrednih elemenata slikarstva *macchiaiolia*, zatim je, potencijalno preko upoznavanja rada Segantinija, usvojio divizionizam, koji mu je tehnički omogućio da nastavi u smjeru simbolizma, očitom naročito nazivima pojedinih djela.²⁶² Ulje *Giudecca* (sl. 99) iz 1898. do 1900. godine demonstrira elemente koje je primio iz talijanske pejzažne tradicije, postižući uvjerljivi realizam prizora, ali slikajući mrljastim nanosima boje, mjestimice osobito primjetne fakture, ali koja doprinosi uvjerljivom dočaravanja izgleda motiva. Na slici je prikazana obala sa zgradama u perspektivnom skraćanju, desno od kojih je most, iznad kojeg se nazire grad u daljini, a prvi prostorni pojas čini voda s čamcem na lijevoj strani. Divizionističkim utjecajem Vidović usitnjava fakturu, čime se motivi postupno počinju rastvarati

²⁶⁰ Sažeto Vidovićevu likovnu putanju i evoluciju tema kojima se bavio u cijeloj karijeri naznačavan Kečkement, koji donosi i sažetu slikarevu biografiju. Kečkement, 2011., 64–68.; 204–205.; Pored Kečkementa također Zvonimir Mrkonjić daje kratki pregled i evaluaciju stila i slikarstva cijelog opusa Emanuela Vidovića. Mrkonjić, 1985., 4–12.

²⁶¹ Kečkement, 2011., 204–205.; Zidić, 2022.

²⁶² Igor Zidić u kratkom tekstu dobro sažima cjelokupnu ekstenzivnost utjecaja koji su mogli oblikovati Vidovićev umjetnički lik, u potpunosti kontekstualizirajući njegovu raniju umjetnost te dajući dobru karakterizaciju Vidovićevog stila i stilskih mijena u tom razdoblju. Zidić, 2022.

u treperavim kratkim potezima i magličastom efektu, a mijenja se i kolorit, skala boja se sužava, a i same boje se doimaju sve više suhe u odnosu na ranije radove, čije boje su bile masnije i zasićenije, a ovakav pomak je primjetan na slici *Iz lagune. Chioggia* (sl. 100), nastaloj između 1903. i 1905. godine. Na njoj je također prikazana obala s privezanim barkama, sa zanimljivim kontrastom osvijetljenog i neosvijetljenog dijela. Krajnju redukciju motiva stilizacijom i priklanjanje simbolizmu predstavlja *Angelus* iz 1906. godine (sl. 101), slikan gotovo monokromatski, u zagasitoj crvenoj koja je tek tonski varirana, također magličasta, vidljivih kratkih poteza. Motiv barke s likovima i obale u daljini je gotovo nerazpoznatljiv, a bojom i tretmanom slikar je u potpunosti otklonio od tendencije za prikazom materije motiva, gdje i sama slika daje oplošnjen dojam i nerazumljivih je prostornih odnosa. Slijed ove tri slike predstavlja Vidovićev put od doživljaja eksternog do eksternalizacije internog.

8.2. Pitoresknost – estetska privlačnost krajolika

Dok se nizom prethodno spomenutih primjera već obratila pažnja na slikovitost kao motivaciju za prikaz krajolika i njihovu interpretaciju kao mjesto emocionalnog doživljaja ili eskapizma, naposljetku priče o pejzažima valja izdvojiti pojedina djela kojima se fokus interpretacije vraća na sami motiv te doživljaj krajolika kao čistog, lijepog, pitoresknog odnosno estetski zanimljivog. Uz povratak realizmu motiva kao važnom principu, ovdje spomenute slike, mahom nastale potkraj XIX. i početkom XX. stoljeća, upotpunjuju priču o emancipaciji pejzažnog slikarstva u Hrvatskoj, jer demonstriraju zanimanje za motiv krajolika, koji je umjetniku zanimljiv sam po sebi te koji ga dovoljno motivira da ga kao samodostatnog prikaže na svom papiru ili platnu. U tom kontekstu valja spomenuti *Trg Michelangela u Firenci* i *Kupalište Bačvice* Vinka Draganje, pa čak i *Pejzaž s gradom u pozadini*, no o kojem je korisno razmisliti u odnosu s prethodnim primjerima na kojima su tematizirane osobitosti likovnog izraza, nadalje tu su i *Rijeka – Pećine* Johna Learda, *Splitska luka s veslačima* Virgila Meneghella Dinčića, *Romantična vila kod Rijeke* Hansa Printza, *Osječka zimska luka* Guida Jenyja, *Škver u Lapadu* i *Sveti Jakov* Josipa Lalića te *Primorski pejzaž* Flore Jakšić. Njima su pridružena i tri djela Mencija Clementa Crnčića, *Bonaca*, *Bura* i *Jelačićev trg*, o kojima bi se moglo razgovarati u nizu različitih konteksta, počev od formalnog likovnog tretmana motiva, do zahvaćanja poetičnog ambijenta, naročito na slici *Bura*, no upravo je raznolikost motiva i pristupa motivima na ovim primjerima dobar doprinos, kao i likovnom kvalitetom, diskursu u ovom kontekstu o ljepoti i pitoresknosti krajolika kao motivaciji za njen prikaz u slikarstvu, gdje također primjer poput slike *Jelačićev trg* demonstrira da zanimanje za prizor i prepoznavanje lijepog prizora ne mora nužno biti vezano za samu prirodu i konvencionalno uže definiranu temu pejzaža. U ovom kontekstu je ostavljeno mjesto i za Ivana

Tišova, čiji *Potok Kraljevac*, kao jedini uvjerljivo definirani pejzaž među njegovim, u ovom diplomskom radu opisanim, djelima, također demonstrira zanimanje za isječak krajolika koji motivom nije naročito osobit i nema suviše zanimljivih elemenata, no koji je privlačan i zanimljiv upravo zbog njegove pitoreskosti.²⁶³

8.2.1. Tri primjera slikarstva Vinka Draganje

Nakon desetljeća pretežitog djelovanja ili amatera ili stranaca, Vinko Draganja javlja se kao prvi domaći akademski školovan slikar u Dalmaciji. Draganji, rođenom u Splitu 1856. godine, u kojem je preminuo 1926. godine, slikarstvo ipak nije bilo primarna preokupacija, jer je nakon srednje škole pošao u dominikansku bogosloviju u Dubrovniku, a zatim Splitu, gdje se zaredio 1879. godine te su mu upravo svećeničke dužnosti za života ponajviše ometale slikarski rad, što raznim obavezama, no i u vidu nepoticajne društvene okoline.²⁶⁴ Prvu likovnu poduku dobio je u privatnoj školi Emila Vecchiettija, a potom u Zadru kod svećenika Josipa Rossija od 1881. do 1883. godine, no sva obilježja njegovog slikarstva su zasluga Akademije u Firenci, koju je pohađao od 1883. do 1887. godine.²⁶⁵ Kečkement prepoznaje utjecaje starije generacije talijanskih realista, talijanskog verizma i slikara *macchiaioli*, poput Signorinija i Fattorija, bez direktne veze s tada „avangardnim“ stilom impresionizma, a po pitanju tema i tehnike, Draganja slika uljem portrete, *genre* scene, sakralne slike, mrtve prirode i pejzaže.²⁶⁶ Na slici *Trg Michelangela u Firenci* (sl. 102), koja prikazuje kip Davida na sredini slike, gdje tlo čini donju trećinu slike a ostatak je nebo, tek s raslinjem i zgradama na horizontu, mogu se uočiti paralele s tadašnjim talijanskim slikarstvom, u slobodnom, skicoznom i jasno uočljivom potezu, no koji ne kompromitira realističnost, ali daje slici svježinu. Takvim tretmanom boje i nanosa uspijeva stvoriti osjećaj za atmosferu i trenutak, ambijentalnost i treperavost, a da nije vezana uz impresionistički tretman, što je primjetno i na slici *Kupalište Bačvice* (sl. 103), sa *genre* elementom dviju suvremenih figura u

²⁶³ Druga dva spomenuta Tišovova djela su *Dvorište frankopanskog grada u Kraljevcu* i *Kraljevska donjogradska gimnazija u Zagrebu*, čije poveznice s pejzažnim slikarstvom nisu osobito čvrste, međutim u nedostatku uvjerljivijih primjera ipak demonstriraju za Tišova značajan udio *genre* u njegovom opusu, kojem ambijent dvorišta na slici *Dvorište frankopanskog grada u Kraljevcu* služi prvenstveno kao pozadina, a *Kraljevska donjogradska gimnazija u Zagrebu* stavlja u fokus dekorativni karakter i dekorativnu namjenu dijela njegovog slikarstva.

²⁶⁴ Duško Kečkement je monografski obradio lik i poznata djela Vinka Draganje te detaljnije donosi biografiju, kao i dijelove nikad dovršene niti objavljene autobiografije slikara, koja rasvjetljava uvjete rada i društvene poteškoće koje su psihološki i fizički utjecale na Draganjinu sposobnost za bavljenje slikarstvom. Od borbe prvo za odlazak u Italiju na školovanje, potom njegovo završavanje, do kleveta i nepovoljnog odnosa sa pripadnicima svoga reda, prvo u Firenci, a potom i na ovoj strani Jadrana, a tu su i razne samostanske dužnosti koje nisu ostavljale mnogo prostora za likovni rad, a potkraj života i problemi s vidom. Kečkement, 1975., 9–18.; 49–74.

²⁶⁵ Kečkement, 1975., 9–12.

²⁶⁶ Kečkement detaljnije analizira stil i utjecaje na Draganjino slikarstvo, nejednake kvalitete i silazne putanje od povratka sa studija, što Kečkement interpretira u odnosu na opće društvene uvjete, spomenute specifične uvjete u kojima je Draganja živio i ukus društva, koji nisu bili poticajni za daljnji razvoj stila ovog slikara sa solidnom tehničkom vještinom. Kečkement, 1975., 19–26.

prvom prostornom pojasu, u donjem desnom kutu, dok se pogled pruža preko mora u drugi prostorni pojas, na cijeli zaljev u kojem je kupalište smješteno, a gornju polovicu slike čini nebo. Najslobodnijeg je rukopisa na *Pejzažu s gradom u pozadini* (sl. 104), na kojem se boje mrljasto pretapaju, a nanosi boje jasno prepoznaju jer ne dotjeruje suviše forme, stoga je ova slika najlikovniji njegov pejzaž, a na njemu se vidi i široka paleta izražajnih i svježih tonova koje koristi. Na toj slici prikazuje obrise grada u daljini preko vode, s obalom u prvom prostornom pojasu, a gornje dvije trećine slike zauzima nebo sa slikovitim masama oblaka.²⁶⁷

8.2.2. Primjer slikarstva Johna (Janka) Learda

Po svoj prilici nećak Rose Leard, odnosno sin Josepha Learda, je John Leard, koji se rodio 1871. i umro 1935. godine u Rijeci, a za života se uz dužnosti u tijelima zaduženim za pomorstvo bavio i slikarstvom, slikajući u ulju, akvarelu i gvašu pejzaže, aktove, mrtve prirode, *genre* i portrete.²⁶⁸ Na ulju *Rijeka – Pećine* (sl. 105), datiranom 1888. godine, prikazan je mirni morski zaljev, sa stjenovitom obalom u prvom prostornom pojasu te kućama koje se dižu iznad strme obale na nedalekoj drugoj strani zaljeva. Slikar uspijeva zabilježiti realan prizor, ali koristeći slobodnije nanose boje i bez suvišnog dotjerivanja forme, a također je primjetno kako na ovoj slici koristi dosta tanak sloj boje, koja ne prekriva u cijelosti platno te ostavlja vidljivu tekstu platna. Obje navedene karakteristike su najprimjetnije na stijenama u prvom prostornom pojasu te pokazuju kako je Leardovo zanimanje za motiv primarno slikarsko, a ne dokumentarno ili sentimentalno, što je do sada pretežno bio slučaj s diletantima.

8.2.3. Primjer slikarstva Virgila Meneghella Dinčića

Virgil Meneghello Dinčić je splitski slikar koji će ovdje biti tek kratko spomenut, jer se ostvario više u drugim medijima i temama nego li pejzažnom slikarstvu. Rodio se i umro u Splitu, 1876. te 1944. godine, školovao u Firenci, Veneciji i Dresdenu, a karijeru je ostvario i kao učitelj, u Sarajevu, Mostaru, Sinju i Splitu. Djelovao je u krugu *Medulića* i aktivno sudjelovao u splitskom kulturnom i umjetničkom životu od početka XX. stoljeća do Prvog svjetskog rata.²⁶⁹ Slikao je portrete, religiozne slike, folklorne motive te bavio se karikaturama i grafikom.²⁷⁰ Ovdje je predstavljen uljem *Splitska luka s veslačima* (sl. 106), s konca XIX. stoljeća, kao školovan slikar,

²⁶⁷ Kečkement navodi kako je riječ o nepoznatom i neutvrđenom motivu, gdje je izgledno da je slika nastala kao kopija prema reprodukciji slike nekog stranog slikara. Kečkement, 1975., 22.

²⁶⁸ Najaktualnije informacije o Johnu Leardu su objavljene u *Hrvatskom biografskom leksikonu*, gdje je također navedena nekolicina djela Johna Learda. LEARD, John. *Hrvatski biografski leksikon (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 7. 9. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/leard-john>.

²⁶⁹ Kečkement donosi biografske podatke o umjetniku i njegovu izlagačku aktivnost. Kečkement, 2011., 208.

²⁷⁰ Kečkement, 2011., 69.

no bez osobite izražajnosti, niti likovnog rukopisa, niti ambijenta. Marina prikazuje more u donjoj polovici slike, razdvojeno od neba cijelom dužinom horizonta prikazom lukobrana i udaljene obale. U prvom prostornom pojasu zahvaćen je glavni motiv veslača, uz nekoliko drugih brodova i isječak obale uz lijevi rub slike.

8.2.4. Ulje na platnu Hansa Printza

Austrijski ilustrator, pejzažist i slikar *genre* scena, Hans Printz, koji je živio od 1865. do 1925. godine, je akvizicijom Muzeja grada Rijeke početkom ovog stoljeća postao dijelom hrvatske likovne baštine, a riječ je o uljanoj slici *Romantična vila kod Rijeke*, nastaloj oko 1900. godine (sl. 107).²⁷¹ Slika prikazuje mali zaljev s plažom u donjem desnom kutu, nad kojom se izdižu litice, na vrhu kojih, iza vegetacije, se naziru kuća i vrt, od kojih do plaže vode stepenice. Slikana je potpuno realistički, svježim i prirodnim, plenerističkim koloritom, a potezi kistom nisu vidljivi. Kompozicijski dominira skraćena dijagonala litice, koja se dolje lijevo gubi u moru. Pažnja je na pitoreskosti samog motiva, a ne njegovoj slikarskoj interpretaciji.

8.2.5. Tri primjera iz opusa Ivana Tišova

Zanimljiva se analogija javlja kod Ivana Tišova, gdje se pokazalo pomalo izazovnim razmišljati o pejzažu, no slično bi se moglo reći i o njegovom slikarstvu općenito. Čini se nemoguće govoriti o hrvatskom slikarstvu na prijelazu XIX. i XX. stoljeća bez njegova spomena, no ipak teško se oteti dojmu da su njegovo mjesto i uloga još uvijek nedorečeni. Njegovo slikarstvo je pomalo posvuda, da na kraju nije nigdje konkretno. Tišov gotovo da je utjelovio cijelo hrvatsko devetnaestostoljetno slikarstvo. Imalo se što pohvaliti, no imalo se što i kritizirati.²⁷² Razapet između akademizma i plenerizma, ponekad je romantičar, ponekad simbolist, ponekad historicist, ponekad realist.²⁷³ Čak se i školovao u svim gradovima koji su usmjerili onodobno hrvatsko

²⁷¹ Dunato, 2011., 28.; *MUO | Partage plus*, [MUO | Partage Plus](#) (pregledano 21. rujna 2023.).

²⁷² Receptija Tišova se ističe kao zanimljiva tema, od njegovih suvremenika, poput Kršnjavija, Lunačeka i onovremenih publikacija (o kojima pišu Damjanović i Ambruš) do kasnijih povjesničara umjetnosti, od diskreditacije Ljube Babića, do pokušaja reafirmacije i revalorizacije Matka Peića. Damjanović, 2021., 45–110.; Ambruš, 2005., 5–26.; Babić, 1943., 127–128.; Peić, 1969., 59–66.

²⁷³ Ono što je obilježilo njegovo slikarstvo je tenzija između akademskog konzervativizma te oslobođanja od njenih konvencija i neposrednog prirodnog opažanja. Zapravo se našao između dvije ličnosti, Kršnjavija i Bukovca, gdje je pokušavao pronaći kompromis između lakoće, prozračnosti i svijetlog kolorita u duhu takozvane *zagrebačke šarene škole* i Kršnjavijevog upornog inzistiranja na akademizmu i renesansnim uzorima. Zbog toga je uistinu u jednoj osobi utjelovljen jaz u na domaćoj umjetničkoj sceni potkraj XIX. stoljeća, ali i dinamika između dvije supostojeće struje u drugoj polovici XIX. stoljeća općenito. Zbog čega se Tišov kao svojevrsan umjetnički kameleon koji je stilom varirao ovisno o potrebi, zapravo vrlo često prilagođeno temi koju je trebao prikazati. Ambruš najbolje sažima sve različite karakteristike njegovog slikarstva i važnost Bukovčevog utjecaja, dok Damjanović dobro predstavlja ulogu i utjecaj koji je Kršnjavi imao na Tišova, no predstavljajući cijeli dijapazon njegovih javnih narudžbi u dugom XIX. stoljeću,

slikarstvo, od Zagreba, preko Beča do Münchena, pa na kraju čak i Pariza koji je povukao hrvatsko slikarstvo u XX. stoljeće.²⁷⁴ Kao i mnogi hrvatski slikari djelovao je i u prosvjeti.²⁷⁵ Bavio se i historijskim i sakralnim temama, alegorijama, *genreom* i pučkim motivima, aktovima, portretima, konačno i pejzažima. Jednako tako i njegovi pejzaži odolijevaju jednostavnoj sintezi, dodatno otežano njihovom slabom obradom, nedostupnosti i činjenicom da njegov opus nadilazi dugo XIX. stoljeće. Stoga ovdje opisani akvareli *Dvorište frankopanskog grada u Kraljevici* (sl. 108), *Donjogradska gimnazija u Zagrebu* (sl. 109) i ulje *Potok Kraljevac* (sl. 110) su daleko od uvjerljive prezentacije Tišova kao pejzažista. Akvarel koji prikazuje unutrašnje dvorište burga, čiju kompoziciju učvršćuju arkadni otvori građevine, obogaćuju dvije ljudske figure, žena u narodnoj nošnji naslonjena na bunar u središtu te stariji čovjek s lulom u sjeni, uz desni rub slike. Likovi slici daju *genre* karakter i Tišov upravo često koristi pejzaž kao pozadinu za *genre* motiv, nerijetko iz narodnog života.²⁷⁶ Akvarel s prikazom Donjogradske gimnazije sniženim rakursom monumentalizira građevinu, a zahvaćanjem parka i ulice sa štafažnim figurama daje slici karakter vedute, evocirajući devetnaestostoljetne vedutne razglednice, naglašenije dekorativne nego li dokumentarne. Uljem je prikazan šumski detalj, pitoreskni potok zahvaćen s blago povišenog rakursa, na kojem do izražaja dolazi svježina boja.

8.2.6. Tri primjera slikarstva Mencija Clementa Crnčića

U austrijskom Bruck an der Mur, 1865. godine, rođen je slikar Menci Clement Crnčić, u obitelji slavonskog časnika Gašpara, za kojim je i Crnčić pošao u vojno zvanje, pa nakon osnovnoškolskog obrazovanja u Beču školovao se na vojnoj gimnaziji u obližnjem Sankt Pöltenu te u Hranicama, u današnjoj Češkoj, no koju je napustio kako bi upisao likovnu Akademiju u Beču 1882. godine. Likovno obrazovanje želio je nastaviti 1884. godine u Münchenu, no bez uspjeha zbog financijskih razloga, sve do 1889. godine, kada se, uz pomoć stipendije, školovao na tamošnjoj Akademiji kod Nikolausa Gysisa, do 1892. godine. Posredstvom Izidora Kršnjavoga od 1894. godine Crnčić je studirao grafiku na bečkoj akademiji kod Williama Ungera, do 1897.

od sekularnih do sakralnih primjerima, ujedno dočarava koliko je stilski Tišov umio varirati i pod kakvim je različitim utjecajima bio. Damjanović, 2021., 45–110.; Ambruš, 2005., 5–26.

²⁷⁴ Prvu likovnu naobrazbu Tišov je dobio na tek osnovanoj Obrtnoj školi u Zagrebu, koja je imala ključnu ulogu u daljnjem obrazovanju domaćih umjetnika. Zatim od 1889. do 1893. godine se nalazi na *Kunstgewerbeschule* u Beču, a 1893. i 1894. godine se nalazi u Münchenu na Akademiji. Od za Hrvatsku značajnih umjetničkih središta samo mu nedostaje Italija, no i po tom pitanju utjecaja ne manjka obzirom na važnost talijanskih renesansnih uzora i nazarenskog slikarstva, a čak 1893. godine boravi u Veneciji s Frangešom, Kovačevićem i bečkim profesorima. U Parizu boravi 1913. i 1914. godine. Damjanović, 2021., 47–55; 103–107.

²⁷⁵ Uz to što se obrazovao na Obrtnoj školi u Zagrebu, od 1895. godine na njoj djeluje kao učitelj, a od 1908. godine kao profesor, do umirovljenja 1928. godine; Kraševac, 2021., 17–25.

²⁷⁶ Više o slikama kojima Tišov povezuje narodne motive s pejzažom pišu Petra Vugrinec i Jasminka Najcer Sabljak. Vugrinec, 2021., 159–161.; Najcer Sabljak, 2021., 179–201.

godine. Nakon boravka u Beču i Lovranu, 1900. godine nastanio se u Zagrebu te je sudjelovao na izložbama koje su obilježile likovni život u Hrvatskoj na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće. Uz grafiku i slikarstvo, zadužio je hrvatsku umjetnost ujedno i svojim pedagoškim djelovanjem, osnivanjem privatne škole s Belom Čikošem Sesijom 1903. godine, koja je prerasla u Privremenu višu školu za umjetnost i umjetni obrt, a potom Akademiju, na kojoj je Crnčić djelovao do smrti 1930. godine.²⁷⁷ U Crnčićevom slikarstvu tematski dominiraju pejzaži, konkretnije marine, koje ga vezuju naročito uz područje sjevernog Jadrana, no putovao je diljem Hrvatske i zabilježio njezine različite krajolike na svojim slikama, na kojima se kretao u rasponu od prikazivanja samo elementarnih sila prirode, sa zanimanjem za slikarsko rješavanje različitih efekata i doživljaja ambijenta, do prikazivanja pitoresknih krajolika prirode, ruralnih predjela ili čak urbanih ambijenata. Crnčić se također bavio drugim temama, *genreom*, portretima i nekolicinom mrtvih priroda, a radio je pretežno u ulju. Uz slikarstvo marina ostvario se i u tehnici grafike te stoji na početku razvoja grafičkog medija u hrvatskoj umjetnosti.²⁷⁸ Obzirom da pejzaži čine glavninu njegova slikarskog opusa, teško je uvjerljivo predstaviti sve njihove karakteristike nekolicinom primjera, no onim odabranim nastoje se predstaviti suštinske karakteristike slikarovog pristupa toj temi. Iako se postupno odmaknuo od inicijalnog akademizma, naročito u sumarnijem tretiranju detalja, rasvjetljavanjem i proširenjem palete boja, što zagrebačkim iskustvom u krugu umjetnika koji su se okupili oko Bukovca, što čistom plenerističkom opservacijom, Crnčić je u slikarstvu uvijek ostao vezan uz realistično shvaćanje prizora te koristi cjelokupno svoje slikarsko znanje radi njegova postizanja. Tako na ulju *Bonaca* iz 1906. godine (sl. 111) spretno ostvaruje perspektivni odnos dvije ribarske jedrilice, koje čine cijelu kompoziciju slike, koju nešto više od polovice čini more, a ostatak nebo, a i tehnički tretman koristi u svrhu postizanja realizma motiva, varira širinu poteza i količinu boje pa je na mirnom moru tek mjestimice vidljiv potez, koji dočarava tek lagano mreškanje, a jedrilice i njihovi odrazi na vodi su tretirani pastozno i vidljivog poteza, dok je volumen oblaka dočaran vrlo akademski tonirano. Na slici *Bura* iz 1907. godine (sl. 112), prilagođava duktus i kolorit zapjenjenom, nemirnom, olujnom moru širokim potezima te naglašenom pastoznošću bijele boje iz čije teksture uvjerljivu formu poprima morska pjena. Slika

²⁷⁷ Šurina, Ukrainčik, 1991., 176–179.

²⁷⁸ Šurina se detaljnije bavi analizom cjelokupnog opusa Mencijsa Clementa Crnčića, kao i iscrpnijim biografskim podacima. No, uz daljnjim tekstom opisano, dodatno valja izdvojiti nekoliko zapažanja Božene Šurine, koja nadopunjuju sliku o Crnčićevom pejzažnom slikarstvu. Dok su u cjelokupnom stvaralaštvu dominirale marine, uz slike pojedinih krajeva u kojima se Crnčić u određenom vremenu našao, Šurina primjećuje izvjesne promjene u paleti boja oko 1911. godine, kada je Crnčić boravio na Velebitu i primjećivao atmosferske efekte i treperenja na planinskom zraku, također primjećuje kako Crnčić nakon 1912. godine stišava paletu, koja ostaje zagasitija do kraja njegova stvaralaštva, a u posljednjem desetljeću se vraća svjetlosnim efektima, ali i slikanju u tonovima. Također, obzirom da ne spada u kontekst rada, Crnčićeva grafika, koja čini važan dio umjetnikova opusa, nije ovdje obrađena, a o njoj više podataka također donosi Šurina. Šurina, Ukrainčik, 1991., 16–42.

prikazuje sivo-plave valove, koji se u pjeni razbijaju o sive grebene, koncentrirane uz lijevi rub slike, a izvrstan osjećaj za atmosferu je postignut žučkastim difuznim osvjetljenjem. Iz oba primjera je vidljivo da Crnčića zanimaju i dinamizam i mir, razni atmosferski uvjeti te kako oni transformiraju uvijek slikoviti primorski pejzaž. Uz širinu likovnog tretmana treba naglasiti ipak prisutnu širinu tema, unatoč dominacije marina u Crnčićevu opusu, pa primjer *Jelačićevog trga* iz 1911. godine (sl. 113), kontrapunkt *Buri*, motivu bez sadržaja, kojeg čine isključivo prirodni elementi, prikazuje vedutu zagrebačkog trga gledanog s istočne strane, napućenog trgovačkim štandovima i masama u prolazu. Na slikovitom, ali i dalje vrlo realnom prikazu, Crnčić detalje shematizira i tretira sumarno, a slika je riješena primarno koloristički.

8.2.7. Primjer iz opusa Guida Jenyja

Guido Jeny, rođen u Pakracu 1875. godine, obilježio je kulturni život Osijeka prvenstveno kao prosvjetni radnik, likovni kritičar, publicist, a tek onda i slikar.²⁷⁹ Srednjoškolsko obrazovanje stekao je u Osijeku, a potom je otišao na studij u Beč, da bi se ponovno vratio u Osijek, u kojem je djelovao s prekidima do 1929. godine, kada se preselio u Zagreb, a od 1947. do smrti 1952. godine živio je u Opatiji.²⁸⁰ Što se tiče njegova slikarstva, bio je zapravo samouk slikar, bez formalne likovne naobrazbe, slikao je portrete i pejzaže, ulja i akvarele, a također je crtao i crteže.²⁸¹ Stilski je zanimljiva njegova putanja, jer ga vodi od potpuno realističke manire na početku XX. stoljeća, kasnije do, uvjetno nazvanih, svojevrsnih neoimpresionizma i poentilizma, no, obzirom na postavljeni vremenski kontekst, ovdje će biti samo predstavljeno Jenyjevo slikarstvo prvog desetljeća XX. stoljeća, slikom *Osječka zimska luka u snijegu* iz 1909. godine (sl. 114).²⁸² Slika je veduta Osijeka, koja smješta promatrača van grada, na, u snijegu utabani, pješački put uz Dravu, odakle gleda osječke gradske kuće i zvonik u središtu slike, a desno je zamrznuta Drava s brodovima u luci uz grad. Jeny je vrlo izoštrano definirao sve detalje, naročito primjetno u prvom prostornom pojasu u obradi raslinja i leda na rijeci, realizam koji odaje dojam točnog dokumentiranja idiličnog trenutka, ali koji za razliku od njegova kasnijeg slikarstva nije njegova impresija.

²⁷⁹ Ana Šeparović, Višnja Flego, "JENY, Guido (Gvido)", u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://www.lzmk.hr) (pregledano 26. Svibnja 2023.).

²⁸⁰ U osječkoj gimnaziji kod Dimitrije Markovića dobiva svoju prvu ali i jedinu likovnu naobrazbu, jer u Beč Jeny odlazi na studij matematike, nacrte geometrije te potom građevinarstva, što je vjerojatno usmjerilo njegovo djelovanje u javnoj sferi prema drugim djelatnostima, a ne umjetnosti, te koje su ujedno pružale prostor i za njegov socijaldemokratski ideološki angažman. Detaljniji uvid u djelovanje Guida Jenyja vidi u: Ana Šeparović, Višnja Flego, "JENY, Guido (Gvido)", u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://www.lzmk.hr) (pregledano 26. Svibnja 2023.).

²⁸¹ Gamulin, 1995.b, 227–228.

²⁸² Gamulin, 1995.b, 227–228.

8.2.8. Dva primjera slikarstva Josipa Lalića

Josip Lalić rodio se u Splitu 1867. godine. Za slikara se obrazovao na Akademiji u Veneciji, potkraj stoljeća putovao je Italijom i boravio u Parizu, a nakon Prvog svjetskog rata živio je i djelovao u Rimu, do svoje smrti 1953. godine.²⁸³ Iako je ovaj slikar, iz autonomaške obitelji, životom i slikarskim iskustvom bitno vezan uz Italiju te iako djeluje do sredine XX. stoljeća, ipak se vratio u rodni Split 1900. godine, a potom od oko 1902. godine živio i djelovao u Dubrovniku sve do svog konačnog preko-jadranskog preseljenja oko 1920. godine te je aktivno sudjelovao u domaćim likovnim događanjima.²⁸⁴ Njegov opus čine ulja i akvareli s temama portreta, pejzaža, *genre* scena s naročitim folklornim elementima te sakralno slikarstvo i alegorije.²⁸⁵ Na akvarelu *Škver u Lapadu* (sl. 115), nastalom oko 1910. godine, Lalić je prikazao glavni motiv na sredini papira, dok je promatrač postavljen na put, koji se dijagonalno pruža u dubinu slikanog prostora te kojeg redovito koristi za dočaravanje dubine i kao glavni kompozicijski element na slikama.²⁸⁶ Kolorit je svijetao, prozračan, a boje su nanesene slobodno u mrljama, čime je postignuta atmosferičnost i emocionalni doživljaj slike. Slično tretira i ulja, kao na primjeru slike *Sveti Jakov* (sl. 116), nastale oko 1910. godine, gdje boju nanosi slobodno u mrljama i pomalo pastozno, s osobitim afinitetom za dočaravanje topline svjetla, koja daje slikama atmosferičnost, no njegov kolorit nikada nije potpuno intenzivan, nego uvijek pomalo mliječan. Na toj slici prikazao je put koji dijagonalno vodi do crkve i samostana u trećem prostornom pojasu, no uz koji se nalazi zidić, na čijem kraju, na desnoj polovici slike, sjede tri ženske figure, a uz desni rub slike se nalazi osamljeno drvo koje reže kadar.

8.2.9. Primjer iz opusa Flore Jakšić

Flora Marinović, koja udajom postaje Jakšić, dubrovačka je amaterska slikarica, koja je, pored putovanja na koja je voljela odlaziti, život provela u rodnom gradu, od rođenja 1856., do

²⁸³ Kečkement, 2011., 203.

²⁸⁴ Vojvoda i Žaja Vrbica, koje napominju i slikarevu političku orijentaciju, donose pregled slikareve ostavštine iz vremena dubrovačkog boravka, u kojem prepoznaju Lalićev najveći likovni doseg, a također su zabilježile i slikarevu izlagačku aktivnost u domaćem likovnom kontekstu, što zajedno afirmira položaj ovog slikara u hrvatskoj likovnoj baštini, a vremenskim trajanjem prikladno, samom koncu dugog XIX. stoljeća. Vojvoda, Žaja Vrbica, 2015., 147–159.

²⁸⁵ Kečkement donosi opis njegovog portretnog slikarstva prenoseći kritiku iz vremena, a Vojvoda i Žaja Vrbica donose pregled ostalih tema kojima se slikar bavio. Kečkement, 2011., 62–64.; Vojvoda, Žaja Vrbica, 2015., 148–156.

²⁸⁶ Istu karakteristiku primjećuju i Vojvoda i Žaja Vrbica, koje također naglašavaju utjecaj impresionizma na slikareve pejzaže, zanimanjem za svjetlosne efekte, plenerističkim koloritom, kadriranjem, no koje Lalić interpretira prema svom ukusu. Vojvoda, Žaja Vrbica, 2015., 151–154.

smrti 1943. godine, slikajući i prijateljujući sa mnogim umjetnicima i kulturnim ličnostima.²⁸⁷ Slikarstvom se počela baviti tek na prijelazu stoljeća te po svojoj prilici na inicijativu prijatelja, slikara Vlahu Bukovca, a potom i Marka Rašice, čiji su utjecaji prvenstveno oblikovali njen likovni izričaj, koji je kroz cijeli njen rad ostao baziran na idejama iz razvojne linije, uvjetno imenovanog, impresionističkog, postimpresionističkog i plenerističkog slikarstva, koji slikaricu likovno vežu uz dugo XIX. stoljeće i nakon njegova završetka. Slikala je ulja na platnu, u prvom redu pejzaže, no radila je i sakralne teme i portrete.²⁸⁸ *Primorski pejzaž* (sl. 117) nastao je oko 1910. godine, na kojem se primjećuje široka paleta boja, treperava površina kao efekt slobodnih usitnjenih i pastoznih poteza, no i nedostaci u osjećaju za dubinu prostora i perspektivne manjkavosti.²⁸⁹

9. PREMA XX. STOLJEĆU

Obzirom na povodjenje za idejom fleksibilnosti i osvještavanjem arbitrarnosti vremenske periodizacije i stilske koncepcije, kao nekim od vodećih ideja diplomskog rada, preostaje s jednakim senzibilitetom za arbitrarnost, postupnost i istovremenost premostiti prijelaz iz dugog XIX. u XX. stoljeće, u likovnom, a ne nužno kronološkom pogledu. Stoga su se na začelju obrađenih primjera pejzažnog slikarstva našla djela Branka Šenoe, Naste Rojc, Tomislava Krizmana, Ivana Benkovića te Josipa Račića i Miroslava Kraljevića, na kojima se mogu razmotriti likovne karakteristike koje anticipiraju daljnji umjetnički razvoj u XX. stoljeću te koja upućuju na postupan prijelaz i postojanje niza opusa na kojima se odabrane vremenske granice ipak prelamaju.

9.1. Primjer slikarstva Branka (Branimira) Šenoe

Svojim stvaralaštvom supružnici Branko Šenoa i Nasta Rojc već pripadaju XX. stoljeću, no kako su oboje djelatni već od prvih godina stoljeća i direktno se naslanjaju na devetnaestostoljetnu tradiciju, valja bar njihovim spomenom zaokružiti dugo XIX. stoljeće, iako

²⁸⁷ Lupis i Žaja Vrbica donose sažete biografske podatke o umjetnici, također osvrćući se na ne-likovnu ostavštinu umjetnice, koja podrazumijeva ujedno i veze koje je za života stvorila u svijetu umjetnika i kulturnih djelatnika, koji su odsjedali u njejoj kući, ali i činjenicu da je Flora Jakšić svoju kuću, koju je dala izgraditi na Lapadu 1921. i 1922. godine te za koju je idejne projekte izradio Vlaho Bukovac, a konačno realizirao češki arhitekt Alois Zima, oporučno ostavila na korištenje likovnim umjetnicima nakon svoje smrti. Lupis, Žaja Vrbica, 2014., 528–532.

²⁸⁸ Lupis i Žaja Vrbica donose informacije o likovnoj aktivnosti slikarice i izložbama na kojima je sudjelovala, a prenose i anegdotalne informacije iz primarnih izvora o poticajima za slikanje koje je dobila od Bukovca i Rašice. Lupis, Žaja Vrbica, 2014., 528–532.

²⁸⁹ Zanimljivo je ovdje uputiti na kritike koje je sam Rašica imao glede Florinog slikarstva, koje prenose Lupis i Žaja Vrbica. Rašica konstatira slikaričinu zanesenost bojom, no nauštrb manjkavog crteža i osjeća za atmosferu, slikarica nedovoljno razrađuje kompozicije i koloristički ne sugerira prostorne odnose upravo radi kojih njene slike ne ostavljaju dojam dubine prostora te perspektiva pomalo „isklizuje“. Lupis, Žaja Vrbica, 2014., 530.

njihov opus ovdje nije zastupljen u cijelosti. U slučaju Branka Šenoe likovne i stilske osobine njegovog slikarstva su najvažniji argument protiv njegovog izostavljanja iz zadanog konteksta, zbog nevelikih stilskih oscilacija u cijelom opusu, kojeg počinje sljedovanjem aktualnih umjetničkih zbivanja u Zagrebu na prijelazu stoljeća, a kasnije je ostao potpuno po strani suvremenih avangardnih zbivanja.²⁹⁰ Rodio se u Zagrebu 1879. godine, sin je istaknutog književnika Augusta Šenoe, diplomirao je pravo te doktorirao povijest umjetnosti, a za života se istakao kao kulturni djelatnik, u prosvjeti, kazalištu, kao konzervator te na čelu niza kulturnih i umjetničkih institucija. Bio je u braku sa slikaricom Nastom Rojc od 1910. do 1924. godine, a umro je u Zagrebu 1939. godine. Slikarsku naobrazbu je stekao privatno, kod Otona Ivekovića od 1899. do 1906. godine, a 1903. te 1904. godine je učio grafičku tehniku bakropisa kod Mencija Clementa Crnčića.²⁹¹ U umjetnosti se pretežno bavio slikarstvom pejzaža u akvarelu i ulju te crtežom, grafikom i scenografijom, a tematski pored pejzaža mogu se susresti pojedini *genre* prizori, *genre*-portreti i animalističke teme integrirane u pejzaž.²⁹² Na *Pejzažu iz okolice Zagreba* (sl. 118) Šenoa je prikazao dubok slikani prostor, što je nerijedak slučaj u njegovom slikarstvu, kojeg čine prostrane ravnice i šumski lugovi, koji zauzimaju nešto više od polovice platna, dok gornju polovicu čini oblačno nebo i magličasta atmosfera kiše koja pada u daljini, prikazano u gornjem desnom dijelu slike. Grandioznost atmosferskih uvjeta i naglašavanje odnosa veličina prostrane prirode i malene štafaže seoske kočije predlaže vrlo tradicionalno sentimentalno čitanje slike, no ono što Šenou smješta na početak XX. stoljeća je način slikanja, shematskom stilizacijom formi, koje su svedene na mrlje slobodno nanese boje bez suvišnih detalja i dotjerivanja.

9.2. Primjer iz opusa Naste Rojc

Kako je već spomenuto uz njenog nekadašnjeg supruga Branka Šenou, ovaj par slikara pripada XX. stoljeću, no obzirom da su otpočeli svoju umjetničku djelatnost već u prvim godinama stoljeća, ipak su se formirali u okružju još uvijek devetnaestostoljetne tradicije, zbog čega zavjeđuju barem spomen, kao prijelazna karika u novo umjetničko stoljeće. Nasta Rojc je za razliku od Šenoe imala ekstezivnije umjetničko školovanje, stoga i više različitih linija utjecaja, koji uz veću širinu likovnih medija i tema pozivaju na cjelovito sagledavanje njenog opusa kako

²⁹⁰ Smiljka Domac-Ceraj uz Branka Šenou vezuje idealizirani realizam, koji je plod akademske tradicije XIX. stoljeća te također ga vidi kao nasljednika takozvane „zagrebačke šarene škole“, na čije kolorističke utjecaje upućuje na Šeninim najranijim djelima, no riječ je i o generaciji umjetnika kod kojih je Šenoa upravo primio svoje likovne poduke, Otonu Ivekoviću i Menciju Clementu Crnčiću, pored kojih je kao uzor istaknut i nešto stariji Nikola Mašić. Domac-Ceraj, 2002., 5–13.

²⁹¹ Specifične djelatnosti kojima se Šenoa bavio za života je zabilježila Domac-Ceraj u kratkoj biografiji Branka Šenoe. Domac-Ceraj, 2002., 164–165.

²⁹² Domac-Ceraj se također nešto opširnije pozabavila svim likovnim djelatnostima i temama kojima se Šenoa bavio. Domac-Ceraj, 2002., 5–20.

bi se razumjelo njeno mjesto u hrvatskoj povijesti umjetnosti, zbog čega Rojc ovdje nije predstavljena u svoj svojoj širini pejzažnog slikarstva, nego je na njen slikarski opus tek upućeno primjerom iz njenih likovnih početaka, vezanih uz Branka Šenou i Otona Ivekovića.²⁹³ Na slici *Rojčevo u Gudovcu – „Marof“* iz 1902. godine (sl. 119) slikarica je u plenerističkom koloritu zelenih, žutih, narančastih i blijedo-plavih boja prikazala slobodnim rukopisom slikan pejzaž, stilizirano pojednostavljenih formi, kojeg čini naglašeno horizontalan krajolik, s praznom ravnicom u prvom prostornom pojasu, odakle se pruža pogled preko usjeva na krovove seoskih kuća i vrhove drveća, dok gornju polovicu slike čini svijetlo nebo. Nasta Rojc rodila se u Bjelovaru 1883. godine, prvu poduku u slikarstvu dobila je u privatnoj školi Otona Ivekovića od 1901. do 1902. godine, nakon čega je pohađala bečku *Kunstschule für Frauen und Mädchen* do 1904. godine, a 1907. godine *Frauenakademie* u Münchenu, odakle se nakon godinu dana ponovno vratila u Beč. Najveći dio života je djelovala u Zagrebu, gdje je umrla 1964. godine.²⁹⁴

9.3. Dva primjera slikarstva Tomislava Krizmana

Tomislav Krizman, koji se rodio u okolici Karlovca 1882. godine, a umro u Zagrebu 1955. godine, te koji je hrvatsku povijest umjetnosti zadužio prvenstveno grafikom, uvelike nadilazi zadane okvire dugog XIX. stoljeća te pejzažnog slikarstva.²⁹⁵ Obzirom da je stasao u prvom desetljeću XX. stoljeća te dio opusa, iako znatno manjeg značaja, čini pejzažno slikarstvo, radi cjelovite slike dugog XIX. stoljeća treba ga u ovom kontekstu spomenuti, s fokusom na njegovu najraniju djelatnost. Prvo likovno obrazovanje stekao je privatno do 1902. godine, kod Auera, Čikoša, Crnčića i Kovačevića, kada se upisao na bečku *Kunstgewerbeschule*, na kojoj je studirao do 1905. godine, od kada je do 1908. godine studirao grafiku na tamošnjoj Akademiji, kod Williama Ungera. Obrazovna podloga, ali i opće umjetničko ozračje onodobnog Beča utjecali su na Krizmanovo stilsko oblikovanje u kontekstu secesije te na interes za primijenjenu umjetnost. Za života se ostvario u pedagoškoj djelatnosti, a bio je aktivan i na kulturno-umjetničkom polju, sudjelujući u društvima „Medulić“ i „Djelo“ te osnivanju „Proljetnog salona“. Bavio se, uz grafiku

²⁹³ Đurđa Petravić Klaić naglašava vezanost Naste Rojc uz slikarstvo umjetnika koji su djelovali u Zagrebu na prijelazu iz XIX. u XX stoljeće, poput Mencija Clementa Crnčića, Ferde Kovačevića, Bele Čikoša Sesije, kao i prve poduke u privatnoj školi Otona Ivekovića, što uz formalno obrazovanje u akademističkoj tradiciji i kasnije držanje po strani avangardnih stilova daju legitimitet spominjanju Naste Rojc u vezi s devetnaestostoljetnom tradicijom. No, unatoč tome, karijeru slikarice, koja se protezala kroz cijelu prvu polovicu XX. stoljeća, treba sagledati u cjelini i u vezi s cjelokupnim vremenskim kontekstom u kojem je djelovala, zbog čega detaljnija analiza umjetnosti Naste Rojc te konkretno njenog pejzažnog slikarstva ovdje izostaje. Petravić Klaić donosi cjelovit pregled opusa Naste Rojc. Ukrainčik, Petravić Klaić, 1997., 27–41.

²⁹⁴ Petravić Klaić također donosi cjelovitu biografiju umjetnice. Ukrainčik, Petravić Klaić, 1997., 158–163.

²⁹⁵ Višnja Flego, „KRIZMAN, Tomislav“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://hrvatski.biografski.leksikon.hr) (pregledano 17. studenog 2023.).

i slikarstvo, scenografijom, kostimografijom i umjetničkim obrtom.²⁹⁶ Na ulju *Pejzaž* iz 1910. godine (sl. 120) Krizman je prikazao dva ženska lika na stazi zasjenjenoj gustim drvoredom, dok se lijevo otvara pogled na prostrani i osvjetljeni pejzaž, a probijanje svjetlosti uz desni rub naslućuje da se prostor također otvara izvan desnog kadra. Dva lika, iako se naoko, naročito zbog veličine, mogu učiniti kao *genre* element u štafažnim figurama, intimnim odnosom, punim emocionalnog naboja, u sebi koncentriraju svu radnju slike, zbog čega mijenjaju čitanje pejzaža kao podređenog njihovoj priči. Takav pristup motivu upućuje na impulse iz ondašnjeg bečkog likovnog konteksta u kojem je Krizman stasao, isprepletenih secesije i simbolizma, kojima odgovaraju i formalne karakteristike poput asimetrije ili dekorativnosti granja uz gornji rub slike. No, pored ovakvog primjera, koji aludira na jedan od formativnih utjecaja u Krizmanovom radu, *Dalmatinski pejzaž* iz 1911. godine (sl. 121) predstavlja njegovo pejzažno slikarstvo u nešto širem kontekstu likovnih karakteristika, koje ga smještaju kao dionika u slikarstvo XX. stoljeća. Na slici je prikazan puteljak pod mladim maslinama, s kojeg se pruža pogled prema moru i prekomorskoj obali, boja je glavno izražajno sredstvo, iako korištena paleta sadrži samo zelene i plavo-ljubičaste tonove te nešto zemljane i bijele, potez je vidljiv i slobodan, a motivi su stilizirani i krajnje pojednostavljeni. Ekspresivno izlomljeno granje maslina je element slike koji asocira na Krizmanove secesijske grafike.

9.4. Ulje na platnu iz opusa Ivana Benkovića

Slikar, grafičar i ilustrator Ivan Benković rodio se u Rečici, nedaleko Karlovca, 1886. godine. Nakon gimnazijskog obrazovanja u Karlovcu, likovnu naobrazbu je stekao na Privremenoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt od 1907. do 1911. godine, koja je tek nastala iz Crnčićeve i Čikoševe privatne škole, nakon koje se usavršavao na bečkoj Akademiji 1911. godine te 1912. godine na akademiji *Grande Chaumière* u Parizu. Potom je, poslije kratkotrajnog boravka u Hrvatskoj, otišao u SAD te živio u New Yorku i Chicagu, u kojem je umro 1918. godine, gdje je radio kao ilustrator u tisku i slikao portrete.²⁹⁷ Obzirom da je Benković već pripadnik prvih generacija umjetnika koji se školuju u XX. stoljeću te čiji profesori čine apogej hrvatske devetnaestostoljetne umjetnosti, nadišao bi okvire dugog XIX. stoljeća poput njegovih školskih kolega, no obzirom na preuranjenu smrt i opus koji nije nadišao prva dva desetljeća XX. stoljeća

²⁹⁶ Konciznu ali cjelovitu biografiju, koja detaljnije obrađuje život i umjetničku djelatnost Tomislava Krizmana u ostatku XX. stoljeća donosi Višnja Flego. Višnja Flego, „KRIZMAN, Tomislav“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://Hrvatski.biografski.leksikon.lzmk.hr) (pregledano 17. studenog 2023.).

²⁹⁷ Nešto više detalja o životu i likovnoj aktivnosti Ivana Benkovića donosi Anger. Nada Anger, „BENKOVIĆ, Ivan“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1983. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://Hrvatski.biografski.leksikon.lzmk.hr) (pregledano 9. studenog 2023.).

iznimno je uključen u kontekst ovog rada, kao jedan od vjesnika nadolazećih umjetničkih generacija. Uz grafike i ilustracije, ostvario se u ulju, akvarelu, pastelu, gvašu, a pored portreta, slikao je pejzaže; raniji s temama Zagreba i Samobora, među kojima je *Samoborski pejzaž* iz 1912. godine (sl. 122), a kasniji su zabilježili vizure Sjedinjenih Američkih Država.²⁹⁸ Samoborski pejzaž u formatu vertikalno postavljenog pravokutnika prikazuje dubok slikani prostor s krošnjama šume, s nekoliko istaknutih oblika drveća, u prva dva prostorna pojasa, iza kojih se potom otvara bregoviti krajolik koji na horizontu prelazi u goru. Cijeli je pejzaž slikan paletom plavih i zelenih boja, no koje su varirane u različitim tonovima. Odmak od devetnaestostoljetne tradicije realizma, detalja i ambijentalnosti vidljiv je u većem naglasku na slikarskom, naspram sadržajnom, vidljivog širokog poteza, stilizacijom motiva sintetiziranjem i pojednostavljivanjem formi, sazdanih od mrljastih nanosa boje.

9.5. Primjeri iz opusa Josipa Račića i Miroslava Kraljevića

Referirajući se na ideju, već iznesenu prilikom vremenskog kontekstualiziranja dugog XIX. stoljeća, o arbitrarnosti svakog vremenskog perioda, kojeg je nemoguće jednoznačno odvojiti od onog što mu je prethodilo te od onog što ga slijedi, kao i ideju o događajima i točkama u vremenu koje su uzete za simbolični početak ili kraj epohe, no koje su u znatno realističnijoj perspektivi vjerojatno tek simptomatske pojave promjena, koje se odvijaju pozadi, suptilno i postupno, no nikada ne prestaju. S tom mišlju ovdje su spomenuti Josip Račić i Miroslav Kraljević, na začelju plejade hrvatskih pejzažista dugog XIX. stoljeća. Za razliku od ostalih umjetnika, obrađenih biografski, likovno i u kontekstu, Račić i Kraljević su se u njihovom društvu našli prvenstveno programatski.²⁹⁹ Dva umjetnika su likovno stasala u potpunosti u novom XX. stoljeću, no nijedan nije nadživio zadane, iako u shvaćanju labilne, vremenske okvire dugog XIX. stoljeća.³⁰⁰ Međutim, njihova likovna djelatnost ih snažnije vezuje uz razvojni niz onog što će

²⁹⁸ Nada Anger, „BENKOVIĆ, Ivan“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1983. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://lzmk.hr) (pregledano 9. studenog 2023.).

²⁹⁹ Valja naglasiti manju važnost pejzažnog slikarstva u opusima Račića i Kraljevića, zbog koje je ujedno primjerenije cjelovito, biografski i likovno obraditi njihovu djelatnost uzevši u obzir cjelokupan raspon likovnih tema i tehnika koje su koristili. Igor Zidić se detaljnije pozabavio cjelokupnom umjetničkom djelatnosti Račića i Kraljević kroz reevaluaciju onoga što je o umjetnicima u međuvremenu napisano. Zidić, 2009.b, 5–99.; Zidić, 2010., 5–103.

³⁰⁰ Josip Račić se rodio 1885. godine u Horvatima kraj Zagreba. Nakon tri završene godine gimnazije, 1900. godine postao je šegrt u litografskoj radionici Vladimira Rožankowskog, gdje je završio obrtni nauk 1903. godine. Godine 1904. se upisao u crtačku školu Antona Ažbea u Münchenu, a godinu kasnije je radio kao litograf u Berlinu te se vratio u München i upisao Akademiju, gdje je studirao kod Huga von Habermanna. U Münchenu je ostao do početka 1908. godine, kada je otišao u Pariz, gdje je nekoliko mjeseci kasnije skončao, počinivši samoubojstvo. Zidić, 2009.b, 100–112.; Miroslav Kraljević rodio se u Gospiću 1885. godine u plemićkoj obitelji, a odrastao je i školovao se u Zagrebu, Požegi te Gospiću. Godine 1904. Kraljević se upisao na studij prava u Beču te privatno polazio slikarski tečaj Georga Fischoffa. Potpuno se usmjerio umjetnosti 1906. godine, kada je napustio bečki studij i upisao se u grafičku školu Moritza Heymanna u Münchenu, a 1907. godine Akademiju, kod Huga von Habermanna, koju je

uslijediti, nego onog što je bilo, simptomi su novih ideja, stoga ovdje predstavljaju likovni prag XX. stoljeća, preko kojeg se može nazrijeti kojim putem hrvatsko pejzažno slikarstvo dalje polazi.³⁰¹ U duhu rečenog, paralelno su razmotrene dvije slike, motivom vrlo slične, jer obje prikazuju pogled na Seinu, kojim dominira most, koji horizontalno presijeca sredinu platna, a u prvom prostornom pojasu zahvaćen je isječak zidane obale rijeke, koja se dijagonalno pruža u donjem lijevom kutu te uz koji je privezan brod. Ponovno slični motivi se javljaju i na pozadinama, koje čine obrisi Pariza na kojima se razaznaje *Notre Dame*. Riječ je o slikama *Pont des Arts* Josipa Račića, iz 1908. godine (sl. 123) te *Most na Seini* Miroslava Kraljevića, iz 1911. godine (sl. 124). Ono što im je također zajedničko je sumarnost, shematska stilizacija formi motiva, odnosno njihovo sintetiziranje na osnovni oblik, naslikan temperamento, relativno slobodno, vidljive fature, gdje je motiv riješen primarno likovno, a ne sadržajno, no ostaje vezan uz realno iskustvo, ali subjektivno realno iskustvo. Dok im se palete boja na odabranim slikama razlikuju, zajedničko svojstvo im je prigušeni intenzitet boja, koje su utopljene u srebrnom i sivilu te naglašeno tamni elementi slike. Dok bi se o individualnim stilskim razlikama također moglo govoriti, ovdje je pažnja stavljena samo na sličnosti, kojima pejzažno slikarstvo ulazi u novo stoljeće.

10. POSTSCRIPTUM – SLIKARI ČIJA DJELA SU IZGUBLJENA ILI NEDOSTUPNA

Poradi cjelovitog pregleda pejzažnog slikarstva u Hrvatskoj u dugom XIX. stoljeću, kao dodatak, kratko će biti spomenuta djelatnost dvadeset umjetnika čija djela nisu ponaosob obrađena. U više slučajeva riječ je o umjetnicima postojanje čijih pejzaža je dokumentirano, no koji su

završio 1910. godine. U međuvremenu je boravio primarno u Požegi, a 1911. godine je otišao u Pariz. Vratio se u Zagreb potkraj 1912. godine, a idućeg proljeća je preminuo od tuberkuloze. Zidić, 2010., 104–112.

³⁰¹ Osviješteni senzibilitet za prijelaze u umjetnosti je polazišni argument za uključivanje Račića i Kraljevića u ovaj diplomski rad. Dok likovno naslijeđe, Račića više za života, a Kraljevića posmrtno, vezuje uz umjetnike koji su bili prominentni dionici likovnih zbivanja XX. stoljeća, argumentira spomenutu snažniju vezu Račića i Kraljevića s XX. stoljećem, što mogu potkrijepiti zaključne riječi Igora Zidića u monografiji o Kraljeviću, koji je postao bitan likovni izvor za iduću generaciju umjetnika. Ujedno necjelovito razumijevanje Zidića, kao i negiranje ovdje postavljene teze o nemogućnosti jednoznačnog odvajanja od konteksta: bilo vremenskog, bilo likovnog, bilo osobnog; odnosno gdje uvijek postoji nastavak izvan odabranog okvira, dogodilo bi se da se ne upozori i ne uputi na Zidićevu inicijativu ispravka hiperboliziranih vezivanja ili nevezivanja Račića i Kraljevića uz mjesni, vremenski i kontekst likovne tradicije, koji su bili zasluga dotadašnje povijesti umjetnosti. Neki primjeri koje valja istaknuti: Zidić na jednu stranu umanjuje determinizam Račićevog podrijetla na umjetnost, no naglašava vezu s likovnom tradicijom Münchena; kod Kraljevića umanjuje značaj posezanja za internacionalnim uzorima, a naglašava paralelizam s hrvatskim umjetnicima. Time je onda dan i posljednji argument za promatranje Kraljevića i Račića kao spona u divergentnom pogledu na umjetnost, pa tako i legitimne spona između pejzažnog slikarstva XIX. i XX. stoljeća. Zidić, 2009.b, 5–99.; Zidić, 2010., 5–103.

izgubljeni, dok je u pojedinim slučajevima mjesto čuvanja slika ipak poznato, ali uvid u njihov izgled u okvirima ovog istraživanja nije bio moguć.

Problem početka XIX. stoljeća je u manjku informacija o umjetnicima tada. Stoga o Josipu Schleicheru se ne zna puno više nego da je živio od 1763. do 1808. godine, a od 1790. godine do smrti da je živio u Osijeku u Tvrđi.³⁰² Radoslav Putar jedini spominje uz sakralno slikarstvo, da je slikar ostavio „dva klasicistička, pomalo naivna, hladno ugođena pejzaža“, signirana, rađena tehnikom gvaša na papiru te u privatnom vlasništvu, što objašnjava zašto nema više podataka o njima.³⁰³

Gottfried Pfalz, otac poznatijeg Franje Pfalza, potječe iz slikarske obitelji iz Cheba u Češkoj, gdje je rođen 1780. godine, no oko 1805. godine dolazi u Vinkovce, a potom se 1816. godine doseljava u Osijek, u kojem ostaje do smrti 1825. godine.³⁰⁴ Dok arhivskih podataka o njemu ima jako malo, a nijedno njegovo djelo nije sačuvano, ipak inventarizacija njegova ateljea nakon smrti, iz 1827. godine, svjedoči o njegovoj likovnoj aktivnosti od ličenja, preko oslikavanja zastava pa do štafelajnog slikarstva, uključujući pejzaže, zbog čega ga valja bar spomenuti.³⁰⁵

Kratko treba spomenuti Stjepana Lypoldta, koji se rodio u Karlovcu 1806. godine, a umro 1901. godine u Varaždinu, gradu u kojem se ostvario u pedagoškoj djelatnosti, na mjestu učitelja crtanja u tamošnjoj Risarskoj školi, pored čega se bavio slikarstvom i fotografijom. Ovdje je spomenut obzirom da dio njegove ostavštine čine akvareli s temom krajolika sjeverozapadne Hrvatske i Slavonije.³⁰⁶

Francesco (Franjo) Colombo rodio se u Rijeci, u siromašnoj postolarskoj obitelji, 1819. godine, gdje je također 1843. godine, tek u dvadeset-četvrtoj godini života, umro od tuberkuloze. U međuvremenu je uspio završiti studij slikarstva na Akademiji u Veneciji te ostaviti nekolicinu djela, prvenstveno portreta i sakralnih slika, no uz koje je tek dokumentirano da je radio i pejzaže, koji su nazvani *Zalazak sunca*, *Mlin* i *Zora*.³⁰⁷

³⁰² Švajcer, 1988., 6.

³⁰³ Putar, 1961., 35.

³⁰⁴ Prvi pismeni trag o njemu je molba za nastanjivanje u Osijek, iz koje se tek saznaje godina njegova rođenja i informacija da je prethodno stanovao jedanaest godina u Vinkovcima, Švajcer, 1977., 233.

³⁰⁵ U inventaru se spominju tri pejzaža u njegovu ateljeu, Švajcer, 1977., 233–234.

³⁰⁶ Lypoldt, Stjepan. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 7. 11. 2023. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=37686>.

³⁰⁷ Boris Vižintin donosi najiscrpnije podatke o životu i djelima Francesca Colomba, kao i stilskim obilježjima njegova slikarstva na temelju poznatih portreta, autportreta i jednog poznatog primjera sakralnog slikarstva. Vižintin, 1993., 43–48.

Slikarica Rosa Leard imala je godinu mlađeg brata Josepha (Giuseppe) Learda, koji se rodio 1824. i umro 1897. godine u Rijeci. Obrazovao se na Inženjerskoj i Vojnoj akademiji u Beču te je u vojnoj službi putovao diljem Monarhije, što je ovdje zanimljivo jer se diletantski bavio slikanjem i bilježio predjele u kojima je boravio na crtežima i akvarelima. Od preko pedeset njegovih djela koja čuva Hrvatski povijesni muzej u Zagrebu, njih dvadeset-četiri prikazuju pejzaž, datirani između 1844. i 1855. godine, ostali su *genre* i folklorni motivi.³⁰⁸ Međutim problem je što pejzaži nisu do sada nigdje publicirani i javno dostupni pa je ovom prilikom izostala Leardova likovna obrada, zbog čega se našao na ovom popisu, iako su njegova djela sačuvana.³⁰⁹

Slično vrijedi i za Louisa Meyniera, koji je živio od 1792. do 1867. godine, zapravo stranac, francusko-njemačkog podrijetla, koji se našao u Rijeci u više navrata, najduže u petom desetljeću XIX. stoljeća, kada kao slikar amater ostavlja niz pejzaža s riječkog područja, no uz njih i mapu skica, crteža i karikatura s prikazom scena i protagonista riječkog onodobnog javnog života.³¹⁰

Slikar Ivan Skvarčina je pak specifičan slučaj, na razmeđu Dalmacije i Italije, biografski, ali ovdje i simbolički.³¹¹ Dok su podatci o njegovom životu i djelima poznati te je dio njegovog opusa ostao sačuvan u Hrvatskoj, jedini poznati pejzaži ovog slikara temom, mjestom nastanka i današnjim smještajem onemogućuju njegovo uključenje u kontekst ovog rada, no ovdje je valjalo bar upozoriti na slikara, zaslugom hrvatske povijesti umjetnosti koja je pokazala interes za cjelokupno njegovo stvaralaštvo.³¹²

E. Novak je slikar o kojem se zna jako malo, kao i o njegovim djelima. Navodno je iz Primorja ili Istre, a djeluje u Zagrebu od 1881. godine, gdje je naslijedio atelje u kojem je djelovao

³⁰⁸ Vižintin donosi biografske podatke o Josephu Leardu. Iz biografije dodatno se može još izdvojiti kako se Leard nakon napuštanja vojne službe, 1867. godine, sve do smrti bavio građevinskim projektima i gradskom infrastrukturom, pa je značajno ime i u kontekstu riječkog devetnaestostoljetnog urbanizma i arhitekture. Vižintin, 1993., 53–61.

³⁰⁹ Marijana Schneider je jedina publicirala reprodukciju jednog od pejzaža Josepha Learda, no obzirom na njenu kvalitetu je nedovoljna da bi se išta više reklo o slikarovoj djelatnosti. Kako opseg ovog rada onemogućuje detaljnije istraživanje umjetnika, naročito onih nešto slabijeg značaja, u ovom pregledu je na djela Josepha Learda i njihov smještaj tek upućeno. Schneider, 1977., 131.

³¹⁰ Vižintin, koji donosi i nešto više biografskih informacija o Meynieru, imenuje nekoliko poznatih Meynierovih pejzaža: *Tvornica papira, Školjić, Banska vrata, Pioppi, Fiumara, Brajdica, Korzo, Most u Žaklju, Kalvarija*, koji se nalaze u Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja, no koji kao i u slučaju Josepha Learda nisu publicirani da bi se Meynierovim pejzažima moglo posvetiti više pažnje u ovom kontekstu. Vižintin, 1993., 62–66.

³¹¹ Rođen je u Zadru 1825. godine u obitelji talijanskog zlatara i majke Šibenčanke, proveo je djetinjstvo diljem Dalmacije, no školovao se na Akademiji u Venecije te posljednjih tridesetak godina života provodi u tom gradu, gdje umire 1891. godine. Prijatelj, 1989., 51–66.

³¹² Njegova sačuvana djela na prostoru Hrvatske su portreti i sakralne slike, slikar je međutim naslikao i osam pejzaža, ali po svojoj prilici su nastali u Italiji te je zadnje zabilježeno da se nalaze u Milanu. No hrvatska povijest umjetnosti je pokazala interes za slikara (ovdje prvenstveno u referenci na Kruno Prijatelja) kao domaćeg umjetnika te relativno utjecajnog obzirom na kontekst slikarstva u Dalmaciji u XIX. stoljeću, u sklopu kojeg je cjelokupna poznata djelatnost Ivana Skvarčine obrađena, pa i navedeni pejzaži, na čije postojanje stoga valja bar upozoriti, iako ih se ne može smatrati domaćom likovnom baštinom. Umjetnikom i njegovim djelima najekstenzivnije se bavio Kruno Prijatelj. Prijatelj, 1989., 51–66.

Ivan Rendić.³¹³ Ovdje ga treba spomenuti obzirom da Ljubo Babić opisuje njegovu sliku *Oluja nad riekom* kao „izvanredno malo platno, puno ugođaja, te se s uspjehom može postaviti uz bok i najboljim realizacijama tog perioda.“³¹⁴ Daljnji podatci o toj slici nisu za sada pronađeni.

Marija Atanasijević, koja je živjela od 1851. do 1899. godine, bila je kćer osječkog liječnika Vase Atanasijevića te učenica Huga von Hötendorfa.³¹⁵ Evidentirano je da je izlagala na Gospodarskoj izložbi u Zagrebu 1864. godine te da je bila riječ o uljanim pejzažima, a za rad je nagrađena bakrenom kolajnom.³¹⁶ Daljnje informacije o njenim pejzažima i njihovoj sudbini su nepoznate.

Milan Sunko, koji se rodio u Zidanom Mostu 1860. godine, a umro u Zagrebu 1891. godine, školovao se na Akademiji u Beču, bavio se slikarstvom, heraldikom, numizmatikom i arheologijom. Njegova djela, poput pejzaža u akvarelu *Razvaline Kalnika*, *Grad Glogovnica* i *Veliki Tabor* bila su izložena na izložbi u Zagrebu 1891. godine, a izlagao je i u Budimpešti 1896. godine, zbog čega Sunka valja spomenuti u ovom kontekstu.³¹⁷

Franjo Pavačić rodio se u Omišlju na Krku 1860. godine. Nakon Gimnazije u Rijeci, a ujedno i privatnih poduka kod Francesca Pauera, školovao se na *Kunstgewebeschool* u Beču 1877. godine, a potom na Akademiji u Veneciji, nakon čega je živio kratko u Firenci, a od 1883. godine u Rimu, do privremenog povratka u Rijeku 1896. godine. Djelovao je određeno vrijeme u prosvjeti, u Rijeci i Zagrebu, a umro je 1931. godine u Rimu.³¹⁸ Slikao je pejzaže, povijesne i alegorijske teme, sakralne slike i portrete, a značajno je spomenuti i njegovo sudjelovanje na *Milenijskoj izložbi* u Budimpešti i na *Hrvatskom salonu* 1898. godine.³¹⁹ Obzirom na nedostupnost, njegovo pejzažno slikarstvo ovdje nije detaljnije obrađeno.

Slikarica Anka Bestall rodila se u Petrinji 1861. godine, a preminula u Zagrebu 1946. godine. Slikarsko obrazovanje je dobila na Obrtnoj školi kod Nikole Mašića od 1883. do 1892. godine, a potom je učila od Vlahe Bukovca te u Münchenu na Akademiji i kod Otta Wolffa od 1900. do 1906. godine. Ostvarila se u pedagoškoj djelatnosti, u Obrtnoj školi i Višoj djevojačkoj školi. Uz crteže slikala je uljem, temperom i akvarelom, a od tema zastupljeni su *genre* i

³¹³ Švajcer navodi sve izvore u kojima se spominje Novak te predlaže hipotezu da je riječ o bečkom slikaru Ernestu Nowaku, rođenom 1851. godine, Švajcer, 1991., 20.

³¹⁴ Babić, 1943., 75.

³¹⁵ Švajcer, 1988., 12.; Švajcer, 1982.a, 13.

³¹⁶ Švajcer prenosi točne citate iz kataloga naveden izložbe, Švajcer, 1982.a, 13.

³¹⁷ Kao u slučaju Josepha Learda, Schneider donosi jedinu dostupnu reprodukciju jednog od Sunkovih akvarela, no slabe kvalitete da bi se o njegovom slikarstvu moglo išta više reći, stoga je ovdje tek upućeno na slikara te, prema Schneider, su donesene su osnovne informacije o slikaru. Schneider, 1977., 24 – 25; 31; 62–63; 137.

³¹⁸ Vižintin donosi biografske podatke o Pavačiću. Vižintin, 1993., 81.

³¹⁹ Vižintin također navodi primjere Pavačićevog slikarstva u svim temama kojima se bavio. Vižintin, 1993., 81.

folkloristički motivi te pejzaži.³²⁰ Djela Anke Bestal nisu u većoj mjeri objavljena i dostupna, stoga se našla na ovom popisu.

Sigismund Fürst je slikar koji je u prvom desetljeću XX. stoljeća boravio u Osijeku, u dvorcu Pejačević u Retfali, gdje je slikao pejzaže s motivima tamošnjeg dvorca koje je potom izlagao i prodavao, a također treba spomenuti da je putovao Dalmacijom prije dolaska u Osijek, slikajući putem dalmatinske pejzaže.³²¹ Stoga valja ga ovdje spomenuti iako informacija o njegovim djelima nema.

Niz je slikara stranog porijekla koji su boravili na hrvatskim prostorima te slikali krajolike i ambijente u kojima su se našli, no jako je malo poznatih, ili bar u izvorima dovoljno specificiranih slika u odnosu na broj slikara koji su prošli Hrvatskom, naročito uzevši u obzir da su dobar dio svojih tvorevina slikari odnosili sa sobom, zbog čega ih malo zaslužuje spomen u ovom kontekstu. Ipak među njima se može bar spomenuti Napoleone Cozzi, slikar iz Trsta, koji je u Split dospio angažmanom na oslikavanju kazališta, jer je zabilježeno da je ostavio iza sebe „i lijep pejzaž Vranjica, istaknutih likovnih kvaliteta.“³²²

U Splitu je 1856. godine bio belgijski slikar Jean Baptiste van Moer, koji je tada izrađivao crteže s motivima narodnih nošnji i Salone, no pored njih je u Arheološkom muzeju u Splitu sačuvano, pa ga valja ovdje spomenuti, ulje s prikazom Peristila, datirano 1873. godine.³²³

Austrijski slikari, otac Jakob i sin Rudolf Alt, također su putovali hrvatskom obalom u četvrtom i petom desetljeću XIX. stoljeća, a donacijom 2011. godine, šibenska Gradska knjižnica *Juraj Šižgorić* došla je u posjed jednog od akvarela Jakoba Alta, koji je nastao za tog putovanja.³²⁴

Ludwig Rubelli von Sturmfest, rođen je po svoj prilici na prostoru Hrvatske 1841. godine, no umro je u Grazu 1905. godine te život proveo van granica hrvatskog prostora, ostvarivši se kao slikar brodova, historijskih slika, često s nautičkim temama, te pejzaža. No zabilježeno je kako je izlagao u Rijeci i Zagrebu te naslikao vedute Rijeke, Opatije i Voloskog, pa ga nije na odmet spomenuti.³²⁵

³²⁰ BESTALL, Anka. *Hrvatski biografski leksikon (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 22. 11. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/1862>.

³²¹ Švajcer, 1991., 63.

³²² Kečkement, 1972., 37.

³²³ Duplančić, 2016., 158.

³²⁴ “Predstavljanje vedute Šibenika Jakoba Alta“, mrežna stranica *šibenik.hr* [Predstavljanje vedute Šibenika Jakoba Alta - Službene stranice Grada Šibenika \(sibenik.hr\)](https://www.sibenik.hr/predstavljanje-vedute-sibenika-jakoba-alta) (pregledano 15. rujna 2023.).

³²⁵ Vižintin, 1993., 62.

Uz Giovannija Fumija valjalo bi spomenuti i njegovu suprugu, Amaliju Fumi, koja se amaterski također bavila slikarstvom, radeći mrtve prirode i pejzaže, koji su uključivali vedute i marine, kao *Motiv iz lagune*, *Marina*, *Brodovi uz molo*, *Kapucinski most*.³²⁶ Više dostupnih informacija o njenim djelima nema.

Rene Stengl je pejzažist koji se školovao u Beču, gdje je ujedno djelovao pod utjecajem tamošnje secesije, no rodio se u Osijeku 1880. godine, gdje je također izlagao u nekoliko navrata početkom XX. stoljeća, pa ga je korisno spomenuti.³²⁷ Osječki tisak popratio je njegove izložke 1911. godine, opisavši njegovo slikarstvo kao tmurno, sumorno, zatamljenih boja, bez direktne svjetlosti, no ipak brojnih i lijepih nijansi boja te generalno pozitivno ocijenjeno.³²⁸

Italo Hochetlinger rođen je u Osijeku 1868. godine, školovao se na bečkoj Akademiji te djelovao od 1894. do smrti 1923. godine u Zagrebu, gdje je radio primarno u prosvjeti, napustivši ekstenzivniju slikarsku djelatnost.³²⁹ Iako je za života većinom slikao portrete, kao strastveni ljubitelj prirode, zabilježeno je da je u slobodno vrijeme slikao i pejzaže te da je naslikao mnoge s motivima Plitvičkih Jezera, Maksimira i Sljemena, no obzirom da je sudbina svih u privatnom vlasništvu, dostupnih informacija o njegovim djelima nema.³³⁰

Dok bi ovaj popis umjetnika zasigurno mogao biti puno duži, ovdje su se našli pojedinci za koje su istraživanja za ovaj diplomski rad ponudila dovoljno općih informacija da se njihovo djelovanje barem spomene, a koji se uklapaju u zadane vremenske i prostorne okvire.³³¹ Pored njih postoji niz umjetnika poznatih bilo punim imenom, prezimenom, inicijalima ili kakvom drugom oznakom, no o kojima nema nikakvih drugih dostupnih informacija te čija djela nisu dostupna za uvid, zbog čega nije bilo dovoljno temelja da na bilo koji način budu uključeni u tekst ovog diplomskog rada.

³²⁶ Vižintin jedini skreće pažnju na Amaliju Fumi i nabraja nekolicinu njenih djela, no sa vrlo šturim informacijama. Vižintin, 1993., 73.

³²⁷ Švajcer, 1992., 222.

³²⁸ Riječ je o izložbi *Hrvatskog društva umjetnosti* u suradnji s osječkom knjižarom *Bačić*, a citate likovnih kritika Stenglovih izloženih djela iz novina *Die Drau* prenosi Švajcer, Švajcer, 1991., 69.

³²⁹ Švajcer opisuje Hochetlingerov životopis u više detalja, Švajcer, 1977., 264–266.

³³⁰ Švajcer je zabilježio, uz portretiranje, i Hochetlingerovu prirodno-znanstvenu djelatnost, a također prenosi informacije iz nekrologa Antuna Jirouška, koji jedini svjedoče o postojanju Hochetlingerovih pejzaža, Švajcer 1977., 265–266.

³³¹ Ovdje valja uputiti na nekolicinu umjetnika o čijem životu i djelovanju postoje određene informacije iako njihova djela u okvirima ovog istraživanja nisu bila dostupna za obradu, no koji nisu ovdje spomenuti jer ih je na analogan način sa svim relevantnim podacima dokumentirala Marijana Schneider. Schneider, 1977., 50–64.

11. ZAKLJUČAK

Ovim diplomskim radom donesen je pregled cjelokupnog pejzažnog slikarstva u Hrvatskoj u dugom XIX. stoljeću kroz odabrane primjere kojima su predstavljeni opusi, hrvatskoj povijesti umjetnosti do sada poznatih, autora pejzažnog slikarstva, različitih provenijencija i profila. Široki pregled pejzažnog slikarstva omogućio je interpretaciju i sagledavanje slikarskih djela u odnosu na opće kulturne značajke, utemeljene u kontekstu vremena, prostora i likovne umjetnosti, kao i sagledavanje individualnih karakteristika i doprinosa pojedinih autora pejzažnom slikarstvu u hrvatskoj likovnoj baštini. Povezivanjem pejzažnog slikarstva s kontekstom života u dugom XIX. stoljeću revalorizirana je umjetnost, a naročito pejzažno slikarstvo, iz viđenog nerijetko subordinirano drugim likovnim temama, kao legitiman primarni izvor za proučavane kulturne povijesti te pejzažno slikarstvo kao legitimna tema unutar povijesti umjetnosti. Dan je doprinos hrvatskoj povijesti umjetnosti proučavanjem teme koja je slabo zastupljena u publikacijama te čiji je cjeloviti pregled do sada izostao. Sabiranjem djelatnosti brojnih umjetnika i amatera koji su djelovali na hrvatskim prostorima, pored presjeka onodobnog pejzažnog slikarstva, pružen je opći uvid u umjetničku djelatnost diljem Hrvatske u dugom XIX. stoljeću, gdje su zastupljeni slikari različitih provenijencija, umjetničkog obrazovanja i kvalitete, koji omogućuju sagledavanje cijelog raspona slikarske djelatnosti, bez obzira na pridani likovni značaj.

Upravo rečeno otvara pitanje mogućnosti daljnjeg istraživanja, ograničenja i manjkavosti diplomskog rada. Dok je zadovoljio potrebu preglednog rada, ograničen prostor onemogućio je detaljnije bavljenje pojedinim primjerima pejzažnog slikarstva, svakim pojedinim umjetnikom te njegovo predstavljanje pomoću više primjera slikarstva, gdje se nalazi potencijal za daljnje bavljenje mnogim slikarima ponaosob, ujedno s fokusom na pejzaže u njihovim opusima, no mnogi slikari još uvijek čekaju monografsku obradu ili čak bilo kakvo detaljnije istraživanje njihovog opusa. Unutar teme pejzaža, sadržaj ovog diplomskog rada ograničen je na slikarstvo, čime je izostavljen doprinos drugih tehnika temi pejzaža, posebice kada je riječ o onim grafičkim. Iako je stavljanje fokusa na lik umjetnika u ovom pristupu otvorilo mogućnost sagledavanja široke slike likovne djelatnosti, od amaterizma do najboljih ostvarenja pejzažnog slikarstva, koji omogućuju daljnje proučavanje odnosa kvantitete i kvalitete, manjkavost takvog pristupa je bavljenje isključivo pejzažima čiji autor je poznat, zabilježen ili mu je pridani naziv, no izostavljena su sva djela pejzažnog slikarstva nepoznatih i neimenovanih autora, a također su ograničene i mogućnosti detaljnijeg istraživanja pojedinih opusa, koji kvalitetom i veličinom zaslužuju nešto veću povijesno-umjetničku pažnju. Bavljenje takvim primjerima pejzažnog slikarstva nadilazi

moćnosti šireg pregleda umjetnosti na nacionalnoj razini te zahtijeva detaljan uvid i bavljenje individualnim fundusima pojedinih institucija te individualnim umjetničkim opusima. Upravo u okviru diskursa o dostupnosti, valja napomenuti kako rad povjesničara umjetnosti nikada nije gotov te, uz najbolja nastojanja, zasigurno se krije još niz pejzaža i pejzažista koji su zavrijedili spomen, no koji su ovom prilikom istraživanju jednostavno promakli.

POPIS LITERATURE

Knjige, poglavlja u knjigama, katalogi izložbi i članci

1. Jelica Ambruš, *Ivan Tišov (1870 – 1928). Retrospektivna izložba*, katalog izložbe (Osijek, Galerija likovnih umjetnosti Osijek, srpanj–kolovoz 2005.; Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, rujan 2005.), Osijek: Galerija likovnih umjetnosti Osijek; Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2005.
2. Ljubo Babić, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb: A. Velzek, 1943.
3. Branka Balen, „Dimitrije Marković 1853–1919“, u: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 31–32 (1988.), str. 215–219.
4. Branka Balen, *Josip Franjo Mücke. 1821.–1883.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Osijek: Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku, Galerija likovnih umjetnosti, 2000.
5. Branka Balen, „Anton Erben - slikar i kulturni djelatnik“, u: *Godišnjak Njemačke narodnosne zajednice/VDG Jahrbuch* (2001.), str. 115–119.
6. Timothy Baycroft, Mark Hewitson, „Introduction“, u: (ur.) Timothy Baycroft, Mark Hewitson, *What Is a Nation? Europe 1789–1914*, Oxford: Oxford University Press Inc., 2006. str. 1–13.
7. Ozren Blagec, Gordana Đuričić, „Ljudevit barun Ožegović“, u: *Cris. Časopis Povijesnog društva Križevci* 14 (2012.), str. 142–156.
8. Vlado Božić, Dajana Vlasisavljević, „Speleološki motivi na slikama Franza Jaschkea s početka 19. st. u fundusu Moderne galerije u Zagrebu“, u: *Speleolog* 62 (2014.), str. 99–102.
9. Marina Bregovac-Pisk, *Ferdinand Quiquerez. 1845–1893.*, katalog izložbe (Zagreb, Hrvatski povijesni muzej, siječanj–ožujak 1995.), Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 1995.
10. Kenneth Clark, *Priroda u umjetnosti*, Zagreb: Mladost, 1961.
11. Benedetto Croce, *History of Europe in the Nineteenth Century*, London: Unwin University Books, 1965. [4. izdanje; prvo izdanje u Ujedinjenom Kraljevstvu 1934.].
12. Stjepan Ćosić, „O slomu Republike i ustroju francuske uprave u Dubrovniku 1808. i 1809.“, u: *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku* 33 (1995.), str. 177–203.
13. Dragan Damjanović, „Državne narudžbe u opusu Ivana Tišova – radovi za sakralne i javne građevine“, u: *Slikar Ivan Tišov. Zbornik radova*, (ur.) Pero Aračić, Dragan Damjanović,

- Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Đakovo: Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Đakovu, 2021., str. 45–116.
14. Smiljka Domac-Ceraj, *Branko Šenoa*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 27. 3.–28. 4. 2002.), Zagreb: Moderna galerija, 2002.
 15. Ervin Dubrović, „Leontine Littrow, slikarica s kraja 19. i početka 20. stoljeća“, u: *Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti* 59 (2016.), str. 71–91.
 16. Jelena Dunato et al., *More, kamen, grad*, katalog izložbe (Cetinje, Umjetnički muzej Crne Gore, 7. 6.–28. 6. 2011.; Podgorica, Centar savremene umjetnosti Crne Gore, 1. 7.–15. 7. 2011.), Rijeka: Muzej grada Rijeke; Podgorica: Centar savremene umjetnosti Crne Gore; Cetinje: Umjetnički muzej Crne Gore, 2011.
 17. Arsen Duplančić, „Solin na akvarelima Edmunda Misere“, u: *Tusculum. Časopis za solinske teme* 1 (2008.), str. 159–169.
 18. Arsen Duplančić, „Salona na slici Carla Haasea“, u: *Tusculum. Časopis za solinske teme* 9 (2016.), str. 147–171.
 19. Petar Feletar, Dubravka Hojzan, Mario Anžek, „Razvoj cestovnog prometa u Hrvatskoj“, u: *Godišnjak 2019. Akademije tehničkih znanosti Hrvatske* (2019.), str. 121–144.
 20. Kamilo Firingner, „Franjo Konrad von Hoetzendorf, drugi učitelj osječke crtačke škole (1826.–1841.)“, u: *Osječki zbornik* 9–10 (1965.), str. 121–136.
 21. Cvito Fisković, „Dubrovnik u akvarelima Fedora Karačaja početkom 19. stoljeća“, u: *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 49 (1983.), str. 195–214.
 22. Cvito Fisković, „Tri Karačajeve slike Zadra“, u: *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru* 37 (1995.), str. 627–637.
 23. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb: Naprijed, 1995.a.
 24. Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, svezak drugi, Zagreb: Naprijed, 1995.b.
 25. Branka Hlevnjak, „Bidermajer u Hrvatskoj“, u: *Život umjetnosti. Časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi* 60 (1998.), str. 84–90.
 26. Iskra Iveljić, *Banska Hrvatska i Vojna krajina od prosvijećenog apsolutizma do 1848.*, Zagreb: Leykam International, 2010.
 27. Iskra Iveljić, „Od plemenite dokolice do profesije. Žene i umjetnost u Banskoj Hrvatskoj 19. stoljeća“, u: *Historijski zbornik* 71 (2018.), str. 7–44.
 28. William M. Johnston, „Bidermajerska kultura kao kljalište novih stavova“, u: *Austrijski duh. Intelktualna i društvena povijest 1848–1938.*, Zagreb: Globus, 1993., str. 24–29.
 29. Pieter M. Judson, *Povijest Habsburškog Carstva*, Zagreb: Sandorf, 2018.

30. Josip Kamber, „Ideologija autonomaškog pokreta u Dalmaciji“, u: *Pleter: časopis udruge studenata povijesti* 3 (2019.), str. 223–232.
31. Duško Kečkemet, „Vedri realizam slikara M. Olivera“, u: *Život umjetnosti. Časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi* 17 (1972.), str. 34–43.
32. Duško Kečkement, *Vinko Draganja*, Split: Muzej grada Splita, 1975.
33. Duško Kečkement, *Likovna umjetnost u Splitu 1900.–1941.*, Split: Književni Krug, Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu – Centar Studia Mediterranea, 2011.
34. Boris Kelemen, „Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj“, u: *Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija slika grada Zagreba „Benko Horvat“, 4. 4.-8. 5. 1961.; Rijeka, Galerija likovnih umjetnosti Rijeka, 30. 5.-20. 6. 1961.), Kruno Prijatelj et al., Zagreb: Galerija slika grada Zagreba „Benko Horvat“, 1961., str. 7–19.
35. Sandra Kočevnar et al., *Jakov Šašel (1832–1903)*, Karlovac: Gradski muzej Karlovac, 2008.
36. Petar Korunić, „Nacija i nacionalni identitet“, u: *Revija za sociologiju* 36 (2005.), str. 87–105.
37. Irena Kraševac, „Ivan Tišov i Terezija Neuhäusler – umjetnički bračni par u Zagrebu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće“, u: *Slikar Ivan Tišov. Zbornik radova*, (ur.) Pero Aračić, Dragan Damjanović, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Đakovo: Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Đakovu, 2021., str. 15–44.
38. Vera Kružić-Uchytel, „Djelovanje Salona na formiranje i deformiranje Vlaha Bukovca (period od 1877. do 1893. g.)“, u: *Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti* 4 (1961.), str. 115–128.
39. Vera Kružić-Uchytel, *Mato Celestin Medović*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1978.
40. Vera Kružić-Uchytel, *Ferdo Kovačević. Počeci modernog hrvatskog pejzažnog slikarstva*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1986.
41. Gordan Ivo Lazović, Nevio Šetić, „Uzroci sukobljavanja u Istri tijekom oblikovanja moderne hrvatske nacije u dugom 19. stoljeću“, u: *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Razred za društvene znanosti* 54=539 (2019.), str. 125–161.
42. André Lhote, *O pejzažu*, Zagreb: Mladost, 1959.
43. Vinicije B. Lupis, Sanja Žaja Vrbica, „Prilog poznavanju prvih dubrovačkih slikarica“, u: *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku* 52/2 (2014.), str. 521–548.
44. Zvonko Maković, „Slikarstvo 19. stoljeća“, u: (ur.) Vesna Kusin, Branka Šulc, *Slavonija, Baranja i Srijem. Vrela europske civilizacije. Svezak 2*, Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske; Galerija Klovićevi dvori, 2009.a, str. 471–477.

45. Zvonko Maković, „Umjetnost 20. stoljeća“, u: (ur.) Vesna Kusin, Branka Šulc, *Slavonija, Baranja i Srijem. Vrela europske civilizacije. Svezak 2*, Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske; Galerija Klovićevi dvori, 2009.b, str. 485–493.
46. Tomislav Markus, „Mađarski nacionalizam i hrvatska politika 1848.–1849.“, u: *Časopis za suvremenu povijest* 29 (1997.), str. 41–66.
47. François Émile Michel, *Landscapes*, New York: Parkstone Press International, 2013. [izmijenjeno izdanje; prvo izdanje *Les Maîtres du paysage*, 1906.].
48. Ronald C. Monticone, „Nationalities Problems in the Austro-Hungarian Empire“, u: *The Polish Review* 13 (1968.), str. 110–125.
49. Zvonimir Mrkonjić, „Emanuel Vidović“, u: *Život umjetnosti. Časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi* 39/40 (1985.), str. 4–12.
50. Jasminka Najcer Sabljak, „Skriveno blago podgoračkog dvorca“, u: *Osječki zbornik* 30 (2011.), str. 159 – 179.
51. Jasminka Najcer Sabljak, „Slavonski motivi u djelima Ivana Tišova“, u: *Slikar Ivan Tišov. Zbornik radova*, (ur.) Pero Aračić, Dragan Damjanović, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Đakovo: Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Đakovu, 2021., str. 177–206.
52. Jasminka Najcer Sabljak, Silvija Lučevnjak, „Umjetničke zbirke slavonskih plemićkih obitelji“, u: *Umjetnost slavonskog plemstva. Vrhunska djela europske baštine*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 22. 4.–18. 7. 2021.), (ur.) Jasminka Najcer Sabljak, Silvija Lučevnjak, Valentina Galović, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2021., str. 8–121.
53. Ivan Pederin, „Dalmacija u mijeni XVIII./XIX. stoljeća“, u: *Adrias: zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Splitu* 18 (2012.), str. 9–20.
54. Matko Peić, *Hrvatski kipari i slikari. Slavonija. Srijem*, Osijek: Matica hrvatska, 1969.
55. Matko Peić, *Portreti hrvatskih umjetnika 19. i 20. stoljeća*, Zagreb: August Cesarec, 1986.
56. Matko Peić, *Slikari naših ljudi i krajeva. Slava Raškaj. Nikola Mašić.*, Zagreb: Dom i Svijet, 2005.
57. Snježana Pintarić, Lea Ukrainčik, *Oton Iveković. Retrospektivna izložba*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 30. 11. 1995.–11. 2. 1996.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1996.
58. Stanko Piplović, „Graditeljstvo u Dalmaciji za francuske uprave“, u: *Adrias: zbornik radova Zavoda za znanstveni i umjetnički rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Splitu* 18 (2012.), str. 75–102.
59. Maja Polić, „Hrvatski nacionalizam u XIX. i početkom XX. stoljeća na primjeru Rijeke i riječkog područja“, u: *Problemi sjevernog Jadrana* 13 (2014.), str. 3–33.

60. Kruno Prijatelj, *Slikarstvo u Dalmaciji od 1784. do 1884. (odabrane teme)*, Split: Književni krug, 1989.
61. Radoslav Putar, „Slavonija“, u: *Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija slika grada Zagreba „Benko Horvat“, 4. 4.–8. 5. 1961.; Rijeka, Galerija likovnih umjetnosti, 30. 5.–20. 6. 1961.), Kruno Prijatelj et al., Zagreb: Galerija slika grada Zagreba „Benko Horvat“, 1961., str. 33–44.
62. Ivana Rončević, „Nikola Mašić i talijansko slikarstvo ottocenta“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34 (2010.), str. 149–164.
63. John Ruskin, (ur.) Edward T. Cook, (ur.) Alexandar D. O. Wedderburn, *The Works of John Ruskin. Volume 5: Modern Painters III*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010. [ponovljeno izdanje; prvo izdanje 1903.].
64. Marijana Schneider, *Slikar Ivan Zaslavski (1825–1863)*, Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1975.
65. Marijana Schneider, *Gradovi i krajevi na slikama i crtežima od 1800. do 1940.*, Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1977.
66. Anka Simić-Bulat, „Sjeverozapadna Hrvatska“, u: *Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija slika grada Zagreba „Benko Horvat“, 4. 4.–8. 5. 1961.; Rijeka, Galerija likovnih umjetnosti Rijeka, 30. 5.–20. 6. 1961.), Kruno Prijatelj et al., Zagreb: Galerija slika grada Zagreba „Benko Horvat“, 1961., str. 20–31.
67. Anka Simić-Bulat, „Fani Daubačić-Bričić (1830–1883)“, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 21 (1980.), str. 648–656.
68. William Simpson, Martin Jones, *Europe, 1783-1914*, London, New York: Routledge, 2000.
69. Peter N. Stearns, „Rethinking the Long Nineteenth Century in World History: Assessments and Alternatives“, u: *World History Connected* 9 (2012.), str. 4–6.
70. Peter F. Sugar, „The Nature of the Non-Germanic Societies under Habsburg Rule“, u: *Slavic Review* 22 (1963.), str. 1–30.
71. Darijo Šego, Tino Dodig, „Razvoj građenja cesta u Republici Hrvatskoj kroz povijest“, *Zbornik radova Veleučilišta u Šibeniku* 13 (2019.), str. 121–132.
72. Božena Šurina, Lea Ukrainčik, *Menci Clement Crnčić. Retrospektivna izložba*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 20. 12. 1990.–3. 2. 1991.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1991.
73. Oto Švajcer, „Dileme oko vukovarskih pejzaža“, u: *Peristil, zbornik radova za povijest umjetnosti* 16–17 (1973.), str. 169–180.
74. Oto Švajcer, „Pregled likovne umjetnosti u Osijeku u 19. stoljeću“, u: *Osječki zbornik* 16 (1977.), str. 231–298.

75. Oto Švajcer, *Hötendorf*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske; Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 1982.a.
76. Oto Švajcer, *Adolf Waldinger (1843–1904)*, Osijek: Galerija likovnih umjetnosti; Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1982.b.
77. Oto Švajcer, „Sigmund Landsinger, biografski osvrt na razdoblje do 1896. godine“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 8 (1984.), str. 83–88.
78. Oto Švajcer, *Osječko slikarstvo 19. stoljeća*, katalog izložbe (Zagreb, Moderna galerija, 17. 5.–19. 6. 1988.), Zagreb: Moderna galerija, 1988.
79. Oto Švajcer, „Slikarstvo Dragana Melkusa (1)“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 12–13 (1989.), str. 301–307.
80. Oto Švajcer, *Likovna kronika Osijeka. 1850–1969. godine*, Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 1991.
81. Oto Švajcer, „Osječko slikarstvo između dva rata (1918.–1940.)“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 16 (1992.), str. 217–225.
82. Marko Trogrlić, Željko Stepanić, „Pula kao austro-ugarska ratna luka“, u: *Školski vjesnik: časopis za pedagogijsku teoriju i praksu* 56 (2007.), str. 17–30.
83. (ur.) Lea Ukrainčik, *Hrvatski salon. Zagreb 1898. 100 godina Umjetničkog paviljona*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 15. 12. 1998.–28. 2. 1999.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1999.
84. Lea Ukrainčik, Đurđa Petravić Klaić, *Nasta Rojc. Retrospektivna izložba*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 19. 12. 1996.–2. 2. 1997.), Zagreb: Umjetnički Paviljon, 1997.
85. Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
86. Dajana Vlaisavljević, „Slikarstvo Ise Kršnjavoga“, u: *Slikar Iso Kršnjavi. Čovjek svoga vremena*, katalog izložbe (Zagreb, Izložbeni salon „Izidor Kršnjavi“, Škola primijenjene umjetnosti i dizajna, prosinac 1993.), (ur.) Margareta Legiša, Zagreb: Škola primijenjene umjetnosti i dizajna, 1993., str. 15–19.
87. Dajana Vlaisavljević, *Pejzaž 19. stoljeća iz fundusa Moderne galerije*, katalog izložbe (Moderna galerija, Zagreb, 21. 6.–26. 8. 2001.), Zagreb: Moderna galerija, 2001.
88. Dajana Vlaisavljević, *Strani slikari 19. stoljeća iz fundusa Moderne galerije*, katalog izložbe (Moderna galerija, Zagreb, 28. 12. 2004.–30. 1. 2005.), Zagreb: Moderna Galerija, 2005.
89. Rozana Vojvoda, Sanja Žaja Vrbica, „Dubrovačko razdoblje Josipa Lalića“, u: *Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti* 58 (2015.), str. 147–159.

90. Petra Vugrinec, „Ivan Tišov i simbolizam“, u: *Slikar Ivan Tišov. Zbornik radova*, (ur.) Pero Aračić, Dragan Damjanović, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Đakovo: Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Đakovu, 2021., str. 139–176.
91. Igor Zidić, *Vlaho Bukovac. 1855–1922.*, Zagreb: Moderna, 2009.a.
92. Igor Zidić, *Josip Račić. 1885–1908.*, Zagreb: Moderna, 2009.b.
93. Igor Zidić, *Miroslav Kraljević. 1885–1913.*, Zagreb: Moderna, 2010.
94. Igor Zidić, „Vidovićeve talijanske godine“, u: *Vijenac. Književni list za umjetnost, kulturu i znanost* 740–742 (2022.).
95. Peter Zimmermann, Sanja Žaja Vrbica, *Anton Perko. Mornar, dvorjan, slikar*, Žalec: Zavod za kulturo, šport in turizem, 2020.
96. Vinko Zlamalik, *Bela Čikoš Sesija. Začetnik simbolizma u Hrvatskoj*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti; Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1984.
97. Sanja Žaja Vrbica, „Slovenski slikar Anton Perko – dvorski marinist s dubrovačkom adresom“, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino (Nova vrsta)* 51 (2015.), str. 93–108.
98. Nela Žižić, *Splitski slikari amateri: Barač, Zečević, Bratanić. Kulturno umjetnički fenomeni u Splitu prije preporoda*, katalog izložbe (Split, Muzej grada Splita, svibanj 2004.), Split: Muzej grada Splita, 2004.

Internetski izvori

1. “A.C. von Mayr”, mrežna stranica *web umenia*, [artist: A.C. von Mayr | artworks | Web umenia](#) (pregledano 15. rujna 2023.).
2. Nada Anger, „BENKOVIĆ, Ivan“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1983. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](#) (pregledano 9. studenog 2023.).
3. BESTALL, Anka. *Hrvatski biografski leksikon (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 22. 11. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/1862>.
4. Višnja Flego, „KRIZMAN, Tomislav“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](#) (pregledano 17. studenog 2023.).

5. Višnja Flego, „LEARD, Rosa (Rosina)“ u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](https://bl.lzmk.hr) (pregledano 7. rujna 2023.).
6. FRIDRICH, Đuro. *Hrvatski biografski leksikon (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 31. 5. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/fridrich-djuro>.
7. LANDSINGER, Sigmund. *Hrvatski biografski leksikon - 1983 - 2023 (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 18. 5. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/11092>.
8. LEARD, John. *Hrvatski biografski leksikon (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 7. 9. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/leard-john>.
9. Lypoldt, Stjepan. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 7. 11. 2023. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=37686>.
10. Marina Ljubić, Višnja Flego, „RAŠKAJ, Slava (Miroslava)“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2016. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](https://bl.lzmk.hr) (pregledano 28. rujna 2023.).
11. MARJANOVIĆ, Stjepan. *Hrvatski biografski leksikon (mrežno izdanje)*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. Pristupljeno 31. 5. 2023. <https://bl.lzmk.hr/clanak/12071>.
12. Olga Maruševski, Višnja Flego, „KRŠNJAVI, Iso (Isidor, Izidor)“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](https://bl.lzmk.hr) (pregledano 16. studenog 2023.).
13. MUO | Partage plus, [MUO | Partage Plus](https://muo.hr) (pregledano 21. rujna 2023.).
14. *Muzeji grada Karlovca Online*, [Muzeji Grada Karlovca - online katalog \(mgk.hr\)](https://muzeji.karlovc.hr) (pregledano 7. studenog 2023.)
15. *Muzej grada Splita u posjedu i druge Kornbeckove slike sa splitskom temom iz 1873., kao temelj za svibanjsku izložbu o danskim slikarima*, mrežna stranica *Slobodna Dalmacija*, 31. prosinca 2020., <https://slobodnadalmacija.hr/kultura/slikarstvo/muzej-grada-splita-u-posjedu-i-druge-kornbeckove-slike-sa-splitskom-temom-iz-1873-ka0-temelj-za-svibanjsku-izlozbu-o-danskim-slikarima-1067928> (pregledano 17. srpnja 2023.).
16. Opatija. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 1. 2. 2023. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=45205>.
17. Snježana Pintarić, „IVEKOVIĆ, Oton“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](https://bl.lzmk.hr) (pregledano 30. listopada 2023.).

18. Pozitivizam. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 7. 12. 2022. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49882>.
19. „Predstavljanje vedute Šibenika Jakoba Alta“, mrežna stranica sibenik.hr [Predstavljanje vedute Šibenika Jakoba Alta - Službene stranice Grada Šibenika \(sibenik.hr\)](http://sibenik.hr/Predstavljanje-vedute-Sibenika-Jakoba-Alta-Sluzbene-stranice-Grada-Sibenika) (pregledano 15. rujna 2023.).
20. Ana Šeparović, „MAŠIĆ, Nikola“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2023. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://lzmk.hr) (pregledano 2. listopada 2023.).
21. Ana Šeparović, Višnja Flego, „JENY, Guido (Gvido)“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://lzmk.hr) (pregledano 26. svibnja 2023.).
22. Božena Šurina, „DRAŠKOVIĆ, Julija“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1993. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://lzmk.hr) (pregledano 6. studenog 2023.).
23. Oto Švajcer, „ANONIMNI SLIKAR VUKOVARSKIH KRAJOLIKA“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1983., [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://lzmk.hr) (pregledano 30. svibnja 2023.).
24. Vojna krajina. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 1. 2. 2023. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=65199>.
25. Eda Vujević, *Muzej grada Splita na aukciji u Danskoj kupio rijetku sliku s prikazom katedrale sv. Dujma, peristilskih lukova i palače Skočibučić iz 19. stoljeća*, mrežna stranica *Slobodna Dalmacija*, 5. rujna 2019., <https://slobodnadalmacija.hr/split/muzej-grada-splita-na-aukciji-u-danskoj-kupio-rijetku-sliku-s-prikazom-katedrale-sv-dujma-peristilskih-lukova-i-palace-skocibucic-iz-19-stoljeca-621752> (pregledano 17. srpnja 2023.).
26. *Zbirka umjetnina 18. i 19. stoljeća - Muzej Brodskog Posavlja*, [Zbirka umjetnina 18. i 19. stoljeća - Muzej Brodskog Posavlja \(muzejbp.hr\)](http://muzejbp.hr) (pregledano 31. svibnja 2023.).
27. Vinko Zlamalik, „ČIKOŠ SESIJA, Bela (Csikos Sessia)“, u: *Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1993. [Hrvatski biografski leksikon \(lzmk.hr\)](http://lzmk.hr) (pregledano 28. listopada 2023.).
28. Željeznica. *Hrvatska tehnička enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 1. 2. 2023. [željeznica | Hrvatska tehnička enciklopedija \(lzmk.hr\)](http://zeljeznica.lzmk.hr)
29. Maria Walcher, „Butti, Lorenzo Valentino“, *Dizionario Biografico degli Italiani* 15 (1972.), mrežno izdanje [BUTTI, Lorenzo Valentino in "Dizionario Biografico" \(treccani.it\)](http://treccani.it) (pregledano 14. rujna 2023.).

POPIS SLIKOVNIH PRILOGA

1. Franz Jaschke, *Rijeka*, oko 1810.; izvor: Dajana Vlasisavljević, *Strani slikari 19. stoljeća iz fundusa Moderne galerije*, katalog izložbe (Moderna galerija, Zagreb, 28. 12. 2004.–30. 1. 2005.), Zagreb: Moderna Galerija, 2005.
2. Franz Jaschke, *Pogled na Trsat*, oko 1810.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb: Naprijed, 1995.
3. Franz Jaschke, *Vodopad kod Plitvičkih jezera u Hrvatskoj u Ličkoj regimenti*, oko 1810.; izvor: Dajana Vlasisavljević, *Strani slikari 19. stoljeća iz fundusa Moderne galerije*, katalog izložbe (Moderna galerija, Zagreb, 28. 12. 2004.–30. 1. 2005.), Zagreb: Moderna Galerija, 2005.
4. Thomas Ender, *Motiv s Trsata*, 1810.–1816.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
5. Fedor Karacsay (Karačaj), *Città di Zara N° 2*; izvor: Cvito Fisković, „Tri Karačajeve slike Zadra“, u: *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru* 37 (1995.), str. 627–637.
6. C. von Maÿr, *Rijeka, Pogled na današnji Jelačićev trg*, 1832.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
7. C. von Maÿr, *Rafinerija šećera*, 1832.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
8. Rosa Leard, *Brodogradilište braće Schiavon „Beli kamik“*, 1854.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
9. Marco Moro, *Bakar*, 1863.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
10. Francesco Pauer, *Pogled na Trsat*, oko 1870.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
11. Johan Peter Kornbeck, *Slika s pogledom na katedralu i Peristil*, 1873.; izvor: Eda Vujević, *Muzej grada Splita na aukciji u Danskoj kupio rijetku sliku s prikazom katedrale sv. Dujma, peristilskih lukova i palače Skočibučić iz 19. stoljeća*, mrežna stranica *Slobodna Dalmacija*, 5. rujna 2019., <https://slobodnadalmacija.hr/split/muzej-grada-splita-na-aukciji-u-danskoj-kupio-rijetku-sliku-s-prikazom-katedrale-sv-dujma-peristilskih-lukova-i-palace-skocibucic-iz-19-stoljeca-621752> (pregledano 24. kolovoza 2023.).
12. Edmund Misera, *Ursprung der Salona (Bistrizza)*, 1880.; izvor: Arsen Duplančić, „Solin na akvarelima Edmunda Misere“, u: *Tusculum. Časopis za solinske teme* 1 (2008.), str. 159–169.

13. Faustina Vecchietti, *Stari splitski Narodni trg*, oko 1889.; izvor: *Muzej grada Splita*, [Faustina M. Vecchietti, STARI SPLITSKI NARODNI TRG – Muzej Grada Splita \(mgs.hr\)](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
14. Gilberto Brunoro, *Riječki toranj sa satom*, kraj XIX. stoljeća; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
15. Sigmund Landsinger, *Erdut*, 1896.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb: Naprijed, 1995.
16. Antun Barač, *Visovac*, oko 1840.; izvor: Nela Žižić, *Splitski slikari amateri: Barač, Zečević, Bratanić. Kulturno umjetnički fenomeni u Splitu prije preporoda*, katalog izložbe (Split, Muzej grada Splita, svibanj 2004.), Split: Muzej grada Splita, 2004.
17. J. Stroberger (Stroberger), *Markov trg*, 1846.; izvor: *Picturepush. High Quality Photo and Video Sharing*, [j. stroberger.jpg Picture \(picturepush.com\)](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
18. Franjo Bratanić, *Pogled na katedralu sv. Dujma*, 1848.; izvor: *Muzej grada Splita*, [Frane Bratanić, POGLED NA SPLITSKU KATEDRALU – Muzej Grada Splita \(mgs.hr\)](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
19. Vatroslav Župančić, *Stara gradska vrata u Karlovcu*, 1850.–1860.; izvor: *Muzeji grada Karlovca online*, [Muzeji Grada Karlovca - online katalog \(mgk.hr\)](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
20. Antun Erben, *Trg u Gornjem gradu u Osijeku*, oko 1868.; izvor: *Slavonija, Baranja i Srijem. Vrela europske civilizacije*, mrežna stranica *Hrvatska kulturna baština*, [Tematske cjeline \(bastina-slavonija.info\)](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
21. Đuro Friedrich, *Ada na Savi kod Slavonskog Broda*; izvor: *Muzej Brodskog Posavlja*, [Zbirka umjetnina 18. i 19. stoljeća - Muzej Brodskog Posavlja \(muzejbp.hr\)](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
22. Antonio Ewinger, *Stražarnica na Piazza Adamich*, oko 1890.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
23. M. (Matteo?) Olivero, *Solin s Klisom*, 1892.; izvor: Ivan Alduk, „Solinske utvrde (II). Mletački kaštel na mostu“, u: *Tusculum. Časopis za solinske teme* 11 (2018.), str. 107–122.
24. Agapito, *Pogled na Kvarner sa Sušaka*, 1830.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
25. Slikar „Vukovarskih pejzaža“, *Drvored u parku Eltz*, 1845.–1855. (?); izvor: *Slavonija, Baranja i Srijem. Vrela europske civilizacije*, mrežna stranica *Hrvatska kulturna baština*, [Pretraga \(bastina-slavonija.info\)](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).

26. Slikar „Vukovarskih pejzaža“, *Lovački piknik pod starim drvećem*, 1845.–1855. (?); izvor: *Umjetnički paviljon u Zagrebu*, mrežna stranica Facebook, [Facebook](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
27. Slikar „Vukovarskih pejzaža“, *Pogled na park Eltz u Vukovaru*, 1845.–1855. (?); izvor: Dajana Vlasisavljević, *Pejzaž 19. stoljeća iz fundusa Moderne galerije*, katalog izložbe (Moderna galerija, Zagreb, 21. 6.–26. 8. 2001.), Zagreb: Moderna galerija, 2001.
28. Julijana Erdödy Drašković, *Dvorac Bisag*, druga polovica XIX. stoljeća; izvor: *Bisag*, mrežna stranica *Proleksis enciklopedija online*, [Bisag | Proleksis enciklopedija \(lzmk.hr\)](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
29. Karl (Dragutin) Weingärtner, *Dvorac u Velikoj Mlaci*, 1870.; izvor: *CRTICE IZ POVIJESTI Doprinos slikara Karla Weingärtnera turopoljskom kraju*, mrežna stranica *Kronike Velike Gorice*, 11. svibnja 2022., [CRTICE IZ POVIJESTI Doprinos slikara Karla Weingärtnera turopoljskom kraju \(kronikevg.com\)](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
30. Ljudevit barun Ožegović, *Dvorac Razvor*, 1889.; izvor: Ozren Blagec, Gordana Đuričić, „Ljudevit barun Ožegović“, u: *Cris. Časopis Povijesnog društva Križevci* 14 (2012.), str. 142–156.
31. Ivan Zaslche, *Šuma*, (?); izvor: *Nacionalni muzej moderne umjetnosti*, [Ivan Zaslche, Pejzaž \(Šuma, s.a.\) – Nacionalni muzej moderne umjetnosti \(nmmu.hr\)](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
32. Ivan Zaslche, *Maksimir, Donje jezero (Noćolik iz jezera Jurjaves)*, 1853.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb: Naprijed, 1995.
33. Francisca (Fani) Daubachy-Doljska Brlić, *Put u šumu*, oko 1860.; izvor: Dajana Vlasisavljević, *Pejzaž 19. stoljeća iz fundusa Moderne galerije*, katalog izložbe (Moderna galerija, Zagreb, 21. 6.–26. 8. 2001.), Zagreb: Moderna galerija, 2001.
34. Francisca (Fani) Daubachy-Doljska Brlić, *Staro hrašće*, 1859.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb: Naprijed, 1995.
35. Alvina grofica Pejačević, *Pejsaž u suton*, oko 1860.; izvor: Jasminka Najcer Sabljak, „Skriveno blago podgoračkog dvorca“, u: *Osječki zbornik* 30 (2011.), str. 159 – 179.
36. Adolf Waldinger, *Slavonska šuma*, 1866.; izvor: *Muzej likovnih Umjetnosti Osijek*, [mlu - mlu](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
37. Adolf Waldinger, *Kapela sv. Bartolomeja na Königsseeu*, 1879.; izvor: Dajana Vlasisavljević, *Pejzaž 19. stoljeća iz fundusa Moderne galerije*, katalog izložbe (Moderna galerija, Zagreb, 21. 6.–26. 8. 2001.), Zagreb: Moderna galerija, 2001.

38. Adolf Waldinger, *Hrast*, (?); izvor: *Umjetnički paviljon u Zagrebu*, mrežna stranica *Facebook*, [Facebook](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
39. Ante Katunarić, *Čempres*, 1908.; izvor: *MUO | Partage plus*, [MUO | Partage Plus](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
40. Oton Iveković, *Pejzaž*, 1900.; izvor: fotografirao Ivo Dalić.
41. Oton Iveković, *Zima*, 1908.; izvor: *Nacionalni muzej moderne umjetnosti*, [Oton Iveković – Nacionalni muzej moderne umjetnosti \(nmmu.hr\)](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
42. Oton Iveković, *Ivančica-Pogled s Tabora*, 1921.; izvor: Snježana Pintarić, Lea Ukrainčik, *Oton Iveković. Retrospektivna izložba*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 30. 11. 1995.–11. 2. 1996.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1996.
43. Ferdo Kovačević, *U zatišju*, 1903.; izvor: Vera Kružić-Uchytel, *Ferdo Kovačević. Počeci modernog hrvatskog pejzažnog slikarstva*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1986.
44. Ferdo Kovačević, *Bura*, 1910.; izvor: Vera Kružić-Uchytel, *Ferdo Kovačević. Počeci modernog hrvatskog pejzažnog slikarstva*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1986.
45. Ferdo Kovačević, *Zima na Savi*, 1920.; izvor: Vera Kružić-Uchytel, *Ferdo Kovačević. Počeci modernog hrvatskog pejzažnog slikarstva*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1986.
46. Annibale Manzoni, *Trsat*, oko 1830.; izvor: *Zbirke*, mrežna stranica *Muzej grada Rijeke*, [Zbirke @ Muzej grada Rijeke @ Muzej grada Rijeke \(muzej-rijeka.hr\)](#) (pregledano 21. rujna 2023.).
47. Jakov Šašel, *Pogled na Karlovac sa željezničkim mostom*, nakon 1873.; izvor: *Muzeji grada Karlovca online*, [Muzeji Grada Karlovca - online katalog \(mgk.hr\)](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
48. Jakov Šašel, *Alpski pejzaž*, 1880.–1890.; izvor: *Muzeji grada Karlovca online*, [Muzeji Grada Karlovca - online katalog \(mgk.hr\)](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
49. Joseph Horacek, *Trsat*, 1876.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
50. Jean d'Alheim, *Panorama Rijeke s Trsata*, oko 1881.; izvor: Jelena Dunato et al., *More, kamen, grad*, katalog izložbe (Cetinje, Umjetnički muzej Crne Gore, 7. 6.–28. 6. 2011.; Podgorica, Centar savremene umjetnosti Crne Gore, 1. 7.–15. 7. 2011.), Rijeka: Muzej grada Rijeke; Podgorica: Centar savremene umjetnosti Crne Gore; Cetinje: Umjetnički muzej Crne Gore, 2011.

51. Eduard Weingarten (Weingärtner), *Pogled na stari grad Ozalj*, oko 1890.; izvor: *Muzeji grada Karlovca online*, [Muzeji Grada Karlovca - online katalog \(mgk.hr\)](https://mgk.hr) (pregledano 27. studenog 2023.).
52. Hugo Lukšić, *Plitvice*, 1893.; izvor: *Muzeji grada Karlovca Online*, [Muzeji Grada Karlovca - online katalog \(mgk.hr\)](https://mgk.hr) (pregledano 7. studenog 2023.).
53. Ivo Bauer, *Slap Milke Trnine*, oko 1898.; izvor: (ur.) Lea Ukrainčik, *Hrvatski salon. Zagreb 1898. 100 godina Umjetničkog paviljona*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 15. 12. 1998.–28. 2. 1999.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1999.
54. Lorenzo Butti, *Rijeka 1830.*, 1830.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
55. Lorenzo Butti, *Veduta Rijeke s Učkom*, 1830.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
56. Dragutin Stark, *Pogled na Zagreb sa sjevera*, 1859.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb: Naprijed, 1995.
57. Carl Haase, *Ruševine Salone*, 1861.; izvor: Arsen Duplančić, „Salona na slici Carla Haasea“, u: *Tusculum. Časopis za solinske teme* 9 (2016.), str. 147–171.
58. Anton Perko, *Noć*, 1875.–1878.; izvor: Peter Zimmermann, Sanja Žaja Vrbica, *Anton Perko. Mornar, dvorjan, slikar, Žalec*: Zavod za kulturo, šport in turizem, 2020.
59. Gottfried Seelos, *Sidrište pred Rijekom*, 1884.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
60. Giovanni Fumi, *Lopača*, 1891.; izvor: *Digitalni PPMHP*, [PPMHP 122001: Motiv iz Lopače](https://ppmhp.hr) (pregledano 21. rujna 2023.).
61. Zora Preradović, *Vrt s ljiljanima u seoskom dvorištu*, oko 1898.; izvor: (ur.) Lea Ukrainčik, *Hrvatski salon. Zagreb 1898. 100 godina Umjetničkog paviljona*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 15. 12. 1998.–28. 2. 1999.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1999.
62. Arrigo Ricotti, *Primorski pejzaž*, 1899.; izvor: *Umjetnička djela s temom Rijeke i okolice*, mrežna stranica *Forum 051*, [Umjetnička djela s temom Rijeke i okolice \(croinfo.net\)](https://croinfo.net) (pregledano 21. rujna 2023.).
63. Slava Raškaj, *Lopoči I*, 1899.; izvor: *Nacionalni muzej moderne umjetnosti*, [Slava Raškaj, Lopoči I, 1899. – Nacionalni muzej moderne umjetnosti \(nmmu.hr\)](https://nmmu.hr) (pregledano 27. studenog 2023.).
64. Slava Raškaj, *Stablo u snijegu*, 1900.; izvor: *Index Vijesti*, mrežna stranica *Facebook*, [Facebook](https://www.facebook.com/indexvijesti) (pregledano 27. studenog 2023.).

65. Slava Raškaj, *Proljeće u Ozlju*, 1901.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, svezak drugi, Zagreb: Naprijed, 1995.
66. Mato Celestin Medović, *Mjesečina*, 1900.–1904.; izvor: Vera Kružić-Uchytíl, *Mato Celestin Medović*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1978.
67. Mato Celestin Medović, *Vrijes*, 1911.; izvor: Vera Kružić-Uchytíl, *Mato Celestin Medović*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1978.
68. Mato Celestin Medović, *Pelješki pejzaž*, 1914.–1918.; izvor: Vera Kružić-Uchytíl, *Mato Celestin Medović*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1978.
69. Petar Zečević, *Krajolik sa slapom u Solinu*, 1831.; izvor: Nela Žižić, *Splitski slikari amateri: Barač, Zečević, Bratanić. Kulturno umjetnički fenomeni u Splitu prije preporoda*, katalog izložbe (Split, Muzej grada Splita, svibanj 2004.), Split: Muzej grada Splita, 2004.
70. Nikola Mašić, *Slikar u Bari*, oko 1878.; izvor: *Nacionalni muzej moderne umjetnosti*, [Nikola Mašić, Slikar u bari, oko 1878. – Nacionalni muzej moderne umjetnosti \(nmmu.hr\)](https://nmmu.hr) (pregledano 27. studenog 2023.).
71. Nikola Mašić, *Djevojka s kokošima*, 1881.; izvor: *Nikola Mašić – Noble Realist*, mrežna stranica *In Your Pocket. Essential City Guides. Zagreb* [Nikola Mašić - Noble Realist | Zagreb \(inyourpocket.com\)](https://inyourpocket.com) (pregledano 27. studenog 2023.).
72. Nikola Mašić, *Pergola II./Capri*, 1880.; izvor: *Nacionalni muzej moderne umjetnosti*, [Nikola Mašić, Pergola II. /Capri, 1880. – Nacionalni muzej moderne umjetnosti \(nmmu.hr\)](https://nmmu.hr) (pregledano 27. studenog 2023.).
73. Dimitrije Marković, *Primorski pejzaž*; izvor: Oto Švajcer, *Osječko slikarstvo 19. stoljeća*, katalog izložbe (Zagreb, Moderna galerija, 17. 5.–19. 6. 1988.), Zagreb: Moderna galerija, 1988.
74. Joso Bužan, *Seoski krajolik*, 1901.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, svezak drugi, Zagreb: Naprijed, 1995.
75. Stjepan Marjanović, *Pogled na ruinu starog dvorca u Italiji*, 1830.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb: Naprijed, 1995.
76. Franjo Conrad von Hötzendorf, *Tivoli*, 1839.; izvor: *Nacionalni muzej moderne umjetnosti*, [Franz Conrad von Hötzendorf, Tivoli, 1839. – Nacionalni muzej moderne umjetnosti \(nmmu.hr\)](https://nmmu.hr) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
77. Hugo Conrad von Hötzendorf, *Heiligenblut*, 1842.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb: Naprijed, 1995.
78. Hugo Conrad von Hötzendorf, *Krajolik u sutonu*, 1850.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb: Naprijed, 1995.

79. Hugo Conrad von Hötzendorf, *Pejzaž*, 1867.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb: Naprijed, 1995.
80. Josip Zach, *Zimski pejzaž*, 1864.; izvor: *Umjetnički paviljon u Zagrebu*, mrežna stranica Facebook, [Facebook](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
81. Josip Franjo Mücke, *Zimski pejzaž*, 1870.; izvor: Branka Balen, *Josip Franjo Mücke. 1821.–1883.*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Osijek: Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku, Galerija likovnih umjetnosti, 2000.
82. Antonio Francesco Luppis, *Romantični pejzaž*, 1887. (?); izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
83. Dragan Melkus, *Pejzaž s krošnjatim stablom*, 1911.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, svezak drugi, Zagreb: Naprijed, 1995.
84. Dragan Melkus, *Seoska kuća kraj vode i drumu (Slavonska idila)*, 1910.; izvor: *Slavonija, Baranja i Srijem. Vrela europske civilizacije*, mrežna stranica *Hrvatska kulturna baština*, [Tematske cjeline \(bastina-slavonija.info\)](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
85. Izidor Kršnjavi, *Skaline ribarske kuće (Sorrento)*, 1874.; izvor: *Nacionalni muzej moderne umjetnosti*, [studeni 2012. – Nacionalni muzej moderne umjetnosti \(nmmu.hr\)](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
86. Ferdinand Quiquerez, *Rim, Obala Tibra*, 1874.; izvor: Marina Bregovac-Pisk, *Ferdinand Quiquerez. 1845–1893.*, katalog izložbe (Zagreb, Hrvatski povijesni muzej, siječanj–ožujak 1995.), Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 1995.
87. Ferdinand Quiquerez, *Zadar, Porta Terraferma*, 1875.; izvor: Marina Bregovac-Pisk, *Ferdinand Quiquerez. 1845–1893.*, katalog izložbe (Zagreb, Hrvatski povijesni muzej, siječanj–ožujak 1995.), Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 1995.
88. Ferdinand Quiquerez, *Pejzaž*, 1878.; izvor: Dajana Vlasisavljević, *Pejzaž 19. stoljeća iz fundusa Moderne galerije*, katalog izložbe (Moderna galerija, Zagreb, 21. 6.–26. 8. 2001.), Zagreb: Moderna galerija, 2001.
89. Vlaho Bukovac, *Pejzaž s Montmartrea*, 1882.; izvor: Igor Zidić, *Vlaho Bukovac. 1855–1922.*, Zagreb: Moderna, 2009.
90. Vlaho Bukovac, *Muškarac u pejzažu*, 1886.; izvor: Vera Kružić-Uchytel, *Vlaho Bukovac. Život i djelo. 1855.–1922.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2005.
91. Vlaho Bukovac, *Lopoči*, 1898.; izvor: *Nacionalni muzej moderne umjetnosti*, [Vlaho Bukovac, Lopoči \(studija\), 1898. – Nacionalni muzej moderne umjetnosti \(nmmu.hr\)](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).

92. Giulio Lehmann, *Pejzaž*, 1890.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
93. Bela Čikoš Sesija, *Vezuv s opservatorijem*, 1893.; izvor: Vinko Zlamalik, *Bela Čikoš Sesija. Začetnik simbolizma u Hrvatskoj*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti; Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1984.
94. Bela Čikoš Sesija, *Pejzaž s kućom*, 1901.; izvor: Dajana Vlasisavljević, *Pejzaž 19. stoljeća iz fundusa Moderne galerije*, katalog izložbe (Moderna galerija, Zagreb, 21. 6.–26. 8. 2001.), Zagreb: Moderna galerija, 2001.
95. Bela Čikoš Sesija, *Izvor Une*, 1895.; izvor: Vinko Zlamalik, *Bela Čikoš Sesija. Začetnik simbolizma u Hrvatskoj*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti; Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1984.
96. Leontine von Littrow, *Venecija*, 1880.–1890.; izvor: MUO | *Partage plus*, [MUO | Partage Plus](#) (pregledano 21. rujna 2023.).
97. Leontine von Littrow, *Cvjetnjak na terasi pokraj mora*, 1900.–1910.; izvor: Ervin Dubrović, „Leontine Littrow, slikarica s kraja 19. i početka 20. stoljeća“, u: *Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti* 59 (2016.), str. 71–91.
98. Leontine von Littrow, *Agave na Susku*, 1908.; izvor: Ervin Dubrović, „Leontine Littrow, slikarica s kraja 19. i početka 20. stoljeća“, u: *Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti* 59 (2016.), str. 71–91.
99. Emanuel Vidović, *Giudecca*, 1898.–1900.; izvor: *Emanuel Vidović 1870. – 1953.*, [1898. - 1900. Giudecca | KRAJOLICI \(emanuelvidovic.org\)](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
100. Emanuel Vidović, *Iz lagune. Chioggia*, 1903.–1905.; izvor: *Emanuel Vidović 1870. – 1953.*, [1903. - 1905. Iz lagune. Chioggia. | KRAJOLICI \(emanuelvidovic.org\)](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
101. Emanuel Vidović, *Angelus*, 1906.; izvor: *Emanuel Vidović 1870. – 1953.*, [1906. Angelus | KRAJOLICI \(emanuelvidovic.org\)](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
102. Vinko Draganja, *Trg Michelangela u Firenci*, 1884.–1886.; izvor: Duško Kečkement, *Vinko Draganja*, Split: Muzej grada Splita, 1975.
103. Vinko Draganja, *Kupalište Bačvice*, oko 1890.; izvor: Duško Kečkement, *Vinko Draganja*, Split: Muzej grada Splita, 1975.
104. Vinko Draganja, *Pejzaž s gradom u pozadini*; izvor: Ivana Svedružić Šeparović et al., “Zbirka slika fr. Vinka Marije Draganje u splitskom dominikanskom samostanu“ u: *Kulturna baština* 42–43 (2017.), str. 237–264.

105. John (Janko) Leard, *Rijeka – Pećine*, 1888.; izvor: Boris Vižintin, *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća. Slikarstvo – kiparstvo*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
106. Virgil Meneghello Dinčić, *Splitska luka s veslačima*, kraj XIX. stoljeća; izvor: *Muzej grada Splita*, [Virgil Meneghello Dinčić, SPLITSKA LUKA S VESLAČIMA – Muzej Grada Splita \(mgs.hr\)](#) (pregledano 24. kolovoza 2023.).
107. Hans Printz, *Romantična vila kod Rijeke*, oko 1900.; izvor: *MUO | Partage plus*, [MUO | Partage Plus](#) (pregledano 21. rujna 2023.).
108. Ivan Tišov, *Dvorište frankopanskog grada u Kraljevici*; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, svezak drugi, Zagreb: Naprijed, 1995.
109. Ivan Tišov, *Kraljevska donjogradska gimnazija u Zagrebu*, 1899.; izvor: Dragan Damjanović, „Državne narudžbe u opusu Ivana Tišova – radovi za sakralne i javne građevine“, u: *Slikar Ivan Tišov. Zbornik radova*, (ur.) Pero Aračić, Dragan Damjanović, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Đakovo: Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Đakovu, 2021., str. 45–116.
110. Ivan Tišov, *Potok Kraljevac*, 1912.; izvor: Jelica Ambruš, *Ivan Tišov (1870 – 1928). Retrospektivna izložba*, katalog izložbe (Osijek, Galerija likovnih umjetnosti Osijek, srpanj–kolovoz 2005.; Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, rujan 2005.), Osijek: Galerija likovnih umjetnosti Osijek; Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2005.
111. Menci Clement Crnčić, *Bonaca*, 1906.; izvor: Božena Šurina, Lea Ukrainčik, *Menci Clement Crnčić. Retrospektivna izložba*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 20. 12. 1990.–3. 2. 1991.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1991.
112. Menci Clement Crnčić, *Bura*, 1907.; izvor: Božena Šurina, Lea Ukrainčik, *Menci Clement Crnčić. Retrospektivna izložba*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 20. 12. 1990.–3. 2. 1991.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1991.
113. Menci Clement Crnčić, *Jelačićev trg*, 1911.; izvor: Božena Šurina, Lea Ukrainčik, *Menci Clement Crnčić. Retrospektivna izložba*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 20. 12. 1990.–3. 2. 1991.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1991.
114. Guido Jeny, *Osječka zimska luka u snijegu*, 1909.; izvor: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, svezak drugi, Zagreb: Naprijed, 1995.
115. Josip Lalić, *Škver u Lapadu*, oko 1910.; izvor: Rozana Vojvoda, Sanja Žaja Vrbica, „Dubrovačko razdoblje Josipa Lalića“, u: *Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti* 58 (2015.), str. 147–159.

116. Josip Lalić, *Sveti Jakov*, oko 1910.; izvor: Rozana Vojvoda, Sanja Žaja Vrbica, „Dubrovačko razdoblje Josipa Lalića“, u: *Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti* 58 (2015.), str. 147–159.
117. Flora Jakšić, *Primorski pejzaž*, oko 1910.; izvor: Vinicije B. Lupis, Sanja Žaja Vrbica, „Prilog poznavanju prvih dubrovačkih slikarica“, u: *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku* 52/2 (2014.), str. 521–548.
118. Branko Šenoa, *Pejzaž iz okolice Zagreba*, 1909. (?); izvor: Smiljka Domac-Ceraj, *Branko Šenoa*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 27. 3.–28. 4. 2002.), Zagreb: Moderna galerija, 2002.
119. Nasta Rojc, *Rojčevo u Gudovcu – „Marof“*, 1902.; izvor: Lea Ukrainčik, Đurđa Petravić Klaić, *Nasta Rojc. Retrospektivna izložba*, katalog izložbe (Zagreb, Umjetnički paviljon, 19. 12. 1996.–2. 2. 1997.), Zagreb: Umjetnički Paviljon, 1997.
120. Tomislav Krizman, *Pejzaž*, 1910.; izvor: MUO | *Partage plus*, [MUO | Partage Plus](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
121. Tomislav Krizman, *Dalmatinski pejzaž*, 1911.; izvor: MUO | *Partage plus*, [MUO | Partage Plus](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
122. Ivan Benković, *Samoborski pejzaž*, 1912.; izvor: MUO | *Partage plus*, [MUO | Partage Plus](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
123. Josip Račić, *Pont des Arts*, 1908.; izvor: *Nacionalni muzej moderne umjetnosti*, [Josip Račić, Pont des Arts, 1908. – Nacionalni muzej moderne umjetnosti \(nmmu.hr\)](#) (pregledano 27. studenog 2023.).
124. Miroslav Kraljević, *Most na Seini*, 1911.; izvor: Igor Zidić, *Miroslav Kraljević. 1885–1913.*, Zagreb: Moderna, 2010.

SUMMARY

With this master's thesis a task was undertaken to showcase artistic endeavours of artists and amateurs alike, that have contributed to the wide theme of landscape painting in the long nineteenth century. One of the main aims of the thesis is collecting the body of work of landscape painting that was created in the long nineteenth century and that is part of the artistic heritage of modern-day Croatia. Alongside collecting knowledge regarding a topic that hasn't been extensively researched in Croatian art history, having taken form of a review or overview this thesis enables insight into social profiles, the persona of the artist and painting itself, accentuating individual experiences of each artist with landscape painting alongside collective interpretations of individual examples of landscape painting. With thus being said, the approach to the primary material from the perspective of contemporary art history is accentuated, with sensibility for mutual correlation between everyday culture and any human activity, painting included, but also critical of its own traditional approaches. By trying to put landscape painting in an interpretative frame, an indirect contribution has also been made to the re-evaluation of landscape painting in art history and art itself, as a legitimate theme for artistic expression as well as for scientific research. Given the tendency for establishing a relationship between art and its apparent time and space, the thesis starts by defining the timeline of the long nineteenth century, alongside its explanation, after which an overview of the specificities of the territories and their histories are made apparent, given their direct or indirect effect on art. Contextualization is finalized through a brief overview of the nineteenth century Croatian art scene, which serves as a conclusion of the aforementioned characteristics of set time and space, whereupon attention is turned to landscapes as an art theme, their trajectory through history towards nineteenth century art and their reception then, and finally their interpretation with regard to the previously set context. Such interpretation allowed further inquiry into landscape painting as the central theme of this thesis, both in the light of individual efforts of artists and amateurs in landscape painting, as well as collective comparison and interpretation of artwork with regards to the context in which they were created. The idea of a comprehensive and thorough approach imposed a need to also mention painters whose landscapes haven't been included in the thesis, as well as those whose work exceeds set time frame, whose mention concludes the thesis.

KEY WORDS: *19th century, art, Croatia, landscape, painting.*