

Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj od ilirskog pokreta do Drugog svjetskog rata

Kokeza, Ivan

Doctoral thesis / Disertacija

2022

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

<https://doi.org/10.17234/diss.2022.8915>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:319466>

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

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



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

Repository / Repozitorij:

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





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Ivan Kokeza

**HISTORIJSKO SLIKARSTVO U
HRVATSKOJ OD ILIRSKOG POKRETA DO
DRUGOG SVJETSKOG RATA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2022.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Ivan Kokeza

HISTORIJSKO SLIKARSTVO U HRVATSKOJ OD ILIRSKOG POKRETA DO DRUGOG SVJETSKOG RATA

DOKTORSKI RAD

Mentor:
prof. dr. sc. Dragan Damjanović

Zagreb, 2022.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Ivan Kokeza

**HISTORY PAINTING IN CROATIA FROM
THE ILLYRIAN MOVEMENT TO THE
SECOND WORLD WAR**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
Dragan Damjanović, PhD, Associate professor

Zagreb, 2022

Zahvaljujem svima onima koji su na bilo koji način doprinijeli ovome istraživanju.

Doktorat posvećujem svojim roditeljima, Aniti i Marku.

Informacije o mentoru

Dragan Damjanović, biobibliografija

Životopis:

Dr. sc. Dragan Damjanović (Osijek, 1978.) redoviti je profesor i predstojnik Katedre za modernu umjetnost i vizualne komunikacije na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Od 2003. godine zaposlen je na Odsjeku za povijest umjetnosti gdje predaje predmete vezane za umjetnost 19. i 20. stoljeća. Magistrirao je u ožujku 2005. godine s temom *Vukovarski arhitekt Fran Funtak*, a doktorirao u prosincu 2007. s temom *Đakovačka katedrala*. Mentor obje radnje bio je prof. dr. sc. Zvonko Maković.

Posebno područje njegova znanstvena interesa predstavlja povijest arhitekture te slikarstva i skulpture od kraja 18. do sredine 20. stoljeća. S toga je područja do sada objavio niz monografija (*Đakovačka katedrala*, 2009.; *Arhitekt Herman Bollé*, 2013.; *Vila Živković-Adrowski-Lubienski*, 2016.; *Zagreb. Architectural Atlas*, 2016., *Otto Wagner und die kroatische Architektur*, 2018.) te više od stotinu znanstvenih članaka u domaćim i međunarodnim znanstvenim časopisima te zbornicima. Članke je objavio u uglednim međunarodnim časopisima: *Journal of the Society of Architectural Historians* (UCLA Press, Los Angeles), *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Berlin, München, Basel), *Centropa* (New York), *Architectura – Zeitschrift für Geschichte der Baukunst* (Berlin), *Umění/Art, časopis Ústavu Dějin Umění Akademie Věd České Republiky/ Journal of the Institute of Art History* (Prag), *Acta Historiae Artium* (Budimpešta), *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung/ Journal of East Central European Studies* (Marburg), *RIHA Journal* (München).

Bio je suorganizator međunarodnih znanstvenih skupova *Art and Politics in Europe in the Modern Period* (Filozofski fakultet u Zagrebu, 29. 6. - 2. 7. 2016.) te *Art and the State in Modern Central Europe (18th – 21st Century)* (Filozofski fakultet u Zagrebu, 30. 6. - 3. 7. 2021.).

Aktivno je sudjelovao u pripremanju niza izložbi. Krajem 2011. organizirao je izložbu „Bečka akademija likovnih umjetnosti i hrvatska arhitektura historicizma – Hrvatski učenici Friedricha von Schmidta“ u Gliptoteci Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, potom, 2014. godine, izložbu „Sinagoge vukovarskog arhitekta Frana Funtaka“ u Židovskoj općini u Zagrebu, 2015. iznimno posjećenu izložbu o arhitektu Hermanu Bolléu u Muzeju za umjetnost

i obrt („Herman Bollé – graditelj hrvatske metropole”), te 2018. – 2019. u Veleposlanstvu Republike Hrvatske u Austriji u Beču izložbu „Otto Wagner i hrvatska arhitektura“.

Nadalje, sudjelovao je u pripremi izložaba: „Strast i bunt. Ekspresionizam u Hrvatskoj“ (Galerija Klovićevi dvori, 2011.), „Put u vječnost“ (Galerija Klovićevi dvori, 2016.), „Valpovački vlastelini Prandau-Normann“ (Muzej likovnih umjetnosti Osijek, Muzej Slavonije Osijek, Državni arhiv u Osijeku, Muzej Valpovštine, Osijek, Valpovo, 2018.) te „Ars et Virtus. Hrvatska-Mađarska: 800 godina zajedničke kulturne baštine“ (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2020.).

Član je uredništva dvaju znanstvenih časopisa: zagrebačkog *Peristila* i novosadskog *Zbornika za likovne umjetnosti Matice srpske*. Član je, nadalje, Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske, talijanskog AISU-a (Associazione Italiana di Storia Urbana) te EAUH-a (European Association of Urban History).

Između 2014. i 2017. bio je voditelj projekta Hrvatske zaklade za znanost *Croatia and Central Europe: Art and Politics in the Late Modern Period (1780 – 1945)*, a trenutno je voditelj sveučilišnog projekta *Hrvatska likovna baština od baroka do postmoderne – umjetničke veze, import umjetnina, zbirke* (2015. – 2018.) te novog HRZZ projekta *Art and State in Croatia from the Enlightenment until Present* (2018. -).

E-mail: ddamjano@ffzg.hr

Broj u Upisniku znanstvenih radnika: 264970

Osobna web stranica: <http://povum.ffzg.unizg.hr/?p=946>

Popis nagrada za znanstveno-istraživački rad:

1. Rektorova nagrada 2001. godine za rad *Sakralna arhitektura Đakovačko-srijemske biskupije u vrijeme biskupa Josipa Jurja Strossmayera*.
2. Državna nagrada za znanost za znanstvene novake 2005. godine za monografiju *Saborna crkva Vavedenja Presvete Bogorodice u Plaškom*.
3. Povelja Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske 2014. godine za monografiju *Arhitekt Herman Bollé*.
4. Godišnja nagrada Filozofskog fakulteta 2014. godine za monografiju *Arhitekt Herman Bollé*.
5. Nagrada Grada Zagreba 2015. godine za monografiju *Arhitekt Herman Bollé i vodič Zagreb. Arhitektonski atlas*.

6. Nagrada Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti za najviša znanstvena i umjetnička dostignuća u Republici Hrvatskoj za 2015. godinu za područje likovnih umjetnosti za izložbu *Herman Bollé – graditelj hrvatske metropole*.
7. Povelja Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske 2019. godine za monografiju i izložbu *Otto Wagner und die kroatische Architektur*.
8. Godišnja nagrada Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske 2021. godine za monografiju *Saborni hram Preobraženja Gospodnjeg i baština Srpske pravoslavne crkvene općine u Zagrebu*, Srpska pravoslavna crkva u Hrvatskoj, Eparhija zagrebačko-ljubljanska, Crkvena opština Zagreb, Zagreb, 2020.
9. Posebno priznanje dekana Filozofskog fakulteta u Zagrebu 2021. za društveni doprinos promišljanju obnove grada Zagreba i arhitektonskih spomenika oštećenih u potresu.

Pet objavljenih relevantnih znanstvenih radova u posljednjih pet godina (knjige):

1. *Vila Živković-Adrowski-Lubienski*, Obitelj Bračun, Zagreb, 2016., ISBN: 978-953-59023-0-0
2. *Zagreb: Architectural Atlas* (englesko izdanje), AGM, Zagreb, 2016., ISBN: 978-953-174-473-7
3. *Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu*, Grad Đakovo, Đakovačko-osječka nadbiskupija, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Đakovo, Zagreb, 2017., ISBN: 978-953-55479-4-5
4. *Otto Wagner und die kroatische Architektur*, Moderna galerija, Zagreb, 2018., ISBN: 978-953-348-066-4
5. *Veliki zagrebački potresi*, Matica hrvatska, Zagreb, 2021., ISBN 978-953-34120-0-9

Sažetak i ključne riječi

Sažetak: Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj definira se i obrađuje kao specifični likovni žanr, odnosno ishodišni fenomen tzv. dugog 19. stoljeća te sastavni dio europskog i, u užem smislu, srednjoeuropskog kulturnog kruga. Prikazivanje povijesti (prvenstveno na slikarskom platnu) i popularizacija najzastupljenijih tema i motiva (putem različitih grafičkih tehnika) dovode se u bliski i uzajamni odnos s formiranjem nacionalnog identiteta, jačanjem građanskog sloja i provođenjem specifičnih kulturnih politika. Prateći izvršenu katalogizaciju i periodizaciju žanra, kronološkim redom analiziraju se opusi istaknutih predstavnika: Franje Salghettija Driolija, Vjekoslava Karasa, Josipa Franje Mückea, Ferdinanda Quiquereza, Vlahe Bukovca, Mate Celestina Medovića, Bele Čikoša Sesije, Otona Ivekovića, Ivana Tišova te Josipa Horvata Međimurca. Posebna pažnja posvećuje se pritom slikama u tzv. Zlatnoj dvorani Odjela za bogoštovlje i nastavu hrvatske Zemaljske vlade u Opatičkoj 10 u Zagrebu te aktivnostima Društva „Medulić“.

Ključne riječi: historijsko slikarstvo, Hrvatska, Franjo Salghetti Drioli, Vjekoslav Karas, Josip Franjo Mücke, Ferdinand Quiquerez, Vlaho Bukovac, Mato Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija, Oton Iveković, Ivan Tišov, Josip Horvat Međimurec.

Summary and key words

Summary: History painting in Croatia is defined and studied as a specific art genre, that is, as the phenomenon of the so-called long 19th century and an integral part of the European and, in the narrow sense, Central European cultural circle. The presentation of history (primarily on canvas) and the popularization of the most represented themes and motifs (through various graphic techniques) are brought into a close and reciprocal relationship with the formation of national identity, the strengthening of the bourgeoisie and the implementation of specific cultural policies. Following the accomplished cataloguing and periodization of the genre, the works of prominent representatives are analyzed in chronological order: Franjo Salghetti Drioli, Vjekoslav Karas, Josip Franjo Mücke, Ferdinand Quiquerez, Vlaho Bukovac, Mate Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija, Oton Iveković, Ivan Tišov and Josip Horvat Međimurec. Special attention is paid to the paintings in the so-called Golden Hall of the Department of Religious and Educational Affairs of Croatian Provincial Government in 10 Opatička Street in Zagreb and the activities of the „Medulić“ Society.

Key words: history painting, Croatia, Franjo Salghetti Drioli, Vjekoslav Karas, Josip Franjo Mücke, Ferdinand Quiquerez, Vlaho Bukovac, Mato Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija, Oton Iveković, Ivan Tišov, Josip Horvat Međimurec.¹

¹ Na pomoći u lektoriranju i prijevodu zahvaljujem Ani Vukas i Krešimiru Ćurkoviću.

Extended abstract in English

This doctoral thesis has as its objective the study of history painting in Croatia as a starting phenomenon of the long 19th century and an integral part of the Central European artistic circle, i.e. as a painting genre based on the presentation of predominantly Croatian historical themes. In so doing, the realization and popularization of the genre (usually done through various graphic techniques) are brought into close and reciprocal connection with the formation of national identity, strengthening of civil society and the implementation of specific cultural policies. The following authors whose oeuvres are analyzed in chronological order, are considered to be prominent representatives of the genre: Franjo Salghetti Drioli, Vjekoslav Karas, Josip Franjo Mücke, Ferdinand Quiquerez, Vlaho Bukovac, Mate Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija, Oton Iveković, Ivan Tišov and Josip Horvat Međimurec.

So far, history painting in Croatia has been researched in a way that could be best described as thoroughly systematic, by only a few scholars. The first and most important research work is *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj* (History Painting in Croatia) from 1969, by Marijana Schneider. The mentioned publication was published as a collection catalogue accompanying works of a historical character that were in the then History Museum of Croatia. The second research work *Oleografija u Hrvatskoj* (Oleography in Croatia: 1864-1918), by Krunoslav Kamenov, was published in 1988, also as a catalogue accompanying an exhibition held at that time. His subject matter was primarily marked by the problematics of graphic reproductions, more precisely oleography. This research work, together with the unpublished „Oleography in Croatia: (1864-1914)“ master's thesis by the same author from 1992, has had a significant role in the study of both oleography and history painting in Croatia in general. The third and last group of research works of similar content are represented by the texts of Marina Bregovac Pisk, published in various catalogues and conference proceedings in 2000, 2010 and 2011. Although their content primarily serves as a kind of an overview, they represent important and neatly structured genre cross-sections that define history painting in more detail, both in terms of historical and artistic terminology and in terms of the artistic content of the artworks. All these, in many ways pioneering, research works did not, however, result in a more comprehensive or substantively complex historical-artistic monograph. This doctoral thesis therefore seeks to achieve a content-layered and concise synthesis of history painting in Croatia, based on the principle of reciprocal emphasis and explanation of the specific in the general and the general in the specific.

At the beginning of this research, the aim was to identify and catalog the widest possible set of works of history painting in Croatia in the period from the 1830s to the 1940s, while at the same time considering the leading representatives of the genre and the most common themes and motives. This was followed by the interpretation and evaluation of individual works and significant paintings in the context of Central European artistic movements, the implementation of historical reconstruction or the realization of historical authenticity in scenes, the formation of national identity, development of civil society and specific cultural policies.

The methodology of the research included: elaborating on the painting discourse of the most prominent representatives, formal-stylistic analysis of the most representative examples, contextualization of various works of art (especially considering the role of the states of those times, i.e. the Habsburg Monarchy and the Kingdom of Yugoslavia), elaborating upon lesser-known biographical excerpts (with an emphasis on the political attitudes of individual authors and their attitude towards state authorities), comparative analysis of the most common topics and motives, and its reception by the press and by the public of those times. This method was adapted to each research problem, based on the use of specific (scholarly, scientific and archival) sources of information.

Work on the catalogue involved checking scientific, scholarly and popular literature, directly recording information on-site (from museums, galleries and private collections) and collecting relevant photographic documentation when necessary (depending on the importance and significance of each work). On-site work also included visiting various museal and gallery collections for consultation, with special emphasis placed on the collections found at the Croatian History Museum, the National Museum of Modern Art and the National and University Library in Zagreb. The collection of archival and documentary materials took place primarily at the Fine Arts Archives of the Croatian Academy of Sciences and Arts in Zagreb and the Institute of Art History in Zagreb, but also at other archival institutions such as the Croatian State Archives in Zagreb. Research of history painting in Croatia also included relevant institutions abroad (especially in Austria, Hungary, Germany and the Czech Republic) that have preserved and exhibited relevant works of art and related historical sources.

The central and largest part of this doctoral dissertation was the analysis of the most prominent representatives' paintings. In order to conduct the analysis with utmost efficiency and facilitate the act of navigation in this historical period, the periodization of the genre was introduced, i.e. the chronological processing of history painting in Croatia by chapters. Each chapter offers an overview of the context of European and Central European painting and the general socio-

political and artistic situation in Croatian lands during the 19th and the first half of the 20th century. In the first such chapter, entitled „Beginnings“, the foundations of the genre and the problems of its affirmation in the first half and the middle of the 19th century were studied. Special attention was paid to the circumstances under which the Croatian national revival and the Illyrian movement acted, as well as to the works of the two earliest representatives, Franjo Salghetti Drioli and Vjekoslav Karas. This chapter was followed by a study of the early period of the genre, i.e. its first Settlement phase. The focus of the research included the circumstances of genre development under the Settlement and the oeuvres of Josip Franjo Mücke and Ferdinand Quiquerez. Their works have been analyzed as a precursor to the most representative and famous achievements that were to emerge in the latter and more mature period. In this chapter, the oeuvres of Vlaho Bukovac, Mato Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija and Oton Iveković are covered and put into context. The works of these painters also constitute the second phase of artistic creation from the Settlement period, which symbolically ended with the reorganization of the Department of Religion and Education of the Provincial Government at Opatička 10 in Zagreb and the emergence of new formal and stylistic tendencies within the „Medulić“ Society. The study of the chronology of the genre is concluded with an overview of the late period from the time of the collapse of the Austro-Hungarian Monarchy to the outbreak of World War II. The Croatian version of the genre was observed through the circumstances of the gradual decadence of history painting as a recognizable and popular art genre and the formation and disintegration of the Kingdom of Yugoslavia. In this chapter oeuvres of Ivan Tišov, Oton Iveković and Josip Horvat Međimurec created between the two world wars are analyzed.

In all these chapters, the oeuvres of the most prominent representatives are expounded upon in the context of artistic and socio-political phenomena by means of which history painting in Croatia has been defined as a specific art genre. Within the conclusion, the theses presented at the very beginning proved to be well-founded. History painting in Croatia has been confirmed as an original phenomenon of the long 19th century and an integral part of the Central European artistic circle. The historical reconstruction of the scene, in terms of a credible and historiographically based depiction of historical events, has been seen as a theoretically fragile and subjectively applicable historical-artistic construct. The role of history painting in the formation of national identity and the creation of a collective historical memory was further assessed as very significant. Civil society and its cultural policies have been affirmed as the leading promoters of the genre, while graphic reproductions have been confirmed as the main

means of its popularization. The oeuvres of the most prominent representatives, starting with Franjo Salghetti Drioli and ending with Josip Horvat Međimurec, have mostly corresponded to the presented theses by means of which the doctoral thesis has been brought to a conclusion.

By applying the concept of the thesis, two main goals were ultimately intended to be achieved. On one hand, an attempt was made towards offering a clear, concise and systematic synthesis of history painting in Croatia and, on the other hand, individual and detailed analyses sought to reach the core of the highlighted problems, thus opening up space for further discussions and future research.

SADRŽAJ

1	<u>I. Uvod</u>
1	<i>I. 1. Koncept disertacije</i>
1	<i>I. 2. Znanstveni doprinosi</i>
4	<i>I. 3. Temeljne hipoteze</i>
6	<u>II. Terminologija historijskog slikarstva u Hrvatskoj</u>
6	<i>II. 1. Problematika</i>
6	<i>Različiti pristupi</i>
9	<i>Primjenjena sintagma</i>
10	<i>II. 2. Osnovni termini</i>
10	<i>Dugo XIX. stoljeće</i>
11	<i>Srednja Europa</i>
13	<i>Historijska rekonstrukcija</i>
15	<i>Nacionalna identifikacija</i>
18	<i>Građansko društvo</i>
20	<i>Kulturna politika</i>
22	<i>Grafička reprodukcija</i>
24	<i>Istaknuti predstavnici</i>
25	<i>II. 3. Definicija</i>
28	<u>III. Osvrt na dosadašnju povijesno-umjetničku literaturu i recepciju</u>
28	<i>III. 1. Problematika</i>
29	<i>Arhivska građa</i>
30	<i>Znanstvena i stručna građa</i>
30	<i>Književna građa</i>

31	III. 2. Pojedinačni osvrti
31	»Slovník umjetnikah jugoslavenskih« Ivana Kukuljevića (1858.)
33	Memoari Isidora Kršnjavog: Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti (1905.)
35	Sinteze Ljube Babića (1934./ 1943.)
38	Izložba »Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj« (1961.)
39	»Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj« Marijane Schneider (1969.)
41	»Slikarstvo buržoaskog realizma« Alekse Čelebonovića (1974.)
42	»Oleografija u Hrvatskoj« Krunoslava Kamenova (1988./ 1992.)
43	»Slike povijesnih događaja« Milana Ivaniševića (1992.)
44	Sinteze Grge Gamulina (1995.)
45	Istraživanja palače u Opatičkoj 10 Olge Maruševski (2002.)
47	Prikazi Marine Bregovac Pisk (2000./ 2010./ 2011.)
48	»Antički motivi u umjetnosti« Irene Kraševac i Petre Vugrinec (2013.)
49	»Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet« Petra Preloga (2018.)
50	III. 3. Monografije istaknutih predstavnika
52	III. 4. Suvremeno istraživanje
54	<u>IV. Kronologija historijskog slikarstva u Hrvatskoj</u>
54	IV. 1. Problematika i koncept izlaganja
54	Periodizacija
56	Ogledni primjeri
56	Kritička analiza
57	Kontekstualizacija
58	Recepcija
59	Katalogizacija
62	IV. 2. Začeci (od tridesetih godina 19. stoljeća do 1860.)
62	Historijsko slikarstvo u prvoj polovini 19. stoljeća: afirmacija žanra
71	Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj: hrvatski narodni preporod i ilirski pokret
83	Franjo Salghetti Drioli: historijska ostvarenja u duhu talijanskog akademizma
102	Vjekoslav Karas: historijsko slikarstvo u desetljeću diskontinuiteta

118	IV. 3. Rano doba (od 1860. do 1893.)
118	<i>Historijsko slikarstvo u drugoj polovini 19. stoljeća: akademizacija žanra</i>
125	<i>Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj: prva nagodbena faza</i>
135	<i>Josip Franjo Mücke: historijsko slikarstvo u vremenu formiranja Nagodbe</i>
151	<i>Ferdinand Quiquerez: slike za široku potrošnju</i>
182	IV. 4. Zrelo doba (od 1893. do 1918.)
182	<i>Historijsko slikarstvo krajem stoljeća: modernizacija žanra</i>
187	<i>Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj: druga nagodbena faza</i>
193	<i>Vlaho Bukovac: alegorizacija žanra</i>
207	<i>Mato Celestin Medović: dekorativno historijsko slikarstvo</i>
216	<i>Bela Čikoš Sesija: simbolizam na području historijskog slikarstva</i>
229	<i>Oton Iveković: historijsko slikarstvo između realizma i idealizma u razdoblju Austro-Ugarske Monarhije</i>
302	<i>Odjel za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10: zlatna dvorana historijskog slikarstva</i>
334	<i>Društvo „Medulić“: historijski monumentalizam</i>
340	IV. 5. Kasno doba (od 1918. do četrdesetih godina 20. stoljeća)
340	<i>Historijsko slikarstvo u prvoj polovini 20. stoljeća: dekadencija žanra</i>
344	<i>Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj: jugoslavenski kontekst</i>
350	<i>Ivan Tišov: historijsko slikarstvo u službi novog državnog poretka</i>
358	<i>Oton Iveković: historijsko slikarstvo između realizma i idealizma u razdoblju prve Jugoslavije</i>
383	<i>Josip Horvat Međimurec: historijsko slikarstvo u osvit Drugog svjetskog rata</i>
400	<u>V. Zaključak</u>
405	<u>VI. Katalog</u>
489	<u>VII. Popis slikovnih priloga</u>
498	<u>VIII. Izvori</u>
539	<u>IX. Životopis</u>

I. Uvod

I. 1. Koncept disertacije

Ova doktorska disertacija, koja se usredotočava na proučavanje historijskog slikarstva u Hrvatskoj kao specifičnog likovnog žanra druge polovine 19. i prve polovine 20. stoljeća, započinje tumačenjem očekivanih znanstvenih doprinosa, odnosno kratkim osvrtom na ranija istraživanja i njihove dosadašnje rezultate. Nastavlja se potom iznošenjem i obrazlaganjem osnovnih znanstvenih hipoteza na kojima počiva cjelokupno istraživanje.²

U drugom poglavlju disertacije, pod naslovom *Terminologija*, iznosi se osam osnovnih termina (u skladu s brojem prezentiranih znanstvenih hipoteza) na kojima počiva određenje historijskog slikarstva u Hrvatskoj kao specifičnog likovnog žanra. Nakon toga u trećem poglavlju disertacije pristupa se analizi dosadašnje povijesno-umjetničke literature i recepciji historijskog slikarstva unutar struke. Pritom se posebice elaboriraju dijelovi vezani uz priloženu definiciju i opće žanrovske karakteristike.

U središnjem dijelu disertacije (četvrtom i najširem poglavlju pod naslovom *Kronologija historijskog slikarstva u Hrvatskoj*) donosi se presjek historijskog slikarstva u četiri vremenske cjeline s priloženim katalogom te kontinuiranim osvrtom na (srednjo)europski kontekst, odabrane ogledne primjere i njihovu recepciju unutar tiska. Prilikom spomenute analize osobita pažnja pridaje se i hipotezama iznesenima na samom početku disertacije. Potonje se posebno obrazlažu i vrednuju unutar zaključka, pri čemu se utvrđuje njihova veća ili manja (ne)opravdanost (u skladu s prethodno provedenim analizama).

Primjenjivanim konceptom disertacije nastoje se ostvariti dva temeljna cilja. S jedne strane pokušava se ponuditi jasna, pregledna i sustavna sinteza historijskog slikarstva u Hrvatskoj. S druge strane pojedinačnim i detaljnim analizama nastoji se prodrijeti u srž istaknutih problema, čime se otvara prostor za daljnje rasprave i buduća istraživanja.

I. 2. Znanstveni doprinosi

Kao posebni likovni fenomen historijsko slikarstvo u Hrvatskoj dosad je istraživano tek od strane nekolicine znanstvenika. Prvi i ujedno najvažniji rad takve vrste predstavlja katalog zbirke *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj* iz 1969. godine, autorice Marijane Schneider. Spomenuta publikacija izašla je kao popratni katalog radovima historijskog karaktera koji su se nalazili u tadašnjem Povijesnom muzeju Hrvatske i još uvijek se smatra polazišnom točkom za

² Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2018-01-9364 Umjetnost i država u Hrvatskoj od prosvjetiteljstva do danas.

sva slična istraživanja. Drugi rad, autora Krunoslava Kamenova, izdan je gotovo dvadeset godina kasnije (1988. godine), također kao popratni katalog tada održane izložbe. Njegova tematika bila je primarno obilježena problematikom grafičkih reprodukcija, točnije oleografija. To je djelo, s neobjavljenim magistarskim radom istog autora, zadržalo značajnu ulogu u proučavanju kako oleografije, tako i historijskog slikarstva u Hrvatskoj općenito. Treće i posljednje radove bliskog profila predstavljaju tekstovi Marine Bregovac Pisk, objavljeni u sklopu različitih zbornika 2000., 2010. i 2011. godine. Mada je njihov sadržaj prvenstveno preglednog karaktera, potonji tekstovi predstavljaju važne i jasno strukturirane žanrovske presjeke na kojima počiva i ova disertacija.

Navedeni tekstovi najvećim su dijelom udovoljavali zahtjevima svog vremena i bili prikladni projektima u sklopu kojih su nastajali. Ondje iznesene teze također su dugoročno opstajale, iako pojedine, kako će biti elaborirano u sljedećim poglavljima, iz današnje perspektive zahtijevaju određene korekcije. Ipak, u mnogočemu pionirski istraživački pristupi nisu rezultirali jednom sveobuhvatnijom ili sadržajno kompleksnijom povijesno-umjetničkom monografijom. S izuzetkom spomenutih autora ostaje stoga i dalje većim dijelom aktualno razmišljanje Zlatka Posavca izraženo još 1978. godine: „O *genereu* (žanru, op. a.) 'historijskog slikarstva' u Hrvata nemamo nikakvih sustavnih, a još manje analitičkih i kritičkih studija. Prema njemu je odnos pun predrasuda, i kad je pozitivan i kad je negativan; i u laičkim, a podjednako i u stručnim krugovima. U novije doba ta se djela ne reproduciraju, ne izlažu, niti estetički (a ne tek ideološki) argumentirano interpretiraju, izostali su pristupi bez likovnjačke doktrinalnosti, pa su stoga praktično sve nedostupnija i stručno-kritičkom i plebiscitarno-laičkom sudu javnosti. Za ovo područje nužno je također uvesti niz drugačijih, objektivnijih, modernijih, raznolikijih kriterija u hrvatsku likovnu historiografiju. Mimoilaženje i prešućivanje 'ne-elitističke' likovne produkcije nije znanstvenjački objektivno, a ni kritički selektivno pouzdano, niti opravdano sociološko-estetički.“³ Vodeći se stoga i mišljenjima izraženima unutar potonjeg citata, ovdje priloženi tekst teži ostvarivanju sadržajno slojevite i sažete sinteze žanra, i to po načelu recipročnog isticanja i obrazlaganja specifičnog u općem te općeg u specifičnom.

U kontekstu novih znanstvenih saznanja rad se bavi nizom zanemarenih, a nerijetko sasvim neistraženih povijesno-umjetničkih fenomena. Među prvima pritom se svakako izdvajaju pitanja vremenskog i prostornog identiteta, odnosno pripadnosti cjelokupnog žanra tzv. dugom 19. stoljeću i (srednjo)europskom kulturnom i umjetničkom kontekstu. S njima su

³ Posavac, 1978., 385.

blisko vezani i problemi poimanja povijesne zbilje u višim društvenim krugovima, ali i među najširim slojevima društva. Na njih se, nadalje, nadovezuju pitanja nacionalne identifikacije, jačanja građanskog društva i provođenja specifičnih kulturnih politika. Poseban problem predstavlja recepcija djela historijskog slikarstva, kako prilikom prvotne prezentacije radove, tako i u okviru kasnije znanstveno-stručne literature u drugoj polovini 20. stoljeća. U klasičnom likovnom pogledu također predstoji popunjavanje mnogih manje istaknutih slikarskih epizoda, prvenstveno u drugoj polovini 19., ali i prvoj polovini 20. stoljeća. Svi navedeni fenomeni detaljnije se elaboriraju unutar svakog pojedinog poglavlja, zbog čega se u nastavku razrađuje njihova teorijska podloga unutar osam temeljnih znanstvenih hipoteza. Od konkretnijih znanstvenih doprinosa redom se izdvajaju sljedeći:

- definiranje historijskog slikarstva u Hrvatskoj kao specifičnog likovnog žanra druge polovine 19. i prve polovine 20. stoljeća na temelju pripadajućih osnovnih termina - društvenih i umjetničkih fenomena istog razdoblja
- kritička analiza dosadašnje povijesno-umjetničke literature (manjim ili većim dijelom posvećene navedenoj tematici) i recepcije u struci
- periodizacija žanra, odnosno utvrđivanje ili datiranje njegovih začetaka, ranog, zrelog i kasnog razdoblja
- kritička analiza istaknutih oglednih primjera i njihove recepcije u tadašnjoj javnosti
- kontekstualizacija istaknutih oglednih primjera i slikarskih opusa s posebnim osvrtom na hrvatske i (srednjo)europske društvene i političke okolnosti
- katalogizacija djela historijskog slikarstva u Hrvatskoj s naglaskom na radove zastupljene u dosadašnjoj povijesno-umjetničkoj literaturi
- kritička analiza manje poznatih ili istaknutih opusa druge polovine 19. stoljeća (Franjo Salghetti Drioli, Vjekoslav Karas, Josip Franjo Mücke, Ferdinand Quiquerez, Vlaho Bukovac, Mato Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija, Oton Iveković)
- kritička analiza manje poznatih ili istaknutih opusa prve polovine 20. stoljeća (Ivan Tišov, Oton Iveković i Josip Horvat Međimurec)
- (re)definiranje statusa historijskog slikarstva u hrvatskoj i (srednjo)europskoj povijesti umjetnosti te humanističkim znanostima općenito

I. 3. Temeljne hipoteze

Osam iznesenih hipoteza proizlazi iz jednakog broja osnovnih termina pomoću kojih se historijsko slikarstvo u Hrvatskoj (u sljedećem poglavlju pod naslovom *Terminologija*) definira kao specifični likovni žanr druge polovine 19. i prve polovine 20. stoljeća. U disertaciji spomenutim terminima i hipotezama posvećuje se posebna pažnja, dok se unutar zaključka utvrđuje njihova veća ili manja opravdanost sukladno rezultatima istraživanja.

- ***Dugo XIX. stoljeće:*** *U likovnom i društvenom pogledu historijsko slikarstvo u Hrvatskoj čini sastavni dio tzv. dugog 19. stoljeća (od 1790. do 1918. godine).⁴ Ono se i u narednom razdoblju prve polovine 20. stoljeća najvećim dijelom odlikuje karakteristikama ranije epohe.*
- ***Srednja Europa:*** *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj u svojim vrhuncima predstavlja sastavni dio tzv. srednjoeuropskog kulturnog i umjetničkog kruga. Ono se i u razdoblju prve polovine 20. stoljeća, a posebice u formalno-stilskom pogledu, nadovezuje na srednjoeuropska likovna kretanja.*
- ***Historijska rekonstrukcija:*** *Historijska vjerodostojnost ili tzv. historijska, odnosno arheološka, rekonstrukcija u djelima historijskog slikarstva u Hrvatskoj, ali i historijskog slikarstva općenito, krajnje je nerealna i pretenciozna povijesno-umjetnička kategorija, najčešće podložna subjektivnim, a nerijetko prevladavajuće ideološkim, pretpostavkama.*
- ***Nacionalna identifikacija:*** *Na idejnoj i tematskoj razini historijsko slikarstvo u Hrvatskoj predstavlja specifični odraz raznorodnih i kompleksnih nacionalnih koncepcija obično vezanih uz hrvatski politički prostor (primarno Trojedne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije, od 1868. do 1918. godine).*
- ***Građansko društvo:*** *Djela historijskog slikarstva u Hrvatskoj realizirana su, bilo u izvorniku, bilo u reprodukciji, većinom u skladu s težnjama sve dominantnijeg građanskog sloja kao nositelja novog tipa građanskog društva koje se osobito profilira na prijelazu stoljeća, a čija se klasična društvena paradigma mijenja prema sredini 20. stoljeća kada postupno jačaju izrazito nacionalističke ili socijalističke tendencije.*
- ***Kulturna politika:*** *Djela historijskog slikarstva u Hrvatskoj realizirana su najčešće u skladu sa specifičnim i raznovrsnim kulturnim politikama tog istog građanskog društva.*
- ***Grafičke reprodukcije:*** *Litografije i oleografije, kao dvije temeljne vrste pretiska tema i motiva historijskog slikarstva, iznimno su važna sredstva nacionalne integracije do*

⁴ O nazivu „dugog 19. stoljeća“ i ostalim nabrojanim osnovnim terminima bit će riječi u idućim poglavljima.

sredine 20. stoljeća, pa vrlo često i kasnije, sve do šire rasprostranjenosti novih medija. Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj na njihovim je osnovama izvršilo najveći utjecaj na formiranje nacionalnih identiteta i kolektivnih povijesnih predodžbi.

→ ***Istaknuti predstavnici:*** *Slikanje povijesnih tema i motiva od strane istaknutih predstavnika (koji se navode u sljedećim poglavljima) obično odgovara ranije iznesenim osnovnim terminima. Njihova djela, naime, redovito iskazuju vremensku pripadnost 19. stoljeću i prostornu pripadnost srednjoeuropskom umjetničkom krugu te su obilježena pokušajima ostvarivanja tzv. historijske vjerodostojnosti, isticanja nacionalne ili građanske identifikacije te realiziranja određenih kulturnih politika (kroz prezentiranje u javnosti, posebice izradom grafičkih reprodukcija).*

Unutar zaključka utvrđuje se manja ili veća opravdanost svake navedene hipoteze. U kontekstu provedenih istraživanja i prezentiranih saznanja potonje teze se u konačnici nadopunjuju ili izmjenjuju.

II. Terminologija historijskog slikarstva u Hrvatskoj

II. 1. Problematika

Raspravu o historijskom slikarstvu u Hrvatskoj valjalo bi započeti određivanjem i tumačenjem osnovnih termina koji bi omogućili oblikovanje jasne i precizne definicije te istovremeno ukazali na kompleksnost obrađivanog fenomena. Prije toga nužno je osvrnuti se na različite pristupe u terminologiji, a samim time i metodologiji, znanstvenog rada među hrvatskim povjesničarima umjetnosti te obrazložiti sintagmu glavnog naslova (*Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj*).

Različiti pristupi

U dosadašnjoj terminologiji stručnih i znanstvenih radova ne postoji jezični konsenzus u korištenju pojedinih stručnih izraza. Primjena „historijskog“ ili „povijesnog“ određenja ove vrste slikarstva stoga se ne ograničava samo na razdoblje 19. i 20. stoljeća, već se proširuje i na ranije povijesno-umjetničke periode u kojima obično prevladava mitološka komponenta nastala kao odraz onodobnih društvenih prilika.⁵ Ako pak dolazi do vremenskog ograničenja na drugu polovinu 19. i (manjim dijelom) prvu polovinu 20. stoljeća, jedan dio hrvatskih povjesničara umjetnosti (poput Radovana Ivančevića)⁶ koristi suženu historicističku - odnosno stilsku, dok drugi dio (poput Marijane Schneider) koristi ponešto proširenu „povijesnu“ ili „historijsku“ žanrovsku odrednicu.⁷ U skladu s takvim atributima postoje tri povijesno-umjetnička pristupa cjelokupnoj problematici:

Prvi i najširi (tematski) pristup podrazumijeva historijsko ili povijesno slikarstvo u najširem smislu riječi kao granu slikarstva koja objedinjuje povijesne, epske, legendarne, mitološke i sakralne prikaze zbivanja u svim povijesno-umjetničkim razdobljima. Dobar primjer takvog poimanja pruža drugi svezak *Enciklopedije likovnih umjetnosti* iz 1962. godine u kojemu se pod pojmom historijskog slikarstva navode prikazi povijesne tematike od egipatskih i antičkih zidnih slika, preko srednjovjekovnih biblijskih ilustracija do renesansnih i

⁵ Zbog snažnog upliva mitološkog, poganskog i sakralnog sadržaja u prikazanoj tematici kategorija historijskog slikarstva prije 19. stoljeća obično predstavlja prilično široki i uopćeni pojam. Korpus takvih djela, s prizorima izričitih povijesnih zbivanja, ipak postoji. Međutim, od kraja 18. i početka 19. stoljeća u zapadnim zemljama historijsko slikarstvo, inspirirano novim društvenim tendencijama, poprima značajne različitosti u odnosu na ranija djela. U nekom smislu moguće je govoriti o historijskom slikarstvu novog kova, odnosno o historijskom slikarstvu specifičnog žanrovskog usmjerenja, posebno imajući u vidu pojačano zanimanje za prošlost povezano s jačanjem nacionalnih pokreta i razvojem historijske znanosti.

⁶ Vidi: Ivančević, 1979., 48.-54.

⁷ Vidi: Schneider, 1969., 7.-11.

baroknih radova. U kronološkom nabranju ipak se razlikuje slikarstvo navedenih perioda od historijskog slikarstva prve polovine 19. stoljeća kojim se etablira povijesna i arheološka vjerodostojnost. U daljnjem popisu inozemnih i domaćih slikara ističe se i uloga nacionalnih preporoda, posebno kod Južnih Slavena, čime se uspostavlja još jedna bitna diferencijacija u odnosu na raniju povijesnu tematiku.⁸ Sličnu terminologiju koristi *Likovni leksikon* iz 2014. godine, također ističući specifičnosti „u istočnoj i jugoistočnoj Europi u doba stvaranja vlastitih država“ i „domoljubni zanos“ novih povijesnih kompozicija.⁹ Riječ je, dakle, o uopćenom pristupu koji povijesno ili historijsko slikarstvo shvaća kao skup prizora i motiva iz prošlosti naslikanih od samih civilizacijskih početaka sve do danas, pri čemu se ipak naglašavaju određene razlike u tzv. dugom 19. stoljeću.

Drugi i uži (žanrovski) pristup promatra historijsko ili povijesno slikarstvo kao specifičnu umjetničku pojavu 19. i početka 20. stoljeća. Kako je već spomenuto, enciklopedijski priručnici sugeriraju određene razlike između slikarstva tog i ranijih razdoblja, iako zbog same prirode enciklopedijskog teksta ne zalaze u detaljniju pojmovnu analizu. Zbog toga se uži žanrovski pristup obično koristi u sklopu specijaliziranih radova kao što su izložbeni katalog *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj* Marijane Schneider ili članak *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj i njegovo ishodište na Münchenskoj Akademiji* Marine Bregovac Pisk. Njihovi tekstovi povezuju tadašnje historijsko slikarstvo s nizom društvenih čimbenika poput razvoja historiografije, građanske klase, nacionalnih pokreta i grafičke produkcije. Marijana Schneider primarno govori o historijskom slikarstvu 19. stoljeća s tek neznatnim pretenzijama na iduće stoljeće, dok Marina Bregovac Pisk koristi naziv „historijsko slikarstvo nacionalne tematike“,¹⁰ također se zadržavajući većinom na 19. stoljeću.¹¹

Treći i najuži (stilski) pristup govori o historicističkom slikarstvu, točnije o historijskoj ili povijesnoj tematici u okvirima historicističkog stila. Iako na prvi pogled najpreciznije, historicističko određenje nosi u sebi kompleksna pitanja stila i načina njegove realizacije.¹² Nije, naime, jasno što bi točno karakteriziralo historicizam u hrvatskom slikarstvu, posebno kad dolazi do obrade povijesnih događaja i eventualne usporedbe s područjem arhitekture. Radovan Ivančević raspravlja o navedenoj problematici 1979. godine, primjećujući iznimnu

⁸ *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 2. sv., 1962., 545.-546.

⁹ *Likovni leksikon*, 2014., 751.-752.

¹⁰ Bregovac Pisk, 2011., 72.

¹¹ Stručni radovi druge polovine 20. stoljeća koji na cjelovit način prezentiraju historijsko slikarstvo u Hrvatskoj vezani su uz djelatnost *Povijesnog muzeja Hrvatske*, danas *Hrvatskog povijesnog muzeja*. Vidi: Schneider, 1969., 5.-6., Bregovac Pisk, 2011., 72.-89.

¹² Historicizam u povijesti umjetnosti predstavlja „povođenje za umjetničkim oblicima minulih stilova i primjenjivanje njihovih elemenata na onodobno oblikovanje“, a „u širem smislu svako preuzimanje i oponašanje minulih stilova“. Vidi: *Likovni leksikon*, 2014., 388.

proizvoljnost i kontradikcije u historicističkom slikarstvu i ukazujući, s druge strane, na dosljednost imitacije u historicističkoj arhitekturi po svim komponentama (tehnika, materijal, tema, kompozicija, oblikovni detalji). Nasuprot tome u hrvatskom historicističkom slikarstvu utvrđuje se: favoriziranje literarnih djela nauštrb autentičnih povijesnih izvora, samovoljna rekonstrukcija prostora i odjeće, izostanak izvorne metode slikanja i, možda najbitnije, gotovo pa apsolutna nemogućnost ostvarivanja autentičnosti u određenom povijesnom prizoru. Ipak, dvije grane likovne umjetnosti u konačnici se pomiruju „na razini stila kao strukture [...], jer su ipak jedan te isti stil istog vremena“ koji ne može „prodrijeti do dublje razine umjetnosti prošlih epoha“.¹³ O spomenutim dilemama svjedoče i enciklopedijski tekstovi iz 1995. i 2014. godine. *Enciklopedija hrvatske umjetnosti*, primjerice, historijsko slikarstvo izjednačava s pojmom historicizma u slikarstvu i romantizma koji se ogleda u romantičkom izboru povijesnih tema, posebno u drugoj polovini 19. stoljeća. Međutim, u nastavku se navode istaknuti pojedinci i primjeri od Franje Salghettija Driolija do Krste Hegedušića i Vjekoslava Paraća.¹⁴ *Likovni leksikon* ponavlja slični koncept, ali povijesnom slikarstvu ostavlja samostalnu natuknicu, dok ga u okvirima historicizma spominje više kao kuriozitet, dajući prednost „graditeljstvu, kiparstvu i primjenjenoj umjetnosti u drugoj pol. XIX. st.“¹⁵ *Enciklopedija hrvatske povijesti i kulture* iz 1980. godine izraze historijski stilovi i historicizam povezuje uz problematiku „evropske arhitekture, primijenjene umjetnosti i djelomično skulpture“, pri čemu se slikarstvo kao likovna grana uopće ne spominje.¹⁶

Imajući u vidu iznesene jezične i teorijske peripetije, svakako vrijedi istaknuti da se u većini općih preglednika i priručnika navedeni pristupi miješaju i tek sporadično razlikuju. Kad su pak u pitanju specijalizirane studije stvari postaju mnogo jasnije. Marina Bregovac Pisk vrhunac historijskoga slikarstva nacionalne tematike tako smješta u drugu polovinu 19. stoljeća - unutar historicizma kao novog stila, ali izričito napominje da se u idućim desetljećima takva djela „počinju likovnim rješenjima uklapati u nove, modernije smjerove“.¹⁷ Ovime je na terminološki prikladan način razrješeno pitanje historicističkog kao stilskog i historijskog ili povijesnog kao proširenog žanrovskog usmjerenja u hrvatskom slikarstvu.¹⁸

¹³ Radovan Ivančević raspravlja o prirodi historicističkoga slikarstva na temelju slike Celestina Medovića *Splitski sabor 925. godine*. Za citirane dijelove vidi: Ivančević, 1979., 54.

¹⁴ Nije sasvim razvidno shvaća li se historicizam kao stilsko ili tematsko usmjerenje zaokupljeno različitim povijesnim događajima (od prve polovine 19. do sredine 20. stoljeća). Osim toga, postavlja se pitanje romantičarskih upliva u historijskom slikarstvu u Hrvatskoj. Vidi: *Enciklopedija hrvatske umjetnosti*, 1. sv., 1995., 336.

¹⁵ *Likovni leksikon*, 2014., 388., 751.-752.

¹⁶ *Enciklopedija hrvatske povijesti i kulture*, 1980., 199.-200.

¹⁷ Bregovac Pisk, 2011., 85.

¹⁸ Ibid.

Primjenjena sintagma

Za potrebe doktorskog rada čini se prikladnim koristiti drugi pristup s određenim preinakama u sastavljanju konačne definicije. Time se uspostavlja izravna veza s dosadašnjim tekstovima koji primjenjuju decidirani vremenski, prostorni i, jednim dijelom, pojmovni okvir. Vremenski u smislu druge polovine 19. i početka 20. stoljeća, prostorni u pogledu Banske (kontinentalne) Hrvatske kao umjetničkog žarišta te pojmovni kao skup osnovnih termina koji pobliže označavaju sami fenomen. U želji da se dodatno elaborira glavna naslovna sintagma „historijskog slikarstva u Hrvatskoj“, u nastavku se pristupa njezinom raščlanjivanju i zasebnom tumačenju svake pojedine riječi:

Slikarstvo, u najširem smislu riječi, podrazumijeva granu likovne umjetnosti „u kojoj se s pomoću linija i boja na plošnoj pozadini daje prikaz zamišljenih ili stvarnih pojava“.¹⁹ U slučaju historijskog slikarstva u Hrvatskoj (ove disertacije), plošna pozadina najvećim dijelom obuhvaća klasična platna (štafelajno slikarstvo) uz dvije važne iznimke. Prva su crteži koji najčešće funkcioniraju kao skicirana uvertira konačnom djelu, a druga su različite grafičke tehnike koje se koriste pri daljnjoj distribuciji. Freske (prisutne većinom u crkvenim prostorima) ili, primjerice, stripovi (koji se pojavljuju u osvit i tijekom Drugog svjetskog rata) nisu obuhvaćeni ovim doktoratom (izuzev katalogizacije pri kraju rada).

Pridjevom *historijsko* ili *povijesno* obilježava se sve ono što se odnosi na *historiju* ili *povijest* u zadanim vremenskim, prostornim i žanrovskim okvirima. Iako su i prvi i drugi pridjev istoznačni, u hrvatskoj povijesti umjetnosti vremenom se ustalio termin historijskog slikarstva, zbog čega će i u ovom radu biti korišten.²⁰ U najnovijem rječniku hrvatskog standardnog jezika također se navodi *historijsko* slikarstvo kao „grana slikarstva u kojoj se prikazuju: 1. povijesna zbivanja“ te „2. u širem smislu legendarne, epske i sl. teme“.²¹

Posljednjim dijelom sintagme („u Hrvatskoj“) označava se sve ono što se u određenom razdoblju odnosi na Hrvate i Hrvatsku, odnosno na teritorij hrvatskih zemalja.²² Stoga se obrađuju povijesne teme i motivi inspirirani različitim političkim ideologijama: od ilirizma i austroslavizma, sve do federalnog i integralnog jugoslavizma te hrvatske državotvorne ideje.²³

¹⁹ *Veliki rječnik*, 2015., 1424.

²⁰ Atribut „historijskog“ koristi se u već spomenutim stručnim radovima Marijane Schneider (iz 1969. godine) i Marine Bregovac Pisk (iz 2000., 2010. i 2011. godine) te općim jezičnim preglednicima (poput najnovijeg *Velikog rječnika hrvatskoga standardnog jezika* iz 2015. godine).

²¹ *Veliki rječnik*, 2015., 394., 1136.

²² *Ibid.*, 404.

²³ Takav koncept podrazumijeva, dakle, široki spektar historijskih slika koje se javljaju na hrvatskom političkom prostoru, a rjeđe izvan njega. U ovom se radu većinom obrađuju primjeri nastali ili smješteni na tlu Trojedne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije.

II. 2. Osnovni termini

Kako je naglašeno ranije drugi pristup pruža najprecizniji vremenski i prostorni okvir historijskom slikarstvu kao specifičnom likovnom žanru. On također ukazuje na određene fenomene (osnovne termine) kojima se pobliže definira žanr. O njima se raspravlja u nastavku teksta.

Dugo XIX. stoljeće

Koncept dugog 19. stoljeća, kako ga je zamislio britanski povjesničar Eric Hobsbawm,²⁴ podrazumijeva razdoblje od početka *Francuske revolucije* (1789. godine) do početka *Prvog svjetskog rata* (1914. godine). Ovaj vremenski okvir zasnovan je na principu dvojne (industrijske i političke) revolucije, odnosno njezine kontinuirane ekspanzije od centra (Velike Britanije i Francuske) prema periferiji (primarno bližim europskim i sjevernoameričkim predjelima). Temeljne karakteristike takvog dvojnog preokreta uključuju: prevlast građansko-liberalne ili tadašnje srednje klase, trijumf kapitalističke proizvodnje, jačanje različitih nacionalnih tendencija i posljedičnu uspostavu zapadno-europske hegemonije.²⁵

Iako je oslobođena energija bila, Hobsbawmovim riječima, „dovoljna da armije starog režima pomete kao slamu“,²⁶ očekivane promjene ipak su, općenito govoreći, pristizale polagano - u konstantnom sukobu sa snagama reakcije. Prva polovina 19. stoljeća obilježena je, primjerice, redefiniranjem prikazivanih slikarskih tema i metoda njihove realizacije, ali i ukorijenjenošću u starijim osamnaestostoljetnim elementima izražavanja. Baza naručitelja pritom se širila postupno, potpadajući pod sve veći utjecaj građanske klase. Ipak, izvan revolucionarnog centra stari crkveni i plemićki slojevi i dalje dominiraju, mada izmjenom društveno-političke strukture njihov utjecaj kopni. Sredinom stoljeća nacionalni angažman u likovnim umjetnostima postaje sve prisutniji, a pojedini slikarski motivi spremaju se odigrati značajnu ulogu u nacionalnoj integraciji širih društvenih slojeva, posebice putem tzv. pučkih grafičkih medija.²⁷

Žanrovski shvaćeno historijsko slikarstvo u tadašnjim zapadnim državama bilo je na vrhuncu već polovinom stoljeća, a njegovu promidžbu pomagala su dva osnovna procesa: nacionalno buđenje i umjerena demokratizacija (prilagođeni načelima građanskog

²⁴ Koncept izložen u trilogiji sljedećih knjiga: *Doba revolucije (1789.-1848.)*, *Doba kapitala (1848.-1875.)* i *Doba imperija (1875.-1914.)*. Na njih se nastavlja i četvrta knjiga *Doba ekstrema (1914.-1991.)*.

²⁵ Hobsbawm, 1987., 21.

²⁶ Ibid., 76.

²⁷ Ibid., 215.-217.

liberalizma).²⁸ U skladu s prirodom navedenih procesa sadržaj djela često je bio važniji od likovne forme što je za posljedicu imalo afirmaciju podobnosti i sentimentalizma koja će prevladavati sve do početka Prvog svjetskog rata.²⁹ Novi (moderni i avangardni) umjetnički pravci, nastali u opoziciji prema akademiziranim načinima izražavanja, bit će postupno prigrljeni tek u prvoj, a ponegdje i drugoj, polovini 20. stoljeća.

Kako će biti utvrđeno u nastavku izlaganjem preostalih osnovnih termina, dugo 19. stoljeće, a naročito njegova druga polovina, vremenska je okosnica historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Čak i rad istaknutih predstavnika u međuratnom razdoblju od 1918. do 1941. godine jasno ilustrira izražajnu pripadnost ranijem stoljeću. Takav vremenski i umjetnički okvir prvenstveno je rezultat specifičnih povijesnih okolnosti i neuravnoteženih modernizacijskih tokova u razdoblju provođenja Nagodbe i dualizma od 1868. do 1918. godine.³⁰

Prvi svjetski rat označio je prekid s tradicijom dugog 19. stoljeća na nebrojeno mnogo razina. U relativno kratkotrajnom vremenskom isječku Europa i njezina vladajuća, većinom građanska, klasa izgubili su svjetski primat. Novo i kratko dvadeseto stoljeće postalo je svjedokom sve kompleksnijeg i gotovo jedinstvenog globalnog sela. Konačno, i možda najvažnije u kontekstu historijskog slikarstva, došlo je do drastičnog raskoraka među generacijama koje su unutar nekoliko godina doživjele rušenje „vrijednosti i institucija liberalne civilizacije“.³¹ U hrvatskom slučaju (baš kao i u europskom, iako nešto sporije) moderna i avangardna kretanja počela su dobivati na važnosti, dok su djela historijskog karaktera često postajala drugorazredni iskaz neriješenih nacionalnih zahtjeva. Konačno napuštanje načela akademskog realizma i uspostava nove umjetničke paradigme sredinom 20. stoljeća uvelike će zapečatiti sudbinu prepoznatljivog historijskog slikarstva u Hrvatskoj.

Srednja Europa

U prostornom smislu historijsko slikarstvo u Hrvatskoj, posebno u svojim umjetničkim vrhuncima, nedvosmisleno pripada skupu srednjoeuropskih slikarskih fenomena. Tadašnja Srednja Europa, kao geopolitički termin, obično uključuje njemačke države okupljene oko Pruske (u procesu nacionalne homogenizacije) te prostor Habsburške Monarhije (od 1867. godine Austro-Ugarske Monarhije). U njihovom neposrednom okruženju smješteni su: predvodnici već spomenute dvojne revolucije, države Apeninskog poluotoka (također u procesu

²⁸ Hobsbawm, 1989., 82.-83.

²⁹ Ibid., 230.-231.

³⁰ Povijesne okolnosti (društvene i političke prilike dugog 19. stoljeća na prostoru hrvatskih zemalja) bit će tumačene usporedo s kronološkim izlaganjem žanra, pri čemu će posebna pažnja biti posvećena kontekstu Austro-Ugarske Monarhije.

³¹ Hobsbawm, 2009., 24.-25., 101.

nacionalne homogenizacije), teritoriji Osmanskog Carstva u fazi dezintegracije (s novim državama poput Grčke, Srbije, Crne Gore, Rumunjske i Bugarske) te, nešto razvijeniji, zapadni dijelovi Ruskog Carstva (područja današnje Poljske i Ukrajine). Imenovani prostori obilježiti će, svaki na svoj način, razvoj novog slikarskog žanra u pojedinim dijelovima Srednje Europe.

Iako u neposrednoj blizini vodećih zapadnih sila, dobar dio srednjoeuropskih društvenih struktura (izuzev njemačkog, austrijskog i eventualno mađarskog i češkog gravitacijskog centra) i dalje pripada samoj periferiji europskog razvoja što se očituje i na pojedinim primjerima historijskog slikarstva. Nezavidniji položaj pritom uživaju susjedni dijelovi Starog kontinenta pod vlašću Osmanskog i Ruskog Carstva, noseći stigmatu autokracije, orijentalizma ili zaostalosti.³² Hrvatske zemlje nalaze se pak na razmeđu svijetova, u neprekidnom raskoraku između proklamiranih želja i ograničenih mogućnosti. U suženim okvirima Habsburške Monarhije Hrvati pripadaju skupini slavenskih naroda (uz članove slovenske, češke, slovačke, poljske, ukrajinske i srpske etničke skupine). Ipak, hrvatski slučaj u državopravnom smislu bio je iznimno specifičan, budući da je Trojedna Kraljevina, sukladno odredbama Hrvatsko-ugarske nagodbe iz 1868. godine, uživala jedinstveni politički status unutar Austro-Ugarske Monarhije. Interpretacije nacionalnog i državopravnog položaja predstavljaju stoga jedan od zanimljivijih aspekata historijskog slikarstva u Hrvatskoj.³³

Srednjoeuropski prostorni okvir u konkretnom slučaju temelji se na nizu međusobno povezanih kulturno-umjetničkih i društveno-političkih odredišta. Neke od tih točaka su u većoj, a neke u manjoj mjeri odredile tijek historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Prvo i najvažnije (ishodišno) uporište zasigurno je Zagreb kao mjesto okupljanja vodećih slikara i središte hrvatske nacionalne integracije.³⁴ Za razliku od glavnog grada ostali hrvatski centri nisu pokazivali osobiti interes za historijsko slikarstvo (npr. Osijek)³⁵ ili nisu bili pogodni za njegov snažniji razvitak (npr. veći gradovi u Istri i Dalmaciji).³⁶ Što se tiče centara unutar Monarhije, posebno značajnih po pitanju školovanja ili širenja umjetničkih utjecaja, prvo mjesto neosporno zauzima Beč kao najveći i glavni grad. Nakon njega, obzirom na povijesni kontekst, slijedi Budimpešta koja je prvenstveno utjecala na umjetnike mađarskog podrijetla i odabir određenih tema i motiva. Vodeće gradove u razdoblju dualizma prate središta manjih nacionalnih pokreta

³² Hobsbawm, *The Age of Empire*, 1989., 17.

³³ Schneider, 1969., 20.

³⁴ U 19. stoljeću Zagreb je sjedište većine važnijih kulturno-političkih udruženja i institucija. Razjedinjene hrvatske zemlje pritom gravitiraju glavnom gradu, povezujući se uskoro i na pravnoj (Banska Hrvatska, Slavonija, Vojna krajina) i na idejnoj (Istra i Dalmacija) integrativnoj osnovi.

³⁵ Prva autohtona *Osječka slikarska škola* posvetila se portretistici i pejzažnom slikarstvu. Vidi: Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 231.-259.

³⁶ Određene iznimke, poput Franje Salghettija Driolija, ipak postoje.

koja funkcioniraju na principu političke solidarnosti ili umjetničkog suradništva, poput Praga (čehoslovačko i panslavensko), Ljubljane (slovensko) ili Krakova (poljsko središte). Osim njih prisutan je niz manjih, često multietničkih, gradova koji obično nisu vezani uz hrvatsko slikarstvo, ali upotpunjuju umjetničku scenu na razini države (Bratislava, Lavov, Trst, Graz, Brno, itd.). Kada su u pitanju točke utjecaja izvan Monarhije, prvo mjesto uvjerljivo zauzima München kao vodeće akademsko uporište.³⁷ Talijanski umjetnički centri, poput Rima ili Venecije, iznimno su značajni u početnoj fazi afirmacije historijskog slikarstva, dok u zrelim i kasnijim fazama preuzimaju ulogu stipendijskih ili turističkih destinacija.³⁸ Od preostalih područja vrijedi također izdvojiti Pariz (svjetsku metropolu umjetnosti) te susjedni teritorij Srbije i Crne Gore (koje u nagodbenom razdoblju i pred sam raspad Austro-Ugarske Monarhije iznimno utječu na odabir pojedinih tema i motiva).³⁹

Srednjoeuropsko umjetničko raskršće dobrim dijelom prihvaća trendove zapadnih država dvojne revolucije (posebice Francuske), prilagođavajući ih vlastitom društvenom sentimentu. Ono, također, akumulira utjecaje iz susjednih zona poput umjetničke tradicije talijanskih gradova, nacionalne tematike obližnjeg pravoslavnog svijeta te graničnih orijentalnih motiva. Specifičnosti koje pritom zadržava su (multi)nacionalne, konstitucionalne i religijske (dominantno katoličke) prirode.

Historijska rekonstrukcija

Pojačano zanimanje za prošlost u 19. stoljeću korelira s ranim razvojem historijske znanosti. Ovo s jedne strane pruža jasniju procjenu relevantnih povijesnih događaja, dok s druge strane omogućava daljnje zadržavanje ili usvajanje pojedinih stereotipa i legendi. Upravo na takvom procjepu afirmiraju se prepoznatljiviji motivi historijskog slikarstva. Razrađujući historičarsku ulogu tadašnjih slikara, Marijana Schneider naglašava opazajnu razliku između autora koji obrađuju suvremenu tematiku te autora koji na temelju pisanih izvora aktualiziraju povijesne osobe ili događaje. Zato tvrdi: „[...] kao što postoji bitna razlika između *kroničara* koji bilježi zbivanja iz svoga vremena i *historičara* koji rekonstruira zbivanja iz prošlosti na temelju dokumenata kojima raspolaže, tako i u slikarstvu postoje kroničari i historičari.“⁴⁰ Ipak, prezentirajući povijesne motive, hrvatski (ali i strani) predstavnici (*historičari*) koriste se

³⁷ U Münchenu se školuju najvažniji predstavnici historijskog slikarstva u Hrvatskoj: F. Quiquerez, B. Čikoš Sesija, O. Iveković i istaknuti pripadnici umjetničkog Društva „Medulić“ (npr. M. Rački).

³⁸ U Italiji se školuju F. Salghetti Drioli i V. Karas, dok nešto kraće, ali intenzivne boravke ostvaruju: F. Quiquerez, M. C. Medović i B. Čikoš Sesija.

³⁹ Utjecaj pojedinih središta dokazuju dosadašnji slikarski preglednici i biografije (podatci o školovanju) istaknutih pojedinaca. Vidi: Gamulin, 1995.

⁴⁰ Schneider, 1969., 7.

raznovrsnim izvorima koji rijetko kad streme pedantnoj i potpunoj - dokumentarnoj rekonstrukciji povijesne zbilje (od književnih djela, preko povjesničarskih tekstova, sve do vlastitih - subjektivnih promišljanja teme). Sukladno tome iznimno se rijetko „neko povijesno zbivanje [...] rekonstruira i sadržajno i formalno uz pomoć svih pomagala koja su dostupna“.⁴¹ Povijesna zbivanja u takvim djelima najčešće utjelovljuju personalizirano viđenje samog autora ili naručitelja koji može, ali i ne mora uzeti u obzir sve raspoložive povijesne izvore. Štoviše, čak i korištenje svih relevantnih izvora ne garantira historijsku vjernost. U kontekstu ovog doktorskog rada, a posebice izvršene katalogizacije, čini se stoga prikladnim prigrliti prvenstveno važnost vremenske distance u slikanju određenog povijesnog zbivanja, dok se kategorija tzv. historijske vjernosti u nizu slučajeva dovodi u pitanje.⁴²

Dok u zapadnim zemljama 19. stoljeća prvo dolazi do intenzivnijeg kritičkog razvoja historiografije što posljedično aktivira pojavu historijskih pravaca u književnosti, glazbi i slikarstvu, hrvatski slučaj nije sasvim konvencionalan. Kako je primjetila Marijana Schneider izraženija povijesna tematika na domaćoj sceni pojavljuje se za vrijeme Hrvatskog narodnog preporoda, i to u drami i epskom pjesništvu. Tek nakon toga - uvođenjem Oktroiranog ustava, a za vrijeme neoapsolutizma (1850-ih godina), moguće je govoriti o začecima prave historiografije koju potom slijedi historijsko slikarstvo (od 1860-ih godina). Usporedno s jačanjem historijske tematike u slikarstvu (1870-ih godina) August Šenoa afirmira povijesni roman kao novu književnu vrstu.⁴³

Profesionalizacija historiografije u Hrvatskoj intenzivno se provodi od sredine 19. stoljeća i nerijetko utječe na slikarske teme i motive. Rana faza historijske znanosti (od 1850-ih godina) obilježena je sustavnim prikupljanjem povijesne građe, afirmacijom municipalnih prava i oblikovanjem nacionalne paradigme. U navedenom kontekstu, a u skladu s moralnom i didaktičkom intoniranošću većine tadašnjih povijesnih tekstova, istaknute povijesne figure i zbivanja počinju igrati veoma značajnu ulogu što se uskoro izražava i na polju historijskog slikarstva. Aktivnosti vodećih hrvatskih povjesničara i kasnija popularizacija određenih slika stoga se nalaze u bliskoj uzročno-posljedičnoj vezi. Tzv. poznanstvenjenje hrvatske historiografije počiva na dvama važnim djelima: *De regno Dalmatiae et Croatiae libri sex* (autora I. Lučića) te *Illyricum Sacrum* (niza autora i izdavača: F. Riceputija, D. Farlatija, J. Coletija i F. Bulića). U njima se iznose na vidjelo čitave skupine neizmjerljivo važnih povijesnih izvora na koje će se, između ostalih, pozivati svi važniji hrvatski povjesničari. Neki od njih

⁴¹ Schneider, 1969., 7.

⁴² Ibid., 7.-11.

⁴³ Ibid., 20.

uskoro će sami početi s izdavanjem dotad nepoznatih izvora ili pisanjem kapitalnih djela posvećenih hrvatskoj prošlosti, poput Ivana Kukuljevića Sakcinskog, Bogoslava Šuleka, Franje Račkog, Ivana Krstitelja Tkalčića, Šime Ljubića, Tadije Smičiklasa, Natka Nodila, Vjekoslava Klaića i Ferde Šišića.⁴⁴ Nemali broj puta njihovi tekstovi reflektiraju se u djelima hrvatskih slikara, barem na idejnoj i literarnoj razini, ili koriste slikovne predloške pri prezentaciji važnijih povijesnih osoba i događaja.⁴⁵

Epoha progresa nudila je, kako se u 19. stoljeću činilo, nebrojene i beskrajne mogućnosti u svim sferama života. Novim upravljačkim strukturama obećavajuća i optimistična budućnost bila je nadohvat ruke. Ipak, na polju znanstvenih i umjetničkih praksi prevladavao je historijski diskurs. Štoviše, historijska znanost postala je vodeća znanstvena disciplina, odnosno zaštitnica istine - nerijetko brižno instrumentalizirana u službi nove građanske i nacionalne paradigme. Time su političke elite jačale vlastiti legitimitet, omogućujući buduće širenje modernizacijskih obrazaca na preostale društvene slojeve. Učenje iz povijesnih grešaka bilo je, naime, zalog jasnije i sigurnije budućnosti.⁴⁶

Slični trendovi pojavljuju se i u historijskom slikarstvu, zbog čega je izrazito teško govoriti o decidiranoj rekonstrukciji prizora iz prošlosti. To ne negira gotovo pa neosporni utjecaj historiografije na nastanak pojedinih djela, već ukazuje na subjektivno viđenje autora koji su i sami bili dio spomenutog svjetonazorskog kruga. Peter Burke stoga ističe dvije karakteristike naslikanih prizora: „Prvo su implicitne usporedbe sadašnjosti i prošlosti. [...] Drugo [...] je postepeni pomak k društvenoj povijesti ili društvenim vidovima politike.“⁴⁷ I prvo i drugo obilježje negiraju strogu rekonstrukcijsku narav historijskog slikarstva, dajući prednost slobodnoj umjetničkoj interpretaciji prošlosti.

Nacionalna identifikacija

Afirmacija nacionalnog u umjetnosti predstavlja još jedan važan segment u oblikovanju novog žanra. Ono se većinom izražava eksplicitno i u skladu s ideologijom rastućih nacionalnih pokreta. Eric Hobsbawm prepoznao je tri ključna kriterija u formiranju nacije: povezanost s prošlim ili sadašnjim državnim uređenjem, osviještenu kulturnu elitu s utvrđenim književnim ili administrativnim jezikom te određenu imperijalnu ambiciju (najčešće svojstvo većih političkih sila). Kako je sam napomenuo, istaknuti kriteriji tek su generalizacija mnogo

⁴⁴ Obzirom na bliskost historiografskih djela i prikazivane slikarske tematike, neki od njihovih značajnijih tekstova bit će spomenuti tijekom izlaganja i tumačenja pojedinih žanrovskih primjera.

⁴⁵ Gross, 2001., 172.-180.

⁴⁶ Jefferies, 2006., 316.-318.

⁴⁷ Burke, 2003., 167.-168.

složenijih povijesnih procesa pa ih nije moguće smatrati općim pravilima. Ipak, sa sigurnošću se može ustvrditi da u dugom 19. stoljeću dolazi do stvaranja novih društvenih zajednica koje počivaju na konzumaciji specifičnog kolektivnog identiteta.⁴⁸ Ekspanzija zajedničkih karakteristika (poput kulture, jezika, tradicije ili određenih vjerovanja) na sve društvene slojeve provodi se u uvjetima kontinuirane demokratizacije i galopirajućeg kapitalističkog razvoja. Prosječan stanovnik pritom se susreće s nizom novosti koje ga na psihičkoj i fizičkoj razini povezuju s dotada manje poznatim nacionalnim i političkim autoritetima.⁴⁹

Hrvatska nacija također se oblikuje kao specifični društveni skup u razdoblju 19. i, jednim dijelom, 20. stoljeća. U europskom kontekstu ona pripada srednjoeuropskoj skupini nacija koje svoj identitet baziraju prvenstveno na etničkim osnovama, a manje na političkim pravima građanina-pojedinca. U krugu Austro-Ugarske Monarhije hrvatska nacija pripada pak subordiniranim i neujedinjenim nacijama i često je ideološki suprotstavljena dualističkim (austrijskim i mađarskim) nacionalnim krugovima. Međutim, postojanje municipalnih prava i oscilirajuće političke autonomije osigurava joj zaseban državnopravni status zbog kojeg se razlikuje od ostalih, većinom slavenskih, nacija. S njima ipak dijeli princip slavenske uzajamnosti i težnje za (kon)federalizacijom Monarhije, a s užom južnoslavenskom grupom i budući državni okvir što u drugoj polovini 19. stoljeća dodatno otežava uspostavu vlastitog nacionalnog identiteta.⁵⁰

Na prostoru hrvatskih zemalja nacionalna integracija suprotstavlja se agitaciji vladajućih nacija i manjih pokrajinskih partikularizama. Promovirana od strane imućnijeg građanstva i aristokracije, svoje uporište pronalazi u dvjema protonacionalnim zajednicama od kojih usvaja dobar dio identifikacijskih elemenata. Od staleške protonacionalne zajednice preuzima ime, državnopravni i institucionalni okvir te segmente kulture, dok od etničke protonacionalne zajednice prerađuje jezičnu osnovicu - formulirajući hrvatski standardni jezik. Hrvatski narodni preporod i ilirski pokret obilježavaju prvu fazu nacionalne homogenizacije, dok aktivnosti kasnijih političkih stranaka i pokreta postupno sužavaju državni, a proširuju društveni okvir djelovanja. Početak nacionalne integracije obilježavaju pripadnici *Narodne stranke* koji djeluju u suženim klasnim, i širim idejnim (ilirskim i južnoslavenskim) okvirima. Njih nasljeđuju pripadnici *Stranke prava* koji iz oporbenih redova preuzimaju provođenje

⁴⁸ Hobsbawm, 1993., 42.-43.

⁴⁹ Stalni kontakti sa nacionalnom državom održavaju se preko: poštara, policajaca i redarstvenika, učitelja, željezničke i telegrafске mreže, vojske i proširenog izbornog sustava. Vidi: Ibid., 89.-93.

⁵⁰ Hrvatska nacija, prije konačnoga afirmiranja hrvatske državotvorne ideje, prolazi čitavi niz (ne)realiziranih političkih prijedloga i rješenja: kao što su: ilirizam, jugoslavizam, austroslavizam, panslavizam, dualizam, trijalizam, jugoslavenski unitarizam i najrazličitiji oblici (kon)federalizma. Vidi: Stančić, 2002., 153.-227.

nacionalnog programa na temelju državne samostalnosti i njezine promocije među srednjim slojevima društva. U tom periodu *Narodna stranka* postaje bliska dualističkim strukturama vlasti, primajući u svoje redove bivše članove *Unionističke stranke*. Konačno uključivanje najnižih slojeva društva u konture hrvatske nacije provodi *Hrvatska seljačka stranka* u međuratnom razdoblju, kada dolazi do snažnijeg otpora unitarnom konceptu prve Jugoslavije.⁵¹

Što se tiče odnosa nacije i vjere, pitanje religijske pripadnosti nije smatrano presudnim čimbenikom u konstituiranju moderne hrvatske nacije. Dapače, najveći dio hrvatskih političara na području Trojedne Kraljevine nije tada izjednačavao vjersko i nacionalno opredjeljenje. Istaknuti pripadnici Katoličke crkve većinski su promovirali nacionalnu uključivost i univerzalizam, posebno u okviru *Narodne stranke*. Daljnji tijek događaja ipak će otkriti posredne utjecaje na nacionalnu integraciju, osobito u procesu diferencijacije prema srpskoj nacionalnoj zajednici. Stanovništvo pravoslavne vjeroispovijesti, pod utjecajem Srpske pravoslavne crkve, integrira se u srpski, dok se stanovništvo katoličke vjeroispovijesti integrira u hrvatski nacionalni korpus. Religijski motivi u historijskom slikarstvu u Hrvatskoj nisu rijetkost, a u skladu s iznesenim, pojavljuju se nenametljivo i na specifičnim prikazima poput samrti, kraljevske krunidbe, saborskog zasjedanja ili borbe s Osmanlijama. Izrazitiji spoj nacionalnosti i vjere svojstven je manjem broju tema poput pokrštenja ili crkvenih sabora.⁵²

Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj blisko je povezano s nacionalnim kretanjima u drugoj polovini 19. i prvoj polovini 20. stoljeća. Njihovu korelaciju moguće je pratiti na nekoliko sažetih razina. Prva je obilježena izborom slikarske teme koja je nerijetko vezana uz neku od promoviranih državnih politika (poput dualizma u drugoj polovini 19. stoljeća). Druga razina može označavati recepciju djela, bilo u odnosu na tada aktualne, bilo u odnosu na neke buduće umjetničke i političke trendove. Treća i najsloženija razina uključuje slikovnu konstrukciju nacionalnog identiteta i, šire gledano, formiranje tzv. jedinstvenog kulturnog polja. Navedene simplifikacije uključuju niz međurazina, a predstavljaju složen proces vizualiziranja nacionalne povijesti.⁵³

⁵¹ Vidi: Stančić, 1999., 143.-147.

⁵² Stančić, 2002., 118.-124.

⁵³ Ibid., 15.-19.

Građansko društvo

Širenjem industrijske i političke revolucije utjecaj tradicionalnih naručitelja opadao je konstantno i gotovo nepovratno. Crkveni i plemićki krugovi, napose oni u državama dvojne revolucije, povlačili su se pred društvenim snagama novog svjetskog poretka. Dugo 19. stoljeće u tom smislu bilo je doba uspona i prevlasti građanske klase. Pripadnici tzv. buržoazije predstavljali su iznimno heterogenu društvenu skupinu, k tome u porastu, zbog čega nije uvijek jednostavno odrediti njihove osnovne socijalne karakteristike. Novo građanstvo u procesu ekspanzije obuhvaćalo je, makar okvirno, tri društvena sloja. Najniži građanski (*petite*) sloj predstavljao je sitne trgovce ili obrtnike, imućnije seljake ili, nešto rjeđe, radnike te manje administrativne službenike koji su nastojali postići materijalni status prosječnog građanstva. Srednji (*moyenne*) sloj utjelovili su vlasnici veće količine kapitala (novca, zemljišta ili nekretnina) koji su također uživali određene političke povlastice, ali još uvijek nisu bili dovoljno bogati ili ugledni da bi imali pristup najvišim socijalnim krugovima. Viši (*grande*) građanski sloj dosegao je pak, prema imućnosti i vezama, najugledniji društveni status i pritom zadržao snažne i izravne kontakte s pojedinim članovima aristokracije ili državnog miljea. On i dalje nije imao apsolutnu kontrolu nad političkim procesima, ali je sve više određivao smjer kretanja društva.⁵⁴ Općenito govoreći, svim građanskim slojevima bila je svojstvena izrazita socijalna pokretljivost utemeljena prije svega na novcu, a zatim na novostečenim političkim pravima. Daljnja dinamizacija čitave srednje klase postupno će uklanjati granice među nekada jasno odijeljenim slojevima društva te formirati jedinstveno kulturno i nacionalno polje, osobito značajno u popularizaciji historijskog slikarstva.⁵⁵

Na periferiji tadašnje Europe – nadomak istočnog pitanja, hrvatske zemlje proživljavale su sporije modernizacijske učinke. Društvene promjene nastajale su kao rezultat kompromisa aristokracije i više građanske klase (na principima tzv. konzervativnog liberalizma). Honoratska društvena elita, kako je naziva Nikša Stančić, ipak će iz temelja izmijeniti dotadašnji sustav i postupnim koracima konstituirati modernu hrvatsku naciju. U skladu s tim građansko društvo formirat će se bez radikalnijih zaokreta, sve do usvajanja nove paradigme za vrijeme i nakon Drugog svjetskog rata kada se dobrim dijelom odbacuje naslijeđe „filistarskog, palanačkog, malograđanskog perioda devetnaestoga stoljeća“⁵⁶ (kako ga etiketira Miroslav Krleža kao pobornik modernih socijalističkih paradigmi). Vrijednosti, tad odbačenog,

⁵⁴ Riječima Erica Hobsbawma: „Da bi pripadao buržoaziji, čovjek je morao biti 'netko', imati ugled 'kao pojedinac' zbog svog bogatstva, sposobnosti da zapovijeda ljudima ili na njih utječe.“ Vidi: Hobsbawm, 1989., 193.-195., 195. (citat)

⁵⁵ Hobsbawm, *The Age of Empire*, 1989., 171.-174.

⁵⁶ Vidi: Krleža, 1952., 206.-207.

građanskog sloja doživjele su određenu afirmaciju već u vremenu Nagodbe (od 1868. do 1918. godine), mada zbog lošije modernizacijske podloge nisu obuhvatile šire dijelove društva. Promjene među najbrojnijim - seoskim stanovništvom pričekale su stoga prvu, a velikim dijelom, i drugu polovinu 20. stoljeća. Za historijsko slikarstvo u Hrvatskoj, međutim, značajnije je prvo nagodbeno razdoblje - kad dolazi do paralelnog jačanja nacionalne integracije među građanstvom i konačne artikulacije pojedinih historijskih tema i motiva. Upravo će potonji biti korišteni u međuratnom periodu (od 1918. do 1941. godine) kao prevladavajuće likovno sredstvo u nacionalnoj integraciji najširih društvenih slojeva. To ne znači da će izrada novih historijskih slika tada radikalno splasnuti, ali će svakako zauzimati mnogo skromnije mjesto u presjeku cjelokupnog historijskog žanra pa i u umjetničkim trendovima općenito.⁵⁷

Istaknuti predstavnici historijskog slikarstva u Hrvatskoj također vjerno utjelovljuju naličje novih društvenih promjena. Dobar dio njih, naime, okvirno pripada nižem ili srednjem građanstvu i nije ograničen na ekskluzivne kontakte s visokim krugovima. Štoviše, zbog povijesnih okolnosti u hrvatskim zemljama, a posebice manjka posla, kontakti s novim klasama u usponu postaju opća slikarska praksa.⁵⁸ Tradicionalne skupine, poput crkve i plemstva, pritom i dalje dominiraju, iako njihov utjecaj vremenom opada. Josip Juraj Strossmayer i Isidor Kršnjavi, primjerice, igraju iznimno važne pokroviteljske uloge u drugoj polovini 19. stoljeća, ali ni status novointegriranih članova nacionalnog društva više nije zanemariv. Umjetnička djela, a napose ona s nacionalnom tematikom, gube strogi ekskluzivitet i nastoje prodrijeti do šire publike. Na samom početku (sredinom 19. stoljeća) krug konzumenata poprilično je ograničen, a takav ostaje kroz sljedećih nekoliko desetljeća. Ipak, prodiranje nacionalne svijesti među građansku populaciju nepovratno ga proširuje i usmjerava na preostale skupine stanovništva. U takvim okolnostima raste broj oleografija, a historijsko slikarstvo istupa kao promicatelj patriotskih osjećaja i poduzetnog - građanskog načina života.⁵⁹

Analiza historijskog slikarstva, na formalnoj i sadržajnoj razini, omogućava suštinsko razumijevanje tadašnjeg građanskog društva. Izbor i realizacija pojedinih tema i motiva svjedoče životu u kojem su se, riječima Alekse Čelebonovića, „moralističke i političke ideje

⁵⁷ Stančić, 2002., 107.-110.

⁵⁸ Primjerice: Karlovčanin V. Karas bio je sin siromašnog krojača i u samome početku proteže različitih rodoljubnih krugova; J. F. Mücke ostvario je dobar broj plemićkih narudžbi na račun pojedinih obiteljskih veza; obitelj F. Quiquereza je, usprkos deklariranom plemićkom podrijetlu, bila u konstantnim financijskim teškoćama, posebno nakon smrti njegova oca - vojnog liječnika; V. Bukovac rođen je u obitelji pomoraca i obrtnika, a dobar dio ranog života proveo je na najrazličitijim manualnim poslovima; M. C. Medović rođen je u težačkoj obitelji i u mladosti je zaređen za svećenika; B. Čikoš Sesija bio je sin krajiškog kapetana, i sam predodređen za vojnu službu; O. Iveković rođen je u Klanjcu gdje je pohađao pučku školu, da bi daljnje obrazovanje nastavio potpomognut raznim stipendijama; itd. Svi spomenuti, ali i izostavljeni - kasniji slikari, pokazuju veliku socijalnu mobilnost i utjecaj pojačanih modernizacijskih tokova. Za detaljnije biografije vidi: Babić, 1943., Peić, 1968.

⁵⁹ Čelebonović, 1974., 26., 35.

preplitale sa specifičnim smislom za čulna i materijalna zadovoljstva“. Prikazivane povijesne osobe i događaji prilagođavaju se, dakle, specifičnom građanskom svjetonazoru, odražavajući njegova materijalna i duhovna svojstva. U konkretnom slučaju stvari se odvijaju na sljedeći način: prosječni građanin imenom i prezimenom naručuje ili kupuje određeno djelo te ga prezentira u vlastitoj nekretnini određenom krugu gledatelja (članovima obitelji ili određenom krugu posjetitelja). Time, ovisno o osobinama slike, ukazuje na vlastiti materijalni status, umjetnički ukus te (ponekad najvažnije) svoja moralna i politička uvjerenja. Dok u prošlosti takva vrsta agitacije nije nailazila na široki socijalni odjek, u razdoblju dinamizacije društvenih odnosa ona postaje iznimno značajna.⁶⁰

Kulturna politika

Budući da su hrvatske političke institucije najčešće djelovale u uvjetima prilično sužene i ograničene autonomije, nacionalna kretanja išla su u smjeru jačanja jedinstvene kulturne zajednice. Imajući stoga na umu otežano i, barem u samim počecima, gotovo pa nemoguće formiranje samostalne političke jedinice, hrvatski preporoditelji ponajviše su propagirali elemente jezične i kulturne standardizacije. Takva kulturna politika, u svojoj regulirajućoj i poticajnoj dimenziji, provođena je od strane malobrojne intelektualne elite čiji su tek jedan manji dio činili utjecajni hrvatski plemići. Predvodnici novog - nacionalnog koncepta kulture bili su mladi i ambiciozni zanesenjaci na čelu s Ljudevitom Gajem.⁶¹ Unatoč skromnim počecima, od pokretanja *Novina horvatzkih* 1835. godine do tzv. Proljeća naroda 1848. godine, njihov program osigurao je većinsku potporu hrvatske javnosti i Hrvatskog sabora čime je formirao i temelje za provođenje sustavne kulturne politike.⁶² Ona se u samim začecima očitovala u osnivanju udruga (čitaonica i ogranaka) ili krovnih organizacija (poput Matice ilirske) temeljenih na građanskim, a ne staleškim načelima. Njezin institucionalni vrhunac predstavljao je pak osnutak Banskog vijeća (1848. godine) u sklopu kojega je djelovao Odsjek za prosvjetu zadužen za školstvo, kulturu i bogoštovlje.⁶³ U preporodnom razdoblju kriju se i korijeni historijskog slikarstva u Hrvatskoj, mada još uvijek na razini pojedinačnih i ranih nacionalnih motiva ili ne baš reprezentativnih slikarskih pokušaja. Ilirci, naime, među prvima

⁶⁰ Čelebonović, 1974., 92.-93.

⁶¹ U *Kulturnoj historiji Hrvatske* (iz 1964. godine) Zvane Črnja istaknut će sljedeće: „Činjenica je svakako da nikada u južnoslavenskoj historiji ovako mladi ljudi nisu inicirali tako velike i tako dalekosežne kulturno-političke procese kao Gaj i njegovi drugovi.“ Vidi: Črnja, 1964., 412.

⁶² Iveljić, 2016., 335.-337.

⁶³ Ibid., 340.-348.

prepoznaju važnost vizualne prepoznatljivosti što, između ostalog, omogućuje razvoj umjetnosti s naglašenom nacionalnom tematikom.⁶⁴

Slomom četrdesetosmaških ideja uslijedilo je razdoblje tzv. Bachova apsolutizma. U svim sferama društvenog života uvedena je opća cenzura pa tako i na području kulturne politike. Pojedini elementi modernizacije bili su provođeni isključivo sa samog vrha, i k tome strogo kontrolirani. Budući da je centralizirani sustav počivao na novom valu germanizacije i unitarizma, isticanje pojedinih nacionalnih obilježja (poput trobojnice) bilo je zabranjeno. Kulturna i umjetnička djelatnost stoga su bile zasnovane prvenstveno na povijesnim istraživanjima te prikupljanju arhivske i spomeničke građe.⁶⁵ Pedesetih godina 19. stoljeća prekinut je i tek započeti razvoj historijskog slikarstva. U ionako skromnim životnim sredinama naručitelji više nisu bili skloni nabavljati djela s nacionalnim predznakom, o čemu svjedoči i slikarska aktivnost Vjekoslava Karasa.⁶⁶

Povratkom ustavnog poretka 1860. godine dolazi do pojačanog procesa institucionalizacije. Dotadašnje krovne organizacije poput Narodnog muzeja ili Narodnog kazališta stječu status zemaljskih zavoda. Osim toga, otvara se ili zakonodavno regulira niz novih kulturnih i obrazovnih institucija poput Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Sveučilišta u Zagrebu i Zemaljskog arhiva. Spomenute ustanove svjedoče porastu interesa za kulturu i umjetnost, označavajući ujedno novu fazu kulturne politike koja postaje sastavni dio stranačke i ideološke konfrontacije. U simplificiranom kontekstu druge polovine 19. stoljeća, riječ je prije svega o četiri kulturno-politička koncepta. Prvi proslavenski koncept, utjelovljen je u djelovanju *Narodne stranke*, a uključuje austroslavenske i jugoslavenske političke i kulturne konotacije. Drugi prougarski koncept promoviran je od strane *Unionističke* i pred kraj stoljeća mađarizirane *Narodne stranke*, a uključuje striktno dualističke i promađarske konotacije. Treći velikohrvatski koncept temelji se na djelovanju *Stranke prava*, a uključuje državotvorne i suverenističke konotacije. Četvrti proaustrijski koncept počiva na djelovanju *Samostalne narodne stranke* i sličnih - budućih političkih snaga, a podrazumijeva oslanjanje na politiku bečkog dvora i ograničeni suverenizam. Svi navedeni kulturno-politički koncepti zasnovani su u većoj ili manjoj mjeri na hrvatskom nacionalnom pravu, mada u sasvim različitim političkim okvirima. Kad su pak u pitanju ostvarenja historijskog slikarstva, do izražaja najčešće dolaze koncepti promovirani ili pozitivno vrednovani od strane vlasti.

⁶⁴ „Oni su imali svoj grb: na plavom polju srebrna šestokraka zvijezda s mladim mjesecom, koji su isticali kao simbol svoje sveobuhvatne romantike naglašavajući da se on temelji na prastaraj vjeri naroda u 'nebeska znamenja'.“ Vidi: Črnja, 1964., 421.

⁶⁵ Iveljić, 2016., 353.

⁶⁶ Črnja, 1964., 455.-458.

Vrhunac žanra, primjerice, predstavljaju radovi u sjedištu Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10, započeti pod patronatom tadašnjeg predstojnika Isidora Kršnjavog. Upravo u posljednja dva ili tri desetljeća 19. stoljeća austro-ugarske vlasti, posebno u austrijskom dijelu države, nastojat će privući nacionalno osviještene skupine sponzoriranjem većih kulturnih i umjetničkih projekata. Sličnu pojavu moguće je pratiti i na ugarskom području, mada u nešto manjoj mjeri, zbog izraženog velikomađarskog kompleksa. Hrvatski pravni položaj u tom je smislu povoljniji, barem u privlačenju određenog broja kulturnih ulaganja, usprkos pojačanoj mađarizaciji i neprestanim tenzijama s državnim vrhom. U razdoblju 1880-ih i 1890-ih godina, primjerice, izgrađeni su Muzej za umjetnost i obrt sa Kraljevskom zemaljskom obrtnom školom te Hrvatsko narodno kazalište, a unutar već postojećih kulturnih ustanova počeo se afirmirati politički neovisan i profesionalno usmjeren krug zaposlenika.⁶⁷

Dugotrajno nezadovoljstvo dualističkim sustavom upravljanja rezultirat će promjenama na hrvatskoj političkoj i, djelomično, kulturnoj sceni. Khuenovim odlaskom i formiranjem Hrvatsko-srpske koalicije težište domaće politike pomiče se na jugoistok čime se dodatno pogoršavaju odnosi s Bečom i Budimpeštom. Desetljeće obilježeno različitim previranjima, smjenama, atentatima i spornim sudskim procesima, kulminira izbijanjem Prvog svjetskog rata i raspadom Austro-Ugarske Monarhije. Različita društvena i kulturna vrenja pronaći će svoj odraz i na prikazima historijskog slikarstva. Inspirirano idejama federalnog i integralnog jugoslavenstva nasuprot monarhijskim centrima moći - ono doživljava postupni sadržajni i tematski zaokret, iako u pitanjima forme ostaje sastavni dio srednjoeuropskog kulturnog kruga. Konačnom uspostavom nove državne zajednice takva historijska tematika doživljava svoju potpunu i kratkotrajnu afirmaciju.⁶⁸

Grafička reprodukcija

Sa stajališta današnjeg, vizualno zasićenog, svijeta teško je pojmiti u punini nekadašnju opčinjenost slikovnim materijalima. Prije uspona novih medija (za vrijeme intenzivne tiskarske reprodukcije i postupne dinamizacije društvenih odnosa) klasična slika i njezini grafički prikazi imali su ulogu vodećeg umjetničkog i informativnog sredstva izražavanja. Tijekom 19. stoljeća njihov utjecaj proširuje se zahvaljujući nizu fenomena proizašlih iz spomenute dvojne, industrijske i političke, revolucije. Novi svjetski poredak doveo je, između ostalog, do ubrzane ekspanzije potrošačkog kruga, jačanja medijske promidžbe te unaprjeđenja sredstava grafičke reprodukcije. Shvaćeno kroz mogućnost iskazivanja određenog položaja ili ideologije, djela

⁶⁷ Iveljić, 2016., 353.-369.

⁶⁸ Črnja, 1964., 526.

historijskog slikarstva distribuirana su u tržišnim okvirima ponude i potražnje. U hrvatskom slučaju potražnja je porasla upravo u razdoblju konstituiranja moderne nacije i kasnije nacionalne integracije srednjih i nižih društvenih slojeva. Strukture vlasti i imućniji članovi nacionalne zajednice pritom su naručivali originalna slikarska djela, dok su širi slojevi stanovništva obično nabavljali grafičke prikaze, bilo u specijaliziranim trgovinama, bilo u tadašnjim tiskovinama.⁶⁹

Grafika u klasičnom likovnom smislu ne uključuje tek pretisak i umnažanje djela, već cjelokupni umjetnički proces. U skladu s tim autori i teoretičari neprestano će naglašavati razliku između izvorne grafičke umjetnosti i puke reprodukcije određenog djela. Nasuprot ranijim stoljećima i manjim grafičkim radionicama slobodno tržište i masovna proizvodnja ipak će uvjetovati prevlast kvantitativnih obilježja. Osim toga, većina prosječnih kupaca tražit će isključivo vjernu presliku njima omiljenog ili popularnog djela, vodeći više računa o sadržaju i poruci, a manje o samoj originalnosti. To je u konačnici praktično ishodište grafičkog postupka, jer: „Dok je slika, freska ili tapiserija ukrašavala zidove katedrala, dvoraca i palača, grafika je bila u kuhinji, krčmi, brevijaru, kalendaru, naučnoj raspravi.“ Historijski prikazi, inače deficitarni po pitanju forme ili stila, u grafičkom će pogledu stoga najčešće biti vjerne ili pojednostavljene reprodukcije, ovisno o kvaliteti samog grafičkog postupka.⁷⁰

Vodeća grafička tehnika od prve polovine 19. stoljeća bila je litografija, izumljena 1790-ih godina kao jedan od povoljnijih i praktičnijih načina reproduciranja teksta. U reprodukciji slika litografija je, uz pristupačnu cijenu, omogućila primjenu kompleksnijih crteža. Međutim, krajnji rezultat, neovisno o znanju i vještini samog crtača, ovisio je o radu majstora-litografa. Njegov je zadatak bio provući priloženi crtež kroz niz kemofizikalnih procesa te pritom sačuvati u što većoj mjeri vjerodostojnost izvornika.⁷¹ Kroz drugu polovinu 19. stoljeća sustavi reprodukcije bit će uvelike poboljšani, a vodeću ulogu u pretiskivanju historijskih slika preuzet će unaprijeđena grafička tehnika - kromolitografija ili oleografija. Kopije originala u boji izazvat će pomamu među srednjim i nižim slojevima društva što će uvelike ubrzati proces

⁶⁹ Burke, 2003., 15.-16.

⁷⁰ Paro, 1991., 23. (za citirani dio), 21.-24. (o grafici općenito)

⁷¹ „Kolikogod princip litografije (izravno crtanje bilo kojim alatom na kamen kao papir) izgleda jednostavan, složeni su i osjetljivi kemofizikalni procesi u njoj. Stoga je oduvijek tako: kad slabiji ili jači crtač završi crtež, kamen u svoje ruke uzima majstor litograf. Njemu je jedina briga očuvati crtež neizmijenjen, tj. provesti ga sa što manje gubitaka kroz sve etape obrade do otiska koji mora biti što vjernija slika izvornika na kamenu.“ Vidi: Ibid., 119. (za citat), 115.-119. (o litografiji općenito)

nacionalne integracije. S druge strane njihova široka uporaba izazvat će prijepore unutar slikarskih krugova i djelomice redefinirati dotadašnje tržište umjetnina.⁷²

Grad Zagreb, kao centar hrvatskog nacionalnog pokreta, susreo se s oleografskim izdanjima sredinom šezdesetih godina kada se otvaraju malobrojne specijalizirane domaće radionice. Krunoslav Kamenov navodi tri, u tom kontekstu, značajne osobe: izdavača Konstantina Stojšića koji objavljuje jednu od prvih oleografija 1864. godine, trgovca Eugena Ferdinanda Bothea koji otvara *Prvu hrvatsku izdavačko-umjetničku trgovinu* te trgovca Petra Nikolića koji godinama kasnije organizira širu izdavačku djelatnost. Obzirom na ograničene kapacitete hrvatskih radionica, oleografije se obično tiskaju u Beču i, rjeđe, drugim europskim centrima poput Berlina i Pariza. Njihova prijemчивost i rasprostranjenost populariziraju pojedine historijske teme i motive te dodatno dinamiziraju nacionalno i kulturno polje u procesu izgradnje.⁷³

Istaknuti predstavnici

Značaj pojedinih autora na području historijskog slikarstva u Hrvatskoj moguće je odrediti na temelju kvalitete i utjecaja, recepcije i zastupljenosti te, rjeđe, količine realiziranih radova. U likovnim enciklopedijama (iz 1962. i 1995. godine) te *Likovnom leksikonu* (iz 2014. godine) Leksikografskog zavoda sveprisutna su tri predstavnika: Josip Franjo Mücke, Ferdinand Quiquerez i Oton Iveković. Oni ujedno čine razvojnu osovinu novog slikarskog žanra. Budući da *Likovni leksikon* ne navodi ostale autore, zanimljivo je usporediti izdanja iz 1962. i 1995. godine. U oba izdanja zastupljeni su Franjo Salghetti Drioli, Mato Celestin Medović i Krsto Hegedušić, dok druga enciklopedija (iz 1995. godine) dodaje imena i radove: Károlyja Jakobeyja, Dragutina Weingärtnera, Bele Čikoša Sesije, Vlahe Bukovca, Vladimira Kirina, Josipa Horvata Međimurca i Vjekoslava Paraća, ali izostavljajući Jozu Kljakovića. Osim potonjeg, ni u jednom od dva izdanja ne navode se članovi Društva „Medulić“, kao ni većim dijelom izgubljena ili manje poznata historijska tematika Vjekoslava Karasa ili Kristijana Krekovića.⁷⁴ Od autora koji se spominju tek jednom najistaknutijima se, po već spomenutim kriterijima, čine Bela Čikoš Sesija, Vlaho Bukovac i Josip Horvat Međimurec čiji su portreti priključeni nizu ilustracija u nastavku. Izostanak pojedinih autora u priloženoj galeriji portreta (na predstojećoj stranici) nipošto ne podrazumijeva isključenje njihovih radova u daljnjoj

⁷² „Potpuna višebojnost otiska postizavala se u kromolitografiji sukcesivnim otiskivanjem pojedinih boja čiji je broj i kvalitetu litograf prethodno utvrđivao na originalu. Gotovim otiscima davao se na kraju izgled strukture slikarskog platna i sjaj premazivanjem firnisom.“ Vidi: Kamenov, 1988., 6. (citat), 3.-6. (općenito o oleografiji)

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Za usporedbu vidi: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 2. sv., 1962., 546., *Enciklopedija hrvatske umjetnosti*, 1. sv., 1995., 336., *Likovni leksikon*, 2014., 752.

elaboraciji. Ilustracijama istaknutih pojedinaca nastoji se samo pružiti jasniji i precizniji autorski okvir.⁷⁵

II. 3. Definicija

Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj prema dosadašnjoj povijesno-umjetničkoj praksi i terminologiji može biti određeno na nekoliko različitih načina u skladu s pristupima iznesenima na samom početku. Ovdje izložena tematika počiva pak na žanrovskom usmjerenju i dosadašnjoj znanstveno-stručnoj literaturi koja je promatrala takvu vrstu slikarstva kao ishodišni fenomen dugog 19. stoljeća i specifični izraz tadašnje (srednjo)europske umjetnosti. Njegovo pobliže određenje podrazumijevalo je, nadalje, nekoliko dodatnih i u kontinuitetu isticanih osnovnih termina koji su elaborirani u prethodnim sadržajnim cjelinama. Svaki od navedenih i obrazlaganih izraza predstavlja pojedinačni i naglašeni dio opće i kompleksne žanrovske slagalice. Pri definiranju historijskog slikarstva u Hrvatskoj stoga nije moguće izbjeći određena pojednostavljenja ili generalizacije. S tim na umu, u nastavku se iznosi konačna definicija kojom se na jasan i precizan način nastoji utvrditi sadržaj, opseg i doseg primjenjivane sintagme:

→ *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj*, kao ishodišni fenomen dugog 19. stoljeća i sastavni dio (srednjo)europskog kruga umjetnosti, je slikarski žanr zasnovan na prikazivanju (većinom) hrvatske povijesne tematike. Njegova realizacija i popularizacija (obično vršena putem različitih grafičkih tehnika) u bliskom su i uzajamnom odnosu s formiranjem nacionalnog identiteta, jačanjem građanskog društva i provođenjem specifične kulturne politike.⁷⁶

Istaknuti predstavnici historijskog slikarstva u Hrvatskoj su: Franjo Salghetti Drioli, Vjekoslav Karas, Josip Franjo Mücke, Ferdinand Quiquerez, Vlaho Bukovac, Mato Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija, Oton Iveković, Ivan Tišov te Josip Horvat Međimurec.

⁷⁵ Detaljna razrada žanra i svih njegovih protagonista donosi se u idućim poglavljima.

⁷⁶ Navedena definicija, nastala na temelju istaknutih i obrazlaganih termina, nastoji objediniti i dopuniti nekoliko manjih i uvodnih rasprava u dosadašnjoj literaturi s ciljem lakšeg razumijevanja daljnjeg teksta.

Galerija istaknutih predstavnika historijskog slikarstva u Hrvatskoj:



1811.-1877.

*Franjo Salghetti Drioli*⁷⁷



1821.-1858.

*Vjekoslav Karas*⁷⁸



1821.-1883.

*Josip Franjo Mücke*⁷⁹



1845.-1893.

*Ferdinand Quiquerez*⁸⁰



1855.-1922.

*Vlaho Bukovac*⁸¹



1857.-1920.

*Mato Celestin Medović*⁸²



1864.-1931.

*Bela Čikoš Sesija*⁸³



1869.-1939.

*Oton Iveković*⁸⁴



1870.-1928.

*Ivan Tišov*⁸⁵



1904.-1945.

*Josip Horvat Međimurec*⁸⁶

⁷⁷ Petricioli et al., 2003., 70.

⁷⁸ Albaneže, 2001., 21.

⁷⁹ Balen, 2000., neoznačena str.

⁸⁰ Bregovac Pisk, 1995., 31.

⁸¹ Kružić Uchytíl, 2005., 27.

⁸² Digitalna zbirka, HAZU (12. 3. 2019.).

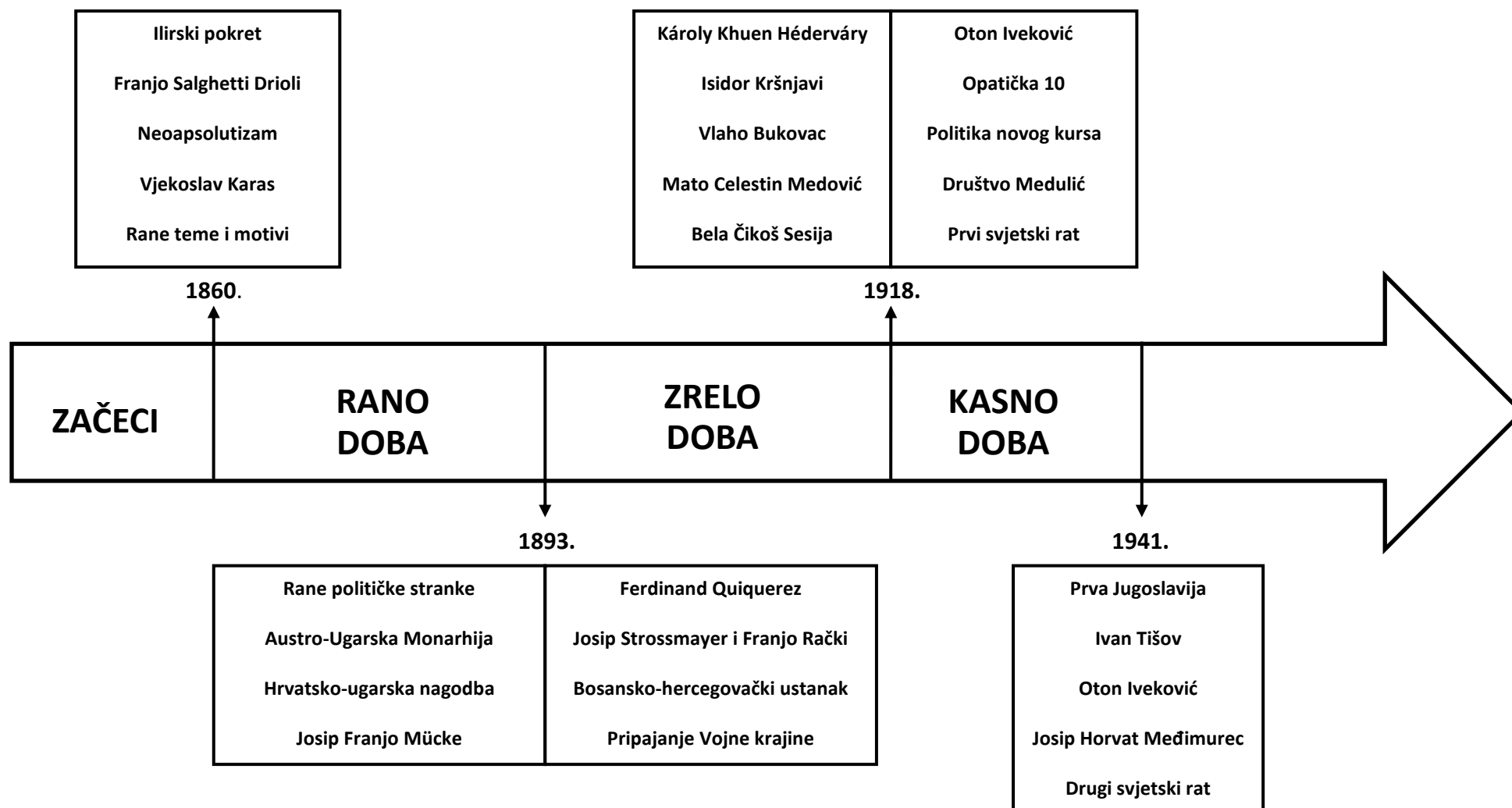
⁸³ Zlamalik, 1984., 9.

⁸⁴ Pintarić, 1995., 137.

⁸⁵ Tonković i Goll, 1988., 48.

⁸⁶ Digitalna zbirka, HAZU (11. 3. 2019.).

Lenta vremena: ⁸⁷



⁸⁷ Lenta vremena na krajnje ilustrativan i pojednostavljen način prikazuje izvršenu periodizaciju s naznačenim ključnim riječima. U sklopu vremenske linije ističu se prijelomne godine određenih razdoblja, dok se ispod ili iznad nje navode istaknuti predstavnici te najvažniji društveni i povijesno-umjetnički procesi i događaji.

III. Osvrt na dosadašnju povijesno-umjetničku literaturu i recepciju

III. 1. Problematika

Literatura i izvori posvećeni historijskom slikarstvu u Hrvatskoj u cjelini ili u pojedinim njegovim dijelovima vrlo su raznoliki. Povijesno-umjetničko istraživanje obuhvaća stoga: neobjavljene arhivske dokumente, objavljena znanstvena i stručna djela, dnevne ili povremene publikacije poput novina i časopisa te različite književne vrste (najčešće romane, epove i drame). Uloga pojedinih izvora također je raznolika. Dok jedni djeluju isključivo kao podloga nastanku određenog slikarskog djela, drugi čine sastavni dio njegove recepcije te kasnije (re)konstrukcije nacionalnog i kulturnog identiteta. U sljedećim poglavljima iznosi se kratki osvrt na tri osnovne kategorije korištene literature i izvora: građu sačuvanu unutar arhiva, znanstvene i stručne publikacije te pojedine književne vrste. Nakon toga slijede pojedinačni osvrti na najznačajnije znanstvene i stručne tekstove posvećene historijskom slikarstvu u Hrvatskoj i njegovim istaknutim predstavnicima.

Građa korištena u istraživanju:

Arhivska građa:	<ul style="list-style-type: none">• Javna i privatna građa.• Arhivske i muzejske institucije.• Žurnalistika.
Znanstvena i stručna građa:	<ul style="list-style-type: none">• Katalozi. Opći pregledi.• Znanstveni ili stručni članci.• Monografije umjetnika.
Književna građa:	<ul style="list-style-type: none">• Poezija.• Proza.• Drama.

Arhivska građa

Intenzivnijim istraživanjem istaknutih predstavnika dobar dio arhivske građe objavljen je u sklopu različitih monografija, kataloga te izvornih znanstvenih ili stručnih članaka, dok je nešto manji dio publiciran u općim pregledima ili sintezama.⁸⁸ Neobjavljeno gradivo, javno ili privatno, obično pokriva zapostavljene ili ne baš istaknute umjetničke faze te, mnogo rjeđe, određene biografske crtime.⁸⁹ Ono također obuhvaća iznimno široku i raznoliku žurnalistiku (odnosno u prošlosti periodično izdavane, a u sadašnjosti arhivirane novine ili časopise) te dokumentaciju o slikarskom materijalu pohranjenu unutar pojedinih muzeja.⁹⁰

Među institucijama koje čuvaju i izlažu djela historijskog slikarstva ili s time vezanu arhivsku građu ističu se: *Hrvatski povijesni muzej*,⁹¹ *Nacionalna i sveučilišna knjižnica*,⁹² *Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*⁹³ te *Hrvatski državni arhiv*.⁹⁴ Osim njih, a s posebnim obzirom na glavni grad kao središte nacionalne i kulturne integracije, vrijedi izvojiti ustanove poput *Državnog arhiva u Zagrebu* i *Muzeja grada Zagreba*⁹⁵ te *Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti i Muzeja za umjetnost i obrt*.⁹⁶ Naposljetku, imajući u vidu rasprostranjenost historijskog slikarstva (posebno na razini grafičkih reprodukcija), nije moguće izostaviti ni različite kulturne ustanove diljem Republike Hrvatske,⁹⁷ kao ni pojedine

⁸⁸ Objava navedenih tekstova intenzivirala se usporedo s razvojem i profesionalizacijom hrvatske povijesti umjetnosti, a posebice u drugoj polovini 20. i početkom 21. stoljeća.

⁸⁹ Većina istaknutih predstavnika obrađena je u okviru zasebnih monografija i kataloga te različitih skupnih izložbi. Historijska tematika u djelima manje poznatih predstavnika istraživana je pak u nešto manjem intenzitetu što potvrđuju, primjerice, slučajevi Josipa Franje Mückea ili Josipa Horvata Međimurca.

⁹⁰ Novine i časopisi, kao osnovno sredstvo komunikacije i posredovanja informacija, s osobitom su pažnjom prenosili obavijesti o djelima naglašene historijske i nacionalne tematike, čime su utjecali na recepciju djela te posljedično oblikovanje tzv. jedinstvenog kulturnog polja. Bilješke Marijane Schneider, rađene za potrebe kataloga iz 1969. godine, svjedoče o važnosti javnog tiska. U njima se kao izvor informacija, između ostalog, navode: *Agramer Zeitung*, *Narodne novine*, *Obzor*, *Slavjanski jug*, *Kolo*, *Vienac*, *Dom i sviet*, *Svijet*, *Prosvjeta*, itd. Vidi: Schneider, 1969., 46.-52.

⁹¹ U *Hrvatskom povijesnom muzeju* (nekada *Narodnom muzeju*, odnosno *Povijesnom muzeju Hrvatske*) nalaze se Zbirka slika, grafika i skulptura (s najznačajnijim fondom historijskog slikarstva u Hrvatskoj) te knjižnica.

⁹² Nacionalna i sveučilišna knjižnica, osim dijela arhivske te znanstvene, stručne i književne građe, pohranjuje veliki broj crteža i grafika iz 19. i 20. stoljeća unutar Grafičke zbirke.

⁹³ *Arhiv za likovne umjetnosti*, koji djeluje u sklopu *Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti*, zadužen je za pohranu građe o hrvatskim likovnim umjetnicima i djelatnicima od 19. stoljeća do danas.

⁹⁴ Kao središnja državna institucija za pohranu arhivske građe *Hrvatski državni arhiv* sadrži niz različitih dokumenata vezanih uz historijsko slikarstvo u Hrvatskoj.

⁹⁵ *Državni arhiv u Zagrebu* i *Muzej grada Zagreba* pohranjuju također dio građe o historijskom slikarstvu u Hrvatskoj, budući da najveći dio slikara djeluje upravo u glavnom gradu kao vodećem integrativnom središtu.

⁹⁶ *Nacionalni muzej moderne umjetnosti* te *Muzej za umjetnost i obrt* također drže jedan dio historijskih slika i grafika iz druge polovine 19. i prve polovine 20. stoljeća, pri čemu potonji posjeduje važnu i specijaliziranu knjižnicu.

⁹⁷ Primjerice, *Zlatna dvorana* historijskog slikarstva smještena je u Hrvatskom institutu za povijest, a čitavi niz više ili manje poznatih djela i njihovih grafičkih preslika nalazi se u kulturnim i političkim ustanovama diljem Republike Hrvatske. Štoviše, njihova zastupljenost nadilazi ekskluzivne i javne prostore, zapremajući još uvijek i veliki broj prostora - nekretnina u privatnom vlasništvu.

institucije u inozemstvu (posebno značajne po pitanju školovanja i apsorpcije umjetničkih utjecaja).⁹⁸

Znanstvena i stručna građa

Dosadašnja znanstvena i stručna literatura obrađuje historijsko slikarstvo u Hrvatskoj na dva osnovna načina. Prvi analizira pojedinačnu djelatnost istaknutih predstavnika (obično u okviru monografije ili kataloga te znanstvenog ili stručnog članka), dok drugi vrednuje opću žanrovsku aktivnost (najčešće unutar općih preglednika ili sažetih tekstova). Od strogo specijaliziranih tekstova usmjerenih na općenito istraživanje žanra ističe se ponajviše jedno, u hrvatskom kontekstu, polazišno djelo. Riječ je o katalogu Marijane Schneider iz 1969. godine *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj*. Raniji radovi, ukoliko su obrađivali historijsko slikarstvo u cjelini ili u njegovim pojedinim dijelovima, bili su uopćeni osvrti na cjelokupni fenomen, dok su kasniji radovi uzimali navedenu knjigu kao osnovicu za daljnje istraživanje. Potonji su pritom rjeđe obraćali pažnju na čitavi žanr, zbog čega od kasnijih tekstova vrijedi izdvojiti prvenstveno prikaze Marine Bregovac Pisk objavljene unutar kataloga *Historicizam u Hrvatskoj* iz 2000. godine te zbornika *European History Painting in the 19th Century* iz 2010. i *Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu* iz 2011. godine. Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj stoga je, s eventualnim izuzećem spomenutih radova, istraživano parcijalno, a najčešće s naglaskom na studije pojedinaca ili uopćene osvrte različitih umjetničkih preglednika.⁹⁹

Književna građa

Posljednja kategorija literature odnosi se na različite književne vrste koje su na posredan i neposredan način utjecale na formiranje historijskog slikarstva u Hrvatskoj.¹⁰⁰ Njihov razvoj, za razliku od dijela zapadnih zemalja, nije bio pravilno vremenski zacrtan što otežava proučavanje eventualnih sadržajnih paralela. U vremenu Ilirskog pokreta i Hrvatskog narodnog preporoda, naime, dolazi do pojave historijske epike i drame te prve nacionalne opere. Književni kontinuitet tog doba prekida se uvođenjem neoapsolutizma 1850-ih godina kada se spisateljska aktivnost koncentrira na slabije cenzurirano polje historiografije. Konačnim slomom tzv. Bachova režima i obnovom ustavnog poretka iznova se uspostavljaju temelji za

⁹⁸ Većinom je riječ o galerijskim, akademskim i arhivskim institucijama koje pokrivaju područje nekadašnje Austro-Ugarske Monarhije. Njihova izdanja i spisi pružaju uvid u širi srednjoeuropski kontekst i životopise istaknutih predstavnika, omogućujući detaljniju komparativnu analizu.

⁹⁹ Dijelovi općih i specijaliziranih preglednika bit će analizirani u *Pojedinačnim osvrtima*, dok će studije posvećene istaknutim pojedincima biti zasebno obrađivane u krolonoškom izlaganju žanra, pri čemu će biti korištena i relevantna inozemna literatura s ciljem isticanja monarhijskog i srednjoeuropskog konteksta.

¹⁰⁰ Književne vrste s povijesnom tematikom poput romana, novela, drama, epova, legendi, budnica, itd.

kontinuirani književni razvoj što rezultira i skorom pojavom historijskog romana. U međuvremenu (1860-ih godina) javljaju se i značajnija ostvarenja historijskog slikarstva, ponekad u većoj, a ponekad u manjoj mjeri podudarna s pojedinim književnim izdanjima.¹⁰¹

Navedeni književni i slikarski diskontinuiteti otežavaju oblikovanje jedinstvene i lako uočljive linije utjecaja što nerijetko utječe i na kvalitetu povijesno-umjetničkog istraživanja. Prostor umjetničkog stvaralaštva na području hrvatskih zemalja, unatoč manjem broju protagonista, neujednačen je i fragmentiran. Vrlo često stoga nije jasno koliki književni udio kriju pojedina djela, tim više što inspiracija u slučaju historijskog slikarstva intenzivno podliježe i historiografskim i političkim konstrukcijama onog doba. Kako je primijetila Marijana Schneider, tadašnju situaciju dodatno komplicira kronični nedostatak stručnih izvora: „[...] dok su slikari drugih naroda imali pred očima velika platna svojih prethodnika, velike bogate galerije, velike neiscrpe knjižnice s mnoštvom ilustriranih knjiga iz vremena koje su prikazivali, pa i sačuvane originalne ambijente, posve je drugačije bilo raditi u našoj sredini gdje slikari sve to nisu mogli naći, gdje još nije bilo tako organiziranih bogatih knjižnica, galerija, grafičkih zbirki, gdje bi mogli naći potrebne podatke.“¹⁰²

III. 2. Pojedinačni osvrti

U idućim poglavljima analiziraju se opće studije posvećene historijskom slikarstvu u Hrvatskoj u cjelini ili u pojedinim njegovim dijelovima. Odabrani naslovi obrađuju se i vrednuju u skladu s iznesenim stajalištima, izvršenim utjecajima i tadašnjim povijesnim kontekstom. U završnom poglavlju nastoje se utvrditi pozicija i priroda suvremenog istraživanja u odnosu na dosadašnju povijesno-umjetničku literaturu i praksu.

»Slovník umjetnikah jugoslavenskih« Ivana Kukuljevića (1858.)

Kukuljevićev *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, prvi nacionalni leksikon publiciran u svescima od 1858. do 1860. godine, značajan je za istraživanje početne faze historijskog slikarstva u Hrvatskoj, odnosno njegovih žanrovskih začetaka. Riječ je, naime, o prvom relevantnom izdanju nacionalne povijesti umjetnosti koje u trenutku objave okuplja, između ostalih, i sve važnije hrvatske umjetnike prve polovine 19. stoljeća.¹⁰³ Njihovo poimenično navođenje (uz obradu lika i djela) pruža jasniji uvid u onodobni slikarski kontekst kojemu

¹⁰¹ Schneider, 1969., 20.

¹⁰² Ibid., 44.

¹⁰³ Mance, 2008., 285.-286./ Za više informacija o *Slovníku* i Kukuljevićevoj povijesno-umjetničkoj djelatnosti vidi knjigu Ivane Mance *Zercalo naroda* iz 2012. godine.

Kukuljević vrlo često pristupa s izvjesnom količinom razočaranja i melankolije.¹⁰⁴ Takvo spisateljsko raspoloženje utjelovljuje opće stanje duha u vremenu Bachova režima, ali također ukazuje na kronični nedostatak tzv. narodnih umjetnika koji bi, prema Kukuljevićevu mišljenju, trebali aktivno podupirati proces nacionalne i historijske emancipacije. S područja hrvatskih zemalja autor posvećuje izraženiju pažnju tek dvojici umjetnika: Vjekoslavu Karasu (s natuknicom od tri stranice)¹⁰⁵ te Franji Salghettiju Drioliju (s natuknicom od četiri i pol stranice),¹⁰⁶ pri čemu i njihove životopise karakterizira stanoviti melankolični narativ.¹⁰⁷ Kukuljevićevi zapisi o vlastitim suvremenicima, prema tome, pružaju izravan, ali i prilično turoban pogled na umjetničke prilike u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća, a samim time i na začetke onoga što će desetljećima kasnije biti smatrano historijskim slikarstvom.

Širi južnoslavenski prostor, kako ga unutar *Slovnika* prezentira Kukuljević, također pokazuje manjak zanimanja za historijsku i narodnu tematiku. Takva situacija rezultat je niza povijesnih okolnosti, ali i sveprisutni simptom početnih faza nacionalne integracije. Sličnu poveznicu, iako neizravno, uočiti će i sam Kukuljević, raspravljajući o litografijama Anastasa Jovanovića.¹⁰⁸ Potonji srpski umjetnik, ujedno autor litografija za *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, pokušavao je izraditi litografiranu galeriju jugoslavenskih i srpskih uglednika, nadajući se širokoj distribuciji i posljedično dobroj ili makar dostatnoj zaradi. Ipak, riječima samog Ivana Kukuljevića, „naš narod mari žalibože još veoma malo za umjetnost i za vještine, malo se brineći za znatne svoje ljude“, zbog čega je „ime Jovanovićevo poznato više u zabitnih krugovih domoljubah, negoli u velikom svijetu ili u bogatih kućah jugoslavenskih“. Istovjetni tijek događaja ponavlja se prilikom izdavanja *Srbskih spomenika* (povremene publikacije s litografiranim prikazima srpskih careva, kraljeva i knezova) koji su prestali izlaziti „poradi oskudice upisnikah“ što još jednom daje naslutiti izrazitu povezanost historijskog slikarstva i procesa nacionalne integracije.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Primjerice, u jednoj od prvih natuknica (o prerano preminulom šibenskom slikaru Alojziju Andriću; 1832.-1854.) autor lamentira nad trenutnim položajem „naroda jugoslavenskoga, koj se u ovo vrieme veoma malenim brojem umjetnikah i književnikah ponositi može [...]“. Vidi: Kukuljević, 1858., 12.

¹⁰⁵ Vidi: Ibid., 133.-136.

¹⁰⁶ Vidi: Ibid., 390.-394.

¹⁰⁷ Za Vjekoslava Karasa tvrdi: „Biaše i srđca mekana i ćutih zanešenih [...]. A i novo vrieme i sadašnje turobne okolnosti mućile su plemenitu njegovu dušu.“ O slici njegova učitelja Franje Salghettija Driolija (*Car Dušan i vila*) Kukuljević pak navodi sljedeće: „Slika ova imala je prikazati 'cara Dušana i Vilu', u smislu liepe pjesme našega Preradovića. Ali ovu sliku nije svršio Salgeti, jer se u našem narodu žalibože nije našo ćovjek, koj bi ju htjeo bio na svoj trošak narućiti.“ Vidi: Ibid., 135., 393.

¹⁰⁸ O Kukuljevićevu prikazu Anastasa Jovanovića na stranicama *Slovnika* općenito vidi: Mance, 2017., 201.-213.

¹⁰⁹ Navedena Jovanovićeva aktivnost odvija se 1840-ih, što svakako treba napomenuti jer je situacija u vrijeme izdavanja *Slovnika* (krajem 1850-ih) ponešto drukčija kako napominje sam Kukuljević. U sljedećem tekstu daju se naslutiti određene mijene na polju popularizacije historijskog slikarstva i širenja nacionalne integracije u Srbiji: „A. Jovanović nalazi se i sada sa svojim poslom u Beću, i kao što se ćuje, opet će izdavati dalje 'Spomenike Srbske'. Namjerava takodjer izdavati i 'Pantheon Slavenah', list, u kom bi došli obrazi najznatnijih Slavenah. Inaće se može

Mada ne raspravlja eksplicitno o historijskoj tematici unutar slikarstva, Kukuljević vrednuje većinom pozitivno takva malobrojna ostvarenja ili barem nastojanja. Njegovo viđenje „historičkog“, međutim, još uvijek uključuje i određene sakralne ili mitološke komponente što dodatno otežava donošenje konačnih i nedvosmislenih zaključaka po pitanju terminologije.¹¹⁰ Promjenjive jezične konstrukcije zapravo su sastavni dio rane povijesno-umjetničke metodologije, a eventualna - veća produkcija žanrovskih slika bila bi, vrlo vjerojatno, u skladu s ideološkim narativom cjelokupnog djela koje zagovara jačanje koncepta tzv. kulturne nacije.

Memoari Isidora Kršnjavog: Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti (1905.)

Gotovo pola stoljeća kasnije (1905. godine) Isidor Kršnjavi izdaje svoja sjećanja na razvoj hrvatske likovne umjetnosti u drugoj polovini 19. stoljeća. Njegovi memoari, odnosno osobna i na trenutke prilično subjektivna svjedočanstva s pozicije političkog vrha, pružaju jedinstveni uvid u naličja tadašnje hrvatske kulture i politike. Oni također omogućuju približe, makar i nepouzdana, upoznavanje istaknutih predstavnika historijskog slikarstva u Hrvatskoj te njihovih pojedinih radova s naglaskom na zajedničko preuređenje vladinog Odjela za bogoštovlje i nastavu.¹¹¹ Naposljetku i ništa manje značajan *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti* otvara prostor za komparativnu analizu hrvatskih zemalja u ranoj te zreloj fazi historijskog slikarstva i konstituiranja moderne hrvatske nacije.¹¹²

Pokrivajući otprilike pola stoljeća hrvatske likovnosti, tekst Isidora Kršnjavog započinje osvrtnom na zaostalu narav zagrebačke umjetnosti pedesetih i šezdesetih godina u čijem se kontekstu napose ističu štetni Mückeovi uplivi te s njima vezani Quiquerezovi radovi.¹¹³ Dok odnos prema Mückeu karakteriziraju prikriveni antagonizam i nepovjerenje, mišljenja o njegovu učeniku Quiquerezu su, iako prijateljski nastrojena, krajnje podvojena. Kršnjavi, naime, ne može prikriti određene simpatije prema svom osebjnom kolegi iz školskih i

kazati, da će se slabo koja kuća srbska naći, u kojoj se nebi našla po koja stvar od njegova posla.“ Vidi: Kukuljević, 1858., 126.-127.

¹¹⁰ Primjerice, u natuknici o umjetniku slovenskog podrijetla Franzu Caucigu (Franji Kavčiću) unutar popisa djela navodi se sljedeće: „[...] Veoma umno sastavljena je slika ranjenoga Aleksandra, po pripovjesti Arionovoj, s množinom osobah. Slike kupajućih se Gracijah i Orfea opjevajućega suprugu, pune su milinah i dražesti. Ima ovdje takovih velikih historičkih prizorah preko 50 iz povjestnice Grkah i Rimljanah, iz staroga i novoga zakona, iz života mučenikah itd.“ Vidi: Ibid., 153.-154.

¹¹¹ Početak 20. stoljeća u Hrvatskoj još je uvijek vrijeme rasta i sazrijevanja povijesno-umjetničke znanosti, zbog čega ni tada nije izdana objektivna znanstvena i stručna rasprava. Riječima Isidora Kršnjavog, i to sasvim na tragu ranijih izdanja Ivana Kukuljevića Sakcinskog: „Mi smo tek sred razvoja. Jedino se može pribirati materijal koji će tkogod kasnije obraditi. Kanim tek pridonijeti nešto takova materijala, pa ću zato opisati moje subjektivne utiske i doživljaje koliko se tiču pojava umjetnosti u nas.“ Vidi: Kršnjavi, 1980., 149.

¹¹² Misli se prije svega na kompariranje povijesnih (umjetničkih, društvenih i kulturnih) okolnosti sredinom 19. stoljeća kada Kukuljević izdaje *Slovník umjetnikah jugoslavenskih* te početkom 20. stoljeća kada Isidor Kršnjavi izdaje *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba*.

¹¹³ Ibid., 152.-154.

stipendijskih dana, ali ni frustracije izazvane manjkom njegove tehničke vještine:¹¹⁴ „Nedostatak valjanoga predznanja bila je vrlo darovitomu Quiquerezu zaprekom da se nije mogao uzvinuti do vrhunca savršenosti. [...] Quiquerez (je) bio čovjek duhovit, plemenita i topla srca, po talentu i karakteru otmjen. Njegova je duša bila čista od pohlepe za dobitkom.“¹¹⁵ Takvi Kršnjavijevi utisci, iako poprilično osobni, iznimno su indikativni i pronicljivi, posebice pri vrednovanju Quiquerezova historijskog opusa. Navedena razmišljanja, u konačnici, jasno ilustriraju podvojenost rane faze historijskog slikarstva. Autori bi nastojali udovoljiti većoj društvenoj potražnji za takvim djelima, nerijetko ih je i zanimala povijesna tematika, ali najčešće su dostizali skromne umjetničke rezultate.

Središnji dio Kršnjavijevih zapisa čine sjećanja na vlastito predstojništvo s istaknutim preuređenjem Odjela za bogoštovlje i nastavu. Izravna i oštra opažanja iz prijašnjih faza ovdje se ponešto korigiraju, što se tumači kako sazrijevanjem hrvatske umjetnosti s jedne, tako i pozicijom političke vlasti s druge strane. Za istraživanje historijskog slikarstva pritom su svakako najbitnija opažanja iznesena na račun motivacije te ikonografskog programa, a napose na račun ostvarenja pojedinih umjetnika.¹¹⁶ Iako u suštini nije ljubitelj modernih tendencija na području umjetnosti, Kršnjavi u određenim dijelovima teksta na izrazito sažet i lucidan način ukazuje na prednosti i nedostatke istaknutih predstavnika historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Djelatnost Vlahu Bukovca opisuje se tako kao skup izvrsnih portreta i kompozicija različite vrijednosti, dok se slikarstvo Mate Celestina Medovića uspoređuje s potonjim na sljedeći način: „Medović nema onaj plasticitet i ono neodoljivo istinsko zrenje prirode, što je u Bukovca, ali izglađenim osjećajem za ljepotu nadomješta ta svojstva. On je kolorista koji u ljepoti boja sveudilj napreduje. Njegove su kompozicije uvijek lijepo zamišljene. Isti Bukovac ga u tom rijetko nadmašuje [...].“¹¹⁷ Izdvojene procjene ipak valja uzimati s rezervom, ne samo zbog osobnih poznanstava s navedenim ličnostima,¹¹⁸ već i likovnih preferencija samog autora. Estetski svjetonazor Isidora Kršnjavog izražava se, naime, ponajviše u tezama o dovršenosti, odnosno zgotovljenosti određenog djela što uvelike opterećuje vrednovanje pojedinih modernijih opusa i radova.¹¹⁹

¹¹⁴ „Ideje su bile uvijek dobre, crtež pogrešan, ali živ. Nije bilo moguće da slike dotjera, jer mu je nedostajala tehnička vještina. Ulovio je negdje nekakovu sovu, pa ju je ljubio i njegovao, a znao bi ju sa sobom i u kavanu odnijeti. Pohodili smo ga s profesorom A. Schönom. On reče: 'Čovjek stanuje sam sa svojom sovom u toj kuli i propada zbog te osamljenosti.'“ Vidi: Kršnjavi, 1980., 156.

¹¹⁵ Ibid., 163.-164.

¹¹⁶ Ibid., 195.-202.

¹¹⁷ Ibid., 202.-203.

¹¹⁸ U konkretnom slučaju svakako treba imati na umu prijepore unutar tadašnjeg Društva umjetnosti te posljedični razlaz s Vlahom Bukovcem. Vidi: Ibid., 213.-219.

¹¹⁹ Na prijelazu stoljeća u kritici Ivekovićeve i Čikoševih djela Isidor Kršnjavi ističe sljedeće: „Ivekovićeve izložene radnje nisu bile onako dobro dotjerane kao na izložbi Hrvatskoga Salona. Jedna je slika bila vrlo lijepo

Smatrajući da je patriotska obveza poticati domaću umjetnost narudžbama, Kršnjavi ističe otkup historijskih djela od strane državnih i općinskih vlasti kao osobito koristan i praktičan potez. U završnici teksta stoga zaključuje: „Ovo je vrlo povoljan znak kad se bogata gospoda i imućne općine počinju zanimati za umjetnost. Dobar početak naći će, nadam se, i lijep nastavak. Napredni grad Osijek, slavna Požega, ponosni Varaždin, junački Karlovac, starodavni Križevac, a i drugi gradovi mogli bi iz svoje povijesti dati slikati i klesati mnogo toga. Naša bi umjetnost mogla uz potporu s tih strana procvasti.“¹²⁰

Sinteze Ljube Babića (1934./1943.)

Babićeva knjiga *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću* iz 1934. godine jedna je od prvih povijesno-umjetničkih sinteza na području Hrvatske te prva takva sinteza posvećena 19. stoljeću. Proširena kasnijim izdanjem iz 1943. godine na prvu polovinu 20. stoljeća, knjiga objedinjuje dotadašnju relevantnu literaturu te obrađuje na pregledan i cjelovit način niz dotada podzastupljenih ili izostavljenih umjetničkih fenomena, uključujući radove historijskog slikarstva.¹²¹ Iz današnje perspektive neizostavna bibliografska jedinica uključuje sintezu i periodizaciju umjetničkih kretanja u Hrvatskoj u 19. stoljeću i u prvoj polovini 20. stoljeća s posebnim osvrtom na pučku umjetnost te Babićevu teoriju o tzv. našem nacionalnom - likovnom izrazu.¹²²

Ljubo Babić razrađuje tezu o našem izrazu unutar uvoda i nastavlja je koristiti pojačanim ili smanjenim intenzitetom tijekom čitavog teksta. Budući da domaći likovni jezik u razdoblju 19. stoljeća najvećim dijelom nije realiziran ili barem aktualan, teze o nacionalnom izrazu manifestiraju se prvenstveno na razini prihvaćanja ili prerađivanja stranih utjecaja u određenim periodima.¹²³ Na osnovi toga, a nakon kratke analize pučke umjetnosti, predstavlja se *prvo doba (1800.-1830.)* okarakterizirano prevlašću kasnobaroknih elemenata i reakcionarnog feuda. Potom slijedi *drugo doba (1830.-1860.)*, odnosno nastavak kulturne recepcije s prvim pokušajima resorpcije. Njega obilježavaju *biedermeier* trendovi, izraziti

započeta: *Mladi Grof Celjski brani svoju nesretnu ženu pred svojim ocem*. Slika nije bila dovršena. Šteta što ju Iveković nikad nije dovršio. Mogla je postati njegova najbolja radnja. [...] Csikoseve slike bile i opet negotove, ali su iznovice odavale lijep talenat umjetnika u koga ima i mnogo općenite naobrazbe.“ Vidi: Kršnjavi, 1980., 224.

¹²⁰ Ibid., 240.-241.

¹²¹ Prva knjiga Ljube Babića *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću* izdana je 1934. godine u nakladi zagrebačke *Matice hrvatske*, dok je druga i proširena knjiga *Umjetnost kod Hrvata* izdana 1943. godine, također u Zagrebu, ali u nakladi Antuna Velzeka.

¹²² Više o Ljubi Babiću i „našem izrazu“ vidi: Prelog, 2007., 267.-282.

¹²³ „I kod već mnogo razvijenijih narodnih izraza u Europi ne mogu se lako i točno ograničiti i odsjeći vremenski stilski periodi, a kamoli u našem nerazvijenom stanju. Svaka će razdioba više ili manje biti nepotpuna i netočna, no budući da je potrebna [...] ona će i onako služiti samo kao pomagalo za svrstavanje građe [...]“ Vidi: Babić, 1943., 9.

diletantizam, prevlast stranih umjetnika ili anonimaca te tragična figura Vjekoslava Karasa s kraćim osvrtom na radove njegova učitelja Franje Salghettija Driolija. *Treće doba*, prema Ljubi Babiću, odvija se *od 1860. do 1890. godine*, a označava produžetak kulturne recepcije sa sve snažnijom resorpcijom. Ovo je ujedno razdoblje zakašnjelog romantizma, izraženog posebice na polju historijskog slikarstva.¹²⁴ *Četvrto doba (1890.-1914.)* omeđeno je predstojništvom Isidora Kršnjavog te izbijanjem *Prvog svjetskog rata*, a obilježeno djelovanjem tzv. *Zagrebačke šarene škole*, pojavom manjih modernih tendencija te secesijama umjetničkih i strukovnih udruženja. U ovom razdoblju historijsko slikarstvo i dalje je zastupljeno na razini obrade istaknutih predstavnika ili značajnijih zajedničkih projekata. U sljedećem periodu naslovljenom *Početak XX. vieka (1914.-1930.)* analiziraju se prodor i učinci pojedinih modernih ostvarenja. Historijska tematika prisutna je pritom tek u okvirima udruženja „Medulić“, iako u mnogo manjem omjeru, gotovo pa u tragovima. U *Posljednjoj fazi (1930.-1943.)* njezina uloga gubi se u potpunosti, pri čemu se naglasak stavlja na konačni proboj modernih tendencija i njihove protagoniste.¹²⁵

Kako je istaknuto u prethodnim dijelovima teksta historijsko slikarstvo u Hrvatskoj znatnije je zastupljeno unutar *trećeg i četvrtog doba (od 1860. do 1914. godine)*, dok je u ranijim i kasnijim povijesno-umjetničkim razdobljima prisutno tek kao manje bitna dionica određenog umjetnika ili puki kuriozitet. Začetke žanra s prvim značajnijim predstavnicima (*u trećem dobu od 1860. do 1890.*) Ljubo Babić vrednuje u izrazito negativnom kontekstu, zamjerajući ranim slikarskim radovima: diletantizam, grotesknost, izostanak umjetničke vrijednosti, banalne i tvrde crteže te nevješte i naivne obrade.¹²⁶ Zrelo razdoblje historijskog slikarstva u Hrvatskoj otprilike se poklapa s Babićevim *četvrtim dobom (1890.-1914.)* i, ponajviše zbog uloge novih generacija, vrednuje se u mnogo pozitivnijem svjetlu. Bukovčevi dekorativni zadaci u javnim institucijama obrađuju se tako na tragu ranijih evaluacija Isidora Kršnjavog, dok se Medovićevi historijski radovi također razmatraju s manje oštine, a u okvirima Bukovčeva utjecaja. Ipak, ni

¹²⁴ „I dok su Rusi već poslije 50 godina počeli osvajati svojim realizmom europsku književnost, mi smo poslije ilirske iluzije živjeli u trećem periodu kao podpuni romantici. [...] Razočaranja, koja drugdje rađaju izkustvom i kritikom, kod nas izazivaju ponovno iluziju, a ne stvarnost, pred razočaranjem i kritikom spašavamo se u historiju.“ Vidi: Babić, 1943., 13.

¹²⁵ Potpuni presjek svih navedenih perioda nalazi se na stranicama *Uvoda*. Vidi: Ibid., 5.-17.

¹²⁶ „[...] širio se nesumnjivi diletantizam. Tom značajkom je protkan čitav rad Karla Weingärtnera, koji je slikao 'Sabor 1848.' i 'Bitku kod Siska 1593.' (Ljubljanski muzej). Takav diletant bio je poslije i barun Ožegović, koji je mnogo kasnije na ogromnim platnima pričao našu historiju; a ova su njegova platna gotovo groteskna. [...] Kao kod Mückea, naći će se i kod Quiquereza iste nepokretne i grubo zacrtane figure, i to ponajviše kod njegovih povjestnih ilustracija. Kod svih ovih slikarija glavno je sadržaj: one nisu ni dobro nacrtane, ni dobro naslikane u meštarskom smislu. [...] Sve su banalno komponirane u smislu nekih provincijalnih postavljenih živih slika - loš teater, koji često po svojoj patetici djeluje komično. Garderoba je toga teatra fantastično biedna...“ Vidi: Ibid., 70.-71.

ovdje ne izostaje kritika manje izraženih, ali i dalje nazočnih atavizama: „No i prve velike povjestne slike imadu na pretek lakomislenosti. Tako su na primjer na 'Splitskom saboru' desnice glavnih figura izvedene većinom po istom školskom sadrenom modelu, samo je za svaku figuru isti model okrenut u drugu pozu. O anahronizmima kod kostima ne ću ni govoriti: oni su gotovo pendant takvim kostimima u kazališnoj garderobi Miletićeve ere.“¹²⁷

Dok Medovićevo slikanje draperija i oblikovanje pojedinih figura trpi određene kritike, historijsko slikarstvo Otona Ivekovića uzima se, barem u tom pogledu, kao temeljitije i pažljivije. Analiza istaknutih historijskih radova, posebice u usporedbi s istovrsnim djelovanjem njegova učitelja Ferde Quiquereza, nailazi tek na sporadična negodovanja ili prigovore. Štoviše, Ivekovićev „idealizirani realizam s jakom crtom objektiviteta“¹²⁸ omogućuje Babiću da po prvi puta, kada je u pitanju historijsko slikarstvo, izloži cjelovitije likovne kritike: „(Veronika Desinićka, op. a.) ima najviše slikarske draži, osobito desni dio, možda najuspjeliji Ivekovićev rad na području historijske slike. Svjetlo prodirući kroz mali prozor stvara prostor, a ležeći je lik Veronike kao u aureoli tog svjetla. Zanimljivo je tehničko rješenje: na zelenoj podlozi lagano i temperamentno nabačena boja. Lieva strana na žalost nije na takvoj razini, odaje nediscipliniranost Ivekovićeve nadarenosti.“¹²⁹

Cjelokupna Babićeva kritika posvećena historijskom slikarstvu u Hrvatskoj proizlazi iz prenaplašene sadržajne uloge historijskih radova. Navedena osobina najčešće rezultira zanemarivanjem forme, odnosno različitih oblika izražavanja te konačnim pomanjkanjem umjetničke vrijednosti što je u slučaju slikara s izvjesnim umjetničkim potencijalom neosporni krimen.¹³⁰ U nizu primjera Ljubo Babić stoga kritizira, a ponekad i otvoreno osuđuje, takvo - isključivo narativno usmjerenje: „[...] ima kod nas, hvala Bogu, još mozgova, koji isto tako misle, da je krajolik ili nature morte nešto manje umjetnički vrijedno; oni su uvjereni u svojoj poluinteligenciji, da vrijedna umjetnina mora imati ne samo kolosalne dimenzije, nego da mora rješavati velike probleme.“¹³¹ Ono je, prema autorovu mišljenju, posebno zabrinjavajuće kada djela stanu poprimati intenzivan ideološki karakter, kao u slučaju grupe „Medulić“: „Tako su nastale romantičke improvizacije umjesto gotovih i skladnih djela. Ilustracije velikih razmjera

¹²⁷ Babić, 1943., 119., 124.-126.

¹²⁸ Ibid., 129.

¹²⁹ Ibid., 130.

¹³⁰ Takvi prigovori, upućeni ranijim generacijama istaknutih predstavnika, dolaze do izražaja i kasnije. Za Belu Čikoša se primjerice tvrdi da „su mu studije tako više zaokružene i gotove, nego same slike, što dokazuju one prekrasne glave za veliku sliku 'Pokrštenja'. Kod tih je studija slikarska izražajnost podpuno došla do svojega prava, što se za veliku sliku ne može utvrditi. Ta je izražajnost uobće kod velikih dekorativnih zadataka slabila, moglo bi se reći, u omjeru prema veličini platna. Osjećaja za monumentalnu dekoraciju, već po svojoj prirodi, nije imao [...]“. Vidi: Ibid., 148.

¹³¹ Ibid., 71.

mjesto likovnih plastičnih vrjednota. Zato je čitava dinamika, koja se je nesumnjivo očitovala u tim kipovima i na tim oslikanim platnima, nosila u sebi biljeg patetične žurnalistike te po tom površnosti i praznoće...“¹³²

Izložba »Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj« (1961.)

Izdanjima Ljube Babića zaključuje se prva polovina 20. stoljeća, odnosno razdoblje podvojena karakterima kada je u pitanju pisanje znanstvene i stručne literature. Budući autori najvećim dijelom više ne svjedoče na osobnoj razini ljudima i događajima relevantnima za historijsko slikarstvo u Hrvatskoj. Druga polovina 20. stoljeća stoga predstavlja period ponovnog sabiranja i snažnije revalorizacije cjelokupnog žanra. Novi tekstovi pritom otkrivaju vlastitu subjektivnost mnogo rjeđe, i to najčešće na razini općih likovnih primjedbi ili manje istaknute ideologije. Povijesno-umjetnička metodologija također sazrijeva poprilično brzo, zbog čega je već šezdesetih godina 20. stoljeća moguće govoriti o znanstvenoj i stručnoj literaturi u strogom smislu riječi ili barem s mnogo manjim osobnim ili svjetonazorskim opterećenjem.¹³³

Katalog pod naslovom *Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj* iz 1961. godine predstavlja jedno od prvih znanstvenih i stručnih nastojanja u novom okupljanju i vrednovanju hrvatske likovne građe 19. stoljeća. Nastao kao popratni sadržaj istoimene izložbe u *Galeriji slika grada Zagreba Benko Horvat* i nešto kasnije u riječkoj *Galeriji likovnih umjetosti* katalog okuplja široki raspon radova s ciljem istovremenog zatvaranja starih te otvaranja novih povijesno-umjetničkih problema. Shodno tome u revalorizaciji hrvatskog slikarstva 19. stoljeća ne nude se konačni i neprijeporni sudovi, već se prije svega nastoje otvoriti nove perspektive namijenjene daljnjem proučavanju pripadajućih slikarskih fenomena.¹³⁴

Središnji tekst obuhvaća razdoblje od 1790. godine do Bukovčeva dolaska u Zagreb 1894. godine, a podijeljen je na četiri regionalna dijela obrađena od strane različitih autora: Sjeverozapadnu Hrvatsku (Anke Simić Bulat), Slavoniju (Radoslava Putara), Istru i Hrvatsko primorje (Borisa Vižintina) te Dalmaciju (Kruno Prijatelj). Obzirom na izostanak kraja 19. stoljeća, historijsko slikarstvo u navedenim je poglavljima zastupljeno tek sporadično s ranijim predstavnicima iz sjeverozapadne Hrvatske poput Vjekoslava Karasa, Dragutina Weingärtnera,

¹³² Babić, 1943., 190.-191.

¹³³ Literatura druge polovine 19. i prve polovine 20. stoljeća prati razvoj historijskog slikarstva „iz prve ruke“. Osim toga, to je vrijeme konsolidiranja povijesno-umjetničke metodologije i humanističke znanosti u cjelini, zbog čega tadašnji - malobrojni znanstveni i stručni radovi dodatno gube na objektivnosti.

¹³⁴ Navedene namjere osvjedočene su u predgovoru tadašnjeg kustosa i voditelja *Galerije Benko Horvat* Borisa Kelemena. Osim o eventualnim ciljevima izložbe, njegov tekst govori i o planiranju te realizaciji cjelokupnog projekta. Vidi: Kelemen et al., 1961., 7.-19.

Josipa Franje Mückea te Ferdinanda Quiquereza. Njihovi historijski ostvaraji, spomenuti sasvim usputno, većinom su okarakterizirani kao patriotski, ali pragmatični, nevješti ili patetični.¹³⁵ Od predstavnika s preostalih područja ističu se tek Franjo Salghetti Drioli i Ivan Zmirić iz Dalmacije čiji su radovi također obilježeni kao „pompozni i bez duha, kao što su i njihovi naslovi“.¹³⁶

Povijesno-umjetnička poglavlja prate sažeci na francuskom jeziku te popis literature s do tada relevantnim bibliografskim jedinicama za obrađivano razdoblje. Od 230 priloženih reprodukcija šest ih pripada historijskom žanru: *Kristofor Kolumbo u lancima* F. Salghettija Driolija, *Dolazak Hrvata* J. F. Mückea, *Boj Crnogoraca s Turcima* F. Quiquereza, *Vijeće nad novorođenim djetetom u Sparti* Ivana Smirića te *Ruđer Bošković* i *Bakanal* M. C. Medovića.¹³⁷ Zaključni dio kataloga čine kratki životopisi slikara s osnovnim informacijama o izloženim djelima te kronološke tablice i karte hrvatskih zemalja 19. stoljeća.¹³⁸

»Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj« Marijane Schneider (1969.)

Knjiga Marijane Schneider, objavljena u sklopu izložbe u tadašnjem *Povijesnom muzeju Hrvatske* (danas *Hrvatskom povijesnom muzeju*), ključno je djelo u definiranju historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Njezina važnost počiva prije svega na sintezi i objavi dotad zanemarenog muzejskog materijala te na razradi i prezentaciji za to prikladne stručne terminologije. Prvi puta u hrvatskoj povijesti umjetnosti temeljitije se razrađuje termin historijskog slikarstva u širem i užem smislu riječi te se iznosi pregled njegovih protagonista i radova. Po prvi puta se, nadalje, pruža uvid u domaći i međunarodni (austro-ugarski) slikarski kontekst s navođenjem za to relevantne domaće i strane literature.¹³⁹

Korištene bibliografske jedinice uključuju široki spektar popularnih, znanstvenih i stručnih radova većinom iz 19. stoljeća ili prve polovine 20. stoljeća. Od izdanja koja zalaze u drugu polovinu 20. stoljeća koriste se katalog izložbe *Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj* te

¹³⁵ Kelemen et al., 1961., 26.-31.

¹³⁶ Ibid., 58.-59.

¹³⁷ Čini se da je, usprkos standardnim kataloškim ograničenjima i razdoblju koje ne obuhvaća zrelije faze i vrhunac žanra (nakon Bukovčeva dolaska u Zagreb), ipak moguće govoriti o izvjesnoj zapostavljenosti takve vrste slikarstva. Najveći dio izloženih i reproduciranih djela otpada na portrete i pejzaže. Vidi: Ibid., 77.- 196.

¹³⁸ Ibid., 197.-220.

¹³⁹ *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj*, prezentirano isključivo u brojkama, donosi imena 12 europskih umjetnika, 35 umjetnika djelatnih na području Habsburške Monarhije te 30 umjetnika djelatnih na području hrvatskih zemalja. Unutar znanstvenog aparata navodi se 176 bilješki („upotrebljenih izvora, literature i priručnika“) te 109 kataloških jedinica s osnovnim informacijama ili opisom svakog pojedinog djela. Daljnji tekst donosi indeks likovnih umjetnika s otprilike 200 imena te indeks osoba, mjesta i događaja u historijskom slikarstvu s otprilike 270 naziva. U završnom dijelu knjige konačno se izlaže i popis slika sa 66 crno-bijelih reprodukcija.

tadašnje vojne i likovne enciklopedijske edicije.¹⁴⁰ Raniji radovi mogu se pak okvirno podijeliti u tri skupine. Prvu čine domaći i već elaborirani tekstovi poput *Slovnika umjetnika jugoslavenskih* Ivana Kukuljevića, *Pogleda na razvoj hrvatske umjetnosti* Isidora Kršnjavog te *Umjetnosti kod Hrvata* Ljube Babića. Drugu skupinu čine inozemne publikacije o protagonistima iz bližih ili daljih europskih zemalja.¹⁴¹ Treću i također prilično zastupljenu skupinu čini arhivirana žurnalistika ili manje poznati popularni radovi.¹⁴²

U popisu kataloških jedinica spominje se ukupno 109 historijskih slika razvrstanih u skupine prema autorima. Slikar s najvećim brojem radova (46) je Ferdo Quiquerez, a potom slijede Josip Franjo Mücke s 15, Károly Jakobey s 12, Oton Iveković s 8 te Dragutin Weingärtner s 3 navedena djela. Preostali domaći i strani autori - grafičari zastupljeni su sa po jednim navedenim djelom.¹⁴³ Iako prisutnost određenih slikara u brojkama može biti pokazatelj određenih društvenih kretanja, svakako valja imati na umu institucionalnu ograničenost korištenog uzorka. Sva djela spomenuta unutar kataloga, naime, sastavni su dio likovnih zbirki tadašnjeg *Povijesnog muzeja Hrvatske*. To je, bez obzira na povijesni i nacionalni značaj ustanove, zasigurno otežavajuća okolnost u vrednovanju recepcije pojedinih autora.¹⁴⁴ Isto, iako u manjoj mjeri, vrijedi i za utvrđivanje najčešće prikazivanih tema.¹⁴⁵

Kada je pak u pitanju povijesni kontekst, katalog Marijane Schneider ne pokazuje izrazitije ideološke komplekse niti zadire osjetnije u tadašnja politička zbivanja. Aktualni duh vremena možda se tek očituje, primjerice, u odabiru naslovne slike *Bitka na Stubičkom polju 1573. godine* autora Otona Ivekovića. Distribucija potonje naslovnice, naime, u okvirima socijalističkog uređenja i neovisno o slikaru ili namjeri samih izdavača, uključuje političke konotacije. U razdoblju druge Jugoslavije, a napose u prvim desetljećima intenzivne

¹⁴⁰ Misli se na *Enciklopediju likovnih umjetnosti* izdavanu u Zagrebu od 1959. do 1966. godine te na *Vojnu enciklopediju* izdavanu u Beogradu od 1958. godine. Vidi: Schneider, 1969., 46.

¹⁴¹ Ukupno se, prema kraticama naglašenima na vrhu samih bilješki, ističe šest takvih publikacija na njemačkom jeziku: Friedrich Haack, *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1905./ Ludwig Hevesi, *Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert*, Leipzig, 1903./ Richard Muther, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München, 1893./ Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, München, 1832.-1852./ Ulrich Thieme - Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1907.-1950./ Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien, 1856.-1891. Vidi: Schneider, 1969., 46.

¹⁴² Treća skupina citira se obično u okviru recepcije ili oleografske objave historijskih slika u publikacijama kao što su: *Prosvjeta*, *Dom i svijet*, *Vienac*, *Agramer Zeitung*, *Narodne novine*, *Savremeni*, *Pozor*, *Obzor*, *Slavjanski jug*, *Svijet*, *Hrvatsko kolo*, *Novosti*, *Jutarnji list*, itd. Vidi: Ibid., 47.-52.

¹⁴³ Autori poput Ljudevita Ožegovića, Vlahe Bukovca, Bele Čikoša Sesije, Karla Matzeka, Vladimira Kirina, Josipa Horvata Međimurca, Krste Hegedušića, itd.

¹⁴⁴ Podrobniji uvid u raspored kataloških jedinica s njihovim opisom ili osnovnim informacijama dostupan je u citiranom katalogu: Schneider, 1969., 54.-116.

¹⁴⁵ Marijana Schneider (imajući u vidu slike u Povijesnom muzeju Hrvatske) utvrdila je čitav niz najčešćih tema među kojima se posebno ističu: prikazi iz povijesti Zrinskih i Frankopana, seljačka buna i Matija Gubec, doseljenje i pokrštenje Hrvata, prikazi hrvatskih narodnih vladara poput Tomislava, Zvonimira, Stjepana II. i Petra Svačića, nagodba s Kolomanom, borbe s Tatarima, Cetingradski sabor te bitka kod Siska. Od prikaza iz srpske povijesti najzastupljeniji su kosovski motivi. Vidi: Ibid., 40.-41.

deruralizacije, seljačkim bunama i njihovim vođama često se pridaje izraziti klasni i revolucionarni karakter. Lik Matije Gupca u konkretnom slučaju poprima osobine revolucionara, vojskovođe i državnika, pri čemu se nerijetko povezuje s kultom Josipa Broza Tita¹⁴⁶ i periodom *Narodnooslobodilačke borbe*.¹⁴⁷

Usprkos kataloškim ograničenjima, *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj* još uvijek predstavlja najvažnije djelo za istraživanje žanra u cjelini ili u pojedinim njegovim dijelovima. Njegov značaj prepoznat je od samog izlaska kao „doprinos poznavanju historijskog slikarstva i uopće hrvatskog slikarstva XIX i početka XX stoljeća“.¹⁴⁸ Takav status tekst Marijane Schneider zadržao je sve do danas što, nakon gotovo pola stoljeća, može tek manjim dijelom zahvaliti nedostatku sličnih sinteza ili pojačanog interesa za historijsko slikarstvo u Hrvatskoj. Riječ je zapravo i prije svega o kvaliteti tiskanog djela, kvaliteti koja se očituje u formi i sadržaju, izlagačkoj strukturi, preglednosti, jasnoći i preciznosti teksta te pouzdanom znanstvenom aparatu.¹⁴⁹

»Slikarstvo buržoaskog realizma« Alekse Čelebonovića (1974.)

Knjiga Alekse Čelebonovića *Ulepšani svet: slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914.* objavljena je u nakladi *Izdavačkog zavoda Jugoslavije* 1974. godine te, obzirom na nedostatak sličnih teorijskih radova, još uvijek predstavlja temeljno polazište u istraživanju akademskog realizma. Mada ne uključuje djela s područja Hrvatske i preostalih republika tadašnje Jugoslavije (izuzev Uroša Predića), Čelebonovićev tekst na iscrpan i elokventan način obrazlaže specifične, a s historijskim slikarstvom vezane, povijesno-umjetničke procese i društvene fenomene.¹⁵⁰ Historijska tematika analizira se prvenstveno u okvirima tzv. buržoaskog realizma (tada vodećeg, a kasnije poprilično zanemarenog slikarskog pravca) karakterističnog u izvjesnoj mjeri i za hrvatske zemlje.¹⁵¹

¹⁴⁶ Zvane Črnja u svojoj knjizi *Kulturna historija Hrvatske* iz 1964. godine tako navodi sljedeće: „Došao je (Josip Broz Tito, op.) iz kraja koji je tri i pol stoljeća ranije dao Matiju Gupca i u našu tragičnu stvarnost unio temperament i ideje kakve se u historiji rijetko rađaju.“ Vidi: Črnja, 1964., 617.

¹⁴⁷ U istoj knjizi navodi se: „Treba možda poznavati mukotrpnu historiju jugoslavenskih naroda od Ljudevita Posavskog do Gupca i od Gupca do Tita, da bi se u svojoj sveobuhvatnosti razumio karakter velike slobodarske sinteze koja je ovdje nastala između 1941. i 1945.“ Vidi: Ibid., 636.

¹⁴⁸ Babić, 1970., 151.

¹⁴⁹ U sjećanju na Marijanu Schneider, a povodom njezine smrti 2013. godine, Marina Bregovac Pisk ističe sljedeće: „Taj katalog je i danas, gotovo pedeset godina nakon objavljivanja, ostao iznimno vrijedna literatura o toj grani slikarstva.“ Vidi: Bregovac Pisk, 2014., 239.

¹⁵⁰ Historijsko slikarstvo analizira u odnosu na određene procese i fenomene poput religijske prakse, kulta mrtvih, rekonstrukcije antičkog života, patriotizma, itd.

¹⁵¹ Istaknuti predstavnici u Hrvatskoj; većinom učenici austrijskih, njemačkih, talijanskih i rjeđe francuskih akademskih krugova; također podilaze aktualnim slikarskim trendovima. Akademski realizam pritom funkcionira kao izražajna osnovica, ali se ne iskazuje tako otvoreno ili naglašeno kako je to slučaj u vodećim europskim zemljama. Govoreći, primjerice, o slikarstvu Vlahe Bukovca i njegovim impresionističkim tendencijama, Ljubo Babić ističe: „Za njega je dakle impresionizam u jednu ruku samo tehničko sredstvo reprodukcije, neki recept, da

Istraživanje akademskog realizma u uvjetima socijalističkog uređenja nije bilo odveć zastupljeno niti popularno. Ipak, zanemarenost jednom sveprisutnog slikarskog pravca bila je tek manjim dijelom posljedica političkih ili ekonomskih uvjerenja, budući da sličnim istraživanjima nije bila poklonjena osobita pozornost niti na tadašnjem Zapadu. Manjak interesa stoga leži ponajprije u različitim modernim tendencijama koje su zahvatile zapadno društvo u prvoj polovini 20. stoljeća, a područje socijalističke Jugoslavije neposredno nakon njezina razlaza s Istočnim blokom, odnosno SSSR-om. Kako primjećuje i sam autor, takvo slikarstvo potisnuto je u stranu „kao rezultat sramne greške jer za neposredni dalji razvitak umjetnosti nije ništa značilo“. Suočavajući se prema tome s potencijalnim svjetonazorskim otporima, kako na polju politike, tako i na polju aktualne umjetnosti, Čelebonović unutar samog uvoda elaborira vlastitu motivaciju te ukazuje na eventualne benefite priloženog teksta. Ističući „da se svaki umetnički oblik može pravilno razmatrati jedino u granicama društva u kome je nastalo važeće pravilo“, Čelebonović poziva na objektivnije vrednovanje cjelokupnog pravca neovisno o ideološkom ključu: „Kao što ne moramo biti religiozni da bismo prihvatili vrednost umjetnosti srednjeg veka, tako ne moramo biti ni pristalice nacionalnog liberalizma u ekonomiji da bismo doživeli realističke slike buržoaskog društva s kraja XIX veka.“¹⁵²

Čelebonović obrađuje historijsko slikarstvo unutar poglavlja *Legende i istorija*, problematizirajući ga s pozicije vitalističke estetike, čulnih zadovoljstava, suvremenog života u povijesnom ruhu, političkih tendencija i patriotizma. Na dvadesetak stranica ilustracija i teksta iznosi se niz pronicljivih zapažanja o pojedinim historijskim slikama (poznatijim primjerima onog doba) i tzv. buržoaskom društvu općenito.¹⁵³ Tadašnja umjetnost u cjelini promatra se kao sredstvo legitimacije kulturnog i političkog poretka, pri čemu se Čelebonović ipak ne uspijeva posve distancirati od stereotipnih predodžbi i narativa vlastitog socijalističkog društva.¹⁵⁴

»Oleografija u Hrvatskoj« Krunoslava Kamenova (1988.)

Katalog Krunoslava Kamenova *Oleografija u Hrvatskoj 1864.-1918.* nastao je u sklopu istoimene izložbe u osječkoj Galeriji likovnih umjetnosti i do danas ostao, s kasnijom

tako kažem, kojim se prijašnji recept tamnoga akademskog smeđeg koloriranja zamienio receptom svietle palete plein-aira. [...] Bukovac je naime, po svom nazoru i po svom gledanju, ostao u bitnosti na terenu starinske akademije, samo je od impresionizma njegova paleta poprimila svjetlije šare.“ Vidi: Babić, 1943., 117.

¹⁵² Za citirane dijelove vidi: Čelebonović, 1974., 15.-17.

¹⁵³ Ibid., 92.-111.

¹⁵⁴ „U buržoaskom realizmu redovno se nailazilo [...], s jedne strane, na egzaktno prikazivanje svakog detalja figure ili predmeta, a sa druge strane, na izrazitu težnju za ilustrovanjem jednog shvatanja života u kome su se moralističke i političke ideje preplitale sa specifičnim smislom za čulna i materijalna zadovoljstva.“ Vidi: Ibid., 92.

magistarskom radnjom,¹⁵⁵ jedno od polazišnih djela u izučavanju nekad iznimno popularnih grafika u boji. Provedena istraživanja, kako su prikazana na izložbi i unutar kataloga, zasnivaju se na starijoj i novijoj znanstvenoj i stručnoj literaturi te arhivskoj - žurnalističkoj građi. Od tada novijih hrvatskih naslova posebno se ističu članci Zvonka Makovića posvećeni popularnoj tiskanoj slici, a publicirani unutar časopisa *Život umjetnosti*.¹⁵⁶ Od inozemnih naslova najbrojniji su pak tekstovi Wolfganga Bruecknera koji obrađuju oleografska poduzeća na području tadašnje Njemačke.¹⁵⁷

Oleografija u Hrvatskoj načinjena je od šest sadržajnih cjelina: uvodnog teksta, kronologije izdavanja oleografija u obliku tablice, popisa literature, prijevoda na njemačkom jeziku, kataloga te reprodukcija. Unutar uvodnog teksta obrazlažu se osnovni pojmovi i specifični fenomeni s kraćim osvrtom na hrvatski i srednjoeuropski kontekst te nizom najzastupljenijih tema.¹⁵⁸ Unutar kronologije datiraju se pojedinačna djela s nazivom autora i izdavača te političkim i kulturnim zbivanjima. Sudeći prema sadržaju tablica, najprisutniji su Ferdo Quiquerez s 10, Vlaho Bukovac sa 7, Oton Iveković i Paja Jovanović sa 6 te Mato Celestin Medović s 4 navođenja. Među izdavačima po broju reproduciranih djela prvo mjesto uvjerljivo zauzima Petar Nikolić s tridesetak navedenih oleografija, a potom slijede Eugen Ferdinand Bothe s pet upisanih radova i preostali nakladnici sa po dva navođenja.¹⁵⁹ Priloženi katalog s reprodukcijama u konačnici većinom prati sadržaj tablica, uz dodatak desetak oleografija stranih izdavača.¹⁶⁰

»Slike povijesnih događaja« Milana Ivaniševića (1992.)

Tekst Milana Ivaniševića *Slike povijesnih događaja*, objavljen unutar kataloga *Starohrvatski Solin* u izdanju splitskog Arheološkog muzeja, donosi tek manje novosti u odnosu

¹⁵⁵ Riječ je o neobjavljenom magistarskom radu Krunoslava Kamenova iz 1992. godine, dostupnom u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici te knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Vidi: Krunoslav Kamenov, „Oleografija u Hrvatskoj: 1864.-1914.“ (magistarski rad, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 1992.).

¹⁵⁶ U popisu literature redom se spominju tri članka koja jednim dijelom obuhvaćaju i problematiku historijskog slikarstva u Hrvatskoj: „Ikonografija popularne štampane slike“, *Život umjetnosti*, Zagreb, 1980. br. 29-30, str. 79-90./ „Popularna štampana slika. Porijeklo, funkcija, značenje“, *Život umjetnosti*, Zagreb, 1981. br. 32, str. 35-47./ „Uloga stereotipa u popularnoj slici“, *Život umjetnosti*, Zagreb, 1983. br. 36, str. 43-60. Isti autor obranio je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1981. godine magistarsku radnju pod naslovom „Popularna štampana slika u Hrvatskoj 19. stoljeća“.

¹⁵⁷ Npr. Wolfgang Brueckner, *Die Bilderfabrik [...], Katalog izložbe*, Frankfurt/ M., 1973.; za cjelokupni popis literature vidi: Kamenov, 1988., 14.-15.

¹⁵⁸ Slično najčešćim temama u katalogu Marijane Schneider, Krunoslav Kamenov ukazuje na često prikazivanje: slijepog guslara, krunidbenih ceremonijala, velikaških obitelji, istaknutijih skupova, portreta vodećih ličnosti te pojedinih ustanaka ili bitaka. Na naslovnici djela prikazana je pak slika Vjekoslava Karasa *Djed i unuk*, ujedno prva oleografija izdana 1864. godine simbolizirala je „južnoslavensku narodnu poeziju i zajednicu južnoslavenskih naroda“. Vidi: Ibid., 3.-6.

¹⁵⁹ Eventualne zaključke o recepciji pojedinih autora ili oleografija, kao i u slučaju Marijane Schneider, zbog ograničenog uzorka treba iznositi s određenom dozom opreza. Vidi: Ibid., 8.-13.

¹⁶⁰ Ibid., 22.-31.

na ranije uratke koje najvećim dijelom i citira (posebice Marijanu Schneider i Krunoslava Kamenova). Odabir djela, ograničen prije svega na solinsko povijesno područje, ipak pruža jasniji uvid u određene terminološke probleme te kasnu fazu historijskog slikarstva u Hrvatskoj (napose radove Joze Kljakovića i Vjekoslava Paraća). Uvodni dio dodatno razjašnjava osnovne stilske karakteristike žanra kao što su: prednost sadržaja pred oblikom, traženje poučnog motiva, retorički patos te težnja za povijesnom autentičnošću.¹⁶¹ Središnji tekst nudi, također, jasno strukturiran presjek žanra prema istaknutim autorima, odnosno prema njihovim životopisima, izložbama i popisima najvažnijih historijskih slika. Ivaniševićev niz autora (J. F. Mücke, F. Quiquerez, M. C. Medović, O. Iveković) pritom ne odudara značajnije od ranijih, izuzev navođenja istaknutih slikara kasnih razdoblja (J. Kljakovića i V. Paraća). U cjelini *Slike povijesnih događaja* rezultat su obnovljenog interesa za lokalnu i nacionalnu povijest, mada u svjetlu novih - ratnih okolnosti.¹⁶²

Sinteze Grge Gamulina (1995.)

Dvije Gamulinove sinteze *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća* te *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće* čine sastavni dio serije izdanja *Povijest umjetnosti u Hrvatskoj*, a svojim sadržajem obuhvaćaju razdoblje dugog 19. stoljeća u hrvatskim zemljama od 1800. do 1914. godine. Za razliku od ranijih Babićevih sinteza (iz 1934., odnosno 1943. godine) Gamulinovi tekstovi nastaju na izrazitijoj vremenskoj distanci od obrađivanog gradiva, zbog čega se rukovode razvijenijom povijesno-umjetničkom metodologijom, smanjenim brojem teorijskih kompleksa (poput „našeg izraza“), širim izborom literature¹⁶³ te bogatijim ilustracijama. Ipak, više od pola stoljeća udaljena izdanja povezana su na razini dinamične i žive predodžbe te specifičnog književnog izraza, a u određenoj mjeri čak i u vrednovanju historijskog slikarstva u Hrvatskoj.¹⁶⁴

Promatrajući hrvatske zemlje dugog 19. stoljeća „kao teškom poviješću razbijeno tijelo, bez prostorne cjelovitosti i bez jasne svijesti o svom postojanju“,¹⁶⁵ Gamulin na samom početku

¹⁶¹ Navedeni termini preuzeti su od Marijane Schneider te, za potrebe kataloga, tek djelomično redefinirani.

¹⁶² Objašnjavajući, primjerice, „retorički patos“ Milan Ivanišević navodi sljedeće: „U vjekovima dokazivanja svojih prava Hrvati su uvijek morali ili pokorno mrmljati isprekidane rečenice iz svoje povjesnice ili uzbuđeno vikati u često gluhe uši svijeta sve potvrde svoje samobitnosti. I u šutnji i u jeki riječi uvijek je odzvanjao patos, jer je on pratilac svake prisile, kad je nametnuta ili kad se nameće.“ Vidi: Ivanišević, 1992., 227.

¹⁶³ Gamulinov popis literature zasigurno je dotad najširi i najkvalitetniji skup raznovrsnih bibliografskih jedinica o hrvatskom slikarstvu 19. stoljeća. Osim već analiziranih naslova, uključuju se sve značajnije monografije i studije, novinski članci, zbornici, katalozi, mape, različita dokumentacija te naslovi iz inozemstva. Vidi: Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu*, 1995., 355.-364.

¹⁶⁴ Kako je istaknuto u recenziji na koricama knjige Grge Gamulin je „mogao interpretaciji prošlostoljetnog slikarstva također dati ne samo neophodnu povijesnoumjetničku perspektivu i objektivnost dokumentacije, nego i snažnu subjektivnu viziju, podržanu visokom izražajnošću odnjegovane književne riječi“.

¹⁶⁵ Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 5.

teksta naglašava nacionalnu dimenziju tadašnje umjetnosti, a posebice njezin integrativni karakter: „Umjetnost koju u ovoj knjizi prikazujemo pripada vremenu ponovnog sabiranja, kad je iz polumraka balkanske i panonske prošlosti trebalo s preostalim snagama što su drijemale razasute po širokim krajevima našega povijesnog teritorija, izići na svjetlo novog doba...“¹⁶⁶ U takvom kontekstu historijsko slikarstvo se, zbog svojih izražajnih ograničenja i povremene političke servilnosti, ipak ne drži presudnim čimbenikom podizanja nacionalne i kulturne svijesti. Štoviše, temeljnu polugu u podizanju koncepta tzv. kulturne nacije autor prepoznaje upravo u modernim - secesijskim i antitradicionalnim tendencijama *Hrvatskog salona*. Kako i sam naglašava, u naoko proturječnom kretanju „upravo pokret koji je nadošao s antitradicionalnim programom (protiv akademizma i historicizma, i čak protiv davorija i budnica) osigurao je postojanje u kulturi i u svijesti; u slojevima, dakle, gdje živi i traje sjećanje o prošlosti, i gdje se rađa i volja za postojanjem u budućnosti“.¹⁶⁷ Čini se stoga da je značajni krmen historijske tematike na području slikarstva upravo njezina akademska uvjetovanost iz koje proizlaze manjak umjetničke slobode i različita formativna ograničenja te, u konačnici, pasivna uloga u daljnjem razvoju umjetnosti.

Među istaknutim predstavnicima historijskog slikarstva u obe sinteze najzastupljeniji su Mato Celestin Medović s osam te Oton Iveković sa sedam priloženih radova. Njih slijedi Vlaho Bukovac s četiri slike te preostali autori s jedan (I. Moretti, B. Čikoš Sesija, M. Rački), dva (F. Salghetti Drioli, V. Karas, J. F. Mücke) ili tri navedena djela (F. Quiquerez).¹⁶⁸

Istraživanja palače u Opatičkoj 10 Olge Maruševski (2002.)

Zagrebačka palača u Opatičkoj 10, nekadašnje sjedište vladinog Odjela za bogoštovlje i nastavu, zauzima središnje mjesto u kronologiji historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Bogato ilustrirana monografija Olge Maruševski *Iso Kršnjavi: Kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10* stoga se smatra još jednim značajnim prilogom u definiranju novog slikarskog žanra na području hrvatskih zemalja. Izdana nakon obnove kompleksa u drugoj polovini devedesetih godina, knjiga se otvara predgovorom Mirka Valentića (tadašnjeg ravnatelja Hrvatskog instituta za povijest) o izvršenim konzervatorskim i restauratorskim radovima. Na njega se naslanja daljnji tekst Olge Maruševski, odnosno životopis Isidora Kršnjavog kao

¹⁶⁶ Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 5.-11., 11. (citat)

¹⁶⁷ Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu*, 1995., 26.

¹⁶⁸ Najčešće prikazivane scene posvećene su dolasku Hrvata, tzv. narodnim vladarima, Zrinskim i Frankopanima te borbi s Turcima. Uvid u sve ilustracije dostupan je u navedenim sintezama.

idejnog začetnika projekta i kratka povijest zdanja s presudnim preuređenjem na prijelazu stoljeća.¹⁶⁹

Proučavajući djelatnost Isidora Kršnjavog, Olga Maruševski imala je priliku izdati prvi članak o Odjelu za bogoštovlje i nastavu i pripadajućem slikarstvu već 1984. godine kada unutar zbornika *Iz starog i novog Zagreba* piše tekst pod naslovom *Kulturni i prosvjetni program Ise Kršnjavoga na zidovima palače u Opatičkoj ulici 10*.¹⁷⁰ Gotovo dvadeset godina kasnije, ovog puta u znatno širem tekstu potpomognutom bogatim ilustracijama, autorica svoje izlaganje o prostorima palače dijeli u četiri osnovna dijela: stubište (malu galeriju muza), pompejansku sobu (ilustriranu čitanku iz povijesti starog vijeka), Zlatnu dvoranu (središnji dio programa) te renesansnu sobu (kabinet Kršnjavog). Za historijsko slikarstvo u Hrvatskoj ili *povijesno slikarstvo sui temporis*, kako ga naziva Olga Maruševski, ključne su sljedeće prostorije: pompejanska soba s historijskim portretima Ferde Kovačevića, Otona Ivekovića i Bele Čikoša Sesije,¹⁷¹ Zlatna dvorana i *loggia* s radovima Mate Celestina Medovića, Otona Ivekovića, Bele Čikoša Sesije i Vlahe Bukovca¹⁷² te renesansna soba s pojedinim djelima Bele Čikoša Sesije.¹⁷³ Historijska djela u navedenim prostorijama obrađivana su na koncizan i informativan način s bilješkama i građom orijentiranima na lik i djelo Isidora Kršnjavog. Čitava izlagačka struktura popraćena je nizom detaljnih i kvalitetnih ilustracija karakterističnih za fotomonografska izdanja. Njezin završni dio čine poslovi dekoracije i umjetničkog obrta, pregradnje iz 1913./1914. godine te popis literature i biografski sažeci najzastupljenijih umjetnika.¹⁷⁴

¹⁶⁹ Monografski tekst popraćen je nizom fotografija i povijesnih ilustracija. Za pregled prvog dijela knjige vidi: Maruševski, 2002., 5.-55.

¹⁷⁰ Olga Maruševski, „Kulturni i prosvjetni program Ise Kršnjavoga na zidovima palače u Opatičkoj ulici 10“, u *Iz starog i novog Zagreba* 6, ur. Franjo Buntak et al. (Zagreb: Muzej grada Zagreba, 1984), 207.-222. O palači u Opatičkoj 10 Olga Maruševski izdala je još jedan tekst dvije godine kasnije (1986.) u sklopu šire monografije. Vidi drugo izdanje te monografije: Maruševski, 2009., 294.-313.

¹⁷¹ Na sjevernom zidu: Euripid i Homer (F. Kovačevića) te Sokrat i Hipokrat (O. Ivekovića); na južnom zidu: Platon, Aristotel i Periklo (O. Ivekovića); na zapadnom zidu: Sofoklo i car Trajan (F. Kovačevića) te Tukidid (B. Čikoša Sesije). Vidi: Maruševski, 2002., 94.-96.

¹⁷² „Duž zidova redaju se na južnom zidu Medovićeva platna Dolazak Hrvata i Zaruke kralja Zvonimira, na sjevernom zidu Ivekovićev Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu i Medovićeva Krunidba kralja Ladislava, na istočnom zidu njegov Splitski sabor 925. i Čikoševo Pokrštenje Hrvata. U loggi strop pokriva Kovačevićeva Alegorija, južni zid Bukovčeva slika Živio kralj [...]“. Vidi: Ibid., 126.

¹⁷³ Od Čikoševih radova u renesansnoj sobi najbliži historijskoj naravi su *Marko Antonije nad lešinom Cezarovom* te *Homer uči Dantea, Shakespearea i Goethea pjevati*. Vidi: Ibid., 188.

¹⁷⁴ U svojevrsnom zaključku Olga Maruševski napominje da prostora za istraživanje palače u Opatičkoj 10 ima još prilično mnogo, pri čemu posebno ističe eventualnu multidisciplinarnu studiju cjelokupnog fenomena: „U kontekstu naobrazbenog programa nižu se na plohi idealizirane materijalne strukture zida u simboličkom značenju stila, historističke teme, u biti i klasične i romantičke i realističke, iz mitologije, religije, svjetske književnosti, nacionalne povijesti umjetnosti i znanosti.“ Vidi: Ibid., 207.

Prikazi Marine Bregovac Pisk (2000./ 2010./ 2011.)

Tri članka Marine Bregovac Pisk posvećena historijskom slikarstvu nacionalne tematike izdana su u razdoblju od približno deset godina i, unatoč bliskom sadržaju, u različitim istraživačkim okolnostima. Prvi prikaz *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća (pregled tema iz nacionalne povijesti)* publiciran je u sklopu kataloga *Historicizam u Hrvatskoj* (istoimena izložba održana je u Muzeju za umjetnost i obrt 2000. godine). Osim sažetog prikaza historijskog slikarstva u Hrvatskoj, njegov doprinos iskazuje se i na polju s time vezane terminologije, ponajviše jasnijeg razdvajanja historijskog i historicističkog slikarskog usmjerenja. Spomenuta diferencijacija odvija se u odnosu na prateći članak Miroslava Gašparovića u kojemu autor obrađuje *Slikarstvo u doba historicizma u Hrvatskoj*, pri čemu „historijsko“ karakterizira žanrovsko ili tematsko, a „historicističko“ slikarstvo prvenstveno stilsko određenje.¹⁷⁵

Drugi prikaz, naslovljen *History Painting in Croatia in the 19th Century - An Overview*, nastao je u okvirima međunarodne konferencije održane u Krakovu 2007. godine. Stoga, za razliku od ostalih pregleda, uključuje najširi (srednjo)europski kontekst o čemu svjedoči i naziv zbornika radova iz 2010. godine *European History Painting in the 19th Century. Mutual Connections - Common Themes - Differences*. Fenomen historijskog slikarstva ovdje se na izričiti način povezuje s pojavom historicizma, mada takav koncept nije strogo definiran.¹⁷⁶

Treći prikaz pod naslovom *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj i njegovo ishodište na Münchenskoj Akademiji (nacionalna tematika)* publicira se unutar zbornika iz 2011. godine *Zagreb - München: Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, a nakon održavanja istoimenog međunarodnog simpozija u Zagrebu 2009. godine. Referirajući se i na ranije članke, novi tekst prikazuje historijsko slikarstvo u Hrvatskoj u okvirima utjecajne Münchenske Akademije i njezinih hrvatskih učenika, ujedno istaknutih predstavnika žanra.¹⁷⁷

¹⁷⁵ „Slikarstvo historicizma i historijsko slikarstvo nisu istoznačni pojmovi, iako se često poistovjećuju i miješaju. Historijsko slikarstvo je žanr, kao što su portret, pejzaž ili sakralno slikarstvo. Njegova pojava nije vezana isključivo uz historicizam i 19. st., te se može pratiti u različitim formama i stilskim oblicima još od renesanse. Historijsko se slikarstvo definira prvenstveno izborom teme koja se zbiva u određenom povijesnom trenutku. U 19. st. ono postaje ideološki determinirano (apologija nekog nacionalnog mita) i bitno je određeno tom svojom funkcijom. Historicističko slikarstvo, pak, vezano je uz ideju historicizma i neostilova, a prvenstveno ga određuje namjera umjetnika da se što vjernije koristi elementima nekog prošlog stila.“ Vidi: Gašparović, 2000., 313.

¹⁷⁶ „Taking over individual external features of past styles, they tried to reproduce historical costumes and to reconstruct settings, but almost never through the application of the mode of painting from the historical period they were depicting.“ Vidi: Bregovac Pisk, 2010., 111.-112.

¹⁷⁷ Predavanja održana na zagrebačkom simpoziju 2009. godine objavljena su u zborniku radova 2011. godine. Vidi: Irena Kraševac i Petar Prelog, ur., *Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011).

Sva tri teksta temelje vlastito izlaganje na nizu istaknutih predstavnika, iako prvi i drugi u tom pogledu navode više protagonista, budući da nisu ograničeni isključivo na polaznike Münchenske Akademije. Potonji također obuhvaćaju područja Istre, Rijeke, Primorja i Dalmacije, iako su ona prilično oskudna historijskim slikarstvom nacionalne tematike. U početnim fazama historijskog slikarstva između ostalih ističu se Karel Svoboda, Vjekoslav Karas, Johann Peter Krafft, Ljudevit Ožegović, Franjo Salghetti Drioli, Ivan Žmirić, Ivan Skvarčina te Antonio Zuccaro, dok se u zrelijim fazama navode Josip Franjo Mücke, Ferdinand Quiquerez, Károly Jakobey, Dragutin Weingärtner, Imre Vízkelety, Oton Iveković, Vlaho Bukovac, Mato Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija te Ivan Tišov. Kada su u pitanju određeni fenomeni nešto veća pažnja poklanja se ukrašavanju dalmatinskih kazališta, palači u Opatičkoj 10 te najčešće prikazivanim temama. Zapisi Marine Bregovac Pisk pritom prate stariju literaturu, a posebice katalog Marijane Schneider.¹⁷⁸ U posljednjem - trećem tekstu situacija se značajnije ne izmjenjuje, a od važnijih slikara izdvajaju se redom: J. F. Mücke, F. Quiquerez, O. Iveković, M. C. Medović, B. Čikoš Sesija te I. Tišov.¹⁷⁹ Iako svi članci u sklopu izlaganja sadrže najzastupljenije i, općenito govoreći, najpoznatije primjere historijskog slikarstva u Hrvatskoj, prvi tekst prati katalog izložbe te posljedično i veći broj priloženih ilustracija.¹⁸⁰ Ipak, sve tekstove povezuje jedinstveno stremljenje, odnosno daljnja stručna i znanstvena popularizacija dotad marginaliziranog slikarskog žanra.

»Antički motivi u umjetnosti« Irene Kraševac i Petre Vugrinec (2013.)

Najveći dio radova historijskog slikarstva u Hrvatskoj obuhvaća teme i motive izričito vezane uz nacionalnu povijest ili, nešto preciznije, teme i motive koji su od strane određenih političkih čimbenika i u trenutku same realizacije percipirani kao važan dio zajedničke nacionalne svijesti i povijesti. Antički prizori nisu stoga zastupljeni u značajnijem broju unutar priloženog kataloga, mada kvalitativno čine važan korpus djela u okvirima čitavog žanra.¹⁸¹ Izložba *Alegorija i arkadija: antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne* te njezin prateći katalog revaloriziraju upravo pojavu antike u radovima istaknutih hrvatskih slikara čime, između ostalog, predstavljaju važan doprinos bibliografiji historijskog slikarstva u Hrvatskoj.

¹⁷⁸ Bregovac Pisk, 2000., 299.-311., Bregovac Pisk, 2010., 111.-124.

¹⁷⁹ Bregovac Pisk, 2011., 72.-89.

¹⁸⁰ Knjiga (u dva sveska) iz 2000. godine *Historicizam u Hrvatskoj* podijeljena je na tekstualni dio (s manjim brojem ilustracija) te kataloški dio (s nizom slika prezentiranih na izložbi). Vidi: Bregovac Pisk, 2000., 610.-619.

¹⁸¹ Antički prizori nisu izravno vezani s nacionalnom poviješću čiji se počeci (u smislu pozivanja na određene povijesne epizode) datiraju u razdoblje ranog srednjeg vijeka. Korištenje antičkih tema i motiva u nacionalnim okvirima bilo je tako ograničeno na pojedinačne inicijative ili važnije državne projekte poput Odjela za bogoštovlje i nastavu čije uređenje predvodi tadašnji predstojnik Isidor Kršnjavi.

Prvi prilog Irene Kraševac uključuje osvrt na osnovne karakteristike antičkog žanra u 19. stoljeću te različita europska istraživanja koja su iznova afirmirala njegovu poziciju u suvremenoj povijesti umjetnosti. Tekst pritom funkcionira kao svojevrsni predgovor poglavljima posvećenima slikarstvu i kiparstvu, budući da pobliže označava i kontekstualizira cjelokupnu problematiku.¹⁸² Drugi prilog Petre Vugrinec posvećen je *Antičkim motivima u slikarstvu hrvatske moderne*, a ukazuje na nekoliko sveprisutnih konstanti u prikazivanju antičke tematike, poput suptilno iznesenih političkih, moralnih ili lascivnih poruka.¹⁸³ U kontekstu historijskog slikarstva i s njime vezane terminologije posebno su zanimljive teze o tzv. historijski egzaktnoj deskripciji ili manje-više realnoj rekonstrukciji povijesnih događaja. One se, naime, nerijetko ponavljaju i u europskoj i u hrvatskoj povijesti umjetnosti, a podrazumijevaju „uvjerljivu prezentaciju historijskog trenutka“, zbog čega prikazivanje antičke tematike u drugoj polovini 19. stoljeća (kako tumači Petra Vugrinec) i ne spada baš u „visoki rod historijskog slikarstva“.¹⁸⁴ Ipak, kako će se u mnogo navrata dokazivati i unutar nadolazeće kronologije žanra, vjerodostojno slikanje prošlosti, čak i ukoliko podilazi intenzivnijem historiografskom proučavanju, krajnje je upitan povijesno-umjetnički koncept.

Vrhunac prikazivanja antičkih tema i motiva u hrvatskom modernom slikarstvu smješta se u razdoblje posljednje četvrtine 19. i početka 20. stoljeća (odnosno u zrelo razdoblje historijskog slikarstva; kako je definirano unutar ovog rada), a u oglednim primjerima povezuje se s opusima Vlahe Bukovca, Mate Celestina Medovića, Bele Čikoša Sesije, Roberta Auera te Ivana Tišova. Njihovi radovi pritom se, što je od posebnog značaja, analiziraju u kontekstu tadašnje europske umjetnosti čime se otvara prostor za daljnje i iscrpnije povijesno-umjetničke analize i rasprave.¹⁸⁵

»Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet« Petra Preloga (2018.)

U knjizi Petra Preloga historijsko slikarstvo obrađuje se u okviru prologa pod naslovom *Historijsko slikarstvo i idealizacija krajolika* i djelomično poglavlja posvećenog Isidoru Kršnjavom. U kontekstu istraživanja odnosa moderne umjetnosti i nacionalnog identiteta historijsko slikarstvo uzima se kao polazišni - prvi razvojni stupanj usmjeren prvenstveno na

¹⁸² „U mnogim fasetama historijskog slikarstva 19. stoljeća razotkrivamo jedan njegov segment koji se odnosi na antički žanr, koji su hrvatski slikari upoznali preko pariškog Salona, internacionalnih i svjetskih izložaba i akademskog slikarstva svojstvenog bečkoj i Münchenskoj akademiji u razdoblju kasnog 19. stoljeća.“ Vidi: Vugrinec et al., 2013., 13.

¹⁸³ Ibid., 18.

¹⁸⁴ Mada većina hrvatskih autora doista slobodnije pristupa prikazivanju pojedinih antičkih tema i motiva, kriteriji postizanja historijske vjerodostojnosti i precizne rekonstrukcije na području čitavog žanra i dalje su poprilično upitni. Možda je moguće, i to tek rjeđe, govoriti o nešto manjoj ili većoj količini izražene subjektivnosti. O rekonstrukciji antike na području slikarstva i citiranim dijelovima vidi: Ibid., 19.

¹⁸⁵ Ibid., 20.-34.

slikanje bitnih zbivanja iz starije hrvatske povijesti.¹⁸⁶ Obzirom na njegovo didaktičko i sadržajno usmjerenje, moderne formalno-stilske tendencije pojavljuju se povremeno i nisu prevladavajuće, čak ni u opusima tzv. modernih slikara na utjecajnom Hrvatskom salonu 1898. godine.¹⁸⁷ Kako u nizu poglavlja dokazuje Petar Prelog, historijsko slikarstvo (shvaćeno kao specifični likovni žanr) i moderna umjetnost rijetko su kad išli „ruku pod ruku“. Štoviše, drugom secesijom umjetnika i pojavom Društva „Medulić“ klasična percepcija žanra i nove oblikovne datosti našle su se na suprotstavljenim i teško pomirljivim stranama. Nacionalni likovni izrazi u modernoj umjetnosti artikulirali su se inače na tri osnovna načina: odabiranjem elemenata nacionalne kulturne baštine, prikazivanjem bitnih epizoda iz nacionalne povijesti i „heroiziranjem te monumentaliziranjem krajolika karakterističnog za pojedini nacionalni prostor“. Drugi način artikulacije bio bi najbliži historijskom slikarstvu, da moderno shvaćanje povijesti i umjetnosti nije negiralo većinu njemu prepoznatljivih likovnih i društvenih karakteristika.¹⁸⁸ Knjiga Petra Preloga, dakle, temeljito istražuje i afirmira odnos nacionalnog identiteta i moderne umjetnosti, pri čemu analiza nacionalne uloge klasičnog historijskog slikarstva predstoji.

III. 3. Monografije istaknutih predstavnika

Budući da historijsko slikarstvo u Hrvatskoj, kako će biti dokazivano u nastavku teksta, počiva na pojedinačnim opusima istaknutih predstavnika, njihove monografije igraju ključnu ulogu u početnim fazama istraživanja. Na sljedećim stranicama ističu se stoga najvažnija monografska izdanja posvećena potonjim autorima,¹⁸⁹ pri čemu se veća pažnja pridaje isključivo podacima koji se izričito odnose na opće karakteristike historijskog žanra.

Anka Bulat Simić - Vjekoslav Karas (1948./ i. e. 1958.): prvi i još uvijek ključni tekst u proučavanju Karasova lika i djela pruža malobrojne, ali važne informacije o njegovim historijskim djelima, donoseći različita intimna svjedočanstva suvremenika i povijesne izvore.

Vera Kružić Uchytíl - Mato Celestin Medović (1978.): monografija posvećena Mati Celestinu Medoviću donosi iznimno široke osvrtne i analize vezane uz život i radove istaknutog umjetnika, baveći se također unutar zasebnog poglavlja fenomenom njegovog historijskog slikarstva. Potonje se pritom tretira kao svojevrsni vrhunac žanra, budući da prije Medovićeve

¹⁸⁶ Prelog, 2018., 38.-56. (o historijskom slikarstvu i idealizaciji krajolika), 57.-76. (o Isidoru Kršnjavom)

¹⁸⁷ Ibid., 74.

¹⁸⁸ Ibid., 26.

¹⁸⁹ Pod pojmom monografija podrazumijevaju se sve vrste radova usmjerene na određenog umjetnika, odnosno na jedan umjetnički ili društveni fenomen, zbog čega se citira i par izložbenih kataloga. Unutar bilješki pritom se opširnije navode tek izvori koji donose točno određenu - najčešće citiranu misao ili kakvu znanstvenu novost. Više podataka za svaki pojedini - istaknuti naslov dostupno je u bibliografiji pri kraju doktorata.

dolaska u Zagreb (prema Veri Kružić Uchytíl) historijsko slikarstvo u Hrvatskoj nije imalo veću tradiciju, niti značajnija likovna ostvarenja. Oton Iveković se u takvoj konstelaciji snaga, a nakon završetka Medovićevog historijskog cilusa u Odjelu za bogoštovlje i nastavu, smatra jedinim važnijim - kasnijim predstavnikom, iako „s manje snage i vještine“.¹⁹⁰

Jelena Uskoković - Mirko Rački (1979.): monografsko izdanje Jelene Uskoković značajno je utoliko što Mirko Rački predstavlja najvažnijeg slikara epskih i historijskih tema unutar Društva „Medulić“. Njegovo „historijsko“ slikarstvo primarno je određeno temama jugoslavenskog mita u pogledu sadržaja te umjetničkom strujom monumentalizma u pogledu forme i stila što Jelena Uskoković i elaborira unutar zasebnog poglavlja.¹⁹¹

Vinko Zlamalik - Bela Čikoš Sesija (1984.): monografija Bele Čikoša Sesije obuhvaća razdoblje umjetničkog djelovanja od 1880. do 1902. godine, zbog čega je za potpuniji uvid u njegovo slikarstvo potrebno konzultirati i izložbeni katalog Tonka Maroevića iz 2012. godine. Ipak, knjiga Vinka Zlamalika svakako ostaje najvažnije djelo u izučavanju Čikoševe slikarske aktivnosti pa tako i njegovog, ne baš obimnog, historijskog opusa.

Marina Bregovac Pisk - Ferdinand Quiquerez (1995.): Marina Bregovac Pisk dijeli Quiquerezov historijski opus na povijesno slikarstvo (zbivanja iz prošlosti i historizirane portrete te pučke pjesme i priče) i tzv. slikarstvo suvremenih zbivanja (odnosno događaje prikazivane za puta u Crnu Goru i tijekom okupacije Bosne). Potonje se, što je posebna novost, definira kao nova varijanta historijskog slikarstva s karakterističnim elementima slikarske kronike ili dokumentaristike. Slikar prema tome historizira uz manji vremenski razmak povijesna zbivanja ili osobe kojima je sam svjedočio posredno ili iz prve ruke.¹⁹² U sklopu pojedinačnih analiza povlače se paralele s bliskim primjerima na tlu Habsburške Monarhije čemu se posvećuje i jedno zasebno poglavlje.¹⁹³

Snježana Pintarić - Oton Iveković (1995.): svrstan u skupinu monografija istaknutih predstavnika katalog Otona Ivekovića još uvijek predstavlja najrelevantniji tekst posvećen njegovu slikarstvu. U osvrtu na Ivekovićevo djelovanje Snježana Pintarić prepoznatljivo prikazivanje povijesnih tema uzima za „vrhunac i kraj te vrste slikarstva u Hrvatskoj“ te u prigodnom tonu zaključuje: „Iveković je taj dio svog umjetničkog rada smatrao svojom osobnom, najozbiljnijom i najvažnijom zadaćom, marljivo se trudeći koliko god je mogao.

¹⁹⁰ Kružić Uchytíl, 2005., 70.-71.

¹⁹¹ Uskoković, 1979., 35.-36., 41.

¹⁹² Bregovac Pisk, 1995., 41.-42., 58.

¹⁹³ Ibid., 51.-57.

Ostavio je iza sebe slike kojima će likovni kritičari moći štošta prigovoriti. Ali, te su slike tople i iskrene, drage su nam jer su dio nas i naše kulturne povijesti.“¹⁹⁴

Branka Balen - Josip Franjo Mücke (2000.): monografsko izdanje posvećeno Josipu Franji Mückeu obrađuje njegov maleni historijski opus unutar nekoliko stranica, razmjerno preostalim umjetničkim i životnim epizodama zastupljenima unutar knjige.

Ivo Petricoli et al. - Franjo Salghetti Drioli (2003.): niz članaka uklopljenih u jedinstvenu sintezu na jasan i pregledan način obrađuje djelovanje Franje Salghettija Driolija te njegov malobrojni, ali za same začetke žanra iznimno vrijedni, historijski opus.

Vera Kružić Uchytel - Vlaho Bukovac (2005.): Globusovo izdanje iz 2005. godine iznimno je opširna i bogato ilustrirana knjiga te zasigurno najsveobuhvatniji prikaz Bukovčeva života i djela unutar kojeg svoje istaknuto mjesto zauzimaju i ne baš brojne, ali svakako značajne, teme historijsko-alegorijskog karaktera.

Sandi Bulimbašić - Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (2016.): posljednja i najnovija monografija problematizira zajednička izlaganja članova Društva „Medulić“ s posebnim obzirom na recepciju pojedinih djela i tadašnji (srednjo)europski kontekst.

Najveći dio istaknutih predstavnika, kako je vidljivo iz priloženog, zastupljen je manje-više iscrpnim monografskim materijalima koji pružaju pouzdan istraživački okvir s jasno strukturiranim životopisima, kronološki katalogiziranim djelima te ponekad prilično iscrpnim bibliografijama.¹⁹⁵ Navedene karakteristike otvaraju prostor novim i potencijalno vrijednim znanstvenim doprinosima, posebno na polju neznatno istraživog žanra.

III. 4. Suvremeno istraživanje

Proučavanje historijskog slikarstva u Hrvatskoj u aktualnom kontekstu podrazumijeva korištenje niza raznovrsnih pisanih i vizualnih izvora informacija. Široki spektar interdisciplinarno usmjerenog i upotrijebljenog materijala trebao bi omogućiti, koliko je to moguće, što realnije i objektivnije sagledavanje problematike cjelokupnog žanra. U sljedećim će poglavljima, uz već elaborirane primjere znanstvene i stručne literature, stoga biti korišten i dio dosad zapostavljenih, ali u daljnjoj razradi gradiva korisnih bibliografskih jedinica. Riječ je o skupu literature koji obuhvaća historiografske članke i sinteze, monografije istaknutih

¹⁹⁴ Pintarić, 1995., 36.

¹⁹⁵ Navedene monografije istaknutih predstavnika svakako su važan, a najčešće i prvi korak u istraživanju njihovih biografija i bibliografija te katalogizaciji tzv. historijskih radova. U kontekstu monografskih izdanja najveći dio istaknutih predstavnika je primjereno obrađen, izuzev Otona Ivekovića čiji opus zahtijeva mnogo širi istraživački tekst te Josipa Horvata Međimurca i Kristijana Krekovića čija su djela manje poznata ili nepovratno izgubljena pa je stoga i eventualno proučavanje poprilično ograničeno.

predstavnik, različita književna djela te inozemne (većinom europske) publikacije. Uključivanjem spomenutih izvora nastojat će se izgraditi kompleksnija slika stvari u odnosu na tadašnje kulturne i povijesne okolnosti, životopise pojedinaca te međunarodne (posebice srednjoeuropske) umjetničke krugove.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Recepcija historijskog slikarstva u Hrvatskoj ne ograničava se isključivo na ekskluzivne umjetničke i kritičarske krugove, već, ovisno o stupnju nacionalne integracije i razvoju građanskog društva, zadire u šire društvene slojeve što potencijalnim istraživačima omogućava korištenje raznolike i ponekad nekonvencionalne historijske građe.

IV. Kronologija historijskog slikarstva u Hrvatskoj

IV. 1. Problematika i koncept izlaganja

Kronologija historijskog slikarstva u Hrvatskoj čini središnji i, sa stajališta dosadašnje povijesti umjetnosti, znanstveno najrelevantniji dio cjelokupnog rada. Koncept na kojemu ona počiva potrebno je, sukladno tome, podrobnije elaborirati i, u pojedinim njegovim segmentima, posebno opravdati. U nekoliko sljedećih poglavlja stoga se raspravlja o predloženoj periodizaciji žanra, odabiru oglednih primjera, njihovoj kritičkoj analizi, kontekstualizaciji i recepciji te provedenoj katalogizaciji.

Periodizacija

Podjela žanra na nekoliko manjih i što smislenijih vremenskih cjelina uvjetovana je prvenstveno olakšanim kretanjem kroz dosada nekategoriziranu, a nerijetko i neobrađivanu, slikarsku građu. U kontekstu nekih budućih rasprava istaknute prijelomne godine nisu strogo definirane niti konačne, mada je njihov odabir dijelom opravdan ili makar indikativan.

Prvo vremensko razdoblje (tzv. *začeci* do 1860. godine) zasnovano je na prepoznavanju pojedinih tema ili motiva u opusu ranih predstavnika poput Franje Salghettija Driolija i Vjekoslava Karasa, odnosno u vremenu hrvatskog narodnog preporoda i ilirskog pokreta te kasnijeg neoapsolutizma. Početna godina pritom nije striktno određena, ponajviše zbog različitih ograničenja ili eventualnih manjkavosti koje bi takva - zatvorena vremenska konstrukcija izazvala.¹⁹⁷ Gornja vremenska granica određena je pak značajnim promjenama u društvenoj i političkoj atmosferi onog doba (povratkom ustavnog stanja) te sve intenzivnijom aktivnošću novih predstavnika poput Josipa Franje Mückea.

Imajući u vidu i raniju literaturu, početak novog vremenskog razdoblja (tzv. *ranog doba* od 1860. godine) nije teško odrediv. Njegovo trajanje, međutim, ponešto je složenije, i to ponajviše zbog pojave mladih umjetnika čiji rani opusi presjecaju djelovanje Mückeova učenika Ferdinanda Quiquereza.¹⁹⁸ Ipak, Quiquerezova smrt i dolazak Vlahe Bukovca u Zagreb dva su presudna čimbenika u odabiru 1893. kao prijelomne, odnosno završne, godine ranog razdoblja. Bukovčev dolazak, naime, označava novu fazu u djelovanju većine tadašnjih mladih

¹⁹⁷ Prva Driolijeva i Karasova djela historijske tematike nastaju u drugoj polovini 30-ih godina. Njihova današnja lokacija nije poznata. Osim toga značaj navedenih radova u kontekstu čitavog žanra sasvim je ograničen i nominalan. U konačnici, a obzirom na nedostatak jedne izričite i prijelomne godine, vremenski začeci historijskog slikarstva u Hrvatskoj nisu precizno, već tek okvirno zadani.

¹⁹⁸ Kako je vidljivo iz samog kataloga riječ je prije svega o mladima Beli Čikošu Sesiji i Otonu Ivekoviću, ali i starijem Mati Celestinu Medoviću.

umjetnika,¹⁹⁹ dok Quiquerezova smrt predstavlja i simbolički početak novih formalno-stilskih nagnuća u historijskom slikarstvu.²⁰⁰

Središnje tzv. *zrelo razdoblje* (od 1893. do 1918. godine) obilježeno je najznačajnijim žanrovskim ostvarenjima i kao takvo zaključuje se raspadom Austro-Ugarske Monarhije i formiranjem nove državne zajednice Južnih Slavena. U dvadeset i pet godina intenzivne umjetničke djelatnosti nastaju (posebice ako je suditi prema recepciji) klasična djela historijskog slikarstva, i to od strane najistaknutijih predstavnika poput Mate Celestina Medovića, Vlahe Bukovca, Bele Čikoša Sesije i Otona Ivekovića. U istom razdoblju očituje se aktivniji angažman pojedinih političkih struktura kao naručitelja historijskih djela te sve raznovrsnija formalno-stilska mogućnost izražavanja.

Sljedeće žanrovsko tzv. *kasno razdoblje* je, unatoč smanjenom broju radova i većim izvedbenim oscilacijama, u formalno-stilskom smislu također zanimljivo i raznoliko. U kontekstu državno-pravnih poredaka karakteriziraju ga nestabilno monarhijsko jugoslavensko uređenje, neriješena nacionalna pitanja i neprekidne političke peripetije. Osim intenzivnih i sve ekstremnijih ideoloških previranja u kasnom razdoblju očitiji postaju snažnija pluralizacija nekada monolitne umjetničke scene te jačanje različitih modernističkih tendencija. Historijsko slikarstvo poprima složenija oblikovna svojstva, mada najveći dio radova i dalje očituje, za ovaj žanr standardizirane, elemente figurativnosti i narativnosti. Od novije generacije predstavnika pritom se kao posljednji klasični predstavnik ističe Josip Horvat Međimurec.

Za vrlo bitnu godinu kasnog razdoblja i početak snažnijeg opadanja žanrovskih ostvarenja uzima se ratna 1941. godina.²⁰¹ Osnovni termini, kako su elaborirani unutar prvog poglavlja, u međuvremenu atrofiraju i poprimaju odveć različita svojstva i konotacije od dotadašnjih. Pojedini prežici dugog 19. stoljeća postupno se dokidaju ili jednostavno odumiru, a srednjoeuropski kontekst redefinira se gotovo u potpunosti, baš kao i građansko društvo (kako je shvaćeno ranije) te s njime blisko vezani nacionalni, historijski i kulturno-politički diskursi.

¹⁹⁹ „Od prvog časa uslijedila je nevjerojatna aktivnost koja je, uostalom, uvijek bila karakteristična za natprosječni radni elan umjetnika. [...] o njemu se s euforijom govori i piše, a njegov se dolazak smatra najvažnijim događajem posljednjih desetljeća u kulturnom životu grada - kako to naglašava sav domaći tisak koji budno prati rad i kretanje umjetnika.“ Vidi: Kružić Uchytel, 2005., 81.-82.

²⁰⁰ Bregovac Pisk, 2010., 115.-117.

²⁰¹ Osim istaknutih ratnih (društveno-političkih) zbivanja, prilikom katalogizacije moguće je utvrditi značajnije brojčano opadanje radova klasične historijske tematike. Posebice neposredno nakon Drugog svjetskog rata, izuzev nekoliko radova Krste Hegedušića, nastaje jasno vidljivi slikarski vakuum. Socrealizam, kao tada prevladavajući način umjetničkog izražavanja, tek jednim manjim dijelom citira pojedine povijesne epizode, a kada to i čini, riječ je o već prilično drukčijem obrascu postupanja.

Ogledni primjeri

Imajući u vidu priloženi katalog od približno 800 radova te zasigurno mnogo veći ukupni broj manje poznatih djela i reprodukcija na samom terenu, stroga selekcija prilikom izlaganja, odnosno analize radova smatra se nužnom. Postavlja se, međutim, pitanje kriterija koji se primjenjuju prilikom odabira tzv. oglednih primjera, odnosno onih djela koja na specifični način objedinjuju opće karakteristike cjelokupnog žanra. Osim načela prepoznatljivosti u dosadašnjoj literaturi, neki od glavnih principa su sljedeći: umjetnička kvaliteta (posebno manje poznatih ili dosad zanemarenih radova), značaj slike u pojedinačnim opusima i historijskom slikarstvu općenito te njezina prisutnost u tadašnjim medijima (posebno ukoliko je djelo u kasnijoj literarnoj građi zaboravljeno ili zanemareno). Obzirom na obimni i raznoliki slikarski materijal, takva načela nisu uvijek i u potpunosti primjenjiva, ali svakako dominiraju zacrtanim konceptom izlaganja. Njihov je temeljni zadatak osigurati jasnije strukturirani, a istovremeno dubinski usmjeren presjek žanra čime se otvara prostor za daljnje i detaljnije rasprave te analize. Kada su pak u pitanju djela (srednjo)europskog kruga umjetnosti, njihovo citiranje usmjereno je prvenstveno prema kontekstualizaciji hrvatskog žanra te, u specifičnim slučajevima, prema komparativnoj analizi domaćih i stranih primjera s ciljem uspješnije internacionalizacije slikarskog građiva.

Kritička analiza

Klasična likovna analiza obično uključuje utvrđivanje i opisivanje prikazanih tema i motiva te obrazlaganje formalno-stilskih aspekata slike, odnosno primjenjenih tehničkih, kompozicijskih ili perspektivnih načela. Djela historijskog slikarstva u tom se smislu (napose kad su u pitanju rano i zrelo, pa jednim dijelom i kasno razdoblje) smatraju relativno jednostavnima za analizu. Sudeći po općenitim formalno-stilskim karakteristikama, to prije svega duguju uvijek naglašenom, a često i prevladavajućem narativnom elementu.²⁰² Iz modernističke perspektive 20. stoljeća u većoj mjeri izražena sadržajna komponenta ujedno predstavlja glavnu boljku takve vrste slikarstva (što je nerijetko i prilično opravdana zamjerka).²⁰³ U nadolazećoj kronologiji odnos forme i sadržaja bit će jedna od ključnih stavki u obradi pojedinih ostvarenja historijskog slikarstva. Ipak, klasična likovna analiza bit će pritom

²⁰² Historijsko slikarstvo zasniva se na prikazivanju točno određene - povijesne tematike. Takva vrsta sadržaja zahtijeva, imajući u vidu širi krug konzumenata, jasno strukturiran i prepoznatljiv, a k tome didaktički usmjeren narativ. Formalno-stilske karakteristike samog izvođača stoga često padaju u drugi plan, čak i ukoliko potonji sasvim solidno barata pojedinim elementima kompozicije.

²⁰³ Ovakva formulacija odnosi se, primjerice, na već spomenute sinteze Ljube Babića koje posebno ukazuju na nedostatke historijskih ostvarenja u ranom razdoblju. Vidi: Babić, 1943., 70.-71.

korištena tek kao temelj za daljnju prosudbu, a posebice kontekstualizaciju i rekonstrukciju određenih žanrovskih faza. Naziv „kritička“ analiza upućuje stoga na širu interdisciplinarnu obradu prikazivane tematike te podrazumijeva osvrt na specifična pitanja poput vizualne prepoznatljivosti, interakcije, kontinuiteta, naručiteljskog i općeg društvenog konteksta te pretpostavljene historijske vjerodostojnosti.²⁰⁴

Kritička obrada podrazumijeva također rasprave o nizu, historijskom slikarstvu bliskih, društvenih fenomena. Najčešće su to nacionalna, politička ili religijska opredjeljenja (autora, naručitelja ili likovnih kritičara), ratna zbivanja (primjerice bosansko-hercegovački ustanak i svjetski rat), egzistencijalne krize (osobni motivi i pojedine životne epizode kao presudni faktori u izradi djela), usmena predaja i narodna poezija (popularne legende i epovi), pripadnost različitim društvenim klasama (plemičkom, građanskom ili seljačkom sloju), moralna ili etička načela te uopćene predodžbe određenih povijesnih razdoblja, osoba ili događaja (npr. antike ili srednjeg vijeka, istaknutih političkih ili ratnih protivnika, pojedinih ceremonijala, krunjenja ili zasjedanja).

Kontekstualizacija

U vidu izvornog znanstvenog doprinosa iznimno značajan segment kritičke analize čini kontekstualizacija istaknutih - oglednih primjera.²⁰⁵ Unutar koncepta izlaganja moguće je govoriti o tri ponešto uopćena tipa kontekstualizacije. Prva vrsta podrazumijeva širi europski kontekst, pri čemu odabrana djela nisu nužno ili izravno povezana s historijskim slikarstvom u Hrvatskoj, ali svakako predstavljaju snažno prisutne umjetničke trendove koji će se u različitom obliku pojaviti i na području hrvatskih zemalja. To su, primjerice, djela francuskog ili belgijskog historijskog slikarstva iz prve polovine 19. stoljeća u kojima se prepoznaju neke zajedničke karakteristike, odnosno u budućnosti široko rasprostranjeni slikarski obrasci postupanja.²⁰⁶ Ovakva vrsta kontekstualizacije služi prije svega postavljanju šireg - europskog umjetničkog okvira te uspješnijoj razradi srednjoeuropskog kruga umjetnosti.²⁰⁷

Na potonjem - srednjoeuropskom krugu umjetnosti temelji se druga vrsta kontekstualizacije, obilježena mnogo snažnijim i nerijetko sasvim izravnim vezama s djelima historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Riječ je prije svega o autorima koji su svojom pedagoškom

²⁰⁴ Kritičkom analizom pojedinih djela nastoji se problematizirati uloga historijskog slikarstva u afirmaciji složenih društvenih obrazaca ponašanja poput formiranja nacionalnih identiteta.

²⁰⁵ Ovaj segment dosada je tek sporadično istraživao, i to ponajviše u okviru već spomenutih radova Marijane Schneider i Marine Bregovac Pisk te različitih monografskih izdanja (o istaknutim hrvatskim predstavnicima).

²⁰⁶ U pitanju su historijskom slikarstvu svojstveni obrasci poput divinizacije nacionalnih heroja, sakralizacije značajnih političkih ili ratnih zbivanja, često propagiranih teza o tzv. vjernoj historijskoj rekonstrukciji, itd.

²⁰⁷ Ipak, i šira europska kontekstualizacija ponekad uključuje nedvosmisleno izravne kontakte s hrvatskim umjetnicima o čemu svjedoči primjer Vlaho Bukovca. Vidi: Kružić Uchytel, 2005., 21.-24.

ili izložbenom aktivnošću neposredno oblikovali svijest i način izražavanja istaknutih hrvatskih predstavnika pri čemu se postavlja pitanje eventualnih sličnosti i razlika.²⁰⁸ U kojoj je mjeri, dakle, historijsko slikarstvo u Hrvatskoj uključeno u tadašnja srednjoeuropska likovna strujanja i što ga, u konačnici, čini specifičnim ili prepoznatljivim srednjoeuropskim likovnim fenomenom. U okviru navedenih pitanja elaboriraju se, također, konkretna povijesna, društvena i politička zbivanja koja su u manjoj ili većoj mjeri zaokupljala pažnju tadašnje javnosti, pa tako i dobrog dijela slikarskih elita.²⁰⁹

Treća i prostorno najsuženija, ali ujedno najkompleksnija, vrsta kontekstualizacije uključuje likovna, društvena i politička zbivanja na području hrvatskih zemalja. Njezina složenost uvjetovana je prvenstveno detaljnijim uvidom u raznoliku literarnu građu, odnosno sve širom - interdisciplinarnom obradom prikazivane tematike. Određeni ogledni primjeri tako se obrazlažu s pozicije različitih (likovnih, društvenih ili političkih) previranja koja opterećuju onodobni javni diskurs te neminovno utječu i na odabir teme ili motiva, pa u nekom smislu i na pojedine elemente forme i stila.²¹⁰

Recepcija

Termin „recepcija“ odnosi se na prihvatanje ili prijam djela historijskog slikarstva u hrvatskoj javnosti, kako u vrijeme njihova prvotnog izlaganja, tako (u ovom slučaju nešto rjeđe) u trenucima kasnijih - naknadnih prezentacija.²¹¹ Dosadašnja povijesno-umjetnička literatura u tom je smislu bila najvećim dijelom ograničena na proučavanje oleografskih izdanja ili reprodukcija unutar popularnih ilustriranih časopisa.²¹² Preostali segmenti recepcije (poput zastupljenosti pojedinih slika na području historiografije ili u sklopu različitih promidžbenih materijala) obično nisu bili detaljnije istraživani. U ovom radu razmatra se ponajprije korelacija slike i kritičarskog teksta, i to u kontekstu rekonstrukcije historijske zbilje i formiranja

²⁰⁸ Najveći dio istaknutih hrvatskih predstavnika školovao se na području Srednje Europe ili na stipendijskim boravcima u Italiji. Time su neposredno ili posredno (preko različitih tiskanih medija) stupili u kontakt sa protagonistima srednjoeuropskog historijskog slikarstva.

²⁰⁹ U tom se smislu čini posebno zanimljivim analizirati sličnosti i razlike u prezentaciji „zajedničkih“ povijesnih tema, odnosno onih zbivanja koja su odigrala značajnu ulogu u povijesti „zajedničkih“ država.

²¹⁰ Primjerice, kako formiranje Hrvatsko-ugarske nagodbe i njezina provedba utječu na izbor pojedinih tema i motiva; u kojoj mjeri su politički stavovi istaknutih predstavnika izraženi na samim slikama, itd.

²¹¹ Terminom „recepcija“ obuhvaća se, u slučaju ovog doktorskog rada, primarno prvotna javna reakcija. Javnost se pritom shvaća kao skup posjetitelja u interakciji s izloženim djelom ili istaknutih pojedinaca koji u pisanom obliku (bilo recenzije, bilo stručnog rada) reagiraju na određeno djelo.

²¹² Oleografska izdanja obrađivana su u već navedenim radovima Krunoslava Kamenova, dok je upotreba historijskog slikarstva u udžbenicima povijesti tema diplomskog rada Viktorije Antolković. Vidi: Antolković, 2015., reprodukcije unutar ilustriranih časopisa najčešće su obrađivane unutar pojedinačnih - monografskih izdanja, kao što je slučaj s *Ferdinandom Quiquerezom* iz 1995. godine, autorice Marine Bregovac Pisk.

nacionalnog identiteta što su (kako je naglašeno u *Terminologiji*) vrlo važni pojmovi pri definiranju žanra.

Katalogizacija

Katalog djela historijskog slikarstva u Hrvatskoj prilaže se na samom kraju kronološkog izlaganja i ni u kom slučaju ne predstavlja skup svih žanrovskih uradaka (što u konačnici ne bi bilo niti realno).²¹³ Radovi u nizu poredani su kronološki (od 1838. do 1948. godine) i svrstani unutar tablice sa sedam temeljnih informativnih stupaca. Ni prva ni završna godina, kako su naznačene unutar kataloga, ne zatvaraju nužno tijek historijskog slikarstva, već samo označavaju godine u sklopu kojih su pronađena neka od najranijih i najkasnijih žanrovskih ostvarenja (kako su definirana u poglavlju *Terminologija*). U vremenskom smislu početna i završna godina su stoga većim dijelom odraz različitih ograničavajućih okolnosti koje se javljaju pri takvoj vrsti prikupljanja informacija. Ipak, manji broj radova u razdoblju hrvatskog narodnog preporoda i ilirskog pokreta te u drugom ratnom i poslijeratnom razdoblju svakako može biti prilično indikativan.²¹⁴

Katalogizacija je provedena unutar tablice od sedam stupaca. Prvi tablični red čine datacije, odnosno godine nastanka ili nešto rjeđe izlaganja određenog djela (izložbena godina obično je navedena u slučajevima kad izravnija datacija nije bila moguća).²¹⁵ Drugi tablični red čine nazivi djela kako su bili navedeni u citiranoj literaturi ili, nešto rjeđe, kako su naknadno (pre)imenovana, a za potrebe jasnijeg utvrđivanja njihova nacionalnog ili historijskog karaktera. Treći tablični red obuhvaća atribucije sa skraćenim imenom i prezimenom slikara (što je korišteno isključivo zbog očuvanja preglednosti i jasnije strukture kataloga). Četvrti tablični red uključuje tehnike i materijale koji su korišteni u izradi djela, i to također većinom kako su navedeni unutar citirane literature. Peti tablični red čine dimenzije djela u milimetrima, ponajviše zbog jasnijeg usustavljanja građe, odnosno prisutnosti širokog mjernog spektra koji uključuje manje litografske uratke i velika platna. Šesti tablični red podrazumijeva lokaciju navedenog djela, točnije smještaj u određenoj muzejskoj ili galerijskoj ustanovi te, rjeđe, posljednju izlagačku ili vlasničku lokaciju (u slučaju da je sudbina djela ostala nepoznata).²¹⁶ Posljednji i sedmi tablični red donosi citiranu literaturu s naznačenim imenom i prezimenom

²¹³ Unutar kataloga svakako su zastupljeni najpoznatiji radovi historijskog slikarstva u Hrvatskoj te najveći dio ostvarenja istaknutih predstavnika. Promatrano u brojkama katalog čini oko 800 upisanih djela, oko 80 stranica u tablicama te približno 80 citiranih bibliografskih jedinica.

²¹⁴ U tijeku same katalogizacije vršena su pretraživanja radova od ranih 1830-ih godina do kasnih 1940-ih godina. Početna i završna godina rezultat su pregledanih i prikupljenih podataka s jedne te ranije zadanih vremenskih kontura s druge strane.

²¹⁵ Na posljednjih nekoliko stranica kataloga izdvojeni su radovi čija je datacija neodređena ili zasada nepoznata.

²¹⁶ Vlasnička lokacija djela većinom je navedena u skladu s podacima iznesenima u citiranoj literaturi.

istraživača, naslovom teksta, godinom izdanja i točno određenom stranicom na kojoj se nerijetko nalazi veći broj podataka o samom djelu (kao što su primjerice informacije o signaturi ili povijesti izlaganja).²¹⁷ Tu je, također, ostavljen prostor manjim i važnijim napomenama (poput različitih datacijskih dilema ili dodatnih pojašnjenja).²¹⁸

Veći vremenski odmak od prikazanog povijesnog sadržaja do trenutka realizacije samog djela smatra se odlučujućim faktorom pri katalogizaciji historijskog slikarstva. Riječ je o iznimno bitnoj - razlikovnoj odrednici koju je apostrofirala još Marijana Schneider 1969. godine.²¹⁹ Najveći dio uvrštenih autora tako slika osobe ili zbivanja koja su u tom trenutku već povijesna ili makar pripadaju nešto daljoj prošlosti.²²⁰ Riječ je pritom prvenstveno o hrvatskim slikarima koji svoja djela stvaraju na području Hrvatske, s iznimkom stranih autora koji su djelovali na području hrvatskih zemalja ili hrvatskih autora koji su djelovali drugdje te prikazivali značajna zbivanja neposredno vezana uz nacionalnu povijest.

Još dva važna kriterija u procesu katalogizacije su slikarska (odnosno autorska) te historijska (odnosno sadržajna) relevantnost. Iako takvi kriteriji nisu sasvim i strogo primjenjivani, najveći dio radova unutar kataloga uvršten je upravo na temelju važnosti samog autora ili prikazivane tematike. Od istaknutih predstavnika (kako su definirani u poglavlju *Terminologija*) tako je naveden najveći broj poznatih radova, i to od skica i crteža do ulja na platnu i zidnih slikarija. Pritom nisu zanemareni niti manje poznati ili anonimni autori čija se imena nalaze u različitim sintezama spomenutima u posljednjem - bibliografskom stupcu. Kada je pak riječ o povijesnom sadržaju, katalogizacija ne uključuje samo djela koja su strogo vezana uz nacionalnu povijest (dakle od srednjovjekovne hrvatske države do 19. stoljeća), već obuhvaća i antičke teme i motive koji se kasnije ističu u kontekstu nacionalne uljudbe te historijskih opusa pojedinih - istaknutih predstavnika.

Cjelokupni katalog, izložen na samom kraju kronološkog izlaganja, nastoji na jasan, pregledan i sustavan način prezentirati historijsko slikarstvo u Hrvatskoj u sedam osnovnih

²¹⁷ Rjeđe je, u nedostatku literature ili druge vrste pisanih podataka (naznačenih kraticom Lit.), navedena određena internetska stranica (kraticom Int.).

²¹⁸ U pojedinim stupcima pojavljuje se oznaka X koja predstavlja nedostatak ili izostanak traženih informacija. Najčešće je riječ o djelima koja su tijekom vremena nestala ili uništena, a tek nešto rjeđe o djelima za koja ne postoje relevantni podatci u citiranoj literaturi.

²¹⁹ „Nasuprot kronici, historijsko slikarstvo (Historienmalerei, Geschichtsmalerei; peinture d'histoire; history painting; pittura storica) uzima za predmet svog prikaza neko zbivanje iz prošlosti, koje rekonstruira i sadržajno i formalno uz pomoć svih pomagala koja su dostupna.“ Vidi: Schneider, 1969., 7.

²²⁰ Dvije veće iznimke predstavljaju pojedini grafički listovi te dokumentaristička djela poznatih majstora koja su vremenom stekla historijski status (poput Bukovčeve slike *Živio kralj* koja prikazuje događaj s određenim vremenskim razmakom, ali mnogo manjim nego što je to slučaj kod većine historijskih radova). Ipak, i kod navedenih iznimki riječ je prije svega o eksplicitnijim primjerima koji ni u kom slučaju ne predstavljaju opće pravilo u katalogizaciji historijskog slikarstva u Hrvatskoj.

kategorija (prema broju informativnih stupaca). Prva datacijska kategorija nudi vremenski presjek čitavog žanra te, ovisno o broju radova u određenoj godini, otkriva njegova najfrekventnija razdoblja. Druga tematska kategorija donosi nazive katalogiziranih djela čime se predstavlja sadržajni presjek žanra što posljedično omogućava jednostavnije detektiranje najzastupljenijih tema i motiva. Treća autorska kategorija prezentira vodeća slikarska imena kroz povijest čime se preispituje kvantitativni doprinos istaknutih predstavnika, dok četvrta i peta kategorija nude presjek žanrovskih ostvarenja na tehničkoj i dimenzijskoj osnovi. Šestom lokacijskom kategorijom stječe se uvid u najzastupljenija mjesta čuvanja, dok posljednja sedma kategorija produbljuje saznanja vezana uz bibliografiju historijskog slikarstva u Hrvatskoj (posebice u odnosu na ranije obrađivanu literaturu u trećem poglavlju *Literatura*). U konačnici priloženi katalog omogućuje kvalitetniju provedbu smislene i funkcionalne periodizacije te osigurava olakšano kretanje kroz povijest žanra i s njime vezane društvene i političke okolnosti.

Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj, kako je prezentirano na prethodnim stranicama, nosi veliki istraživački potencijal. Prethodne znanstvene i stručne radnje (od općih studija do pojedinačnih monografija) nude dobar temelj za izradu jednog cjelovitijeg i sustavnijeg doktorskog rada. Istraživačke mogućnosti brojne su i raznolike. Dapače, ni pisanjem ove disertacije one neće biti niti približno iscrpljene. Problemi nacionalne identifikacije i vizualiziranja povijesti iznova su aktualni, kako na svjetskoj i europskoj političkoj, tako i na stručnoj - povijesnoumjetničkoj razini. Predstojeće proučavanje historijskog slikarstva u Hrvatskoj u smislu pisanja doktorskog rada stoga se čini tim intrigantnije.

IV. 2. Začeci (od tridesetih godina 19. stoljeća do 1860.)

Prvi važniji radovi historijskog slikarstva u Hrvatskoj (sudeći prema njihovoj brojnosti i utjecaju na kasnija djela te dosadašnjoj povijesno-umjetničkoj literaturi) nastaju tijekom formiranja Nagodbe, počevši od sasvim indikativnog ukidanja neoapsolutizma i povratka ustavnog stanja 1860. godine. Sukladno tome začetke novog žanra valjalo bi potražiti u prethodnim razdobljima, odnosno u također indikativnim ranim i zrelim fazama hrvatskog narodnog preporoda i ilirskog pokreta te desetljeću tzv. Bachova apsolutizma i pojačanog provođenja cenzure. Prije isticanja i obrade najranijih radova nužno je pak ukazati na širi europski ili kontinentalni i uži habsburški ili regionalni kontekst. Na idućim stranicama donose se stoga najznačajniji predstavnici žanra s kraja 18. i početka 19. stoljeća, s posebnim osvrtom na specifična društvena i likovna kretanja presudna u profiliranju nove vrste slikarstva. Historijski opusi istaknutih europskih predstavnika pritom se detaljnije ne elaboriraju, dok se srednjoeuropski slikari obrađuju razmjerno njihovom značaju za domaće autore.

Historijsko slikarstvo u prvoj polovini 19. stoljeća: afirmacija žanra

U prvoj polovini 19. stoljeća industrijska i politička revolucija iz temelja mijenjaju do tada relativno ustaljene strukture zapadnih društava. U dinamičnim uvjetima kompleksnijih socijalnih mijena postupno se afirmira i novi tip historijskog slikarstva. Njegova prva ostvarenja moguće je ponegdje raspoznati već u drugoj polovini 18. stoljeća, i to prvenstveno u opusima zapadnih autora koji su na određeni način vezani uz različita nacionalna i klasna previranja poput Američke ili Francuske revolucije. Pojedini radovi **Benjamina Westa** (1738.-1820.),²²¹ **Francisca Goye** (1746.-1828.)²²² i **Jacques-Louisa Davida** (1748.-1825.)²²³ utjelovljuju tako u većoj ili manjoj mjeri opće žanrovske karakteristike poput didaktičke usmjerenosti teme ili motiva (u početku orijentirane na uže, a kasnije i na šire slojeve društva), prevladavajuće

²²¹ Recepcija Westove slike *Smrt generala Wolfea* iz 1770. godine bila je obilježena raspravama o suvremenoj vojničkoj odjeći prikazanih likova, budući da su se povijesni heroji najčešće slikali u klasičnim draperijama koje su, po tadašnjim uvjerenjima, bile prikladne njihovom rangu i povijesnom značaju. West se nije slagao s onim što je prokazivao kao stereotip, tvrdeći: „[...] *the same truth that guides the pen of the historian should govern the pencil of the artist.*“ Time je u historijsko slikarstvo unesena kategorija tzv. historijske autentičnosti koja će izazivati različite kontroverze i u narednom stoljeću. Vidi: Galt, 1820., 46.-50.

²²² Za razliku od Westa, Francisco Goya u svojim historijskim prikazima ne glorificira istaknute pojedince, već radije usmjerava pažnju na općeljudske i antiratne datosti kao što je to slučaj u *Strahotama rata* (1810.-1820.). Ukoliko pak prikazuje specifični događaj poput *Drugog* ili *Trećeg svibnja 1808.* (1814.) heroji (imenom i prezimenom) također izostaju, pri čemu se nerijetko naglašavaju fanatizam i teror s obje strane, bez obzira na određene simpatije prema vlastitom španjolskom narodu. Vidi: Rapelli, 2016., 104.-105., 108.-111.

²²³ Francuskom revolucijom 1789. godine nije došlo do značajnijih stilskih promjena na području slikarstva, iako tada već popularni klasicizam jasno svjedoči novim tematskim trendovima koji su možda najočitiji upravo u djelima Jacques-Louis Davida (*Zakletva Horacija*, 1784., *Sokratova smrt*, 1787., *Liktor donose Brutu tijela njegovih sinova*, 1789., *Intervencija Sabinjanki*, 1799.). Vidi knjigu Warrena Robertsa *Jacques-Louis David*.

sadržajne note (nerijetko na štetu forme ili stila) i patetičnog retuširanja povijesnih događaja (također u skladu s novim društvenim okolnostima).²²⁴ Posebno je pritom zanimljivo korištenje tradicionalnih kršćanskih obrazaca (prepoznatljivih martirijskih gesti) s ciljem afirmacije novih nacionalnih idola poput Jean-Paul Marata.²²⁵

Buduće generacije slikara većim se dijelom oslanjaju na aktivnosti svojih prethodnika, pri čemu vodeći predstavnici poput **Johna Trumbulla** (1756.-1843.),²²⁶ **Antoine-Jeana Grosa** (1771.-1835.)²²⁷ i **Jean-Auguste-Dominiquea Ingesa** (1780.-1867.)²²⁸ unose nove sadržajne i, nešto rjeđe, formalne vrijednosti u sve popularniji historijski koncept. U takvim je uvjetima već moguće govoriti o zrelijim ostvarenjima historijskog slikarstva na području zapadnih zemalja (prvenstveno Francuske te dijela Engleske i Sjedinjenih Američkih Država).²²⁹ Temeljne novosti unutar takvog - historijskog žanra posebno dolaze do izražaja u djelima vodećih francuskih slikara krajem Napoleonovih ratova i tijekom razdoblja tzv. Burbonske restauracije (1815.-1830.). Klasični slikarski repertoar ondje postaje preslika složenih društvenih i političkih normi koje uključuju široki dijapazon tema i motiva (od tradicionalnih kršćanskih i aristokratskih do novoafirmiranih nacionalnih i građanskih). Na slikarskom platnu potonji se nerijetko isprepliću, tvoreći specifične svjetonazorske narative. Francusko historijsko slikarstvo prikazuje, primjerice, klasična antička i srednjovjekovna zbivanja (poput scena iz razdoblja Rimske Republike ili života Luja IX.) u suvremenom građanskom ruhu, ukazujući na najrazličitije ideološke afinitete. Ipak, kolikogod potonji prikazi bili raznoliki i kompleksni u smislu izražavanja određenih poruka, misli i ideja, povezuje ih jedinstvena likovna

²²⁴ Schneider, 1969., 12.-13.

²²⁵ Antoine Schnapper u tekstu *Painting During the Revolution 1789-1799* Davidovu *Smrt Marata* iz 1793. godine naziva arhetipskom slikom revolucionarnog mučenika. Osim različitih antičkih motiva koji su očita aluzija na tadašnju političku situaciju, David radi i na suvremenijim historijskim prikazima poput *Napoleona koji prelazi Alpe* iz 1801. ili njegove *Krunidbe* izložene 1808. godine. Vidi: Rosenberg et al., 1975., 31.-45., 101.-119., 161.-175.

²²⁶ Sudionik Američkog rata za neovisnost i učenik Benjamina Westa, John Trumbull smatra se jednim od najvažnijih slikara Američke revolucije. Njegova djela, među kojima se najčešće ističe *Deklaracija neovisnosti* (1817.-1819.), glorificiraju važne događaje rane američke - nacionalne povijesti. O sveobuhvatnoj recepciji njegovog historijskog slikarstva svjedoči i reproduciranje potonje slike na američkim novčanicama i poštanskim markama. Za više informacija o umjetniku vidi monografiju američke povjesničarke umjetnosti Irme B. Jaffe pod naslovom *John Trumbull: Patriot-artist of the American Revolution*.

²²⁷ Kroničar Napoleonovih ratova i učenik Jacques-Louisa Davida, Antoine-Jean Gros dobar je primjer kompleksnijeg formalno-stilskog (klasičnog i romantičarskog) te sadržajnog pristupa, karakterističnog za tzv. Napoleonovo doba. Za više informacija o potonjem razdoblju vidi: Rosenberg et al., 1975., 161.-173.

²²⁸ Još jedan Davidov učenik Jean-Auguste-Dominique Ingres djelovao je u razdoblju sve intenzivnijeg sukoba klasicizma, koji je u njegovu slikarstvu stekao jednog od svojih vodećih predstavnika, i romantizma, na čelu s Eugèneom Delacroixom (1798.-1863.). O Ingresovom životu i djelu vidi: Rosenblum, 1990., 7.-48.

²²⁹ Slikarstvo SAD-a čini sastavni dio zapadnog kruga umjetnosti. Njegova historijska tematika specifična je utoliko što slijedi autentični povijesni kontekst. Mnogi američki umjetnici podrijetlom su iz Europe, a jedan dio njih se školuje na europskom tlu. Aktivnosti američkih kolekcionara također svjedoče bliskim vezama tijekom čitavog 19. i 20. stoljeća. Vidi, primjerice, zbirku 19. stoljeća *Walters Art Gallery (Baltimore)*: Johnston, 2000.

prijemčivost. Ona u pravilu i u kontinuitetu naglašava emocionalne ekstreme bliske većini ljudi, neovisno o njihovom podrijetlu ili pripadnosti. Vodeći predstavnici historijskog slikarstva stoga, ne bez razloga, koriste upravo elemente misterije, zanosa i patnje kako bi izazvali što snažniju ili uspješniju emocionalnu identifikaciju gledatelja s prikazivanim sadržajem.²³⁰

Potaknuto razvojem historiografije te brojnim književnim, dramskim i glazbenim predlošcima, historijsko slikarstvo zapadnih država u prvoj polovini 19. stoljeća doživljava svojevrsni procvat. Afirmacija novog žanra bila je, među ostalim, institucionalno potpomognuta od strane tadašnjih vlasti i njima bliskih likovnih akademija poput francuske *École nationale supérieure des beaux-arts*. Agilniji društveni odnos spram značajnih povijesnih epizoda, osim u većem broju slikarskih realizacija, rezultirao je i značajnim kvalitativnim pomacima. Vidljivo je to prije svega u postupnom prisvajanju romantičarskih elemenata likovnog izraza, nauštrb do tada prevladavajućih formi klasicizma. Dok će u pojedinih autora, poput **Léona Cognieta** (1794.-1880.),²³¹ **Paula Delarochea** (1797.-1856.)²³² i **Joseph-Nicolasa Robert-Fleuryja** (1797.-1890.)²³³ kolizija ovih likovnih pravaca oblikovati specifične i ponešto akademizirane historijske obrasce, kod umjetnika kao što su **Eugène Delacroix** (1798.-1863.)²³⁴ i **Richard Parkes Bonington** (1802.-1828.)²³⁵ ona će rezultirati izričitim dominacijom romantizma.²³⁶

²³⁰ Rosenberg et al., 1975., 173.

²³¹ Prikazi Bonaparteove ekspedicije u Egipt (1828.-1835.) i Nacionalne garde 1792. godine (1836.).

²³² Grosov učenik Paul Delaroche proslavio se prikazima francuske i engleske ranonovovjekovne povijesti 1820-ih i 1830-ih godina (kombinirajući elemente klasicizma i romantizma), npr. *Ivana Orleanska* (1824.), *Smrt kraljice Elizabete* (1827.), *Princes in the Tower* (1831.), *Cromwell* (1831.), *Jane Grey* (1834.), *Strafford* (1837.), itd. Vidi: Bann, 1997., 70.

²³³ Još jedan Grosov učenik Joseph-Nicolas Robert-Fleury također je poznat po prikazima ranonovovjekovne povijesti s ličnostima kao što su francuski kralj Henrik IV., Galileo Galilei, Kristofor Kolumbo i Karlo V. Habsburški.

²³⁴ Jedan od vodećih predstavnika romantizma na području slikarstva Eugène Delacroix formira neke od najprepoznatljivijih i najupečatljivijih historijskih prikaza i alegorija uopće: *Pokolj na Hiosu* (1824.), *Grčka na ruševinama Mesolongija* (1826.), *Sardanapalova smrt* (1827.), *Sloboda vodi narod* (1830.), *Posljednje riječi cara Marka Aurelija* (1844.), itd. Vidi: Rosenberg et al., 1975., 377.-384. Za više informacija o životu i djelu općenito vidi knjigu Gillesa Néreta *Eugène Delacroix* u Taschenovu izdanju iz 1999. godine.

²³⁵ Grosov učenik i Delacroixov prijatelj u izradi historijskih tema i motiva postao je prepoznatljiv po tzv. trubadurskom stilu (franc. *style troubadour*) čije su temeljne karakteristike manje dimenzije djela, idealizacija istaknutih srednjovjekovnih i renesansnih povijesnih epizoda, suprotstavljanje pojedinim elementima klasicizma te intimnija atmosfera po uzoru na nizozemsko slikarstvo 17. stoljeća. Naslovi pojedinih poglavlja knjige, odnosno kataloga *Romance & Chivalry: History and Literature Reflected in Early Nineteenth-century French Painting* (Nadije Tscherny i Guya Staira Saintyja) iz 1996. godine naglašavaju pojedine aspekte trubadurskog stila, ali i široko zastupljena - opća obilježja historijskog slikarstva poput sanjarske evokacije prošlosti, njezina nostalgичnog poimanja i fascinacije neprijateljem.

²³⁶ Često suprotstavljeni, a u pojedinih autora i kompatibilni umjetnički pravci, i klasicizam i romantizam stilski su odredili historijsko slikarstvo prve polovine 19. stoljeća na području zapadnih zemalja. Kvalitativna obilježja svakako su važna, a nerijetko i presudna, kategorija u ostvarivanju veće ili manje uspješnosti djela, bez obzira na sadržajnu usmjerenost cjelokupnog žanra.

Približavanjem sredine 19. stoljeća očitiji je razvoj historijskog slikarstva i na tlu manjih, a novoformiranih, država poput Belgije. Upravo djelatnosti tamošnjih autora poput **Gustafa Wappers** (1803.-1874.), **Édouarda De Bièfvea** (1808.-1882.), **Louisa Gallaita** (1810.-1887.) i **Nicaisea de Keysera** (1813.-1887.) svjedoče bliskoj povezanosti ranih nacionalnih pokreta i pojačane artikulacije historijskih tema i motiva.²³⁷ U Francuskoj se ranije zacrtana žanrovska kretanja odvijaju u redovitim izmjenama političkih sustava vlasti (od tzv. Srpanjske Monarhije, preko Druge Republike do Drugog Carstva) s istaknutim slikarima poput **Eugènea Devèrie** (1805.-1865.) i **Thomasa Couturea** (1815.-1879.).²³⁸

U većem dijelu Srednje Europe prva polovina 19. stoljeća predstavlja razdoblje ranih modernizacijskih procesa. Pojedina srednjoeuropska područja u tom su kontekstu više ili manje u korespondenciji s obližnjim zapadnim državama, pri čemu su neka na istovjetnoj razini društvenog i gospodarskog razvitka. Ipak, ukupan broj historijskih radova na čitavom, iznimno heterogenom i još uvijek nacionalno neintegriranom, prostoru nije osobito značajan. S izuzetkom pojedinih njemačkih umjetničkih i političkih centara, historijsko slikarstvo ovdje doživljava svojevrsni procvat tek sredinom, a ponegdje i krajem 19. stoljeća, prvenstveno zbog specifičnih povijesnih okolnosti, odnosno slabije dinamike presudnih društvenih procesa.²³⁹

Srednjoeuropsko historijsko slikarstvo početkom 19. stoljeća obično podrazumijeva popularne antičke teme i motive s nešto rjeđim pozivanjem na aktualna društvena i politička zbivanja. Istaknuti predstavnici koji tada dolaze do izražaja pritom su tek izolirani slikarski slučajevi koji se najčešće sporadično bave specifičnim povijesnim ličnostima ili prizorima.

²³⁷ Belgijska samostalnost 1830. godine rezultirala je većom potražnjom historijskih slika koje su trebale pridonijeti daljnjoj afirmaciji nacionalnog identiteta. Primjerice, Gustaf Wappers slika *Epizodu Belgijske revolucije 1830.* (1834.), Nicaise de Keyser *Bitku kod Kortrijka 1302.* (1836.), Édouard De Bièfve *Kompromis plemstva 1566.* (1841.), a Louis Gallait *Abdikaciju Karla V. 1555.* (1841.). Za više informacija o belgijskom (historijskom) slikarstvu 19. stoljeća vidi: Rooses, 1914., 298.-327.

²³⁸ Eugène Devéria ostvario je uspjeh izlaganjem slike *Rođenje Henrika IV.* na Salonu 1827. godine, da bi kasnije odrađivao historijske narudžbe u Versaillesu i Louvreu pod patronatom tadašnjeg vladara Luja Filipa. Vidi: Rosenberg et al., 1975., 397.-398./ Grosov i Delarocheov učenik Thomas Couture najpoznatiji je pak po djelu *Dekadencija Rimljana - Rimskog Carstva* iz 1847. godine. Prikazana antička tema, osim neizbježnih aluzija na tadašnju društveno-političku situaciju, predstavlja jasan začetak akademiziranih i eklektičnih načina izražavanja tijekom druge polovine 19. stoljeća. O Coutureovim stilskim odlikama i njihovom značaju Albert Boime napisao je 1980. godine knjigu pod naslovom *Thomas Couture and the Eclectic Vision.*

²³⁹ U dosadašnjim povijesnim i povijesno-umjetničkim studijama pritom se naglašava proces nacionalne integracije, jer kako primjećuje Eric Hobsbawm: „Veza između javnog života i umjetnosti osobito je jaka u zemljama u kojima se stvara nacionalna svijest ili pokreti nacionalnog oslobođenja ili ujedinjenja.“ Imajući pritom na umu i proporcionalno jačanje građanske klase potonji također tvrdi: „Nikad nije bilo manje istinito smatrati kreativnog umjetnika 'neangažiranim'.“ Vidi: Hobsbawm, 1987., 215./ Na sličnom tragu je i Peter Burke koji tadašnje historijske teme i motive uglavnom smatra „nacionalno viđenom poviješću“, ističući njihovu „blisku povezanost s društvenim vidovima politike“ te „implicitne usporedbe sadašnjosti i prošlosti“. Vidi: Burke, 2003., 168./ Knjiga urednice Monike Flacke *Mythen der Nationen: Ein Europäisches Panorama* također naglašava (komparativnom analizom europskih primjera) integracijsku ulogu historijskog slikarstva kojom mlade europske nacije (počevši od zapadnih prema istočnima) stječu određeni povijesni legitimitet.

Trendovi prisutni u državama dvojne revolucije, a napose Francuske, ovdje će u sličnom obliku biti prisutni pred sredinu 19. stoljeća kada dolazi do jačanja procesa nacionalne integracije čemu svjedoče primjeri budućih država poput Kraljevine Italije i Njemačkog Carstva (pred razdoblje ujedinjenja) te tadašnje Austrijske Carevine, a kasnije Austro-Ugarske Monarhije. Promjenom političkog diskursa, odnosno slabljenjem restauracije i pojavom pokreta za nacionalno ujedinjenje ili oslobođenje, snažnije prisustvo romaničarskih likovnih elemenata postaje sve očitije, i to na štetu do tada šire zastupljenog klasicizma. Ipak, gledano u cjelini, prva polovina 19. stoljeća razdoblje je prevladavajućeg klasicizma ili njegovih podvrsta (poput ampira ili bidermajera), a nerijetko i njihovih specifičnih sinteza. Potonji likovni pravci najčešće su vezani uz arhitekturu, kiparstvo ili primjenjenu umjetnost, dok na području slikarstva obično uključuju druge žanrovske vrste, poput portretistike ili pejzaža. U prvim desetljećima, a u kontekstu historijskog slikarstva, većina prikaza svodi se stoga na antičke teme i motive te, nešto rjeđe, kronike važnijih ratnih događanja, počevši od Francuske revolucije 1789. do tzv. Proljeća naroda 1848. godine. Nakon Bečkog kongresa 1815. godine romantičarski diskurs ipak je sve zastupljeniji, iako i dalje na sadržajnoj (srednjovjekovnoj i folklornoj) razini, a tek rijetko u smislu odlučnijeg formalno-stilskog tretiranja slikarske površine.²⁴⁰

Među slikarima Srednje Europe i obližnjih zona koji manjim ili većim dijelom spadaju u tako zadane društvene i likovne obrasce (bilo da su bliži klasičnom ili romantičarskom načinu izražavanja) ističu se: **Franz Kavčić ili Franz Caucig** (1755.-1828., slovenski slikar i predstavnik klasicizma, čiju slikarsku aktivnost bilježi i Ivan Kukuljević Sakcinski unutar *Slovnika umjetnikah jugoslavenskih*, s prikazima kao *Izbavljenje Aristomena*, oko 1801. godine),²⁴¹ **Johann Peter Krafft** (1780.-1856., austrijski slikar, kojeg Marijana Schneider naziva osamljenom figurom u prvoj četvrtini 19. stoljeća, 1824. godine slika *Posljednji ispad ugarskog Leonide, grofa Nikole Zrinjskog, iz gorućeg Sigeta 7. rujna 1566.*, njegov historijski opus većinom je posvećen motivima iz austrijske i ugarske povijesti),²⁴² **Károly Kisfaludy** (1788.-1830., autor povijesnih ilustracija za književni almanah *Aurora* koji izlazi u Budimpešti od 1822. do 1832. godine),²⁴³ **Francesco Hayez** (1791.-1882., slikar kojemu se divio Giuseppe

²⁴⁰ U katalogu iz 1969. godine, tumačeći historijsko slikarstvo austrijske Monarhije, Marijana Schneider bilježi: „HISTORIJSKO SLIKARSTVO U AUSTRIJSKOJ MONARHIJI počinje se u većem opsegu razvijati tek tada kad je u zapadnoj Evropi ta vrsta slikarstva tako reći na svom zalasku. Možda je uzrok tom kasnom razvoju taj da je Austrijancima u vrijeme biedermeiera bilo više blisko slikanje portreta, pejzaža pa i genrea, a ako su se na slikama pojavili vojnici, bilo je to u nekoj paradi ili u dnevnom životu, u logoru ili krčmi. Kao slikari bitaka Austrijanci su bili dobri majstori [...], ali to su sve bili kroničarski zapisi očevidaca i suvremenika. Rijetko je koji slikar prikazivao teme iz prošlosti.“ Vidi: Schneider, 1969., 14.

²⁴¹ Kukuljević, 1858., 148.-154.

²⁴² Schneider, 1969., 14.

²⁴³ Ibid., 18.

Mazzini postat će vodeći romantičarski autor politički ujedinjenog Apeninskog poluotoka, poznat po prikazima križarskih ratova i historijskih alegorija poput *Poljubca* iz 1859. godine),²⁴⁴ **Julius Schnorr von Carolsfeld** (1794.-1872., slikar blizak nazarencima autor je prikaza iz srednjovjekovne europske i njemačke povijesti i književnosti),²⁴⁵ **January Suchodolski** (1797.-1875., poljski slikar i vojnik, najpoznatiji po prizorima iz poljske ratne povijesti),²⁴⁶ **Karl Pavlovič Brjullov** (1799.-1852., jedan od prvih međunarodno priznatih ruskih slikara najpoznatiji je po *Posljednjem danu Pompeja*, slici dovršenoj 1833. godine),²⁴⁷ **Gábor Meleg** (1801.-1835., mađarski slikar i grafičar, čiji se radovi također pojavljuju u *Aurori*), **Bálint Kiss** (1802.-1868., mađarski slikar, a od 1847. godine kustos galerije slika Narodnog muzeja u Budimpešti, jedan je od poznatijih predstavnika historijskog slikarstva u Mađarskoj do uspostavljanja Nagodbe, čije historijske radove karakterizira inzistiranje na sadržaju uz skromnije formalno-stilske datosti),²⁴⁸ **Moritz von Schwind** (1804.-1871., austrijski slikar i jedan od vodećih ilustratora njemačke književne tradicije kombinira elemente historijske i folklorne tematike),²⁴⁹ **Christian Ruben** (1805.-1875., predvodnik pokreta „historičara“ slika *Kolumbo otkriva Ameriku* 1846. godine - „[...] dajući Kolumbu svoje crte lica, jer sebe smatra otkrivačem novog smjera u staroj Austriji.“,²⁵⁰ **Károly Brocky** (1807.-1855., mađarski slikar početkom 1850-ih stvara *Proglašenje Zlatne bule*),²⁵¹ **Karl Friedrich Lessing** (1808.-1880., jedan od važnijih predstavnika Düsseldorfske slikarske škole 1836. godine slika *Husitsku propovijed*),²⁵² **Leander Russ** (1809.-1864., austrijski slikar poznat po prizorima iz bečke povijesti),²⁵³ **Carl Rahl** (1812.-1865., austrijski dekorativni slikar

²⁴⁴ Hayezov *Poljubac* simbolični je prikaz tadašnjeg savezništva Francuske i Kraljevstva Pijemonta i Sardinije pred talijansko ujedinjenje te talijanskog preporoda (*Risorgimento*) općenito. Za više informacija o životu i djelu ovog talijanskog slikara vidi knjigu - katalog izložbe *Hayez* iz 1983. godine (urednici Maria Cristina Gozzoli i Fernando Mazzocca).

²⁴⁵ Preseljenjem u München 1827. godine radio je na ciklusu fresaka o Nibelunzima (dovršen tek 1867.) te ciklusu scena iz njemačke povijesti (1835.-1842.). Vidi: Schiff i Waetzoldt, 1981., 272.-273.

²⁴⁶ Više o autoru i njegovim djelima u knjižici Krystyne Sroczyńskiej *January Suchodolski* iz 1984. godine.

²⁴⁷ Spomenuta antička tema izazvala je euforične i raznovrsne umjetničke i političke reakcije te interpretacije. O ruskom slikarstvu od 1757. do 1881. vidi knjigu Rosalind P. Blakesley *The Russian Canvas* iz 2016. godine.

²⁴⁸ Schneider, 1969., 18.

²⁴⁹ Kako pokazuju internacionalni i domaći primjeri, važnu ulogu u početnim fazama nacionalne identifikacije i oblikovanju žanra imali su književni predlošci, a posebice epska i narodna poezija unutar kojih se na osobiti način isprepliću elementi historijske fantazije i zbilje. Vidi: Schiff i Waetzoldt, 1981., 273.

²⁵⁰ Jedno vrijeme iznimno popularna historijska tema *Kristofor Kolumbo* pojavit će se i na području hrvatskih zemalja, primjerice u opusu Franje Salghettija Driolija. Vidi: Schneider, 1969., 15.

²⁵¹ *Ibid.*, 18.

²⁵² Prikaz husitske propovijedi u tadašnjem je povijesnom kontekstu izazvao svestrane, religijske i političke, interpretacije. Spomenutu sliku pratile su stoga i različite društvene kontroverze vezane uz status reformacije i protureformacije na području Njemačkog Saveza (1815.-1866.). U kratkoj retrospektivi Lessingova lika i djela iz 1865. godine za list *The Art Journal* likovni kritičar Joseph Beavington Atkinson u prikazima Husita ističe upravo njihovo znakovito reformacijsko usmjerenje. Vidi: Atkinson, 1865., 264.

²⁵³ Npr. *Osnivanje Beča i Juriš Turaka na Löwenbastei u Beču* 6. IX 1683. Vidi: Schneider, 1969., 15.

historijskog smjera, kako ga naziva Marijana Schneider, radi povijesne prikaze u bečkim javnim zdanjima),²⁵⁴ **Dionysios Tsokos** (1814./1820.-1862., slikar poznat po prizorima i portretima iz grčke povijesti, a posebice Grčkog rata za neovisnost),²⁵⁵ **Alfred Rethel** (1816.-1859., njemački slikar koji, između ostalog, radi na scenama iz života Karla Velikog i Hanibala Barke)²⁵⁶ te **Karel Svoboda** (1824.-1870., jedan od značajnijih prestavnika češkog historijskog slikarstva afirmirao se prikazom *Praške defenestracije*, a na poziv Ljudevita Gaja boravio je u Zagrebu, stvarajući prizore iz tzv. ilirske povijesti).²⁵⁷

U prvoj polovini 19. stoljeća afirmacija historijskog slikarstva odvija se primarno u zonama dvojne, industrijske i političke, revolucije. U obližnjim kontaktnim područjima Srednje Europe (prvenstveno budućih država - Kraljevine Italije i Njemačkog Carstva) slični društveni i likovni procesi javljaju se sredinom 19. stoljeća jačanjem nacionalnih pokreta za ujedinjenje. Na prostoru pak Austrijskog Carstva, kasnije Austro-Ugarske Monarhije, takvi trendovi dolaze do izražaja u drugoj polovini, a ponegdje i na prijelazu stoljeća, ovisno o razinama društvenog razvitka i nacionalne integracije. Čak i u razdoblju zrelih ostvarenja historijskog slikarstva na tlu tadašnje Monarhije austrijski povjesničar umjetnosti Rudolf Eitelberger (1817.-1885.) žali se na nedostatak radova vezanih uz povijest Austrije. Problem zapostavljanja zajedničke austrijske prošlosti, prema njegovim tvrdnjama, proizlazi iz manjka adekvatne historiografske i književne inspiracije, ali i sve snažnijih separatističkih težnji naroda na prostoru cjelokupne Monarhije: „[...] Svaki se narod uljuljava u ideju nacionalnih država, koja leži izvan austrijske državne ideje. Taj smjer historiografije, koji na neki način treba pripremiti države budućnosti, ide rukom o ruku s onim historijskim umjetničkim prikazima, koji okružuju prošlost pojedinih austrijskih naroda gloriolom i na taj način podupiru nastojanja moderne historiografije. Ove nas okolnosti potiču da razmotrimo međusobni odnos povijesti i slikarstva prema austrijskom državnom životu...“²⁵⁸

Rudolf Eitelberger je stoga, kao suvremenik, ispravno uočio blisku povezanost rastućih nacionalnih pokreta za oslobođenje ili ujedinjenje i znatnije artikulacije historijskih tema i

²⁵⁴ Predvodnik „dekorativnih slikara historijskog smjera“ čiji rad karakteriziraju „rimski oblik i venecijanske boje“, značajan i zbog velikog broja sljedbenika i učenika. Vidi: Schneider, 1969., 16.

²⁵⁵ Prizori iz grčke povijesti, a posebice scene nacionalne afirmacije te ratova s Turcima, često se prikazuju u europskom historijskom slikarstvu prve polovine 19. stoljeća. Taj trend prisutan je i na području hrvatskih zemalja, mada u mnogo manjoj mjeri (osvrst na pojedine hrvatske primjere u sljedećim poglavljima).

²⁵⁶ Prema već spomenutom Josephu Beavingtonu Atkinsonu Alfred Rethel „umio je obuhvatiti značajni povijesni trenutak u punom integritetu i veličini“, orijentirajući se pritom više na njegove općeljudske karakteristike, a manje na samu ratnu opremu ili kostimografske detalje. Vidi: Atkinson, 1865., 337.-340.

²⁵⁷ Historijske ilustracije Karela Svobode trebale su završiti u historiografskom djelu *Dogodovština Ilirije Velike* koje naposljetku nije tiskano, iako je za to navodno steklo formalne uvjete 1846. godine. Vidi: Schneider, 1969., 21.-22./ Više o toj povijesnoj i slikarskoj epizodi unutar idućeg poglavlja.

²⁵⁸ Ibid., 16.

motiva. Osim toga, prepoznao je i ono što će buduće generacije povjesničara umjetnosti, poput Francisa Haskell, odrediti kao utjecaj slike na historijsku imaginaciju, ukazujući na mogućnost određenog prizora da utječe na formiranje pojedinačnog ili kolektivnog identiteta. Još jedan povjesničar umjetnosti Stephan Bann u sličnom će kontekstu također primjetiti da „oči u oči s nekom slikom znači oči u oči s poviješću“. Potonja, iznimno indikativna tvrdnja, posebice je značajna u tumačenju fenomena tzv. historijske rekonstrukcije koji, makar prividno, gledatelju slike ostavlja dojam autentičnosti određenog povijesnog portreta ili scene.²⁵⁹ Postizanje tzv. historijske izvornosti ili makar njezina privida postat će, štoviše, jedno od temeljnih načela historijskog slikarstva od razdoblja Francuske revolucije do Prvog svjetskog rata. Čak i kad pojedina slika ne bude primarno određena takvom funkcijom, tzv. prosječni gledatelji, a nerijetko i sami likovni kritičari, u njoj će tražiti manje ili više realno ocrtavanje prošlosti, oslanjajući se na autore djela kao na „povjesničare van struke“.²⁶⁰

Popularizacija historijskih sadržaja na području slikarstva u potpunosti se podudara s „epidemijom [...] historijskih napisa“ u prvoj polovini 19. stoljeća kada „prikupljanje ostataka prošlosti“, riječima Erica Hobsbawma, postaje „univerzalna strast“.²⁶¹ Zaokupljenost historiografijom (i prošlošću općenito) u nacionalnim društvima koja teže određenom stupnju povijesne legitimacije nije ništa novo, mada će tijekom 19. stoljeća ona poprimiti vrlo specifične i institucionalizirane društvene razmjere.²⁶² Štoviše, za razliku od prethodnih povijesnih razdoblja, a uz pomoć novih medija poput litografije, određena percepcija suvremenih i povijesnih zbivanja proširit će se i na nepismene slojeve stanovništva. Samo tijekom revolucionarnog razdoblja nastalo je, primjerice, više od 6 000 različitih grafika upravo u nastojanju da se izmijeni ili izgradi određena društvena ili politička svijest.²⁶³ Ipak, kako će primjetiti Marijana Schneider, usprkos širenju novih ideologija među najšire društvene slojeve, tadašnji „građanin silazi s likovne pozornice, da bi se na njoj ponovno pojavili u beskrajnoj povorci kraljevi, knezovi i vitezovi, u kompozicijama historijskog slikarstva“.²⁶⁴ Takav rasplet

²⁵⁹ Burke, 2003., 10.-11.

²⁶⁰ Ibid., 167.-168.

²⁶¹ Hobsbawm, 1987., 237.

²⁶² Matthew Jefferies ističe nekoliko temeljnih karakteristika tadašnje preokupacije prošlošću, poput težnje da se svijet percipira prvenstveno u historiografskim terminima, povijesnog konteksta kao temeljnog sredstva percepcije, promoviranja historiografije kao zaštitnice ili braniteljice istine, kombiniranja povijesne nostalgije i različitih vrsta progresivizma te iznimno široke popularizacije povijesnih žanrova u književnosti (posebice povijesnih romana). Vidi: Jefferies, 2006., 316.-318., 320.-321.

²⁶³ „Iako upotreba slike i tekstova u svrhu oblikovanja stavova sežu u daleku prošlost, javna dimenzija i razmjeri revolucionarne medijske kampanje bili su nešto novo.“ Vidi: Briggs i Burke, 2011., 104.-105.

²⁶⁴ Bez obzira na odbacivanje, primjerice, monarhijskih uređenja, najveći dio tadašnjeg stanovništva ipak teži ostvarivanju statusa koje su uživali nekadašnji ili još uvijek aktualni aristokrati i vladari. Tek na prvi pogled kontradiktorno, takvo poimanje zbilje rezultat je kompetitivne i evolucijski zadane ljudske psihologije koja u kontinuitetu teži određenoj društvenoj afirmaciji./ Za citat vidi: Schneider, 1969., 8.-9.

dogadaja valja promatrati prvenstveno u kontekstu prevladavajućih društvenih normi koje, bez obzira na negiranje ranijih političkih sustava, teže afirmaciji određenih povijesnih zbivanja i pojedinaca kao više ili manje poželjnih obrazaca ponašanja. Odnosno, kako je istaknuo Zvane Črnja, obrazlažući percepciju junaka u epskoj narodnoj poeziji: „[...] iako su protagonisti tih mitova bili kraljevi, knezovi, banovi ili vitezovi, oni su [...] uvijek imali pučku dušu i temperament.“²⁶⁵ Upravo na društvenim modelima iz prošlosti gradi se stoga novo građansko društvo, pri čemu se određena prava i obveze postupno šire na sve veći i nacionalno integrirani dio stanovništva.²⁶⁶

²⁶⁵ Črnja, 1964., 388.

²⁶⁶ Sastavni dio većine historijskih tema i motiva čine heroji, i to nerijetko različitih društvenih statusa. Primjerice, pregled švicarskog historijskog slikarstva 19. stoljeća, autora Franza Zelgera, u svom naslovu izravno upućuje na herojsku smrt i herojsku bitku kao temeljne okosnice takve vrste slikarstva. Vidi naslovnici djela: Zelger, *Heldenstreit und Heldentod*.

*Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj: hrvatski narodni preporod i ilirski pokret*²⁶⁷

Dok je u zapadnoj Europi historijsko slikarstvo već u prvoj polovini i sredinom stoljeća doživjelo svojevrsni procvat, na području srednje i istočne Europe u isto su vrijeme definirane slične, ali specifične konture novog žanra do čijih vrhunaca dolazi većinom u drugoj polovini 19. stoljeća. Hrvatske zemlje, s iznimkom manjih političkih središta poput Zagreba,²⁶⁸ u tom su kontekstu sastavni dio srednjoeuropske umjetničke periferije.²⁶⁹ O nepovoljnoj slikarskoj situaciji tijekom prve polovine 19. stoljeća u Hrvatskoj svjedoči niz književnih - preporodnih i prvih povijesno-umjetničkih publikacija, baš kao i kasnija stručna te znanstvena literatura. Primjerice, još Antun Nemčić u svojim *Putositnicama* objavljenima 1845. godine tvrdi: „Imade u miloj našoj domovini veličanstvenih prizora u izobilju koji bi se s inostranimi usporediti mogli, ali nema ljudi koji bi svijet s njimi upoznali, nema umjetnika kojih bi ih kist oživio i proslavio.“²⁷⁰

Desetak godina kasnije (1858. godine) Ivan Kukuljević Sakcinski na stranicama *Slovnika umjetnikah jugoslavenskih* također bilježi manji, a kako će se većinski ispostaviti u kasnijoj recepciji, i ne osobito značajni broj umjetnika na području hrvatskih zemalja (navode se svi Kukuljeviću poznati umjetnici do godine izdavanja samog *Slovnika*). Od domaćih i stranih autora čija se aktivnost u makar skromnijem segmentu može povezati s historijskim slikarstvom u Hrvatskoj spominju se redom: Cesare Dell' Acqua,²⁷¹ Josip Gatteri,²⁷² Katarina

²⁶⁷ Termini „hrvatski narodni preporod“ i „ilirski pokret“ uvriježeni su u hrvatskoj historiografiji (vidi, primjerice, Šidak et al., 1988., naslov knjige i naslov poglavlja na 58. str. te s time vezana tumačenja). Podrazumijevaju dvije vrlo bliske, a različite povijesne kategorije, odnosno etape. Hrvatski narodni preporod odnosi se na uopćene nacionalne aktivnosti čitave prve polovine 19. stoljeća, a ilirski pokret na njihovu konkretniju društveno-političku realizaciju od 1835. do 1848. godine.

²⁶⁸ Grad Zagreb koji će se u idućim desetljećima nametnuti kao središte društvenog, političkog i umjetničkog života početkom 19. stoljeća imao je otprilike 8 000 stanovnika. Nešto više populacije brojao je u istom razdoblju Varaždin s oko 12 000 stanovnika. Vidi: Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 7.

²⁶⁹ Pitanja centra i periferije te odnosa kvantitete i kvalitete valja promatrati u određenom ili specifičnom likovnom kontekstu, jer, kako napominje Boris Kelemen: „Isto tako kao što su društvena, politička ili ekonomska zbivanja prošlog stoljeća (19. stoljeća, op. a.) u nas posebna i drugačija od onih u drugim zemljama, i slikarstvo toga vremena nosi svoje određene osobine i svoje druge vrijednosti. Ako i tumačimo tadašnju našu sredinu kao periferiju općih zbivanja, ipak ne možemo zanijekati određenu autohtonost, specifičnost koja donosi određene i druge vrijednosti...“ Vidi: Kelemen et al., 1961., 11.

²⁷⁰ Riječ je o zapisu nastalom nedaleko od Skrada na putu prema Rijeci. Spomenuti dio teksta odnosi se više na pejzaže, ali upravo zbog toga još je jasnije u kakvom se položaju nalazi rano historijsko slikarstvo u Hrvatskoj. Vidi: Nemčić, 1965., 67.

²⁷¹ Kukuljević ga predstavlja kao slikara „rodom iz Trsta“ koji „živi sad u svojoj domovini Istriji kao umjetnik mnogo slavljén i cienjen“. Od nekoliko djela unutar natuknice posebno izdvaja „veliku historičku sliku, koja predstavlja Cromvella u sriedini svojih Puritanah, oduševljavajuć ih na bunu“. Vidi: Kukuljević, 1858., 55.-56.

²⁷² Još jedan autor „rodom iz Trsta“ unutar Kukuljevićeva leksikona ističe se kao slikar koji „u najnovije doba narisa 150 prizorah izvadjenih iz historije mletačke“. Vidi: Ibid., 97.

Ivanović,²⁷³ Anastas Jovanović,²⁷⁴ Vjekoslav Karas, Mojsija Mišković,²⁷⁵ Franjo Salghetti Drioli te Nikola Strahinjić.²⁷⁶ Kukuljevićev *Slovník* moguće je smatrati pouzdanim indikatorom tadašnjih slikarskih aktivnosti upravo zbog ideološki determiniranog sabirateljskog okvira. Za očekivati je, naime, da je pisac takvog biografskog leksikona baš na račun primjenjivane istraživačke metodologije naveo najveći dio poznatih historijskih slika koje prikazuju osobe ili događaje iz široko shvaćene južnoslavenske prošlosti.²⁷⁷

Kasniji istraživači hrvatskog slikarstva prve polovine 19. stoljeća u bitnome usvajaju ondje iznesene teze. Sukladno takvim stajalištima prije 1860. godine historijsko slikarstvo u Hrvatskoj kao specifični likovni žanr prepoznaje se tek u tragovima, i to većinom u manjim historijskim opusima Franje Salghettija Driolija i Vjekoslava Karasa.²⁷⁸ Preostale slikarske žanrove, što je također indikativno, obično zastupaju strani autori kako je istaknuo već i Ljubo Babić u svom pregledu hrvatske umjetnosti, nazivajući razdoblje od 1830. do 1860. godine periodom kulturne recepcije s pokušajima resorpcije, ukazujući također na autohtona likovna kretanja koja nerijetko nemaju izrazitije veze sa tada popularnim pravicima u zapadnoeuropskoj umjetnosti.²⁷⁹ Dvije su pojave, bliske tamošnjim krugovima, ipak utjecale na promjenu slikarskog diskursa u Hrvatskoj te time, makar samo posredno, i na razvoj historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Riječ je o postupnom pomicanju od nekoć prevladavajućih sakralnih tema prema sadržajima koji su privlačniji novoj građanskoj klasi te istodobnom usvajanju klasicističkih načina izražavanja koji u osnovi teže historijski zadanoj percepciji prošlosti.²⁸⁰ U

²⁷³ Slikarica srpskog podrijetla „oko god. 1842. posjetila je Hrvatsku i Zagreb“, a „godine 1839. načinila je u Beču sliku 'srbskoga Omira' t. j. staroga slipeca, sjedećega pod starom lipom i pjevajućega uz javorove gusle, dočim ga dva Srblijina i jedna Srbkinja slušaju“. Motiv guslara često će se pojavljivati i kod hrvatskih autora, o čemu će biti više riječi u nastavku teksta. Vidi: Kukuljević, 1858., 55.-56., 119.

²⁷⁴ U natuknici o Anastasu Jovanoviću Kukuljević ističe djela posvećena južnoslavenskoj povijesti, ukazujući na, iz njegove perspektive, nepovoljne društvene i političke okolnosti onog vremena: „Redke su osobe od znatnijih Srbah i ostalih južnih Slavenah, koje nisu od njega izradjene. Do sada ih ima može biti preko 200 na broju, te bi već iz ovih mogo sastaviti Pantheon znatnih jugoslavenskih muževah, kakovoga malo inih narodah imadu. Ali naš narod mari žalibože još veoma malo za umjetnost i za vještine, malo se brineći za znatne svoje ljude.“ Pred kraj natuknice Kukuljević također navodi da umjetnik namjerava izdavati, između ostalog, „Pantheon Slavenah“, odnosno „list, u kom bi došli obrazi najznatnijih Slavenah“. Vidi: Ibid., 126.-127.

²⁷⁵ Bakrorezac rodом iz Banata, krivotvorio je novac u Pešti zbog čega je u trenutku pisanja Kukuljevićeva teksta vjerojatno još uvijek boravio u zatvoru. Od njegovih radova izdvaja se „Smrt Nikole Zrinjskoga u Sigetu gradu, od koje slike jedan odtisak na svili ima narodni muzeum u Zagrebu“. Vidi: Ibid., 317.

²⁷⁶ Slikar samouk, prema Kukuljevićevim navodima, radio je na velikoj slici „uzkrsnutja narodnosti hrvatske“, i to u jeku revolucija 1848. godine, međutim „neimajući čovjeka, koj bi ga u teškom poduzetju savjetovao i u radnji na ruku mu išo, oboli i poludi“. Vidi: Ibid., 432.

²⁷⁷ Mance, 2008., 286.-287.

²⁷⁸ Marina Bregovac Pisk naglašava da postoje tek manje pretpostavke za razvoj takve vrste slikarstva u prvoj polovini 19. stoljeća, a određeni likovni primjeri, ako se i spominju na stranicama tiska, najčešće su vrlo ograničena utjecaja na okolinu. Vidi: Bregovac Pisk, 2010., 112.

²⁷⁹ Babić, 1943., 39.-63.

²⁸⁰ U pojedinim tiskovinama prve polovine 19. stoljeća (poput *Pilgera* i *Danice ilirske*) prisutni su manji članci ili crtice kojima se na redovitoj bazi informira hrvatska javnost o tokovima tadašnje europske umjetnosti. Skromni

takvom kontekstu najzastupljeniji žanr je portretistika (na području tadašnje Austrijske Carevine s karakteristikama bidermajera), pri čemu „do sredine stoljeća gotovo ne postoji pejzažno slikarstvo, a prikazi povijesnih ili suvremenih zbivanja posve su izuzetna pojava“.²⁸¹ Ukoliko se pod određenim okolnostima i javljaju, rane historijske teme i motivi obično nisu obilježeni procesima nacionalne integracije ili specifičnim historiografskim programom. Riječ je najčešće o sporadičnim pozivanjima na antiku bez ciljanih političkih konotacija ili o slikanju određenih povijesnih ličnosti ili događaja za uže obiteljske krugove.²⁸²

Tijekom Hrvatskog narodnog preporoda i Ilirskog pokreta (okvirno od 1835. do 1848. godine) dolazi do intenzivnijeg formiranja prvih karakterističnih historijskih tema i motiva.²⁸³ Od različitih društvenih čimbenika koji potiču takav tijek događaja ističu se: iznimna angažiranost mlade generacije, jačanje nacionalne integracije u okvirima ranog građanskog društva te provođenje vizualno prepoznatljive kulturne politike, odnosno korištenje specifičnih likovnih predložaka ili uzoraka u okvirima sve dinamičnije promidžbene kampanje.²⁸⁴ Promatrajući u cjelini kataloške jedinice nastale u razdoblju od 1838. do 1849. godine (kako su izložene unutar kataloga), jasno je da učinci preporodnih kretanja na historijsko slikarstvo u Hrvatskoj ostaju iznimno suženi i ograničeni, kako na kvantitativnoj, tako i na kvalitativnoj razini.²⁸⁵ Najveći dio djela, s izuzetim opusima dvojice vodećih predstavnika Driolija i Karasa, i dalje spada pod nešto učestalije, ali u konačnici tek kroničarski orijentirane aktivnosti, mada

osvrtni nisu garancija razvijenog likovnog života u Hrvatskoj, ali su potvrda makar slabije uključenosti u prevladavajuće europske trendove. Vidi: Peić, 1968., 8.-16.

²⁸¹ Schneider, 1985., 201./ Sličnu konstataciju, uz isticanje par manjih izuzetaka, Marijana Schneider iznosi i unutar zaključka tvrdeći: „Povijest koja u 19. stoljeću daje obilje motiva evropskom slikarstvu, u Hrvatskoj do sredine stoljeća još ne ulazi u običaj.“ Vidi: Ibid., 207.

²⁸² Određene iznimke, iako malobrojne i manje poznate, svakako postoje. Unutar zbirke obitelji Radman u Omišu sačuvana je, primjerice, fotografija izgubljene slike Petra Zečevića u čast providura Vicka Dandola. Unutar iste zbirke nalazi se i niz crteža - antičkih i ranonovovjekovnih motiva većinom iz prve polovine 1830-ih godina (Dante, Gutenberg, Galileo Galilei, Marko Aurelije, Aleksandar Veliki, itd.). Navedeni radovi svjedoče određenom identitetskom opredjeljenju, mada ne moraju nužno imati ciljne (proto)nacionalne i političke konotacije. Vidi: Žižić, 2004., 6., Prijatelj, 1959., 29. (slike od broja 10. do broja 18.)

²⁸³ Riječ je o središnjem preporodnom razdoblju kako se većinski definira u dosadašnjoj hrvatskoj historiografiji. Temeljne karakteristike preporoda, posredno bitne i za razvoj historijskog slikarstva u Hrvatskoj bile su: nadahnutost romantičarskim idejama i slavistikom, reakcija na pojedine mađarske pretenzije, sličnost s drugim pokretima na području srednje Europe, ilirizam kao kulturni program, važnost jezičnog pitanja i njemačkog modela kulturne nacije, narodnost kao moda te (kranji rezultat preporodnih aktivnosti) uspješno ispunjavanje hrvatske, ali ne i južnoslavenske misije. Vidi: Stančić, 2002., 171.-180., Iveljić, 2010., 40.-49.

²⁸⁴ Iveljić, 2016., 337.-338., 342.-343.

²⁸⁵ Isidor Kršnjavi, rođen 1845. godine, prisjećajući se svoga djetinjstva, o likovnim umjetnostima svjedoči sljedeće: „U pojedine pokrajine od ovo malo umjetničkoga života nije dopiralo skoro ništa. Tek je koji to aristokrat kupio koju umjetninu. [...] I ono što se je [...] slikalo išlo je ravno u vlasnost kupca ili naručitelja, o kakovoj izložbi, o ikakvu utjecanju na općinstvo nije bilo onda kod nas ni razgovora.“ Vidi: Kršnjavi, 1980., 149.-150.

je i na takvoj vrsti ostvarenja vidljiva potreba za određenim - vizualno poželjnim načinom historizacije.²⁸⁶

Prvo katalogizirano djelo datira iz 1838. godine, a riječ je o prigodničarskom ilustriranju alkarske utrke održane u počast sinjskom uzvaniku Fridriku II. (tadašnjem vladaru Kraljevine Saske). Sliku je izradio splitski amater Antun Barač čiji opus svjedoči iznimno skromnim dosezima dalmatinskog slikarstva u prvoj polovini 19. stoljeća. U kontekstu historijskog slikarstva, s izuzetkom Franje Salghettija Driolija, tamošnje okolnosti u tom se pogledu neće bitnije mijenjati gotovo sve do kraja 19. stoljeća.²⁸⁷ Nešto je povoljnija situacija na sjeveru Hrvatske, gdje strani autori odrađuju narudžbe sličnog karaktera, kako, primjerice, svjedoči *Ulazak Alberta Nugenta i njegovih slobodnjaka u Zagreb prilikom instalacije bana Hallera, 18. 10. 1842.* (kolorirana litografija C. Goebela iz 1842. godine).²⁸⁸ Ipak, najveći dio zabilježenih radova jasno ukazuje na prevlast grafičkih reprodukcija (primarno litografija)²⁸⁹ te skromnijih slikarskih uradaka (najčešće crteža ili akvarela). Prikazivanje vremenski daljih i sadržajno kompleksnijih povijesnih prizora tehnikom ulja na platnu iznimno je rijetko, ponajviše zbog ograničenih financijskih mogućnosti, ali i nedostatka adekvatno obučениh slikarskih majstora.

U razdoblju Hrvatskog narodnog preporoda i Ilirskog pokreta moguće je, usprkos malom broju radova, uočiti začetke kasnijih slikarskih kretanja. Malobrojni historijski portreti, primjerice, uključuju popularne povijesne ličnosti, poput *Ivana Gundulića*²⁹⁰ (ulje na platnu F.

²⁸⁶ Prva godina unutar kataloga - 1838. navedena je isključivo kao rezultat pretraživanja dosadašnje povijesno-umjetničke literature. U prvoj polovini 1830-ih godina nisu, naime, registrirana adekvatna slikarska ostvarenja koja bi odgovarala definiciji historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Čak je i dobar dio zabilježenih radova iz 1830-ih i 1840-ih godina kroničarskog karaktera, što je još jedan pokazatelj slabije aktivnosti na području historijskog slikarstva.

²⁸⁷ Kruno Prijatelj 19. stoljeće naziva „najsiriomašnjim razdobljem umjetnosti Dalmacije“, pri čemu, ipak, u kontinuitetu naglašava važnost konteksta u kojem nastaju pojedina djela. Tako u slučaju Baračevih slika iznosi sljedeće: „Barača treba promatrati kao primitivca, kao naivnog slikara u onom smislu koji tome pojmu daje današnja umjetnička kritika. S tog aspekta, a ne s nekih akademskih kanona [...], treba gledati njegovo djelo, osjetiti gotovo djetinjisku prostosrdačnu toplinu, simpatičnu i prodorno uočenu atmosferu, iskrenu poetičnost, punu draži.“ Vidi: Kelemen et al., 1961., 53., 57.

²⁸⁸ Kako je primjetila Marijana Schneider, potonja litografija više inzistira na prikazivanju odjeće istaknutih članova povorke (nošnji slobodnjaka, serežana i dijela građana), nego li na emocijama nabijenom i politički značajnom događaju (što je vjerojatno i posljedica tehnike, ali možda i vještine autora). Takav je prikaz ipak znakovit, utoliko što će serežani kasnije biti zastupljeni kao česta tema ili motiv domaćeg historijskog slikarstva. Albert Nugent bio je inače pristaša ilirskog pokreta, a njegovi slobodnjaci u Zagrebu „nisu puka dekoracija već i jezgra oružane snage ilirizma“. Vidi: Schneider, 1985., 207., Stančić, ur., 1985., 307., Horvat, 1975., 209.

²⁸⁹ Posebna su kategorija litografirani portreti unutar književnih izdanja, poput *Obraza slavnih osobah naroda ilirskoga* iz 1840. i Galerije ilustriranih Dubrovčana (*Galleria di Ragusei illustri*) iz 1841. godine (više informacija unutar kataloga).

²⁹⁰ Vodeće ličnosti dubrovačke književnosti kasnije će u historijskom slikarstvu ući u red najčešće prikazivanih tema i motiva. Još za preporodnog vremena starija dubrovačka književnost smatrana je vrhuncem domaćeg spisateljstva, a dubrovačko je narječje, po mišljenju Janka Draškovića, „bilo 'najizgrađenije' od svih ilirskih narječja“. Na takve teze nadovezivala su se i različite pseudohistorijske teorije i predodžbe, poput one „o

Wiehla iz 1842. godine) ili *Nikole Zrinskog Sigetskog* (litografija J. Smolenica iz 1845. godine; prema starijem bakrorezu).²⁹¹ Potonji su tek suptilniji odraz mnogo snažnijih književnih trendova koji su odigrali najznačajniju ulogu u promicanju preporodnih ideja. Njihova pojava, međutim, ni u kom slučaju nije stoga manje vrijedna ili zanemariva. Dapače, ona ukazuje, među ostalim, na prvotnu afirmaciju povijesnih osobnosti i zbivanja na polju književnosti te njihov kasniji - posljedični prelazak na polje slikarstva.



1) I. Simonetti, *Bijeg iz Parga 1819. godine*, 1842., Muzej Benaki, Atena²⁹²

Među povijesnim kompozicijama najranijeg razdoblja ističu se *Bijeg iz Parga 1819. godine* (autora I. Simonettija iz 1842. godine) i *Osnivanje benediktinskog samostana na Martinovu brdu - Sveti Stjepan ugarski kralj* (S. Marjanovića iz 1843. godine). Prva slika demonstrira nekadašnje zanimanje za zbivanja iz grčke nacionalne povijesti. Prikazuje skupinu izbjeglica koji, nakon britanske primopredaje grada Parga tamošnjem Ali-paši, odlaze morem u potragu za novom zemljom, izbjegavajući ostanak pod starim neprijateljima i eventualno ropstvo.²⁹³ Grčka borba za neovisnost u prvoj je polovini 19. stoljeća brojnim europskim narodima bila motivacija za vlastito nacionalno oslobođenje. Engleska prodaja grčke zemlje

legendarnom Feničaninu Kadmu, tobožnjem izumitelju alfabeta, koji je 'prvu ilirsku kraljevinu' osnovao na jadranskoj obali sa središtem u kraju oko Dubrovnika". Vidi: Šidak et al., 1988., 128.

²⁹¹ *Provala ili Juriš Zrinskog iz Sigeta* Mihaela Stroya (1803.-1871.) nastala je pred slikarev dolazak u Zagreb 1830. godine, a po slici Johanna Petera Kraffta. Slika je ranije bila poznata tek po naslovu, na temelju jedne novinske bilješke. Ulje na platnu (1150 x 1600 mm) bilo je 2013. godine na aukciji u Sloveniji. Vidi: Schneider, 1969., 21., 48./ Noviji podatci: dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja (na čemu zahvaljujem dr. sc. Marini Bregovac Pisk).

²⁹² Vižintin, 1993., 42.

²⁹³ Gekas, 2014., 184.-185.

bila je, u tom kontekstu, posebice aktualna manjim i rastućim nacionalnim pokretima koji su se često osjećali izigrano od strane većih europskih sila. Područje Parga ostalo je pod osmanskom vlašću sve do 1913. godine. Slika Ivana Simonettija, danas smještena u Muzeju Benaki u Ateni, utjelovljuje iznevjerene romantičarske ideale prve polovine stoljeća s kojima su se mogle identificirati tadašnje, a posebno manje, europske nacije, uključujući i hrvatsku. To također može, iako manje vjerojatno, predstavljati jedan od bitnijih faktora u nastanku slike i u njezinoj eventualnoj - nacionalnoj interpretaciji. U historijskom slikarstvu u Hrvatskoj ovo je jedan od rijetkih i najpoznatijih prikaza iz grčke nacionalne povijesti. Hrvatsko je slikarstvo, posebice tijekom prve polovine 19. stoljeća, bilo ponajviše orijentirano na prikazivanje međunarodnih događaja koji na mnogo izravniji način uključuju žitelje hrvatskih zemalja.²⁹⁴



2) S. Marjanović, *Osnivanje benediktinskog samostana na Martinovu brdu (Sveti Stjepan ugarski kralj)*, 1843., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb²⁹⁵

²⁹⁴ U vrijeme nastanka slike Ivan Simonetti imao je 24 godine. Grčka borba za nezavisnost bila je još uvijek aktualna i popularna. O motivima koji su utjecali na izbor teme, obzirom na kronični nedostatak izvora i rani period njegova života, teško je suditi. Slikar je dobar dio vremena provodio na relaciji Rijeka - Venecija, pri čemu je najviše boravio u Italiji. Kasnije je također bio bliski suradnik i prijatelj Josipa Strossmayera, a imao je priliku upoznati i Vjekoslava Karasa. Ipak, ništa od toga ne pruža čvrste ni konkretne dokaze eventualnom nacionalnom (bilo talijanskom, bilo hrvatskom) uporištu potonje slike. Autor je u jednom trenutku zasigurno bio inspiriran grčkom borbom za nezavisnost, ali vjerojatno bez izravnih aluzija na slične nacionalne pokrete (poput talijanskog i hrvatskog) koji su tada u fazama sazrijevanja i postupne afirmacije. U tom su pogledu, prema Borisu Vižintinu, mnogo indikativniji raniji radovi iste tematike s kojima se Simonetti vjerojatno susreo. Riječ je o *Izbjeglicama iz Parga* F. Hayeza iz 1831. i *Brodolomu Don Juana* E. Delacroixa iz 1840. godine. Iako je određena sličnost vidljiva tek u manjim pokretima ili izrazima, slikar je navedena djela vjerojatno poznavao. Vidi: Vižintin, 1993., 42.-43.

²⁹⁵ <http://athena.mu.o.hr/?object=detail&id=22436> (pregled: 19. 1. 2019.)

Druga slika, autora Stjepana Marjanovića,²⁹⁶ predstavlja prvog ugarskog kralja Stjepana²⁹⁷ koji, u pratnji dvojice velikaša i jednog biskupa, gleda arhitektonsku osnovu za gradnju benediktinskog samostana na Martinovom brdu iz ruku podanika ili mogućeg projektanta cjelokupnog kompleksa.²⁹⁸ Za historijsko slikarstvo u Hrvatskoj djelo je znakovito iz nekoliko razloga. Ono prije svega ukazuje na skromne uvjete u kojima nastaju slikarska ostvarenja na području Slavonije. Stjepan Marjanović je župnik i slikar-diletant koji spomenutu temu odrađuje tijekom kratkotrajnog posjeta Slavonskom Brodu, a za potrebe glavnog oltara župne crkve sv. Stjepana Kralja. Prikazivanje istaknutih zbivanja iz prošlosti i dalje je vezano uz sakralne potrebe crkvenih prostora i pojedinačne inicijative raznih domaćih diletanata ili, rjeđe, stranih majstora.²⁹⁹ Kulturne institucije u ovom se periodu tek formiraju, a ograničena obrazovna infrastruktura i društvena klima općenito nisu u mogućnosti osigurati primjerenija ili kvalitetnija slikarska rješenja.

Među prikazima kojima se historiziraju nedavno minuli događaji najviše je litografija iz burne (ratne i revolucionarne) 1848./ 1849. godine. U njima se glorificiraju važniji prizori s bojišta (poput borbi na barikadama ili marširanja pod Jelačićevim vodstvom) i pojedinačni iskazi junaštva. Ipak, najveći broj tih prikaza potječe iz godina neposredno nakon samih događaja (s jednom ili najdalje dvije godine razmaka).³⁰⁰ Iz niza katalogiziranih djela moguće je zaključiti da događaji iz 1848. i 1849. godine nisu pronašli istaknuto mjesto među zastupljenim temama hrvatskog historijskog slikarstva. U kasnijim razdobljima tek će *Hrvatski sabor* D. Weingärtnera odigrati važniju, iako i dalje ograničenu ulogu, u afirmaciji tzv. Proljeća naroda. Manjku sličnih radova zasigurno su pridonijela razočaranja prouzrokovana uvođenjem neoapsolutizma, podvojena mišljenja hrvatske javnosti o potonjim događajima te kasnije -

²⁹⁶ Stjepan Marjanović (1802.-1860.) bio je slikar-diletant i predstavnik tzv. rubnog slikarstva. Kao župnik u Slankamenu, primjerice, izradio je oltarnu sliku za potrebe tamošnje crkve. Osim slikanjem, bavio se komponiranjem i književnošću (među ostalim kao ilirac i suradnik *Danice*). Sveti Stjepan - ugarski kralj, naslikan za posjeta obitelji u Brodu, na kraju nije postavljen u lokalnu crkvu, iz nepoznatih razloga. Vidi: Kelemen et al., 1961., 206., Karakaš, 2001. <http://www.matica.hr/kolo/285/likovna-bastina-broda-na-savi-i-njegove-okolice-u-xix-stoljecu-19856/> (pregled: 19. 1. 2019.)

²⁹⁷ Značaj ugarskog kralja - svetog Stjepana, u kontekstu formiranja nacionalnog identiteta, ovdje je ipak ograničen. U kasnijim će razdobljima on postati jedan od bitnijih elemenata mađarske konsolidacije, odnosno simbol mira, stabilnosti, ujedinjenja, samostalnosti i kršćanske predanosti - u skladu s ustaljenim povijesnim predodžbama o liku i djelu prvog vladara i zaštitnika ugarske države. U ranijim razdobljima sveti Stjepan bio je jedan od najčešće prikazivanih državnih svetaca u kontinentalnoj Hrvatskoj, što i nije čudo, obzirom na dugogodišnje bliske političke veze Hrvatske i Ugarske. Vidi: Mirković, 1995., 18.-26.

²⁹⁸ Osnovne informacije o slici na: <http://athena.muo.hr/?object=detail&id=22436> (pregled: 19. 1. 2019.) i u članku Josipa Matasovića, vidi: Matasović, 1922., 282.

²⁹⁹ Tijekom prve polovine 19. stoljeća pojam historijskog slikarstva još nije jasno i jednoznačno određen, a prema Marijani Schneider, podrazumijeva „jednako scene iz mitologije i Biblije, kao i scene iz suvremenog života“. Vidi: Schneider, 1969., 21.

³⁰⁰ Riječ je o velikom broju radova (litografija) koje je obradila Marina Bregovac Pisk, istražujući grafičku zbirku Hrvatskog povijesnog muzeja. Za više informacija o grafičkim listovima kojima se ilustrira razdoblje 1848. i 1849. godine vidi katalog *Zbivanja 1848.-1849. godine* Marine Bregovac Pisk.

izmijenjene društvene i političke okolnosti. Slikari, ukratko, nisu pronalazili dovoljno potkrepljenja za ilustriranje četrdesetosmaških zbivanja, a formiranje i striktnije provođenje Nagodbe također im nije išlo na ruku.

Provođenje specifične kulturne (preporodne) politike bilo je najagilnije na polju jezika i književnosti. Likovne umjetnosti bile su podzastupljene i najčešće vezane uz različite tekstualne, dizajnerske i primjenjene načine izražavanja.³⁰¹ U vizualnoj komunikaciji naglasak je bio na isticanju konkretnih te prepoznatljivih simbola i obilježja, kako bi se što učinkovitije proklamirale određene preporodne ideje. Veće slikarske kompozicije zahtijevale su i složeniju vrstu angažmana, kakvog tadašnji preporoditelji nisu bili u stanju ispuniti. Do 1860. godine najveći dio ilustrativnih materijala čine heterogene grafičke reprodukcije koje su obično vezane uz tekst, pri čemu manji dio uključuje samostalna likovna ostvarenja. Poziv Ljudevita Gaja mladom češkom slikaru Karel Svobodi na ilustriranje njegovog djela *Dogodovštine Ilirije Velike* 1846. godine u takvom je kontekstu iznimno bitan i znakovit. On ukazuje na pažljiviji pristup likovnom opremanju djela, bliske panslavenske kontakte unutar Monarhije (angažman češkog autora) te svjesnost o važnosti vizualnog identiteta knjige i njezina utjecaja na povijesnu predodžbu potencijalnih čitatelja. Takva inicijativa uključivala je slikarev boravak u Hrvatskoj, honorar od 200 forinti, izradu drvoreza (također češkog autora Krečmera 1847. godine) te završno tiskanje knjige u Leipzigu. Karel Svoboda realizirao je, među ostalim, četiri povijesne skice: *Čeha, Leha i Meha*; *Dolazak Hrvata*; *Boj na Kosovu*³⁰² i *Budućnost Ilirije* (potonja je zapravo historijska alegorija). Budući da knjiga, poradi previranja 1848. i 1849. godine, nije izdana, ni spomenuti radovi nisu ugledali svjetlost dana, baš kao ni niz drugih popratnih skica i studija koje se danas čuvaju u Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.³⁰³

³⁰¹ Preporodni pokreti svoju borbu za nacionalnu emancipaciju započinju na polju jezika te, posljedično, književnosti. U hrvatskom kontekstu, romantiziranim rječnikom Matka Peića: „Narodna hrvatska riječ izjednačena je s oružjem kojim se hrvatski narod bori za svoju slobodu. Zato nije čudo da je književnost, kojoj je riječ izrazno sredstvo, od svih vrsta umjetnosti u Hrvatskoj tog doba imala najvažnije mjesto na preporodnoj barikadi.“ Vidi: Peić, 1968., 7.-8.

³⁰² Marijana Schneider, citirajući Antuna Cuvaja i njegov rukopis *Povijest trgovine, obrta i industrije u Hrvatskoj i Slavoniji od najstarijih vremena do danas* u današnjem Hrvatskom državnom arhivu (na stranici 1249), navodi dva naslikana prizora: *Čeha, Leha i Meha pod krapinskom lipom* i *Miloša Obilića u šatoru Muratovom*. Vidi: Schneider, 1969., 21.-22., 48.

³⁰³ Horvat, 1975., 217.-219., 236.



3) K. Svoboda, Čeh, Leh i Meh, 1847., drvorez (Ilustracija za 'Dogodovštinu Ilirije Velike' Ljudevita Gaja), Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb³⁰⁴

Sve su spomenute ilustracije izabrane u skladu s idejnim zasadima djela, koje se u skoro svakom poglavlju, riječima Josipa Horvata, poziva na narodnu slogu. Čeh, Leh i Meh izabrani su kao nadnacionalna i panslavenska tema hrvatskih (krapinskih) korijena, u čemu je udjela zasigurno imalo i Gajevo podrijetlo - mjesto rođenja;³⁰⁵ Dolazak Hrvata kao jedna od omiljenih tema historijskog slikarstva u Hrvatskoj uključuje pozivanje na samobitnost i temeljna municipalna prava; dijelom tzv. Kosovskog ciklusa inzistira se na hrvatskoj i srpskoj politici zbližavanja te široj južnoslavenskoj suradnji; a ilirskom alegorijom na daljnjem provođenju ilirizma.³⁰⁶ Dobar dio izabranih tema podudaran je, dakle, s Gajevim iliriziranim viđenjem povijesti. Teorije i teze o ilirskom podrijetlu (južno)slavenskih skupina predstavljale su važan prilog autohtonosti i civiliziranosti, posebice u odnosu na ilircima sve omraženiji mađarski

³⁰⁴ Tenšek, 2005., 103.

³⁰⁵ Priča o Čehu, Lehu i Mehu u različitim se varijantama pojavljuje od razvijenog i kasnog srednjeg vijeka, a u verziji Ljudevita Gaja (izdanoj nakon njegove smrti - u autobiografiji 1875. godine) uključuje tri brata (Čeha, Leha i Meha) koji kuju pobunu protiv tamošnje rimske vlasti. Njihova sestra Vilina, koja „bijaše u skrovitoj ljubavi s rimskim poglavarom“, ih izdaje i otkriva mu planove. Braća ubijaju rimskog ljubavnika, a sestru, nakon što se skrila u špilju i rodila dijete, zazidaju u krapinski toranj. Naposljetku, trojica „isele iz Zagorja, bježeći od ropstva u slobodne krajeve tamo preko Dunava gdje su osnovali Čehiju, Lešku i Moskoviju“. Za vrijeme hrvatskog narodnog preporoda i ilirskog pokreta priča ukazuje na slavensku uzajamnost i suradnju, ističući krapinski kraj kao kolijevku nekadašnjeg slavenskog jedinstva. Vidi: Ibid., 9.-13.

³⁰⁶ Prvi nagovještaj pisanja *Dogodovštine Ilirije Velike* datira u 1835. godinu. Tijekom 1844. godine dovršen je njezin prvi dio, a sredinom 1845. godine tekst je prošao zagrebačku cenzuru te je poslan u Beč na konačno odobrenje koje je ishođeno tijekom 1846. godine. Djelo „obuhvaća usporedo prošlost svih Južnih Slavena“, odnosno „prošlost Hrvata, Srba, Slovenaca i Bugara“. U kontekstu nastanka Svobodinih skica zanimljivo je istaknuti da Gaj naposljetku izostavlja „legendu o praslavenskoj braći, Čehu Lehu i Mehu“, zbog, kako tvrdi Josip Horvat, ozbiljnijeg historiografskog pristupa i vlastite kritičnosti. Vidi: Horvat, 1975., 217.-219., 236.

politički pokret. Ususret previranjima 1848./1849. godine slavenski narodi na području Monarhije nastojali su dokazati vlastitu ravnopravnost, a u jeku sukoba i superiornost prema drugim, prvenstveno brojnijim nacionalnim skupinama. Mađari su u tom kontekstu prokazivani kao azijski došljaci hnskog, avarskog, skitskog ili mongolskog podrijetla (bliski čak i Osmanlijama), pri čemu su ilirsko-slavenske predaje i ilustracije o podrijetlu Hrvata i drugih Austroslavena funkcionirale kao sredstvo otpora mađarskoj hegemonizaciji. Teza o dvostrukoj slavenskoj migraciji (prvoj prema sjeveru za vrijeme rimskih osvajanja - Čeh, Leh i Meh; a drugoj natrag prema jugu tijekom seobe naroda - Dolazak Hrvata) bila je dokaz povijesnog kontinuiteta i očuvanja hrvatske individualnosti. Nesuđene slike Karela Svobode trebale su, dakle, poslužiti upravo kao sredstvo i maleni prilog daljnjeg i mnogo kompleksnijeg međunacionalnog (kulturnog i civilizacijskog) sukoba kojemu svjedoče mnoga izdanja i tiskovine neposredno pred tzv. Proljeće naroda 1848. godine.³⁰⁷

Mada nisu realizirane na slikarskom platnu, Svobodine skice predstavljaju, među ostalim, izvrstan indikator zastupljenosti popularnih tema u historijskom slikarstvu u Hrvatskoj, i to od najranijeg doba. Od četiri navedena naslova dva će zadržati kontinuitet prisutnosti u sljedećim razdobljima (sve do formiranja prve Jugoslavije). Riječ je o Dolasku Hrvata te Kosovskom ciklusu koje će prikazivati niz istaknutih predstavnika od sredine 19. do početka 20. stoljeća.³⁰⁸ Preostale teme neće zadržati takvu reputaciju, prvenstveno zahvaljujući postupnom slabljenju ilirskih i širih panslavenskih ideja (koje u širem smislu obuhvaćaju zapadne i istočne, a u užem smislu jugoistočne slavenske narode). Čeh, Leh i Meh pojavit će se tek u par navrata na manje poznatim djelima,³⁰⁹ a ilustriranje ilirskih motiva odumrijet će s napuštanjem ilirskog ideološkog konstrukta, pri čemu će potonji biti sužen na južnoslavenske, jugoslavenske ili hrvatske političke okvire.

³⁰⁷ U prilog iliriziranim predodžbama išla je i mađarska nacionalna integracija koja je primarno nastojala suzbiti i kasnije u potpunosti negirati habsburško povijesno pravo. Činila je to, među ostalim, upravo tvrdnjama o hunskom podrijetlu Mađara, Atilinoj kruni, protukatoličkom naslijeđu te kontinuitetu na tzv. panonskom bazenu, ali i čitavom ugarskom prostoru. Slavene unutar Monarhije se pritom u zapadnim i drugim europskim državama prokazivalo kao barbare i konzervativne suradnike ruske carske tiranije. Vidi: Kolak, 2008., 175.-192.

³⁰⁸ Dolazak Hrvata jedna je od središnjih tema historijskog slikarstva u Hrvatskoj, upravo zbog interpretacija vezanih uz polaganje prava na zemlju, dok je tzv. Kosovski ciklus (niz priča i junaka vezanih uz bitku na Kosovu i borbe s Osmanlijama) prisutan kao sastavni dio tada aktualnog - jugoslavenskog i antiosmanskog diskursa. Prema ustaljenim povijesnim predodžbama niz saveznika (uključujući jedinice iz Hrvatske, Bosne i Ugarske) odaziva se u pomoć srpskom vladaru u obrani od Osmanlija, a u borbama na Kosovu polju 1389. godine umire i osmanski sultan. Na 25. lipnja 1840. godine u Zagrebu se po prvi put izvodi kazališna predstava *Miloš Obilić* Jovana Sterije Popovića, a priče o junacima kosovske bitke prisutne su i mnogo ranije, posebice u epskoj narodnoj poeziji. Vidi: Stančić, ur., 1985., 123.

³⁰⁹ Primjerice, paško ulje na platnu Bele Čikoša Sesije, upitnog tematskog određenja, ili akvarel Mirka Račkog *Čeh, Leh, Meh i sestra Vilina* iz Galerije grada Krapine. Vidi: Tenšek, 2005., 36.

Broj slikarskih radova od 1838. do 1860. godine nije dostatan za kategoričke zaključke po pitanju forme i stila. Periferna umjetnička kretanja i specifične društvene okolnosti ne doprinose uspostavi koherentnijeg načina izražavanja. Dosada prezentirane slike često na pojedinačnoj razini kombiniraju elemente klasicizma, bidermajera kao njegova derivata te u manjoj mjeri romantizma i akademskog realizma. Već u začecima žanra vidljiva je stilaska heterogenost u obradi historijskih tema i motiva, s izuzetno naglašenim sadržajem, obično na štetu forme i slobodnijeg izražavanja. Široka kvalitativna paleta uključuje različite autore i s njima vezane kontekste, odnosno: diletantsku obradu Stjepana Marjanovića, zrelije tretiranje platna s natruhama romantizma, klasicizma ili bidermajera Ivana Simonettija te korektno zamišljenje i zacrtane, ali na platnu nerealizirane prizore Karela Svobode.³¹⁰ Tek uključenjem dvojice vodećih predstavnika (F. Salghettija Driolija i V. Karasa), kako će biti istaknuto u nastavku teksta, začeci historijskog slikarstva u Hrvatskoj poprimaju konkretnije i smislenije žanrovske konture.³¹¹

Usprkos ograničenim mogućnostima i učincima, preporodne aktivnosti uspjele su oblikovati relativno stabilna uporišta žanra. Od 1830-ih do kraja 1840-ih godina popularizirani su prvi književni i (u manjoj mjeri) historiografski tekstovi koji su bili inspiracija tadašnjim i kasnijim slikarima.³¹² O svemu tome ne svjedoče na neposredan i neupitan način određeni povijesni izvori. Ipak, velika je vjerojatnost da su vodeći autori historijskog slikarstva neprestano dolazili u doticaj s različitim vrstama književnih i povijesnih tekstova ili makar snažno prisutnih usmenih predaja. Bez obzira na pionirsku ulogu preporodnog pokreta veći dio

³¹⁰ Navedena djela teško je prosuđivati s isključivog formalno-stilskog aspekta. Marjanović je, naime, u slikarstvu diletant i imitator, Simonetti stasa na području sjevernog Jadrana gdje se miješaju karakteristike romantizma, klasicizma i bidermajera (Boris Vižintin njegov stil naziva romantičnim bidermajerom), a Svobodina djela ostaju u skicama (realizirana u drvorezu), pri čemu su i on i Simonetti tada mladi autori u razvoju. Pritom je utjecaj sve trojice na hrvatsko slikarstvo, što je posebno bitno za naglasiti, prilično malen. O stilskim kolebanjima vidi primjer Ivana Simonettija: Vižintin, 1993., 33.

³¹¹ Obrađujući hrvatsko slikarstvo prve polovine 19. stoljeća, Grgo Gamulin naglašava presudnu ulogu društveno-političkog konteksta, odnosno dugotrajnih kriza na području hrvatskih zemalja (procjepa između Beča, Pešte, Osmanlija, Mletaka, Francuza i iredente). U opisima tadašnje umjetnosti (forme - stila) koriste se stoga izrazi poput: pomanjkanja kontinuiteta i tradicije, necjelovitosti, heterogenosti, egzogene motivacije, nemogućnosti kvalitetnije asimilacije i integracije, kašnjenja, manjka izvornosti te nedostatka trajnog značenja. Vidi: Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 5.-10.

³¹² Preporodna djela, često bazirana na predodžbama iz ranijih književnosti, oblikovala su u znatnoj mjeri kolektivnu svijest tada još uvijek užeg dijela stanovništva. Nacionalnom integracijom ona će utjecati na šire slojeve pučanstva. Preporodna literatura učvršćuje ili redefinira percepciju određenih povijesnih osoba ili događaja (bitaka, junaka, obrazaca ponašanja, stereotipa, itd.). Među poznatijim djelima tog razdoblja ističu se: *Juran i Sofija ili Turci pod Siskom* (Ivana Kukuljevića), *Smrt Smail-age Čengića* (Ivana Mažuranića), *Pogled u Bosnu* (Matije Mažuranića), *Teuta i Grobničko polje* (Dimitrija Demetra), *Prvenci* (Petra Preradovića), itd. Od 30-ih godina 19. stoljeća uočava se i povećani interes za sigetsku bitku i Nikolu Šubića Zrinskog. Tijekom 1834. godine u slavu imendana cara Franje I. u novoootvorenom zagrebačkom kazalištu izvedena je predstava *Nikola Zrinjski* ili *Opsada Sigeta* (po drami Theodora Körnera). Tijekom 1836. godine tiskano je novo izdanje *Oddiljenja Sigetskoga* Pavla Rittera Vitezovića, a 1840. godine izdan je Körnerov igrokaz *Nikola Šubić, knez Zrinjski* ili *Pad Sigetski* u prijevodu Stjepana Marjanovića. Vidi: Iveljić, 2010., 46.-47., Stančić, ur., 1985., 86., 122., 124.

povijesnih priča i predaja ipak je bio prisutan i ranije, bilo kroz pisane izvore, bilo kroz zajedničku kolektivnu memoriju. Slikari su, dakle, poznavali barem okvirno dobar dio prikazivanih tema ili motiva neovisno o vlastitom istraživačkom angažmanu.

U samim začecima žanra (od prvog katalogiziranog rada 1838. do povratka ustavnog stanja 1860. godine) broj radova je malen, a ponekad i sasvim zanemariv. Institucionalna struktura formirana je tek u kasnijem periodu, a pojedinačne kulturne inicijative tada nikako nisu bile dostatne za obavljanje većih slikarskih radnji. Moderno građansko društvo tek se naziralo, a njegov nacionalni identitet također je bio u povojima, pri čemu je intenzivnija i konkretnija kulturna politika (za potrebe nastajanja djela historijskog slikarstva) svakako zahtijevala izgrađenu institucionalnu bazu koja još nije ni postojala. Dapače, povijest će pokazati da njezin razvoj neće biti pretjerano agilniji ni u kasnijim razdobljima.³¹³ Umjetnička društva, potpore mladim umjetnicima, a posebno vezanost uz druge dijelove Monarhije također, ni u kom slučaju, nisu bili na dostatnoj razini. Kako to dokazuju primjeri vodećih umjetničkih centara Starog kontinenta, kvalitetno historijsko slikarstvo zahtijevalo je mnogo veća pojedinačna i kolektivna (privatna i javna) ulaganja. Suptilnija likovna kretanja svakako su se nazirala, ali još uvijek ne u dovoljnoj mjeri. Čak su i naizgled finalizirane radnje, poput Svobodinih ilustracija, naposljetku ostale nedovršene, zahvaljujući izvanrednim povijesnim okolnostima. Završetkom revolucionarnih i ratnih previranja, upravo kad se činilo da je kakav-takav kontinuitet osiguran, veći dio vizualnih materijala bit će cenzuriran. Oktroiranim ustavom i uvođenjem neoapsolutizma historijsko slikarstvo u Hrvatskoj zalazi u tzv. desetljeće diskontinuiteta. Otvoreno iskazivanje nacionalnih ili političkih sentimentata strogo je nadzirano i sankcionirano. U takvim uvjetima daljnji razvoj historijskog slikarstva bio je prilično sužen, a zapravo i onemogućen (čemu svjedoči primjer Vjekoslava Karasa).³¹⁴

³¹³ Značajniji pomaci kulturne politike na institucionalnom polju bit će rezultat aktivnosti I. Kukuljevića, J. J. Strossmayera i I. Kršnjavog. Njihovi pojedinačni pothvati uvelike će utjecati na izgradnju stabilnog institucionalnog okvira te time posredno i na razvoj historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Ipak, i njihova će djelatnost konstantno nailaziti na veći ili manji društveni otpor, najčešće ovisno o političkim okolnostima.

³¹⁴ Termin *desetljeće diskontinuiteta* odnosi se na razdoblje neposredno prije, za vrijeme i neposredno nakon Bachova režima od 1849. do 1860. godine. U javnom i političkom životu hrvatskih zemalja, pa tako i u likovnim umjetnostima, riječ je o periodu „nijemih kušnja“ i „spasavanja ostataka tekovina preporoda“, kada „mimikrija postaje ponovo jedina obrana“. Vidi: Horvat, 1975., 289.

Franjo Salghetti Drioli: historijska ostvarenja u duhu talijanskog akademizma

Devetnaesto stoljeće u Dalmaciji Kruno Prijatelj naziva najsiromašnijim umjetničkim razdobljem te hrvatske pokrajine.³¹⁵ Ipak, upravo na njezinom području, a prema sredini stoljeća, nastaju prva relevantnija ostvarenja historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Radovi Franje Salghettija Driolija su, dakako, iznimka, tim više što je njegova rana stvaralačka aktivnost većim dijelom vezana uz prostor Apeninskog poluotoka. Tijekom restauracije austrijske vlasti Kraljevina Dalmacija, smještena na rubu Monarhije, izgubila je nekadašnji geopolitički i gospodarski značaj. Uvelike osiromašena još za mletačke uprave ona i tada i kasnije nastavlja sa serijom naglih kriza te sporih i dugotrajnih oporavaka. Veze s Venecijom i dijelovima Italije nisu više toliko stabilne, a kontakti s drugim habsburškim pokrajinama još su uvijek limitirani i nedostatni.³¹⁶ U takvim uvjetima formira se sasvim skromna umjetnička scena koja uvelike ostaje takva gotovo sve do pred kraj 19. stoljeća.³¹⁷

Franjo Salghetti Drioli rođen je 1811. godine u Zadru. Njegova obitelj, podrijetlom iz Bergama, bila je poznata po proizvodnji maraskina, zbog čega je Drioli jedno vrijeme pohađao privredno poslovanje i trgovinu u Trstu. Ubrzo se, međutim, posvećuje isključivo slikarstvu te polazi redom: Akademiju sv. Luke na *Sapienzi* (tek nekoliko dana) u Rimu, također rimsku Francusku akademiju i venecijansku Likovnu akademiju. Potom putuje od grada do grada, stječući slikarsko iskustvo po Milanu, Bologni, Parmi, iznova Rimu, Firenzi, Padovi i Genovi. Naposljetku se 1843. godine, potaknut obiteljskom situacijom, definitivno vraća u Zadar gdje preuzima obiteljski posao u tvornici maraskina, pri čemu se povremeno bavi i slikanjem. Život i školovanje u inozemstvu u kratkoj autobiografiji sažima na sljedeći način: „Zbog svog neovisnog karaktera nije se podčinio akademijama i majstorima, ali je rado primao savjete iskusnijih slikara. Neovisan od bilo koga nije zapustio interes za povijest, književnost, pjesništvo, stvarajući riznicu znanja u korist umjetnosti, svoje miljenice.“³¹⁸

³¹⁵ Kruno Prijatelj situaciju u Dalmaciji uspoređuje s ranijim razdobljima kada je pokrajina prednjačila u umjetnostima na području hrvatskih zemalja. Stoga tvrdi da je početkom 19. stoljeća Dalmacija postala „provincija u pravom smislu riječi“. Ipak, ne treba smetnuti s uma da se takav scenarij formirao postupno i kao posljedica niza većih geopolitičkih silnica, od neuspješnih mletačkih reformi i općenito politika, do razdoblja revolucionarnih previranja i napoleonskih ratova. Vidi: Kelemen et al., 1961., 53.

³¹⁶ Više o povijesnim zbivanjima u Dalmaciji koja okvirno obuhvaćaju period Driolijeva života vidi: Trogrlić i Šetić, 2015., 29.-72.

³¹⁷ Umjetnost 19. stoljeća u Dalmaciji Kruno Prijatelj dijeli na dva razdoblja. Prvo i skromnije razdoblje traje sve do 1880-ih godina, a drugo razdoblje okvirno započinje dalmatinskim boravcima Vlahe Bukovca i Mate Celestina Medovića te se „poklapa s pobjedom narodnjaka u dalmatinskim gradovima“. Ni prvo ni drugo razdoblje, u pogledu razvoja historijskog slikarstva, nije posebno značajno, budući da se većina autora bavi ponajviše portretnim i pejzažnim žanrom. Vidi: Kelemen et al., 1961., 53.-54.

³¹⁸ Ibid., 213., Petricioli et al., 2003., 33.-36./ Driolijeva autobiografija nastala je prilikom zamolbe autora firentinskoj *Galleria degli Uffizi* za prihvaćanjem njegova autoportreta. Djelo je u konačnici prihvaćeno, a dokumentacija (s autobiografijom) sačuvana i objavljena u članku Radoslava Tomića *Francesco Salghetti-Drioli - prilog biografiji* 1998. godine. Vidi: Tomić, 1998., 121.-125.

Driolijevo zanimanje za povijesne teme većinom proistječe iz njegova romantičarskog oduševljenja prošlošću prostora u kojem boravi. Eventualni politički stavovi i talijansko podrijetlo svakako su prisutna, ali ne nužno presudna komponenta u izboru i načinu prikazivanja određene teme. Iako pod snažnim uplivom Tommasea i njegovih zamisli o autonomiji Dalmacije, Drioli u svom djelovanju ne ostavlja mjesto za ideološku isključivost. Dapače, u krugu njegovih suradnika važno mjesto zauzimaju pojedinci različitih političkih afiniteta, kao što su već spomenuti Niccolò Tommaseo (o bliskom odnosu svjedoči sačuvana korespondencija), Jovan Sundečić (koji izdaje poemu *Harnosti suza nad grobom Frane Salghetti-Drioli-a*) te Josip Juraj Strossmayer (od kojeg slikar prima, među ostalim, narudžbe za svoja najpoznatija povijesna djela). Osim njih, Drioli je jedno vrijeme u kontaktu s Ivanom Kukuljevićem (koji ga uvrštava u svoj *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*), daje uputstva i savjete mladom Vjekoslavu Karasu u Italiji te se u rodnom Zadru susreće s Mijatom Sabljarem i Ferdinandom Quiquerezom (pri čemu potonjem pomaže u pronalasku mušterija i odlasku za Cetinje).³¹⁹ Tijekom 1844. godine preporodne tiskovine pozitivno reagiraju na slikarev definitivni povratak rodnom kraju. *Zora dalmatinska* u rubrici *Uljudna djelovanja* u opisu života i djela koristi, primjerice, izraze poput „naše vlastite dike; mladoga Dalmatinca slikopisaoca; plemenita našega domorodca“,³²⁰ a *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska* također donosi izvještaj „o tom vrédnom sinu naše domovine“.³²¹ Sve to, uključujući i oporučno ostavljanje dobrog dijela umjetničkog inventara tadašnjoj Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti, svjedoči širokom dijapazonu kontakata te, kako naglašava Ivo Petricioli, privrženosti zavičaju i lokalnom stanovništvu.³²²

Sve do smrti (1877. godine) Drioli ostaje vjeran akademskom načinu izražavanja kojeg usvaja tijekom školovanja u Italiji. Stoga i njegovo historijsko slikarstvo u formalno-stilskom pogledu utjelovljuje određenu varijantu talijanskog akademizma. Među mentorima i profesorima koji su utjecali na takav izričaj slikar u autobiografiji ističe tek par imena, i to više usputno, inzistirajući na individualnijem pristupu učenju, ali i poštivanju onodobnih slikarskih

³¹⁹ U pogledu komunikacije i suradnje Franjo Salghetti Drioli nije ograničen jednom političkom opcijom ili svjetonazorskom grupom. On je jedan od rijetkih slikara koji egzistencijalno ne ovisi o slikarstvu, budući da se po povratku u Dalmaciju ponajviše bavi obiteljskim poslom. Njegovi raznovrsni kontakti tim su zanimljiviji. Svakako je blizak pojedinim idejama koje propagira Niccolò Tommaseo, ali je također privučen slavenskom komponentom zavičajnog i šireg prostora. Prvi predstavnik historijskog slikarstva u Hrvatskoj takvim je pristupom, kako će biti dokazano u nastavku teksta, stekao važnu i često zanemarenu ulogu u razvoju žanra. Vidi: Petricioli et al., 2003., 9.-16., Stagličić, 2000., 176.

³²⁰ (Autor teksta potpisan kao „Y.....“, op. a.) Y....., 27. svibnja 1844., 174.-175.

³²¹ „Slavjanske vèsti“, *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, 12. listopada 1844., 164.

³²² Petricioli et al., 2003., 9.

autoriteta.³²³ Driolijev akademizam specifičan je utoliko što proizlazi iz kolizije dva talijanska, tradicijom različita i osebujna, umjetnička centra. Iz Venecije, točnije od Odorica Politija, proistječe interes za tamošnje boje i oblike; a iz rimskih dana (od profesora poput Vincenza Camuccinija i Tomassa Minardija) klasicistički pristup obradi tema i motiva.³²⁴ Tome valja pridodati i niz drugih boravišta poput Firence, Padove ili Genove u kojima se slikar napaja raznovrsnim temama i motivima, sintetizirajući tamošnje načine izražavanja u sebi svojstveni eklekticizam.³²⁵

Driolijev mali, ali značajni historijski opus sastoji se od ukupno 10 radova. Od tog broja 5 je djela nepoznata nalazišta (njihova lokacija do danas nije utvrđena, a poznate su po nazivu, kraćim opisima, fotografiji ili pripremnim crtežima): *Sveti Ambroz izbacuje cara Teodozija iz hrama* (1838./ 1839.), *Guslar ili Bardo Morlacco* (1840.), *Djevojka iz Gavinane plače nad propašću Firentinske Republike* ili *Italija nakon Prvog rata za nezavisnost* (1841.), *Kristofor Kolumbo prosi pred vratima samostana* (1841.) te *Kuga u Makarskoj 1815. godine* (1853.). Jedno djelo od ukupnih 10 ostalo je nerealizirano (na što ukazuje fotografija crteža *Smrt bana i biskupa Petra Berislavića* iz 1865./ 1874. godine), a 4 su dovršena ulja na platnu ili drvu: *Kristofor Kolumbo u lancima* (1850.), *Car Dušan i vila* (1852.), *Apoteoza Francesca Driolija - osnivača tvornice maraskina* (1865.) i *Sloga južnoslavenskih vladara* (poznata i pod nazivima *Zakletva tri južnoslavenska vladara* ili samo *Jugoslavija* iz 1870. godine).³²⁶ Toliki – mali broj realiziranih radova u razdoblju od preko 30 godina djelovanja posljedica je obiteljskih i poslovnih obveza, ali i karaktera samog autora, što potonji izričito napominje u autobiografiji: „Množina obiteljskih poslova [...] kao i njegova narav sklona malodušnosti i vrlo nestrpljiva glede materijalnih poteškoća, koje su trnovite i u krajevima gdje se osjeća umjetničko ozračje,

³²³ Od profesora se spominju, primjerice, Vincenzo Camuccini (1771.-1844.), jedan od vodećih predstavnika rimskog klasicizma, i Tommaso Minardi (1787.-1871.) koji se „uvjerio u njegovo poznavanje crtanja perspektive i anatomije“. Od slikarskih autoriteta koje je Drioli proučavao ili kopirao navode se Michelangelo, Domenichino i Giotto. Vidi: Petricioli et al., 2003., 33.-34.

³²⁴ Osim Odorica Politija (1785.-1846.) čiju je školu Salghetti pohađao od 1832. do 1834. godine, zna se da je ranije pohađao i školu povijesti, mitologije i kostima u Rimu pod stalnim tajnikom Akademije Sebastianom Bettijem. Driolijev akademizam, odnosno eklekticizam, kako primjećuje Alfred Petričić, svakako je bliži idealizmu, nego realizmu. Slikar, ponajviše na račun svog pristupa učenju te brojnih putovanja i promjena boravišta, nije postao puki sljedbenik ili imitator određene ličnosti ili kruga umjetnika. Bio je u kontaktu, kako svjedoči i sačuvana korespondencija, s poznatim teoretičarima i autorima, poput: Pietra Selvatica (1803.-1880.), Michelangela Grigolettija (1801.-1870.), Adeodata Malateste (1806.-1891.) i Johanna Friedricha Overbecka (1789.-1869.). Vidi: Ibid., 19.-27., Petričić, 1958.-1959., 223.

³²⁵ Silvia Meloni Trkulja ističe da je „kolebanje između rafaelovske i mletačke odrednice“ u slikarstvu kod Salghettija bila konstanta - aktualna tijekom čitavog njegovog umjetničkog djelovanja. Vidi: Petricioli et al., 2003., 27.

³²⁶ Ibid., 83.-98.

a daleko ih je tegotnije svladati u Zadru, malom, prozaično birokratskom gradu, bili su uzrok da je ostalo vrlo malo proizvoda njegova kista.“³²⁷

Za boravka na Apeninskom poluotoku, s izuzetkom *Guslara*, Salghetti Drioli na polju historijskog slikarstva pokazuje interes prvenstveno za teme iz talijanske povijesti. Tijekom 1838. i 1839. godine slika svetog Ambroza koji izbacuje cara Teodozija iz hrama, što je jasna aluzija na krunidbu austrijskog cara Ferdinanda I. (hrvatsko-ugarskog kralja Ferdinanda V.) za vladara Kraljevstva Lombardije i Venecije 1838. godine. Djelo koje danas nije poznato ni u crtežima na političkoj razini svjedoči jačanju *Risorgimenta* u Italiji, dok na povijesno-umjetničkoj razini iskazuje bitnu značajku historijskog slikarstva općenito. Riječ je o izboru pogodnog trenutka za slikanje određene tematike, čime sami prikaz postaje aktualno ili osuvremenjeno povijesno svjedočanstvo.³²⁸ Slične reference sadrži Driolijeva slika iz 1840./1841. godine poznata pod nazivima *Plać Italije; Plać Firentinske Republike; Djevojka iz Gavinane; Djevojka koja oplakuje dragog na bojnopolju*; itd. Ona također utjelovljuje ideale *Risorgimenta*, budući da prikazana bitka u Gavinani iz 1530. godine uključuje firentinsku vojsku pod Francescom Ferruccijem (nacionalnim idolom) na jednoj te vojsku Svetog Rimskog Carstva na drugoj strani. Firentinski poraz ujedno je predstavljao skori pad Firentinske Republike, a kontekst bitke utoliko je zanimljiviji jer uključuje i lik Fabrizija Maramalda, Ferrucijeva ubojice, čije su snage donijele prevagu na bojnopolju. Njegova je pojava u 19. i 20. stoljeću bila simbol podlosti i izdaje talijanskih nacionalnih interesa.³²⁹

Slika *Guslar* iz 1840. godine, za koju Ivo Petricioli tvrdi da je „najstarija kompozicija folklornog sadržaja u hrvatskom slikarstvu uopće“,³³⁰ obrađuje se kao sastavni dio historijske tematike upravo zbog statusa koji su guslari uživali u društvu tog i ranijih razdoblja. Kako otkriva naslov slike na talijanskom jeziku (*Bardo Morlacco*) guslari ili bardovi bili su nositelji različitih usmenih predaja koje su se prenosile iz generacije u generaciju, odnosno „s koljena

³²⁷ Petricioli et al., 2003., 36.

³²⁸ Ferdinand I. bio je i hrvatski vladar, oslovljavan kao Ferdinand V., Driolijevo prikazivanje spomenute tematike može stoga biti i odraz njegova odnosa prema tadašnjim austrijskim vlastima na području Dalmacije. Ono je također i vjerojatna aluzija na prevlast crkvene vlasti nad carskom./ Ibid., 22., 92.

³²⁹ Salghetti započinje slikati *Djevojku iz Gavinane* upravo za boravka u Firenci, gdje upoznaje slikara-dekoratera Andrea Isolu - oca buduće supruge Angelice s kojom će imati petero djece (njezina smrt pri porodu 1853. godine znatno će utjecati na pad njegove slikarske aktivnosti). Slika (sačuvana u reprodukcijama) je naručena za Jacoba Creighera (Kreygera) čiji je unuk prodao istu zadrskoj općini 1932./1933. godine. U središtu kružnog prikaza nalazi se žena u sjedećem položaju koja „promatra kacigu nesretnog junaka“, a na krajevima vanjskog - kvadratnog prikaza smješteni su alegorijski likovi - istaknuti sudionici vremena. Slika je nestala u Drugom svjetskom ratu. Salghetti je boravio na mjestu bitke tjedan dana, a skica za sliku sačuvana je u Kabinetu grafike Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu. Vidi: Ibid., 24.-25. (opći podatci), 34. (tekst autobiografije), 93. (detaljni opis slike), 102. (smještaj u Kabinetu grafike HAZU u Zagrebu).

³³⁰ Salghetti Drioli je 1836./1837. godine izradio još jedno djelo blisko folklornoj tematici. Riječ je o *Skidanju crvene kapice*. Slika prikazuje ritualno skidanje kapice kao simbola djevojaštva djevojci koja je izgubila nevinost. Vidi: Ibid., 84.-85., Petricioli, 1998., 127.

na koljeno“. Njihov društveni položaj nije stoga tek folklornog ili književnog, već i povijesnog karaktera.³³¹ Figura slijepog starca koji na instrumentu specifičnom za određeni prostor i vrijeme iznosi narodne predaje, poznata je još od Homera, a vjerojatno i mnogo ranije. U historijskom slikarstvu u Hrvatskoj to je jedna od najzastupljenijih i slikarima omiljenih tema koja se pojavljuje sve do početka 20. stoljeća.³³² Osim u romantičarskom svjetonazoru i, makar dijelom, nacionalnom identitetu, Driolijev izbor vjerojatno počiva i u popularnom *Putu po Dalmaciji* Alberta Fortisa iz 1774. godine. U tom se djelu, među ostalim, obrađuju epska narodna poezija i guslarstvo Dalmatinske zagore koja je svojom poviješću i običajima inspirirala građanske slojeve na istočnoj jadranskoj obali, a posebice one talijanskog opredjeljenja ili podrijetla.³³³ Taj je interes dio šireg (u početku više romantičarskog, a kasnije političkog) zanimanja za slavenstvo u zonama zahvaćenim idejama *Risorgimenta*. Viši slojevi društva, kojima je pripadao i sam Salghetti Drioli, prihvaćali su slavensku osnovicu svog identiteta, ali su u većini slučajeva odbijali mogućnost integriranja u hrvatsku naciju. U vremenu nastanka ovdje obrađivane slike konflikt između dalmatinskog pokrajinskog partikularizma i hrvatskog integralizma još nije dolazio do izražaja. To, ipak, ne znači da pojedine manifestacije slavo-dalmatinskog identiteta nisu vidljive već tada, makar u tragovima. Driolijev *Guslar* mogao bi stoga predstavljati, ne tek puki interes za slavenski element u unutrašnjosti pokrajine, već i začetke slavo-dalmatske ideologije na području slikarstva. Takva konstatacija ni u kom slučaju ne negira širinu svjetonazora koje je slikar zastupao, kao ni prijateljske odnose s ljudima drukčijih svjetonazora poput Strossmayera. Salghetti Drioli je, uostalom, upravo za biskupa izradio i *Slogu južnoslavenskih vladara* u jeku političkih previranja u Dalmaciji 1870. godine.³³⁴

Guslar je izložen u Trstu 1840. godine, a prema tvrdnjama Ivana Kukuljevića: „Ovu sliku pohvalili su, kako zaslužuje, trstjanski i mnogi ini časopisi, a kupi ju veletržac Krayger u Trstu, te ju kasnije proda nekomu u Beču.“³³⁵ Prije toga slika je ipak bila poslana u München,

³³¹ Kako tumači Stipe Botica, epske narodne pjesme bile su: „[...] neodvojivo vezane za povijesna gibanja kroz koja je prolazio narod. One su bile važna sastavnica kolektivne svijesti o povijesnim događajima, u pretežitom dijelu pučanstva čuvale su uspomenu na povijesna zbivanja. I, konačno, najvećem broju korisnika bile su jedina vrsta komunikacije s povijesnom zbiljom.“ Vidi: Botica, 2013., 245.

³³² Kako je vidljivo iz kataloga, temom *Slijepog guslara* ili *Djeda i unuka* (s prikazanom vilom ili bez nje) bave se, primjerice, F. Salghetti Drioli, V. Karas, F. Quiquerez, V. Bukovac, itd. U razdoblju jačanja jugoslavizma slijepac-starac s guslama većinom utjelovljuje simbol južnoslavenske uzajamnosti i sjedinjenja.

³³³ Alberto Fortis opaža „gotovo obrednu atmosferu“ u izvođenju pjesama koje „snažno djeluju na dušu slušalaca koji ih malo-pomalo nauče napamet“. Pojedini aspekti narodne poezije podsjećaju ga na „jednostavnost homerskih vremena“. Većina tema potječe iz ranog novog vijeka (doba osmanskih osvajanja), a vezuje se uz važnije povijesne figure („velikaše i kraljeve“) ili pak različite tragične događaje. Vidi: Botica, 2013., 246.-247.

³³⁴ Petričić, 1958.-1959., 218., Stančić, 2002., 101.-105.

³³⁵ Kukuljević, 1858., 391.

zbog izrade litografije.³³⁶ U autobiografiji autor ističe „Slavenskog barda, koji uz monokord (gusle) pjeva legende o nesrećama domovine“ te da su u njegovoj okolini prikazani „karakteristični tipovi, različiti po dobi, spolu i držanju“.³³⁷ Kukuljević kasnije u svom *Slovníku* izričito navodi „hrvatskoga guslara“: „Stari sliepac, sjedeći pod hrastom, pjeva uz javorove gusle narodne pjesme. Njega okružuje mnogo svieta u različnih nošnjah dalmatinskih, slušajući ga pobožno i pažljivo, kao što običaje naš narod slušati pjesme od starih svojih junakah.“³³⁸ Kako dokazuju pripremne skice i studije sačuvane u Kabinetu grafike HAZU, slika je bila pomno planirana i razrađivana.³³⁹ Niccolò Tommaseo dao je također svoj obol umjetničkom procesu, o čemu svjedoči korespondencija sa slikarom.³⁴⁰ Na osnovu pripremnih materijala i Driolijeva općeg načina izražavanja, moguće je pretpostaviti da konačni prizor (danas nepoznata nalazišta i izgleda) obilježava stanovita akademska studioznost i pedantnost. Recenzije u tisku su očekivano pozitivne. Likovna situacija na istočnoj obali Jadrana većinu stoljeća nije nimalo povoljna pa se svako zrelije ostvarenje dočekuje sa svojevrsnim oduševljenjem. Zanimljiva je pritom i pozitivna recepcija preporodnog tiska (npr. *Zora dalmatinske*) koja opetovano ukazuje na slojevitost i heterogenost izgradnje nacionalnih identiteta u Dalmaciji tijekom prve polovine stoljeća.³⁴¹

Prva Driolijeva slika o Kristoforu Kolumbu nastala je 1841. godine, a prikazuje „Kristofora Kolumba sa sinčićem Diegom kako prosi kruh pred samostanom *S. Maria della Rabida* [...] privukavši pažnju i poštovanje priora“. Njezina današnja lokacija nije poznata, a sačuvana je pripremna skica u albumu objavljenom 1875. godine.³⁴² Uprizorenje Kolumba i

³³⁶ Nije poznato je li naposljetku izrađena litografija spomenutog djela. Ipak, i samo slanje djela na litografsku reprodukciju svjedoči njegovoj popularnosti ili barem namjeri i očekivanjima vlasnika ili litografa koji ga šalju na takav postupak. Vidi: Stagličić, 2000., 178.

³³⁷ Petricioli et al., 2003., 33.

³³⁸ U tadašnjoj terminologiji očituje se rana faza nacionalne identifikacije koja još uvijek nije u dovoljnoj mjeri konkretizirana, barem ne na način da obuhvati i područje govora, odnosno jezika. Vidi: Kukuljević, 1858., 391.

³³⁹ U trenutku izdavanja slikareve monografije 2003. godine pojedini su pripremni crteži, osim u Kabinetu grafike, bili u posjedu Driolijevih nasljednika u Brunateu i Rimu. U gradnji kompozicije, prema sačuvanim crtežima, Ivo Petricioli prepoznaje niz stilskih obrazaca karakterističnih za eklektički način izražavanja. Spominju se tako guslar kao „klasični filozof ili biblijski prorok“, renesansni mladić, barokno dijete, lik fratra „srednjovjekovnog izgleda“, čobanica „bidermajerske siluete“ te „završni klišeji“ kao standardno obilježje akademizma. Vidi: Petricioli et al., 2003., 92., Petricioli, 1998., 127.-131.

³⁴⁰ U opaskama na barem jedan priloženi crtež, kako pretpostavlja Silvia Meloni Trkulja, Tommaseo se pokazuje kao izravni i dobronamjerni kritičar. Na slikarev prijedlog (motiv mladića koji promatra djevojku) tako uzvraća sljedećim riječima: „Reći ću Vam da mi ti [...] hirovi bez svrhe, ni otvoreni ni skriveni, izgledaju neprimjereni ozbiljnom umu, oprostivi, ali nikako preporučljivi.“ Vidi: Petricioli et al., 2003., 22.

³⁴¹ Driolijeve rane radove pozitivno ocjenjuju tekstovi na obje obale Jadrana. *Zora dalmatinska* o njegovim aktivnostima izvještava u skladu sa svojim preporodnim nastojanjima: „[...] izvede sliku starca gataoca (bardo morlacco) gdje uz gusle pjeva. U njemu se nalaze naravni i do dlake izveršeni običaji vlaški, i toliko različna prigutnja, koliko su različni slušaoci bili, onoga poštovana starca; koji u ti čas ako i prostim pjenjem začinjaše, nu serecem goruchiem za slavom koje i ime nosi.“ Vidi: Y....., 27. svibnja 1844., 175.

³⁴² Zna se da je sliku „od bankara Pietra Berlinghierija kupio markiz Spinola iz Genove“. Njezina pripremna studija sačuvana je u fotografskom albumu izdanom u Zadru 1875. godine povodom vjenčanja Salghettijeva sina. Album

njegova sina odnosi se na razdoblje prije njihova polaska za Novi svijet, u trenutku kada još uvijek malo poznati trgovac i istraživač traži sponzore za putovanje preko mora prema Indiji. Slika je nastala za boravka u Genovi, gdje je Salghetti upoznao i buduću suprugu, a otkuda inače potječe i Kristofor Kolumbo.³⁴³ Tematika velikih otkrića i vodećih istraživača tog doba bila je popularna tijekom čitavog 19. stoljeća. Prikazivanje epizode pred samostanom predstavljalo je Kolumbov trnoviti put do ostvarivanja vlastitih ideala, a u kontekstu umjetničkog djelovanja autora, i borbu za toliko priželjkivanom afirmacijom. Kristofor Kolumbo stigao je pred vrata samostana gladan i razočaran, a upravo na tom mjestu naišao je na pojedince koji su ga podupirali u njegovim daljnjim nastojanjima i zbog kojih je, u konačnici, došlo do uspješne realizacije cjelokupnog putovanja na zapad.³⁴⁴

Slikar se Kolumbovim likom i djelom bavio još jednom, 1850. godine, kada nastaje njegova najpoznatija slika *Kristofor Kolumbo u lancima*. Prema tumačenju samog autora „Kristofora Kolumba okiva u lance pod španjolskom zastavom njegov kuhar Espinoza po naređenju Bobadiglije, u prisustvu mnogih Indijanaca i Evropljana“.³⁴⁵ Ovo je njegova posljednja zabilježena tema iz talijanske povijesti, nastala kao rezultat dužeg boravka na Apeninskom poluotoku. Kolumbovi lanci, kojima je doputovao natrag u Španjolsku, simbol su španjolske i općenito ljudske nezahvalnosti te pohlepe. Kolumbova ličnost i situacije u kojima se nalazio bili su inspirativni mnogim umjetnicima, prvenstveno zbog naglašenog individualizma glavnog junaka te nebrojenih društvenih aluzija koje su pratile njegovo djelo.³⁴⁶ Salghetti Drioli izradio je prizor za nekog denovskog trgovca koji je u međuvremenu bankrotirao pa sliku naposljetku kupuje Strossmayer, uključivši je 1883. godine u zbirku svoje zagrebačke galerije. Danas u vlasništvu Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti slika predstavlja jedan od najvažnijih primjera ranog historijskog slikarstva u Hrvatskoj, mada ne ilustrira konkretno zbivanje iz hrvatske povijesti. Nastajala je u razdoblju od dvije do tri godine čemu svjedoče crteži sačuvani u Kabinetu grafike HAZU.³⁴⁷ Konačna verzija u formalno-

se smatra „prvom svojevrsnom umjetničkom fotomonografijom nastalom u hrvatskim zemljama“. Za više informacija o slici, albumu i reprodukcijama vidi: Petricioli et al., 2003., 93., 107.-119.

³⁴³ Prvi Salghettijev *Kolumbo* izložen je u „ligurskoj akademiji u Genovi“. Vidi: Ibid., 24.-25.

³⁴⁴ Za više informacija o Kolumbovu životu i djelovanju prije ekspedicije vidi: Carić, 2005., 33.-50.

³⁴⁵ Petricioli et al., 2003., 35.

³⁴⁶ Kukuljević u svom *Slovníku* više pažnje posvećuje karakteru prikazanih likova i Kolumbu „kojega su njegovi neprijatelji u verige metnuli“ te u svom klasičnom dramatskom tonu zapisuje: „U licu groznoga Babadila, koj nečovječni taj čin izvrši, izražena je umno njegova paklena duša, a velikom pomnjom izradjeni su američanski gledaoci, ljudi, žene, djetca, vojnici, sveštenici itd, koji čute veliku tugu i ogorčenje, kad gledaju, koja nesreća i neblagodarnost postiže onoga velikoga muža, koj staromu pokvarenomu svijetu, novi svijet slobode pronadje i otvori.“ Vidi: Kukuljević, 1858., 392.-393./ Za više informacija o okolnostima Kolumbova sužanjstva vidi: Carić, 2005., 197.-209.

³⁴⁷ Petricioli et al., 2003., 88., 103.-105.

stilskom pogledu nosi temeljna obilježja akademizma, zbog čega slika, kako primjećuje Alfred Petričić, sve manje stremi likovnom doživljaju, a sve se više usmjerava krasopisnoj vještini. U kontekstu historijskog slikarstva u Hrvatskoj, bez obzira na striktni akademski izričaj koji u mnogo čemu ograničava mogućnost snažnije emocionalne identifikacije, riječ je ipak o jednom od najrepresentativnijih djela začetaka i ranog razdoblja žanra.³⁴⁸



4) F. Salghetti Drioli, *Kristofor Kolumbo u lancima*, 1850., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb³⁴⁹

Druga Salghettijeva slika eksplicitnije vezana uz slavensku povijest bila je *Car Dušan i vila* iz 1852. godine. Radi se zapravo, kako svjedoči Ivan Kukuljević, o predradnji koja je trebala rezultirati većim i kompletnijim ostvarenjem, ali „se u našem narodu žalibože nije našo čovjek, koj bi ju htjeo bio na svoj trošak naručiti“.³⁵⁰ Djelo je inspirirano pjesmom Petra Preradovića *Car Dušan* (objavljenom 1851. godine u zbirci pod naslovom *Nove pjesme*), a na posredan način vjerojatno i događajima iz 1848. i 1849. godine. Stihovi pjesme uvelike opisuju

³⁴⁸ U razradi sitnih detalja Alfred Petričić prepoznao je „možda dugi studij toskanskih trecentista“. U cjelini se pak očituje svojevrсни eklekticizam, odnosno kombiniranje stilskih značajki i prepoznatljivih motiva različitih epoha (poput centralnih figura koje u držanju više podsjećaju na toskansku ranu renesansu, boja istaknutih draperija rađenih pod utjecajem venecijanskog školovanja te razrade pejzaža, arhitekture i primjene zračne perspektive kao obilježja visoke renesanse, a ponegdje i kasnijih razdoblja). Od mogućih uzora iz 19. stoljeća Petričić ističe sliku Francesca Podestija *Il Giuramento degli Anconetani* (stanovnici Ancone prisežu da će braniti svoju slobodu), koja možda pokazuje sličnosti u određenim detaljima i načinu tretiranja platna, ali u cjelini takva sličnost nije baš vidljiva. Vidi: Petričić, 1958.-1959., 218., 221.

³⁴⁹ Petricioli et al., 2003., 117.

³⁵⁰ 1850-e godine su razdoblje neoapsolutizma pa je manjak takve vrste interesa u skladu s povijesnim okolnostima. Prema Kukuljevićevu pisanju (*Slovníku umjetnikah jugoslavenskih*): „Nacrt (bozzeto), mastima izradjen, pokloni slikar po piscu ove knjige (Kukuljeviću, op. a.) narodnomu muzeu u Zagrebu.“ Međutim, citirajući slikarevu oporuku čuvanu kod nasljednika u Vicenzi, Ivo Petricioli tvrdi da Salghetti Drioli, koji umire 1877. godine, oporučno ostavlja djelo *Car Dušan i vila* Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti. Slika je danas izložena u Galeriji umjetnina u Zadru, a u vlasništvu je Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu. Vidi: Kukuljević, 1858., 393., Petricioli et al., 2003., 11., 88.

i naslikani prizor: „U polnoćno jednoč doba / Dušan car se rieši groba, / Strese s sebe prah umrli / I poprimi duh svoj vrli. [...] / Raduje se car Dušane, / Za životom željno plane, / Te dozivlje k sebi Vilu, / Posestrimu negda milu: [...] / 'Kaži-der mi što je moje, / Što-li od carstva propalo je?' [...] / I obidje raku š njime, / Pa mu veli: 'Pobratime, / Obidjosmo carstvo tvoje, / Sve ostalo propalo je!' / Zapanji se car Dušane / Od žalosti u grob pane, / Nit ga želja više sjeti, / Da bi htjeo oživjeti.“³⁵¹ Pojedine Preradovićeve pjesme slikaru su vjerojatno bile poznate i ranije. Petar Preradović jedno je vrijeme, naime, boravio u Zadru, a za prvi broj tamošnje *Zore dalmatinske* napisao je pjesmu *Zora puca, bit će dana*. Nekoliko mjeseci čak je i uređivao časopis.³⁵²



5) F. Salghetti Drioli, *Car Dušan i vila*, 1852., *Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb* (izloženo u *Galeriji umjetnina u Zadru*)³⁵³

Niccolò Tommaseo, koji je u korespondenciji sa Salghettijem često komentirao i njegovu umjetnost, nije bio oduševljen temom cara Dušana. Tommaseo je po običaju isticao da interes za slavenstvo ne podrazumijeva slaganje s hrvatskim zahtjevima, ali je slikarev izbor ipak smatrao neprimjerenim jednom Dalmatincu. Prema istraživanjima Vlatke Stagličić u jednom od pisama (iz srpnja 1861. godine) savjetovao je slikaru da radije obradi nešto iz klasične povijesti (poput Dioklecijana), budući da tema Dušana i njegova Carstva „nije dovoljno poznata ni samom narodu čije povijesti je dio“.³⁵⁴ Salghetti, kako je poznato, ipak nije

³⁵¹ Preradović, 1851., 74.-75.

³⁵² Preradović, 1873., X - XI (stranice unutar *Predgovora* označene rimskim brojevima, op. a.).

³⁵³ Petricioli et al., 2003., 47.

³⁵⁴ Spominjanje slike u srpnju 1861. godine (gotovo deset godina kasnije!) značilo bi da je slikar i dalje razmišljao o realizaciji većeg i potpunijeg djela. Na ruku mu je išlo i ukidanje neoapsolutizma 1859./ 1860. godine. Ipak, ni tada nije došlo do ostvarenja planova. Vidi: Stagličić, 2000., 176.

primio takav savjet, i očito je dugo vremena bio zaintrigiran alegorijom uskrskog Dušana i vile kao glasnika propasti. U kojoj je mjeri bio zainteresiran za slikanje te teme pokazuje i plan o eventualnom slanju većeg platna na svjetsku izložbu u Londonu.³⁵⁵ Gotovo deset godina ranije (1852. godine) slikar je iz Zagreba, preko Mijata Sabljara, tražio informacije o grbu cara Dušana i ikonografiji vile. Bio je, kako je već spomenuto, i u kontaktu s *Društvom za jugoslavensku pověstnicu i starine*, odnosno njegovim predsjednikom Ivanom Kukuljevićem (Mijat Sabljara također je bio u upravljačkim strukturama istog društva). Sve to, uz sačuvane studije iz Kabineta grafike HAZU, svjedoči pedantnijem historiografskom pristupu manje poznatoj književnoj alegoriji.³⁵⁶

Naslikani prizor odraz je upravo takvih kontakata i tada aktualnog (južnoslavenskog) promišljanja povijesti.³⁵⁷ Različiti ideolozi u Dušanovu su carstvu nazirali različite načine za rješavanje tzv. južnoslavenskog pitanja. Dok je, primjerice, za Iliju Garašanina Dušanovo carstvo predstavljalo temelj za uspostavu velike srpske države, za češkog političara Františka Zacha ono je trebalo poslužiti kao poticaj Srbima u realizaciji velike južnoslavenske države. Njihova retorika je, usprkos drukčijim ciljevima, sljedeća: postupnim slabljenjem i raspadom Osmanskog Carstva trebalo bi doći do obnavljanja srpske države koja bi bila predvodnik u oslobađanju ostalih južnoslavenskih naroda od osmanske i austrijske vlasti. Formiranje velike slavenske države na tom području onemogućilo bi daljnje ruske i austrijske prodore, a zadovoljilo interese Engleske i Francuske za ravnotežom sila na cjelokupnom kontinentu. Srbija bi svoj legitimitet pritom zasnivala na vremenu prije osmanskih osvajanja, jer bi, po bliskim navodima dvojice ideologa, upravo tadašnje Dušanovo carstvo „zamijenilo Istočno Rimsko Carstvo da nije bilo dolaska Turaka“.³⁵⁸ Salghettijeva slika, sudeći prvenstveno po njezinoj ikonografiji, utjelovljuje slavensku percepciju Dušanova lika i djela. S razlogom, dakle, u ilustriranom arhitektonskom okviru ona uključuje: „Nadu (koja) grli Pravdu i pokazuje na slavensku krunu“, „lik Turčina (sultana?) koji gazi slavenskog sužnja s krunom na glavi“,

³⁵⁵ Alfred Petričić navodi također pismo od 20. srpnja 1861. godine pa je za pretpostaviti da se radi o Svjetskoj izložbi u Londonu 1862. godine. Vidi: Petričić, 1958.-1959., 222.

³⁵⁶ Od Kukuljevića je vjerojatno tražio podatke o heraldici (grbovima Hrvatske, Srbije i Bugarske te cara Dušana). Vidi: Petricioli et al., 2003., 9.-10. (kontakti sa Zagrebom), 105. (crteži i studije)

³⁵⁷ Preradovićeva pjesma izdana je 1851. godine, a Salghettijevi planovi o slikanju okvirno se poklapaju s periodom neoapsolutizma. Širi panslavistički okvir, posebice nakon razočaranja 1848. i 1849. godine, više nije toliko aktualan, a ilirsko nazivlje na području kulture ustupa mjesto suženom - jugoslavenskom usmjerenju. Politička djelatnost strogo je sankcionirana pa se većina inicijativa odvija na kulturnom, prvenstveno historiografskom i nešto manje književnom, polju.

³⁵⁸ Tijekom 1850-ih godina hrvatski i srpski sukob u eventualnom načinu realiziranja južnoslavenskog okupljanja sve se više nazire, ali još uvijek ne poprima oštre i konfliktno konture. Salghettijevo djelo u tom je pogledu prilično aktualno. Za više informacija o spomenutim povijesnim percepcijama Dušanova carstva i suprotstavljenim viđenjima tadašnjih političara vidi: Stehlík, 2015., 71., 81.

„štit s Dušanovim grbom (bijeli dvoglavi orao na crvenoj podlozi)“, „dva vojnika u narodnoj nošnji s fesom na glavi“ od kojih „jedan čuču, a drugi uspravljen drži u rukama zastavu na koplju“ (prema Kukuljevićevu *Slovníku* „barjak jugoslavenski“) te „tri štita bez heraldičkih oznaka“ (koja su po Radoslavu Tomiću trebala predstavljati grbove Bugarske, Hrvatske i Srbije, slično kasnijoj Driolijskoj slici *Sloga južnoslavenskih vladara*).³⁵⁹

Dušanovo ustajanje iz groba i pogled na devastirano naslijeđe također može biti, mada za to nema konkretnih dokaza, aluzija na neostvarene četrdesetosmaške ideale. Poznato je, naime, da se Salghetti dosta zanimao za tadašnja zbivanja, a Preradovićevo pjesma bila je iskaz određenih uvjerenja koja nisu mogla biti iskazivana u javnom prostoru, obzirom na neoapsolutističke prilike. Slikarev interes, međutim, ne treba miješati s njegovim političkim nazorima, budući da potonji nisu bili motivacija u nastanku djela, već se prije svega radilo o romantičarskom zanimanju za slavensku kulturu, povijest i običaje.³⁶⁰ Kasnija recepcija djela, u smislu utjecaja na druge slikare u izboru teme, ostala je uvelike ograničena. Poznato je, primjerice, da se Quiquerez bavio istim prikazom 1875. godine, ali potonji je ostao na razini skice kompozicije.³⁶¹

Tijekom 1853. godine Drioliju umire supruga Angelica pa se on posvećuje prvenstveno obitelji i radu u tvornici maraskina.³⁶² Početkom 1860-ih godina intenzivno je razmišljao i o radu na portret-panorami Dalmacije u ulaznoj dvorani zadarske gimnazije ili u svečanoj dvorani vlastite tvornice. Tommaseo ga u jednom od pisama upozorava da takav koncept zahtijeva zajedničku ideju koja bi povezala različite ličnosti i različita razdoblja. Stoga predlaže kršćansku tematsku podlogu, odnosno u prvom planu ilustriranje svetaca. U pozadini pak sugerira izradu povijesnih portreta dalmatinskih umjetnika i znanstvenika. Upozorava također na potencijalne poteškoće u dodavanju likova iz vlastite obiteljske povijesti.³⁶³ Salghetti naposljetku realizira tek maleni dio Tommaseovih zamisli, naslikavši uopćeniji i alegorizirani

³⁵⁹ Opis slike: Petricioli et al., 2003., 88.

³⁶⁰ Stagličić, 2000., 172.-173.

³⁶¹ Quiquerezova razrada kompozicije nalazi se u Hrvatskom povijesnom muzeju, i prema opisu Marijane Schneider, sasvim podsjeća na Salghettijevu sliku. Dva su se slikara, što je znakovito za nastanak crteža, upoznala u Zadru baš tijekom svibnja ili lipnja 1875. godine. Kasnije Quiquerez radi na ciklusu *Dušanove ženidbe*. Vidi: Schneider, 1969., 72.-73., 78.-80., Bregovac Pisk, 1995., 23.-24.

³⁶² Iste je godine naslikao *Kugu u Makarskoj 1815. godine* - prikaz iz lokalne povijesti odnosi se na kugu koja je usmrtila oko trećinu tamošnjeg stanovništva. Skica za ulje na platnu dio je albuma objavljenog 1875. godine. Za opis slike vidi: Petricioli et al., 2003., 95.

³⁶³ Tommaseovi prijedlozi izneseni unutar pisama čine tipizirano viđenje dalmatinske povijesti među zagovornicima autonomije. Vlatka Stagličić u tome prepoznaje znatne sličnosti s Bajamontijevom vizijom dalmatinske povijesti (kako je prezentira Antonio Zuccaro). Ona je u pojedinim aspektima ilustrirana, primjerice, u splitskom, šibenskom i zadarskom kazalištu. Budući da je riječ o zidnim, nerealiziranim ili uništenim slikarijama, ovom prilikom ne zalazi se u analizu. Za više informacija vidi: Stagličić, 2000., 176.-178., Stagličić Carić, 2012., 108.-111., 283.

prikaz obiteljske povijesti pod naslovom *Apoteoza Francesca Driolija* iz 1865. godine.³⁶⁴ Od drugih slika u razdoblju 1850-ih i 1860-ih godina spominju se još: *Krunidba sv. Stjepana* 1863. godine kao narudžba za župnu crkvu u Brodu, *Jugoslavija* ili *Concordia* te *Smrt bana Petra Berislavića*.³⁶⁵

Uprizorenje smrti Petra Berislavića ostalo je naposljetku u sjeni druge - dovršene slike poznate pod nazivima *Sloga južnoslavenskih vladara*, *Zakletva tri južnoslavenska vladara* i *Jugoslavija*. Slikarska alegorija iz 1870. godine u vlasništvu je Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu, a izložena je u Galeriji umjetnina u Zadru. Njezino historijsko – žanrovsko određenje nije sasvim opravdano, budući da se ograničava na motiv trojice povijesnih vladara (hrvatskog Petra Krešimira, srpskog Dušana i bugarskog Simeona) koji su sredstvo u službi alegoriziranog političkog programa. Konkretniji povijesni događaj izostaje, a alegorijska komponenta prevladava. Djelo se po načinu izražavanja uklapa u relativno ustaljeni slikarski opus, a po godini nastanka pripada već drugom - ranom dobu historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Ipak, ovdje se obrađuje u sklopu začetaka žanra, s ciljem okupljanja i analiziranja Salghettijevih radova u jednom poglavlju. Osim motiva trojice vladara koji „zajedno drže žezlo, gazeći nogama simbole sebičnosti i pakosti“, slika uključuje: Slavu i genija s lovorovim vijencima te Slogu koja „ukazuje na prijestolje na kojemu između dva anđelčića sjedi Jugoslavija“. Jedan genij nosi ploču s natpisom *concordia*, a drugi promatra grbove (bugarski, hrvatski i srpski) istaknute na prijestolju. U pozadini je smješten morski krajolik s jedne, a podno prijestolja „alegorijski prikaz Dunava“ s druge strane.³⁶⁶

Ikonografiju slike ukratko pojašnjava autor u autobiografiji: „Sloga koja poziva tri kralja, slavenske perjanike [...], i potiče ih zagrljene i složne na zakletvu, pred spomenikom Jugoslaviji, da će osloboditi Slavene otomanskog jarma. U svom nastupu gaze neslogu i laž, dok Slava s jednim malim genijem silazi s neba obećavajući krune, nadajući se uspjehu.“³⁶⁷ Spomenuti motivi razrađivani su pomno i detaljno, kako dokazuju Salghettijeva

³⁶⁴ Osnovne likove u *Apoteozi* čine alegorije Kemije, Fizike, Industrije, Trgovine, Pomorstva i Slave (smještene oko biste djeda Francesca Driolija). Vidi: Petricioli et al., 2003., 90.-91.

³⁶⁵ Od tri navedene slike realizirana je samo *Jugoslavija*. *Smrt Petra Berislavića* nije dovršena. Sačuvana je fotografija izgubljenog crteža iz 1874. godine, a poznato je i dopisivanje Salghettija i Tommasea upravo na temu ikonografije i kompozicije. Fotografiju crteža Salghetti je darovao Quiquerezu 1875. godine. Kao i brojni drugi slikarevi crteži *Smrt Petra Berislavića* pokazuje znatne tehničke mogućnosti. Vidi: Stagličić, 2000., 176.-178. (tri slike u korespondenciji), Petricioli et al., 2003., 98. (osnovne informacije o fotografiji crteža), Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 191. (slikovni prilog)

³⁶⁶ Petricioli et al., 2003., 91.

³⁶⁷ Ibid., 35.-36.

korespondencija s Tommaseom³⁶⁸ te sačuvane skice i studije u Kabinetu grafike HAZU.³⁶⁹ Temeljni problem u slikanju prizora bio je kako na jasan i javnosti prihvatljiv način ilustrirati inače kompleksna, a nerijetko i kontradiktorna politička stajališta. U radu (koji po Ljubi Babiću ispravno tumači Strossmayerovo federalno shvaćanje) Jugoslavija je uzdignuta na pijedestal kao uzvišeni i neostvoreni ideal. Tri vladara njemu se utječu kao oltaru ili žrtveniku, surađujući i uvažavajući međusobne različitosti, zbog čega gaze simbole sebičnosti i pakosti. Trojica također pridržavaju žezlo kao insigniju što je još jedna gesta zajedništva i složnosti. Ispred prijestolja stoji djevojka i upućuje na natpis (*Concordia*) u rukama jednog od genija. Sloga se time postavlja kao preduvjet u realizaciji priželjkivanog političkog ideala. Slava i genij iznad kraljeva spremaju se položiti lovorove vijence kao simbole trijumfa i vječnosti. Alegorija rijeke predstavlja Dunav, a pejzaž u pozadini Jadransko more, što je još jedna aluzija na bliske društvene i zemljopisne veze.³⁷⁰

Način na koji je prikazana cjelokupna tematika vjerno utjelovljuje politički svjetonazor Josipa Jurja Strossmayera kao naručitelja, ali i Franje Račkog kao jednog od njegovih najbližih suradnika. Predvodnici Narodne stranke te baštinci pojedinih tradicija ilirizma Strossmayer i Rački zagovaraju kulturno, ali i političko ujedinjenje južnih Slavena (konkretnije Slovenaca, Hrvata, Srba i Bugara) u federaliziranoj monarhiji ili van njezinih granica (ovisno o eventualnim prilikama). Prema načelima ravnopravnosti i poštivanja međusobnih razlika (kako ističu Strossmayer i Rački) južnoslavenski narodi dužni su provoditi, svaki za sebe, politiku uzajamnosti, približavanja i postupnog sjedinjenja. Imajući u vidu dugotrajnost i složenost takvog procesa, Strossmayer i Rački za početak inzistiraju na kratkoročnim i manjim, a odvažnim ciljevima. U tako zadanom kontekstu misija je Banske Hrvatske (predstavljene kao jugoslavenske Toskane), odnosno glavnog grada Zagreba (promatranog kao Firence) inaugurirati što veći i značajniji broj različitih umjetničkih i znanstvenih projekata s ciljem promicanja jugoslavenskog, ali i crkvenog jedinstva. U očima dvojice protagonista slavenska umjetnost ima misiju prevladavanja ukorijenjenih povijesnih razlika (političkih, religijskih, itd.) te formiranja jedinstvenog - prosvijećenog i naprednog kulturnog prostora. Salghettijeva

³⁶⁸ Dopisivanje na tu temu započinje u proljeće 1865. godine kada Tommaseo nagovara Salghettija da preuzme Strossmayerovu narudžbu. Slikarski proces prate različiti problemi. Primjerice, kako prikazati Domovinu ili kako riješiti odnos Jadrana i Dunava. Potaknut dilemama Tommaseo će, među ostalim, navesti „da mu se miješanje povijesti, simbola i alegorija ne čini baš zgodnim“. O Tommaseovim prijedlozima vidi: Stagličić, 2000., 177.-178.

³⁶⁹ Sačuvan je čitavi album od ukupno 79 crteža olovkom „posvećen J. J. Strossmayeru“ te skica tušem na dva lista. Vidi: Petricioli et al., 2003., 105.-106.

³⁷⁰ Ljubo Babić vladare tumači kao nositelje državnih ideja. *Jugoslaviju* inače smatra primjerom „tadašnjeg sladunjavog posebnog akademizma, koji možda znači najgore razdoblje XIX. stoljeća u čitavoj Italiji“. Vidi: Babić, 1943., 56.

slika stoga djeluje kao složeni eksponent politika Narodne stranke i simbolični doprinos jačanju južnoslavenske nacionalne integracije.³⁷¹

Franjo Salghetti Drioli pristao je izraditi *Jugoslaviju* u jeku sve intenzivnije preporodne kampanje na dalmatinskom području. Njegove simpatije prema tamošnjem autonomnom pokretu i prisni odnosi s Tommaseom nisu spriječavali redovite kontakte s predstavnicima Narodne stranke u Banskoj Hrvatskoj. Franjo Rački za vrijeme boravka u Zadru 1873. godine o slikarevim političkim uvjerenjima (u pismu Strossmayeru) navodi sljedeće: „Danas sam bio kod njega (Salghettija, op. a.) na objedu, te je i Vam napio na zdravlje, i prem automaš, velik Vam je štovatelj.“³⁷² Strossmayer će pak u pismu iz rujna 1873. godine na temelju fotografije izraziti svoje zadovoljstvo slikom, makar će napomenuti da je još nije vidio uživo te da lebdeće kraljeve ne smatra najprikladnijim rješenjem. Izostanak Slovenaca na prikazu, što je posebice zanimljivo u kontekstu proklamirane ideologije, nije se smatrao propustom. Štoviše, Strossmayer je naglasio da „su Slovenci upravo jedno s nami, i pod etnografičkim i pod geografičkim vidom, pače, ako se stare naše listine u obzir uzmu, i pod državopravnim vidom“.³⁷³

Povodom prezentiranja slike u dvorani Narodnog doma u Zagrebu Ivan Dežman u časopisu *Vienac* donosi prvi važniji osvrt u tadašnjem kulturnom tisku. U odmjerenoj i ideološki profiliranoj ocjeni sadržaja, Dežman na samom početku ističe nedostatak okvira i loše prostorno osvjetljenje. Ipak, osim simboličnih prigovora na pojedine tehničke detalje poput „težke oprave“ na Slozi ili natpisa na ploči, konačni rezultat smatra uspješnim. Prilikom tumačenja radnje tek u opravdavajućem tonu priznaje da je „stvarna razgovietnost predmeta ponešto zamršena“.³⁷⁴ Njegova ukupna ocjena zanimljiva je prvenstveno utoliko što pruža kratki presjek ideoloških obrazaca kojima se percipiraju povijesna zbivanja i ličnosti. Iščitanje slike blisko stajalištima Narodne stranke podrazumijeva, primjerice, izjednačavanje djevojke Sloge sa vilom te percepciju triju grbova (hrvatskog, bugarskog i srpskog) kao „naših“ i pretpostavljenog

³⁷¹ Za više informacija o karakteristikama tzv. izvornog jugoslavizma te političkim stajalištima Josipa Jurja Strossmayera i Franje Račkog vidi: Stehlík, 2015., 85.-94.

³⁷² Rački boravi u Zadru početkom lipnja 1873. godine, a u pismu napominje da će Salghetti otpremiti sliku za Zagreb gdje će se izraditi okvir - o čemu se Rački i Strossmayer dopisuju tijekom idućeg razdoblja. Vidi: Šišić, 1928., 223.

³⁷³ Strossmayer vjeruje kako Slovenci „i sami u to jedinstvo teže“ pa „nije nužda, da ih posebnim tim načinom budimo“. Vidi: Ibid., 241./ Zanimljivo, ni na freski *Poklonstvo kraljeva* u đakovačkoj katedrali, ne pojavljuje se figura Slovenca, premda su zastupljeni Hrvat, Slavonka, Dalmatinka, Bugarin i Srbin. Vidi: Damjanović, 2009., 463.-468.

³⁷⁴ U kojoj je mjeri bila zamršena možda najbolje svjedoči Dežmanovo pogrešno tumačenje ležeće alegorije u prednjem planu u kojoj, umjesto Dunava, vidi „naš narod, koj je do ovoga časa spavao, prem u izobilju svega imadjaše, neznajući se tim obiljem koristiti“. Vidi: Kamenov, 1992., kataloška jedinica br. 60., a (broj str. nije naznačen).

osmanskog barjaka kao simbola barbarstva. Indikativno je i tumačenje izostanka slovenskog vladara, i to baš na tragu Strossmayerovih viđenja iznesenih u spomenutom pismu. Dežman, naime, smatra da je uopće problem pronaći adekvatnog slovenskog vladara.³⁷⁵ Čak u slučaju njegova pronalaska, ostaje problem broja četiri koji u umjetnostima nije dovoljno simboličan, koliko je to broj od tri, k tome uskrsla, vladara. Dežmanova interpretacija potonjeg buđenja iz mrtvih čini središnji dio ideološkog profiliranja slike: „Svaki nas znade dobro, da ne bi car Dušan pod živu glavu odstupio od svoga Srbstva, kao što nebi ni Krešimir od svoga Hrvatstva, il Simeon od svoga Bugarstva. Smrt smiri svaku strast. Na drugom su svietu, gdje istina vlada, uvidili ti junaci, da će im carstva i kraljevstva propasti, jer im niesu osnovana na složnoj snagi jednoga naroda, gledali su oni kako im se plemena medju sobom kolju i dave i pod tudje žezlo dolaze, pa su oni ljubeći svaki za života tako neograničeno svoje pleme, odlučili odreći se svojih osobitosti, da pokažu plemenom kako mogu ona jedino procvasti.“ Spomenuti citat u skladu je s načelima Strossmayerovog tzv. izvornog jugoslavenstva. Dodatna potvrda takvom tumačenju je istaknuta uloga hrvatskog vladara koji je, po Dežmanu, „na to jedinstvo već unapred pristao, on je, što mu dovoljno i položaj u sredini i figura čitava dokazuje, i zamislio prvi tu misao i sklonuo braću stupiti pred Jugoslaviju“.³⁷⁶

U dijelu slovenskog tiska izostanak četvrtog (slovenskog) vladara nije promatran blagonaklono. Na stranicama *Slovenskog naroda* Ferdo Kočevar kritizira izostanak narodne i kulturne oprave, odnosno očekivanih jugoslavenskih obilježja. Po njegovu mišljenju slika nije zasnovana ni na mitologiji, ni na povijesti, već na ideji čija realizacija slijedom teško ostvarivih okolnosti tek predstoji.³⁷⁷ Najspornijim dijelom kompozicije smatra portrete trojice vladara koje je Salghetti Drioli „baš grdo naslikal“ („Eden drugega zakriva, kakor da so eden na drugemu prilepljeni.“). Ukazujući na njihovu lošu izvedbu i neprikladne heraldičke dodatke, ironično primjećuje kako izostavljanje četvrtog vladara možda i nije toliko loše („Mene kot Slovenca je v prvi mah v srce zabodlo, videčega, da na sliki 'Jugoslavije' nijsmo niti zastopani po svojem kralju Samu. Pa pomisliti se ne sme na to, kako bi slika izgledala, če bi bil na njej še četrti kralj.“). Međutim, činjenicu da se za Slovence „nij nikjer prostorček našel“ Kočevar drži najvećim propustom, uslijed kojeg je obmanjujući naziv slike nužno izmijeniti.³⁷⁸

³⁷⁵ Kako tvrdi Krunoslav Kamenov izabrana su „tri srednjovjekovna vladara za čijeg vladanja su njihove države doživjele vrhunac moći“. Stoga se vjerojatno i postavio problem izbora četvrtog - slovenskog vladara. Vidi: Kamenov, 1992., 57.

³⁷⁶ Ovakva interpretacija sasvim je sukladna Strossmayerovu shvaćanju Hrvatske kao jugoslavenske Toskane, odnosno, kao glavnog kulturnog inicijatora i promotora jugoslavenske ideje. Više o Dežmanovu tekstu vidi u: Ibid., kataloška jedinica br. 60., a, Dežman, 6. rujna 1873., 570.-573.

³⁷⁷ Kočevar, 19. veljače 1874., br. 40. (str. nije naznačena)

³⁷⁸ Kočevar, 20. veljače 1874., br. 41. (str. nije naznačena)

Prvotne reakcije na sliku bile su većinom pozitivne. Negativni komentari u hrvatskoj javnosti odnosili su se primarno na način izlaganja te iščitavanje sadržaja. Tek tijekom 20. stoljeća likovna kritika mnogo oštrije komentira Salghettijevo likovno izražavanje. Alfred Petričić *Jugoslaviju* smatra njegovom najslabijom slikom: „Sablasni kolorit i loša gluma u ovom prizoru, punom teškog sivila ostavljaju na gledaoca neugodan dojam. Figure zaustavljene u pokretu podsjećaju na prebojadisane lutke. Salghetti nije kolorista, ali je u ovoj kompoziciji antikolorizam prešao svaku mjeru.“³⁷⁹ Grgo Gamulin u svojoj sintezi također citira Petričića, napominjući da se Salghetti naprosto nije mogao riješiti kobnog utjecaja provincije. Ovome nadodaje mogući manjak emocionalne identifikacije te nadahnuća, i to s obzirom na slikareva politička uvjerenja i talijansko podrijetlo.³⁸⁰ Krunoslav Kamenovu pak „kompozicija djeluje namješteno“ te „prazno i mrtvo“.³⁸¹ Nadovezujući se na primjedbu Ivana Dežmana o zamršenosti slike u procesu interpretacije, primjećuje kako su onodobnoj javnosti mnogo jasniji i eksplicitniji bili „elementi neposredne stvarnosti“ poput guslara koji je „kao integracijska figura, bio pogodniji za simbolizaciju ujedinjenja južnoslavenskih naroda od Salghettijevih alegorijskih figura“.³⁸²

Značajna kao eksponent politika Narodne stranke te ideja o južnoslavenskom ujedinjenju općenito *Jugoslavija* je bila reproducirana u obliku oleografije odmah po izlaganju. Botheovo izdanje slike iz 1874./ 1875. godine preporučano je čitateljima za ukras svakoj rodoljubnoj kući. Pritom je naglašavana malobrojnost sličnih prikaza, a posebno ličnost pokrovitelja - biskupa Strossmayera i Jugoslavenske akademije.³⁸³ Estetske i sadržajne mane nisu dakle, predstavljale, otegotnu okolnost, a konteksti srednjoeuropske periferije i jačanja nacionalne integracije te aktualnog istočnog pitanja (ustanka u Bosni i Hercegovini 1875. godine) samo su potaknuli daljnju distribuciju djela.³⁸⁴ Kada se tome još nadoda angažman bana

³⁷⁹ Petričić, 1958.-1959., 222.

³⁸⁰ Gamulin u tom pogledu donosi na trenutke oštre ocjene talijanskih - autonomaških slikara na tlu Dalmacije: „[...] oni našu romantičnu tematiku nisu mogli razviti. Salghettieva 'Jugoslavija' primjer je takvog silovanja. Mazziniev revolucionarni internacionalizam Risorgimenta [...] nije mogao svladati nacionalnu traumu autonomaša i agresivne prohtjeve iredente.“ Vidi: Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 189.-192.

³⁸¹ U dijelovima kompozicije (primjerice lebdećim figurama Slave i genija) Krunoslav Kamenov prepoznaje utjecaj Rubensove slike *Krunjenje Marije Medici*. Vidi: Kamenov, 1992., 57.-59., 89.-90.

³⁸² *Jugoslavija* kao ostvarenje historijskog - alegorijskog slikarstva na složen i nerijetko zbujujući način gledateljima prezentira ono što *Guslar* utjelovljuje neposrednije, i što je posebno važno, snažnije. Vidi: Ibid., 57.-59.

³⁸³ U odnosu na malobrojnost i lošiju kvalitetu prethodnih radova istican je primjer Mückeovog historijskog slikarstva: „Sjećate se n. pr. nesretnih Mückeovih kamenopisa iz hrvatske poviesti koji vriedjaju estetičku čud do kraja.“ Vidi: Ibid., 108. i kataloška jedinica br. 60., d („Salghettieva Jugoslavija“, Vienac, 1874. br. 15, str. 238.).

³⁸⁴ Nacionalna integracija u tom trenutku još nije zahvatila niže, a dobrim dijelom ni srednje slojeve stanovništva. Alegorijska kompozicija koja zahtijeva pažljivije (intelektualno angažirano) tumačenje, stoga je dijelu javnosti mogla biti i dobrodošla.

Ivana Mažuranića, odnosno njegova predbilježba „na jedan uljeni otisak“, postaje očigledno da kulturna politika poprima nešto složenija, iako i dalje skromna, društvena obilježja.³⁸⁵

Uloga Franje Salghettija Driolija u historijskom slikarstvu dosada nije bila sustavnije obrađivana. Dapače, nerijetko je podcjenjivana ili zanemarivana. Salghetti Drioli prvi je istaknuti predstavnik historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Njegovi radovi u mnogo čemu nose tipična žanrovska obilježja. U sadržajnom smislu mogu se podijeliti na djela talijanskog te na djela slavenskog ili hrvatskog tematskog usmjerenja. I prva i druga obično su vezana uz razvoj ranog građanskog društva te jačanje procesa nacionalne integracije ili provođenja specifičnih kulturnih politika. Salghetti Drioli izradi svojih povijesnih kompozicija pristupa pomno i temeljito o čemu, primjerice, svjedoči korespondencija s Tommaseom te pripremne bilješke i crteži pohranjeni u Kabinetu grafike HAZU. Njegova historijska rekonstrukcija usmjerena je studioznom upoznavanju sadržaja te pedantnom razrađivanju likova, prostora i pojedinih detalja.³⁸⁶ Takav način rada karakterističan je za onodobni talijanski akademizam kojeg Salghetti vjerno zastupa od 40-ih sve do 70-ih godina 19. stoljeća u hrvatskim zemljama (premda sami slikar odbija bilo kakvu kategorizaciju vlastita rada). U tom je pogledu slikarska iznimka. Njegovi suvremenici u Dalmaciji i Banskoj Hrvatskoj, naime, nisu bili u prilici prolaziti tako raznolike ili slojevite, a istodobno individualizirane studije. Kasniji su se pak autori većinom školovali na području Srednje Europe, pri čemu su na Apeninskom poluotoku boravili u sklopu duljih ili kraćih stipendijskih boravaka.

Prikazi iz talijanske povijesti većinom nisu dolazili u izravni kontakt s hrvatskim kulturnim prostorom pa je stoga njihov značaj za razvoj historijskog slikarstva u Hrvatskoj sasvim malen ili zanemariv. Jedina slika koja je, Strossmayerovom zaslugom, stigla na područje Banske Hrvatske i postala jedno od najzrelijih ostvarenja u začecima žanra bila je *Kristofor Kolumbo u lancima* iz 1850. godine. Ukupno su tri Salghettijeva „slavenska“ ulja na platnu relevantna za područje hrvatskih zemalja. Riječ je o *Guslaru* iz 1840. godine koji predstavlja prvu folklornu temu te vrste, *Caru Dušanu i vili* iz 1852. godine kao bitnoj historijskoj alegoriji u vremenu cenzure i neoapsolutizma te *Jugoslaviji* s početka 1870-ih godina koja već pripada ranom dobu žanra, a reproducirana je u obliku oleografije. Pobjorani radovi na prvu ne djeluju pretjerano relevantno, niti impresivno. Međutim, u kontekstu kronologije, stilskih mijena i sazrijevanja te različitih interpretativnih modela, iznimno su znakoviti i bitni.

³⁸⁵ Vidi: Kamenov, 1992., kataloška jedinica br. 60., e (*Narodne novine*, 40/ 1874. br. 92, str. 3., 23. travnja).

³⁸⁶ Primjerice, u slikanju *Mojsija* postavlja se pitanje razrade različitih detalja iz egipatske povijesti. Tommaseo se u korespondenciji poziva na Josipa Flavija te predlaže niz rješenja, a posebno je zanimljiva njegova napomena da se ne smije „predetaljno studirati povijest, da to ne ohladi inspiraciju“. Salghetti Drioli za istu sliku traži savjete od „Tommaseova prijatelja, egiptologa Migliarinija“. Vidi: Stagličić, 2000., 174.-175.

Franjo Salghetti Drioli svojom je djelatnošću oblikovao začetke žanra na području hrvatskih zemalja, unijevši u njegov stilski presjek elemente talijanskog akademizma.³⁸⁷ U društveno-političkom smislu Salghettijevi prikazi iz hrvatske i slavenske prošlosti bili su odraz romantičarski usmjerenog autonomaštva. Iako je ostvario stanovite uspjehe i na području Apeninskog poluotoka, gdje je formirao vlastitu mrežu korespondenata, njegov je doprinos hrvatskom slikarstvu uvjerljivo značajniji. U suradnji sa Strossmayerom (otkupom *Kristofora Kolumba u lancima*) u kulturni prostor hrvatskih zemalja unio je likovna obilježja tadašnjeg talijanskog podneblja, i to „u trenutku kad naši slikari u Zagrebu još nisu bili izišli iz slikarstva bidermajerskog portreta“.³⁸⁸ O međusobnom uvažavanju svjedoči i Strossmayerovo pismo Račkomu iz siječnja 1867. godine koje, među ostalim, spominje Salghettijevo eventualno članstvo u Akademiji osnovanoj godinu ranije: „On (Salghetti Drioli, op. a.) je entuziast, što se umjetnosti tiče. [...] Kako je čovjek strastan, tako stvari u Dalmaciji krivo sudi, a osobito jako osobe. Vidim, da će mu biti drago, ako postane članom naše Akademije.“³⁸⁹

Osim na polju stilskih novosti³⁹⁰ i manjih kulturnih inicijativa, Salghettijev doprinos počiva na pedagoškom usmjeravanju kasnijih istaknutih predstavnika. Kako je i prenaplašavano u nekadašnjim tiskovinama, slikar je bio kratko vrijeme mentor Vjekoslava Karasa koga je upućivao i hrabrio u daljnjim umjetničkim nastojanjima.³⁹¹ Tijekom 1875. godine u Zadru, kako je već spomenuto, susreo se s Ferdinandom Quiquerezom kojega je tom prilikom pomnije upoznao s tematikom cara Dušana. Tada mu je darovao fotografiju (poslije izgubljenog) crteža *Smrt bana i biskupa Petra Berislavića* te preporučio odlazak crnogorskom knezu u Cetinje, kamo je sam bio pozvan. Navedena zbivanja također ne djeluju iznimno značajna, ali u

³⁸⁷ Alfred Petričić opisuje Salghettijev opus kao eklektičan i bez jasne razvojne linije (u smislu kvalitete). Najboljim dijelom njegova stvaralaštva smatra crteže, dok za slikarstvo ističe: „Vječna zabluda Salghettijeva slikarstva ponavljala se ne u tehničkom postupku, već u krivom gledanju i shvaćanju objekta. To slikarstvo nema problematike, odnosno čitava problematika sastoji se u traženju sličnosti, lijepom rukopisu i donošenju točnih historijskih podataka.“ Vidi: Petričić, 1958.-1959., 223.

³⁸⁸ Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 191.

³⁸⁹ U istom kontekstu (eventualnog, ali u konačnici nerealiziranog priključenja Jugoslavenskoj akademiji) spominje se i slikar Ivan Simonetti. Vidi: Šišić, 1928., 37.-38.

³⁹⁰ Salghettijev izričaj je novost za hrvatske uvjete, mada u europskim okvirima nije osobito kvalitetan. Kruno Prijatelj, primjerice, pri vrednovanju njegova stila iznosi: „Izvjesni slikarski kvaliteti izbijaju katkad iz nekih Salghettijevih portreta, dok se u pompoznim i pretencioznim historijskim slikama i patetičnim oltarskim palama ti kvaliteti, usprkos dobroj volji, mogu uzalud tražiti.“ Vidi: Kelemen et al., 1961., 58.

³⁹¹ Za Karasova boravka u Firenzi Salghetti mu daje određena uputstva po pitanju odabira akademija, profesora, ali i životnih situacija općenito. U Karlovac također šalje pohvalne komentare tamošnjim pokroviteljima na račun njegove umjetnosti. Vidi: Bulat Simić, 1948., 14.-17., 22.-25.

kontekstu daljnjeg (a tada skromnog) razvoja historijskog slikarstva u Hrvatskoj svakako su relevantna.³⁹²



6) F. Salghetti Drioli, *Jugoslavija*, 1870., Galerija umjetnina, Zadar (vlasništvo Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu; reprodukcija iz časopisa *Svijet*)³⁹³

³⁹² Gamulinova ocjena Salghettijevog historijskog slikarstva (odnosno „historicizma“ kako ga u tom dijelu naziva autor) kao „periferne pojave“ stoga ne stoji. Salghettijeva uloga svakako nije velika, ali je za kontekst daljnjeg razvoja žanra, a posebice sredinom 19. stoljeća, bitna. Vidi: Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 21.

³⁹³ „'Jugoslavija' slika Franje Salghetti-Driolija“, *Svijet*, 10. studenog 1934., 391.

Vjekoslav Karas: historijsko slikarstvo u desetljeću diskontinuiteta

U kontekstu historijskog slikarstva u Hrvatskoj desetljeće diskontinuiteta označava okvirno razdoblje od kraja hrvatskog političkog pokreta 1848. do ukidanja neoapsolutizma 1860. godine. Tzv. Bachov apsolutizam, uveden Silvestarskim patentom 1851. godine, prekinuo je dotadašnji razvoj zabranama, ograničenjima i policijskim kontrolama. Sredstva komunikacije bila su nadzirana, a većina kulturnih aktivnosti preusmjerena je na polje historiografije. Središnje austrijske vlasti tolerirale su arhivsku, sabirateljsku i znanstvenu djelatnost, ali prvenstveno su poticale formiranje velikoaustrijske nacionalne historiografije. Prema viđenjima habsburške središnjice povijest naroda Austrijskog Carstva valjalo je proučavati i demonstrirati kao dinastijski i religijski objedinjenu cjelinu. Većina tzv. nacionalnih istraživača u Monarhiji takvu je zadaću ipak shvaćala bitno drukčije. Oni su svojom djelatnošću gradili suprotnu - heterogenu i policentričnu sliku zajedničke povijesti. Hrvatski autori pritom su se odrekli ilirskog predznaka, uzdajući se u historiografsku legitimaciju hrvatske nacije i njezina južnoslavenskog konteksta. Njihovo bavljenje poviješću utjecat će u početku na kolektivnu memoriju dijela intelektualnih elita, dok će u kasnijim generacijama obuhvatiti šire slojeve stanovništva, a među njima i istaknute predstavnike historijskog slikarstva.³⁹⁴

Vjekoslav Karas (1821.-1858.) odrastao je u Karlovcu, gradu smještenom uz Vojnu krajinu koji je sredinom 19. stoljeća brojao oko pet i pol tisuća stanovnika.³⁹⁵ Prije odlaska u Italiju (1838. godine) mladić se bavio soboslikarstvom kod lokalnog majstora Koprive, da bi potom proveo dvije godine kod Friedricha Hamerlitza, dekorirajući također sobe, ali i crkve po gradu i okolici. Baš za boravka kod potonjeg slikara Karas je izradio kopiju bakroreza *Pogorenje jednog rimljanskog cara* što je navodno bila njegova prva slika uljenim bojama (ujedno prva slika povijesnog sadržaja).³⁹⁶ Ta ga je realizacija naposljetku dovela do prvog mecena Franje Kossa od Kossena. Podrijetlom Čeh, on je u Karlovcu boravio po službenoj dužnosti kao inženjerski pukovnik. Na spomenutu sliku naišao je kupivši od Karasa srećku,

³⁹⁴ O razdoblju neoapsolutizma u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji vidi: Gross, 1985., 371.-400. (za proces nacionalne integracije), 401.-430. (za kulturnu i ranu historiografsku djelatnost)

³⁹⁵ Karlovac je izdvojen iz Vojne krajine 1777. godine. Po popisu stanovništva iz 1851. godine grad je brojio 5591 stanovnika i bio peti po veličini u Banskoj Hrvatskoj. Vidi: Iveljić, 2010., 16.-18.

³⁹⁶ *Pogorenje rimljanskog cara* iz 1838. godine predstavljalo je tri puta uvećanu inačicu bakroreza. Djelo se smatra nestalim. Franjo Koss u *Dopisu iz g. Karlovca* tiskanom u *Danici ilirskoj* svjedoči kako je naišao na Vjekoslava Karasa i „jednu malenu sliku u ulju 'Izgorenje (kremiranje, op. a.) Cezarovo' prikazujuću“. Odabir motiva dokazuje, među ostalim, popularnost klasicizma te s time blisko vezanih renesansnih i antičkih uzora u hrvatskoj javnosti. Od Karasa se, kako eksplicitno ističe pjesma objavljena u srpnju 1838. godine, očekivalo da postane ilirski slikarski velikan: „Ilirio slavna i mila / Tvoga sina vrédna dèla, / Da po svètu rastru krila / Ko neumarlog Rafaela“. Vidi: Bulat Simić, 1948., 131. (podatci o slici), Koss, „Dopis iz g. Karlovca“, *Danica ilirska*, 30. lipnja 1838., 103., Koss, „Rèč zahvalnosti“, *Danica ilirska*, 7. srpnja 1838., 105.

budući da je mladić odlučio prodati rad na lutriji. Njegovim angažmanom, a uz potporu karlovačkog i zagrebačkog rodoljubnog kruga, sedamnaestogodišnji Karas odlazi za Firenzu, Sienu i konačno Rim.³⁹⁷

Pokroviteljstvo Karasova odlaska u Italiju za karlovačku i zagrebačku sredinu bilo je odraz njihovih rodoljubnih nastojanja. Mladi slikar imao je zadatak priskrbiti tim istim sredinama radove vrijedne pažnje i divljenja, a u skladu s kulturnom ideologijom ilirskog pokreta. Njegovi dobročinitelji u početku inzistiraju na kopiranju starih majstora ili imitaciji istaknutih suvremenika klasicizma. Nakon par godina boravka, međutim, već zahtijevaju složenije figuralne kompozicije s naglaskom na zbivanja iz slavne tzv. ilirske ili slavjanske prošlosti. Obzirom da spomenute želje nisu izvršene u prvom razdoblju Karasova boravka, a ostale su većinski neostvarene i kasnije, sve do konačnog povratka u Hrvatsku 1848. godine, nekadašnji dobročinitelji postali su nepovjerljivi i distancirani.³⁹⁸

Karas se vratio u Karlovac u svibnju burne 1848. godine. Tamo je, već ranije zanesen preporodnim idejama, pratio tijek i završetak hrvatskog političkog pokreta. U studenom 1849. godine zaposlen je na poziciji privremenog učitelja u Risarskoj školi u Zagrebu. Iste godine izrađuje litografiju *Ivana Ljudevita Hektora, grofa Isolanija*, zapravo kopiju starijeg bakroreza iz 17. stoljeća, vjerojatno za potrebe Kukuljevićeve *Borbe Hrvatah u tridesetljetnom ratu*.³⁹⁹ Od kraja svibnja ili početka lipnja 1851. do travnja 1852. godine boravi u Bosni. Tamo je otišao kako bi slikao predjele i nošnje te portretirao slavenskog heroja Omer-pašu koji je boravio jedno vrijeme u Travniku. Nakon povratka u Hrvatsku Karas je posljednje godine života proboravio u Karlovcu, Zagrebu i Đakovu gdje je pokušao samoubojstvo (na razočaranje biskupa Strossmayera koji ga je tamo pozvao). Zahvaćen tmurnim neoapsolutističkim prilikama i sve nesretnijim duševnim raspoloženjem, vratio se u rodni Karlovac gdje je naposljetku i skončao život, utopivši se u rijeci Korani u srpnju 1858. godine.⁴⁰⁰

Po dolasku u Firenzu Karas je započeo školovanje u atelijeru slikara Corsija. Ondje se zadržao svega par mjeseci, da bi potom postao učenik Salghettijeva prijatelja Giuseppea

³⁹⁷ O životu i djelu Vjekoslava Karasa najrelevantnija je i dalje monografija Anke Bulat Simić objavljena sredinom 20. stoljeća. Vidi: Bulat Simić, 1948., 9.-13.

³⁹⁸ Već 1840. godine dobročinitelji traže veće i kvalitetnije slike. Oni su, naime, smatrali da su tri godine školovanja dostatne za takvu vrstu radova. Njihova nestrpljivost vjerojatno je utjecala na Karasovo samopouzdanje i osjećaj manje vrijednosti u kasnijem razdoblju. Kako ističe Anka Bulat Simić, referirajući se na Karasove mecene, 1842. godine prilike su sve teže, a zemljaci su postali tvrda srca. Nerealizirana je ostala i narudžba iz 1843. godine - eventualni prikaz bitke između Austrijanaca i Osmanlija. Za više informacija o Karasovu boravku u Italiji i njegovim odnosima s dobročiniteljima u Karlovcu i okolici vidi: Ibid., 14.-31.

³⁹⁹ Kukuljević je djelo izdao tek 1875. godine kada je izabrao jedan od starijih bakroreza. Primjerak Karasove litografije (poprsja hrvatskog vojskovođe) čuva se u Grafičkoj zbirci Hrvatskog državnog arhiva u Zagrebu. Vidi: Ibid., 34.-35. (o prvim godinama u domovini nakon povratka), 68. (informacije o djelu), 137. (opis djela)

⁴⁰⁰ O boravku u Bosni i posljednjim godinama života vidi: Ibid., 35.-40.

Melija.⁴⁰¹ Na putu prema Rimu (sredinom 1841. godine) zadržao se kratko vrijeme u Sieni gdje je upoznao Carla von Blaasa (1815.-1894.).⁴⁰² Najkasnije u listopadu 1841. godine stigao je u Rim gdje je, s izuzetkom kraćeg boravka u Hrvatskoj i usputnijih talijanskih lokacija, ostao do prosinca 1847. godine.⁴⁰³ Ondje je prijateljevao sa slikarom Carlom Mayerom (1810.-1876.)⁴⁰⁴ te ostvario kontakte s nazarencima i njihovim predvodnikom Johannom Friedrichom Overbeckom (1789.-1869.).⁴⁰⁵

U gotovo deset godina školovanja Karas nije formirao prepoznatljiviji likovni izričaj. U prvoj polovini stoljeća umjetnost Apeninskog poluotoka u mnogo čemu je stagnirala. Prvi učitelji i mentori nisu predlagali mladom Karasu odlazak na tamošnje akademije koje (po Melijevom mišljenju) svojim metodama limitiraju mlade umjetnike. Ni prvi učitelj Corsi ni Franjo Salghetti Drioli također nisu bili pobornici vezivanja uz određene institucije. Znatni problem pritom je predstavljala Karasova ranija (manjkava te nerijetko nesuvisla) karlovačka epizoda. Četrdesetih godina utjecaj snažnijih slikarskih autoriteta i krugova poput nazarenskog već je slabio pa se mladi slikar nije ni mogao vezati isključivije uz jedan jedinstveni način izražavanja. Po Kukuljevićevim slovničkim zapisima Karas je, nakon neuspješnog lobiranja za mentorstvo kod Overbecka, postao učenik nekog nizozemskog slikara. Njegovo slikanje time je, po Kukuljevićevu mišljenju, postalo tamnije i realističnije. Iz niza spomenutih peripetija proizašao je, u konačnici, prilično raznovrsni i nepredvidivi stilski izričaj.⁴⁰⁶ Marijana Schneider zato će primjetiti: „Dok se za djela nekih drugih slikara toga vremena u Hrvatskoj može reći 'tipični Stroy' ili 'prepoznatljivi Wiehl', ili 'očiti Malegnani' i 'karakteristični Stager', to se za Karasove slike nažalost nikako ne može ustvrditi.“⁴⁰⁷

O neujednačenoj kvaliteti na polju historijskog slikarstva teško je diskutirati prvenstveno zbog malog broja sačuvanih radova i upitnih atribucija. Tome valja pridodati

⁴⁰¹ Na nekoliko mjeseci Salghetti, Karas i Meli dijelili su isti atelijer. Salghetti je jedno vrijeme tako mentorirao Karasa, a bio mu je na raspolaganju i kasnije što dokazuje njihova korespondencija. Vidi: Stagličić, 2000., 172. (Karas i Salghetti Drioli), Bulat Simić, 1948., 14.-20. (Karasov boravak u Firenzi)

⁴⁰² Ovo se saznaje iz Karasova pisma drugom slikaru i prijatelju Camillu Pucciju (1802.-1869.). Carl von Blas studirao je u Veneciji i Rimu, našavši se jedno vrijeme pod utjecajem nazarenskog slikarskog kruga. Za više informacija o njemu vidi: Frodl, ur., 1989., 3. (broj kataloške jedinice)

⁴⁰³ Za više informacija o Karasovu boravku u Sieni i Rimu vidi: Bulat Simić, 1948., 20.-31.

⁴⁰⁴ Carl Mayer boravio je u Rimu od 1842. do 1851. godine. Tijekom 1852. godine imenovan je profesorom na Akademiji u Beču. On u Karasovu rimskom razdoblju predstavlja važnu podršku i prijatelja, čemu svjedoči njihovo prisno dopisivanje. Vidi: Ibid., 27. (dio pisma), 64. (osnovno o slikaru)

⁴⁰⁵ Karas je dolazio kod Overbecka po savjete. Tada je, kako sam ističe u korespondenciji, bio pod njegovim izravnim utjecajem. Nazarenski pristup u sačuvanim figuralnim kompozicijama manje je ili više vidljiv u izboru boja ili formiranju pojedinih motiva. Upravo za Karasova boravka u Rimu javlja se tzv. purizam, i to na osnovama nazarenskog pokreta i pod blagoslovom Overbecka. Vidi: Ibid., 24., 43.

⁴⁰⁶ Vidi: Ibid., 14. (Drioli i Corsi o akademijama), 42.-43. (likovna situacija u Italiji i nazarenci), 46.-47. (tzv. učitelj Holandez), 58. (Karasovo školovanje i stil)

⁴⁰⁷ Citirano prema: Albaneže, 2001., 32.

otežane životne okolnosti koje nisu išle na ruku izradi primjerenijih i složenijih figurativnih kompozicija. Posljednjih deset godina života Vjekoslav Karas provodio je u sve depresivnijem raspoloženju, što se očitovalo i u njegovim slikama.⁴⁰⁸ Od odlaska u Italiju Karas je realizirao još šest povijesnih i dijelom folklornih prikaza. Riječ je o sljedećim radovima (nestali su označeni zvjezdicom, op. a.): *Djed i unuk (i vila)* (najkasnije do 1850. godine), upitno atribuirani *Progon raje* (1852.), *Smrt bosanskog kralja Stjepana Tomaša* (1852.)*, *Vila oduševljava mladog Gundulića* (1853.)*, *Oproštaj serežana* ili *Odlazak serežana u rat* (1856.) te *Smrt kralja Zvonimira* (nepoznata datacija)*.

Najpopularnija Karasova slika *Djed i unuk (i vila)* nastala je u razdoblju od 1845. do 1847. godine, a u katalogu historijskog slikarstva u Hrvatskoj zabilježena je ukupno šest puta. Od tog broja na pet prikaza pojavljuje se vila, dok se na jednom nalaze samo djed i unuk. Prva slika upitne atribucije nalazila se u privatnom vlasništvu u Münchenu (kako je navedena u katalogu *Hrvatski narodni preporod* iz 1985. godine). Njezina datacija je okvirna (oko 1850. godine).⁴⁰⁹ Druga slika također je upitne atribucije i datacije (oko 1850. godine), a smještena je u Gradskom muzeju u Karlovcu. To je ujedno jedina slika na kojoj su prikazani samo djed i unuk. Ni danas nije sigurno, je li Karas slikao tek jedan prizor djeda i unuka (koji uključuje vilu) ili pak dva različita prizora (pri čemu drugi ne uključuje vilu).⁴¹⁰ Treća slika (danas u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu) bila je dio zavjese starog kazališta na Markovom trgu. Smatra se da je riječ o reprodukciji djela nastaloj vjerojatno nakon autorove smrti.⁴¹¹ Četvrta slika još je jedna kopija za koju se pretpostavlja da je naslikao Jakov Šašel oko 1864. godine. Danas se nalazi u župnom dvoru u Vivodini.⁴¹² Peta je oleografija iz Hrvatskog povijesnog muzeja otisnuta 1864. godine.⁴¹³ Posljednja i šesta slika neodređene je datacije, a

⁴⁰⁸ Neujednačena kvaliteta Karasovog opusa posljedica je životnih okolnosti, ali i neostvarenog, a priželjkivanog autentičnog stila. Nikola Albaneže ukazuje, primjerice, na njegovu eklektičku poziciju u načinu izražavanja, ali i „težnju da se odvoji od akademskih shema“. Grgo Gamulin ističe pak važnost Karasove heterogenosti, smatrajući da „izolirane vrijednosti i sačinjavaju opus“ tog slikara te „potvrđuju legendu o njemu“. Vidi: Albaneže, 2001., 30., Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 114.

⁴⁰⁹ U katalogu iz 1985. godine ta se slika (u privatnom vlasništvu) povezuje s kromolitografijom iz 1864. godine (u vlasništvu Povijesnog muzeja Hrvatske), budući da je opis identičan. Vidi: Stančić, ur., 1985., 309.

⁴¹⁰ Komplikacije oko atribucije i datacije djela nastale su zbog različitih naziva u tisku i povijesnim izvorima. Tema je bila popularna pa je mnogo puta kopirana i reproducirana. Potonja slika prikazuje djeda pod drvetom koji obgrljuje unuka u sredini kompozicije. Unuk drži gusle na lijevoj strani okrenut licem prema djedu. U pozadini su planine i morski ili riječni krajolik. Karas svoja djela nije potpisivao i datirao što dodatno otežava sigurniju identifikaciju. Vidi: Albaneže, 2001., 62.-63.

⁴¹¹ Smatra se da je slika nastala nakon 1860. godine: „Kao vjerojatnog izvođača Karasove kompozicije A. Kassowitz Cvijić navodi 'Kullisenmalera' Rostoka.“ Vidi: Ibid., 24., 26.

⁴¹² Ova slika, manje kvalitetna od primjerka u Tiflološkom muzeju u Zagrebu, otkrivena je sredinom 1980-ih godina pa se pretpostavlja da sličnih verzija, zbog popularnosti djela, ima još. Vidi: Ibid.

⁴¹³ Uz oleografiju *Djed i unuk* ili *Vila nadahnjuje jednog barda junačkim narodnim pjesmama* navodi se sljedeće: „Umotvor izrađen u Rimu. Svako umnožavanje zabranjeno. Tisak Reifenstein i Rösch u Beču. M. Stojšić izdao svojim troškom, a original poklonio Jugoslovenskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu.“ Vidi: Kamenov, 1988., 27.

pretpostavlja se da je riječ o izvornoj Karasovoj slici koja je poslužila kao predložak za izradu oleografije i spomenutih kopija. Nalazi se u Tiflološkom muzeju u Zagrebu.⁴¹⁴

Karasova slika *Djed i unuk* u početku je nosila naziv *Vila nadahnjuje jednog barda junačkim narodnim pjesmama*. Današnji uvriježeni naslov stekla je po dolasku u Hrvatsku, gdje je bila izložena u zagrebačkom Narodnom muzeju. Po autorovom svjedočanstvu (sačuvanoj korespondenciji) tema je prvenstveno patriotska. U izboru sadržaja očituje se utjecaj ilirskog pokreta, ali i talijanskog romantizma, dok se u korištenju boja primjećuje istaknuta uloga nazarenaca.⁴¹⁵ Prvotna recepcija djela u tisku bila je pozitivna. Kratka obavijest u *Novinama dalmatinsko-horvatsko-slavonskim* isticala je, primjerice, rodoljubni karakter sadržaja te u tom kontekstu spominjala eventualno otvaranje narodne galerije slika: „Ovih danah stigao je u Zagreb prekrasni umotvor našega domorodnoga slikara g. Karasa [...]. Slika ova predstavlja nam živo pësmu g. Preradovića 'Died i unuk'. Ljudi, koji su sliku gledali, kažu, da je velikom vëštinom izvedena i da je slikar pëšnikovu pomisao tako umno otëlovio i oživio, da je to milina gledati. Dëd, unuk njegov i vila tako su naravski naslikani, da čovëk misli - sad će progovoriti. - Obća je želja, da bi se ovom u svakom smislu narodnom i domorodnom slikom temelj položio narodnoj galerii slikah.“⁴¹⁶



7) V. Karas, *Djed, unuk i vila*, neodređena datacija, Tiflološki muzej, Zagreb⁴¹⁷

⁴¹⁴ Željka Bosnar Salihagić smatra da je riječ o originalu (nastalom od 1845. do 1847. godine) koji nije nakon izrade reprodukcija ostao u Beču, već je stigao u tadašnju Jugoslavensku akademiju znanosti i umjetnosti otkuda je naposljetku završio u Tiflološkom muzeju u Zagrebu. Slika se vodila pod naslovom *Slijepac i vila*. O povijesti slike vidi: Bosnar Salihagić, 2002., 183.-190.

⁴¹⁵ Bulat Simić, 1948., 47. (informacije o djelu), 50. (o stilskom izričaju slike), 111. (korespondencija)

⁴¹⁶ „Zagrebačke vësti“, *Novine dalmatinsko-horvatsko-slavonske*, 14. travnja 1847., 119.

⁴¹⁷ Albaneže, 2001., 25.-26.

Korištenje Preradovićeve poezije kao inspirativnog materijala potvrdilo bi iznova blisku vezanost književnosti i historijskog slikarstva u najranijem žanrovskom razdoblju. Pjesma *Died i unuk* spada među prva Preradovićeva autorska ostvarenja objavljuvana od 1844. do 1845. godine.⁴¹⁸ Među njima se posebno ističe *Zora puca, bit će dana* koja također uključuje motiv djeda kao guslara: „Polnoć prodjè, - što me búdi / U to doba iz sna mòga? / Žice same zaigraše / Na guslama dieda mòga, / Zaigraše iz tihana: / Zora puca, bit će dana!“⁴¹⁹ U 1846. godini i *Zora puca, bit će dana* i *Died i unuk* uključene su u Preradovićevu zbirku pjesama *Pervenci* posvećenu „krasnome spolu jugoslavjanskog naroda“.⁴²⁰ Upravo u tom razdoblju Karas dovršava izradu svoje slike, prateći hrvatskoj javnosti već poznate i popularne stihove: „Uzmi, sinko, uzmi gusle ove, / Ter izvodi na njih piesme nove, / [...] / Ona sveta boginja istine; / Nju prizovi, kad ti piesma sine, / [...] / Unuk uzme gusle javorove, / Proizvodi na njih piesme nove, / Svuda hodeć kud ga želja vodi, / Na kraj zemlji Slavskoj nedohodi: / Široka je od siever' do juga / Od iztoka do zapada duga!“⁴²¹

Okvirno prateći Preradovićeve stihove, Karas na lijevoj strani slika slijepeg djeda i unuka s guslama te srednjovjekovnu utvrd u njihovoj pozadini, a na desnoj strani vilu i šumski krajolik. Niz prikazanih motiva odražava utjecaj ilirizma kao aktualnog kulturnog i političkog pokreta. Odnos djeda i unuka ilustrira pozivanje na tradiciju te uzajamnost starije i mlađe generacije u novim povijesnim okolnostima. Gusle, gudalo i vila asociraju pak na južnoslavenski kulturni prostor, i to prvenstveno u kontekstu ilirske ideologije (gusle su se također nalazile među instrumentima na naslovnici *Danice ilirske*). Takva poruka najočitija je na dijelovima modnog izričaja, odnosno na unukovoj karakterističnoj kapi te također vilinoj kapi, ali i njezinu pojasu s istaknutim ilirskim obilježjima (grbom: zvijezdom Danicom i polumjesecom).⁴²²

Politička stajališta Vjekoslava Karasa, kao i njegova životna situacija (ljubav prema glazbi te očeva sljepoća) u velikoj mjeri odgovaraju naslikanom prizoru.⁴²³ Dijelovi pojedinih

⁴¹⁸ Preradović, 1873., XI (stranice unutar *Predgovora* označene rimskim brojevima, op. a.).

⁴¹⁹ Preradović, 1846., 39.-40.

⁴²⁰ Ibid., neoznačena naslovna stranica zbirke *Pervenci*.

⁴²¹ Ibid., 73.-78.

⁴²² Guslar kao pjevač epske narodne poezije utjelovljavao je kolektivnu kulturnu i povijesnu svijest u relativno nepismenim zajednicama, zbog čega je njegova uloga u nacionalnoj integraciji bila od iznimnog značaja. U vremenu romantizma početkom i sredinom 19. stoljeća ta je uloga dodatno ojačana pozicijom narodnog duha ili narodnog genija koji je sačuvan u takvoj vrsti usmene književnosti. Vidi: Schneider, 1971., 76. (opis slike), Botica, 2013., 243.-247. (epska usmena narodna poezija)

⁴²³ Vjekoslav Karas inače je bio zainteresiran za glazbu, a kako iznosi Ivan Kukuljević: „[...] zabavljao se [...] ponajviše sviranjem flaute i skladanjem narodnih napievah...“ Matko Peić je, u kontekstu njegovog zanimanja za talijanski *Risorgimento* i revolucionarnu glazbu, a na temelju sačuvanih crteža, smatrao da *Djevojka s lutnjom* nije zapravo ljubavna, već revolucionarna slika. Vidi: Kukuljević, 1858., 135., Peić, 1968., 30.-33., Bulat Simić, 1948., 30. (očeva sljepoća)

pisama i potpisi na računima ukazuju na autorovo isticanje hrvatskog podrijetla te slaganje s južnoslavenskom, ali i panslavenskom komponentom četrdesetosmaškog pokreta. Na povratku u Hrvatsku, primjerice, Karas istiche Trst kao trgovački centar slavenskih naroda, odnosno velike Ilirije, pri čemu pokušaje njegove talijanizacije i germanizacije proglašava uzaludnima: „Mi smo slavenski narodi bili podjarmljivani od drugih naroda, no probudili smo se i ne ćemo više zaspati. Hoćemo pravdu, ono što svi narodi hoće...“ Sličnu zanesenost iskazuje i pri razmatranju hrvatsko-ugarskih odnosa te eventualnog rata s Osmanlijama, kada izričito tvrdi: „[...] mi smo avangarda, prvi ćemo pasti, no to nije važno, umrijeti ću bar za domovinu.“⁴²⁴

Slika *Djed i unuk* u Hrvatsku dolazi najkasnije sredinom travnja 1847. godine (kad zagrebačke tiskovine donose obavijest o izlaganju i recenziji). Njezina daljnja sudbina uvelike utjelovljuje budućnost hrvatskog političkog pokreta u tzv. desetljeću diskontinuiteta. Rijetko tko se tijekom Bachova apsolutizma usudio investirati u nekoć popularnu rodoljubnu tematiku, zbog čega je potonja slika završila na lutriji. Naposljetku je prodana tek 1856. godine, kao rezultat niza molbi i nagovaranja u tisku.⁴²⁵ Tom je prilikom, kako svjedoči članak Radoslava Lopašića na stranicama *Lune*, izravnije istican njezin južnoslavenski karakter.⁴²⁶ Od 50-ih godina dakle, a posebice nakon izdavanja oleografije 1864. godine, Karasov prizor funkcionirao je kao sredstvo jačanja nacionalne integracije sukladno načelima tzv. izvornog jugoslavizma (kako ga je zastupala Narodna stranka na čelu sa Strossmayerom i Račkim;⁴²⁷ vlasnik slike jedno je vrijeme bila i Jugoslavenska akademija).⁴²⁸

U međuvremenu je motiv guslara u različitim inačicama bio prisutan i među srpskim autorima. Nerijetko je takav prikaz uključivao pjevača na guslama okruženog većom skupinom ljudi, budući da se, među ostalim, guslar smatrao poticateljem otpora spram osmanskog neprijatelja.⁴²⁹ Tradicija guslarstva zapravo je bila rasprostranjena na gotovo čitavom

⁴²⁴ Bulat Simić, 1948., 32.-33. (o Nijemcima, Talijanima, Mađarima i Osmanlijama), 66. (potpisivanje)

⁴²⁵ Novine su oglašavale nagradnu igru s prodajom srećaka u razdoblju od 1855. do 1856. godine, međutim, u početku je prodaja bila slaba pa je slika tek kasnije završila u vlasništvu „nekog činovnika Šafarika“. Kasnije je Konstantin (Miroslav) Stojšić kupio sliku i, kako se vjeruje, darovao je Jugoslavenskoj akademiji. Vidi: Ibid., 37.-39.

⁴²⁶ Radoslav Lopašić smatra da se u *Djedu i unuku* očituje „poetski duh“ Južnih Slavena: „[...] worin der scharf beobachtete poetische Geist der Südslaven vorzüglich glänzt...“ Za cjelokupni tekst vidi: Ibid., 124.-125.

⁴²⁷ Tijekom 50-ih i 60-ih godina među hrvatskim političkim elitama ilirizam je zamijenjen tzv. izvornim jugoslavizmom te, u početku rjeđe, hrvatskom državotvornom idejom (aktualno s pojavom Ante Starčevića i Eugena Kvaternika). Više o jugoslavizmu u razdoblju 50-ih godina vidi: Gross, 1985., 391.-400.

⁴²⁸ U *Narodnim novinama* figura Josipa Jurja Strossmayera i vlasništvo Akademije ističu se s ciljem što uspješnije prodaje „više stotinah iztiskakah i u bojah izvornika“. *Djed i unuk* pritom se uzima za „najkrasniju sliku pokojnoga našega slikara“. Vidi: „Trojedna kraljevina“, *Narodne novine*, 29. srpnja 1864., 2.-3.

⁴²⁹ Primjerice, između 1848. i 1860. godine nastaje slika Anastasa Jovanovića *Srbi oko pjevača*. Jovanovićeve slika predstavlja interpretaciju (dakle, ne kopiju) predložka Pavla Simića *Srbi oko guslara* nastalog između 1842. i 1848. godine. Simićev i Jovanovićeve prizor uključuje mnogo više lica oko guslara koji je u srpskom društvu 19. stoljeća bio simbol pobune spram osmanskog neprijatelja. Simićevi *Srbi oko guslara* također su interpretacija

dinaridskom prostoru. Iz tog je razloga mogla poslužiti aktualnim politikama kao likovno sredstvo jačanja slavenske uzajamnosti i suradnje.⁴³⁰ U travnju 1867. godine, primjerice, slovenski tisak zabilježio je prodaju oleografije *Ded i unuk* ili *Jugoslovanski guslar*. Osim osnovnih informacija o djelu i Vjekoslavu Karasu list *Slovenec* u dva broja nastojao je informirati slovenske čitatelje o njima nedovoljno poznatom fenomenu guslarstva. Tom prilikom donio je pjesmu o Kraljeviću Marku i vili kao bitnim likovima epske narodne poezije među Hrvatima i Srbima te istaknuo rođenje jugoslavenske narodne pjesme („rojstvo jugoslovanske narodne pesmi“) kao ključnu misao Karasova djela.⁴³¹

Krajem svibnja ili početkom lipnja 1851. godine Vjekoslav Karas odlazi u Bosnu da slika tamošnje predjele i spomenike. Izravni povijesni izvori, u smislu sačuvane slikareve korespondencije, za ovo razdoblje ne postoje. Smatra se, prema navodima suvremenika, da je autor na put otišao po naputcima *Društva za hrvatsku poviestnicu* i *Ilirske matice*. Zna se da je boravio u Travniku gdje je, među ostalim licima, portretirao Omer-pašu. U Bosni je boravio najkasnije do travnja 1852. godine kada dotični pokrovitelj odlazi za Istanbul.⁴³²

U približno godinu dana boravka u Bosni, Karas je po navodima Ivana Kukuljevića, izradio tek jedno djelo povijesnog karaktera. Riječ je o kopiji nepoznate slike koja je prikazivala (smrt) bosanskog kralja Stjepana Tomaša (1443.-1461.).⁴³³ Budući da je djelo poznato tek po nazivu, a čitava bosanska epizoda oskudijeva relevantnim povijesnim izvorima, prikladnija povijesno-umjetnička analiza nije ostvariva. Ipak, čak i takvo (tek po naslovu poznato) likovno ostvarenje svakako je odraz većeg zanimanja za povijest Bosne. Ono posebice dolazi do izražaja u drugoj polovini 50-ih godina prilikom izdavanja Botićeva *Dilber-Hasana* iz 1854., Bogovićeve *Stjepana, posljednjeg kralja bosanskog* iz 1857. i Kukuljevićeve *Putovanja po*

ranijih uradaka koji su u prvoj polovini 19. stoljeća zasigurno bili popularni, a samim time i široko rasprostranjeni. Vidi: Vokić, 2017., 1.-10.

⁴³⁰ *Društvo za povjesnicu i starine Jugoslavena* za svoju je povelju počasnim članovima izradilo „litografiranu preradu Karasove slike 'Djed i unuk', dopunjenu simbolima svoje djelatnosti: stećcima, natpisima i ruševnom gradinom“. Vidi: Schneider, 1971., 16.

⁴³¹ Autor teksta smatra da je prikladniji naziv „Jugoslovanski guslar“, nego „Ded i unuk“, budući da izravnije upućuje na tematiku slike. Vidi: Srnc, „Besednik“, *Slovenec*, 18. i 20. travnja 1867., 185.-186., 189.-190.

⁴³² Ivan Kukuljević u *Slovníku* bilježi pogrešnu godinu (1852.) Karasova odlaska u Bosnu. Iz dosadašnjih izvora nije sasvim jasno tko je i zašto uputio slikara u Bosnu. Dok Kukuljević spominje „njeke domoljube“ i izričito odbija tvrdnju „da je Matica poslala Karasa u Bosnu u namjeri, da portretira Omer pašu“, Anka Bulat Simić citira pisma generalnog konzula Atanackovića iz Sarajeva knezu Schwarzenbergu. Atanacković, naime, tvrdi da je Karas portretirao Omer-pašu upravo za *Maticu ilirsku*. U monografiji Anke Bulat Simić navodi se sponzorstvo *Društva za hrvatsku poviestnicu*. Vjerojatno je riječ o *Društvu za jugoslavensku pověstnicu i starine*. U tom slučaju nije jasno zašto Kukuljević spominje „njeke domoljube“ kao sponzore, budući da je upravo on bio predsjednik tog istog društva. Vidi: Kukuljević, 1858., 134., Bulat Simić, 1948., 35.-37., 68.

⁴³³ Po Kukuljeviću Vjekoslav Karas „snimi u Bosni sliku kralja bosanskoga Tomaša“. Bulat Simić sukladno tome u katalogu djela navodi „sliku kralja Tomaša“, odnosno „kopiju po jednoj nepoznatoj slici kralja Stjepana Tomaša (1443-1461)“. Unutar Hrvatskog biografskog leksikona u natuknici o Vjekoslavu Karasu spominje se pak *Smrt bosanskog kralja Stjepana Tomaša*. Vidi redom: Kukuljević, 1858., 134., Bulat Simić, 1948., 137., Kamenov i Flego, 2009., <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=182> (pregled: 14. 2. 2019.)

Bosni iz 1858. godine.⁴³⁴ Prije Karasova putovanja aktualan je pak bio putopis *Pogled u Bosnu* iz 1842. godine autora Antuna Mažuranića.⁴³⁵

Pobornici ilirizma, kojima je pripadao i Vjekoslav Karas, prema Bosni su imali najčešće podvojeno, kontradiktorno ili nedefinirano stajalište.⁴³⁶ Iz perspektive hrvatskih političkih elita njezin prostor dijelio se na područje Turske Hrvatske (od rijeke Une do rijeke Vrbasa), Turske Dalmacije (Hercegovine, zapadno od Neretve) te Bosne kao preostalog - za hrvatske zemlje slabije vezanog teritorija. Dok se hercegovački prostor isticao većim brojem katoličkog pučanstva, tzv. Turska Hrvatska promatrala se prvenstveno u kontekstu hrvatskih povijesnih i municipalnih prava. Veći dio plemstva, naime, nadao se njezinu oslobođenju od osmanske vlasti te ponovnoj integraciji svojih nekadašnjih posjeda (izgubljenih u vremenskom rasponu od 1528. do 1592. godine).⁴³⁷ Kakva je po tom pitanju bila percepcija Vjekoslava Karasa nije poznato.⁴³⁸ Prikazivanje posljednjih bosanskih vladara početkom 50-ih godina svakako je moglo biti aluzija na tzv. Istočno pitanje, i to prvenstveno kroz ukazivanje na slavensku neslogu i međusobnu netrepeljivost uslijed prodora osmanskih osvajača. Kralj Stjepan Tomaš je, što također može biti indikativno, prema hrvatskom ljetopiscu Ivanu Tomašiću navodno umro od urotničkih ruku vlastitog sina (Stjepana) i brata (Radivoja) pod gradom Orihovicom na izvoru rijeke Une (tijekom rata s hrvatskim plemstvom). Međutim, bez povijesnih izvora sve ostaje tek na razini insinuacija.⁴³⁹

Za historijsko slikarstvo u Hrvatskoj pojava Bosne kao teme ili motiva tijekom 50-ih godina ipak je značajna. Ona je, promatrana u okvirima tadašnjih povijesnih okolnosti, dobar pokazatelj budućih perspektiva među naručiteljima i istaknutim predstavnicima. Prikazivanje povijesti Bosne vezat će se redovito uz oslobođenje slavenske (najčešće kršćanske) braće od osmanskog jarma te ponovnu inkorporaciju pojedinih dijelova ili čitavog bosanskog teritorija u hrvatski politički prostor (ovisno o političkoj ideologiji ili trenutnom međunarodnom poretku). U drugoj polovini 19. stoljeća niz većih ili manjih pobuna unutar granica Bosne i Hercegovine reflektirat će se ponekad izborom ili načinom obrade tema ili motiva u historijskom slikarstvu u Hrvatskoj (baš kao u slučaju Salghettijeve *Jugoslavije*). U tom se

⁴³⁴ Stehlík, 2015., 55.-65.

⁴³⁵ Ibid., 26.-31.

⁴³⁶ O Bosni u ideologiji ilirizma vidi: Ibid., 20.-39.

⁴³⁷ Načini eventualne integracije dijelova ili čitave Bosne tijekom 19. stoljeća su se razilazili ovisno o političkim opcijama kojima su pojedini političari pripadali. Inače, naziv Bosna i Hercegovina ustalio se od 1878. godine kada je uveden protektorat Austro-Ugarske Monarhije. Do tada je, iz perspektive hrvatskih političara, bila naglašena podjela na Tursku Hrvatsku i Bosnu. Ovdje će se za razdoblje prije 1878. koristiti izrazi Turska Hrvatska i Bosna, a za razdoblje nakon 1878. godine izraz Bosna i Hercegovina. Vidi: Ibid., V-XIII, 1.-13.

⁴³⁸ Poznato je da Karas i tu nosi prepoznatljivo ilirsko odijelo i crveni fes. Vidi: Bulat Simić, 1948., 68.

⁴³⁹ O vladavini kralja Stjepana Tomaša vidi: Klaić, 1882., 284.-321.

pogledu oko 1852. godine ističe slika *Progon raje*. Tijekom 2001. godine ovo je djelo prvi put izašlo u javnost kao potencijalno Karasovo ostvarenje, mada bez priloženih povijesnih izvora ili konkretnih likovnih (komparativnih) analiza.⁴⁴⁰ Ono je, s obzirom na progone u Bosni te veći broj izbjeglica u hrvatskim zemljama početkom 50-ih godina,⁴⁴¹ svakako znakovito i vrijedno pažnje. Masakriranje i protjerivanje raje (uz palež i kidanje glava) trebalo je sasvim sigurno ukazati na težak položaj i potrebu za oslobođenjem tamošnjeg stanovništva. Hrvatske zemlje pod austrijskom krunom (kao predziđe, a kasnije i most kršćanstva) imale su pravnu i moralnu obvezu, kako je razmišljala većina hrvatskih političara, zaštititi i osloboditi bosanski prostor od osmanskih ugnjetavača. Stanovništvo muslimanske vjeroispovijesti slavenskog podrijetla pritom se trebalo preobratiti na staru (kršćansku) vjeru. Tek rjeđe, što je slučaj kod pravaške ideologije, moglo je i ono biti inkorporirano u hrvatsku naciju sukladno statusu predstavnika autentičnog hrvatstva. Po mišljenjima u narodnjačkim političkim krugovima ulogu osloboditelja ili ujedinitelja, pod povoljnim okolnostima, mogla je preuzeti i Srbija, makar su se oko toga od 60-ih i 70-ih godina konstantno „lomila koplja“. Naravno, stajališta o Bosni u cjelini su bila iznimno heterogena i kompleksna, ali opći dojam o bliskoj povezanosti tog prostora i hrvatskih zemalja svakako je bio naglašen tijekom čitavog 19. stoljeća, a i kasnije.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Uz katalošku jedinicu *Progon raje* stoji osvrt na ostala djela iz Karasova bosanskog opusa: „Očito da možemo zahvaliti samo općem nemaru što ta djela nisu sačuvana, a jedno od njih mogla bi biti slika koja prvi put izlazi u javnost.“ Djelo inače ne sadrži signaturu. Vidi: Albaneže, 2001., 42.-43.

⁴⁴¹ Tijekom 1850. i 1851. godine Omer-paša Latas ugušio je pobunu tamošnjeg muslimanskog plemstva protiv reformi, zbog čega ga je dobar dio hrvatske javnosti promatrao sa simpatijama, tim više što su postojali kontakti između hrvatske i (njegove) bosanske vlasti. Međutim, Omer-paša ubrzo je udario i na tamošnje kršćane. Razoružavši raju, ostavio je prostor za pojačano nasilje muslimanskih veleposjednika, zbog čega je došlo do izbjegličkog vala. Austrija je, naposljetku, kao zaštitnica katolika utjecala na njegov odlazak iz Bosne. Vidi: Gross, 1985., 397.

⁴⁴² Od 50-ih godina do 1878. godine u hrvatskoj će politici prevladavati dva pogleda na tzv. bosansko pitanje. Prvi je vezan uz ideologiju jugoslavizma i njezine vođe Franju Račkog i Josipa Strossmayera, a drugi je vezan uz pravašku ideologiju Ante Starčevića i Eugena Kvaternika. Ukratko o spomenutim pogledima, odnosno ideologijama, vidi: Stehlík, 2015., 177.-183.



8) V. Karas (?), *Progon raje*, 1852., *privatno vlasništvo, Zagreb*⁴⁴³

Po povratku iz Bosne Vjekoslav Karas djelovao je jedno vrijeme na relaciji Zagreb - Karlovac, radivši na „njkim narodnih predmetih“ poput Ivana Gundulića i serežana koji se opraštaju od svoje porodice, odlazeći u rat. Prema tvrdnjama Ivana Kukuljevića, njegove slike sredinom 50-ih godina pokazuju već jasne znakove duševnog, a time i likovnog sloma: „Ovi predmeti radjeni su istinabog marljivo, ali u njim neima prava života, a u risanju ima dosta pogriešakah. U obće vidi se u posljednjih radnjah Karasovih njeko mrtvilo i ukočenost, koja zavlada od posljednje dobe duhom mladoga umjetnika. Hypochondrija i letargija poraziše svu njegovu oduševljenost i uznešenost. [...] A i novo vrieme i sadašnje turobne okolnosti mučile su plemenitu njegovu dušu.“⁴⁴⁴

Slika *Vila oduševljava mladoga Gundulića* rađena je tijekom 1853. godine kako potvrđuje obavijest izdana unutar časopisa *Neven*. Ona donosi kratak opis djela te, što je posebno zanimljivo u kontekstu neoapsolutističkih prilika, ističe stanovitu sumnju i bojazan oko potencijalne narudžbe ili kupovine djela: „Iz Karlovca nam javljaju, da naš domorodac g. Věk. Karas radi vèrlo lepu sliku, koja predstavlja našeg neumerloga Gundulića s Osmanom u ruci, kako mu vila gusle predaje. Iza njega je slavni Dubrovnik. Bog zna da li je ova slika već naručena, a ako nije, hoće li se naći rodoljub, koji bi ju kupio za Narodni muzej.“⁴⁴⁵ U narednim godinama iznesene bojazni pokazuju se opravdanima. Karas svoje patriotske teme nije

⁴⁴³ Albaneže, 2001., 42.-43.

⁴⁴⁴ Kukuljević, 1858., 134.-135.

⁴⁴⁵ *Neven*, 26. svibnja 1853., 334.

uspijevao plasirati eventualnim kupcima, zbog čega je slika naposljetku ponuđena na lutriji. Posljednja takva nagradna igra sa spomenom *Ivana Gundulića* te *Djeda i unuka* zabilježena je krajem 1856. godine u hrvatskim tiskovinama. Nakon toga Karasovoj slici gubi se svaki trag.⁴⁴⁶

Anka Bulat Simić među Karasovim bilješkama (pod nizom naslovljenim kao *poesia Illirica*) pronašla je spomen Gundulićeva *Osmana*.⁴⁴⁷ Sasvim je stoga sigurno da je Karas već tijekom školovanja u Italiji došao u kontakt s navedenim epom, i to najvjerojatnije s popularnim izdanjem Matice ilirske iz 1844. godine. Za neoapsolutizma djelo je objavljeno još jednom, 1854. godine, u nakladi Gajeve tiskare. Osman je tada izdan u 2 000 primjeraka, pa su Karasovi neuspjeli pokušaji prodaje djela još zanimljiviji.⁴⁴⁸ Od preporodnog razdoblja nadalje Ivan Gundulić i njegovo djelo isticani su kao važni elementi kulturnog uzdizanja i nacionalne integracije. Za hrvatske političke krugove Dubrovačka Republika i njezina književnost na štokavskom narječju smatrani su jedinstvenim doprinosom europskoj (kršćanskoj i slobodarskoj) civilizaciji.⁴⁴⁹ Sudeći po *Nevenovu* opisu, Karasova slika vjerno je utjelovila upravo takvo gledište. Gusle i vila pritom su vjerojatno isticani kao specifični odraz južnoslavenske kulturne orijentacije, a možda i prikrivenog antiaustrijskog sentimenta (imajući u vidu pozivanje na dubrovačku neovisnost i njezin međunarodni ugled). Ništa manje značajno vjerojatno nije bilo ni aludiranje na osmanska osvajanja i tzv. Istočno pitanje, tim više što je Gundulić bio jedan od vodećih predstavnika baroknog slavizma i katoličke obnove.⁴⁵⁰

Prikazi graničarske, serežanske ili krajiške povijesti, najčešće uklopljeni u viziju tzv. Predziđa kršćanstva (*Antemurale Christianitatis*), čine važnu kategoriju radova historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Karasov *Rastanak serežana* ne ilustrira konkretno povijesno zbivanje, ali svakako predstavlja prvo važnije djelo tog tipa u začecima žanra. Kompozicija uključuje ukupno 16 ljudskih likova (središnjeg serežanina, njegovu obitelj i susjede) te nekoliko životinja (konje, ovcu i psa).⁴⁵¹ U studenom 1856. godine *Narodne novine* javljaju o Karasovu

⁴⁴⁶ Bulat Simić, 1948., 37.-39.

⁴⁴⁷ Ibid., 66.

⁴⁴⁸ *Osman* iz 1844. godine sadržavao je dopunu (dva središnja pjevanja) Ivana Mažuranića. Vidi: Plejić Poje, 2017. <http://www.matica.hr/vijenac/597/osman-ponovljen-26350/> (pregled: 15. 2. 2019.)

⁴⁴⁹ Kako ističe Ivo Banac, djelo Ivana Gundulića predstavljalo je „ključni element u ideologiji ilirskog pokreta“, odnosno simbol slobode i narodnog jezika. Vidi: Banac, 1989., 12.

⁴⁵⁰ Tijekom 40-ih i 50-ih godina među hrvatskim i srpskim intelektualnim krugovima očite su prve značajnije razmirice u pogledu jezika, povijesti i kulture. U kasnijim razdobljima one će postati sasvim karakteristične. Osnovne teme polemika su: nacionalna pripadnost Dubrovnika i štokavske književnosti, status jezika, političko uređenje eventualne južnoslavenske države, pravo na Bosnu i njezino oslobođenje, interpretacije Konstantina Porfirogeneta te načini daljnje političke suradnje i nacionalne integracije. U trenutku Karasova slikanja takve rasprave još uvijek nisu općezastupljene pa je stoga i takav model iščitavanja djela manje vjerojatan. Vidi: Gross, 1985., 381.-391.

⁴⁵¹ Detalji narodnih nošnji posebno su razrađeni. Aleksandar Zdenčaj Zahromićgradski darovao je sliku Narodnom muzeju 1865. godine kada je zabilježen i njezin detaljni opis. Vidi: Schneider, 1971., 75.

dolasku u Zagreb te izlaganju *Serežana* u Narodnom muzeju: „Umetnik bi jamačno svigdie drugdie laglje i uz bolju cienu mogao prodati tu sliku nego li kod nas, ali on želi, da ona u domovini ostane pa kako bilo da bilo. Zaista plemenita težnja! Kamo sreće, da u kojim domorodnim pèrsima odziva nadje.“⁴⁵² Za razliku od ranije navedenih slika koje su završile na lutriji, apel tadašnjih tiskovina urodio je plodom. Vjekoslav Karas uspio je prodati sliku „domorodnom vlastelinu“ Aleksandru Zdenčaju.⁴⁵³



9) V. Karas, *Oprostaj serežana (Odlazak serežana u rat)*, 1856., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁴⁵⁴

Na *Odlasku serežana u rat* vidljive su sve manjkavosti Karasova nesustavnog školovanja, kao i već uznapredovalo duševno posrnuće. Slikar ni tehnički ni idejno nije u mogućnosti realizirati složeniju figuralnu kompoziciju. Anka Bulat Simić u svom osvrtu istaknula je sljedeće: „No Karasa, koji je nekada slikao *Rimljanku s lutnjom*, *Omer pašu* i *Krešičeve* ne može zadovoljiti ono, što je postigao u slici *Odlazak serežana u rat*, toj patetičnoj kompoziciji bez duha. Svi likovi na toj slici kao da su njemu tuđi i slučajno se susreću na tom platnu. A ta jadna djeca? Karas, koji je u portretu *Dječaka* dao sintezu dječje psihe, u *Serežanima* slika dječja tijela s glavama - u crtežu i izrazu odraslih ljudi.“⁴⁵⁵ Slika je, naravno, u trenutku izlaganja drukčije - pozitivnije primljena, makar je i suvremenicima poput Ivana Kukuljevića bilo jasno da prikaz nije na razini zadatka.⁴⁵⁶

Pri slikanju *Serežana* Vjekoslav Karas zasigurno je bio inspiriran iskustvima iz svog zavičajnog života. Stoga je i vjerojatno da se u pojedinim licima kriju članovi obitelji ili barem poznanici, a u dijelovima gesti, nošnji ili okoliša različiti svakodnevni prizori. U motivu psa

⁴⁵² „Neuredovni dio. Austrijska carevina“, *Narodne novine*, 22. studenog 1856., 883.

⁴⁵³ Danas se slika nalazi u Hrvatskom povijesnom muzeju./ Bulat Simić, 1948., 39.

⁴⁵⁴ Albaneže, 2001., 42.

⁴⁵⁵ Bulat Simić, 1948., 56.

⁴⁵⁶ Ibid.

okruženog izglođanim kamenjem Matko Peić vidio je simbol slikareva depresivnog stanja, povukavši čak paralelu s njegovom nekadašnjom korespondencijom iz 1847. godine. Obzirom na Karasov onodobni položaj i karakter, osobne refleksije unutar djela gotovo je nemoguće zaobići.⁴⁵⁷ Štoviše, u samom činu opraštanja zrcali se onodobno političko razočaranje prouzrokovano uvođenjem neoapsolutizma i, kako se vjerovalo, uzaludnim spašavanjem Monarhije 1848./ 1849. godine. U hrvatskoj su javnosti upravo serežani smatrani spasiteljima habsburškog sustava vlasti, zbog čega je provođenje Bachova režim kao „zaslužene nagrade“ izazivalo znatno ogorčenje. U međunarodnim (liberalnim) krugovima tzv. Predziđe kršćanstva i njegove vojne formacije uživali su tada negativnu reputaciju, a hrvatsko ime postalo je sinonim za „ime krajišnika koji su na zapovijed Habsburgovaca krvavo gušili oslobodilačke pokrete“.⁴⁵⁸

U Karasovom opusu posebno mjesto zauzima nedatirana i tek po naslovu poznata *Smrt Zvonimira kralja*. Slika je bila u vlasništvu Ivana Kukuljevića, kako dokazuje jedan njegov popis umjetničkih radova na hrvatskom jeziku.⁴⁵⁹ Za pretpostaviti je da djelo nastaje 50-ih godina kada Kukuljević objavljuje izvore iz hrvatske povijesti, a Karas se živo zanima za tzv. narodnu tematiku. Zvonimirova vladavina u 19. stoljeću obično je smatrana pozitivnom, mada su njezine interpretacije najčešće ovisile o ideološkim pozicijama samih promatrača. Kralj Zvonimir istican je kao posljednji važni narodni vladar uz čije se ime vežu termini poput teritorijalne cjelovitosti, umjetničkih postignuća te opredjeljenosti zapadnoj crkvi i papi. Podvojena mišljenja o liku i djelu bila su, međutim, izazivana posljednjim godinama vladanja, preciznije unutrašnjim previranjima (odnosima sa zapadnom crkvom i Arpadovićima) te načinom smrti. Eventualna slika Vjekoslava Karasa mogla je, stoga, prikazivati dva načina Zvonimirova umiranja. Uz prirodnu smrt vezivao se mirniji prijelaz vlasti s naglašenim državno-pravnim kontinuitetom. S druge strane nasilna smrt podrazumijevala je tragičniji - nagli i krvavi preokret te kletvu posljednjeg narodnog vladara. Takva vizija uključivala je narodnu neslogu, spletkarenje, izdaju te kraljoubojstvo.⁴⁶⁰ U kontekstu odnosa s Ugarskom i

⁴⁵⁷ Peić, 1968., 13.

⁴⁵⁸ O tome svjedoče, primjerice, boravci Eugena Kvaternika u Francuskoj te Franje Račkog u Italiji. Potonji iznosi kako su se Talijani s kojima se upoznao čudili „što se on ne stidi što je Hrvat nego se time čak i ponosi“. Razočaranje za Eugena Kvaternika bilo je tim veće, obzirom da je polagao nade u međunarodnu reputaciju krajiške vojne sile koja je, po njegovu viđenju, trebala biti temeljni oslonac u stvaranju samostalne hrvatske države. Vidi: Gross, 1985., 397.

⁴⁵⁹ Bregovac Pisk, „Ivan Kukuljević“, 1995., 18.

⁴⁶⁰ O vladavini kralja Zvonimira i tadašnjem položaju Hrvatske vidi: Mohorovičić, 1997., 7.-10., Marković, 1997., 137.-142./ O prirodnoj i nasilnoj smrti kralja Zvonimira vidi: Koščak, 1997., 223.-227., Bratulić, 1997., 235.-240./ O različitim pogledima na kralja Zvonimira te interpretacijama njegove vladavine među povjesničarima i širim društvenim slojevima vidi: Kurelac, 1997., 305.-310., Szabo, 1997., 311.-320., Macan, 1997., 321.-326., Zečević, 1997., 327.-336.

Austrijom, a posebice četrdesetosmaškim naslijeđem, vjerojatnije je da Karas prikazuje potonje. Tim više što upravo Ivan Kukuljević 1851. godine u *Arhivu za pověstnicu jugoslavensku* objavljuje tzv. *Kroniku hrvatsku iz XII. vjeka* s legendom o Zvonimirovoj smrti. U njoj Hrvati na papin poziv za križarskim ratom odgovaraju ubojstvom vlastitog kralja: „I tako sramotni i nevirni Hãrvati počеше govoriti vapijući kako psi ali vuci: '*Bolje da on sám pogine, ner da nas iz didine naše izvede [...].*' I nako [...] kako psi, na vuke lajući kada idu, tako oni na dobroga kralja Zvonimira, komu nedaše ni progovoriti, nere s bukom i oružjem počеше sići njega, i tilo njegovo raniti, i kãrv prolivati svoga dobroga kralja i gospodina, koji ležeći u kãrvi izranjen, velicimi bolizni, proklè tada nevirne Hãrvate, i ostatak njih, Bogom i svetimi njegovimi, i sobom i nedostojnom smãrtju njegovom, i dà bi veće Hãrvati nigdar ne imali gospodina od svoga jazika, nego vazda tudju jaziku podloženi bili. I tako izranjen ležeći, a Hãrvate proklinjući, izdahnu.“⁴⁶¹ U svijesti dijela političkih elita, a kasnije i širih slojeva društva, odbijanje križarskog rata te Zvonimirova nasilna smrt i prokletstvo navjestili su gubitak samostalnosti, tuđinsku vlast i prodore Osmanlija.⁴⁶² U likovnim umjetnostima takva predodžba ipak neće postati ustaljena. U skladu s obranom temeljnih municipalnih prava ili različitim formama nagodbene politike, u većoj mjeri realizirat će se mirnodopski prizori Zvonimirove krunidbe ili zaruka te nešto rjeđe smrti njegova nasljednika (Stjepana II.). Osim povijesnih izvora koji su više išli u prilog prirodnoj smrti, odbacivanje ubojstva smatralo se iskazom lojalnosti katoličkoj tradiciji. Držalo se nereálnim, a po mnogim viđenjima i nečuvenim, da Hrvati kao kršćanski narod ubiju vlastitog, k tome Svetoj Stolici bliskog, vladara.⁴⁶³

Posljednjih godina provedenih u Đakovu i Karlovcu Karas nije slikao povijesne prizore. U Đakovo ga je pozvao Strossmayer da „radi i da snimi podobe bivših biskupah“, ali koliko je toga, ako je uopće, obavio nije poznato.⁴⁶⁴ Najveći dio njegovog povijesnog opusa u konačnici je ostao nepoznat. Svojim djelovanjem pokušao je afirmirati manji broj kasnije iznimno zastupljenih prizora ili osoba iz povijesti Bosne, dubrovačke književnosti, Vojne krajine te posljednjih godina hrvatske narodne dinastije. U idućim je desetljećima tek jedna povijesna tema - folklornog karaktera (*Djed i unuk*) postala popularna šezdesetih godina prilikom

⁴⁶¹ Unutar bilješki Ivan Kukuljević ipak ukazuje na neodrživost teze o Zvonimirovoj nasilnoj smrti, pozivajući se na pogrešne datacije u tekstu te druge povijesne izvore i poznate događaje. Vidi: Kukuljević, 1851., 34.-37.

⁴⁶² Kako je primjetila Divna Zečević: „U kontekstu teme o mitskoj 'staroj slavi', Zvonimirova kletva arhetipski je znak izгона iz raja. Slavljem 'stare slave' oživljava u 19. stoljeću nada u mogućnost povratka i ponovna uspostavljanja povijesno nepostojeće idile sloge i bratstva.“ Vidi: Zečević, 1997., 335.

⁴⁶³ Tijekom 19. stoljeća većina povjesničara smatrala je da kralj Dmiar Zvonimir umire prirodnom smrću. Od 1861. godine većina stranačkih opcija (izuzev unionista i dijelom narodnjaka, ovisno o položaju na vlasti) pozivat će se stoga na Zvonimirovu krunu. Povremeni diskontinuiteti, u smislu pozivanja na Zvonimirovo ubojstvo, odnosit će se najčešće na isticanje hrvatske nesloge, jala ili odbacivanja tuđinske (primarno mađarske) vlasti. Vidi: Szabo, 1997., 311.-320., Macan, 1997., 321.-326.

⁴⁶⁴ Kukuljević, 1858., 135.

izdavanja oleografije. Na prostoru hrvatskih zemalja utjecaj Salghettijeva guslara bio je sasvim ograničen, dok je Karasov guslar bio jedan od najzastupljenijih narodnih motiva, pri čemu je vremenom (izmjenom političkih okolnosti) zanemaren njegov ilirski, a prihvaćen jugoslavenski predznak.

Osim inauguracije tema i motiva, Vjekoslav Karas u historijsko slikarstvo u Hrvatskoj unosi pojedine, iako slabo izražene, elemente nazarenskog pokreta. U kontaktu s Franjom Salghettijem Driolijem također ostvaruje prvu značajniju vezu Banske Hrvatske i Dalmacije. Ipak, kolikogod figura prvog ilirskog umjetnika bila percipirana kao značajna, njegov utjecaj na historijsko slikarstvo uvelike je ograničen. U pogledu likovnih vrijednosti, kako ističe Anka Bulat Simić, sačuvana djela tek su „kulturno-historijske zanimljivosti“. Razlozi takve recepcije nisu samo nesustavno školovanje i provincijalni ukus lokalne sredine, već i šire političke te uže obiteljske prilike. U razdoblju neoapsolutizma nekoć angažirani slojevi društva nisu više vidjeli osobitu korist u izradi tzv. narodnih prizora, pri čemu je dobar dio njih ustuknuo pred ozračjem tzv. Bachova režima. U potonjim uvjetima bilo je vrlo teško, a za mnoge i neprobitačno baviti se takvom vrstom vizualnih komunikacija.⁴⁶⁵ Ovome, kako je primijetio Grgo Gamulin, valja pridodati nedovoljno izgrađene kulturne institucije te manjak značajnije slikarske tradicije, posebno kad su u pitanju složenije kompozicije.⁴⁶⁶ U kronološkom presjeku historijskog slikarstva u Hrvatskoj Vjekoslav Karas svakako utjelovljuje sponu preporodnog i nagodbenog razdoblja. Ona, međutim, silom društvenih i osobnih prilika nije uspjela iznijedriti konkretnije umjetničke rezultate.

⁴⁶⁵ Bulat Simić, 1948., 58.-60.

⁴⁶⁶ Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 115.

IV. 3. Rano doba (od 1860. do 1893.)

Povratkom ustavnog stanja i postupnim formiranjem novog državnog poretka intenzivira se proces realizacije i popularizacije različitih žanrovskih ostvarenja. Na području hrvatskih zemalja, a napose u Zagrebu kao značajnijem društveno-političkom središtu, historijsko slikarstvo poprima konkretniju likovnu i sociološku dimenziju. Osnovni procesi, kako su istaknuti unutar poglavlja *Terminologija*, u ovom su razdoblju očigledniji i složeniji, mada još uvijek ne svjedoče zreloj i ustaljenoj slikarskoj praksi. Dva vodeća predstavnika su Josip Franjo Mücke u vremenu formiranja i početka provođenja Hrvatsko-ugarske nagodbe te Ferdinand Quiquerez koji djeluje tijekom njezine revizije, modernizacijskih procesa i jačanja mađarizacije. Pojedina njihova djela obrađuju se razmjerno značaju i utjecaju, pri čemu se (srednjo)europski kontekst elaborira učestalije sukladno povijesnim okolnostima. Prije toga, a prema ranije uspostavljenom predlošku, slijedi osvrt na najvažnije predstavnike i akademizaciju žanra na (srednjo)europskoj razini.

Historijsko slikarstvo u drugoj polovini 19. stoljeća: akademizacija žanra

Dobar dio (srednjo)europskih slikara, ukratko prezentiranih u nastavku teksta, za historijsko slikarstvo u Hrvatskoj postaje značajan tek na prijelazu stoljeća - u razdoblju zrelih žanrovskih ostvarenja od 1893. do 1918. godine. Dva su temeljna razloga takvom kronološkom odudaranju. Prvo, većinu hrvatskih predstavnika zrelog doba likovno su odgojili pripadnici starije generacije europskih slikara čije je djelovanje podudarno s ranim dobom historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Drugo, Trojedna Kraljevina je, unatoč započetim procesima modernizacije, i dalje primala umjetničke trendove s upadljivijim vremenskim odmakom (mada su oni i tada generirani u skladu sa specifičnim povijesnim okolnostima). Stoga, ukoliko se govori o određenim umjetničkim utiscima, svi ovdje izloženi inozemni slikari nisu nužno sastavni dio ranih žanrovskih strujanja u Hrvatskoj od 1860. do 1893. godine. Ipak, najveći dio njih djeluje upravo u tom razdoblju. Eventualna sadržajna odstupanja nastojat će se razrješiti i nadoknaditi na pojedinačnoj slikarskoj razini, prilikom izlaganja opusa hrvatskih predstavnika, kako ranog, tako i zrelog historijskog razdoblja.

Od sredine 19. stoljeća na zapadnoeuropskom tlu dolazi do postupnog stapanja nekoć prevladavajućih, a nerijetko i suprotstavljenih, umjetničkih pravaca.⁴⁶⁷ Pod uplivom vodećih akademskih institucija i njihovih obrazovnih politika, klasicizam, romantizam i realizam

⁴⁶⁷ Općenito o historijskom slikarstvu i s time vezanim realističkim tendencijama u umjetnosti tijekom sredine i druge polovine 19. stoljeća u zapadnoj Europi vidi: Eberle, 2017. Za rasprave o prirodi historijskog slikarstva u Njemačkoj sredinom 19. stoljeća i dvojabama između realizma i idealizma vidi: Gaetgens, 1996., 60.-61.

formiraju eklektički prepoznatljivo - akademsko ili tzv. pompiersko slikarstvo. Nakon 1860. godine ovaj umjetnički diskurs proživljava svojevrsnu afirmaciju te vrlo brzo stječe i gaji povjerenje šire publike sve do 1900-ih godina, pri čemu istaknutu ulogu zadržava i kasnije (ponegdje i nakon završetka Prvog svjetskog rata).⁴⁶⁸

Na polju historijskog slikarstva i dalje se razvija tzv. vitalistička estetika koja počiva na detaljnoj historijskoj rekonstrukciji prizora te isticanju aktualnih moralnih ili političkih svjetonazora, nerijetko u kombinaciji „sa specifičnim smislom za čulna i materijalna zadovoljstva“. Najzastupljeniji su još uvijek motivi iz antičke i srednjovjekovne povijesti, i to prvenstveno kao odrazi suvremenih društveno-političkih kretanja te očekivanih ili sugeriranih normi ponašanja.⁴⁶⁹ Opusi vodećih zapadnih predstavnika dobrim dijelom spadaju u tako zadani teorijski okvir, premda ne nužno ili u kontinuitetu.

Akademizacija umjetničke scene u formalno-stilskom pogledu odvija se postupno, iako tome primjereni slikarski fenomeni postaju prilično popularni već u prvoj polovini 19. stoljeća. Primjerice, historijska rekonstrukcija u djelima **Ernesta Meissoniera** (1815.-1891.) sredinom stoljeća dostiže do tada neslućene, a nerijetko i prilično bizarne razmjere. U pokušajima što vjernijeg prikazivanja nekadašnjih povijesnih prizora nastoje se što detaljnije razraditi psihološki portreti pojedinaca, njihova odjeća i obuća, tadašnji vremenski uvjeti, čak i pripadajuća okolica, odnosno pojedini dijelovi pejzaža. Opsesivna potreba za autentičnošću naslikanog motiva, kako primjećuje Marijana Schneider, „krila je u sebi i opasnost, jer su mnogi slikari u tom nastojanju upadali u pedanteriju i podučavanje“.⁴⁷⁰ Takva metodologija slikarskog rada u konačnici postaje jedan od značajnijih balasta akademizacije žanra u cjelini. Približavanje određenom stupnju autentičnosti scene novi je slikarski trend koji prijeto postati svrha samome sebi, zbog čega se u drugoj polovini stoljeća ubrzano osipa i troši, ustupajući mjesto drukčijim načinima izražavanja. Ipak, u takav trend uloženi su znatni, a često i bez pretjerivanja ogromni, radni i financijski naponi.⁴⁷¹ To posebno valja istaknuti u kontekstu komparativne analize poznatih (srednjo)europskih primjera i njima bliskih stilskih inačica koje su nastajale na skromnijem području hrvatskih zemalja. Domaća slikarska scena, naime, većinom nije raspolagala istovjetnim radnim i financijskim uvjetima, zbog čega su rezultati

⁴⁶⁸ Slikarstvo tzv. buržoaskog realizma, kako ga u monografiji iz 1974. godine određuje Čelebonović, nerijetko uključuje i aspekte drugih - kasnijih umjetničkih pravaca poput simbolizma ili *Art Nouveau*. Ipak, u većini slučajeva takvo slikarstvo zadržava prepoznatljivu izražajnu matricu. Vidi: Čelebonović, 1974., 14., 24.-25.

⁴⁶⁹ Elaborirajući fenomen tzv. buržoaskog realizma i pripadajuće vitalističke estetike, Čelebonović posebno ističe intrigantni spoj „fiziološkog zadovoljstva i političke tendencije“. Vidi: Ibid., 92.

⁴⁷⁰ Schneider, 1969., 9.-10.

⁴⁷¹ Vodeći slikari takvog historijskog žanra spadaju među najzaslužnije čimbenike u očuvanju povijesne odjeće, obuće i različite vojne opreme. Razvoj historijske znanosti i historijskog slikarstva stoga je, posebice u prvoj polovini i sredinom 19. stoljeća, dio jedne te iste sabirateljske prakse. Vidi: Ibid., 9.

njezina rada bili iznimno specifični, a u pojedinim segmentima gotovo pa neusporedivi s vodećim europskim praksama.⁴⁷²

U drugoj polovini 19. stoljeća akademizam prevladava kao službeni formalno-stilski način izražavanja. Njegove karakteristike očite su u prikazivanju najrazličitijih povijesnih tema i motiva. Vodeći predstavnici pompierizma ujedno su istaknute figure tadašnjeg historijskog slikarstva. Među njima svakako su najznačajniji: **Alexandre Cabanel** (1823.-1889.) - miljenik Drugog Carstva i učitelj Vlahe Bukovca,⁴⁷³ **Jean-Léon Gérôme** (1824.-1904.) - učenik Paula Delarochea i značajna pedagoška figura koja utjelovljuje vrhunce tadašnjeg akademizma⁴⁷⁴ te **Lawrence Alma-Tadema** (1836.-1912.) - učenik Gustafa Wappersa i „nepopravljivi perfekcionista“ kao ponajbolji primjer dostignute akademizacije žanra.⁴⁷⁵ Među temama koje potonji prikazuju najzastupljeniji su i najaktualniji prikazi antičke, orijentalne i rane srednjovjekovne povijesti, što je prvenstveno odraz društveno-političkih okolnosti. Za razliku od prve polovine i sredine 19. stoljeća njihove interpretacije prošlosti su, općenito govoreći, manje rigorozne, osobito kada je u pitanju stroga historijska rekonstrukcija. Historijsko slikarstvo u zemljama dvojne revolucije tada je već u silaznoj putanji, mada je njegova klasična - politički dirigitirana komponenta i dalje snažno prisutna. Ona je sada uklopljena u alegorijsku, putenu i salonsku viziju nekadašnjih zbivanja, a manje je usredotočena na odveć eksponirane povijesne događaje.⁴⁷⁶

Ipak, nisu svi predstavnici tadašnjeg historijskog slikarstva stvarali u sveprisutnoj akademskoj maniri. Neki su, poput **Alphonse de Neuvillea** (1835.-1885.), bili privrženi manje

⁴⁷² U kontekstu napora koje su poduzimali, baveći se historijskim slikarstvom, Marijana Schneider ističe i **Nicolasa Toussainta Charleta** (1792.-1845.) te **Augustea Raffeta** (1804.-1860.). Vidi: Schneider, 1969., 9.-10.

⁴⁷³ Temeljna svojstva Cabanelova slikarstva predstavljaju ujedno opće karakteristike njemu bliskog kruga pompierskih autora, a prema Aleksi Čelebonoviću riječ je o: nenaglašenim plastičnim oblicima, putenosti motiva, nježnom, toplom i artifičijelnom skladu boja te zanesenim i „privlačno uspavanim“ izrazima modela. Ovakva obilježja bit će manje naglašena na historijskim kompozicijama, ali ipak prisutna i konstantna. Vidi: Čelebonović, 1974., 11.

⁴⁷⁴ Tijekom druge polovine 19. stoljeća antičke teme i dalje su široko zastupljene, iako su njihove didaktičke i ideološke komponente slabije izražene. Nekadašnja objektivizacija slikarske stvarnosti, promatrana kroz prizmu tzv. historijske rekonstrukcije, sada je prisutna na dvije metodološke razine. Na prvoj razini nalaze se slikari koji još uvijek nastoje maksimalno oživjeti temu, podređujući pojedine likovne elemente različitim historiografskim dostignućima. Druga razina ponešto je popustljivija pa autori historijskih prizora uzimaju u obzir vlastita opažanja u izradi slike. Takva podjela ipak je posve uopćena, budući da približavanje realnom povijesnom događaju ili osobi ostaje klimava ili, bolje rečeno, relativna povijesno-umjetnička kategorija. Primjerice, palac položen gore ili dolje kao znak života ili smrti u gladijatorskim borbama, i dalje je predmet različitih historiografskih polemika. Njegovo „vjerodostojno“ pojavljivanje i popularizacija na djelu *Pollice verso* Jean-Léona Gérômea ostaju stoga upitni, bez obzira na slikareva istraživanja. Vidi: Ibid., 76.-80.

⁴⁷⁵ Akademizacija žanra provodi se prvenstveno u drukčijem prezentiranju prošlosti, sukladno aktualnom poimanju određenog načina života. Slike Alma-Tademe dobar su primjer takvog pristupa. Historijska rekonstrukcija u njegovim se djelima nerijetko ograničava na pojedine arhitektonske detalje i segmente mode ili primjenjene umjetnosti. Sve ostalo odraz je „transponiranja sadašnjosti u pomno dekoriranu antičku (ili kakvu drugu povijesnu, op. a.) kulisu“, s naglaskom na svojevrsni hedonizam ili dekadenciju. Vidi: Vugrinec et al., 2013., 11.-12.

⁴⁷⁶ Ibid., 9.-13.

akademiziranom tretiranju platna,⁴⁷⁷ dok su drugi njegovali vlastiti stilski izričaj, često na razmeđu umjetničkih pravaca sredine i druge polovine 19. stoljeća kao što je to slučaj kod slikara španjolske povijesti - **Antonija Gisberta** (1834.-1901.)⁴⁷⁸ ili **Mariæ Fortunyja** (1838.-1874.).⁴⁷⁹ U kontaktnim zonama poput Italije, gdje nacionalni pokreti sredinom stoljeća tek jačaju, historijsko slikarstvo podrazumijeva snažnije političke i programatske konotacije. Autori ondašnjih povijesnih ili kroničarskih tema te motiva vrlo su često aktivni sudionici nacionalnih pokreta za ujedinjenje ili nezavisnost. Bliskost idejama tzv. *Risorgimenta* iskazuje se, primjerice, u djelima **Stefana Ussija** (1822.-1901.), **Giovannija Fattorija** (1825.-1908.) te **Sebastiana De Albertisa** (1828.-1897.).⁴⁸⁰

Na prostoru budućeg Njemačkog Carstva, baš kao i na Apeninskom poluotoku, historijsko slikarstvo blisko je vezano uz očuvanje *statusa quo* manjih političkih entiteta ili pak sve izraženiju ideju ujedinjenja njemačkih zemalja. Među vodećim predstavnicima ističu se: **Adolph Menzel** (1815.-1905.) - autor niza ostvarenja o Fridriku Velikom i jedan od vodećih historijskih slikara, ujedno izvršitelj narudžbi za njemački dvor i tamošnju dinastiju Hohenzollerna,⁴⁸¹ **Karl von Piloty** (1826.-1886.) kao „ključna osoba za razvoj tzv. münchenske

⁴⁷⁷ Alphonse de Neuville većinom slika teme iz njemu bliske ratne prošlosti. Njegov opus označava ponovnu afirmaciju vojnog slikarstva koje je posljednji puta uživalo takvu popularnost tijekom i neposredno nakon Napoleonskih ratova. Francusko-pruski rat (1870.-1871.), popraćen porastom nacionalizma i revanšizma, znatno je pridonio popularizaciji takve vrste slikarstva. Veći dio francuskog društva spremno je prihvatio Neuvilleovu ratnu tematiku, iskazujući tako sveopće razočaranje i nezadovoljstvo tadašnjim državnim strukturama. Prema svjedočanstvu Emila Zole iz 1875. godine „žene su pred njegovim platnima plakale, a muškarci stiskali šake“. Vidi: Jay, 1984.-1985., 151.-154.

⁴⁷⁸ Antonio Gisbert jedan je od vodećih predstavnika španjolskog historijskog slikarstva. Njegovo poznato djelo *Pogubljenje generala Torrijosa i njegovih drugova na plažama Málaga*, po mišljenju dijela tadašnjih kritičara, primjer je dostojanstveno iskazanog političkog liberalizma i španjolskog patriotizma. Vidi: Velarde, 2015.-2017., 157.-158.

⁴⁷⁹ Tijekom čitavog 19. stoljeća Španjolsku nastavljaju razdirati unutrašnji sukobi i redovita društveno-politička previranja. Umjetnički trendovi, uključujući i historijsko slikarstvo, ovdje poprimaju specifična formalno-stilska i sociološka obilježja. Naslijeđe ranijih španjolskih majstora, kako je vidljivo i na slikarskom opusu Mariæ Fortunyja, pritom se adaptira prostoru i vremenu, tvoreći osebujuan i heterogen likovni izričaj. Umjetnik, o čijem se radu pohvalno izražavao i Ernest Meissonier, još je za života svjedočio afirmaciji vlastita rada, a njegov prerani odlazak vjerojatno je spriječio nešto brži prodor novih slikarskih tendencija na španjolskom tlu. Vidi: Campo, 2018. <https://europeancollections.wordpress.com/2018/04/14/mariano-fortuny-y-marsal-a-cosmopolitan-19th-century-artist/> (pregled: 5. 12. 2018.)

⁴⁸⁰ Predstavnici talijanskog historijskog slikarstva iskazuju nezadovoljstvo političkom situacijom na Apeninskom poluotoku, nerijetko zagovarajući ujedinjenje ili aktivno sudjelujući u tadašnjim ratnim zbivanjima. Pojedinci vezani uz umjetničku skupinu *Macchiaioli* u historijsko slikarstvo unose pritom elemente modernijeg formalno-stilskog izričaja. Osim aluzija na nezavisnost i priželjkivano političko ujedinjenje (Stefano Ussi), i u Italiji se također prikazuju aktualne i odlučujuće nacionalne bitke (Giovanni Fattori i Sebastiano De Albertis). Za više osnovnih informacija o spomenutim slikarima i njihovim opusima vidi: De Gubernatis, 1889., 161.-162., 194.-195., 530.-533.

⁴⁸¹ Fridrik Veliki predstavljao je, dobrom dijelu njemačke javnosti, heroja - utemeljitelja moderne pruske države na čijim je zasadima realizirano Njemačko Carstvo. Predožbu o njemu pratile su propagirane nacionalne vrijednosti, poput osjećaja dužnosti, posvećenosti i spremnosti na borbu. Vidi: Kohle, 2015., 68.

slikarske škole i njemačkog slikarstva druge polovice XIX. stoljeća⁴⁸² te **Anselm Feuerbach** (1829.-1880.) koji je, usprkos pripadnosti njemačkoj slikarskoj tradiciji, ipak bliži klasičnom likovnom naslijeđu europskog juga.⁴⁸³ Njihovi formalno-stilski izričaji razlikuju se od ustaljenog i odveć akademiziranog obrasca kakav je već široko zastupljen u zapadnoeuropskim državama. Na razmeđu geopolitičkih cjelina njemačka govorna područja svoj akademski svjetonazor ispoljavaju na specifičan način, adaptirajući se drukčijim društvenim (napose nacionalnim) i likovnim okolnostima.

Habsburška (a nakon postizanja Nagodbe Austro-Ugarska) Monarhija u pogledu historijskog slikarstva već sredinom, a posebice u drugoj polovini, 19. stoljeća demonstrira svu složenost svojih društveno-političkih struktura i njihovih odnosa. Austrijski visoki krugovi, najčešće skloni određenom tipu unifikacije habsburških teritorija, u historijskom slikarstvu vide priliku za simboličko - vizualno ujedinjenje manjih etničkih ili kasnije nacionalnih entiteta. Nakon inauguracije dualizma 1867. godine slikarska se praksa, barem kad su u pitanju javne narudžbe, prilagođava novom nagodbenom kontekstu. Takav trend jasno se očituje i na primjerima historijskog slikarstva u Hrvatskoj (o čemu će biti riječi u nastavku teksta). Na području austrijskih zemalja obično se historiziraju zbivanja uže ili zajedničke habsburške povijesti, s naglaskom na značajne vojne i državno-pravne epizode. Među vodećim slikarima ističu se: **Fritz L'Allemand** (1812.-1866.) - ilustrira bitke i događaje s dvora, **Carl von Blaas** (1815.-1894.) - na zidovima bečkog Arsenala od 1859. do 1872. godine prikazuje austrijsku povijest, **Carl Wurzinger** (1817.-1883.) - poznat po rimskoj slici *Ferdinand II odbija protestantske građane Beča [...] 1619.* te **Eduard von Engerth** (1818.-1897.) čiji historijski opus predstavlja znakoviti presjek javnih narudžbi i političkih perspektiva tadašnjeg *Österreicha*.⁴⁸⁴ U takvom nizu autora koji su se u većoj ili manjoj mjeri posvetili različitim historijskim temama ili motivima posebno mjesto zauzima **Hans Makart** (1840.-1884.) kao jedan od najpoznatijih učenika Karla von Pilotyja i začetnik tzv. *Makartstila*. Alegorizacijom i

⁴⁸² Na Karla von Pilotyja, što je posebno zanimljivo u kontestu historijskog slikarstva kao primarno europskog fenomena, značajan utjecaj izvršili su Bièfve i Gallait, vodeći predstavnici belgijskog historijskog slikarstva, te stručna putovanja po Belgiji, Francuskoj i Ujedinjenom Kraljevstvu. U romantiziranim akademskim manirima von Piloty je „nastojao postići krajnju moguću izvornost u kostimu i dekoraciji, zajedno s najvećom mogućom dramatskom izražajnošću prikazanih zbivanja“. Vidi: Bregovac Pisk, 1995., 23./ Za više informacija o životu i djelu autora vidi: Härtl Kasulke, 1991., 4.-90., Baumstark i Büttner, 2003., 68.-111.; ukratko o važnosti i utjecaju Münchenske Akademije likovnih umjetnosti vidi: Krempel, 2009., 8.-15.

⁴⁸³ Nakon početnog školovanja u Düsseldorfu i Münchenu, Feuerbach odlazi za Antwerpen gdje uči pod Gustafom Wappersom te, nakon nekog vremena, za Paris gdje uči pod Thomasom Coutureom. Provodeći veći dio karijere na Apeninskom poluotoku i prihvaćajući tamošnju umjetničku tradiciju, Feuerbach i grupa njegovih prijatelja likovno bliži Italiji, nego Njemačkoj, postaju poznati kao *Deutsch-Römer*. Vidi: Schiff i Waetzoldt, 1981., 268.

⁴⁸⁴ Primjerice, 1845. von Engerth slika *Borbu kralja Ladislava*, 1846. *Krunidbu Rudolfa Habsburškog*, od 1860. do 1865. *Princa Eugena koji šalje vijest caru o pobjedi kod Sente 1686.* te od 1867. do 1870. godine *Krunidbu cara Franje Josipa za kralja Ugarske*. Vidi: Schneider, 1969., 15.

dinamizacijom povijesnih prizora te upotrebom prepoznatljivih - intenzivnih boja, ovaj slikar stječe znatan broj obožavatelja i sljedbenika među različitim društvenim klasama. Time se ujedno odvija brža formalno-stilska i sociološka redefinicija žanra prema prijelazu stoljeća.⁴⁸⁵

Usljed vojnog i političkog sloma 1848. i 1849. godine mađarski se pokret djelomično pasivizira, usmjeravajući svoj angažman na polje kulture i umjetnosti. Vodeći predstavnici, školujući se na akademijama u Münchenu i Parizu, u mađarsko historijsko slikarstvo unose nove formalno-stilske obrasce, uključujući izraženiji kolorizam te realizam, a uskoro i pojedine elemente modernizma. Za razliku od austrijskih krugova, kojima je bliska zajednička državno-pravna i vojna tematika, mađarski autori inzistiraju na prikazivanju povijesti otpora, primarno spram habsburških i osmanskih društveno-političkih čimbenika. Od poznatijih slikara i njihovih ostvarenja izdvajaju se: **Soma Orlai Petrich** (1822.-1880.) - *Nalaz tijela Ludovika II.*, **Béla Vizkelety** (1825.-1864.) - događaji za vladavine Hunyadija i *Zakletva Zrinskog*, **Mór Than** (1828.-1899.) - *Susret Ladislava IV. i Rudolfa Habsburškog na bojištu*, **Viktor Madarász** (1830.-1917.) - *Oplakivanje Ladislava Hunyadija te Zrinski i Frankopan u tamnici*, **Bertalan Székely** (1835.-1910.) - *Nalaz tijela Ludovika II. (Bitka kraj Mohača)* i *Žene Egera brane grad od Turaka 1552.*, **Alexander (Sándor) Wagner** (1838.-1919.) - *Žrtva Titusza Dugovicsa*.⁴⁸⁶

Među preostalim srednjoeuropskim (prvenstveno češkim i poljskim) autorima, čiji opusi dolaze u doticaj i s hrvatskim predstavnicima, ističu se: **Josef Mánes** (1820.-1871.), **Josef Matyáš Trenkwald** (1824.-1897.), **Ferenc Kollarž** (1829.-1894.) - kroničar revolucije u Beču 1848. i slikar mađarske povijesti, **Jaroslav Čermák** (1831.-1878.) - osim čeških, zainteresiran za crnogorske, hercegovačke i dalmatinske teme; **Józef Simmler** (1823.-1868.), **Juliusz Kossak** (1824.-1899.), **Artur Grottger** (1837.-1867.) i **Jan Matejko** (1838.-1893.) - jedan od najpoznatijih historijskih slikara uopće.⁴⁸⁷

Pojava historijskog slikarstva na navedenim područjima srednje, ali i istočne te jugoistočne Europe, usprkos formalno-stilskim i sadržajnim specifičnostima, slijedi ustaljeni uzročno-posljedični obrazac. Prema njemu svaki etnički ili budući nacionalni entitet, nakon konsolidacije u vlastitim redovima i eventualne uspostave autonomnosti ili čak suverenosti, nastoji izgraditi ili sačuvati svoj državno-pravni položaj upravo na kulturnim i umjetničkim

⁴⁸⁵ Među oglednim primjerima Makartova historijskog slikarstva često se ističe *Ulazak Karla V. u Antwerpen* - slika izložena na pariškoj *Exposition Universelle* 1878. godine. Vidi: Frodl, 1987., 722.-723., Bertsch i Baader, 2020., 29.-39.

⁴⁸⁶ Schneider, 1969., 18.-19., Bregovac Pisk, 1995., 55.-57.

⁴⁸⁷ Jan Matejko posvetio se gotovo pa isključivo prikazivanju poljske povijesti na slikarskom platnu. Postignutim priznanjima na zapadu te serijom izvanrednih ostvarenja poput *Staćzyka* (1862.), *Kopernika* (1873.), *Bitke kod Grunwalda* (1878.) ili portreta poljskih kraljeva (1890.-1892.), Matejko je redovito podsjećao na postojanje tzv. poljskog pitanja i podjelu poljske države. Vidi: Schneider, 1969., 17./ Za više informacija o liku i djelu vidi izdanja Juliusza Starzyńskog iz 1973. godine i grupe autora (Jurij Birjułow et al.) iz 1993. godine.

osnovama. To napose vrijedi za netom uspostavljene države i narode koji se nalaze u ranim ili, rjeđe, zrelim fazama nacionalne emancipacije. Njihovi vodeći slikari obično pohađaju prestižne europske akademije, poslije čega se u manjoj ili većoj mjeri bave temama iz vlastite nacionalne povijesti. U tako zadanom uzročno-posljedičnom lancu kao iznimno indikativni pokazuju se prijelomni povijesni događaji poput tzv. Proljeća naroda 1848. i 1849. godine te Rusko-turskog rata od 1877. do 1878. godine. Upravo oni, među ostalim, potiču bujanje nacionalnog sentimenta kod autora te uspostavu adekvatnog društvenog i institucionalnog okvira za bavljenje historijskim slikarstvom.

Na geopolitičkim cjelinama istočno od uspostavljenih - ujedinjenih država Italije i Njemačke svaki nacionalni pokret nalazi se u drukčijoj situaciji, pa stoga i eventualno historijsko slikarstvo na pojedinim teritorijima pokazuje specifične likovne i društvene karakteristike. Slikarski, kao i svaki drugi angažman, ovisi nadalje o nizu političkih, pravnih, ekonomskih, kulturnih i drugih čimbenika. Historijsko slikarstvo Češke i Moravske, primjerice, realizira se u okolnostima koje nisu istovjetne obližnjem ugarskom dijelu Monarhije (u sklopu kojeg se javlja, primjerice, slovački nacionalni pokret).⁴⁸⁸ Isti principi vrijede i za hrvatske zemlje čija je situacija tim složenija, obzirom na formalnu podijeljenost i autonomiju Trojedne Kraljevine (čiji se hrvatski i slavonski segment nalaze u sklopu Zemalja Krune sv. Stjepana, a dalmatinski segment unutar austrijskog dijela Monarhije). Ništa manje kompleksna nije ni situacija nekoć samostalnih cjelina poput rascjepkane - tripartitne Poljske. Od suverene grčke države,⁴⁸⁹ preko novoformiranih teritorija Rumunjske,⁴⁹⁰ Srbije,⁴⁹¹ Crne Gore i Bugarske, pa do Ruskog Carstva na istoku,⁴⁹² historijsko slikarstvo potpada pod iznimno raznolike i složene društveno-političke odnose. Tzv. akademizacija slikarskog platna prisutna na zapadnoeuropskom tlu na ovim je područjima manje rigidna i najčešće podrazumijeva osebujnu mješavinu nekadašnjih i aktualnih umjetničkih pravaca i stilova.

⁴⁸⁸ Za više informacija o razvoju i specifičnostima slovačkog historijskog slikarstva: Herucová, 2010., 95.-107.

⁴⁸⁹ Neki od predstavnika tadašnjeg grčkog historijskog slikarstva su: **Theodoros Vryzakis** (1819.-1878.), **Nikiforos Lytras** (1832.-1904.), **Konstantinos Volanakis** (1837.-1907.), **Nikolaos Gyzis** (1842.-1901.) i **Charalambos Pachis** (1844.-1891.).

⁴⁹⁰ **Nicolae Grigorescu** (1838.-1907.), primjerice, jedan je od najpoznatijih rumunjskih umjetnika, sudionik i slikar Rumunjskog rata za neovisnost (1877.-1878.).

⁴⁹¹ U Kneževini, kasnije Kraljevini, Srbiji historijsko slikarstvo ovog razdoblja predstavlja formalno-stilsku inačicu romantizma i realizma. Najvažniji predstavnici su: **Đura Jakšić** (1832.-1878.), **Stevan Todorović** (1832.-1925.) i **Miloš Tenković** (1849.-1890.). Vidi: Kolarić, 1982., 56., 73.-74., 94.

⁴⁹² Među tadašnjim ruskim slikarima ističu se **Nikolaj Ge** (1831.-1894.) i **Konstantin Makovski** (1839.-1915.).

Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj: prva nagodbena faza

Rano i zrelo doba historijskog slikarstva u Hrvatskoj (od 1860. do 1918. godine) na političkom je planu obilježeno sklapanjem i provedbom Hrvatsko-ugarske nagodbe. U interpretaciji tadašnjih slikarskih ostvarenja rijetko je kada moguće zaobići važnost i ulogu nagodbenog položaja hrvatskih zemalja unutar Austro-Ugarske Monarhije. Više ili manje poželjni političko-pravni modeli kojima se definira zajednička monarhijska povijest imaju izrazitu važnost u prikazivanju naizgled različitih i kronološki dalekih povijesnih događaja. Ilustriranje prošlosti nije stoga tek rekonstrukcija određene povijesne zbilje, već i konstantna reinterpretacija statusa Trojedne Kraljevine pojedinačno, ali i Monarhije u cjelini. Takav način funkcioniranja vidljiv je primarno u javnim narudžbama (poput radova izloženih unutar Zlatne dvorane Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10), ali i u drugim djelima kojima se nastoji preispitati ili ponekad u potpunosti negirati službeno poimanje politike (kako pokazuje, primjerice, slikarska djelatnost Društva „Medulić“).⁴⁹³

Budući da je nagodbena atmosfera u interpretativnom smislu odredila historijsko slikarstvo u Hrvatskoj od 1860. do 1918. godine, u periodizaciji cjelokupnog fenomena rano doba etiketirano je kao prva nagodbena (manjim dijelom prednagodbena), a zrelo doba kao druga nagodbena faza. Već sa završetkom neoapsolutizma vidljiva je značajnija uloga Zagreba kao vodećeg umjetničkog središta koje okuplja različite slojeve društva i vrste umjetnika u sklopu provođenja specifične kulturne politike. Potonja u početku nije dovoljno koherentna niti dosljedna što je posljedica ranih modernizacijskih procesa, odnosno relativno slabih ili nepostojećih institucionalnih okvira. Ipak, trendovi prisutni u vrhuncima žanra vidljivi su već tada, iako u manjoj i suptilnije izraženoj mjeri.⁴⁹⁴

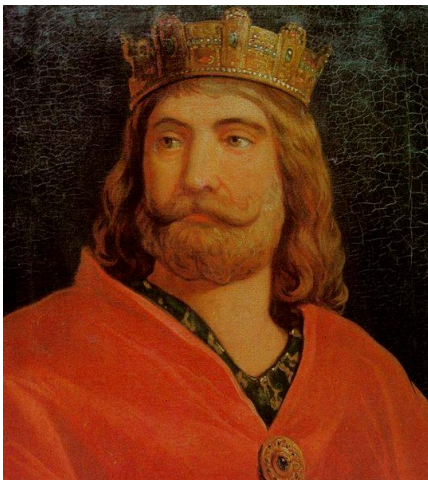
Primjerice, nakon Jelačićeve smrti 1860. godine u komemorativnu svrhu kopiraju se ili reproduciraju njegovi banski portreti. Iako su slični trendovi postojali ranije, od sredine 19. stoljeća očitija je njihova uporaba u svrhu jačanja šire političke agitacije ili nacionalne integracije. Odavanje počasti izradom ili masovnijim tiskanjem portreta postaje važan faktor u procesu oblikovanja zajedničke kulturne svijesti i nacionalnog identiteta, nerijetko s raznolikim političkim konotacijama - ovisno o prikazivanom liku.⁴⁹⁵ Najveći broj sačuvanih historijskih

⁴⁹³ Ukratko o povijesnim događajima i procesima, a posebice nagodbenim odnosima, tijekom ranog doba vidi: Šokčević, 2016., 271.-322.

⁴⁹⁴ Tijekom 1860-ih i 1870-ih godina kulturna politika počinje igrati sve važniju ulogu u hrvatskom društvu. U tom razdoblju osnivaju se, primjerice, Jugoslavenska akademija i zagrebačko Sveučilište, a ranije institucije, poput Narodnog muzeja, proglašavaju se zemaljskim zavodima. Vidi: Iveljić, 2016., 353.-354.

⁴⁹⁵ Nakon Jelačićeve smrti opće raspoloženje prema njegovoj političkoj ostavštini mijenja se gotovo preko noći. Dok proaustrijski (manji) dio političkih elita ističe Jelačićevo spašavanje Monarhije, veći dio razočarane hrvatske

portreta 1860-ih godina izradio je Károly Jakobey (1826.-1891.). Njegovi radovi danas se čuvaju u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu te u Pomorskom i povijesnom muzeju Hrvatskog primorja u Rijeci, dok se manji broj nalazi u privatnom vlasništvu. Jakobeyjevi portreti rađeni su u Budimpešti, a prikazuju vojne i političke ličnosti iz hrvatsko-ugarske povijesti. Nastali su kao kopije po starijim bakrorezima ili platnima, a svjedoče popularizaciji tzv. historiziranog portreta među višim društvenim slojevima (naručiteljima i kasnijim kupcima). Njihova provenijencija nije poznata. U kojoj je mjeri takvo slikarstvo odraz određenih političkih kretanja (poput približavanja Hrvatske Ugarskoj) ostaje stoga otvoreno pitanje.⁴⁹⁶



10) K. Jakobey, *Ivan Zapolja*, 1866., *Hrvatski povijesni muzej, Zagreb*⁴⁹⁷

Tijekom prve nagodbene faze, a posebice od 70-ih i 80-ih godina, modernizacijski trendovi jačaju. Sloj građanskog društva se širi i intenzivnije uključuje u procese nacionalne integracije. Od sredine 60-ih godina u reprodukciji djela tehnika oleografije (kromolitografije) polagano se afirmira, nadovezujući se na već široko zastupljenu litografiju. Pripadnici viših i srednjih slojeva društva kupnjom i posjedovanjem pojedinih primjeraka historijskog slikarstva iskazuju vlastita društvena i politička uvjerenja. Ilustrativni materijali, osim klasičnih - uokvirenih reprodukcija, obuhvaćaju razglednice, kalendare, plakate te slikovne priloge na

javnosti slavi narodnog bana iz 1848. godine. Izuzetak pritom čine pojedini predstavnici buduće unionističke i pravaške politike (poput Ante Starčevića). Vidi: Gross, 1985., 435.-436.

⁴⁹⁶ Jakobey se školovao u Budimpešti, gdje je proveo najveći dio života, i Beču. Vrednujući njegove historizirane portrete, Marijana Schneider ističe kako je Jakobey znao ostati vjeran predlošku, a u isto vrijeme ostvariti autentičnost figure koja je na gledatelja mogla djelovati kao da je rađena po živom modelu. Među najpoznatijim portretima ističu se *Ivan Zapolja*, *Juraj Frankopan* i *Nikola Zrinjski*. Vidi: Schneider, 1969., 26.-28. (o životu i djelu), 63.-72. (o djelima u Hrvatskom povijesnom muzeju)

⁴⁹⁷ Maleković, ur., 2000., 612.-613.

stranicama knjiga ili novina.⁴⁹⁸ Različita književna, historiografska i glazbena izdanja u ovoj fazi postaju izričite vezana uz slikarstvo (o konkretnim primjerima bit će riječi u nastavku).

Prve političke stranke, ovisno o svojim ideološkim pozicijama, propagiraju prikazivanje za njih karakterističnih tema ili motiva. Čak ukoliko su potonji isključivije vezani uz hrvatsku povijest, nerijetko se referiraju na aktualne geopolitičke okolnosti. To je posebno očito u narodnjačkim koncepcijama povijesti koje obuhvaćaju širi južnoslavenski prostor (primjerice Crnu Goru,⁴⁹⁹ Srbiju ili Bugarsku).⁵⁰⁰ Aluzije na uži austro-ugarski prostor na području historijskog slikarstva ostaju pak snažno prisutne sve do raspada Monarhije. Na tom planu do početka zrelog razdoblja ističu se dva važnija događaja, prvi je uvođenje protektorata nad Bosnom i Hercegovinom 1878., a drugi pripajanje Vojne krajine Hrvatskoj 1881. godine.⁵⁰¹

Tijekom 1860-ih godina rane političke stranke dobrim su se dijelom odredile prema prikazivanju određenih povijesnih tema ili motiva. Pogled na preferirane ličnosti ili prizore ovisio je većinom o ideološkom ili programatskom usmjerenju stranačkog vodstva. Različite političke opcije nerijetko su tumačile jedan te isti slikovni materijal na sasvim različite načine kako, primjerice, svjedoče pojedini prikazi Zrinskih i Frankopana. U 19. stoljeću najprikladnijom zajedničkom temom smatrala se *Opsada Sigeta*, odnosno slikanje lika i djela Nikole Šubića Zrinskog (1508.-1566.). Johann Peter Krafft dovršio je prvi monumentalni *Juriš Zrinskog iz tvrđave Sigeta* 1826. godine.⁵⁰² Slika je bila namijenjena Nacionalnom muzeju u Pešti (*Magyar Nemzeti Múzeum*), a među suvremenicima je izazvala rasprave o (ne)primjerenoj historijskoj rekonstrukciji. Dio stručne javnosti žalio se, naime, na neautentično prikazivanje juriša koji nije podrazumijevao jahanje na konjima, već isključivo pješački proboj. Tom je prilikom Joseph Hormayr (službeni promotor velikoaustrijske carske ideje) istaknuo da

⁴⁹⁸ Vlasnici tiskara svojim su se aktivnostima sve više „orijentirali prema potrebama obrazovanog građanskog sloja“. U hrvatskom kontekstu kao ogledni primjer takvog fenomena može poslužiti djelatnost Julija Hühna. Vidi: Dulibić, 2018., 211.-223.

⁴⁹⁹ U hrvatskom slikarstvu 19. stoljeća Crna Gora iznimno je zanimljiv i specifičan povijesno-umjetnički fenomen. Različiti kroničarski radovi, počevši od Quiquereza nadalje, u Crnoj Gori pronalaze široke mogućnosti romantizirane slavenske uzajamnosti i solidarizacije. Crnogorsko-hrvatske veze prilično su naglašene, a crnogorska borba s Osmanlijama inspiracija je hrvatskoj, ali i europskoj javnosti. Jaroslav Čermák u ovom razdoblju (1873. godine), po Strossmayerovoj narudžbi, radi sliku *Ranjeni Crnogorac*, a jedno vrijeme boravi u Župi dubrovačkoj, slikajući, među ostalim *Hercegovačko roblje*. Vidi: Macan, 1961., 307.-314.

⁵⁰⁰ Osim Salghettijeve *Jugoslavije* zanimljiv primjer alegorijskih kompozicija „u duhu Strossmayerovih i Račkijevih povijesno - političkih orijentacija“ predstavljaju skice (nerealizirana djela) Isidora Kršnjavija, i to redom: *Otvorenje našeg sveučilišta*, *Jugoslavensko narodno pjesništvo* te *Bugarski kralj Mihael podjeljuje sv. Metodu nalog krstiti Moravljane*. Vidi: Maruševski, 2009., 58.

⁵⁰¹ Uvođenjem protektorata Bosna i Hercegovina postaje svojevrsni austro-ugarski problem, jedno vrijeme i dio nagodbenih prijevora. Nakon toga Vojna krajina, kao nekadašnji graničarski prostor, dodatno gubi na važnosti te biva inkorporirana u sastav Hrvatske. Oba događaja imaju dalekosežne posljedice za hrvatsko društvo, pri čemu se neke od njih reflektiraju i na polju historijskog slikarstva o čemu će također biti riječi u nastavku tekstu.

⁵⁰² Krafftova slika bila je jako popularna na prostoru čitave Monarhije. U hrvatskim zemljama zabilježeno je njezino kopiranje (primjerice 1856. godine) te reproduciranje u obliku oleografije (nakon 1892. godine). Za više informacija o slikama i literaturi vidi katalog nakon tekstualnog dijela rada (pod navedenim godinama).

ni u kom slučaju ne treba miješati nadležnosti umjetnosti i znanosti, jasno se opredijelivši za manje literarno, a dramatičnije i emocionalno prijemčivije likovno iskustvo.⁵⁰³

Opsada Sigeta i smrt Nikole Šubića Zrinskog 1566. godine bili su (u smislu interpretacije) iznimno prilagodljivi prizori čiju su vrijednost na različite načine mogle prepoznati i protumačiti tada vodeće hrvatske stranke (dakle unionisti, narodnjaci i budući samostalci). Sigetsko junaštvo bilo je iznimno popularno na području Hrvatske, Ugarske i austrijskih nasljednih zemalja. U tamošnjim povijesnim predodžbama ono je uključivalo prikladne i priželjkivane obrasce ponašanja kao što su: polaganje prisege Bogu, vladaru (tada Maksimilijanu II.) i državi; hrabra borba protiv nadmoćnijeg i zajedničkog neprijatelja (Osmanlija); obrana zemlje (Monarhije) i njezinog stanovništva; malobrojnost i srčanost branitelja; odbijanje primamljive ponude za predajom; časna i junačka smrt te široki (europski) odjek i slava (usporedba s antičkim - povijesnim i mitološkim figurama).⁵⁰⁴ U tako strukturiranom kultu zajedničkih mučenika svaka strana mogla je i, prema sugestijama s vrha, trebala pronaći dijelove vlastitih političkih nagnuća. Većina je upravo to i činila, nerijetko vješto balansirajući između zadanih nagodbenih okvira i vlastitih političkih uvjerenja. Pravaški političari, međutim, izričito su se suprotstavili takvom odavanju počasti, inzistirajući dugi niz godina na drugim kultovima, prvenstveno slavljenju Zrinskih i Frankopana (Petra Zrinskog, Frana Krste Frankopana, Katarine Zrinski i Ivana Gnadea)⁵⁰⁵ te predvodnika seljačke bune Matije Gupca.⁵⁰⁶

Većina složenih figurativnih kompozicija iz 1860-ih godina, sudeći prema izvršenoj katalogizaciji, nije djelo domaćih autora. Najčešće je riječ o litografijama ili oleografijama mađarskih slikara. Podatci o vremenu i načinu nabavke za muzeje obično datiraju u 20. stoljeće pa njihova eventualna zastupljenost u hrvatskim zemljama u ranijem razdoblju ostaje upitna. Ipak, u kontekstu približavanja Ugarskoj povratkom ustavnog stanja 1860. godine, određena

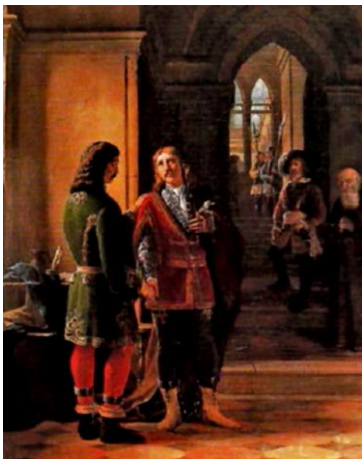
⁵⁰³ „Zar od tragedije očekujemo kronološku, heraldičku ili genealošku dosljednost, i još i to, da nastali efekt tragičnosti bude i povijesno točan? Kao da bi bit efekta slike bio u tome je li pri posljednjim koracima Zrinski bio u crvenoj ili smeđoj dolami, je li ih učinio pješice ili na konju. Kao da bi slikarstvo trebalo strijemiti nečemu drugome, a ne slikarskom.“ Vidi: Galavics, 2000., 135.-136.

⁵⁰⁴ Mijatović, 2018., 15.-44.

⁵⁰⁵ Prikazivanje *Zrinsko-frankopanskog pokreta* ili *Urote* u historijskom slikarstvu u Hrvatskoj započinje s Jakobeyjovom umanjenom kopijom Madarászove slike *Posljednji časovi bana Petra Zrinskog i Franje Krste Frankopana* iz 1866. godine te s originalnim djelom Ivana Morettija *Posljednji trenuci Petra Zrinskog i Frana Krste Frankopana* datiranim između 1869. i 1873. godine. Potonji je tih godina radio u Osijeku pri Gradskoj risarskoj školi. Bio je u kontaktu sa Strossmayerom koji je jedno vrijeme računao na njegov angažman u Zagrebu pri planiranoj hrvatskoj školi, do čega ipak nije došlo. Vidi: katalog nakon tekstualnog dijela rada (pod navedenim godinama), Švajcer, 1979., 159.-161.

⁵⁰⁶ U prisvajanju imanja Zrinskih i Frankopana pravaši, ali i dobar dio hrvatske javnosti, vidjeli su kršenje temeljnih municipalnih prava i ciljano otimanje imovine koje je išlo na ruku smanjivanju neovisnosti hrvatskih velikaša. Zrinski i Frankopani bili su vodeća plemeniška obitelj i kontrolirali su veliki dio hrvatskih teritorija. O stajalištima Stranke prava prema kultu Zrinskih i Frankopana vidi: Horvatić, 1983., 36.

rasprostranjenost takvih radova na području Banske Hrvatske i Slavonije čini se sasvim izgledna. Nakon provođenja neoapsolutizma 1850-ih godina i hrvatska i mađarska javnost bile su otvorenije za međusobnu suradnju. Antagonizmi četrdesetosmaškog naslijeđa potisnuti su na račun zajedničkog antiaustrijskog sentimenta. Dobar dio katalogiziranih slika sasvim je u skladu s takvom atmosferom pa njihova pojava, bez obzira na upitne provenijencije, teško može biti slučajna. Najčešći prikazi, s izuzetkom *Poklonstva hrvatskih velikaša kralju Kolomanu* čija datacija, autorstvo i podrijetlo nisu sigurni, su *Smrt Nikole Šubića Zrinskog* i *Urota ili Otpor Zrinskih i Frankopana*.⁵⁰⁷



11) I. Moretti, *Posljednji trenuci Petra Zrinskog i Franje Krste Frankopana u tamnici*, 1873., *Muzej likovnih umjetnosti, Osijek*⁵⁰⁸

U kontinentalnoj Hrvatskoj očita je vezanost uz prostore Ugarske te, u određenoj mjeri austrijskih nasljednih zemalja. U Dalmaciji je pak, bez obzira na maleni broj radova, naglašena mediteranska likovna komponenta s pozivanjem na talijansko kulturno naslijeđe. Tijekom druge polovine 19. stoljeća narodnjačka opcija preuzima vlast u sve više dalmatinskih općina, ali njezin angažman na polju historijskog slikarstva ne dolazi do izražaja. Dalmacija je i dalje izolirana i periferna sredina s naglašenim utjecajem lokalnih autonomaša o čijim slikarskim nastojanjima danas prvenstveno svjedoče uništena ili devastirana kazališta u Splitu, Šibeniku ili Zadru. Kazališne zidne slikarije u međuvremenu su nepovratno izgubljene kao posljedica požara (npr. u Splitu) ili poslijeratnih razaranja (npr. u Zadru).⁵⁰⁹ One vjerno utjelovljuju

⁵⁰⁷ Riječ je o slikama: *Poklonstvo hrvatskih velikaša kralju Kolomanu* (ulje na limu nepoznatog autora, 1850.-1860.), *Zakletva Zrinskog* (tonirana litografija B. Vizkeletyja, 1860.), *Jelena Zrinjska u Munkaču 1688.* (litografija V. Madarásza, 1863.) i *Juriš Nikole Zrinskog* (oleografija B. Szekélyja, 1866.). Vidi: katalog nakon tekstualnog dijela rada (pod navedenim godinama).

⁵⁰⁸ Maleković, ur., 2000., 613.

⁵⁰⁹ Najvažniji podatci o freskama u spomenutim kazalištima i literaturi dostupni su unutar kataloga. Iako zidno slikarstvo ne ulazi u područje ovog rada, bitno je naglasiti da pojava takve vrste autonomaških radova koincidira s ukidanjem neoapsolutizma, što je još jedna važna komponenta u periodizaciji ranog doba žanra.

autonomaške povijesne koncepte na području slikarstva. Od štafelajnih primjera sačuvani su tek poneki uopćeni i akademizirani prikazi koji su imali sasvim ograničenu ili vrlo malu ulogu u procesima šire nacionalne integracije.⁵¹⁰



12) I. Smirić, *Vijeće nad novorođenim djetetom u Sparti*, 1872., privatno vlasništvo, Zadar⁵¹¹

Poseban fenomen u ranom i zreлом razdoblju historijskog slikarstva u Hrvatskoj čine manji opusi slikara-amatera. Pojedina diletantska ostvarenja bila su značajna u formiranju kolektivnih povijesnih predodžbi i nacionalnih identiteta. U presjeku čitavog žanra ističu se dva takva autora: Dragutin Weingärtner (1841.-1916.) te Ljudevit Ožegović (1841.-1913.). Prvi navedeni slikar-amater najpoznatiji je po djelima *Hrvatski sabor 1848. godine* (nastalom 1885. godine) i *Sabor u Cetinu 1527. godine* (nastalom prije 1889. godine). Osim njih, u Hrvatskom povijesnom muzeju čuvaju se dva njegova manje značajna ratna prikaza iz 1874. godine (*Bitka kod Siska* te *Bitka kod Petrinje*).⁵¹² Od drugog autora sačuvano je pak tek jedno historijsko platno.⁵¹³ Riječ je o slici iz 1860. godine koja prikazuje starog velikaša pored mora (prema jednom od prijedloga kneza Radoslava). U obliku razglednica sačuvane su također tri njegove slike nepoznatih datacija: *Krvavi sabor križevački*, *Zadnje jutro Zrinskog u Sigetu* te *Jelena*

⁵¹⁰ Među njima se ističu prvenstveno radovi dvojice slikara: I. Skvarčine koji 1870. godine dovršava djelo ogromnih dimenzija *Odricanje Galilejevo* (danas smješteno u Bratovštini sv. Jurja i Tripuna u Veneciji) te I. Smirića koji izvodi par malo poznatih, ali zanimljivih radova poput *Vijeće nad novorođenim djetetom u Sparti* iz 1872. godine, *Posvađena braća (bratoubilački rat između Srbije i Bugarske)* iz 1886. godine (poznato samo po fotografiji) te *Zadnji dan republike Venecije* (crtež ugljenom na platnu, nepoznate datacije). Vidi: katalog nakon tekstualnog dijela rada (pod navedenim godinama).

⁵¹¹ Kelemen et al., 1961., 215.

⁵¹² *Hrvatski sabor 1848. godine* i *Sabor u Cetinu 1527. godine* detaljno su obrađeni u katalogu Marijane Schneider, dok su *Bitka kod Siska* i *Bitka kod Petrinje* objavljeni u pregledu Marine Bregovac Pisk 2010. godine. Vidi: Schneider, 1969., 90.-95., Bregovac Pisk, 2010., 117.

⁵¹³ Ljubo Babić iznosi podatak o „ogromnim platnima“ na kojima je Ljudevit Ožegović „pričao našu historiju“, iz čega se može zaključiti da su postojala ili još uvijek postoje platna većih dimenzija koja prikazuju određenu povijesnu tematiku. Babić ne ulazi u detalje, ističući tek da su Ožegovićeva historijska djela „gotovo groteskna“. Vidi: Babić, 1943., 70.

*Maljak ruši most preko Glogovnice. Razglednice su danas vlasništvo Gradskog muzeja u Križevcima.*⁵¹⁴



13) Lj. Ožegović, *Krvavi sabor križevački*, neodređena datacija, razglednica, Gradski muzej, Križevci⁵¹⁵

Weingärtnerov *Hrvatski sabor 1848. godine* populariziran je putem oleografija 1886. i 1904. godine te predstavlja jedan od najpoznatijih primjera historijskog slikarstva u Hrvatskoj. To je ujedno jedina važnija - složena figurativna kompozicija iz povijesti hrvatskog političkog pokreta 1848./ 1849. godine.⁵¹⁶ Na slici ban Josip Jelačić na saborskoj sjednici 4. srpnja 1848. godine traži od prisutnih rodoljuba financijsko potpomognuće eventualnog rata s Mađarima, odnosno prijeko potrebna sredstva u obrani Banske Hrvatske te Habsburške Monarhije. Kako je dokazano ranijim istraživanjima, prilikom slikanja autor se koristio različitim predlošcima te nije težio ostvarivanju detaljnije historijske autentičnosti prizora. Dio interijera i likova više je ili manje vjerodostojan, ali u cjelini prikaz je odraz slobodne i na trenutke iznimno proizvoljne interpretacije događaja. Weingärtner, primjerice, mijenja oblik dvorane starog kazališta na Markovom trgu iz ovalnog u pravokutni, a neke portrete radi po njemu suvremenijim predlošcima, zbog čega su pojedinci mnogo stariji, nego su to bili 1848. godine.⁵¹⁷ Slika koja

⁵¹⁴ Pretpostavlja se da su radovi nastali otprilike u isto vrijeme, možda sredinom 1860-ih godina (1866. godine obilježava se Sigetska bitka pa je Ožegović, kako se pretpostavlja, naslikao *Zadnje jutro Zrinskog* upravo za tu prigodu). Za više informacija o životu i djelu vidi: Blagec i Đuričić, 2012., 142.-156.

⁵¹⁵ Ibid., 154.

⁵¹⁶ Upravo na toj činjenici, kao i na reproduciranju slike u pogodnim povijesnim uvjetima, vjerojatno počiva njezina popularnost koja je tijekom 20. stoljeća bila konstantna. Više o recepciji i reprodukcijama slike vidi: Kamenov, 1988., 29.

⁵¹⁷ Marijana Schneider prepoznaje određene sličnosti u kompoziciji (galeriji, prostoru i položaju figura) s poznatom slikom *Kompromis nizozemskog plemstva 1566. godine*, autora Édouarda De Bièfvea. Za više detalja o Weingärtnerovoj slici, a posebice kompoziciji i prikazanim likovima vidi: Schneider, 1969., 90.-93., Kamenov, 1988., 55.

je i danas prva asocijacija na zasjedanja Hrvatskog sabora 1848. godine sadrži stoga niz konstrukata koji vrlo malo odgovaraju povijesnoj istini. Međutim, takvu razinu produkcije bilo bi, obzirom na umjetnički kontekst - posebice amatersku poziciju autora i raspoloživa sredstva, iluzorno očekivati.



14) D. Weingärtner, *Hrvatski sabor 1848. godine*, 1885., *Hrvatski povijesni muzej, Zagreb*⁵¹⁸

Weingärtnerovo ilustriranje prvog modernog (nestaleškog) Sabora postalo je popularno zbog neposrednosti likovnog izričaja te posebice manjka sličnih ostvarenja. Hrvatska javnost inače je događaje 1848. i 1849. godine razumijevala kao iznimno značajne, a u uvjetima Khuenova banovanja (slika nastaje 1885. godine) i znakovite. U kontekstu suvremene potkupljivosti i kršenja Nagodbe „požrtvovni i uzoriti“ političari predstavljali su nekadašnji ideal kojem je u novim okolnostima valjalo težiti. Hrvatski sabor bio je nositelj hrvatskog državnog prava, a kult bana Jelačića s istaknutom Trobojnicom i zajedničkom habsburškom zastavom pružao je stabilan interpretacijski okvir slici.⁵¹⁹ Već tijekom prve godine izlaganja uslijedila je zato (u konačnici neuspješna) agitacija za njezinim otkupom za netom osnovanu Strossmayerovu galeriju. S tim na umu možda nije pretjerano iznenađujuća ni pozitivna recepcija u tadašnjem Wurzbachovu Leksikonu (*Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*).⁵²⁰

⁵¹⁸ Maleković, ur., 2000., 616.

⁵¹⁹ Da je hrvatska javnost na takav način interpretirala sliku dokazuju komentari izneseni u *Obzoru* 10. travnja 1885. godine. *Hrvatski sabor* bio je izložen u „prostoru dućana gosp. Julija Hühna u Ilici“ gdje su prolaznici inače razgledavali i komentirali sadržaj izloga. Vidi: Kamenov, 1992., 66. (br. slike; br. str. nije označen, op. a.)

⁵²⁰ Cijena slike od 2000 forinti bila je očito previsoka za otkup. U Wurzbachovoj recenziji pretpostavlja se „dobro školovanje“ autora, budući da je slika „velikog stila, puna života i uvjerljive istinitosti“. Vidi: Schneider, 1969., 35.

Druga Weingärtnerova parlamentarna slika hrvatskoj je javnosti manje poznata, ali sa stajališta obrane municipalnih prava jednako je značajna. Za *Sabor u Cetinu 1527. godine* inspiraciju je posredno crpio iz arhivskih dokumenata pronađenih u bečkom arhivu 1846. godine. U jeku hrvatsko-mađarskih sukoba, naime, austrijski povjesničar Joseph Chmel objelodanio je spise o saboru u Cetinu što je od tada pa sve do raspada Austro-Ugarske Monarhije djelovalo pobudno na mnoge hrvatske političare i povjesničare.⁵²¹ Cetinska epizoda u međuvremenu je bila uključena u sve važnije sinteze hrvatske povijesti čime je događaj populariziran u širim slojevima društva. Krajem 19. stoljeća hrvatska, a posebice pravaška, javnost u slobodnom je izboru hrvatskih velikaša isticala bitne elemente samostalne državne politike. Smješten u crkvenom prostoru, a pod okriljem simbola hrvatske državnosti i vjere, naslikani prijem Ferdinandovih poslanika ukazivao je na preuzete habsburške obveze prema Kraljevini Hrvatskoj. Potonji segment prava i povlastica, s isticanjem neovisnošću od Ugarske, krajem 19. stoljeća bio je posebno aktualan.⁵²²

Weingärtner smješta povijesni prizor, koji se inače odvijao u crkvi sv. Marije franjevačkog samostana u Cetinu, u gotički interijer. Takav izbor bio je dvojbjen, utoliko što je crkva stradala već sredinom i u drugoj polovini 16. stoljeća pa je njezin izvorni izgled ostao nedorečen i upitan. Kao i na ranijem *Saboru*, i ovdje je slikar imao na raspolaganju određeni, iako manji, broj raznovrsnih predložaka za različite likove. U nekim detaljima je stoga i mogao stremiti onome što se tada predstavljalo kao historijska vjernost. Ipak, gledano u cjelini, a posebice sa stajališta historiografije, riječ je o osuvremenjenoj i proizvoljnoj interpretaciji koja određenu autentičnost može pokazivati tek u tragovima. Za hrvatsko društvo ona je bila daleko važnija kao iskaz nekadašnje slobode izbora i neovisnosti očuvane u pravima i povlasticama vodećih plemićkih obitelji te, među njima istaknutih, Zrinskih i Frankopana.⁵²³

⁵²¹ Chmelovo djelo *Aktenstücke zur Geschichte Kroatiens und Slavoniens in den Jahren 1526 und 1527* objavljeno je u Beču 1846. godine. Vidi: Stančić, ur., 1985., 91.

⁵²² Isticanje hrvatskih municipalnih prava i preuzetih habsburških obveza oko 1889. godine (za vrijeme Khuenova banovanja i postupnog učvršćivanja vlasti) svakako je prilično indikativno. Slika, među ostalim, uključuje zastave Dalmacije, Hrvatske i Slavonije te „trofejno osmanlijsko oružje“ što je jasna aluzija na ujedinjenu Trojednicu i njezin graničarski (protuosmanski) karakter. Za detaljniji opis slike vidi: Schneider, 1969., 93.-95.

⁵²³ Od Zrinskih i Frankopana prikazani su Nikola Zrinski (otac sigetskog Nikole) te Juraj Frankopan koji je ujedno bio vlasnik posjeda na kojem se odvijao skup, zbog čega je na pozadinskom nadgrobnom spomeniku (što je također jako zanimljivo) istaknut grb Frankopana. Vidi: Ibid., 93.-94.



15) D. Weingärtner, *Sabor u Cetinu 1527. godine, 1889.*, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁵²⁴

Tijekom ranog razdoblja nadograđuju se skromni temelji historijskog slikarstva. Malobrojni i nerijetko šablonski radovi rezultat su pojedinačnih ili izoliranih aktivnosti istaknutih predstavnika. Neovisno o njihovom doprinosu procesima nacionalne integracije, još uvijek nije moguće govoriti o sveobuhvatnijim ili strože definiranim kulturnim politikama. U pogledu forme i stila također ne postoje elementi koherentnijeg ili skupnog načina izražavanja. Slikarski opusi prilagođavaju se vanjskim utjecajima ili ih nevjesto imitiraju, ovisno o kvalitetama i mogućnostima pojedinaca. Prikazivanje povijesti na slikarskom platnu djeluje stoga i dalje kao prigodničarski odrađena ili nedovoljno vješta romantičarska reminiscencija.⁵²⁵ Ipak, od sredine 1880-ih godina u inozemstvu stasa nova generacija umjetnika. Ona će do Prvog svjetskog rata, a u nekim slučajevima i kasnije, uzdići cjelokupni žanr na mnogo zreliju razinu, slikajući najvažnije i najprepoznatljivije primjere historijskog slikarstva u Hrvatskoj.

⁵²⁴ Maleković, ur., 2000., 616.

⁵²⁵ Po Grgi Gamulinu razdoblje nakon neoapsolutizma ipak nosi predznak realizma, neovisno o njegovim raznolikim manifestacijama. U nastojanju da što preciznije odredi opći zajednički stil koristi se stoga terminima poput „akademski ukrašenog realizma“, „realizma s romantičnim velom“ te „romantičnog historizma ispričanog realističkim oblicima“. Vidi: Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 281.-284.

*Josip Franjo Mücke: historijsko slikarstvo u vremenu formiranja Nagodbe*⁵²⁶

Životopis slikara Josipa Franje (Josepha Franz) Mückea vjerno utjelovljuje svu kompleksnost društvenih odnosa unutar tadašnje Austrijske Carevine, odnosno (nakon formiranja Nagodbe) Austro-Ugarske Monarhije. Ovaj umjetnik njemačkog podrijetla⁵²⁷ rođen je u Nagyatádu (gradiću smještenom na jugozapadu Kraljevine Ugarske) 1821. godine. Studirao je u Beču od 1835. do 1843. godine,⁵²⁸ da bi do 1875. godine djelovao većinom na području Slavonije i Hrvatske (nakon Nagodbe: Trojedne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije). Potonje godine Mücke je napustio Zagreb i otišao za Pečuh u kojem je u konačnici umro 1883. godine.⁵²⁹

Boraveći prvotno u Slavoniji, Mücke uspostavlja veze s nizom tamošnjih građanskih i plemićkih obitelji. Takav položaj u društvu osigurava mu izradu različitih sakralnih prikaza za lokalne crkve te veći broj portretnih narudžbi.⁵³⁰ U studenom 1865. godine seli se u Zagreb.⁵³¹ Branka Balen u monografiji umjetnika ističe da je kao poticaj za selidbu moglo poslužiti osvajanje srebrne kolajne na *Prvoj dalmatinsko-hrvatsko-slavonskoj gospodarskoj izložbi* 1864. godine, ali i pogodnija financijska perspektiva s nizom poslovnih mogućnosti.⁵³² U *Društvu umjetnosti* Olga Maruševski prihvaća spomenutu tezu, povezujući dolazak tada već etabliranog slikara s pozivom Ivana Kukuljevića koji je „Mückea angažirao da temama iz hrvatske povijesti ispuni ono prazno mjesto u slikarstvu koje nije uspjelo popuniti romantičarima preporodne

⁵²⁶ Potonji tekst prezentiran je na znanstveno-stručnom skupu *Hrvatski povjesničari umjetnosti: Olga Maruševski 1922.-2008.* (u organizaciji Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske) 16. listopada 2018. godine u Hrvatskom institutu za povijest u Zagrebu. Planira se i objava teksta u istoimenom zborniku. Vidi: Kokeza, 2018., 12.

⁵²⁷ Rođen „od oca Augusta Mückea, šaptača u k. k. Hofburgtheatru u Beču“. Vidi: Balen, 2000., 9./ U ranijoj literaturi Mücke se također ističe podrijetlom kao „Nijemac“. Vidi: Babić, 1943., 67., Kelemen et al., 1961., 29.

⁵²⁸ Kao student u Beču Mücke je, među ostalim, pohađao „klasu povijesnog slikarstva od 1840. do 1841.“ kod profesora Leopolda Kupelwiesera (1796.-1862.) koji je bio pod utjecajem nazarenaca. Vidi: Balen, 2000., 9.

⁵²⁹ Više o Mückeovoj biografiji, godini rođenja i pojedinim dvojbjenim datacijama vidi: Ibid., 9-11.

⁵³⁰ Branka Balen ga naziva jednim „od snalažljivijih“, ne propuštajući naglasiti da je riječ o jedinom tadašnjem slikaru „koji je uspio prodrijeti u plemićke krugove“. Uzroci njegova uspona nisu sasvim poznati. Nije, naime, sigurno jesu li u brojnim narudžbama prevladale umjetničke prednosti ili obiteljske i prijateljske veze. Kako bilo, Mückeova snalažljivost i umješnost zacijelo su imale udjela u kasnijoj obradi motiva iz hrvatske povijesti. Za boravka u Slavoniji Mücke se ne bavi historijskim slikarstvom. Tijekom 1860. godine radi tek na dvije alegorije nepoznata podrijetla (*Katolička vjera prima muslimana pod svoje okrilje* te *Zbor svećenika i vitezova*) koje izgleda ne utjelovljuju specifične povijesne događaje. Vidi: Ibid., 7-10., Schneider, 1969., 56.-57.

⁵³¹ Mückeovu selidbu Grgo Gamulin promatra u kontekstu postupne afirmacije Zagreba kao sve privlačnijeg društvenog i umjetničkog centra. Prema njemu Mückeov prijelaz „označuje genetičko povezivanje slavonskog i zagrebačkog slikarstva“. Vidi: Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 23., 263.

⁵³² Balen, 2000., 10.

generacije“. Svoje navode autorica potkrepljuje istraživanjima Marijane Schneider⁵³³ te citiranjem listova poput *Domobrana*,⁵³⁴ *Agramer Zeitung* i *Obzora*.⁵³⁵

Mückeove zagrebačke godine (1865.-1875.) obilježavaju neiscrpne i nerazrješive političke borbe.⁵³⁶ Nakon obustave tzv. Schmerlingova centralizma i austrijskog poraza u ratu s Pruskom, iznova se otvara pitanje funkcioniranja cjelokupne Monarhije kao političkog sustava. Suočeni s potencijalnim urušavanjem države iznutra, austrijski visoki krugovi ovog puta sklapaju dogovor s Mađarima. Austro-ugarska nagodba iz 1867. godine formira time bipolarni i hegemonističko usmjereni sustav upravljanja kojim preostali, većinom slavenski, entiteti ostaju bez značajnijeg prostora za političko manevriranje, a posebice za proklamiranje tzv. slavenske uzajamnosti i različitih modela federalizacije. Hrvatski političari, u konkretnom slučaju, ostaju podijeljeni što u konačnici rezultira potpisivanjem Hrvatsko-ugarske nagodbe 1868. godine kojom se priznaje hrvatsko povijesno pravo, ali u krnjem i formalnom izdanju. Idućih nekoliko godina dio hrvatskih političkih elita (predvođen članovima Narodne stranke) politički oslonac pokušava pronaći u temeljitoj reviziji Nagodbe, ali, kako će vrijeme pokazati, bez većih uspjeha.⁵³⁷

Kako se u burnom razdoblju definiranja novih političkih odnosa snalazio Josip Franjo Mücke? Ukoliko bi se promatrala isključivo naručena djela, može se ustvrditi da je postigao određenu afirmaciju. Godine 1866.,⁵³⁸ za banovanja Josipa Šokčevića, izrađuje sliku *Nikola Šubić Zrinski na sigetskoj kuli* u sklopu obilježavanja tristo godina sigetske opsade. Djelo je naručeno od strane *Društva za jugoslavensku povjestnicu i starine*, odnosno njegova *Središnjeg odbora za proslavu tristogodišnjice Zrinskoga* na čelu s Ivanom Kukuljevićem Saksinskim, a s ciljem da postane vlasništvo Narodnog muzeja. Za uzor Mückeu je možda poslužila jedna od grafika u Kukuljevićevu vlasništvu (potonji je do tada već posjedovao veliku zbirku knjiga,

⁵³³ Citira se tekst posvećen slikarevu boravku u Linzu. Vidi: Schneider, 1996.-1997./1998., 25.-54.

⁵³⁴ Unutar „Domobrana br. 255“ iz 1865. godine Mückeov dolazak povezuje se i s namjerom osnivanja umjetničkog društva kakvo je već utemeljio za boravka u Linzu (1850.-1853.). U *Domobranu* iz iste godine (1865., br. 251) ističe se općenito njegovo „požrtvovno rodoljublje“ u osječkom gornjogradskom Kasinu. Prema: Maruševski, 2004., 56.-57.

⁵³⁵ Novine *Agramer Zeitung* preporučuju njegov angažman na temama iz hrvatske povijesti, dok se na stranicama *Obzora* iznosi: „[...] dužnost (je, op. a.) čitave naše domovine da ga podupire u tom podhvat...jer skoro svi civilizirani narodi imaju svoju povijest sastavljenu u albumu slikah...Gospodin Mücke odlučio je izdati zbirku 12 velikih litografijah iz hrvatske povijesti počam od dolaska Hrvata sve do smrti slavnog bana Petra Zrinskog.“ Od 12 litografija na kraju je izdano 8, od čega su naslikana 4 ulja na platnu. Vidi: Ibid., 56.-57.

⁵³⁶ Branka Balen napominje da 1875. godine Mückeove „životne prilike nisu [...] bile takove da bi se morao odlučiti na odlazak“. Ipak, naglašava kako je sasvim moguće „da se sve više osjećao strancem, naročito nakon 1873. godine i izbora Ivana Mažuranića [...] za bana [...]“. Vidi: Balen, 2000., 11.

⁵³⁷ Šidak et al., 1968., 27.-30., 38.-48.

⁵³⁸ Iste godine Mücke restaurira i slika ikone za Preobraženski hram zagrebačke Pravoslavne crkvene općine. Vidi: Damjanović, 2020., 115.-117.

slika i grafika).⁵³⁹ Kao dva najvjerojatnija predloška Marijana Schneider istaknula je bakroreze Matthiasa Zündta (1498.-1572.) te Ádáma Sándora Ehrenreicha (1784.-1840.). Mückeov portret najviše odgovara posljednjem. Najočitiiju razliku čini pritom prikazivanje većeg dijela figure i pozadinskog pejzaža (slikanih u skladu s autorovim dotadašnjim radom i školovanjem).⁵⁴⁰

Povijesna figura Nikole Šubića Zrinskog sačuvana je u kolektivnom pamćenju svih hrvatskih staleža. Tijekom saborskog zasjedanja od 1865. do 1867. godine njegov čin samožrtvovanja promoviran je kao iskaz junaštva te odanosti vlastitoj domovini. Ipak, u kontekstu ratnih neprilika i potencijalnog - novog državnog uređenja, ban Zrinski istican je također u kontekstu vjernosti vladaru te ponovnog zbližavanja hrvatskih i ugarskih zemalja. Godina 1566., kao simbolička prekretnica u ratu s Osmanlijama, 1866. godine trebala je predstavljati zalog uspješnije ili barem manje konfliktne zajedničke budućnosti. Hrvatski sabor, koji se tek naknadno priključio trodnevnom obilježavanju sigetske opsade, većinski je pozdravio slavljenje Šubićeve lika i djela. Dobar dio političara, s izuzetkom Ante Starčevića koji je ceremonijal prokazivao kao pletivo Austrije, sudjelovao je u različitim aktivnostima vezanim uz obljetnicu. *Narodne novine* u jednom od svojih izvještaja prenose govor zagrebačkog nadbiskupa Jurja Haulika koji možda ponajbolje opisuje duh vremena, a u tom svjetlu i eventualnu interpretaciju slike Josipa Franje Mückea: „Spomenuo je, (Haulik, op. a.) kako je upravo današnja svečanost važna za Hèrvate, pošto se nalazimo u ozbiljnom vremenu, gdje su nam okolnosti nepovoljne, a gdje se s druge strane naša braća k nami prikupiše. [...] Položaj naroda da naliči mnogo Sigetu, koji je doduše za vrijeme pao, ali je odbio navalu barbarstva na civilizaciju, a pred njim da je poginuo velik junak svoga vremena, car Soliman. Uztrajnost sigetska nek bude i nam ugledom, da uztrajemo tvrdo na svojem pravu, da za svoj narod sve, makar i život žrtvujemo.“⁵⁴¹

Smrt Nikole Šubića Zrinskog percipirana je, dakle, u užem nacionalnom i širem civilizacijskom smislu, pri čemu je u posljednjem naglašavana termopilska komponenta događaja (kako se ističe u sljedećem citatu Radoslava Lopašića iz iste godine): „Odkako je kod Termopilah zaglavio hrabri Špartanac Leonida sa svojim vitezovi, nije majka rodila junaka prema Nikoli Zrinoviću, niti povijest zabilježila vitežtva, koje bi se moglo usporediti s obranom

⁵³⁹ Iste, 1866. godine, *Matica ilirska* objavljuje knjigu Matije Mesića *Život Nikole Zrinjskoga, sigetskoga junaka*. Na jednoj od njezinih uvodnih stranica također se nalazi banov portret koji je u odjeći te, nešto manje, izrazu lica, sličan Mückeovu prikazu. Pri kraju predgovora autor navodi početak rujna kao mjesec dovršetka teksta, a Mücke svoj novac za narudžbu prima krajem studenog iste godine. Vidi: Mesić, 1866., naslovne stranice (br. str. nije označen, op. a.), Schneider, 1969., 24., 48., 58.

⁵⁴⁰ Ibid., 23.-24.

⁵⁴¹ Milković, 2018., 45.-60.

Sigeta grada.“ Spomenuta usporedba utoliko je zanimljivija, budući da uključuje dobrovoljno žrtvovanje hrvatskih života i zemalja (sukladno simbolici Predziđa kršćanstva) u ime užeg habsburškog i šireg europskog prosperiteta.⁵⁴² Prednagodbenim ilustriranjem sigetske obrane hrvatska i mađarska javnost tražile su, dakle, vraćanje dugova nastalih obranom Monarhije i Starog kršćanskog kontinenta. Dio mađarskog javnog mnijenja uskoro će (nakon sklapanja Nagodbe s austrijskim dvorom i dijelom hrvatskih političara) smatrati sigetske dugove simbolički isplaćenim: „Siget ustaje iz ruševina. Barjak, na kojem bijaše izvezena Djeвица Marija, dugo se borio protiv polumjeseca, urušivši svojim padom tursku vlast. Pod ovim barjakom zajedno se boriše Hrvati i Mađari, a nakon što su se zajedno zakopali u bedeme sigetske, ko Curtiusi spasiše domovinu. [...] Da, Siget ustaje iz ruševina; otvaraju se grobovi heroja, u rukama nose maslinovu granu mira, Mađari i Hrvati se ujedinjuju, evo uskrснуća.“⁵⁴³ Sa svim navedenim na umu, sasvim je jasno da je Mückeovo djelo funkcioniralo kao skromni slikarski doprinos mnogo složenijim povijesno-političkim konstelacijama.

Nakon obilježavanja tristote obljetnice sigetske bitke, sljedećih godina Mücke slika prizore iz hrvatske povijesti (ukupno 4 ulja na platnu, pri čemu izdaje i 8 od planiranih 12 litografija) te portretira niz osoba iz društvenog i političkog života.⁵⁴⁴ Usprkos obimnijem poslu, od 1867. do 1869. godine, prema arhivskim dokumentima koje citira Marijana Schneider, zapada u financijske poteškoće, pri čemu se spominju pljenidba i dražba te naplata dugova. Iako je 1872. godine zahtijevao i dobio pravo građanstva u Zagrebu, spomenute neprilike i nepovoljna nagodbena atmosfera zasigurno su utjecale na odlazak u Pečuh sredinom sedamdesetih godina.⁵⁴⁵ Iz dostupne povijesno-umjetničke literature i nekadašnjih tiskovina nisu poznata Mückeova politička uvjerenja pa se o vezama između njegovih tadašnjih radova i naklonosti visokih političkih krugova može samo nagađati ili, tek rjeđe, ponešto sugerirati. Obzirom na mjesto rođenja, portrete pojedinih unionističkih prvaka te napuštanje Zagreba za vrijeme Mažuranićeva banovanja, i to za Pečuh, postoje određene indicije o bliskosti unionističkim krugovima. Međutim, opravdanost takve teze djelomično negiraju već spomenuti poziv Ivana Kukuljevića,⁵⁴⁶ aspekti slikarskog rada vezani uz pojedine članove Narodne stranke

⁵⁴² Vegh, 2018., 359.-361.

⁵⁴³ Šokčević, 2016., 291.

⁵⁴⁴ Od politički angažiranih ličnosti Mückeovi zagrebački portreti iz druge polovine 1860-ih godina uključuju neke od prvaka unionističke politike, poput Antuna Danijela Josipovića, Lazara Hellenbacha i Levina Raucha. Na prijelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine Mücke izrađuje i portrete Franje Josipa, njegove supruge Elizabete, Ljudevita Vukotinovića, Josipa Jurja Strossmayera i Vatroslava Lisinskog (potonji historijski portret rađen je 1870-ih godina po ranijem nacrtu i usmenim tumačenjima - svjedočenjima). Vidi: Schneider, 1979., 360.-361., Bregovac Pisk, 1995., 94.

⁵⁴⁵ Schneider, 1979., 356.-358.

⁵⁴⁶ Ivan Kukuljević Sakcinski (1816.-1889.) povratkom ustavnog stanja iznova se angažira na političkom polju kao jedan od predvodnika Samostalne narodne stranke, a 1864. godine osniva i list *Domobran*. Imajući u vidu

te kompleksni društveno-politički odnosi u vremenu sklapanja i revizije Nagodbe.⁵⁴⁷ Čini se stoga, barem zasada, dostatnim i logičnim iznova ukazati na slikarevu snalažljivost i poduzetnost, posebno imajući u vidu nepovoljne životne prilike u sredini koja još uvijek ne podupire značajniju slikarsku djelatnost.⁵⁴⁸

Najpoznatije i najvažnije Mückeovo historijsko ostvarenje zasigurno je *Dolazak Hrvata* iz 1867. godine. U kronologiji historijskog slikarstva u Hrvatskoj to je u mnogo čemu pionirski i ogledni primjerak prve nagodbene faze, zbog čega mu se u nastavku teksta pridaje posebna pozornost. Predaja o doseljenju Hrvata pod vodstvom petorice braće i dviju sestara u pisanom je obliku sačuvana u djelu *De administrando imperio (O upravljanju carstvom)* Konstantina Porfirogeneta iz sredine 10. stoljeća.⁵⁴⁹ U domaćoj historiografiji i književnosti spomenuta predaja bila je raširena i prije hrvatskog prijevoda cjelokupnog Porfirogenetova djela u prvoj polovini 20. stoljeća.⁵⁵⁰ Kratka priča o obiteljskom doseljenju, u kojoj suvremeni medievisti prepoznaju tipični *origo gentis*,⁵⁵¹ u tom prijevodu (Nikole Tomašića) glasila je: „Hrvati pako stanovahu u ono vrijeme *tamo* od Bagibareje, gdje su sada Bjelohrvati. Jedan njihov rod, naime petero braće Klukas, Lonelos, Kosences, Muhlo i Hrobatos, i dvije sestre Tuga i Buga, odijelivši se od njih skupa sa narodom svojim, dodjoše u Dalmaciju i nadjoše ondje Avare, koji držaše tu zemlju. I neko vrijeme ratujući jedni s drugima, nadjačaju Hrvati i jedne od Avara pokolju, a ostale prisile, da im se pokore. Od toga doba obladaše tom zemljom Hrvati.“⁵⁵²

društveno-političke silnice takvog angažmana, njegovo pozivanje Josipa Franje Mückea u Zagreb tim je intrigantnije. Vidi: Smičiklas, 1892., 174.-181.

⁵⁴⁷ Osim različitih političkih opcija i pojedinačnih pogleda na rješavanje tzv. hrvatskog pitanja, 60-e i 70-e godine 19. stoljeća predstavljaju početak izgradnje modernog građanskog društva s raznovrsnim i svestranim fazama nacionalne integracije i modernizacije općenito. Za više detaljnih informacija o cjelokupnom razdoblju vidi knjigu Mirjane Gross i Agneze Szabo *Prema hrvatskome građanskom društvu: društveni razvoj u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća*.

⁵⁴⁸ Sudeći po tadašnjim tiskovinama i kasnijim povijesno-umjetničkim istraživanjima, Mücke je vrlo vješto iskoristio preokupaciju javnog mnijenja povijesnim izvorima i događajima koji su trebali opravdati hrvatsku samobitnost uoči i za vrijeme nastanka novog političkog, kako će se uskoro ispostaviti, dualističkog poretka. Riječima Anke Bulat Simić, Mücke je jednostavno „osjetio potrebu i koristi tog momenta“, zbog čega „veliki dio svog djelovanja u Zagrebu posvećuje tome“. Vidi: Kelemen et al., 1961., 29.

⁵⁴⁹ O predaji (kako je definira Stipe Botica) *Dolaska Hrvata* i njezinom tumačenju (značenju i pretpostavljenoj simbolici): Botica, 2013., 436.

⁵⁵⁰ Predaju o doseljenju Hrvata donose brojni hrvatski povjesničari obično u sklopu većih ili manjih problematskih sinteza. Godine 1861. ona se iznosi, primjerice, unutar djela namijenjenog pučkoj školi *Hrvatska povjestnica*, autora Ivana Krstitelja Tkalčića. Doseljenje pod vodstvom petorice braće i dviju sestara te obračuni s Avarima, po tom tekstu, odvijaju se od 634. do 638. godine. Potonja godina pojavljuje se u nazivu Mückeovih litografija izdanih 1868. godine (*Dolazak Hrvata u Hrvatsku god. 638.*). One se, među ostalim lokacijama, čuvaju u Hrvatskom povijesnom muzeju i Muzeju Slavonije. Vidi: Balen, 2000., 229., Schneider, 1969., 59., Tkalčić, 1861., 2.-3., Gross, 2001., 177.

⁵⁵¹ Budak, 1994., 12., Goldstein, 1995., 87.-88.

⁵⁵² Porfirogenet, 2003., 75.-76.

O tematskom određenju slike⁵⁵³ vjerodostojno svjedoči onodobni tisak. Primjerice, *Narodne novine* iz ožujka 1867. godine, pod rubrikom *Umičnost*, prenose sljedeće: „Vërlo nam je drago, da domorodnomu našem občinstvu možemo javiti za novost na umjetničkom polju, kojoj će se svaki domoljub radovati i š njome ponositi. - Slavni naš domorodac, slikar J. F. Mücke [...] naslikao je ovih danah opet istoričku sliku, koja prikazuje 'Dolazak Hèrvatah u njihovu domovinu'. Horvat, pobiedivši Avare i osvojivši njihovu zemlju, pokazuje svojoj bratji i svojim sestram zemlju, iz koje su Avari izgnani i koju je on poslie odlučne bitke osvojio. Horvat je naslikan pored svoje bratje i svojih sestarah; okružuju ga vërlo malerički 2 sestre i 4 mu brata.“⁵⁵⁴ Osim *Narodnih novina* o Mückeovim povijesnim prizorima i pripremama za njihovo tiskanje u litografskom obliku pišu novine *Pozor* u kojima 23. ožujka 1867. godine izlazi *Poziv na pretplatu serije slika iz hrvatske povijesti*.⁵⁵⁵

Ipak, valja naglasiti da Mücke nije bio prvi slikar koji se bavio temom *Dolaska Hrvata*. Desetak godina ranije (1855. godine) nastaje, naime, djelo Jakova Šašela koje se danas nalazi u privatnom vlasništvu te, prema Marini Bregovac Pisk, koristi istovjetno likovno rješenje. Kao kuriozitet, ista autorica navodi i sličnosti s još starijim radom Karela Svobode iz 1847. godine, pri čemu se otvara pitanje „nasljedovanja“ motiva i utjecaja.⁵⁵⁶

Mückeov *Dolazak Hrvata* počiva na djelomično razlomljenoj piramidalnoj kompoziciji koja uključuje sedam glavnih (pet muškaraca i dvije žene) i nekoliko sporednih likova. Hijerarhijski posložene protagoniste, smještene na istaknutoj uzvisini, okružuje idealizirani krajolik karakterističan za razdoblje kasnog bidermajera, a konstruiran uz pomoć blagih i manje izražajnih boja te upotrebu zračne (atmosferske) perspektive.⁵⁵⁷ U organizaciji prostora ističu se tri osnovna dijela slike. Prvi i središnji dio čini sedam glavnih i pomnije razrađenih likova na uzvisini (iznad kojih se pružaju oblaci); dok preostala dva dijela predstavljaju razvijeni vojni šatori i konji s pratnjom na desnoj te pripitomljeni šumski krajolik sa stazom na lijevoj strani slike.⁵⁵⁸

⁵⁵³ Marina Bregovac Pisk pretpostavlja da je Mückeu za „literarni predložak poslužio [...] najvjerojatnije Šenoin zapis (po Porfirogenetu) o Tugi, Bugi i petero braće“. U tom kontekstu, među referencama, navodi se i kantata Ivana pl. Zajca *Dolazak Hrvata* inspirirana upravo Šenoinim tekstom. Međutim, August Šenoa izdaje pjesmu *Dolazak Hrvata* tek 1875. godine u časopisu *Obzor*, a Ivan pl. Zajc u Zagreb dolazi tek 1870. godine što posljedično isključuje utjecaj na Mückeovo djelo iz 1867. godine i na Quiquerezovo djelo iz 1870. godine. Vidi: Bregovac Pisk, 1995., 41., 43., 75., Šenoa, 2000., 158., Pettan, 1971., 26.-27.

⁵⁵⁴ „Umičnost“, *Narodne novine*, br. 57, 9. ožujka 1867. (br. str. nije naznačen, op. a.)

⁵⁵⁵ „Mückeove slike iz hrvatske prošlosti“, *Pozor*, br. 60, 13. ožujka 1867., „Poziv na pretplatu“, *Pozor*, br. 69, 23. ožujka 1867., prema: Balen, 2000., 52.

⁵⁵⁶ Jakov Šašel bio je karlovački puškar i slikar slovenskog podrijetla (1832.-1902.). Vidi: Kočevar, ur., 2008./ Svobodini radovi, kako je istaknuto u začecima žanra, nisu do kraja realizirani. Vidi: Bregovac Pisk, 1995., 41.

⁵⁵⁷ Mücke je, kao austrijski student, učio slikanje pejzaža u profesora Josepha Mössmera. Vidi: Balen, 2000., 9.

⁵⁵⁸ Grgo Gamulin Mückeovo portretno slikarstvo u Zagrebu smatra nastavkom Záscheova „akadenskog realizma“, odnosno primjerom kasnog bidermajera i početnog prijelaza „prema realizmu“. Stilske odrednice njegovog

U skladu s hijerarhijskim odnosima u skupini najistaknutija figura utjelovljuje Hrvata kao nositelja narodnog imena. Njega karakteriziraju preciznije razrađeni i ponešto personalizirani detalji, pri čemu se izdvajaju: jedino muško lice okrenuto većim dijelom van profila, dugačka brada, metalni štit u ljušturama na torzu, mač s koricama, dugački krzneni pojas s crvenom tkaninom te stilizirana srednjovjekovna obuća. Njegovi pokreti rukom u kontekstu razrade lika također su prilično indikativni. Dok desnicom, položenom prema novim prostorima za naseljavanje, pokazuje tri prsta; ljevicu polaže na obližnje žensko rame. Budući da spomenuti ženski lik vlastitu desnu ruku drži na prsima, njihova zajednička gestikulacija upućuje na polaganje zakletve, odnosno prisege te izraz duboke, mada sasvim plošno prikazane ganutosti.⁵⁵⁹



16) J. F. Mücke, *Dolazak Hrvata u Hrvatsku, 1867.*, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁵⁶⁰

U obradi najvećeg dijela motiva uočava se površno ateljersko oblikovanje te prevladavajući manjak, štoviše izostanak, emocionalnosti. Mücke isključivo formiranjem „zamrznutih“ kretnji pojedinih likova artikulira njihove osobine ili uloge. Središnji lik „Hrvata“ predstavlja vođu; žene koje se oslanjaju na njega ili mu prilaze čine sastavni dio zakletve (polaganja prava na zemlju); muškarac s rukom na vrhu brade ostavlja dojam promišljanja ili intelektualne angažiranosti; dvije muške figure s desne strane slike predstavljaju vojna lica u za to prikladnoj opremi (koplje, mač, štitovi, rog), dok je krajnja lijeva - također muška figura (u

historijskog slikarstva ne obrađuje, tvrdeći kako „umjetničku vrijednost njegovih historijskih slika jedva da treba i spominjati“. Vidi: Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 289.

⁵⁵⁹ Radoslav Putar, primjerice, Mückeovo slikarstvo općenito smatra vještim, ali suhoparnim i često banalnim. Također tvrdi: „Mücke najvještije slika portrete, napose one koji su intimnijeg karaktera, dok je u figuralnoj kompoziciji nespretno narativan i slab. Pripada romantičnom realizmu.“ Vidi: Kelemen et al., 1961., 40., 209.

⁵⁶⁰ Bregovac Pisk, 1995., 41.-42.

sjedećem položaju s lukom i tobolcem) predstavnik mlađe generacije.⁵⁶¹ Ženski likovi nose dugačke i ponešto ornamentizirane haljine u dva sloja, dok su muški likovi odjeveni u uske pripijene hlače i jednostavnije kraće halje sa zavrnutim rukavima i prslucima. Muške kose su zalizane i začešljane, a ženske kružno savijene u obliku pletenice.⁵⁶²

Bez izravne slikareve sugestije u pisanom obliku, nije moguće poimenice odrediti likove koji okružuju Hrvata.⁵⁶³ U tom je smislu važno naglasiti da se Mücke u izradi slike koristio tek lutkom za modeliranje, tzv. manekinom, što dokazuje oblikovanje likova, ali i pisano svjedočanstvo Isidora Kršnjavog: „Odvažio se je (Mücke, op. a.) na slikanje prizora iz hrvatske povijesti bez ikakve ine sprema osim jednoga manequina, tj. velike lutke kojom se slikari služe kad hoće da proučavaju nabore. Njegov učenik Ferdo Quiquerez komponovao je te slike, a Mücke ih je pomoću manequina izradio. Što je u Quiquerčevim kompozicijama bilo života, to je Mücke utukao svojim bestalentnim izrađivanjem.“⁵⁶⁴ Takvi Kršnjavijevi zapisi navode na dva osnovna zaključka. Prvo, Mücke nije imao detaljno razrađeni program djelovanja (nije posvetio previše vremena ili jednostavno nije imao dovoljno talenta i svladanog slikarskog zanata) za izradu složenih historijskih kompozicija. Drugo, oslanjajući se tek na kompozicijske osnove vlastitog učenika i anatomiju lutke, autor nije uvažavao ni logiku složenog historijskog prizora što je u konačnici otvorilo procjep između sadržaja i forme. Pokreti likova stoga su ukočeni ili pretenciozni, dok pojedine draperije djeluju prenaplašeno i prestilizirano u odnosu na zadani okvir. U takvom kontekstu pejzaž stječe ulogu pukog kazališnog zastora što također ne pridonosi stvaranju jedinstvene sadržajne cjeline. Kad su pak u pitanju korištene boje, najizražajnije su tri osnovne: crvena i plava (na dvama ženskim draperijama) te žuta (na jednoj

⁵⁶¹ Na osnovu dostupnih zapisa u literaturi nije moguća preciznija analiza pojedinih likova i njihovih uloga. Dapače, imajući u vidu ateljsko oblikovanje (uz pomoć lutke kao modela) te manjak slikarskog angažmana u izradi lica i odjeće, i ovakva prezentacija likova ostaje poprilično upitna povijesno-umjetnička kategorija. Kao kuriozitet, pojedini hrvatski povjesničari smatraju da pojava dvaju ženskih lica u predaji o doseljenu može sugerirati pokušaj integracije novih rodova (plemena) u tadašnji hrvatski entitet pa je njihovo sudioništvo u polaganju zakletve tim zanimljivije (barem iz današnje perspektive). Vidi: Budak, 1994., 67.

⁵⁶² Milan Ivanišević, analizirajući Mückeovo historijsko slikarstvo, kritizira upravo takav način obrade likova: „Ukočeni likovi u neznački nacrtanom prostoru, u neprirodnim skraćenjima, odjeveni poput glumačke družine. Ruho, oprema prostora i ljudi bez vremenske određenosti, niti je oblikovano po suvremenom niti dosljedno nekom prošlom vremenu.“ Vidi: Ivanišević, 1992., 227.

⁵⁶³ U knjizi Tomislava Đurića *Legende puka hrvatskoga Mückeova slika* navodi se pod naslovom *Dolazak Hrvata u Hrvatsku 638. godine*, a prikazani likovi identificiraju se na sljedeći način: „U sredini slike najstariji brat Hrvat okrenut sestri Tugi pokazuje divno Jadransko more [...]. Desno od Hrvata je druga sestra - Buga, iza nje je Klukas, lijevo iza Tuge je Kosenjec, a Muhlo trubi u rog da bi pozvao hrvatski narod moru. Ispred svih sjedi najmlađi brat Lobel.“ Ipak, obzirom na nepostojanje referenci i bibliografije te slobodnu - pripovjedačku prirodu djela, navedeni podatci nisu znanstveno relevantni. Vidi: Đurić, 2007., 10.

⁵⁶⁴ Kršnjavi, 1980., 154.

muškoj draperiji). Koliku je ulogu u njihovu izboru odigrala praktičnost, a koliku eventualna simbolika, teško je prosuditi.⁵⁶⁵

Pozitivna recepcija Mückeove slike bila je prije svega odraz onodobnog društvenog konteksta. Pregovori o sastavljanju Hrvatsko-ugarske nagodbe izazvali su zanimanje za prošlost o čemu svjedoči i otkup slike 1868. godine za potrebe Narodnog muzeja.⁵⁶⁶ Član odbora za procjenu Mückeovih historijskih slika Isidor Kršnjavi u preporuci Hrvatskom saboru tada je naveo (suprotno svom kasnijem mišljenju s početka 20. stoljeća): „Po mom znanju i savjesti sudim, da bi visoki sabor učinio dobročin domaćoj javnosti ako bi nabavio uz tu sbilja malenu cieniu od 1000 for ponuđene dvije slike (druga slika je *Savez Ljudevita Posavskog sa Slovencima*, op. a.).“⁵⁶⁷ Manjak sličnih historijskih prizora i skromna, praktički provincijalna, umjetnička atmosfera bili su također odlučujući čimbenici pri otkupu slike što se jasno iščitava i u već spomenutoj umjetničkoj rubrici *Narodnih novina*: „Grupa ova može biti na čast mašti slikarevoj, a dokazuje, da je umietnik vèrstan, istoričke momente shvatiti prema istini i izrazit jih tako, da gledaoce uznesu i uzhite. [...] Na pèrvi mah udarit će ti u oči tip naroda, izražen da nemože biti bolje u stasu, dèrzanju i licu, a tako je i odielo vierno istoričko. Naročito se otima oko za krasnom slikom junaka Horvata, čini nam se, da nam prikazuje znanca, komu bismo sèrdačno stisnuli ruku, na koju se umiljato naslanja mladja sestra. G. Mücke mnogo se cieni kao vèrstan slikar portretah, a ovim umotvorom pokazao je, da je misaon, tvoran istorijski slikar.“⁵⁶⁸ Potaknut pozitivnim reakcijama slikar će ubrzo uputiti svim zainteresiranim *Poziv na pretplatu serije slika iz hrvatske povijesti*. Međutim, njegov početni entuzijizam i ambiciozna poslovna inicijativa neće naići na plodno tlo, odnosno neće pronaći širi krug interesenata (barem ne u mjeri koja je bila očekivana).⁵⁶⁹

Vremenska distanca, praćena postupnim razvojem likovnog stvaralaštva i umjetničke kritike, rezultirat će obratom u recepciji Mückeova historijskog slikarstva. Kršnjavijeva promjena mišljenja pritom je, barem djelomično, rezultat osobnih razmimoilaženja s autorom.⁵⁷⁰ Memoarski zapisi o njihovom prvom susretu u tom su smislu indikativni: „Vidio

⁵⁶⁵ Zanimljivo je da, nekoliko godina kasnije, Ferdo Quiquerez u svom djelu *Dolazak Hrvata* koristi iste boje za ženske draperije. Prema Marini Bregovac Pisk ženski lik u plavoj haljini, također sa Hrvatove desne strane, predstavlja Tugu, dok ženski lik u crvenoj haljini iza njegovih leđa predstavlja Bugu. U opisu slike ostali likovi nisu obilježeni imenom. Vidi: Bregovac Pisk, 1995., 75.

⁵⁶⁶ „Od 13. XI 1867. pa sve do 27. IX 1868. vodi se prepiska između slikara, Namjesničkog vijeća, Hrvatskog sabora, Saborskog peticionog odbora, te komisije za ocjenu slika, u kojoj su I. Kršnjavi i fotograf F. D. Pommer, sve dok se ne zaključi da se navedene prve dvije slike iz hrvatske povijesti otkupe za 1000 forinti i predaju Narodnom muzeju.“ Vidi: Schneider, 1969., 25.

⁵⁶⁷ Schneider, 1979., 358.

⁵⁶⁸ „Umietnost“, *Narodne novine*, br. 57, 9. ožujka 1867. (br. str. nije naznačen, op. a.)

⁵⁶⁹ Balen, 2000., 10.

⁵⁷⁰ Ibid., 34.-35.

sam u njega jedanput osobito krasan portret grofice Eltz, pa sam se uistinu divio vještini Mückeovoj. Pitao sam ga zašto ne slika uvijek tako, a on reče da tako slika samo kad ga osobito dobro plate. Kasnije sam doznao da je taj portret načinio Friedrich Kaulbach [...]. Mücke mi je samo htio imponirati govoreći da je on tu sliku izradio. Upoznao sam dakle prvu znamenitu umjetninu pod tuđim imenom.“ U *Pogledima na razvoj hrvatske umjetnosti* Kršnjavi će revidirati svoju raniju ocjenu Mückeovih historijskih prikaza iz 1868. godine: „Općinstvo je osjetilo da te slike ne valjaju, ali je bilo tako željno slika iz svoje povijesti, da je vlada baruna Raucha s tim raspoloženjem računala⁵⁷¹ te ove slike kupila za narodni muzej.“ Vrednujući priložene Kršnjavijeve citate, očita je opravdanost pojedinih kritičarskih sumnji, posebice prigovora vezanih uz „suhoparnost“ i „konvencionalnost“ Mückeovog likovnog izraza. Ipak, upravo zbog načina na koji su izricana potonja mišljenja te međuljudskih odnosa u cjelini, teško se oteti dojmu subjektivnog spisateljskog komentara.⁵⁷² Baš kao i u slučaju Strossmayerovog prizivanja „našega čovjeka“ dva tjedna nakon izlaganja slike: „Što se slika Mikeovih tiče, ja Mikea poznajem. On je slab čovjek. Slaba glava, slab slikar. Toga bi se posla naš čovjek, čovjek uman i umjetnik, latiti morao.“⁵⁷³

Kasnija likovna kritika neće biti opterećena osobnim poznanstvima, zato će objektivnije (i oštrije) tumačiti Mückeov *Dolazak Hrvata*, najčešće uvažavajući umjetnički i povijesni kontekst. Ljubo Babić čitavo razdoblje od 1860. do 1890. godine smatra nastavkom iste kulturne recepcije, ali s jačim pokušajima resorpcije.⁵⁷⁴ Mückeovi historijski radovi spominju se stoga u kontekstu pojačanog zanimanja za povijest tijekom nagodbenog razdoblja, pri čemu se neki njegovi portreti uzimaju kao „daleko više vrijedni i na višoj slikarskoj razini nego što su njegove historijske ilustracije“.⁵⁷⁵ Uspoređujući nadalje portretistiku i historijske kompozicije, Babić o potonjima sudi prilično oštro te im prigovara manjak ikakve umjetničke vrijednosti, šablonsko i tvrdo crtanje, naivnu i nevještu obradu te nepokretne i grubo crtane figure. Posredna kritika Mückeu bit će upućena i u komentarima posvećenima historijskim slikama njegova učenika Ferdinanda Quiquereza: „Kod svih ovih slikarija glavno je sadržaj: one nisu ni dobro nacrtane, ni dobro naslikane u meštarskom smislu. [...] Sve su banalno komponirane u smislu

⁵⁷¹ U kritičkom osvrtu na spomenute Kršnjavijeve zapise Grgo Gamulin istaknut će: „Kršnjavi (je, op. a.) ocrtao i psihološki imperativ našeg romantizma, prešutjevši fatalnu ulogu Nagodbe, i namjeru vlade Levina Raucha, prešutjevši značenje demagoškog kanaliziranja nacionalnih osjećaja upravo od toga istog Raucha. [...] Tako je sudbina htjela da Levin Rauch i 'mađarski Nijemac' Josip Franjo Mücke budu utemeljitelji i zagovornici našeg slikarskog historizma.“ Vidi: Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 295.-296.

⁵⁷² Za navedene citate vidi: Kršnjavi, 1980., 152.-154.

⁵⁷³ Prvotni prigovori stoga, iako najčešće opravdani, podliježu svakodnevnim društveno-političkim i osobnim razmimoilaženjima. Vidi: Šišić, 1928., 41. (Strossmayer Račkomu, Đakovo, 29. ožujka 1867.)

⁵⁷⁴ Babić, 1943., 64.

⁵⁷⁵ Ibid., 67.

nekih provincijalnih postavljenih živih slika - loš teater, koji često po svojoj patetici djeluje komično.“ Ipak, svjestan likovnih prilika i povijesnog trenutka, Ljubo Babić zaključit će naposljetku sljedeće: „Rodoljubna nota bilo je ono najvažnije, čime se tadašnja sredina zadovoljavala i što je tražila. Da li je to slikarstvo ili nije, to se te sredine nije ticalo.“⁵⁷⁶

Marijana Schneider, kao posljednja u nizu istraživača Mückeove zagrebačke faze, napominje da se popularnost njegovih historijskih djela ne krije u njihovoj kvaliteti (što je očito), već u njihovoj očuvanosti! Naime, nekoliko godina prije izlaganja *Dolaska Hrvata* (1863. godine) u glavnoj dvorani tadašnje Zagrebačke županije rađen je ciklus šest kompozicija hrvatske povijesti sa portretima Nikole Zrinskog i Josipa Jelačića. Županijske zidne slike u međuvremenu su propale, a da nisu bile reproducirane u grafičkom obliku (za razliku od Mückeova ciklusa koji je bio kasnije publiciran u litografskom izdanju).⁵⁷⁷ Mücke je stoga bio jedan od prvih slikara koji su koristili mogućnosti medijske promidžbe⁵⁷⁸ u širenju motiva iz nacionalne povijesti (litografija „koje su uokvirene resile zidove mnogih domova“), zbog čega se danas smatra važnim predstavnikom historijskog slikarstva u Hrvatskoj.⁵⁷⁹

Nekoliko društvenih pojava svojstveno je najvećem dijelu novog žanra pa tako i *Dolasku Hrvata*. Mücke započinje izradu historijskog ciklusa potaknut prije svega aktualnim političkim raspravama čije temeljno retoričko oruđe postaje povijest, odnosno historiografija.⁵⁸⁰ Upravo na njezinim postavkama počiva obrana hrvatskih municipalnih prava što slikar na vrijeme prepoznaje i vješto koristi u reklamiranju i distribuciji vlastitih radova. Usporedo s jačanjem historiografski usmjerenog političkog diskursa i skorim izlaganjem historijskih djela, oblikuje se i nacionalni identitet. Mückeov *Dolazak Hrvata* time „dobiva na težini“, imponirajući dobrom dijelu hrvatskih političkih (plemićkih i građanskih) elita koje već sljedeće (1868.) godine otkupljuju djelo za potrebe Narodnog muzeja uz suglasnost za tu prigodu formiranog umjetničkog povjerenstva. U javnim raspravama i djelovanju posebnog tijela za procjenu i otkup djela naziru se začeci aktivnije kulturne politike. Mückeova slika („narodnji

⁵⁷⁶ O Quiquerezovu „školovanju“ kod Mückea piše se kao o „fatalnom radu kod stranca“. Vidi: Babić, 1943., 70.-72.

⁵⁷⁷ Autor slika bio je August Kraus iz Graza, ornamentalnih ukrasa zagrebački soboslikar Eduard Haase, a vjerojatni predlagatelj programa Ivan Kukuljević Sakcinski (zagrebački župan od 1861. do 1865. godine, kada postaje banski namjesnik). Pretpostavlja se da je ovaj ciklus utjecao na izradu Mückeovih historijskih radova. Vidi: Schneider, 1979., 358.

⁵⁷⁸ Časopis *Slavjanski jug* izdao je 1868. godine, primjerice, reprodukcije Mückeovih slika „uz popratni tekst koji objašnjava historijske okolnosti prizora“. Prema Marijani Schneider: „Za 'Dolazak Hrvata' natpis je 'Izvoran drvorez po kamenopisnoj slici F. Mückea. - Risao Schreiber. - Rezao Franjo Bartel'“. Vidi: Schneider, 1969., 25.-26.

⁵⁷⁹ Schneider, 1979., 363.

⁵⁸⁰ „Iz zanimanja za poviest nikle su i potrebe za prikazima i za ilustracijama iz naše poviesti.“ Vidi: Babić, 1943., 67.

spomenik, kojim si je g. umjetnik doista zadužio narod“)⁵⁸¹ pritom ne ostaje ograničena tek na uski i ekskluzivni galerijski prostor, već cirkulira grafičkim tehnikama, utječući na nacionalnu i političku svijest svojih vlasnika i ostalih eventualnih promatrača.

U skladu s time postavlja se pitanje, kako je obrađivani historijski prikaz utjecao na percepciju tadašnjih gledatelja (na prednagodbenu i nagodbenu svijest), odnosno kakve je društveno-političke implikacije izazivao kod relevantne javnosti u godini prezentacije i neposredno nakon toga? Prva i osnovna poruka *Dolaska Hrvata* svakako je podrazumijevala polaganje prava na zemlju, i to prvenstveno u odnosu na Mađare kao kasnije došljake i njihove pregovaračke pozicije pred sastavljanje Hrvatsko-ugarske nagodbe.⁵⁸² Naslikani *origo gentis* počiva na predaji o hrvatskom obračunu s Avarima (koji su ranije protjerali ili pokorili domicilno romansko stanovništvo) te uspostavi novog došljačkog, ali civiliziranog političkog entiteta. U tako zadanom kontekstu hrvatskih sedam predstavnika (rodova) predstavljaju element društvene i političke stabilnosti koji (samostalno ili uz blagoslov preostalog autohtonog stanovništva i ranije vlasti) naseljava svoju obećanu zemlju, polažući ujedno na nju pravo u odnosu na kasnije društvene i političke faktore.⁵⁸³ Spomenuta formulacija tim je indikativnija ukoliko se uzmu u obzir teze o srodnosti ili bliskoj povezanosti Mađara (kao došljaka iz sredine 10. stoljeća) i preostalih Avara (koji su kasnije obitavali na području sjeverno od Drave pa su posljedično integrirani u ugarski društveno-politički entitet).⁵⁸⁴

Dolazak Hrvata može biti shvaćen i kao izravna poruka austrijskim visokim političkim krugovima, i to u kontekstu eventualnog ujedinjenja hrvatskih zemalja (mada je u tom pogledu zanimljivo istaknuti da Josip Franjo Mücke „svoje Hrvate“ ne dovodi izravno do mora).⁵⁸⁵ Slika također može uključivati, premda mnogo manje vjerojatnu, poruku preostalim etničkim skupinama koje se nalaze na tlu buduće Trojedne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije.

⁵⁸¹ „Umjetnost“, *Narodne novine*, br. 57, 9. ožujka 1867. (br. str. nije naznačen, op. a.)

⁵⁸² Hrvatski sabor, preko kojeg je djelo *Dolazak Hrvata* otkupljeno za Narodni muzej, od kralja je dobio zadatak da rješi problem odnosa Hrvatske prema Ugarskoj nakon razlaza 1848. i 1849. godine. Mückeovo historijsko slikarstvo, uključujući i njegov *Dolazak Hrvata*, u takvom je kontekstu moglo biti korišteno sa sve tri vodeće političke pozicije. Primjerice, na Mückeov dolazak u Zagreb utjecao je poziv Ivana Kukuljevića koji je u tom razdoblju postao jedan od predvodnika Samostalne narodne stranke. Reprodukcije Mückeovih slika su se, nadalje, distribuirale u *Slavjanskom jugu* koji je bio blizak politici Narodne stranke, dok je sama slika otkupljena upravo za banovanja Levina Rauha kao predvodnika Unionističke stranke.

⁵⁸³ U takvim interpretacijama pojedina poglavlja djela *O upravljanju Carstvom* se miješaju. Predaja o braći i sestrama (koji samostalno dolaze i zauzimaju zemlju) uključuje, primjerice, i cara Heraklija kao što je to slučaj kod spomenute knjige Ivana Krstitelja Tkalčića koji, uz predaju o rodovima, navodi sljedeće: „Hrvati i onako junaci od oka pristanu na carevu ponudu [...]. Hrvati indi nesidjose kao ostali puci da poraze carstva i narode, već da oslobode narod od divljih i nečovječnih ugnjetavalacah (od Avara, op. a.)“ Vidi: Tkalčić, 1861., 2.-3., Džino, 2010., 158.-161., Ančić, 2010., 144.

⁵⁸⁴ Heršak i Silić, 2002., 211., 220.

⁵⁸⁵ Za razliku od kasnijih *Dolazaka* Ferdinanda Quiquereza i Otona Ivekovića, u Mückeovom pejzažu more se tek naslućuje, što može i ne mora biti značajno kad je u pitanju određena poruka. Autor se vjerojatno koristio likovnim predlošcima iz ranijih desetljeća (J. Šašela i K. Svobode) pa možda o tome i nije vodio računa.

To se prvenstveno odnosi na pojedine talijanske i srpske političke čimbenike koji od 1860-ih godina sve više inzistiraju na provođenju vlastite nacionalne integracije ili makar poticanju daljnje diferencijacije i udaljavanja od hrvatske ili (šire gledano - iz perspektive pojedinih članova Narodne stranke) južnoslavenske političke skupine.⁵⁸⁶

Pregovori o sastavljanju Hrvatsko-ugarske nagodbe pokazali su se posebno delikatni po pitanju vojske i formiranja domobranstva. Prezentirana vojna oprema i razvijeni šatori s pratnjom na desnoj strani slike, kao i ilustriranje hrvatske ratne prošlosti općenito, u tom smislu mogu biti također znakoviti. Tim više što će problem vojnih ovlasti biti zaključen tek krajem 1868. godine formiranjem *Kraljevskog hrvatskog domobranstva* na principima služenja vojske i obuke na tlu Trojedne Kraljevine te primjene hrvatskog službenog jezika i nazivlja. Osim prava na vojsku takva percepcija prikazanog motiva jasna je aluzija i na problem sjedinjenja Vojne krajine koja će biti jednim dijelom inkorporirana u hrvatski društveni i politički život tek kasnije - 1881. godine.⁵⁸⁷

Od preostalih ulja na platnu Mücke je sljedećih godina (od 1868. do 1870.) naslikao još tri: *Ljudevit župan posavskih Hrvatah čini savez sa Slovencih proti Frankom, god. 819.*, *Smaknuće Ljutomišla (razjareni Hrvati oslobode se tim činom gospodstva franačkog, god. 826.)* te *Smrt Stjepana II. (posliednjega vladara iz domaće, hrvatske dinastije Držislavovića, god. 1090. ?)*.⁵⁸⁸ Sačuvane slike danas se nalaze u vlasništvu Hrvatskog povijesnog muzeja te svjedoče utjecaju mađarskog historijskog slikarstva na Mückeov stil kasnih 60-ih i ranih 70-ih godina 19. stoljeća.⁵⁸⁹ Od mađarskih autora koji se bave historijskim žanrom, a u kontekstu utjecaja na Josipa Franju Mückea, Marina Bregovac Pisk ističe dvojicu slikara, Józsefa Molnára

⁵⁸⁶ Formiranjem Kraljevine Italije 1861. godine sukob hrvatskih integralista i talijanskih iredentista ili dalmatinskih autonomaša postaje sve izraženiji. Ipak, „Mückeovi Hrvati“ ne dopijevaju do mora pa je samim time utemeljenost spomenute teze manje vjerojatna. Tijekom 60-ih godina također se reguliraju i raspravljaju pozicije službenog jezika i političke narodnosti na tlu buduće Trojedne Kraljevine, zbog čega dolazi do prvih i manjih trzavica u hrvatsko-srpskim odnosima. Treba li i u kojoj mjeri u Mückeovom *Dolasku Hrvata* promatrati prve naznake hrvatsko-srpskih sporova po pitanjima narodnosti i nacionalnosti, odnosno polaganja političkih prava na zemlju? Bez izričitog povijesnog izvora ni takva teza ne pruža dovoljno mogućnosti za eventualnu utemeljenost. Na izložbi 1864. godine u statističkim podacima o narodnostima preko 95% stanovnika smatra se Hrvatima, dok se Srbi potpuno izostavljaju, mada su 1861. godine priznati kao narod. U tom je kontekstu zanimljivo istaknuti da u istom razdoblju postoji kontinuirana bojazan „da se priznavanjem srpskog naroda kao 'diplomatičkoga' na tlu Hrvatske ugrozi državopravna podloga hrvatskog otpora protiv mađarske premoći u cjelini“. Vidi: Šidak et al., 1968., 34.-38.

⁵⁸⁷ Ibid., 38.-43., 80.-83.

⁵⁸⁸ Imena djela navođena su po izdavanim Mückeovim litografijama. Ni jedna od tri slike nije imala određeni uzor, niti je poslužila kojem slikaru kao predložak u nadolazećim razdobljima. Hrvatski sabor otkupio je prvu sliku, baš kao i *Dolazak Hrvata*, dok su posljednje dvije u Narodni, kasnije Hrvatski povijesni, muzej pristigle na nepoznati način. Za više informacija o slikama i litografijama vidi: Schneider, 1969., 59.-63.

⁵⁸⁹ Veći utjecaj mađarskog historijskog slikarstva na Mückea kao bečkog đaka vjerojatno je posljedica sve izraženijih slikarevih veza s ugarskim dijelom zemlje, ali i određene afirmacije mađarskog kruga umjetnosti. Takav trend započinje upravo u razdoblju neoapsolutizma, a intenzivira se u vremenu formiranja Nagodbe kada se Budimpešta ugleda prvenstveno na München i Pariz. Vidi: Bregovac Pisk, 1995., 41., 54.

i Mihályja Kovácsa, dok na europskoj razini uočava određene sličnosti s opusom Jacques-Louis Davida čije su slike bile iznimno popularne na čitavom kontinentu.⁵⁹⁰ Sva tri spomenuta djela vjerno slijede zadane formalno-stilske te interpretativne (nagodbene) obrasce postupanja, i to prvenstveno u isticanju suvremene problematike tzv. hrvatskog jala i narodne nesloge te nekadašnje državne samostalnosti.⁵⁹¹

Istražujući izvore za povijest Društva umjetnosti, Olga Maruševski ukratko elaborira fenomen ranog historijskog slikarstva na području hrvatskih zemalja upravo na primjeru djela Josipa Franje Mückea. Skromni historijski opus ocjenjuje kao novost u hrvatskoj likovnoj umjetnosti na dvije osnovne razine. Na prvoj (društveno-političkoj) razini ističe važnost nagodbene atmosfere koja „od povijesnog patriotskog slikarstva traži da zastupa zemaljske interese“ te grafičkih reprodukcija koje, u skladu s takvom namjerom, djeluju kao „propagandni medij“. Na drugoj (terminološkoj) razini uočava jasnije pojmovno razgraničenje slikarstva sakralne i historijske tematike, pri čemu se potonje afirmira kao specifično likovno usmjerenje.⁵⁹²

Takve - nove tendencije na polju slikarstva vidljive su i u onodobnom hrvatskom tisku. Kasnih 60-ih i ranih 70-ih godina u manjem broju članaka po prvi puta ozbiljno se raspravlja o hrvatskom historijskom slikarstvu, odnosno o njegovom sadržaju i stilu te potencijalnoj nacionalnoj ulozi. Tom su prilikom očita prva podvojena mišljenja o kvaliteti pojedinih radova te znakovita vezanost na srednjoeuropski kontekst. Primjerice, već 1868. godine prilikom izlaska Mückeove litografije o smrti kralja Stjepana II. ukazuje se na nedostatak primjerenog strukovnog okvira koji bi utjecao na realizaciju uspješnijih radova. Mückeovim „historičnim slikama“ predbacuje se manjak povijesne točnosti te izostanak studiranja „uzora slikarskih iz starije dobe“. Saborski otkup Mückeovih ranijih slika uzima se prvenstveno za „podporu i možebiti ponuku“ pri njegovim daljnjim nastojanjima koji bi svakako trebali biti bolji.⁵⁹³ U

⁵⁹⁰ Iako „likovno daleko vrsniji“ njihovi historijski prikazi pokazuju značajan utjecaj na Mückeovo slikarstvo, primarno u akademskom pristupu - načinu tretiranja okoline te primjeni boja. Jacques-Louis David je vjerojatno ostavio određeni utjecaj u jednostavnijem i „čišćem“ pristupu okruženju likova, što zbog velike razlike u slikarskoj kvaliteti manje dolazi do izražaja. Vidi: Bregovac Pisk, 1995., 55., 57.

⁵⁹¹ Sudbina Ljudevita Posavskog simbol je parcijalnog otpora franačkoj vlasti i međusobnih političkih trzavica. Njezino ilustriranje u uvjetima postizanja i revizije Nagodbe bilo je stoga iznimno indikativno. Na istom tragu je prikaz smrti Stjepana II., nakon čega su, sudeći primjerice po Tkalčičevoj povijesnoj sintezi, uslijedile unutarnje borbe za vlast. Više o prikazanim povijesnim događajima vidi: Tkalčić, 1861., 9.-17., 35.-37.

⁵⁹² „To je prvi pokušaj da se historijski žanr uvede u naš još skućeni likovni prostor kao korelat političkom i kulturnom osuvremenjivanju povijesti. Dotad su pod tim nazivom svrstavane i sakralne teme, kao što je nekoliko Mückeovih zabilježeno na Gospodarskoj izložbi (1864. godine, op. a.).“ Vidi: Maruševski, 2004., 57.

⁵⁹³ „Kad bude društvo umjetničko djelovat moglo na ukus obćinstva, koj će (bo?)lje reflektirati i na same umjetnike, nadamo se boljim slikam iz onoga našega doba. Historička pogreška glede fratara kod umirućega Stjepana nebi se ni opazila (aludira se na redovnike, tzv. prosjačkih redova, na lijevoj strani slike koji u vrijeme Stjepana II. nisu ni postojali, op. a.), da slika inače zadovoljava estetičnim zahtjevom. Medjutim scienimo, da veća čest krivnje pada na litografa.“ Vidi: „Umjetnost“, *Dragoljub*, 1868., 623.-624.

pogledu eventualne kvalitete posebne nade polažu se u Isidora Kršnjavog koji nakon bečkih studija namjerava poći za München „u najglasovitiju sada školu Piloty-a“. Pojedini hrvatski komentatori upućeni su, dakle, u širi slikarski kontekst te znaju što se trenutno cijeni, makar uvažavaju lokalne žanrovske specifičnosti i još uvijek provincijalnu likovnu atmosferu.⁵⁹⁴



17) J. F. Mücke, *Smrt Stjepana II. Držislavića*, 1870., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁵⁹⁵

Mückeova serija radova (od ukupno četiri ulja na platnu, pet ako se broji i *Zrinski*, te osam izdanih litografija) otkriva prve važnije utjecaje kasnije sveprisutnih nagodbenih politika.⁵⁹⁶ Ona, počevši s oglednim primjerima *Nikole Šubića Zrinskog* i *Dolaska Hrvata*, većinski odgovara zadanim osnovnim terminima. Mückeovo historijsko slikarstvo u cjelini, naime, uključuje: srednjoeuropski kontekst (izražen kroz formalno-stilske karakteristike i ranu kritiku koja se poziva na mnogo uspješnije Münchenske primjere), historijsku rekonstrukciju (primarno prigovore na nedostatnu točnost i autentičnost dijelova prizora), nacionalnu identifikaciju (iskazanu u interpretacijama djela te propitivanju nacionalne pripadnosti slikara od strane određenih političkih krugova),⁵⁹⁷ kulturnu politiku (narudžbu za tristotu obljetnicu sigetske opsade od strane *Društva za jugoslavensku povjestnicu i starine* te otkup dva ulja na

⁵⁹⁴ Veći dio teksta o Isidoru Kršnjavom citira Olga Maruševski, vidi: Maruševski, 2004., 62.-63.

⁵⁹⁵ Schneider, 1969., slika br. 17.

⁵⁹⁶ Četiri litografije istovjetne su s četiri spomenuta ulja na platnu, dok ostali dio litografija (nerealiziranih na platnu) čine (u nagodbenom kontekstu također zanimljivi): *Petra Krešimira IV. priznaju za kralja grad i nadbiskupija splitska, pa i biskup rabski, god. 1051.*, *Krunisanje kralja Zvonimira u starom Solinu, crkvi sv. Petra dne 9. listopada god. 1076.*, *Državni ugovor dvanaest hrvatskih županah s Kolomanom kraljem ugarskim, god. 1102.* te *Borba s Tatarima - braća Kreš, Rak i Kupača izbaviše kralja Belu IV., god. 1242.* (sve navedene litografije potječu iz 1868. godine, op. a). Vidi: Ibid., 60.-63.

⁵⁹⁷ Primjerice, Rački i Strossmayer propituju Mückeovo prikazivanje hrvatske povijesti najvjerojatnije u svjetlu njegove narodnosti (prema već navedenom citatu). U bliskom razdoblju također se propitivala politička i nacionalna pozicija Franje Salghettija Driolija: „G. Salghetti jest u Zadru uz fabrikanta izvrsnog maraskina ujedno fabrikant manje izvrsnih slika i mimogred autonomaš od uljene boje. Ta posljednja okolnost ipak ga ne smeta da pravi slike odišući velikim patriotizmom uz narudžbu za dobar novac.“ (iz teksta Ladislava Mrazovića objavljenog u *Obzoru*). Vidi: Maruševski, 2004., 71.-72.

platnu od strane Hrvatskog sabora za Narodni muzej), grafičke reprodukcije (kao medijsko sredstvo širenja ciljane vizualne komunikacije)⁵⁹⁸ te rano građansko društvo (kojem pripada dobar dio dobavljača i konzumenata potonjih grafika).

Mückeovi prikazi iz hrvatske povijesti ne spadaju u red prvih ostvarenja historijskog slikarstva (kao specifičnog likovnog žanra). Ipak, zbog raširenih grafičkih reprodukcija i manjka sličnih (sačuvanih) radova postali su osnovica daljnjem razvoju žanra. Štoviše, Mückeov zakašnjeli romantizam (prema terminologiji Ljube Babića), odnosno kasni bidermajer (kako ga uvjetno naziva Grgo Gamulin), početni je pedagoški faktor u gotovo neprekinutoj slikarskoj liniji Mücke - Quiquerez - Iveković.⁵⁹⁹ Njegovi izražajni nedostaci postali su manje ili više prisutna konstanta među kasnijim žanrovskim ostvarenjima. Potonje radove svakako nije prikladno tumačiti van povijesnog i umjetničkog konteksta u kojima nastaju. U kritičkom osvrtu potrebno je ukazivati na životne prilike ondašnjih majstora i ograničene mogućnosti njihovog slikarskog djelovanja.⁶⁰⁰ Za pretpostaviti je da se Mücke u takvim okolnostima snalazio kako je znao i umio čemu svjedoče dostupna povijesna građa i realizirane kompozicije same po sebi.⁶⁰¹

⁵⁹⁸ O korištenju Mückeovih grafika u hrvatskom školstvu vidi: Rapo, 2012., 75.-78.

⁵⁹⁹ Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 21., 133.

⁶⁰⁰ O svakodnevicu u slikarevu domu Ivan Ulčnik prenosi sljedeće: „Kod Mückeovih bilo uvijek veselo, naročito kad bi se primila koja veća svota za naručenu sliku. Živilo se dosta boemski, ali ipak na otmjen način. Mückeov dom pohađali su i ostali tadanji zagrebački slikari, naročito Ferdo Quiquerez, koji je s Mückeom često dijelio i zlo.“ Vidi: Ivanišević, 1992., 231.

⁶⁰¹ Historijsko slikarstvo na području tadašnje zapadne Europe (primarno Francuske) podrazumijevalo je svladavanje niza složenih tehničkih aspekata žanra, stipendijske boravke u inozemstvu, istraživanje različite arhivske i povijesne građe, napose kostimografskih rješenja, znatne troškove u izboru materijala te snažniji angažman privatnih i javnih struktura društva u cjelini. Vidi: Schneider, 1969., 7.-13.

Ferdinand Quiquerez: slike za široku potrošnju

Najveći dio Quiquerezovog historijskog slikarstva bio je namijenjen izradi oleografskih reprodukcija, odnosno širokoj publici. Djela su najčešće nastajala u kraćim vremenskim razdobljima i bez sustavnijeg osvrta na probleme historijske reprezentacije. Čitavi opus nosio je prevladavajuće sadržajno obilježje. Slikar je popularizirao veći broj tema i motiva, ali uz manju, a nerijetko poprilično lošu likovnu kvalitetu. Bio je to krimen kojeg dio tadašnjih, a posebice budućih likovnih kritičara nije htio, niti mogao olako zaobići.⁶⁰²

Ferdinand Quiquerez rođen je 1845. godine u Budimu. Njegov otac Ferdinand Franjo bio je francuskog i plemićkog podrijetla. Majka Marija rođena Kerschel (ponijemčena Slovenka) rodila je uz Ferdu još petero djece, tri brata i dvije sestre. Po smrti oca, vojnog liječnika, obitelj je odselila u Zagreb. Quiquerezova majka Marija ondje se uputila svojoj sestri Magdaleni koja je bila udana za odvjetnika Antuna Rojca. U Zagrebu je Ferdinand završio gimnaziju, da bi ubrzo upisao i potom napustio pravo, posvetivši se slikarskoj karijeri (već u ranijoj dobi Quiquerez je, zbog niska rasta, bio primoran napustiti poziv vojnika). Materijalne neprilike koje je iskusio tijekom odrastanja pratit će ga sve do smrti 1893. godine. Od 1868. godine učio je i asistirao u atelijeru Josipa Franje Mückea. Svojim radom uspio je skrenuti na sebe pažnju utjecajnih mecena (poput Josipa Jurja Strossmayera), čime je 1870. godine osigurao boravak na Akademiji u Münchenu. Potaknut lošim financijskim i zdravstvenim stanjem (tifus, a vjerojatno i prvi znakovi tuberkuloze) 1872. godine vratio se u Zagreb. Iste godine otišao je u Italiju na nastavak školovanja. Do 1875. godine boravio je redom u Veneciji, Firenzi i Rimu odakle se naposljetku vratio u Hrvatsku. Na proljeće iste godine krenuo je put Dalmacije i Crne Gore. Ondje je, po već spomenutoj Salghettijevoj preporuci, radio kao dvorski slikar za kneza Nikolu te je, među ostalim, razvio osobiti interes za prikazivanje ratnih i folklornih scena. Povratkom u Zagreb bavio se slikanjem portreta i historijskih prizora za izdavače oleografija te ilustriranjem časopisa. Tijekom 1878. godine proputovao je Slavoniju i Srijem, a iste godine zaposlen je kao učitelj risanja na zagrebačkoj Velikoj realci. Prema navodima suvremenika slikar je i posljednja dva desetljeća života, sa suprugom Gizelom i sinom Branimirom, proveo u siromaštvu što je uvelike utjecalo na kvalitetu njegovih radova.⁶⁰³

Većina Quiquerezovih radova nastaje tijekom 1870-ih i 1880-ih godina. Nakon procesa revizije Hrvatsko-ugarske nagodbe uslijedilo je razdoblje njezina učvršćenja. U 1873. godini

⁶⁰² Kritika Quiquerezovih djela spomenuta je u poglavljima o recepciji i literaturi te, posredno, o Mückeu. Već je Isidor Kršnjavi negativno vrednovao takve radove, dok je Ljubo Babić u tom pogledu bio posebno oštar.

⁶⁰³ Za pojedine biografske detalje vidi: Bregovac Pisk, 1995., 19.-34., Bregovac Pisk, 2015., 464.-477. (potonji članak sadrži najnoviju - kratku biografiju Ferdinanda Quiquereza)

Ivan Mažuranić imenovan je banom čime je okončano šestogodišnje razdoblje unionističke vlasti. U izmijenjenim političkim okolnostima pojačano je provođenje niza zakonodavnih reformi.⁶⁰⁴ U istom razdoblju različiti modernizacijski procesi, a posebice nacionalna integracija, obuhvaćaju šire slojeve društva, prvenstveno novoetablirane građanske skupine.⁶⁰⁵ Ferdinand Quiquerez ostvario je najveći dio svojih studijskih boravaka i putovanja u vremenu narodnjačke vlasti. Tijekom 1878. godine zaposlen je na poziciji učitelja risanja upravo zalaganjem prijatelja Ladislava Mrazovića (inače sina Matije Mrazovića, jednog od protagonista Narodne i kasnije Neodvisne narodne stranke). Svjetonazorski blizak narodnjačkom, a kasnije (vjerojatno s dolaskom Khuena Héderváryja na vlast) i pravaškom političkom krugu, Quiquerez je uslijed jačanja dualističkih struktura vlasti ostao profesionalno izoliran. Nesustavno školovanje, sve lošije zdravstveno stanje i nepovoljna gospodarska klima bitno su utjecali na smanjeni obujam posla. Osim skromnom plaćom u Velikoj realci i rjeđim privatnim narudžbama, obitelj je uzdržavao ilustriranjem kulturnih i političkih časopisa (poput *Vienca*, *Biča*, *Triesa* i *Trna*)⁶⁰⁶ te izradom predložaka za oleografije. Najveći dio prikazivanih tema i motiva odrađivan je na pragmatičnoj osnovi s ciljem stjecanja prijeko potrebnih financijskih sredstava. To naravno ne znači da se Quiquerez u svjetonazorskom smislu nije mogao poistovjetiti s određenim prikazima, već isključivo da je veći dio povijesnih kompozicija slikao po sugestijama vodećih trgovaca i izdavača. Oni su, bez obzira na vlastita politička uvjerenja koja su također dolazila do izražaja, najčešće udovoljavali zahtjevima još uvijek relativno malenog tržišta.⁶⁰⁷

Od 1871. do 1893. godine, kada Quiquerez realizira najveći dio svojih historijskih slika, književnost realizma s vodećim predstavnicima poput Augusta Šenoa posebno se afirmira. Popularizaciji povijesnih sadržaja pridonosi razvoj historiografije s pojavom prvih nacionalnih sinteza kao što je *Poviest Hrvatska* Tadije Smičiklase. Kako će biti dokazivano i na primjeru Ferdinanda Quiquereza, hrvatski umjetnici u drugoj polovini 19. stoljeća raspolažu sa sve

⁶⁰⁴ Za više informacija o razdoblju Mažuranićeva banovanja (1873.-1880.) vidi: Šidak et al., 1968., 84.-95.

⁶⁰⁵ Od 1860-ih godina u hrvatskoj politici prisutni su politički koncepti dualizma (striktnijeg shvaćanja Nagodbe), austroslavizma (priželjkivane reforme dualističkog sustava na federalističkoj osnovi), jugoslavizma (posebice aktualnog s previranjima u Bosni i Hercegovini) te hrvatskog državotvorstva (utjelovljenog u aktivnostima Stranke prava). O nacionalnim politikama i programima tog doba vidi: Stančić, 2002., 181.-190.

⁶⁰⁶ O Quiquerezovim karikaturama u političkim, pravaškim, listovima, vidi: Dulibić, 2009., 104.-109.

⁶⁰⁷ Quiquerez je primao tijekom školovanja, početkom 1870-ih godina, novčane potpore od unionističke vlade i biskupa Strossmayera. U istom je razdoblju bio bliski prijatelj i kolega s Isidorom Kršnjavim, s kojim je nastavio održavati određeni kontakt sve do smrti. Prijateljevaio je s Eugenom Kumičićem, a portretirao je, među ostalim, Ivana Zajca, Ladislava Mrazovića i Ivana Rendića. U uvjetima jačanja dualističke politike, a posebice za banovanja Khuena Héderváryja, Quiquerez se našao u oporbenom političkom taboru pa je i mogućnost eventualnog napredovanja zasigurno bila ograničena. O njegovim političkim uvjerenjima i tadašnjim društvenim okolnostima vidi: Bregovac Pisk, 1995., 19.-34. (biografske crtece), 117. (suradnja s pravašima)

većom inspirativnom podlogom koja uključuje razna književna ostvarenja, ali i objektivnija historiografska izdanja.⁶⁰⁸ Ipak, sustavnije rasprave o prirodi i ciljevima historijskog slikarstva (kakve se javljaju u europskim centrima umjetnosti) u Hrvatskoj ne dolaze do izražaja. Kvaliteta radova te razina i zastupljenost rasprava u tadašnjem tisku jasan su pokazatelj ranog stadija u razvoju historijskog slikarstva.

Prvi Quiquerezov učitelj bio je Josip Franjo Mücke. Dosadašnji povjesničari umjetnosti u nekoliko su navrata isticali nedvosmisleno negativne likovne posljedice Quiquerezova boravka u Mückeovu atelijeru. Još je Isidor Kršnjavi pisao o talentu mladog autora, ali i kobnim posljedicama Mückeova mentoriranja. Kako je u svojim memoarskim zapisima istaknuo: „Nedostatak valjanoga predznanja bila je vrlo darovitomu Quiquerezu zaprekom da se nije mogao uzvinuti do vrhunca savršenosti. [...] Bilo mi je zanimljivo motriti kako su u Quiquereza dojmovi najranije mladosti - Mückeova škola - ipak bili najjači. Što bi od njega postalo da je imao mladost kakovu danas imadu mladi pregaoci na polju umjetnosti!“⁶⁰⁹ Na istom je tragu bio Matko Peić, smatrajući Quiquereza žrtvom „uvjerenja naše stare sredine da je slika historijska ilustracija, politički spektakl ili religiozna inscenacija“. Mückeovo historijsko slikarstvo u tom je kontekstu nazvao „nefunkcionalnim sitničarenjem“ koje nikako nije doprinijelo Quiquerezovu slikarskom razvitku.⁶¹⁰

Nakon dvije godine provedene u Mückeovu atelijeru Quiquerez odlazi na školovanje u München. Na akademiji pohađa slikanje kod Pilotyjeva učenika Sándora (Alexandera) von Wagnera (1838.-1919.) te crtanje kod Johanna Leonharda von Raaba (1825.-1899.). Pod Pilotyjevim vodstvom tamošnje historijsko slikarstvo proživljava svoje kreativne vrhunce. Quiquerez provodi približno dvije godine u takvom ambijentu, napuštajući München 1872. godine, zbog loše materijalne situacije. Obzirom na duljinu boravka i uvjete u kojima nastaju njegova kasnija djela, Münchenski utjecaji nisu izričiti vidljivi. Marina Bregovac Pisk smatra da su njegove slike, zahvaljujući tamošnjem školovanju, postale bogatije u detaljima i složenije u pristupu povijesnoj tematici. Izravniji utjecaji ističu se tek u pripremi jednog od njegovih posljednjih djela *Antemurale Christianitatis* iz 1892. godine.⁶¹¹ Usprkos tome, upravo

⁶⁰⁸ Historiografija druge polovine 19. stoljeća u Hrvatskoj igra važnu ulogu u zrelijim fazama nacionalne integracije što dokazuje i utjecaj Smičiklasove sinteze. Kako je u osvrtu na potonje djelo istaknula Mirjana Gross: „Iako se njegovo djelo temelji na analizi izvora, oni se ne citiraju; posrijedi je 'pragmatična povijest' u kojoj autor kritičkom obradom izvora želi prikazati smisao hrvatske povijesti. Nalazi ga u neprekinutoj borbi Hrvata s većim i jačim narodima koji su ugrožavali njihov opstanak [...]. Svime time nastoji ojačati motivaciju čitatelja za otpor tuđincima kako bi se dosegli veliki nacionalni ciljevi.“ Vidi: Gross, 2001., 177.-178.

⁶⁰⁹ Kršnjavi, 1980., 153., 163.

⁶¹⁰ „Ne samo da je Molmenti izjavljivao kako je Quiquerez loš crtač već je i sam Quiquerez bio toga svjestan. U njegovim bilježnicama nalazimo tragove drastične samokritičnosti: često neuspjelo nacrtanu glavu prekrizenu s tri-četiri poteza ili formalno prešaranu.“ Vidi: Peić, 1986., 29.

⁶¹¹ Iz Münchenskih dana sačuvana je tek bilježnica s desetak crteža. Vidi: Bregovac Pisk, 2011., 74.-77.

Quiquerezovim školovanjem historijsko slikarstvo u Hrvatskoj po prvi puta dolazi u izravni kontakt s iznimno značajnom Münchenskom Akademijom i Pilotyjevom reprezentacijom povijesnih tema i motiva.⁶¹²

Parcijalno školovanje nastavlja se na području Italije. U jesen 1872. godine Quiquerez je, uz manju financijsku potporu vlade, otišao za Veneciju. Ondje je bio učenik profesora Pompea Molmentija (1819.-1894.) koji je, po svjedočanstvima biskupa Strossmayera, imao dosta prigovora na Quiquerezovo crtanje.⁶¹³ Isidor Kršnjavi tvrdio je, prema memoarskim zapisima, otprilike isto: „Bio je (Molmenti, op. a.) nezadovoljan našim Quiquerezom jer ga nije slušao, a Quiquerez je bio njim nezadovoljan. Bilo je predvidjeti da će se skoro razići. Doista su studije, što ih (je) onda Quiquerez u toj školi slikao, bile upravo grozne. Tko je vidio njegovo monakovsko napredovanje, nije si mogao rastumačiti toliko nazadovanje.“ Iz Kršnjavijevih zapisa razvidno je također da je dobar dio slikarske javnosti profesora Molmentija tada smatrao talijanskim Pilotyjem. Budući da je Pilotyjeva klasa većini mladih umjetnika bila teško dostižna, očito su se Quiquerez i njegovi meceni ciljano odlučili na nešto manje prestižno, a s pozicije historijskog slikarstva u Hrvatskoj, također ugledno europsko ime.⁶¹⁴ Ipak, u jesen 1873. godine uslijed spomenutih neprilika s mentorom Quiquerez odlazi preko Firenze za Rim gdje boravi približno dvije godine. Ondje se zbližava s Kršnjavim i poljskim slikarom Henrykom Siemiradzkim (1843.-1902.) koji ga, kao bivši Pilotyjev učenik, također potiče na bavljenje povijesnom tematikom.⁶¹⁵ Quiquerez, međutim, s izuzetkom proučavanja antičkih motiva te slike *Sokrat i Alkibijad* i dalje ne postiže zapaženije žanrovske rezultate. Nakon ljeta 1874. godine, provedenog u južnom dijelu Italije, Kršnjavi u sačuvanoj korespondenciji spominje Quiquerezovo planirano, ali nikada realizirano putovanje u Pariz. U tom kontekstu spominje se, sasvim znakovito, ime još jednog istaknutog predstavnika žanra Jaroslava Čermaka (1831.-1878.) kao mogućeg učitelja. Naposljetku, 1875. godine slikar, umjesto planirane pariške epizode, odlazi u Dalmaciju i Crnu Goru otkuda se 1876. godine vraća za Zagreb.⁶¹⁶

U pogledu obrazovanja na području historijskog slikarstva Ferdinand Quiquerez ostao je nerealizirani umjetnički projekt. Obzirom na imena njegovih učitelja, sasvim je jasna bila

⁶¹² Općenito o važnosti Münchenske Akademije i tamošnjeg historijskog slikarstva za europsku umjetnost, a posebice hrvatske slikare druge polovine 19. stoljeća vidi: Kamenov, 2000., 160.-169., Kraševac, 2008., 8.-21.

⁶¹³ „Veli mi profesor, da je mladi čovjek pun fantazije i talenta, ali da mu još manjka *gramatica artis*, to jest risanje [...]. Da nije još za Kikereca nikaka kompozicija, pače i nikaka kopija, već jedino risanje. [...] Naši mladi ljudi ne imaju ustrpljivosti, a bez te nikad se ništa izvanredna učiniti ne može.“ Korespondencija Rački - Strossmayer, prema: Bregovac Pisk, 2015., 472.-473.

⁶¹⁴ Kršnjavi, 1980., 155.

⁶¹⁵ Bregovac Pisk, 2015., 473.

⁶¹⁶ Bregovac Pisk, 1995., 22.-23.

početna namjera specijalizacije u smjeru historijskog slikarstva (neovisno o iznimno plodonosnoj pejzažnoj fazi). Ipak, nesustavno obrazovanje, temeljeno na nekoliko privremenih slikarskih autoriteta i kraćim stipendijskim boravcima, rezultiralo je u konačnici polovičnim slikarskim rješenjima. Quiquerez posljedično nije bio u stanju razviti prepoznatljivi formalno-stilski obrazac na području historijskog slikarstva. Sačuvani Quiquerezovi radovi funkcionirali su najčešće kao predlošci za daljnju grafičku reprodukciju te su tek sporadično izazivali određene stilske i sadržajne reminiscencije.⁶¹⁷ Talijanski i njemački kontekst te, posredno, mađarski stoga će izravnije doći do izražaja tek u zreloom dobu historijskog slikarstva s pojavom novih istaknutih predstavnika.

Quiquerezovo historijsko slikarstvo čini dvadesetak dovršenih radova (ulja na platnu). Dio slika je izgubljen, dok su neke poznate tek po oleografskoj reprodukciji ili različitim predradnjama. Kronološkim redom Ferdinand Quiquerez naslikao je sljedeća (povijesna i folklorna) zbivanja ili portrete: *Banović Strahinja* (1868., nepoznato mjesto čuvanja), *Dolazak Hrvata k moru* (1870., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Sokrat i Alkibijad* (1874., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb), *Vatroslav Lisinski* (1876., nepoznato mjesto čuvanja i upitna datacija), *Smaknuće Matije Gupca* (1878., nepoznato mjesto čuvanja, predskica u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu), *Krunidba kralja Zvonimira* (1878./ 1879., nepoznato mjesto čuvanja, sačuvana oleografija u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu), *Kosovka djevojka* (1879., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Prijelaz Save kod Broda ili Prijelaz generala Filipovića kraj Broda u Bosnu* (1879., sačuvana oleografija),⁶¹⁸ *Zakletva kralju Kolomanu ili Vladislav II. Jagelović obvezuje se poštivati prava plemstva* (1880., Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu), *Petar Preradović* (1881., Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu), *Rastanak (ili posljednji časovi) Petra i Frana Krste u tamnici prije smaknuća* (1883./ 1884., sačuvana oleografija), *Juriš Nikole Zrinjskog iz Sigeta* (1886., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, predskica u ulju), *Opsada Sigeta* (1886., Muzej Brodskog Posavlja, Slavonski Brod), *Ivan Gundulić* (1888., Muzej grada Zagreba), *Kraljević Marko daje Šarcu piti* (1888., nepoznato mjesto čuvanja), *Kraljević Marko i Musa Kesedžija* (1888., Muzej Brodskog Posavlja, Slavonski Brod), *Petar Preradović* (1888., Muzej grada Zagreba), *Tomislav, prvi hrvatski kralj* (1888., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Djed i unuk* (1889./ 1890., sačuvana oleografija, Muzej grada Zagreba), *Miloš Obilić ubija sultana Murata* (1890., privatno

⁶¹⁷ Kao i na primjeru ranijih predstavnika, i ovdje hrvatska povijest umjetnosti koristi uopćene termine kojima se pokušava makar približno odrediti autorov formalno-stilski obrazac izražavanja. Na izložbi *Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj* Quiquerezov rad uzima se, primjerice, kao „spontani prijelaz od romantike ka realizmu“. Vidi: Kelemen et al., 1961., 212.

⁶¹⁸ Za više detalja o spomenutoj oleografiji vidi: Damjanović, 2017., 199.-214.

vlasništvo i Narodni muzej u Beogradu), *Vuk Stefanović Karadžić* (1891., nepoznato mjesto čuvanja - portret nije sačuvan) te *Antemurale Christianitatis* (1892., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb).

U nastavku teksta spomenuta djela analiziraju se u ciljanim problematskim skupinama, ovisno o stupnju dosadašnje istraživosti i općem značaju u daljnjem razvoju žanra. Obzirom da je većina djela bila reproducirana u obliku oleografija, takav pristup omogućava olakšano detektiranje najzastupljenijih tema tijekom ranog doba. Time se ujedno otkrivaju afiniteti ranog kruga konzumenata koji je naručivao i otkupljivao prve grafičke reprodukcije u boji. Quiquerezov opus dijeli se na ukupno pet problematskih kategorija: rane radove (nastale za vrijeme studiranja), historizirane portrete, ceremonijale (krunidbe), prikaze iz tzv. Kosovskog ciklusa i ratova s Osmanlijama te povijesti Zrinskih i Frankopana.⁶¹⁹

Veći dio ranih ulja na platnu (poput *Banovića Strahinje*) poznat je tek po naslovima ili fotografijama. Najvažnije i najupečatljivije tadašnje djelo svakako je *Dolazak Hrvata k moru* iz 1870. godine. Osim očitih Mückeovih utjecaja u tretiranju likova, a posebice odjeće, Quiquerezov *Dolazak* demonstrira želju za postupnim udaljavanjem od mentora te postizanjem kompozicijskih i sadržajnih specifičnosti.⁶²⁰ Takvo nastojanje prepoznali su i autori prvih osvrtu u tisku. Nepotpisani kritičar u rubrici *Umjetnost* časopisa *Vienac* promatra Quiquerezovo ostvarenje kao „početničko djelo, koje ni nemože imati biljegâ umjetničke savršenosti, ali koje svjedoči i njegov trud i darovitost“.⁶²¹ Također nepoznati autor na stranicama zagrebačke *Sloge* iznosi slično viđenje, ističući „izvanrednu darovitost za historičko slikanje“, bujnost kompozicije i ozbiljnost pristupa. Književna i historijska podloga i interpretativni modeli (prvenstveno protjerivanje Avara i polaganje prava na zemlju) istovjetni su Mückeovom djelu. Iznimka je Quiquerezovo izravno slikanje morske površine, zbog čega se u naslovu slike naglašava dolazak „na obale sinjega morja“: „Predočuje nam slika velevažan svečan čin, kako nam predji zauzimlju zemlju i morje, gdje si novu domovinu odabrali, kako nam to narodna priča pripovijeda, koja se u povjestnici Konstantina Porphyrogenete sačuvala. Petero braće i dvie sestre, sedmero potomakah starih hrvatskih knezovah u zatatranskoj domovini, podigli svoj narod, da si na jugu bolja i ugodnija obitališta potraže. Svladav divlje Obre (Avare, op. a.) dopreše do mora.“⁶²²

⁶¹⁹ Najveći dio djela nastao je za potrebe zagrebačkih trgovaca i izdavača poput Bothea, Nikolića i Kočonde.

⁶²⁰ Prema Isidoru Kršnjavom Quiquerez je naslikao „na svoju ruku *Dolazak Hrvatâ* vrlo naivno i bez ikakove tehnike, ali je slika ipak bila daleko bolja nego *Dolazak Hrvatâ* njegova učitelja“. Vidi: Kršnjavi, 1980., 154.

⁶²¹ „Umjetnost“, *Vienac*, II., 42, 15. listopada 1870., 672., prema: Ivanišević, 1992., 234., 244.-246.

⁶²² „Književnost i umjetnost: Dolazak Hrvatah na obale sinjega morja“, *Sloga*, I., 151, 19. listopada 1870.



18) F. Quiquerez, *Dolazak Hrvata k moru*, 1870., *Hrvatski povijesni muzej, Zagreb*⁶²³

Mückeova slika i njezina prateća litografija nastale su u vremenu formiranja Nagodbe, dok je Quiquerezov *Dolazak Hrvata* realiziran u razdoblju otežanog mirenja s novonastalim poretkom. Tijekom 1873. godine, kada je ista slika izložena u Narodnom domu, Hrvatsko-ugarska nagodba prošla je proces revizije.⁶²⁴ Nezadovoljstvo velikog dijela hrvatskih, a posebice narodnjačkih, političara samo je osnažilo ujediniteljske konotacije slike. Prikazivanje mora i ritual posvećenja morskom vodom (koji obavlja sestra Tuga kao obiteljska svećenica) isticani su na stranicama tiska: „Starija sestra Tuga, koju je slikar kao njeke vrsti svećenicu obiteljsku svatio, kojoj je posao obiteljske i bogoštovne obrede obavljati, škropi more i zemlju vodom, što ju joj jedan od braće iz pjenava mora u kacigi zagrabio. Ona je glavna osoba, te dosljedno središte slike.“⁶²⁵ Načinom na koji se prikazuje simboličko prisvajanje zemlje Quiquerez se udaljava od Mückeova predloška.⁶²⁶ Slikar naglašava žensku ulogu i ritual posvećenja morskom vodom, čime otvara prostor za izravnije ujediniteljske aluzije (status Dalmacije, istočne obale Jadrana), ujedno skrećući pažnju na vlastite izražajne mogućnosti kojima je naposljetku osigurao stipendijski boravak u Münchenu.⁶²⁷ U kojoj je mjeri

⁶²³ Bregovac Pisk, 1995., 43.

⁶²⁴ Quiquerezov *Dolazak Hrvata* bio je izložen u Narodnom domu Jugoslavenske akademije od 1873. godine, a tamo je ostao i prilikom održavanja umjetničke izložbe u listopadu 1874. godine. Vidi: Ibid., 23.

⁶²⁵ „Književnost i umjetnost: Dolazak Hrvatah na obale sinjega morja“, *Sloga*, I., 151, 19. listopada 1870.

⁶²⁶ Detaljniji opis Quiquerezove slike u: Bregovac Pisk, 1995., 75.

⁶²⁷ U korespondenciji Račkog i Strossmayera sačuvano je dopisivanje o Quiquerezovoj slici iz listopada 1870. godine. Rački šalje fotografiju slike Strossmayeru s napomenom da je slika „plod početnika, ali pokazuje njegov trud i darovitost“. Sukladno tome predlaže dodjelu potpore za München i, eventualno - u budućnosti, za Rim. Prema: Ibid., 20.

prikazivanje mora bilo upečatljivo tadašnjim promatračima, svjedoči i pjesma Franje Cirakija nastala upravo na temelju Quiquerezove slike. U njoj se, među ostalim, koriste sintagme poput „sinjeg hrvatskog mora“, „silne sjeverne bure“ te „jadranskog mora“ - „hrvatskog blaga“.⁶²⁸

Historizirani portreti dodatno rasvjetljuju slikarevo zanimanje za povijesnu i folklornu tematiku te narudžbenu politiku prvih trgovaca oleografijama. Quiquerez je portretirao ukupno četiri povijesne ličnosti, od čega tri iz 19. stoljeća te jednu iz 16. odnosno 17. stoljeća. Riječ je o Vatroslavu Lisinskom, Petru Preradoviću, Ivanu Gunduliću i Vuku Stefanoviću Karadžiću. Portret Vatroslava Lisinskog, nesigurne datacije i nepoznata nalazišta, nastao je na temelju starijeg djela i usmenog tumačenja (kako se tvrdi u knjizi *Vatroslav Lisinski i njegovo doba*).⁶²⁹ U drugoj polovini 19. stoljeća već pokojni skladatelj afirmirao se kao autor prve nacionalne opere i rodoljubno osviještene glazbe. S njegovom tragičnom sudbinom mogli su se poistovjetiti širi slojevi društva, posebice imajući u vidu aktualnu političku situaciju (sve strožu nagodbenu politiku) te skladateljevo općepoznato podupiranje ilirskog pokreta i slavenske uzajamnosti.⁶³⁰ U izradi djela Quiquerez je vjerojatno imao pred očima i Mückeovu raniju, danas također nepoznatu, radnju.⁶³¹

Quiquerez je naslikao dva Preradovićeva portreta, prvi 1881., a drugi 1888. godine. Portreti su skoro jednaki, a izrađeni su po narudžbama za oleografiranje.⁶³² Lik Petra Preradovića bio je iznimno popularan iz nekoliko osnovnih razloga. Za početak, njegova poezija bila je lako pamtljiva i prijemčiva te je kao takva bila zastupljena među većim dijelom stanovništva. Preradović je, obzirom na životni put i svjetonazor, bio također prihvatljiv različitim, a nerijetko i suprotstavljenim, društveno-političkim skupinama. Hrvati su u njemu vidjeli vodećeg nacionalnog pjesnika i romantičara, a Srbi su u istom kontekstu isticali njegovo obiteljsko podrijetlo. Zagovaratelji jugoslavenske ideje ukazivali su na Preradovićevu

⁶²⁸ Franjo Ciraki i Ferdinand Quiquerez bili su prijatelji. Pjesma, među ostalim, sadrži sljedeće stihove: „Oj sinje ti more, jadransko more, / Hrvatsko blago, / Liepo li ti vali skakuću, šume i pjene / O krš se lomeć obale strme! [...] / Dotud su dospjele čete hrvatske, / Pa čudom motre gizdavo more, / Njihovo more; / Knezovi na strmom obronku stali, / A uz njih dvije milene seje, / Vuga i Tuga, proročica sveta, / Koja očajanim okom motri na more / A ciela joj budućnost naroda njena / Lebdi pred dušom.“ Za čitavi tekst vidi: Ivanišević, 1992., 233.-234.

⁶²⁹ „Sliku, koja na čelu ove knjige stoji, narisao je po Pretnerovoj slici i po ustmenom tumaču g. Štrige g. Ferdo Kikerec.“ - U Quiquerezovoj monografiji kao izvor informacija citira se knjiga Franje Ksavera Kuhača *Vatroslav Lisinski i njegovo doba* iz 1904. godine. Riječ je o drugom i dopunjenom izdanju teksta objavljenog 1887. godine. Vidi: Kuhač, 1887., 141., Bregovac Pisk, 1995., 91.

⁶³⁰ U Kuhačevom djelu navode se u tom pogledu znakovita razmišljanja skladatelja: „Htio sam mnogo i liepoga stvoriti na polju hrvatske glazbe, a ćutim u sebi, da sam i sposoban za to, ali domorodci naši ostaviše me nekako na pol puta. Poslije moje smrti možda bi mi pomogli, al će biti kasno!“ Vidi: Kuhač, 1887., 131.

⁶³¹ „U sedamdesetih godinah naslikao je Lisinskoga također uljenimi bojama tada u Zagrebu živući slikar Mücke, i to po Županovu nacrtu i po ustmenom tumaču gosp. Štrige. Ljudi, koji su Lisinskoga osobno poznavali, tvrđiše, da je Mücke Lisinskoga izvrstno pogodio bio. Ipak nije mogao tu sliku u Zagrebu prodati. Kasnije, kad se je Mücke u Ugarsku preselio, nestalo mu je Lisinskova portreta.“ Vidi: Ibid., 141.

⁶³² Pretpostavlja se da je prvi portret nastao po narudžbi Bothea ili Nikolića, dok je za drugi potvrđeno oleografiranje za Petra Nikolića. Vidi: Bregovac Pisk, 1995., 31.-32. (oleografiranje), 114., 124. (opisi slika)

preporoditeljsku aktivnost i promicanje slavenske uzajamnosti, a pobornici dualističkog - nagodbenog poretka naglašavali su dodjeljeno plemstvo, generalski čin i predlaganu bansku čast.⁶³³



19) F. Quiquerez, *Petar Preradović*, 1888., Muzej grada Zagreba, Zagreb⁶³⁴



20) F. Quiquerez, *Ivan Gundulić*, 1889., oleografija, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁶³⁵

Iste godine kad slika drugi Preradovićev portret, Quiquerez radi na prikazu Ivana Gundulića. Lik poznatog dubrovačkog pjesnika inače je jedna od omiljenih motiva istaknutih predstavnika historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Dok je za Preradovićev portret kao predložak najvjerojatnije koristio fotografije iz 1860-ih godina,⁶³⁶ za prikazivanje Gundulićeva lika vjerojatno se poslužio Martecchinijevim izdanjem *Galerija starih Dubrovčana (Galleria di Ragusei Illustri)* iz 1841. godine.⁶³⁷ Kromolitografija u vlasništvu Petra Nikolića naposljetku je tiskana u Beču 1889. godine.⁶³⁸ Naručitelj slike zasigurno je računao na široki krug potrošača i dobru zaradu od reprodukcija, posebno imajući u vidu značaj i ugled Ivana Gundulića tijekom čitavog 19. stoljeća. Baš kao u slučaju Petra Preradovića, Gundulićev portret mogao je privući niz potrošačkih profila, od ljubitelja književnosti, preko nacionalno osviještenih pojedinaca, do različitih političkih aktera koji su dubrovačku književnost i povijest percipirali sukladno vlastitim svjetonazorima.

⁶³³ Petar Preradović odigrao je također važnu ulogu u priznanju i reviziji Hrvatsko-ugarske nagodbe, i to kao posrednik Narodne stranke i ugarskih vlasti na početku pregovora 1871. godine. Vidi: Šidak et al., 1968., 69.-70.

⁶³⁴ Bregovac Pisk, 1995., 124.

⁶³⁵ Ibid., 125.

⁶³⁶ Ibid., 46.

⁶³⁷ Ibid., 47.-48.

⁶³⁸ Ibid., 125. (osnovni podatci o oleografiji)

Posljednji Quiquerezov historizirani portret predstavljao je Vuka Stefanovića Karadžića. Njegovo prikazivanje značajno je utoliko što upravo Ferdinand Quiquerez u značajnijoj mjeri uvodi tematiku tzv. Kosovskog mita u historijsko slikarstvo u Hrvatskoj. Karadžićeve zbirke narodne poezije služile su, naime, kao inspirativna podloga za slikanje tema i motiva vezanih uz Kosovski boj iz 1389. godine. Tijekom druge polovine 19. stoljeća one su bile popularne i na području hrvatskih zemalja. Quiquerez je izrađivao prikaze *Kosovke djevojke*, *Dušanove ženidbe*, *Kraljevića Marka*, *Muse Kesedžije* i *Miloša Obilića* za eventualno novo izdanje narodnih pjesama.⁶³⁹ Karadžićev portret, nastao po fotografiji, nuđen je za malu cijenu preko *Vienca* i nije ostao sačuvan. Ipak, obzirom na fotografski predložak za slikanje, vjerojatno je bio korektno odrađen, baš kao i ranije realizirani portreti.⁶⁴⁰

Krunidbeni ceremonijali čine treću problematsku skupinu Quiquerezovih ulja na platnu. *Krunidba kralja Zvonimira* dovršena je 1879. godine, a oleografirana od strane izdavača E. F. Bothea 1884. godine. Po izboru teme Quiquerez se nadovezuje na svog učitelja Josipa Franju Mückea koji 1868. godine radi na litografiji *Krunidba kralja Zvonimira u starom Solinu/ crkvi sv. Petra dana 9. listopada god. 1076. godine*. Upravo je Quiquerez autor crteža po kojemu je rađena spomenuta Mückeova litografija. Ipak, u pogledu kompozicijskog rješenja njegovo ulje na platnu iz 1878. godine realizirano je znatno drukčije.⁶⁴¹ Prema tvrdnjama Isidora Kršnjavog Quiquerez je na toj slici primijenio ponešto od njegovih dotadašnjih iskustava s Münchenske Akademije („Što sam kod Lindenschmidta⁶⁴² naučio, pokazao sam mu. On je kušao to upotrijebiti u svojoj slici: *Zvonimirovo krunisanje*.“).⁶⁴³ Likovne novosti možda su najizraženije u načinu postavljanja likova i, kako primjećuje Marina Bregovac Pisk, poigravanju sa svjetlom u središnjem dijelu kompozicije.⁶⁴⁴ Ipak, slika je blijedi odraz mnogo uspješnijih Münchenskih (posebice Pilotyjevih) radnji koje su afirmirale historijsko slikarstvo na specifičnoj teorijskoj osnovi (kombinaciji historijskog idealizma i realizma).⁶⁴⁵ Makar hrvatski tisak ističe „da se je

⁶³⁹ Bregovac Pisk, 1995., 103.

⁶⁴⁰ Ibid., 48.

⁶⁴¹ Za usporedbu Mückeove litografije i Quiquerezove skice iz 1868. godine vidi: Schneider, 1969., 61. (Mücke), 72. (Quiquerez), a za opis Quiquerezove slike iz 1878./ 1879. godine vidi: Ibid., 74.-75.

⁶⁴² Wilhelm von Lindenschmit (1829.-1895.) - profesor historijskog slikarstva (*Komponierklasse*) na Akademiji likovnih umjetnosti u Münchenu (1875.-1895.). Vidi: Gerhart, Grasskamp i Matzner, ur., 2008., 558.

⁶⁴³ Kršnjavi, 1980., 163.

⁶⁴⁴ Bregovac Pisk, 2011., 77.

⁶⁴⁵ Sredinom 19. stoljeća vodila se intenzivnija polemika o prirodi i zadacima historijskog slikarstva na području njemačkih zemalja. Posebnim umjetničkim dostignućem smatralo se postići harmoniju između povijesnog izgleda (tzv. arheološke rekonstrukcije pojedinih detalja) i povijesne ideje (kao duhovnog koncepta koji nadilazi izgled sam po sebi). Egzemplarna povijest držala se sudbonosnim i važnim slikovnim primjerom za budućnost. Pravi slikar znao je očuvati historijsku autentičnost (kao estetsku iluziju) s jedne strane te realizirati „dublju“ povijesnu istinu s druge strane. Vidi: Baumstark i Büttner, 2003., 47.-61.

slikar bavio arheološkim studijama“,⁶⁴⁶ Quiquerezova historijska rekonstrukcija zapravo je ograničena na pojedine arhitektonske i kostimografske elemente koji, u usporedbi s prikazom cjeline, ne mogu biti odraz predanog i detaljnog historiografskog istraživanja kakav je često vidljiv u sličnim i većim slikarskim pothvatima.⁶⁴⁷



21) F. Quiquerez, *Krunidba kralja Zvonimira*, 1878./ 1879., nepoznata lokacija, oleografija (1884.), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁶⁴⁸

U kontekstu slabljenja Mažuranićeve vlasti, snažnijeg pritiska dualističkih snaga i Bosansko-hercegovačkog ustanka (1875.-1878.) prikazivanje Zvonimirove krunidbe podsjećalo je na slavno doba hrvatske neovisnosti.⁶⁴⁹ Kako svjedoči osvrt na stranicama *Obzora*, lik kralja Zvonimira bio je utjelovljenje temeljnih municipalnih prava koja su, po shvaćanju suvremenika, nagodbenim okvirom znatno oslabljena: „[...] veliko slobodno kraljevstvo hrvatsko, iza njega (Zvonimira, op. a.) spušta se opet naglo u tužnu ravnicu.“ S razlogom su stoga naglašene figure kraljeve supruge i prerano preminulog kraljevića Radovana te kardinala koji vrši krunidbu. Među protumađarski orijentiranim političarima njihova pojava bila je jasna aluzija na državnu opstojnost te, posebice uslijed dolaska Khuen-Héderváryja na vlast, tragični gubitak hrvatske samostalnosti. U tom je smislu znakovito isticanje „[...] jednog Magjara, koj silazi niz stepenice i tajnom zlobom motri krunisanje“ - također na stranicama

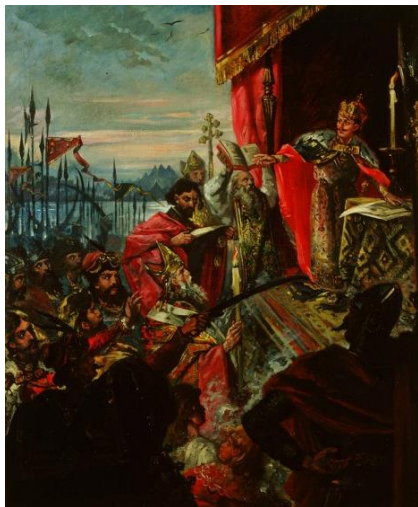
⁶⁴⁶ Kako se navodi u časopisu *Vienac* od 23. studenog 1878. godine („Krunidba Zvonimira od Kikerca“), prema: Ivanišević, 1992., 235., 244.

⁶⁴⁷ U prikazanom prostoru koji djeluje kao spoj „ranokršćanske bazilike i antičke palače“ ističu se, primjerice, korintski stupovi s ukrasnim frizom, kruna (po portretima austrijskih vladara), druge vladarske insignije (mač, jabuka, žezlo), Biblija, trobojnica s hrvatskim grbom i crkvena zastava. Odjeća je nastala kao spoj Mückeovih srednjovjekovnih velikaša i nošnji iz vremena hrvatskog narodnog preporoda. Ukratko, naslikani elementi dio su proizvoljnije izrađenog teatra čiji dijelovi mogu biti malo, a ponegdje i nimalo povijesno utemeljeni. Za detaljniji opis slike (oleografije) vidi: Bregovac Pisk, 1995., 44.-46.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, 119.

⁶⁴⁹ Upravo u drugoj polovini 1870-ih godina, a posebice 1876. godine kada se obilježava 800. obljetnica krunidbe, dolazi do reafirmacije Zvonimirova lika i djela. Vidi: Szabo, 1997., 314.-317.

Obzora.⁶⁵⁰ Sjećanje na „dobra stara vremena“ podrazumijevalo je očuvanje temeljnih municipalnih prava. Krunidbeni ceremonijali i polaganja zakletvi bili su zato već u ranom dobu historijskog slikarstva poprilično zastupljena i popularna tema.⁶⁵¹



22) F. Quiquerez, *Zakletva kralju Kolomanu ili Vladislav II. Jagelović obvezuje se poštivati prava plemstva (?)*, oko 1880., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb⁶⁵²

Među Quiquerezovim ceremonijalima *Smaknuće Matije Gupca* ističe se kao posve nekonvencionalna krunidbena epizoda. Nastala 1878. godine, prema Botheovoj narudžbi, riječ o jednom od prvih prikaza Seljačke bune iz 1573. godine. August Šenoa potaknuo je bavljenje tom tematikom 1877. godine kada izdaje povijesni roman *Seljačka buna*. U svibnju 1878. godine u kazalištu se izvodi tragedija Mirka Bogovića *Matija Gubec, kralj seljački* iz 1859. godine. Na njihovim je osnovama Quiquerez zasigurno crpio inspiraciju za slikanje Gupčeva smaknuća, odnosno krunidbe. Čini se da slika naposljetku nije ni bila oleografirana, a original je ostao zagubljen.⁶⁵³

U drugoj polovini 19. stoljeća sjećanje na Matiju Gupca kao navodnog predvodnika bune i seljačkog vladara bilo je aktualno među širim društvenim slojevima. Obzirom na raznovrsne interpretacije lika i djela njegovo prikazivanje bilo je primjereno najrazličitijim političkim opcijama. U većini slučajeva, ipak, Matija Gubec predstavljao je narodnog junaka i seljačkog tribuna. Kao simbol otpora njegova je figura bila iznimno prilagodljiva za podizanje

⁶⁵⁰ U svjetlu umjetničkih utjecaja na slici *Obzor* primjećuje „upliv Kikerčevih študija u Italiji“, i to u dijelovima interijera poput apsida i oltara. Vidi: *Obzor*, 22. studenog 1878., 1.-2., prema: Kamenov, 1992., bez paginacije.

⁶⁵¹ Quiquerez u istom razdoblju (1878.-1880.) slika još jedno djelo s pozivanjem na temeljna municipalna prava. Riječ je o *Zakletvi kralju Kolomanu ili Vladislavu II. Jageloviću koji se obvezuje poštivati prava plemstva*. Tematsko određenje slike čuvane u Muzeju za umjetnost i obrt nije sigurno. Manje sličnosti s Mückeovom litografijom *Ugovor s kraljem Kolomanom* postoje, makar Quiquerezovi sačuvani crteži i narudžba izdavača Bothea mogu ići u prilog i drugoj temi - *Vladislavu II. Jageloviću*. Vidi: Bregovac Pisk, 2011., 77., 87.

⁶⁵² Gašparović, 2005., 40.

⁶⁵³ Prema Marini Bregovac Pisk sačuvane predradnje (crteži) iz Hrvatskog povijesnog muzeja svjedoče firentinskim utjecajima iz 1873. godine (kada Quiquerez kopira djela u Uffiziju). Vidi: Bregovac Pisk, 1995., 43.

nacionalne ili (izraženije u 20. stoljeću) klasne svijesti u svim razdobljima.⁶⁵⁴ U opusima hrvatskih slikara prikazivanje Seljačke bune obično je podrazumijevalo Gupčevu krunidbu ili Bitku na Stubičkom polju, pri čemu je potonja bila popularnija nakon sloma Austro-Ugarske Monarhije (s promjenom političkog konteksta). O prijedlogu Gupčevog krunjenja užarenom željeznom krunom svjedoče pisma bana i biskupa Juraja Draškovića koji je prikazan slici, makar same okolnosti i konačni način smaknuća ostaju prilično nedorečeni. Krunidba seljačkog vladara pred crkvom sv. Marka ipak je prihvaćena u tadašnjoj historiografiji i književnosti kao povijesno utemeljena. Smatralo se da je Gubec prije toga svakako bio izabran za kralja, zbog čega je vjerojatno zamijenio izvorno ime Ambroz imenom „dobrog kralja“ Matije Korvina koji mu je navodno poslužio kao uzor. Premda su mnogi segmenti bune nedorečeni, Gupčev lik vremenom je stekao aureolu nacionalne požrtvornosti i borbe za pravdu te je tako shvaćan na većini prikaza.⁶⁵⁵

U interpretaciji Quiquerezove slike od posebne su važnosti godina nastanka (1878.) te slikarevi kontakti s narodnjačkim krugom političara kojima je blizak i August Šenoa.⁶⁵⁶ U romanu iz 1877. godine Šenoa, naime, iznosi specifično viđenje Seljačke bune temeljeno na popularnom građansko-štrosmajerovskom (narodnjačkom) modelu *Prosvjetom k slobodi*. Matija Gubec i seljački pokret shvaćaju se kao borci za pravičnu narodnu državu što u nagodbenom kontekstu djeluje iznimno znakovito. Narod čine svi nacionalno prosvijećeni pojedinci, neovisno o pripadnosti određenom društvenom sloju, a seljačka buna interpretira se kroz problem održavanja narodne slobode. Quiquerezovo prikazivanje krunidbe ukazuje stoga na važnost pojedinačnog kulturnog i političkog osvješćivanja te skupnog - zajedničkog angažmana (upravo po uzoru na Matiju Gupca i seljački pokret). Za razliku od klasne problematike isticane u 20. stoljeću, druga polovina 19. stoljeća inzistira prvenstveno na moralnoj i nacionalnoj komponenti bune. Zbog toga će njezino ilustriranje biti blisko stajalištima Narodne stranke pod Strossmayerom i Račkim i pravašima pod Antom Starčevićem.⁶⁵⁷ Seljački kralj i heroj Matija Gubec, kojeg se uzima za uzor, svoju titulu stječe

⁶⁵⁴ Despot i Tatić, 2013., 7.-8.

⁶⁵⁵ Za više informacija o izboru kralja i načinu krunidbe vidi: Ibid., 179.-180., a za više informacija o historiografiji sredinom 19. stoljeća i povijesnom romanu Augusta Šenoa vidi: Šidak, 1973., 10.-12., 14.-15.

⁶⁵⁶ Tijekom 1874. godine Quiquerez je započeo suradnju s *Viencem* čiji je urednik bio upravo August Šenoa koji je umjetnika kontaktirao preko zajedničkog poznanika Ladislava Mrazovića: „Kikerec da, to je drugi čovjek! Tu ima misli, ima kompozicije. Molim Vas (Šenoa piše Mrazoviću, op. a.), nagovorite ga neka nam pošalje nacrtu svojih.“ Vidi: Bregovac Pisk, 1995., 22.

⁶⁵⁷ Socijalno-prosvjetiteljska i odgojna uloga povijesnih romana kod Augusta Šenoa zapravo je istovjetna didaktičkoj ulozi historijskog slikarstva. Upornim slikanjem određenih tema i motiva povijest se iznova oživljava, na temelju čega se gledatelji osvješćuju i iznova uče na nekadašnjim greškama. Kako se ističe u predgovoru Šenoine *Seljačke bune*: „[...] al' dobro da si narod sam zaviri u dušu, da otvori krvavu knjigu minulih dana, jer je prošlost vazda zrcalom sadanjeg doba. Dobro je da narod sazna gdje je zgriješio i posrnuo, gdje li se proslavio i

ustrajnim i požrtvovnim držanjem od kojeg ne odustaje ni u trenutku pogubljenja: „Lice Gubčevo puno je eneržije i junačke rezignacije, posljednji uništujući pogled baca on na bana, koj u čitavom biskupskom ornatu zamišljeno zuri na taj tragički prizor.“⁶⁵⁸



23) F. Quiquerez, *Smaknuće Matije Gupca (dio predskice)*, 1878., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb⁶⁵⁹

Quiquerezovo djelo, sačuvano u crtežima i predradnjama, predstavlja prvo važnije uvođenje Gupčeva lika u okvire historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Krunjenje seljačkog vođe užarenom krunom, uz prikaz dvojice krvnika i gvođenog stolca, ostavilo je pozitivan dojam na ranu kritiku i lokalno stanovništvo o čemu svjedoči tisak: „Slika obratila je sveobću pozornost na se, občinstvo sav dan hrpimice obsieda trgovinu g. Bothea, a strukovnjaci se slažu jednoč sa občinstvom u jednoglasnoj hvali ovog najnovijeg djela našeg talentiranog slikara.“⁶⁶⁰ U tom je kontekstu zanimljivo istaknuti sve izraženije nezadovoljstvo Mückeovim slikama koje je otkupila država, a za potrebe tog istog općinstva, odnosno Narodnog muzeja: „Njegove radnje (Quiquerezove, op. a.) kitile bi svakako ljepše muzej, nego Mückeove lutke, za koje je zemlja velik novac utaman potrošila.“⁶⁶¹

Posljednji Quiquerezov krunidbeni ceremonijal *Tomislav, prvi hrvatski kralj* nastao je 1888., a oleografiran je 1889. godine u izdanju tvrtke Petra Nikolića. Prema tom djelu češki slikar Karel Zadnik izradio je drugu i vrlo sličnu verziju oleografiranu od strane istog izdavača 1891. godine. Sudeći po dosadašnjim nazivima u literaturi i tisku te ikonografiji likova, slika prikazuje dalmatinske vojvode koji pozdravljaju ujedinjenje Hrvatske i Dalmacije te prisežu Tomislavu kao prvom hrvatskom kralju na Duvanjskom polju.⁶⁶²

prodićio. To neka mu je naukom za buduća vremena. [...] A nama Hrvatima, razdvojenima i rastrojenima, treba i koliko te nauke da budemo jedamput od glave do pete ljudi i svoji ljudi.“ Za više informacija o prikazu bune kod Auguste Šenoë i Mirka Bogovića vidi: Šicel, 1973., 215.-225., 221. (citirani dio)

⁶⁵⁸ „Smrt Matije Gubca“, *Vienac*, 11. svibnja 1878., 311.

⁶⁵⁹ Bregovac Pisk, 1995., 96.

⁶⁶⁰ „Smrt Matije Gubca“, *Vienac*, 11. svibnja 1878., 311.

⁶⁶¹ „Kikerčev Matija Gubec“, *Vienac*, 16. veljače 1878., 111.-112.

⁶⁶² Za osnovne informacije o slikama - oleografijama vidi kataloške jedinice: Bregovac Pisk, 1995., 124.-128., a više o nazivima i opisu slike vidi: Schneider, 1969., 33.-34., 86.-87.



24) F. Quiquerez, *Tomislav - prvi hrvatski kralj*, 1888., *Hrvatski povijesni muzej, Zagreb*⁶⁶³

Kao i u slučaju drugih složenih prizora proces historijske rekonstrukcije sasvim je sporadičan i proizvoljan. To je, obzirom na izbor teme i način rada, sasvim očekivano. Quiquerez je preuzeo kompozicijsko rješenje s litografije *Zakletva Zrinjskog* slikara Béle Vízkeletyja i litografa Alajosa Rohna iz 1860. godine (kako je dokazao Krunoslav Kamenov).⁶⁶⁴ Kostimografski elementi čine kombinaciju već primjenjivanih ilirskih odora i mađarskih velikaških draperija. Novost je istaknuta hrvatska šahovnica na bijeloj podlozi kojom se pokazuje otklon od dotadašnjih trobojnica (odnosno aluzija na Trojednu Kraljevinu na slikama poput *Dolaska Hrvata* i *Krunidbe kralja Zvonimira*). Lik bradatog autoriteta također se preuzima s ranijih likovnih rješenja,⁶⁶⁵ dok se u licu prvog vođe naziru crte Quiquerezova prijatelja Eugena Kumičića (jednog od vodećih književnika i oporbenih - pravaških političara).⁶⁶⁶

Ivan Kukuljević Sakcinski popularizirao je priču o krunidbi na Duvanjskom polju raspravom *Tomislav prvi kralj hrvatski* objavljenom unutar rada *Prvovjenčani vladaoci Bugara, Hrvata i Srba, i njihove krune* iz 1881. godine.⁶⁶⁷ Do tada je Tomislav obično bio smatran knezom, makar se vjerovalo da je za njegove vladavine došlo do neke vrste kraljevskog

⁶⁶³ Bregovac Pisk, 1995., 48.

⁶⁶⁴ Kamenov, 1988., 48.-49.

⁶⁶⁵ Bregovac Pisk, 1995., 47.

⁶⁶⁶ Quiquerez je, prema tekstu Antonije Cvijić, često koristio prijateljska lica za izradu „karakternih glava“. Primjerice, trgovac Kočonda predstavljao je Pavla Orlovića (ranjenog junaka) na slici *Kosovka djevojka*, dok je potonju utjelovila gđa Goriczay, rođ. Hut. Vidi: Cvijić, 1931., 137.

⁶⁶⁷ „Svakako je iza slavni pobjeda vojske hrvatske imao sliediti silni prevrat u državi hrvatskoj. Ponajviše morala je prva sretna bitka sa Bugari g. 925 poroditi u narodu najveće oduševljenje, što je hrvatskom mišicom poražen onaj neprijatelj, koj iztočno carstvo i srbsku kneževinu do ruba propasti dovede. Vjerovatno je dakle, da je vojska hrvatska odmah poslie slavne pobjede Tomislava proglasila kraljem, te je imao biti svakako još iste godine krunjen [...]. Za mjesto, u kom je izveden čin krunidbe prvoga kralja hrvatskog, slažu se stari naši ljetopisci u tom, da bijaše otvoreno polje. Samo što jedan to polje zove duvanjskim, drugi hljevanjskim, u čemu neima velike razlike, jer kao što su županije duvanjska i hljevanjska jedna uz drugu graničile, tako i oba polja još tjesnije prelaze jedno u drugo.“ Vidi: Kukuljević, 1881., 43.

imenovanja. Na temelju spornih povijesnih izvora, poput Ljetopisa popa Dukljanina, Kukuljević je afirmirao upitnu i kasnije vrlo rasprostranjenu predodžbu o oduševljenju nakon bitke s Bugarima, narodnom saboru na Duvanjskom polju te krunidbenom činu 925. godine, i to s krunom prikazanom na reljefu splitske krstionice. Nakon toga 1882. godine Tadija Smičiklas prihvatio je Kukuljevićeve teze, iznijevši ih unutar poznate *Poviesti hrvatske* čime je priča o krunidbi na Duvanjskom polju postala iznimno utjecajno sredstvo u procesima nacionalne integracije.⁶⁶⁸

Quiquerez je bio upoznat s potonjim povijesnim tekstovima, tim više što se inače zanimao za takvu tematiku. Obzirom na priču koja je nudila tek pripovjedački kostur, također je bio posve slobodan složiti prizor po vlastitom nahođenju (makar se u bitnijim elementima kompozicije oslonio na spomenutu litografiju mađarskog autora). Do realizacije izvorne slike 1888. te njezina kopiranja i oleografskog reizdanja 1891. godine kralj Tomislav svakako se prometnuo u bitnu figuru rane hrvatske povijesti. Njegovo prikazivanje postalo je sinonim za: ujedinjenje hrvatskih zemalja (posebno Hrvatske i Dalmacije te dijelova Bosne i Hercegovine), slobodno i međunarodno priznato Hrvatsko Kraljevstvo, uspješni otpor Mađarima i Bugarima te suradnju sa Srbima (što je najviše došlo do izražaja u obilježavanju tisućite godišnjice Hrvatskog Kraljevstva 1925. godine).⁶⁶⁹ Krajem 1880-ih i početkom 1890-ih godina, kada je dualizam na razini Monarhije pokazivao sve očitije značajke nestabilnosti,⁶⁷⁰ krunidba kralja Tomislava ukazivala je na davne i vremenom potisnute političke potencijale. Hrvatski i najčešće protumađarski orijentirani političari pozivali su se na važne epizode iz povijesti slobodnog Hrvatskog Kraljevstva. U državi narodnih vladara prepoznavali su zalog budućeg ujedinjenja i samostalnosti, pri čemu su se nadali, ovisno o političkim pozicijama, i eventualnoj suradnji sa Srbima. U hrvatskom tisku pritom je prvenstveno isticano priželjkivano ujedinjenje s Dalmacijom.⁶⁷¹ Mađarska i austrijska politika takve su zahtjeve donekle tolerirale ili ignorirale, obzirom na specifični položaj Trojedne Kraljevine unutar Monarhije. Ipak, kako dokazuje slučaj *Naše sloge* iz Trsta od 19. studenog 1891. godine, materijali s izravnijim aluzijama na ujedinjenje poput Quiquerezova bili su i cenzurirani.⁶⁷² Historijsko slikarstvo, baš

⁶⁶⁸ Jareb, 2017., 48.-51.

⁶⁶⁹ O razdoblju Tomislavove vladavine vidi: Ibid., 9.-31.

⁶⁷⁰ Prema kraju 19. stoljeća jačaju međunarodni i politički sukobi na razini čitave Monarhije. Austrijsko-mađarski prijepori i nestabilnije vlade odražavaju se i na stanje u Hrvatskoj. Vidi: Šidak et al., 1968., 137.-139.

⁶⁷¹ „Slika, što ju je gosp. Nikolić sada izdao po svojem predmetu može i mora zanimati svakog Hrvata, jer ni jedan ništa ne želi tako toplo i srdačno, kao to, da se djelo sjedinjenja Dalmacije sa Hrvatskom opet obnovi, pa će s toga po gotovo svaki s pietetom motriti umjetnički prikazan momenat iz naše historije, koji predstavlja prvo sjedinjenje pod kraljem Tomislavom.“ Vidi: „Nova hrvatska slika“, *Narodne novine*, 16. studenog 1891., 5.

⁶⁷² „Opet zapliena. I današnji broj zaplieno nam je državno odvjetništvo radi dvih viestih i to viest: 'Iz Buzeta pišu nam dne 25. oktobra' i drugu viest: 'Nova slika iz hrvatske poviesti'. Da ne budu i ovoga ćedna (tjedna, op. a.)

kao i drugi segmenti života, funkcioniralo je u zadanim pravnim (nagodbenim) okvirima čije otvoreno kršenje nije bilo preporučljivo.



25) F. Quiquerez, *Kosovka djevojka*, 1879., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁶⁷³

Kosovski ciklus s izraženim antiosmanskim narativom čini treću kategoriju Quiquerezovih radova.⁶⁷⁴ Osim zajedničkom tematikom, potonja kategorija izdvaja se utoliko što inspiraciju crpi iz epskih narodnih pjesama koje imaju vrlo malo dodirnih točaka s realnim povijesnim događajima. Proces historijske rekonstrukcije sasvim je proizvoljan i tek se rjeđe očituje na oružju ili dijelovima odjeće. Povijesna predodžba u većini slučajeva prelazi u posvemašnju mitologizaciju manje stvarnog ili izmišljenog lika i djela. Od kasnih 1870-ih do početka 1890-ih godina Quiquerez je svojim djelima popularizirao nekoliko takvih protagonista, i to redom: Kosovku djevojku, Kraljevića Marka, njegova konja Šarca, protivnika Musu Kesedžiju te kosovskog junaka Miloša Obilića.⁶⁷⁵

Kosovka djevojka nastala je 1879. godine, a izložena je s *Dušanovom ženidbom* iste godine na *Prvoj umjetničkoj i umjetnoobratnoj izložbi* u Zagrebu. Kompozicije su ilustrirale junačke narodne pjesme u izdanju Vuka Stefanovića Karadžića.⁶⁷⁶ Quiquerez je za potrebe novog izdanja počeo raditi na motivima *Dušanove ženidbe*, *Marka Kraljevića* i *Muse Kesedžije*, *Miloša Obilića* i *Kosovke djevojke* što potvrđuju sačuvani crteži. Prva oleografija Quiquerezova

naši čitatelji bez lista, priredili smo drugo izdanje izpustiv zaplijenjene viesti.“ Vidi: *Naša sloga*, 19. studenog 1891., 3.

⁶⁷³ Medaković, 1990., XIX (br. slikovnog priloga).

⁶⁷⁴ Za više detalja o bitki na Kosovu polju 1389. godine, njezinoj interpretaciji kroz povijest te tzv. Kosovskom ciklusu u epskoj narodnoj poeziji vidi knjigu Ivana Čolovića *Smrt na Kosovu polju* iz 2016. godine.

⁶⁷⁵ Određena poveznica između epske narodne poezije i povijesti svakako postoji, međutim konkretnije povijesne ličnosti i događaji ovdje su sasvim redefinirani te kao takvi imaju jako malo uporišta u realnom tijeku stvari. Quiquerez je inače planirao „ciklus ilustracija po narodnoj pjesmi, što ga je bio započeo u mladosti sa 'Banovićem Strahinjom', svojim slikarskim prvencem“. Međutim, zbog kasnijih nepovoljnih okolnosti taj plan nikad nije u potpunosti zaživio. Vidi: Cvijić, 1931., 136.

⁶⁷⁶ Tijekom 19. stoljeća upravo je Vuk Karadžić „kosovsku tradiciju postavio u centar narodnog života i učinio je izrazom srpskog 'nacionalnog duha' [...]“. Drugi narodi, poput crnogorskog i hrvatskog, takvu su tradiciju doživljavali i vrednovali sukladno vlastitim - specifičnim povijesnim okolnostima. Vidi: Čolović, 2016., 22.-23.

Kosovskog ciklusa (*Kosovka djevojka*) potječe iz 1882. godine, a tiskana je u izdanju Kočonde i Nikolića. Do 1891. godine nastaju još *Kraljević Marko i konj mu Šarac*, *Djed i unuk* ili *Slijepac guslar* (poznat po sačuvanoj oleografiji), *Kraljević Marko i Musa Kesedžija* te *Miloš Obilić ubija sultana Murata*.⁶⁷⁷

Quiquerezova fasciniranost epskim pučkim pjesmama intenzivirala se tijekom boravka u Crnoj Gori. Slikarevo prikazivanje slijepca guslara okruženog Crnogorcima i Crnogorkama te (već po Karasu popularnog) *Djeda i unuka* potvrđuje spomenutu tezu.⁶⁷⁸ U Crnoj Gori Quiquerez je zasigurno usvojio i karakteristični protuosmanski narativ osobito izražen u različitim pričama iz Kosovskog ciklusa.⁶⁷⁹ Usporedo s time vjerojatno je jačao osjećaj privrženosti prema drugim južnoslavenskim skupinama, a napose prema Crnogorcima i Srbima. Tijekom 1870-ih i 1880-ih godina istočno pitanje bilo je prilično aktualno, a većina hrvatskog javnog mnijenja na određeni način solidarizirala s crnogorskim i srpskim ratnim pothvatima. U takvim okolnostima slikanje kosovskih tema nosilo je značajnu društveno-političku težinu. Međunarodnim priznanjem Crne Gore i Srbije trend južnoslavenskog povezivanja dodatno je ojačao. U slučaju hrvatskih zemalja stroga dualistička politika, popraćena lošijim financijskim kretanjima, samo je išla na ruku sve agresivnijim jugoslavenskim usmjerenjima mlade generacije. Za Quiquerezova života ipak je i dalje bio najzastupljeniji štrosmajerovski koncept federalnog jugoslavizma (na prijelazu stoljeća s pojavom tzv. Novog kursa i daljnjim krizama u Monarhiji doći će do jačanja novog tipa tzv. integralnog jugoslavenstva). Quiquerezovo prikazivanje kosovskih tema i motiva uvelike se razlikovalo od kasnijih medulićevskih ciklusa. U očima većine tadašnjih promatrača kosovski folklor interpretirao se kao iskaz južnoslavenske uzajamnosti i suradnje.⁶⁸⁰ Osim toga, izdavači oleografija i lokalni trgovci vodili su se politikama ponude i potražnje. Epska narodna poezija, popularna među svim društvenim skupinama, funkcionirala je kao idealno sredstvo u provedbi nacionalne integracije. Priče o

⁶⁷⁷ Bregovac Pisk, 1995., 30.-33., 50., 103.-104.

⁶⁷⁸ Za razliku od Vjekoslava Karasa Quiquerez ne prikazuje vilu, a pejzaž i glavne likove dobrim dijelom slika sukladno vlastitom formalno-stilskom izričaju. Vidi: Ibid., 124.-125.

⁶⁷⁹ Crnogorski vladari dali su vrlo značajan doprinos „interpretaciji kosovske teme u nacionalno-romantičnom ključu“. U Njegoševoj poeziji i vojnoj hijerarhiji Miloš Obilić predstavljao je jednog od najvećih narodnih heroja. U crnogorskom suprotstavljanju Osmanlijama i borbi za nezavisnost isticalo se Obilićevo duhovno i političko naslijeđe. Crna Gora afirmirala se kao „čuvar sjećanja“ na nekad moćnu srpsku državu i „neosvojivi bastion Srba“ s Kosova. Više o odnosu Crne Gore i kosovskog mita vidi: Čolović, 2016., 157.-183.

⁶⁸⁰ Kako iznosi Ivan Čolović: „[...] ovaj mit je dugo Srbima bio potreban, sve dok je prioritetan nacionalno-politički cilj Srbije bilo oslobođenje od osmanlijske vlasti. [...] Međutim, krajem XIX veka dolazi do promene, kosovski mit se odvaja od narodne poezije, prestaje da služi idejama stvaranja nezavisne nacije i postepeno se pretvara u vidovdanski mit, mit u službi osvajanja i osvete.“ Vidi: Ibid., 19.

kraljeviću Marku,⁶⁸¹ njegovu konju Šarcu, Musi Kesedžiji i plejadi likova s Kosova polja bile su bliske različitim nacionalnim i političkim grupacijama. Na području Trojedne Kraljevine nacionalna diferencijacija ponegdje je bila već poodmakla, što potvrđuju najrazličitiji društveni primjeri.⁶⁸² Ipak, izravni hrvatsko-srpski sporovi, a posebice otvoreni sukobi, doći će do punog izražaja u 20. stoljeću.

U epskoj narodnoj poeziji hrvatskih zemalja kosovski ciklus jedna je od sporednih i mnogobrojnih povijesnih tema.⁶⁸³ U Srbiji 19. stoljeća to je, međutim, jedan od temelja nacionalne integracije.⁶⁸⁴ Na kosovskom mitu gradila se antiosmanska i državotvorna retorika, a početkom 20. stoljeća i pijemontska uloga u rješavanju tzv. jugoslavenskog pitanja. Na području Trojedne Kraljevine prikazivanje kosovskog ciklusa bilo je obično vezano uz politiku federalnog te kasnije integralnog jugoslavizma. U nagodbenim okvirima bavljenje takvom tematikom nije bilo zabranjeno. Međutim, nije bilo niti preporučljivo. Monarhijski vrhovi oprezno su motrili sva panslavenska, a posebice južnoslavenska politička kretanja. Često zagovarani trijalizam urušavao je hijerarhiju Austro-Ugarske Monarhije iznutra, ali se ipak držao zadanih međunarodnih okvira. Eventualno formiranje jugoslavenske države bilo je, naprotiv, mnogo opasnije, kako za opstanak Monarhije, tako i za europski poredak u cjelini.⁶⁸⁵ Hrvatski umjetnici bili su toga svjesni. U većem dijelu 19. stoljeća mnogi od njih bavili su se kosovskim temama i motivima, što iz pragmatičnosti, što iz uvjerenja. Ipak, rijetki su sustavnije ili sasvim predano pristupali takvoj misiji (u smislu izrade ciklusa ili dugogodišnje posvećenosti). Tek s pojavom mlade generacije medulićevaca došlo je do konkretnog

⁶⁸¹ Kraljević Marko jedan je od najzastupljenijih likova u hrvatskoj narodnoj poeziji. Kao „tipični polivalentni junak“ u pjesmama se pojavljuje i u pozitivnim i u negativnim kontekstima. Određeni povijesni događaji pritom su najčešće podloga za posvemašnju mitologizaciju lika i djela. Vidi: Botica, 2013., 268.

⁶⁸² Na kosovskom ciklusu prelamali su se različiti nacionalno-politički koncepti. U drugoj polovini 19. stoljeća hrvatska strana većinom je inzistirala na njegovu južnoslavenskom solidarizirajućem karakteru. Srpska je pak strana, osim klasičnog antiosmanskog narativa, bilježnje kosovskih tema često koristila u svrhu vlastite i prema drugim narodima isključive nacionalne afirmacije. Kako tvrdi Ivan Čolović: „[...] sakupljanje folklora u krajevima u susedstvu kneževine gde je bilo Srba trebalo je da posluži kao dokaz da su i to 'srpske zemlje' [...]“, što je, među ostalim, isticao i etnolog Tihomir Đorđević. Više o odnosu srpskih političkih elita i kosovskog ciklusa vidi: Čolović, 2016., 194.-195.

⁶⁸³ Botica, 2013., 246.

⁶⁸⁴ Kakav je status uživala Kosovska bitka pokazuju rasprave vođene 1880-ih godina u Srbiji. Moderna srpska historiografija, naime, tada je dovela u pitanje čitav niz povijesnih konstrukcija koje su često navodili i hrvatski povjesničari poput Franje Račkog. On je, primjerice, tvrdio da su u Kosovskom boju sudjelovali „Tvrtko i ugarski kralj Žigmunt“ te „Hrvati Ivan Horvat i Ivan Paližna“. Vidi: Čolović, 2016., 213.-220.

⁶⁸⁵ Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti obilježila je svečanom sjednicom i predavanjima (Franje Račkog i Tome Maretića) pet stoljeća Kosovske bitke 1889. godine. Tadašnje obilježavanje imalo je, obzirom na politički kontekst, više vjerski i kulturni karakter. Ban Khuen-Héderváry ipak je naložio zagrebačkoj policiji zabranu zajedničkog svečanog koncerta. Ceremonijal u pravoslavnoj crkvi u Zagrebu okupio je mnoga javna lica, a predstavljao je u krajnjoj liniji „više političku manifestaciju srpsko-hrvatske solidarnosti“, nego vjerski obred. Vidi: Ibid., 237.-242.

programatskog djelovanja koje je već otvoreno ciljalo rušenju Monarhije te formiranju nove zajednice Južnih Slavena uz pomoć Kraljevine Srbije.

U Quiquerezovom kosovskom opusu (koji broji različite ilustracije u časopisima, crteže i manji broj ulja na platnu) kao ogledni primjeri ističu se dva ulja na platnu: *Kosovka djevojka* i *Miloš Obilić ubija sultana Murata*. Prvo ulje na platnu⁶⁸⁶ prikazuje djevojku koja „tražeći po krvavom kosovskom razbojištu svoga verenika, Milana Toplicu, nalazi ranjenoga Orlovića Pavla, od koga doznaje za tragičan udes sviju vojvoda, pa i svoga verenika [...]“.⁶⁸⁷ Quiquerez je crpio inspiraciju iz epske narodne poezije u zbirkama Vuka Karadžića, a možda i aktualnijeg hrvatskog izdanja kosovskih pjesama Armina Pavića iz 1877. godine (*Narodne pjesme o boju na Kosovu godine 1389.*): „[...] ona ide na Kosovo ravno, / pa se šeće po razboju mlada, / po razboju čestitoga kneza, / te prevrće po krvi junake; / kog junaka u životu nadje, / umiva ga hladjanom vodicom, / pričešćuje vinom crvenijem / i zalaže hljebom bijelijem.“⁶⁸⁸

Prikazivanje Kosovke djevojke u Hrvatskoj trebalo je evocirati tragičnu epizodu srpske povijesti s ciljem daljnje borbe protiv zajedničkog neprijatelja - Osmanskog Carstva. Protuosmansko raspoloženje trebalo je u konačnici rezultirati povratom izgubljenih teritorija te obnavljanjem Dušanova Carstva ili, iz perspektive jugoslavenski orijentiranih grupacija, nastankom južnoslavenske države. Pojedini hrvatski književnici i povjesničari nisu stoga bez razloga isticali navodno sudjelovanje različitih „jugoslavenskih“ vojnih odreda u borbama na Kosovu polju.⁶⁸⁹ Od 1879. godine (kada dolazi do prvog izlaganja slike) do 1882. godine (kada je u nakladi Kočonde i Nikolića ista oleografirana) Srbija i Crna Gora stekle su neovisnost, Bosna i Hercegovina je potpala pod protektorat Austro-Ugarske Monarhije, a Vojna krajina je i službeno pripojena Hrvatskoj. Istočno pitanje nije, dakle, nikad bilo aktualnije, a panslavenske tendencije iznova su dolazile do izražaja. U takvim okolnostima slikanje i oleografiranje *Kosovke djevojke* činilo se sasvim logično i oportuno, tim više što slavenski orijentirane snage nisu bile zadovoljne jačanjem austro-ugarskih pozicija na jugoistoku Europe.⁶⁹⁰

Promocija oleografije na stranicama tiska uključivala je pozivanje na slavensku uzajamnost te isticanje „naših najljepših narodnih pjesamah“. Kupnja kromolitografije smatrana je domoljubnim i požrtvovnim činom, štoviše dužnošću uglednijeg građanskog sloja: „Nebi smjelo biti odličnije hrvatske kuće, da si neuresi sobe sa slikami predstavljajućimi joj

⁶⁸⁶ Više o crtežima, ulju na platnu i reprodukcijama slike vidi: Schneider, 1969., 76.-77., 115.

⁶⁸⁷ Opis iz *Srpskih ilustriranih novina* iz 1882. godine, prema: Kamenov, 1992., br. str. nije označen.

⁶⁸⁸ Za čitavi tekst o *Kosovki djevojki* vidi: Pavić, 1877., 98.-102.

⁶⁸⁹ Više o srpskoj i hrvatskoj perspektivi bitke na Kosovu polju, a posebice njezinim ilirskim i jugoslavenskim interpretacijama u historiografiji i književnosti vidi: Čolović, 2016., 184.-188., 247.-252.

⁶⁹⁰ O popularnosti Quiquerezove slike svjedoči također njezino reproduciranje na porculanskom posuđu (oko 1900. godine) i slika Uroša Predića iz 1919. godine nastala po istom motivu. Vidi: Medaković, 1990., 22.

velike i slavne po narod historijske sgođe. Slika 'Kosovka djevojka' takovo je djelo, koje te s poletom zanosi u junačko, ali i krvavo doba našega naroda. I tim načinom pokazati ćeš, da poštuješ narod, iz kojega si niko.“⁶⁹¹ Srpske tiskovine s područja Monarhije također su pozdravile izradu oleografije, posebno ukazujući na njezine kvalitete i vjernost originalu. *Srpske ilustrovane novine* iz Novog Sada, primjerice, istaknule su važnost pojedinačnog angažmana u „narodnoj stvari“ (baš kao i hrvatske *Narodne novine*) iz naglašene srpske nacionalne perspektive: „Ovu sliku najposle valja da kupi svaka srpska kuća već i za to, što će se tim načinom otvoriti volja i ovome, a i drugim umetnicima našim u slikarstvu na dalji i sve savršeniji rad na polju narodne nam umetnosti, te ćemo i mi-kao što je to već davno u naprednijih naroda-dobiti prilike, da u slici pretstavljene gledamo svetle i velike momente iz naše narodne prošlosti, koji će nas tim življe krepiti na putu vršenja zadaće narodne u sadašnjosti a za bolju budućnost.“⁶⁹²



26) F. Quiquerez, Miloš Obilić ubija sultana Murata, do 1891., Istorijski muzej Srbije, Beograd ⁶⁹³

U 1890. godini Quiquerez izrađuje jednu od svojih posljednjih povijesnih kompozicija unutar Kosovskog ciklusa. Riječ je o prikazu Miloša Obilića, ubojice sultana Murata.⁶⁹⁴ U ožujku 1891. godine *Narodne novine* donose vijest o izlaganju, ikonografiji i planiranom oleografiranju slike: „U trgovini Kastnera i Oelera izložena je danas najnovija slika g. F. Kikerca, na kojoj se prikazuje momenat, kad Miloš Obilić na Kosovu ubija cara Murata, praćen

⁶⁹¹ *Narodne novine*, 18. ožujka 1882., 4., prema: Kamenov, 1992., br. str. nije označen.

⁶⁹² U istom osvrtnu *Kosovka djevojka* smatra se simbolom „nabujala života - budućnosti“ te apoteozom ljubavi, junaštva, požrtvornosti i narodne ideje. Vidi: *Srpske ilustrovane novine*, 1882., br. 19, 103., prema: Kamenov, 1992., br. str. nije označen. Autor teksta Stevan Popović-Vacki također napominje da je Quiquerezov izbor narodne odjeće posljedica želje da se motiv približi narodu. Eventualna rekonstrukcija odjeće i obuće iz 14. stoljeća ustupa, dakle, mjesto narodnoj politici umjetnika i izdavača. Vidi: Kamenov, 1988., 40.

⁶⁹³ Medaković, 1990., XX (br. slikovnog priloga).

⁶⁹⁴ O sačuvanim skicama i studijama u Hrvatskom povijesnom muzeju vidi: Bregovac Pisk, 1995., 126.

- po narodnoj tradiciji - pobratimi Ivanom Kosančićem i Milanom Toplicom. Sliku je naručio g. Kočonda, te će ju dati oleografski pomnožati. Ovelika grupa, prikazana na slici (tabor turski), vrlo je živa, a nošnje junakah vjerne prema prikazanom dobu. Detaljno još nijesmo mogli najnovijega Kikerčeva djela razgledati, jer nam to nije dopustila sila občinstva, koja je bila pred izlogom, ali se nadamo, da će i stručna kritika moći o njem pohvalno govoriti.“⁶⁹⁵ U listopadu 1891. godine, kako je bilo i najavljeno, na stranicama istih novina tiskana je preporuka za kupnju oleografije te pohvala umjetniku koji je „taj historički momenat [...] vrlo vješto shvatio i prikazao“.⁶⁹⁶

Lik Miloša Obilića, osim u srpskoj, bio je poznat i u hrvatskoj narodnoj (posebice graničarskoj) poeziji.⁶⁹⁷ Prema zabilježenim predajama, Miloš je večer prije bitke bio optužen pred srpskim vladarem za nevjernost. Sutradan je stoga svojevolumeno otišao u osmanski tabor, izigravajući prebjega. Na sultanov zahtjev da izrazi pokornost novom vladaru, Miloš je u trenutku naklona izvukao bodež i ubio ga pred čitavom osmanskim svitom: „Podje ti se Milošu svjetlu caru da pokloni, / i prignu se, da mu ljubi koljeno od desne noge, / zlatan handžar povadio, i njim ga je udario, / i još se je povratio, i nogom ga pritisnuo.“⁶⁹⁸ U većini književnih i povijesnih izvora Miloš Obilić, navodni sultanov ubojica, slavio se kao narodni heroj. Tek se rjeđe isticala nepromišljenost njegova postupka koji je rezultirao uranjenom i slabije pripremljenom bitkom.⁶⁹⁹

Iako *Narodne novine* ističu Quiquerezovu vještinu i vjerno rekonstruiranje povijesne odjeće (nošnje junaka vjerne prikazanom dobu), izostavlja se spomen konkretnih likovnih predložaka. Quiquerezov *Miloš Obilić* nastao je, naime, po gotovo pa identičnom djelu (litografiji u boji) Vinzenza Katzlera (1823.-1882.) iz 1870. godine. Potonje djelo, danas također smješteno u Istorijskom muzeju u Beogradu, koristilo je pak dio kompozicijskih rješenja s litografije *Miloš Obilić poslije zavjere pred šatorom sultana Murata* Pavla Čortanovića i Adama Stefanovića.⁷⁰⁰ Quiquerezovo ostvarenje predstavlja stoga tek jedno u nizu djela s međusobno bliskim ili istovjetnim rasporedom likova.⁷⁰¹ Za pretpostaviti je da su

⁶⁹⁵ „Obilić ubija Murata“, *Narodne novine*, 21. ožujka 1891., 3.

⁶⁹⁶ „Miloš Obilić na Kosovu“, *Narodne novine*, 24. listopada 1891., 5.

⁶⁹⁷ Botica, 2013., 264.

⁶⁹⁸ Pavić, 1877., 92.

⁶⁹⁹ Čolović, 2016., 106.-107.

⁷⁰⁰ Za usporedbu navedenih djela vidi: Medaković, 1990., slike pod brojevima XII i XX i stranice 195.-196.

⁷⁰¹ Tijekom 2006. godine na jesenskoj aukciji (aukcijske kuće Kontura) predstavljeno je još jedno djelo (ulje na kartonu) *Miloš Obilić ubija cara Murata za Kosovske bitke* Ferdinanda Quiquereza. Prema sačuvanim fotografijama slika je vrlo slična konačnom Quiquerezovom radu, s iznimkom desnog dijela koji je ponešto izmijenjen. Možda je riječ o predradnji za konačno djelo ili tek o jednom u nizu sličnih Quiquerezovih djela. Podatke iz dokumentacije Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja ustupila muzejska savjetnica dr. sc. Marina Bregovac Pisk.

spomenute litografije ili grafike u boji bile u opticaju na području Hrvatske prije realizacije Quiquerezova djela. Slikar je, naposljetku, potaknut obilježavanjem petstote obljetnice Kosovske bitke, bio vrlo dobro upoznat kako s dotadašnjim tekstovima o Milošu Obiliću i ubojstvu sultana Murata, tako i s navedenim ilustracijama. U 1891. godini nezadovoljstvo dualizmom izražava se otvorenije na razini čitave Monarhije. Kosovske teme i motivi još uvijek funkcioniraju kao iskaz međuslavenske uzajamnosti. Ipak, od *Kosovke djevojke* 1879., odnosno 1882. godine, do *Miloša Obilića* 1891. godine hrvatska politička scena uvelike je promijenjena. Narodna stranka postala je sastavni dio dualističkih struktura vlasti, a iz njezinih opozicijskih redova formirana je Neodvisna narodna stranka. Stranka prava, kao vodeća opozicijska grupacija, tijekom 80-ih godina radila je pak na djelomičnoj promjeni imidža. U izraženijim proruskim i prosrpskim stajalištima pojedini pravaški političari nadali su se povoljnijem razrješenju tzv. hrvatskog pitanja, makar i sa starim i potencijalno budućim neprijateljima. Quiquerez je u razdoblju jačanja Khuenova režima bio blizak opozicijskim krugovima, a neodvisni narodnjaci i pravaši našli su se jedno vrijeme na bliskim političkim pozicijama, barem kad je u pitanju odnos prema trenutnoj vlasti i dualističkom poretku u cjelini. Quiquerez je k tome bio u prilično lošoj materijalnoj situaciji, pa ne treba čuditi što je u razmaku od nekoliko godina ilustrirao pravaške časopise, slikao kosovske motive, a naposljetku portretirao i nekadašnjeg bliskog prijatelja Isidora Kršnjavog kao novog predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu.⁷⁰²

Protagonisti s Kosova polja u hrvatskom slikarstvu aktualizirani su ponajviše na izložbama Društva „Medulić“. Prije toga kosovski prizori bili su nešto manje i povremeno zastupljeni, ovisno o privatnim narudžbama i pojedinačnim interesima istaknutih predstavnika. Osim toga, historijsko slikarstvo u Hrvatskoj više je inzistiralo na tematici *Predziđa kršćanstva* kao specifičnoj vrsti protuosmanskog narativa. Dugotrajni oružani otpor Osmanskom Carstvu te obrana europskog kršćanskog naslijeđa predstavljali su važne komponente u izgradnji moderne hrvatske nacije. Na razini Starog kontinenta ustrajanje na takvom narativu primjetno je i u nekim drugim državama poput Albanije i Poljske, makar u manjoj ili opet specifičnoj mjeri. Prostor tzv. Granice s ostacima ostataka nekoć velikog i slavnog kraljevstva Hrvatskog obilježio je stoljeća hrvatske političke povijesti, a posljedično i različita područja umjetnosti. Tijekom druge polovine 19. stoljeća dobar dio prizora, neovisno o sadržaju, uključivao je određene aluzije na ratove s Osmanlijama. Neovisno radi li se o izravnim (sigetska bitka, serežani, uskoci, itd.) ili posrednim prikazima (npr. Cetingradski sabor), etiketa tzv. Predziđa

⁷⁰² Vidi: Bregovac Pisk, 1995., 133. (portreti Kršnjavog), Šidak et al., 1968., 130.-143. (povijesni kontekst)

kršćanstva na presudni je način obilježila historijsko slikarstvo u Hrvatskoj, tim više što je tada uključivala istaknuto partnerstvo s Austrijom ili Ugarskom.⁷⁰³



27) F. Quiquerez, *Antemurale Christianitatis*, 1892., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁷⁰⁴

Po svom antiosmanskome usmjerenju Quiquerezova posljednja povijesna kompozicija bliska je tzv. kosovskom ciklusu radova, mada i po načinu slikanja i po odabranom motivu čini jedinstveno djelo unutar slikareva opusa. *Antemurale Christianitatis* rađena je 1892. godine, a ostala je nedovršena - na razini dvije studije, od kojih prva uključuje predradnju za kompletni prizor, a druga razradu središnjeg ženskog lika - Hrvatske s mačem i oklopom na hrvatski grb. Pozivanje na europsko naslijeđe uključuje prepoznatljive ličnosti zapadne kulture (kao što su Galileo Galilei - starac s globusom, Dante - u crvenoj odjeći s prepoznatljivom kapuljačom, Rafael, Michelangelo, Shakespeare i Molière - posljednje četiri atribucije su upitne zbog studioznog - nedovršenog karaktera slike) te kupolu crkve sv. Petra u Rimu smještenu u pozadini.⁷⁰⁵

U formalno-stilskom pogledu *Antemurale Christianitatis* izdvaja se od dotadašnjih radova po očitim talijanskim, prvenstveno venecijanskim, utjecajima. Dalekosežnije zaključke teško je donositi upravo zbog nedovršenosti prikaza (Quiquerez je, naime, planirao izraditi sliku velikog formata). Ipak, kako su istaknule i Marijana Schneider i Marina Bregovac Pisk, djelo svakako priziva elemente Tintorettova likovnog izraza, posebice u koloritu te potezima kista.⁷⁰⁶ Prema Quiquerezovoj sačuvanoj korespondenciji s bratom Ivanom, Isidor Kršnjavi pozitivno je vrednovao skice za *Hrvatsku, braniteljicu zapadne kulture*. Slikarevo ostvarenje bilo je blisko

⁷⁰³ Pregled različitih djela s većim ili manjim aluzijama na *Antemurale Christianitatis* dostupan je u katalogu historijskog slikarstva u Hrvatskoj priloženom na kraju doktorskog rada.

⁷⁰⁴ Bregovac Pisk, 1995., 132.

⁷⁰⁵ Za detaljnije opise vidi: Schneider, 1969., 89.-90.

⁷⁰⁶ Bregovac Pisk, 1995., 50.

Kršnjavijevom viđenju hrvatske povijesti i njezinom doprinosu europskom kulturnom krugu. Nije, dakle, čudno što je Quiquerezu tada obećao neku vrstu posla u prostorima ureda za bogoštovlje i nastavu.⁷⁰⁷ Slika i u stilskom i u sadržajnom smislu predstavlja odmak od ranijih primjera historijskog slikarstva. Prisjećajući se svojih boravaka u Italiji autor se vjerojatno odlučio na određeni likovni iskorak, zbog čega je još na samrtnoj postelji, kako tvrdi Kršnjavi, govorio: „Sad istom osjećam snagu u sebi da što veliko i savršeno načinim.“⁷⁰⁸



28) F. Quiquerez, *Juriš Nikole Zrinskog iz Sigeta (studija)*, 1886., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁷⁰⁹

Dvije poznate epizode iz obiteljske povijesti Zrinskih i Frankopana čine četvrtu kategoriju radova. Tijekom 1883. godine Quiquerez slika *Posljednje časove bana Petra Zrinjskog i kneza Franje Krste Frankopana u tamnici*, a 1886. godine *Juriš Nikole Zrinskog iz Sigeta*. Quiquerez se intenzivnije bavio motivima opsade i juriša još u razdoblju od 1881. do 1884. godine kada je radio na freskama u ophodu crkve u Mariji Bistrici. Tamošnja zidna slika *Juriš iz Zrina* uključivala je (s lijeva na desno) branitelje na konjima, spuštenu drveni most i Turke van zidina. U oblacima iznad spomenutih likova bila je, sukladno namjeni prostora, prikazana Majka Božja Bistrička.⁷¹⁰ *Juriš iz Sigeta* iz 1886. godine, nastao na 320. obljetnicu sigetske bitke, uključivao je pak sigetske branitelje koji pješice stupaju preko drvenog mosta te također Osmanlije na desnoj strani. Do druge polovine 80-ih godina slikari su raspolagali različitim povijesnim i umjetničkim izvorima vezanim uz sigetsku bitku. Inspiracija se mogla crpiti s područja historiografije, slikarstva, grafike, glazbe ili književnosti pa je i sam autor vjerojatno bio upoznat sa znatnom količinom materijala, tim više što je iste godine radio na naslovnici opere Ivana Zajca.⁷¹¹ Marijana Schneider utvrdila je, primjerice, znatne sličnosti s

⁷⁰⁷ Cvijić, 1931., 142.

⁷⁰⁸ Kršnjavi, 1980., 163.

⁷⁰⁹ Schneider, 1969., 42. (br. slikovnog priloga)

⁷¹⁰ Više o freskama i sačuvanim crtežima u Hrvatskom povijesnom muzeju vidi: Bregovac Pisk, 1995., 114.-115.

⁷¹¹ O tome također svjedoče crteži sačuvani u Hrvatskom povijesnom muzeju za glazbenu tragediju Ivana pl. Zajca - „u tri čina (slike) po drami Teodora Körnera napisao Hugo Badalić“. Vidi: Schneider, 1969., 83.-85.

bakrorezom unutar knjige *Neueröffneter Historischer Bildersaal* iz 1714./ 1715. godine.⁷¹² Marina Bregovac Pisk ukazala je na moguće poznavanje *Juriša Nikole Zrinskog iz sigetske tvrđave* Bertalana Székelyja koji je slikan i oleografiran baš pred 320. obljetnicu bitke. Quiquerez je pred sobom zasigurno imao različitu literaturu i slikovne priloge; još 1874. godine za časopis *Vienac* ilustrirao je *Porod Nikole Zrinskog* uz pjesmu Ivana Dežmana, a 1886. godine slikao je i historizirani portret Nikole Zrinskog čiji izgled i eventualno mjesto čuvanja ostaju nepoznati. Historijska rekonstrukcija bila je, dakle, predodređena različitim likovnim i književnim predlošcima koji su osiguravali lakšu izradu cjelokupnog prizora čija se konačna verzija danas nalazi u Muzeju Brodskog Posavlja.⁷¹³ Potonja je u tiskovinama poput *Agramer Zeitung*a pozitivno vrednovana, makar je autor osvrta Isidor Kršnjavi ustvrdio da je kolorit bistričke slike uspjeliji. Njegovo mišljenje zanimljivije je utoliko što je on sam početkom 20. stoljeća potpuno drukčije gledao na Quiquerezovo ilustriranje povijesnih scena. To je tek jedan u nizu primjera koji svjedoče o znatnoj razlici među prvotnim i kasnijim recepcijama historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Većina djela bila je prilikom izlaganja pozitivnije vrednovana, da bi u kasnijim desetljećima doživjela sasvim različitu vrstu ocjene, nerijetko na razini omalovažavanja.⁷¹⁴

Dok je figura Nikole Šubića Zrinskog mogla efikasno povezati razne lojalnosti i identitete, prikazivanje protagonista Zrinsko-frankopanskog pokreta ili urote bilo je kontroverznije.⁷¹⁵ Smaknuće Petra Zrinskog i Frana Krste Frankopana u Bečkom Novom Mjestu 1671. godine često se tumačilo posve dvojako, kao opravdano (u kontekstu izdaje vladara i približavanja Osmanlijama) ili kao neopravdano (u kontekstu borbe za municipalna prava i otpora tuđincu). Od sredine 19. stoljeća hrvatski političari i povjesničari (poput Josipa Jurja Strossmayera, Ante Starčevića, Franje Račkog i Ivana Kukuljevića Sackinskog) utjecali su na promjenu dotadašnjeg javnog mnijenja.⁷¹⁶ U nastojanju da se izmijeni prevladavajuća

⁷¹² Više o skicama i studijama *Juriša* iz 1886. godine (u Hrvatskom povijesnom muzeju) vidi: Schneider, 1969., 81.-83.

⁷¹³ Bregovac Pisk, 1995., 22. (za ilustraciju u *Viencu*), 46.-47. (o historiziranom portretu, jurišu iz tvrđave i mogućim utjecajima), 123. (o konačnoj verziji u Muzeju Brodskog Posavlja u Slavonskom Brodu)

⁷¹⁴ U osvrtu na stranicama *Agramer Zeitung*a Kršnjavi je ustvrdio sljedeće: „Spomenuta slika Zrinskog i njegovih vjernih je živa kompozicija s dobro naslikanim, vrlo izražajnim glavama, tačna u pokretu, vješto raspoređena, a što treba naročito naglasiti, tom slikom pulsira život. Kolorit nije na visini bistričke slike, koja doista predstavlja zadovoljavajući domet, uspjeh koji je izboren pod najnepovoljnijim okolnostima.“ Vidi: Cvijić, 1931., 134., prijevod prema: Schneider, 1969., 33.

⁷¹⁵ Nikola Šubić Zrinski (1508.-1566.) nije bez razloga bio jedan od zastupljenijih i prihvaćenijih likova u austrijskom, mađarskom i hrvatskom historijskom slikarstvu. Slikanje protagonista Zrinsko-frankopanskog pokreta (okvirno od 1664. do 1671. godine) uhvatilo je pak korijene samo u ugarskom dijelu Monarhije, posebice među Hrvatima i Mađarima. Vidi: Pálffy, 2012., 160.

⁷¹⁶ Važnost Zrinsko-frankopanskog pokreta ili urote prepoznavali su povjesničari i 19. i 20. stoljeća, makar su se njihove interpretacije razlikovale, najčešće ovisno o stupnju poznavanja građe i političkim kontekstima. Posljedice urote svakako su uvelike odredile daljnji tijek hrvatske povijesti, kako je istaknuo i Jaroslav Šidak: „Ona je (urota,

stereotipna slika „izdajnika“ Monarhije ukazivalo se na: apsolutizam Leopolda I., germanizaciju hrvatskih zemalja, kršenje municipalnih prava (posebice Zlatne bule iz 1222. godine te kaznenih zakona o pljenidbi i smaknuću), pljačku imanja te postupnu i naposljetku potpunu likvidaciju dviju starih velikaških porodica. Postupci Zrinskog i Frankopana promatrani su kroz prizmu borbe za nagodbena prava i priželjkivanu hrvatsku neovisnost. Kako je tvrdio Antun Gustav Matoš: „Slaveći posljednjeg Zrinskog i posljednjeg Frankopana, ne slavimo u njima samo najdivnije predstavnike onoga doba u našem narodu, nego ih slavimo kao rijetke ljude, koji se ne rodiše za stotinu, nego za nekoliko stotina godina prerano: tako rano, da njihova misao, misao slobode hrvatske i misao borbe za tu slobodu ni dan današnji nije osvojila inteligenciju, a kamoli cijeli narod hrvatski.“⁷¹⁷



29) F. Quiquerez, *Zrinski i Frankopan u tamnici*, 1883./ 1884., oleografija, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁷¹⁸

U drugoj polovini 19. stoljeća tzv. zrinsko-frankopanski kult bio je posebno raširen među pripadnicima Stranke prava koji su, baš kao i Matoš, u postupcima Zrinskog i Frankopana vidjeli borbu za hrvatsku neovisnost. Proglasivši ih nacionalnim mučenicima, pravaši su redovito posjećivali njihove grobove i organizirali mise zadušnice na dan smaknuća. Vlasti najčešće nisu odobravale takvu praksu. Posjetitelji misa zadušnica bili su praćeni i popisivani, učenicima je dolazak zabranjivan, a dobar dio svećenstva odbijao je uopće sudjelovati u obilježavanju datuma smrti. U 1883. godini, kada je Quiquerez započeo sa slikanjem spomenutog prizora, počeli su se skupljati prilozi za povratak posmrtnih ostataka u Hrvatsku. U 1886. godini, međutim, novi je ban zabranio daljnje aktivnosti na tom polju. Slikar je ipak mogao nesmetano crpiti inspiraciju, kako kroz različite historiografske rasprave, tako i kroz sve

op. a.) središnji događaj hrvatske povijesti u XVII stoljeću, u kojem su se svi životni problemi hrvatskog naroda u to doba, od ekonomskih preko političkih do kulturnih, tijesno isprepleli i koji je po svojim izuzetno teškim posljedicama utisnuo duboke tragove u daljnji razvoj Hrvatske.“ Vidi: Šidak, 1972., 21.

⁷¹⁷ Mijatović, 1999., 5.-7.

⁷¹⁸ Bregovac Pisk, 1995., 119.

brojnija književna izdanja. Od 1870-ih godina, naime, objavljuju se povjesnice, prigodnice i druge vrste djela kojima se zrinsko-frankopanski kult popularizira među širim društvenim slojevima. U historijskom slikarstvu takav trend doći će do svog vrhunca djelatnošću Otona Ivekovića.⁷¹⁹

Quiquerez slika *Posljednje trenutke u tamnici* od 1883. godine po narudžbi Kočonde i Nikolića. Od iste godine autor postaje suradnik humorističnog lista *Bič* čiji urednik - pravaš August Harambašić upravo tih godina izdaje pjesme posvećene Zrinsko-frankopanskoj uroti („Gdje slobode sad su dani, / Što ih Hrvat cijenet zna? / Gdje su Zrinski, Frankopani, / Gdje su ona lava dva? / O, tko svoju zemlju ljubi / I tko neće biti rob, / Tomu krvnik glavu rubi, / Taj u hladan pada grob!“).⁷²⁰ Quiquerezova slika zapravo je inačica djela Viktora Madarásza iz 1863. godine, o čemu svjedoče i tadašnje tiskovine kad spominju „nekog mađarskog slikara prije 20 godina“. Potonje djelo kopirao je i Károly Jakobey 1866. godine.⁷²¹ Quiquerez se zasigurno poslužio nekim od spomenutih radova u izradi vlastitog prizora, tim više što je poznato da je Madarászova slika također bila oleografirana i da je kao takva bila zastupljena i na području hrvatskih zemalja.⁷²² Oleografija *Posljednjih trenutaka* izdana je 1884. i 1895. godine u nakladi tvrtke Petra Nikolića u Zagrebu. Obzirom na dvostruko izdanje i poznati slikarski uzor, djelo je na području Hrvatske bilo popularno.⁷²³ Quiquerez nije doslovno imitirao Madarászov prizor, zadržavši se više na sličnim pojedinačnim rješenjima poput dvojice glavnih likova za stolom, skupine koja prilazi vratima s lijeve strane te zatvorskom prozoru koji je ovog puta premješten na desni rub prizora. Kompozicijsko rješenje je svakako vrlo slično, ali način tretiranja likova i ukupni dojam su već poprilično drukčiji.⁷²⁴

Kontekst nastanka Quiquerezove slike i oleografskih izdanja također je posve specifičan. Sukladno tematici zrinsko-frankopanskog otpora obilježavaju ga prvenstveno narodni pokret 1883. te studentske demonstracije 1895. godine. U vremenu postavljanja dvojezičnih grbova i spaljivanja mađarskih simbola vlasti Zrinski i Frankopani bili su izraz nacionalnog otpora i priželjkivane slobode. Obzirom na uvođenje komesarijata 1883. i sankcioniranje studenata 1895. godine, njihova uloga bila je tim značajnija. Novi ban želio je pod svaku cijenu pomiriti Hrvate s Nagodbom, pri čemu je hrvatska oporba redovito trpjela poraze na unaprijed izgubljenim izborima. U takvim okolnostima eventualni kupci oleografije

⁷¹⁹ Više o pohodu grobovima i tzv. mučeničkom kultu u politici i književnosti: Mijatović, 1999., 132., 148.-153.

⁷²⁰ *U smrt P. Zrinskoga i F. K. Frankopana, od nepoznatoga pjesnika XVII. vieka* - Augusta Harambašića, 1881. godine, više o pjesmama istog autora vidi: Ibid., 152., 195.

⁷²¹ Ova slika danas se nalazi u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu. Vidi: Bregovac Pisk, 1995., 31., 46.

⁷²² Schneider, 1969., 32., 50.

⁷²³ Više o oleografiji i njezinom pojavljivanju na stranicama tadašnjeg tiska vidi: Kamenov, 1988., 28.

⁷²⁴ Za detaljniji opis slike vidi: Bregovac Pisk, 1995., 119.

zasigurno su se lako solidarizirali s naslikanim prizorom, posebno imajući u vidu trenutnu političku situaciju.⁷²⁵ Quiquerezovo bavljenje Zrinskima i Frankopanima podudara se, dakle, s usponom i oporbenim vrhuncima Stranke prava koja upravo 1880-ih godina zagovara beskompromisnu samostalnost, uključujući „veleizdajničku“ politiku prema Austro-Ugarskoj Monarhiji. Njemu nekad bliska Narodna stranka postala je uvelike mađarizirana i činila je sastavni dio nagodbene - dualističke vlasti.⁷²⁶

Ilustriranje narodnih heroja iz prošlosti bilo je inicirano od strane zagrebačkih izdavača. Domaći trgovci procijenili su da će naslikani prizor dobro „proći“ među širim, posebice srednjim, društvenim slojevima. Bili su u konačnici u pravu, o čemu svjedoče dva izdanja zrinsko-frankopanske tematike u prijelomnim nagodbenim godinama.⁷²⁷ Ideja o slikanju istaknutih povijesnih ličnosti pojavila se već mnogo ranije. Još je Ivan Kukuljević Sakcinski 1850-ih godina ukazivao na iznimno loše stanje historijskog slikarstva u Hrvatskoj i na južnoslavenskom području općenito. Situacija nije bila povoljna ni gotovo dva desetljeća kasnije. Tijekom 1874. godine, primjerice, upravo je Quiquerezov prijatelj Ladislav Mrazović otvorio pitanje političkog odgoja nacije na temelju umjetničkog djelovanja (posebice prikazivanja poznatih povijesnih ličnosti i događaja). Sa žaljenjem je tada konstatirao: „Izuzmemo li onaj jedan moment, koji je ostao u živoj uspomeni jednog diela našeg naroda, a to je katastrofa kosovska, koliko je naše poviesti prodrlo u svijest naroda? [...] Tko spominje naše Frankopane i Zrinske, tko Draškoviće i Horvate? Uzrok je tome što se kod nas nigda nije stvorila umjetnost, koja bi umjela dlietom i kistom sve to uveličati i ovjekovječiti.“⁷²⁸ U osvrtu na oleografiju izdanu 1884. godine novine *Pozor* također naglašavaju važnost kupnje i promocije domaćih historijskih prizora: „U mnogih se naših kućah, vidjevaju slike iz tudje povjesti - mi nećemo kazati, da toga ne treba - umjetnost ne pozna ni geografskih ni etnografskih granica - nu svakako mislimo, da je košulja bliža tielu od kaputa, pa zato scienimo, da nam u prvom redu treba poduprieti ono, što je naše - a onda tek možemo i u tudje kraje poći. Treba to sada, kad je Hrvat u boriti težku borbu za svoja prava, pa zato nek u svakoj kući visi slika, koja pokazuje jednu epizodu iz te naše borbe [...]“⁷²⁹ Za 1880-ih godina situacija je, dakle, bila nešto povoljnija nego ranijih desetljeća. Ipak, historijsko slikarstvo s procesom izdavanja oleografija još uvijek je i kvalitativno i kvantitativno prolazilo svoje rano doba koje je, kako će se ubrzo

⁷²⁵ Za detalje o povijesnom kontekstu vidi: Šidak et al., 1968., 119.-123., 137.-148.

⁷²⁶ O hrvatskoj državotvornoj ideji od 1883. do 1903. godine vidi: Stančić, 2002., 191.-195.

⁷²⁷ Prvo izdanje iz 1884. godine bilo je rasprodano, a drugo je također pozitivno vrednovano u dobrom dijelu domaćih tiskovina. O tome više vidi: Kamenov, 1992., natuknica pod rednim brojem 64., br. str. nije označen.

⁷²⁸ Maruševski, 2004., 68.

⁷²⁹ *Pozor*, br. 10., 1884., str. 5., prema: Kamenov, 1992., natuknica pod rednim brojem 64., br. str. nije označen.

ispostaviti, bilo na samom zalasku. Od 1890-ih godina doći će do realizacije mnogo uspješnijih i brojnijih likovnih djela, uključujući njima pripadajuće kromolitografije.

Historijsko slikarstvo Ferdinanda Quiquereza najvećim dijelom nastaje od 1871. do 1892. godine. U formalno-stilskom pogledu ono nedvojbeno pripada ranom razdoblju žanra u Hrvatskoj, oslanjajući se prvenstveno na podučavanje Josipa Franje Mückea i posredno na istaknute mađarske predstavnike. Quiquerezove slike u pojedinim tehničkim aspektima odišu manje vidljivim Münchenskim i talijanskim utjecajima, sukladno njegovim studijskim boravcima u inozemstvu. Ipak, način izražavanja ne pokazuje značajnije sličnosti s poznatim međunarodnim uzorima. Boravci u Münchenu, Veneciji i Rimu svakako su doprinijeli slikarskom razvoju, ali parcijalno školovanje i teška materijalna situacija otežali su eventualno formiranje cjelovitijeg i prepoznatljivijeg stilskog izraza. Od istaknutih hrvatskih predstavnika Quiquerez je bio najviše pod utjecajem prvog učitelja Josipa Franje Mückea. Mnoge mane njegova historijskog slikarstva proistječu upravo iz boravka u Mückeovom zagrebačkom atelijeru. Osim toga, Quiquerez je nakratko bio u kontaktu s Franjom Salghettijem Driolijem čija mu je preporuka osigurala boravak na dvoru crnogorskog kneza. U Crnoj Gori slikar je stekao određeno ratno iskustvo i detaljniji uvid u epsku narodnu poeziju što se kasnije odrazilo na njegovo bavljenje različitim povijesnim i folklornim temama. Po načinu obrazovanja i nepovoljnim financijskim okolnostima, Quiquerezov život često je predstavljan kao nešto uspješnija verzija života Vjekoslava Karasa. Iako je takva usporedba uvelike diskutabilna, može se ustvrditi da Quiquerez baš kao i Karas ni u kom slučaju nije ostvario svoj puni slikarski potencijal, posebice ne na području historijskog slikarstva. Ono se naposljetku većinom svelo na slikanje predložaka za široku potrošnju - po narudžbama trgovaca oleografijama. Izravniji zapadni utjecaji, primjerice francuskog slikarstva, nisu pritom uopće dolazili do izražaja. Quiquerez, naime, nije nikad realizirao planirano putovanje za Pariz. Tamošnji akademizam neposredno će doći u hrvatsku sredinu tek pojavom Vlahe Bukovca, i to baš u godini Quiquerezove smrti.⁷³⁰

Politička kretanja također nisu išla na ruku Quiquerezovoj karijeri. S izuzetkom banovanja Ivana Mažuranića, slikar je veći dio života proveo u opozicijskim redovima. Prvotna bliskost Narodnoj stranci, koja mu je osigurala učiteljski posao, te kasnija suradnja s „izdajničkim“ pravaškim listovima onemogućili su svako napredovanje i širu suradnju s novim - khuenovskim vlastima. Većina narudžbi bila je odrađivana za potrebe privatnih trgovaca i izdavača poput Kočonde i Nikolića. Oni su, s posebnim obzirom na trenutnu političku situaciju

⁷³⁰ Ukratko o Quiquerezovu likovnom izričaju i utjecajima vidi: Bregovac Pisk, 1995., 41.-42., 64.

te potencijal nacionalno osvještenog građanskog sloja, naručivali prizore koji su im se učinili isplativim i prijemčivim. Quiquerez je takve poslove nerijetko obavljao „automatizmom“, oslanjajući se na različite predloške drugih autora. Historijska rekonstrukcija stoga nije bila provođena niti strogo niti sustavno. Dapače, najveći dio inspiracije crpio je proizvoljno iz različitih litografija, fotografija te kazališnih ili književnih komada. Uostalom, potražnja i loše materijalne prilike nisu ni išle na ruku dugotrajnim i detaljnim rekonstrukcijskim nastojanjima.⁷³¹

U hrvatskoj povijesti umjetnosti Quiquerezovo historijsko slikarstvo bilo je često vrednovano prilično negativno, posebice krajem 19. i u prvoj polovini 20. stoljeća. Većina takvih osvrtâ zanemarivala je društveno-politički kontekst, orijentirajući se prvenstveno na lošije formalno-stilske datosti djela. Quiquerez je u hrvatskoj inačici žanra afirmirao niz tema i motiva, poput *Seljačke bune Matije Gupca*, *Urote Petra Zrinskog i Frana Krste Frankopana*, *Krunidbe kralja Tomislava*, kosovskog ciklusa te alegorije *Predziđa kršćanstva*. Svojom se djelatnošću također oslonio na neke od ranijih prikaza kao što su *Dolazak Hrvata*, *Krunidba kralja Zvonimira*, portreti iliraca i Ivana Gundulića, *Djed i unuk* te *Opsada Sigeta*. Time je nastavio tradiciju prvih istaknutih - domaćih i stranih - predstavnika. Manji broj svih tih radova danas je sačuvan u tehnici ulja na platnu, dok je većina dostupna u obliku grafičke reprodukcije. Predlošci za oleografiranje obično su nastajali u kraćim vremenskim razmacima i pod nepovoljnim osobnim i društvenim okolnostima. To je svakako vrlo bitan čimbenik u procjeni njihova slabijeg kvalitativnog učinka.⁷³² U krajnjoj liniji Quiquerezovo historijsko slikarstvo u osnovi i jest bilo namjenjeno širokoj potrošnji i raznovrsnim profilima konzumenata. Više od desetljeća slikar je udovoljavao njihovoj potražnji i time gradio specifičnu percepciju povijesti na području hrvatskih zemalja.⁷³³

⁷³¹ U tom kontekstu Antonija Cvijić Quiquereza vidi kao „žrtvu svoje misije“, navodeći: „Te su naime narudžbe u svrhu umnožavanja dolazile uvijek uz kratko odmjereno rok, po prenaplo izvedenim nacrtima bez modela i bez korektura. Ferdo ih je u velikoj materijalnoj nuždi morao da 'lifrue' za nagradu od 100 - 200 for., a kadgod bi koji takav rad predao, da se pošalje u Beč u nakladu za reproduciranje, u njemu se počela buniti savjest, stidio se, očajavao, htio bi da spriječi dalji tok izradbe i strepio, kakva će se vratiti kao oleografija. A kad bi onda novine dobrohotno javile, da je posao uspio i da odgovara svrsi, tad bi ga jedino tješilo to, što sav narod na jugu čak i preko Bugarske i Makedonije svoje domove tim slikama resi, a starci pričaju mlađima o junaštvu i požrtvovnom rodoljublju, kojim se spasava malen narod, da mu ime i rod ne izgine.“ Vidi: Cvijić, 1931., 133.

⁷³² Upravo je Cvijić još 1931. godine naglasila da Quiquerezov rad na historijskom slikarstvu valja procjenjivati u odnosu na osobni i opći društveno-politički kontekst. Izdavane oleografije u istom su tekstu promatrane kao primjeri „pravih 'Massenartikela', koji su stvaraoocu originala povrh vlastitog nezadovoljstva pribavili još i odij kritičnog foruma“. Vidi: Ibid., 115.

⁷³³ Marijana Schneider ukazala je na važnost potražnje za rodoljubnim oleografijama, posebice među društvenim slojevima u usponu: „Ti posljednji ostaci romantizma su onaj slabiji dio stvaranja ovog slikara, nastao iz potrebe za održanjem egzistencije, u vrijeme kad je potražnja za rodoljubnim prizorima velika, a Quiquerez jedini slikar kroz gotovo deset godina, koji može namiriti tržište tom robom, sve dok se ne pojavljuje njegov učenik O. Iveković.“ Vidi: Schneider, 1969., 30.

IV. 4. Zrelo doba (od 1893. do 1918.)

Rano doba historijskog slikarstva u Hrvatskoj okončava se pojavom mladih slikarskih snaga. U 1893. godini umire Ferdinand Quiquerez kao vodeći predstavnik tog razdoblja, a iste godine u Zagreb dolazi Vlaho Bukovac kao predvodnik modernijih stilskih tendencija. Od 1895. godine u glavnom gradu također boravi Mato Celestin Medović, a sa srednjoeuropskih akademija ili stipendijskih boravaka po Apeninskom poluotoku pristižu mlađi autori poput Bele Čikoša Sesije i Otona Ivekovića. Oni, uz članove Društva „Medulić“ i manji broj drugih slikara, utjelovljuju i po broju i po kvaliteti ostvarenja, zrelo doba historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Potonji period, obilježen većim brojem javnih narudžbi i oleografskih izdanja, završava 1918. godine raspadom Austro-Ugarske Monarhije te uspostavom Države Slovenaca, Hrvata i Srba, odnosno kasnijim formiranjem prve - monarhijske Jugoslavije. Druga nagodbena faza (1893.-1918.) historijskog slikarstva na političkom planu predstavlja razdoblje daljnjeg jačanja mađarizacije, ali i revizije do tada relativno ustaljenih političkih odnosa, počevši s propagiranjem tzv. Novog kursa i koalicijskom suradnjom dijela hrvatskih i srpskih stranaka. Na likovnom planu isto doba obilježeno je prodorom modernijih slikarskih strujanja te složenijom manifestacijom tadašnjih društveno-političkih kretanja, kako, primjerice, svjedoče reprezentativna platna Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10. Godine Prvog svjetskog rata, na realnoj i simboličkoj razini, označavaju završnicu intenzivnije te manje ili više nagodbenjački orijentirane slikarske aktivnosti. Na sljedećim se stranicama, po već standardnom predlošku, izlažu (srednjo)europski i potom hrvatski kontekst, nakon čega slijedi osvrt na pobrojane predstavnike i njihova historijska ostvarenja.

Historijsko slikarstvo krajem stoljeća: modernizacija žanra

Tijekom druge polovine 19. stoljeća europsko slikarstvo pokazuje prve ozbiljnije znakove formalno-stilske i institucionalne podvojenosti. Službene odgojno-obrazovne ustanove promoviraju specifični tip akademskog slikarstva (kako je elaboriran u ranijem poglavlju), dok se na manje službenim i često zapostavljenim autorskim razinama zagovaraju drukčiji i moderniji pristupi. U posljednjim desetljećima 19. stoljeća potonji pravci (poput impresionizma) postaju zastupljeni i unutar ekskluzivnijih institucionalnih okvira, premda s određenom dozom opreza ili rezerviranosti.⁷³⁴

⁷³⁴ Tzv. pompierska umjetnost će, obzirom na svoj karakter, mnogo lakše usvojiti pojedina stilska i idejna načela secesije ili simbolizma, nego li drugih, a posebice kasnijih pravaca s kojima najčešće dolazi u sasvim izravni konflikt. Vidi: Čelebonović, 1974., 24.-25.

Kompromis novih umjetničkih pravaca i starih akademskih nazora donekle je izražen i na polju historijskog slikarstva. Tzv. modernizacija žanra provodi se prvenstveno uključivanjem prepoznatljivih formalno-stilskih elemenata (impresionizma, plenerizma ili secesije) u klasični žanrovski narativ. Ipak, takav slikarski pristup očitiji je na pripremnim skicama i studijama, nego li u konačnim verzijama djela. Istaknuti predstavnici historijskog slikarstva rijetko kad koriste sveobuhvatnija ili radikalnija formalno-stilska rješenja. Najčešće se, u skladu s kontekstom i dotadašnjim praksama, drže ustaljenih akademskih normi (što dokazuju i hrvatski primjeri). Snažniji prodor avangarde pred početak Prvog svjetskog rata, a posebice u međuratnom razdoblju, označit će u tom pogledu definitivni raskid s tradicijama žanra. Klasično historijsko slikarstvo u srazu s društveno-političkim i likovnim kretanjima prve polovine 20. stoljeća pokazat će se, riječima Marijane Schneider, „suvišnim i zastarjelim“.⁷³⁵

Do završetka Prvog svjetskog rata, a ponegdje i kasnije, historijsko slikarstvo zadržava svoj prepoznatljivi karakter. Osnovni termini, kako su definirani unutar *Terminologije*, u tom pogledu nisu značajnije izmijenjeni. Vodeći predstavnici diljem Starog kontinenta prikazuju povijest sukladno specifičnostima vlastitih nacionalnih prostora, pri čemu su veća formalno-stilska odstupanja rijetkost, posebno kada je riječ o državnim narudžbama. Modernizacija žanra odvija se postupno i bez većih izražajnih previranja, čemu svjedoče opusi različitih autora poput: francuskog **Édouarda Detaillea** (1848.-1912.),⁷³⁶ španjolskog **Francisca Pradille Ortiza** (1848.-1921.),⁷³⁷ portugalskog **Velosa Salgada** (1864.-1945.),⁷³⁸ talijanskog (odnosno

⁷³⁵ Vidi: Schneider, 1969., 18.-19./ Najčešće ovisno o afinitetima pojedinaca ili sredina, akademsko historijsko slikarstvo stječe naglašenije karakteristike ranijih ili aktualnih umjetničkih pravaca, stilova i svjetonazora 19. stoljeća poput klasicizma, romantizma, realizma, naturalizma, simbolizma, itd.

⁷³⁶ Meissonierov učenik i sudionik Francusko-pruskog rata jedan je od najznačajnijih predstavnika ratnog slikarstva u Francuskoj. Osim standardnih osobina takve vrste slikarstva, poput razrade detalja, u svoja ostvarenja unosi izrazitije elemente alegorizacije i simbolizma kako, primjerice, pokazuje djelo *San* iz 1888. godine. Potonja slika, dobitnica zlatne medalje na Salonu iste godine, prikazuje francuske vojnike na spavanju te njihov san (marš predaka, također francuskih vojnika, na nebu). Potonje ostvarenje pokazalo se kao zahvalan materijal za grafičku reprodukciju i daljnju distribuciju teme po školama Treće Republike. Vidi: Kearns, 1989., 53.-54.

⁷³⁷ Historijsko slikarstvo Francisca Pradille Ortiza uključuje neke od najpoznatijih i najpopularnijih prikaza iz španjolske povijesti, poput *Ivane I. Kastiljske (Ivane Lude)* iz 1877. i *Predaje Granade* iz 1882. godine. Za više informacija o liku i djelu vidi: Rincón García, 1986., 294.-303.

⁷³⁸ Učenik pariške *École des Beaux-Arts*, poznata je njegova slika (važna epizoda portugalske kolonijalne povijesti) *Vasco da Gama pred vladarom Samorinom* iz 1898. godine. Vidi: Castro, 2017., 173.-174.

turskog - po području djelovanja) **Fausta Zonara** (1854.-1929.),⁷³⁹ njemačkog **Antona von Wenera** (1843.-1915.)⁷⁴⁰ ili austrijskog **Siegunda L'Allemanda** (1840.-1910.).⁷⁴¹

Reakcije na akademsku umjetnost druge polovine 19. stoljeća u većini slučajeva nisu uključivale snažniji ili agresivniji otklon spram figurativnosti. Pokreti koji su izražavali negativniji stav u odnosu na tadašnje institucije, počevši od preraphaelita sredinom 19. stoljeća,⁷⁴² svakako su pokazivali veće formalno-stilske posebnosti, ali najčešće u granicama realno zadane slike stvari. Historijsko se slikarstvo sve do tzv. bujanja stilova (formalno od 1905. do 1918. godine) uspijevalo održati kao relevantna umjetnička kategorija. Ipak, pad popularnosti, prvenstveno u državama tzv. dvojne revolucije, sve je osjetniji. Završetkom Prvog svjetskog rata te slomom dotadašnjih društvenih i političkih struktura žanr u dobrom dijelu europskih zemalja iščezava ili se adaptira novim umjetničkim pravcima koji ga redefinišu gotovo pa do neprepoznatljivosti. Prije toga, počevši od 1890-ih godina, očitija je snažnija prilagodba različitim modernim strujanjima poput secesije i simbolizma. Nekad široko zastupljena historijska rekonstrukcija tada ustupa mjesto sve slobodnijim interpretacijama povijesti. Takav trend, vidljiv već u pojedinim sferama akademizacije žanra, historijsko slikarstvo (njegove teme i motive) dodatno alegorizira, a naposljetku i mitologizira. Manje ili više realni događaji ponekad i sasvim ustupaju mjesto mitološkim ili književnim predlošcima, zbog čega prikazi nerijetko gube bilo kakav povijesni karakter.⁷⁴³

⁷³⁹ Tijekom 1891. godine Fausto Zonaro preselio se u Istanbul gdje je uskoro postao slikar osmanske povijesti pod sponzorstvom sultana. Tamo je boravio do 1909. godine kada se vratio u Italiju, nakon Mladoturske revolucije. Svojim radom Zonaro je popularizirao historijsko slikarstvo, ali i zapadnu umjetnost općenito, na području Osmanskog Carstva, odnosno buduće Turske. Za više informacija vidi internetsku stranicu posvećenu umjetniku: <http://www.faustozonaro.it/default.html> (pregled: 13. 12. 2018.)

⁷⁴⁰ Dok se u Francuskoj, na račun izgubljenog rata, generira revanšizam, na području Njemačkog Carstva slave se pobjeda i konačno ujedinjenje. Tamošnje vlasti i institucije svojim slikarskim narudžbama potiču daljnju homogenizaciju nacionalnog prostora. Anton von Werner jedan je od vodećih predstavnika njemačkog historijskog slikarstva nakon 1871. godine, a poznat je, među ostalim, upravo po *Proglašenju Njemačkog Carstva* i nizu drugih djela kojima se afirmira zajednički nacionalni identitet. Na njegovo umjetničko oblikovanje znatno su utjecali francuski slikari 19. stoljeća. Vidi monografiju Dominika Bartmanna *Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich* iz 1985. godine, 15.-34. (život i umjetnost Antona von Wenera)

⁷⁴¹ Nećak Fritza L'Allemanda, poznat po prikazima različitih ratnih epizoda, a posebno po konjaničkom portretu *Laudon u bitci kod Kunersdorfa*. Vidi: Schneider, 1969., 15.-16.

⁷⁴² U kontekstu kontriranja akademskim institucijama i društvenim kretanjima općenito, čini se zanimljivim istaknuti da Bratstvo preraphaelita svoj svjetonazor bazira na odbacivanju dijela tradicije, ali i povratku u dalju – predrafaelitsku prošlost, pri čemu su očite i određene sličnosti s nazarencima iz prve polovine 19. stoljeća.

⁷⁴³ Kako je istaknula Jelena Uskoković, opisujući monumentalizam na području slikarstva, preokupacije se kreću prema nadstvarnim, herojskim ili božanskim ciljevima, pri čemu se, kao inspirativni materijal, primarno koristi narodna epska poezija i, nešto rjeđe, različiti književni predlošci. U hrvatskoj umjetnosti takav je trend najočitiji u djelovanju Društva „Medulić“ i slikarskim ostvarenjima Mirka Račkog, preciznije prikazivanju Kraljevića Marka, različitih epizoda kosovskog ciklusa (Miloša Obilića, Majke Jugovića, Kosovke djevojke, itd.) ili Smail-age Čengića. Izlagačke aktivnosti i naglašena ideološka opredjeljenost Društva „Medulić“ i formalno i sadržajno redefinišu dotadašnje historijsko slikarstvo. Vidi: Uskoković, 1980., 5., 15.-25.

U zonama rastućih nacionalnih pokreta, poput srednjoeuropske, historijsko slikarstvo doživljava svojevrsne kreativne vrhunce. Među mnogobrojnim tamošnjim autorima (od kojih neki zadržavaju prepoznatljive akademske obrasce, a pojedini preuzimaju modernije načine izražavanja) ističu se: **Václav Brožík** (1851.-1901.),⁷⁴⁴ **Mikoláš Aleš** (1852.-1913.)⁷⁴⁵ i **Alfons Mucha** (1860.-1939.)⁷⁴⁶ - predstavnici češkog; **Mihály Munkácsy** (1844.-1900.)⁷⁴⁷ i **Gyula Benczúr** (1844.-1920.)⁷⁴⁸ - predstavnici mađarskog te **Józef Brandt** (1841.-1915.), **Henryk Siemiradzki** (1843.-1902.),⁷⁴⁹ **Wojciech Kossak** (1856.-1942.) i **Wacław Pawliszak** (1866.-1905.) - predstavnici poljskog historijskog slikarstva.⁷⁵⁰

Građansko društvo i nacionalna emancipacija važni su generatori za razvoj historijskog slikarstva. U drugoj polovini 19. stoljeća primjeri novoformiranih država ukazuju također na iznimno značajnu ulogu stabilnijeg državno-pravnog aparata. Određeni stupanj političke neovisnosti obično rezultira bržim nastankom kvalitetnijih slika ili makar slobodnijim izborom tema ili motiva. Razvoj historijskog slikarstva na području susjedne Kneževine, kasnije Kraljevine Srbije dobrim dijelom potvrđuje takav trend. Beograd kao političko središte države, kojemu gravitiraju okolna područja, provođenjem ciljane kulturne politike privlači svoje vodeće predstavnike (bilo nakon nižih razina školovanja, bilo poslije završetka studija u inozemstvu). U tom je kontekstu zanimljivo istaknuti da autori poput **Đorđa Krstića** (1851.-1907.), **Uroša Predića** (1857.-1953.) i **Paje Jovanovića** (1859.-1957.) u Beograd dolaze s područja pod vlašću Austro-Ugarske Monarhije.⁷⁵¹ Privučeni politikom tamošnjih vlasti i

⁷⁴⁴ Kako svjedoče i Brožíkovi studiji u inozemstvu (Dresdenu, Münchenu i Parizu), prostor Srednje Europe (primarno dijelovi Češke, Moravske, Mađarske i podijeljene Poljske) u drugoj polovini 19. stoljeća postaje povezaniji s europskim umjetničkim centrima na zapadu. Vidi: Schneider, 1969., 17.

⁷⁴⁵ Jedan od najpopularnijih čeških slikara, ilustratora i pripadnika tzv. Generacije narodnog kazališta (*Generace Národního divadla*) - središnjeg teatra čija je obnova (nakon požara) bila iskaz onodobne nacionalne euforije i kulturne neovisnosti.

⁷⁴⁶ U povijesti umjetnosti često promatran kroz prizmu *Art Nouveau* ili secesije, u kontekstu historijskog slikarstva Alfons Mucha najpoznatiji je po tzv. Slavenskoj epopeji (ciklusu slika češke i panslavenske tematike rađenom od 1910. do 1928. godine). Za više informacija vidi: <https://www.mucha.cz/en/biography> (pregled: 15. 12. 2018.), <http://www.muchafoundation.org/timeline> (pregled: 15. 12. 2018.)

⁷⁴⁷ Na svestranoj obrazovnoj rutini Munkácsy je obišao niz prestižnih europskih umjetničkih centara. Školovanje je započeo u Pešti, a nastavio u Beču, Münchenu, Düsseldorfu i Parizu (da bi naposljetku u potpunosti dostigao svjetsku slavu). Vidi: Čelebonović, 1974., 50.-52., 188.

⁷⁴⁸ Mađarsko historijsko slikarstvo tijekom druge polovine 19. stoljeća doživljava procvat, pri čemu 60-ih godina obično prevladava antihabsburški sentiment, a kasnije općenitija reprezentativna tematika. Benczúr, primjerice, slika: *Oproštaj Lászla Hunyadia od prijatelja* (1866.), *Krštenje Stjepana I.* (1875.) i *Ponovno osvojenje tvrđave Budim* (1896.). Vidi: Schneider, 1969., 19.

⁷⁴⁹ Predstavnik monumentalnijeg akademskog slikarstva, poznat po prikazima antičke povijesti u kojima naglašava (parafrazirano, op. a.): harmoničnost ženskog tijela, privlačnu bjelinu puti, bogatstvo odjeće te utisak raskoši i moć. Vidi: Čelebonović, 1974., 78.-79., 190.

⁷⁵⁰ Brandt, Kossak i Pawliszak poznati su po slikama bitki i konjičkih juriša. Schneider, 1969., 17.

⁷⁵¹ Đorđe Krstić rođen je u Staroj Kanjiži, a kao stipendist kneza Milana Obrenovića odlazi na studij u inozemstvo. Tijekom 1883. godine vraća se u Beograd gdje radi kao učitelj. Uroš Predić rođen je u Orlovatu, a studirao je u Beču. U Beogradu se trajno naseljava od 1897. godine. Paja Jovanović rođen je u Vršcu, a kao stipendist Matice srpske studirao je u Beču, nakon čega boravi u Münchenu i Parizu te na nizu putovanja po Europi, Sjevernoj Africi

osjećajem nacionalne pripadnosti potonji slikari prikazuju zbivanja iz srpske povijesti, pri čemu se oleografska izdanja njihovih djela prodaju i na području Trojedne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije.⁷⁵² Distribucija takvih slika, kao i radova s prikazima iz hrvatske povijesti, postaje tim zanimljivija uslijed jačanja procesa nacionalne diferencijacije.⁷⁵³

Historijsko slikarstvo u drugoj polovini 19. stoljeća doživljava postupnu afirmaciju i na području Ruskog Carstva. Prikazivanje povijesti u istočnom dijelu Starog kontinenta u tom je razdoblju primarno vezano uz vodeće akademske institucije, ali i moderne umjetničke skupine koje im kontriraju (primjerice, „Peredvižnjiki“ i „Mir iskusstva“). Različiti povijesni i folklorni sadržaji prisutni su ponajviše u opusima **Vasilija Vereščagina** (1842.-1904.), **Ilje Rjepina** (1844.-1930.), **Vasilija Surikova** (1848.-1916.), **Viktora Vasnjecova** (1848.-1926.) i **Nikolaja Samokiša** (1860.-1944.).⁷⁵⁴ Do kraja stoljeća historijsko slikarstvo postaje, ukratko, sveprisutna žanrovska konstanta na europskom tlu. Ona se u pojedinim dijelovima kontinenta već ubrzano osipa i troši pod naletom modernijih slikarskih trendova i novih društvenih okolnosti, dok se dalje od nekadašnjeg epicentra razvija po posebnim povijesno-umjetničkim obrascima, proživljavajući svojevrstne kreativne vrhunce.

i Maloj Aziji. Jedan je od najpoznatijih predstavnika srpskog historijskog slikarstva s temama kao što su *Seoba Srba*, *Proglašenje Dušanovog zakonika*, *Borba u Teutoburškoj šumi* i *Takovski ustanak*. Vidi: Kolarić, 1982., 95., 138.

⁷⁵² Primjerice, u sklopu izdavačke djelatnosti Petra Nikolića u Zagrebu reproducirana su djela Paje Jovanovića kao što su: *Seoba Srba* (1896.), *Takovski ustanak* (1898.) i *Krunidba cara Dušana* (1908.). Vidi: Kamenov, 1988., 26.

⁷⁵³ U drugoj polovini 19. stoljeća proces nacionalne diferencijacije među Hrvatima i Srbima postaje sve izraženiji. Općenito, nacionalne baze na području srednje, istočne i jugoistočne Europe još uvijek nisu isključivo etnički određene, iako temelji takvih nacionalnih integracija nepobitno postoje. U malobrojnim dosadašnjim istraživanjima problem formiranja nacionalnih identiteta i prodaje oleografskih izdanja nije posebno razmatran. Eventualno znanstveno istraživanje uvelike je otežano ograničenim brojem podataka (prvenstveno o kupcima i vlasnicima). Za relevantne odgovore valjalo bi, među ostalim, utvrditi tko su bili pojedinačni kupci i vlasnici određenih oleografskih izdanja i kakvi su, primjerice, bili njihovi nacionalni, vjerski ili politički svjetonazori. Tek detaljnom pojedinačnom analizom mogli bi se formirati precizniji i pouzdaniji opći zaključci. Ovako, ostaje tek za pretpostaviti da je, jačanjem procesa nacionalne diferencijacije, i kupnja određenih oleografija bila podijeljena sukladno pripadnosti određenoj etničkoj, vjerskoj, političkoj ili nacionalnoj skupini. Ipak, i takvi zaključci postaju upitni ili makar ograničeni kada se uzmu u obzir sadržaji općeg južnoslavenskog i prevladavajuće folklornog karaktera. Tim više što proces šire nacionalne integracije na području hrvatskih zemalja završava tek prema sredini 20. stoljeća.

⁷⁵⁴ Za više osnovnih informacija o spomenutim umjetnicima vidi: Čelebonović, 1974., 189.-191.

Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj: druga nagodbena faza

Na prijelazu stoljeća, odnosno u posljednjim desetljećima dugog 19. stoljeća, historijsko slikarstvo u Hrvatskoj proživljava svojevrsni formalno-stilski i sadržajni zaokret. Tijekom 1893. godine umire Ferdinand Quiquerez kao vodeći predstavnik ranog doba, a u Zagreb dolazi Vlaho Bukovac kao nositelj modernih europskih (prvenstveno pariških) strujanja. Već godinama ranije veći broj umjetnika - predvodnika nove generacije odlazi s područja Trojedne Kraljevine na školovanje i stipendijske boravke u inozemstvo (primarno u njemačke zemlje i na prostor Apeninskog poluotoka). Oni svoja prva veća ostvarenja slikaju upravo 1890-ih godina. Kako modernizacijski procesi u međuvremenu jačaju, tako historijsko slikarstvo postaje sve heterogeniji i kompleksniji likovni te društveni fenomen. Grafičke reprodukcije ne obuhvaćaju tek litografije i oleografije, već i razglednice, plakate, ilustracije u knjigama⁷⁵⁵ te različite promidžbene materijale.⁷⁵⁶ Istaknuti predstavnici formiraju specifične načine izražavanja, pri čemu sadržajna komponenta njihovih djela i dalje dominira nad formom, odnosno stilom (što je žanrovska konstanta). Prema raspadu Austro-Ugarske Monarhije sadržaji južnoslavenskog karaktera sve su naglašeniji, i to kao oporba nagodbenim - obično javnim narudžbama s političkog vrha. U svom programatskom usmjerenju takvi su sadržaji sve agresivniji, budući da sasvim izravno dovode u pitanje opstojnost tadašnjeg državnog uređenja.⁷⁵⁷

Zrelo doba historijskog slikarstva u Hrvatskoj uključuje najvažnije i (s pozicija likovne kritike te povijesti umjetnosti općenito) najcjelovitije autore. U sljedećim poglavljima obrađuju se redom: Vlaho Bukovac, Mato Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija, Oton Iveković (odnosno njegova prva faza stvaralaštva za vrijeme postojanja Austro-Ugarske Monarhije) te djelovanje i temeljne karakteristike „historijskog“ slikarstva Društva „Medulić“. Unutar zasebnog poglavlja, prvenstveno zbog važnosti i značaja prostora u cjelini, analiziraju se djela izložena u tzv. Zlatnoj dvorani Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10. Prije svega toga pristupa se obradi manje poznatih djela ili autora, s naglaskom na temeljne likovne i društvene procese te osobitosti samog razdoblja.⁷⁵⁸

⁷⁵⁵ O primjeni koloriranih litografija stranih autora s prikazima iz svjetske, europske, habsburške i ugarske povijesti u hrvatskom školstvu vidi: Rapo, 2012., 82.-98.

⁷⁵⁶ Primjerice, *Album zaslužnih Hrvata XIX. stoljeća* sastoji se od „sto i pedeset životopisa, slika i vlastoručnih podpisa“. Za većinu ilustrativnih materijala (crteža-portreta) bio je zadužen Stjepan Kovačević kojemu se autor Milan Grlović izričito zahvaljuje unutar predgovora. Vidi: Grlović, 1898.-1900., Uvod (br. str. nije naznačen). Osim toga, sve je više književnih, historiografskih i drugih vrsta popraćeno različitim vizualnim pomagalima koja su svakako utjecala na oblikovanje specifičnih nacionalnih identiteta i s time vezanih povijesnih predodžbi.

⁷⁵⁷ Više o povijesnom kontekstu zrelog razdoblja vidi u: Šokčević, 2016., 322.-359.

⁷⁵⁸ Zrelo razdoblje sadrži najveći broj istaknutih predstavnika pa će problematizacija, a posebice komparativna analiza i kontekstualizacija, važnijih fenomena biti odrađena u sklopu njihovih zasebnih poglavlja.

U tzv. drugoj nagodbenoj fazi jasnije je izražena većina fenomena prisutnih u ranijim razdobljima. Historijska portretistika (sudeći prema izvršenoj katalogizaciji) snažnije je institucionalizirana. Još uvijek mlade kulturne ustanove, poput Matice hrvatske, naručuju izradu portreta dotadašnjih predsjednika. U sklopu daljnje historizacije vodećih ličnosti i događaja prve polovine 19. stoljeća sve je istaknutija uloga nekadašnjih preporoditelja (predvodnika ilirskog pokreta).⁷⁵⁹ U određenoj mjeri i dalje su prisutni historizirani portreti rađeni po ranijim predlošcima te privatnim narudžbama kako, među ostalim, svjedoče radovi mađarskog slikara Imrea Vízkeletyja.⁷⁶⁰ Imućnijim naručiteljima pritom je sve privlačnija izrada vlastitih portreta u popularnoj antikizirajućoj modi. Povijesna rekonstrukcija u tim slučajevima funkcionira tek kao kulisa, najčešće ograničena na dijelove interijera, eksterijera ili odjeće.⁷⁶¹ Poseban fenomen u takvom tretiranju povijesti čine alegorizirane javne narudžbe koje također u pojedinim segmentima koriste elemente povijesnog oblikovanja ili odjeće kao što je to, primjerice, slučaj kod Mirka Račkog i njegovog ilustriranja nastave starog, srednjeg i novog vijeka u razdoblju od 1912. do 1913. godine.⁷⁶²

Nagodbeni obrasci iznimno su slojeviti i sofisticirani. Naizgled jednoznačno određeni prizori nerijetko otkrivaju niz različitih i potencijalno suprotstavljenih interpretacija. Slikovni materijali čine sastavni dio složenije i široko usmjerene kulturne politike. Vizualizacija povijesne zbilje uključuje pozivanje na pojedina nagodbena i municipalna prava, povijesno-umjetničke alegorije, isprepletene unutarnje i vanjske političke čimbenike, raznovrsne likovne te društvene aluzije, itd. Vlast kroz formu javnih narudžbi nastoji utjecati na izbor ili recepciju pojedinih prikaza, gradeći ideološki potkovanu i društveno prijemčivu sliku vlastite uspješnosti. U takvom kontekstu hrvatske zemlje balansiraju među više ili manje prihvatljivim državno-pravnim konceptima, najčešće se zadržavajući u očekivanim nagodbenim okvirima. Svaki politički ili nacionalni entitet unutar Austro-Ugarske Monarhije na jedinstveni način promatra te ilustrira vlastiti položaj unutar dualističkog poretka. Slikanje povijesti funkcionira kao

⁷⁵⁹ Primjerice, Joso Bužan za Maticu hrvatsku slika portret Ivana Mažuranića, Vlaho Bukovac portret Janka Draškovića, a Oton Iveković osnivače Matice hrvatske 1842. godine. Ivan Tišov slika dva portreta Ljudevita Gaja (mlađu i stariju verziju) 1908. i 1909. godine. Vidi: Beusan, 2016., 84., Tonković, 1988., 68.

⁷⁶⁰ Riječ je o pet historiziranih portreta (Juraja Draškovića Trakošćanskog, Franje Nadasdyja, Hermana II. Celjskog, Ivana Draškovića i Nikole Zrinskog) izrađenih 1890-ih godina po starijim predlošcima. Vidi: Bregovac Pisk, 2010., 117., Maleković, ur., 2000., 617.

⁷⁶¹ Osim u opusu Vlahe Bukovca, takva djela prisutna su, primjerice, kod Oskara Alexandera i Roberta Auera.

⁷⁶² Riječ je o slikama (alegorijama) rađenima za sjeverni zid velike čitaonice Sveučilišne knjižnice u Zagrebu (danas Hrvatski državni arhiv). Mirko Rački ih je naslikao u Münchenu u dopisivanju s Isidorom Kršnjavijem koji je osmislio dobar dio prikaza. U kontekstu vjerodostojnosti motiva, posebno zanimljiva polemika razvila se oko Tome Akvinskog koji je previše podsjećao na jednog poznatog zagrebačkog arhitekta. Mirko Rački brani svoju verziju lika tvrdeći: „Meni je više konvenirala ova figura koju sam učinio. Takova je bila moja predodžba za Tomu Aquinskoga i njegova djela, a ne ona poznata maska debelog popa.“ Vidi: Uskoković, 1979., 44.-52.

političko sredstvo kako, primjerice, svjedoči slika *Svečano proglašenje pripojenja Rijeke Ugarskoj 1779. godine* (iz 1895. godine).⁷⁶³ U drugoj polovini 19. stoljeća riječki *corpus separatum*, formiran na osnovama naknadno umetnute i kontroverzne *Riječke krpice*, dobrom dijelu hrvatskih političara i dalje predstavlja neriješeno političko pitanje. Mađarska pak strana inzistira na posebnom statusu Rijeke i okolice u smislu njihove pravne separacije iz Trojedne Kraljevine te izravnije podložnosti Kruni svetog Stjepana. Poziva se pritom na riječku povijest zasebnog upravnog položaja, posebice na diplomu carice Marije Terezije iz 1779. godine kojom se to područje izdvaja iz dotadašnje Severinske županije kao *corpus separatum*. Upravo sa željom da i u budućnosti zadrže svoj autonomni status lokalne vlasti naručuju od mađarskog autora Andora Duditsa (1866.-1944.) spomenuto djelo. Dramatično čitanje kraljevskog proglasa i popratni ceremonijal, kako su prikazani na slici, djeluju kao sredstvo isticanja municipalne samouprave kojoj je primarni cilj zadržavanje *statusa quo* (odnosno zaštita komunalnih interesa, daljnje materijalno blagostanje i održavanje ekonomskih veza sa zaleđem).⁷⁶⁴

Složen državno-pravni položaj Dvojne Monarhije u cjelini dodatno kompliciraju procesi nacionalne diferencijacije na tlu manjih sastavnica poput Trojedne Kraljevine. Osim autonomaškog pokreta u Dalmaciji koji postupnim gubitkom vlasti poprima obilježja talijanske *iredente*, na tlu hrvatskih zemalja sve je agilniji srpski nacionalni pokret. Dok su u ranom dobu prvi jezični i politički sukobi povremeno dolazili do izražaja, u zreloj dobi oni se intenziviraju instalacijom bana Khuen-Héderváryja. Oštrij sukobi (kakve je obilježilo 20. stoljeće) još uvijek izostaju, tim više što se u istom razdoblju afirmiraju i politike konkretnije hrvatsko-srpske te šire jugoslavenske suradnje. Ipak, na prijelazu stoljeća sve je očitiji proces diferencijacije hrvatskog političkog naroda Trojedne Kraljevine na hrvatski i srpski nacionalni specifikum. Oleografije srpskih umjetnika, tiskane po narudžbama domaćih grafičkih radionica, u takvim uvjetima ipak nije moguće ocijeniti kao sredstvo isključive srpske nacionalne agitacije.⁷⁶⁵ Vrlo su često, kako dokazuje popularnost Kosovskog ciklusa – raširenog i inače u narodnim pjesmama, teme iz

⁷⁶³ „Riječki Municipij bio je naručio sliku kako bi bila izložena na *Milenijskoj izložbi* u Budimpešti. Slika prikazuje čitanje odluke carice Marije Terezije od 23. travnja 1779. (kojom se određuje da se Rijeka s okruženjem kao posebno tijelo pridružuje kraljevini Ugarskoj) u prisustvu prvog riječkog guvernera Josipa Maylatha de Székelyja i njegovih službenika.“ Vidi: Maleković, ur., 2000., 610./ O slici je raspravljano na međunarodnom simpoziju *Art and Politics in the Modern Period* u Zagrebu 2016. godine. Vidi: Milovanović, 2019., 139.-146.

⁷⁶⁴ Više o povijesnim okolnostima vidi: Hauptmann, 1951., 87.-91. (o odredbama Marije Terezije), 100.-137. (o političko-pravnom položaju Rijeke u 19. stoljeću, zaključno s postizanjem Hrvatsko-ugarske nagodbe)

⁷⁶⁵ Riječ je, primjerice, o sljedećim oleografijama: *Seoba Srba* iz 1896. (autora Paje Jovanovića), *Takovski ustanak* iz 1898. (također Paje Jovanovića), *Na razvalinama Srpskog Carstva* iz 1901. (Anastasa Bocarića) te *Krunidba cara Dušana* iz 1908. godine (još jedno djelo Paje Jovanovića). Za više informacija o slikama i literaturi vidi katalog nakon tekstualnog dijela rada (pod navedenim godinama).

srpske povijesti u tadašnjoj hrvatskoj javnosti smatrane zalogom zbližavanja i eventualnog formiranja zajedničke države. Procesi nacionalne diferencijacije na polju takvog historijskog slikarstva bili su manje izraženi. Zasiurno su već deklarirani pripadnici hrvatske i srpske nacije naručivali i dobavljali slike u skladu s vlastitim nacionalnim i političkim opredjeljenjem, ali na prijelazu stoljeća najpopularnija su i dalje bila uprizorenja međusobne suradnje. Osim kosovskom mitologijom, ideje južnoslavenske uzajamnosti izjašnjavane su i prepoznatljivim ilustriranjem epske narodne poezije, prvenstveno tradicionalnih prikaza narodnih vila i guslara. Takvi materijali, iz perspektive njihovih autora, trebali su ukazivati na kulturnu bliskost nekoć složnog, a tada razjedinjenog prostora. Njihovu rasprostranjenost poticali su, među ostalim, sve lošiji rezultati dualističke - nagodbene politike. Vodeći hrvatski političari, a u značajnoj mjeri i mladi slikari okupljeni oko Društva „Medulić“, počeli su okretati leđa austro-ugarskoj državi i njezinom potencijalnom preuređenju. Rješenje hrvatskog pitanja, po njihovu mišljenju, valjalo je potražiti u novoj jugoslavenskoj državi.⁷⁶⁶

Potonja ideja, međutim, predstavljala je tek jednu od priželjkivanih etapa mnogo kompleksnije i, kako će se pokazati, oportunističke politike koja se provodila u okvirima Austro-Ugarske Monarhije. Različiti i konfliktni pogledi na dualizam te eventualno sjedinjenje posebice su dolazili do izražaja u slučaju Bosne i Hercegovine (koja je od 1878. godine bila pod protektoratom Austro-Ugarske Monarhije, da bi 1908. godine bila i službeno anektirana). U Hrvatskoj eksplicitnije slikarske teme iz povijesti Bosne i Hercegovine nisu bile šire zastupljene. Politička misao o povijesnom pravu nad njezinim dijelovima ili cijelim područjem bila je konstantno prisutna, ali izravno slikanje takvih prizora nije bilo izričito promovirano, niti dobrodošlo. Zajednička austro-ugarska uprava ni u kom slučaju nije htjela poticati jačanje pojedinačnih nacionalnih pokreta u Bosni i Hercegovini. Posebno je opasnim smatrala širenje novog tipa jugoslavenskog integralizma koji je stremio formiranju jedinstvene jugoslavenske nacije. Ništa manje zabrinjavajućim nije se smatrao ni srpski nacionalizam, posebno imajući u vidu teritorijalne pretenzije i nerijetko proklamiranu pijemontsku ulogu Kraljevine Srbije. Zapravo, svaka potencijalna promjena statusa Bosne i Hercegovine austrijskim i mađarskim vlastima djelovala je iznimno problematično. U većini slučajeva inzistiralo se na očuvanju

⁷⁶⁶ Razdoblje od 1905. do 1918. godine u hrvatskoj politici obilježilo je sklapanje i djelovanje Hrvatsko-srpske koalicije. U početku zagovornici tzv. Novog kursa promovirali su suradnju hrvatskih, srpskih, mađarskih i talijanskih oporbenih stranaka, nauštrb nositeljima standardne dualističke i, po njihovu mišljenju, germanizatorske politike. Hrvatski i srpski protagonisti pritom su kao svoje temeljne ciljeve (koje je valjalo postizati u određenim etapama) isticali reviziju Nagodbe, ujedinjenje hrvatskih zemalja te formiranje nove jugoslavenske države. U stvarnosti, međutim, njihova politika bila je obilježena oportunim držanjem, različitim pogledima na pitanja sjedinjenja, prikrivenim antagonizmima, stranim agenturama, itd. Za više informacija o početnom programu Koalicije vidi: Šidak et al., 1968., 221.-223.

zadanog dualističkog poretka, zbog čega je na terenu sustavno potican politički pragmatizam, sukladno načelu *divide et impera*. Osim toga, procesi modernizacije na tamošnjem prostoru bili su u samim začecima. Stoga je i pozicija historijskog slikarstva bila prilično drukčija.⁷⁶⁷

Izbijanjem Prvog svjetskog rata austro-ugarske vlasti angažirale su niz istaknutih slikara s područja cijele Monarhije. Njihov osnovni cilj bio je propagirati hrabru i požrtvovnu borbu austro-ugarskih (uključujući hrvatskih) trupa na prvoj crti bojišta ili, rjeđe, atmosferu u logističkoj pozadini. U međuvremenu, kako dokazuju opusi pojedinih predstavnika Društva „Medulić“, nisu mirovali ni protivnici habsburške države. Oni su, nerijetko u kontaktu ili otvorenoj suradnji sa srpskim državnim vlastima, promovirali ideju jugoslavenske države. Ona je tijekom ratnog sukoba, ovisno o okolnostima nastanka djela, bila suptilnije izražena - obično u formi narodne epike ili drugih književnih vrsta. Međutim, s izglednijim raspadom jedne i nastankom druge državne zajednice i načini izražavanja postajali su otvoreniji. Pred kraj 1918. i početkom 1919. godine vršene su prve javne narudžbe za potrebe novog političkog ustrojstva. One su najčešće pratile ranije, javnosti primjerene, stilske izričaje, ali u sasvim drukčijem društveno-političkom kontekstu. Stari nagodbeni okvir time je u roku od nekoliko mjeseci ustupio mjesto novom državnom – jugoslavenskom obrascu.⁷⁶⁸

Ni u zreloom razdoblju historijskog slikarstva nije moguće govoriti o koherentnijem formalno-stilskom načinu izražavanja, makar mlada generacija slikara nerijetko očituje zajedničke utjecaje hrvatske moderne i vodećih uzora poput Vlahe Bukovca. U poznatom sukobu tradicionalista i mladih snaga na Bukovčevoj strani našli su se, među ostalim, i Bela Čikoš Sesija i Oton Iveković kao istaknuti predstavnici žanra. Ipak, njihovo tadašnje historijsko slikarstvo ne pokazuje radikalnije odmake od već ustaljene i naglašene sadržajne komponente djela. Prikazivanje povijesnih zbivanja, a posebice ličnosti, uz određene izuzetke u tretiranju interijera ili eksterijera, ne odskače od očekivanih formalno-stilskih obrazaca (kako su kao ideal bili prezentirani na vodećim akademijama, primjerice u Münchenu ili Parizu). Pred početak Prvog svjetskog rata aktivnosti Društva „Medulić“ znatnije utječu na promjenu u načinu prikazivanja povijesti, i to u formi drugog secesijskog vala i tzv. historijskog monumentalizma kroz sadržaje epske narodne poezije. U kontekstu prodora novih - avangardnih strujanja takvo tretiranje platna predstavlja iznimno značajni, premda još uvijek ne i radikalni iskorak u

⁷⁶⁷ Više o hrvatskoj politici prema Bosni i Hercegovini na prijelazu stoljeća, nacionalnim i konfesionalnim podjelama u samoj Bosni i Hercegovini, te tamošnjoj austro-ugarskoj upravi vidi: Šidak et al., 1968., 193.-196., 257.-259., 297.-302.

⁷⁶⁸ Milenko Gjurić, primjerice, tijekom 1918. godine izrađuje akvarele *Pred Sabornicom 29. 10. 1918. godine i U Sabornici 29. 10. 1918. godine*. Vidi: Bregovac Pisk, 2014., 168.

prikazivanju povijesti.⁷⁶⁹ U historijskom slikarstvu u Hrvatskoj potonja likovna kretanja dolaze do izražaja u međuratnom razdoblju, a u punoj snazi nakon Drugog svjetskog rata (primjerice u sukobu s propagiranjem socijalističkog realizma).⁷⁷⁰

Od 1880-ih godina u hrvatskoj književnosti prevladava stilski realizam s određenim primjesama romantizma i naturalizma, a kasnije modernizma. U takvom kontekstu historijsko slikarstvo u Hrvatskoj raspolaže sa širom inspirativnom podlogom kakvu ranija razdoblja nisu poznavala. Ona je tim značajnija kad se različitim vrstama umjetnosti pridoda razvoj kritički orijentirane - moderne historiografije. Njezini predstavnici, poput Tadije Smičiklase, Frane Bulića, Vjekoslava Klaića, Ferde Šišića i Rudolfa Horvata, također populariziraju niz važnijih povijesnih ličnosti i događaja, bilo u obliku sinteza ili monografija, bilo u obliku pojedinačnih historiografskih rasprava. Za razliku od ranijih razdoblja, oslonjenih dobrim dijelom na pojedinačne aktivnosti npr. Ivana Kukuljevića Sakcinskog ili Franje Račkog, u zreloom dobu povijest je šire i raznovrsnije zastupljena. Modernizacijski trendovi obuhvaćaju širi sloj društva koje na sebi svojstven način razumijeva pisanu povijest i s time bliže ili dalje vezana vizualna sredstva komunikacije.⁷⁷¹ Klasično historijsko slikarstvo (kako je definirano u uvodnim poglavljima) tada proživljava svoje kreativne vrhunce, djelujući u politički intrigantnoj i (barem dijelom) poticajnijoj sredini.

⁷⁶⁹ Po Grgi Gamulinu historijsko slikarstvo u Hrvatskoj počinje 60-ih godina Mückeovim *Dolaskom Hrvata*, a prestaje 1907. godine posljednjim Medovićevim djelima za Opatičku 10. Kasnije prikazivanje povijesti, na tragu druge secesije, Gamulin smatra „historizmom“ sasvim različite „stilske i ideološke motivacije“. Vidi: Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, 1995., 281.

⁷⁷⁰ Avangardno prikazivanje povijesti rjeđe je i posve specifično. U međuratnom razdoblju klasično (akademizirano) ilustriranje povijesnih osoba i događaja već je slabije zastupljeno. U kontekstu forme i stila tada sve aktualniji postaje sukob avangardnih i normativnih strujanja na području umjetnosti. O tome nešto više u nastavku teksta, odnosno u uvodnim poglavljima kasnog razdoblja historijskog slikarstva.

⁷⁷¹ Više o razvoju moderne historiografije u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća: Gross, 2001., 177.-188.

Vlaho Bukovac: alegorizacija žanra

Historijsko slikarstvo u opusu Vlaho Bukovca pojavljuje se tek iznimno, odnosno vrlo rijetko. Prikazivanje konkretnih povijesnih događaja, poput *Blagoveštenskog sabora*, u ovom slučaju ustupa mjesto specifičnom tipu alegorija i historiziranih portreta. Historijska rekonstrukcija ograničava se na elemente odjeće i arhitekture, a povijest se najčešće prilagođava ukusima građanske klase u usponu. Bukovčeva alegorizacija i akademizacija žanra dio je širih europskih, i to prvenstveno pariških, trendova na području slikarstva.⁷⁷² U hrvatske zemlje potonji utjecaji dopiru s određenim zakašnjenjem, poklapajući se s nizom aktualnih umjetničkih i društvenih fenomena poput daljnjeg učvršćenja i krize Khuenova režima, prodora modernizma i uspostave zagrebačke tzv. šarene (polikromne) škole te pojačane izložbene djelatnosti i secesije Društva umjetnosti.⁷⁷³ U izmijenjenim okolnostima historijsko slikarstvo u Hrvatskoj proživljava svoje kreativne vrhunce, mada općenito govoreći i dalje ostaje u sjeni drugih žanrova.

Vlaho Bukovac rođen je 1855. godine u Cavtatu. Do 1877. godine, kada se upisao na *École des Beaux Arts* u klasi profesora Alexandrea Cabanela, Bukovac je boravio redom u Cavtatu, Dubrovniku, New Yorku, na pomorskim putovanjima po Europi, u Peruu i San Franciscu te iznova u Dubrovniku i Cavtatu otkuda je konačno otišao za Pariz. Ondje je s kraćim prekidima (putovanja u Dalmaciju, Crnu Goru, Srbiju, Englesku i Hrvatsku) živio do 1893. godine kada se preselio u Zagreb. Privržen modernijem francuskom akademizmu (tzv. akademskom realizmu s udjelom impresionizma i plenerizma) Bukovac je u središtu hrvatske nacionalne integracije okupio mlade umjetničke snage. Kao njihov učitelj bitno je utjecao na pojavu hrvatske moderne umjetnosti, inzistirajući na većoj kreativnosti i slobodi stvaralaštva te naglašenijem kromatizmu i plenerizmu. Razočaran političkim, a posebice međuljudskim i profesionalnim odnosima u domovini Bukovac je 1898. godine napustio Zagreb. Četiri godine boravio je u rodnom kraju, da bi 1903. godine preselio sa suprugom Jelicom i četvero djece u Prag gdje je bio zaposlen na Akademiji likovnih umjetnosti (ondje je i umro 1922. godine).

⁷⁷² Vlaho Bukovac školovao se u Parizu što je među nizom dotadašnjih hrvatskih slikara predstavljalo značajnu iznimku. Tamo je dospio zalaganjem Mede Pucića koji mu je jedno vrijeme predlagao školovanje kod Jaroslava Čermáka. U Parizu druge polovine 19. stoljeća sukobi službenog eklekticizma Akademije i modernih usmjerenja postajali su sve izraženiji. U takvom kontekstu stasao je Vlaho Bukovac, redovito izlažući svoja djela na poznatom pariškom Salonu. Vidi: Kružić Uchytíl, 1961., 115.-117.

⁷⁷³ Društvo umjetnosti sa svojim predstavnicima sudjelovalo je, među ostalim, na tri bitne nagodbene izložbe tijekom Khuenova banovanja: Zemaljskoj gospodarskoj izložbi u Budimpešti 1885. godine, izložbi Hrvatskog gospodarskog društva u Zagrebu 1891. godine (kada je, među ostalim, bilo izloženo stotinu djela mađarskih slikara) te Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. godine (nakon koje je sagrađen Umjetnički paviljon u Zagrebu otvoren *Hrvatskim salonom* 1898. godine). Više o izložbama hrvatskih umjetnika u Austro-Ugarskoj Monarhiji i inozemstvu vidi: Maruševski, 1995., 155.-159., Kružić Uchytíl, 1988., 193.-198., Kraševac i Tonković, 2016., 203.-215.

Odlazak iz Zagreba bio je dobrim dijelom rezultat razlaza s Isidorom Kršnjavijem. Premda su i Bukovac kao vodeći umjetnik i Kršnjavi kao vodeći kulturni djelatnik nastojali afirmirati hrvatsku kulturu u okvirima Monarhije, a onda i čitavog Starog kontinenta, njihove osobnosti, svjetonazori i metodologije rada bili su prilično različiti. Osim zapadnih noviteta poput plenerizma i nedovršenosti djela (s tzv. *fa presto* načinom slikanja), Kršnjavi je Bukovcu posebice prigovarao izostanak klasičnog akademskog autoriteta u odgoju mladih hrvatskih slikara. Bukovčeva karizma zapravo je podrivala dotad neprikosnoveni Kršnjavijev kritičarski i pedagoški autoritet, uslijed čega je došlo do izdvajanja tzv. progresivne struje iz Društva umjetnosti i formiranja Društva hrvatskih umjetnika. U srazu mlade generacije likovnjaka i književnika sa starijim konzervativnim krugovima kriju se i korijeni hrvatske moderne umjetnosti, službeno inaugurirane otvaranjem Hrvatskog salona 1898. godine. Vlaho Bukovac bio je središnja ličnost potonjih kretanja. Njegovom pojavom, a ponajviše stilskim utjecajima i izložbenim pothvatima, izmijenjene su i dotadašnje konture historijskog slikarstva o čemu će biti više riječi u nastavku teksta.⁷⁷⁴

Po političkim uvjerenjima Bukovac je bio tipični hrvatski predstavnik federalnog jugoslavizma, populariziranog u nacionalnim koncepcijama Franje Račkog i Josipa Jurja Strossmayera. Njihov poziv odigrao je, uz niz drugih činitelja, važnu ulogu u slikarevu preseljenju u Zagreb. Bukovčevi politički stavovi rijetko su kad bili zapreka obavljanju raznovrsnih slikarskih zadataka. Dapače, s izuzetkom burnog zagrebačkog razdoblja, umjetnik je bio iznimno prilagodljiv i pragmatičan, iako je redovito imao na umu hrvatski kontekst („Sav svijet mi je svjedokom da i izvan Zagreba ne osramotih hrvatskog imena ni hrvatske umjetnosti!“).⁷⁷⁵ Vera Kružić Uchytíl sažela je slikareve poglede na bitna nacionalna pitanja sljedećim riječima: „Težnja za sjedinjenjem Dalmacije s Hrvatskom i ostalim slavenskim zemljama podudarala se s njegovom nacionalno-političkom orijentacijom jer je on, usprkos svojim talijanskim korijenima, u duši uvijek bio i ostao samo Hrvat, isticao svoju slavensku pripadnost, slavenizirao svoje ime i protivio se talijanaškim političkim tendencijama. Bukovac se uvijek zalagao za južnoslavensko ujedinjenje, a nadasve je iskonski mrzio Monarhiju, koju je smatrao 'izvorom svih zala i patnji našega naroda'.“⁷⁷⁶ Bukovčev negativan odnos prema Austro-Ugarskoj Monarhiji nije bio iskazivan otvoreno, niti nametljivo, iako nije tajna da je Bukovac u krajnjoj liniji priželjkivao raspad Monarhije ili barem određene reforme u korist austroslavenskih političkih grupacija. Kako je vrijeme pak odmicalo, tako su i iskazi

⁷⁷⁴ Za mnogo detaljniji životopis Vlahe Bukovca s istaknutim djelima vidi: Kružić Uchytíl, 2005., 9.-157.

⁷⁷⁵ Bukovac, 1992., 183.

⁷⁷⁶ Kružić Uchytíl, 2005., 44.

nezadovoljstva postajali očitiji. Sredinom 1890-ih godina, primjerice, Bukovac je slikao djela koja su na posredan ili neposredan način bila u službi dualističkog poretka (uključujući portret cara Franje Josipa I.), da bi 1908. godine bio imenovan predsjednikom Društva „Medulić“ poznatog po izrazito antiaustrijskim i jugoslavenskim integralističkim političkim obilježjima. Dio slikarevih stajališta, ovisno o karakteristikama pojedinih narudžbi, dolazio je do izražaja i na malobrojnim ostvarenjima historijskog slikarstva.⁷⁷⁷



30) V. Bukovac, *Portret Janka Draškovića*, 1893., *Matica hrvatska*, Zagreb⁷⁷⁸

U opusu Vlahu Bukovcu posebno mjesto zauzimaju historijske apoteoze i alegorije. Iznimnim doprinosom cjelokupnom žanru osobito se ističu tri takve slike: *Gundulićev san* iz 1894. godine (Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb), *Zastor Hrvatskog narodnog kazališta* iz 1895. godine (Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb) i *Razvitak hrvatske kulture* iz 1913. godine (nekad Sveučilišna knjižnica, a danas Hrvatski državni arhiv, Zagreb). Djela namijenjena prostorima u Opatičkoj 10 (*Dubravka* iz 1894. godine, danas u Muzeju lijepih umjetnosti (*Szépművészeti Múzeum*) u Budimpešti, i *Živio kralj* iz 1896. godine, danas u Zlatnoj dvorani Hrvatskog instituta za povijest u Zagrebu) analiziraju se unutar zasebnog poglavlja posvećenog spomenutom kompleksu. Osim navedenih djela Vlaho Bukovac radio je na nizu historiziranih portreta za Maticu hrvatsku 1893. godine kojima su se komemorirali Adolf Veber Tkalčević, Antun Mažuranić, Dušan Kotur, Ivan Nepomuk Drašković i Janko Drašković. Kasnije izrađuje također portrete Augusta Šenoje i Petra Preradovića (1907. godine) za

⁷⁷⁷ Bukovčeva politička uvjerenja bila su osobito na kušnji tijekom njegova boravka u Zagrebu, gdje je slikar često balansirao između provladinih i oporbenih prohtjeva. Vidi: Kružić Uchytíl, 2005., 79.-112.

⁷⁷⁸ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16192> (pregled: 9. 9. 2019.)

oleografsko umnažanje⁷⁷⁹ te Ruđera Boškovića (1919. godine) za beogradski Narodni muzej.⁷⁸⁰ Tijekom 1901. godine prema litografskom predlošku iz druge polovine 19. stoljeća slika *Blagoveštenski sabor 1861. godine u Srijemskim Karlovcima* (Vojvođanski muzej, Novi Sad). Prikaz je rađen za poznatog zagrebačkog trgovca i izdavača Petra Nikolića koji ga je godinu dana kasnije oleografirao, a uključuje 82 lika - pripadnika srpskog klerikalnog, plemićkog i imućnijeg sloja. Oni su se 1861. godine okupili u Srijemskim Karlovcima kako bi raspravljali o položaju Srba u Ugarskoj, njihovoj autonomiji te drugim vezanim zahtjevima. Obzirom da je teritorij nekadašnjeg Srpskog vojvodstva i Tamiškog banata kasnije pripao najvećim dijelom Ugarskoj, ilustriranje i distribucija takvog prizora početkom 20. stoljeća bili su popularno i provokativno sredstvo u daljnjim procesima nacionalne integracije i političkog otpora ugarskim vlastima.⁷⁸¹



31) V. Bukovac, *Gundulićev san*, 1894., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb⁷⁸²

Od samih početaka historijskog slikarstva u Hrvatskoj dubrovačka tematika zauzimala je važno i istaknuto mjesto. Dubrovačka Republika bila je sinonim političke i kulturne emancipiranosti, pri čemu je napose slavljena njezina književnost kao iskaz dosegnutih umjetničkih i jezičnih standarda. U vremenu osmanskih nadiranja Dubrovnik je uspio očuvati samostalnost, spretno izmirujući i zadovoljavajući interese mnogo snažnijih geopolitičkih sila u okruženju. Gundulićev *Osman* naviještao je eventualno oslobođenje zauzetih hrvatskih i slavenskih teritorija, zbog čega je tijekom čitavog 19. stoljeća bio posebno omiljen i popularan. U slučaju Vlahe Bukovca ovakva tematika nosila je i upečatljivo zavičajno obilježje o čemu

⁷⁷⁹ Kružić Uchtyl, 2005., 400.

⁷⁸⁰ Ibid., 422.

⁷⁸¹ Ukratko o nastanku slike po litografskom predlošku vidi: Ibid., 121., a o prikazanim likovima (imenom i prezimenom) vidi: Kamenov, 1988., 56.-58.

⁷⁸² Kružić Uchtyl, 2005., 76.-77.

svjedoče autobiografski zapisi: „Dubrovnik mi je sveđ u pameti kao mjesto vječnoga blagdana. Neprestano bruje zvona i to na neki posebni način. A i kako ne bi kad je tamo biskup i mnoštvo crkava i popova, a da ne spomene manastire 'Male braće' i Dominikana, kao i veliki broj dumana i isusovaca. [...] Od onog prvog puta što posjetih Dubrovnik, svuda me ta zvona pratila. U tuđini bili su mi kao utišani glasovi daleke domovine.“⁷⁸³

U listopadu 1892. godine Bukovac boravi dva tjedna u Đakovu kao gost Josipa Jurja Strossmayera. U tom razdoblju izrađuje njegov portret pa biskup zauzvrat naručuje veći prizor iz nacionalne prošlosti, povjerivši Franji Račkom izbor teme. Povjesničar Rački odabire Gundulićeva *Osmana* kao književni predložak, dok konkretniji prikaz iz određenog pjevanja prepušta Bukovcu. Dugoročni cilj nije pritom tek isporuka djela, već slikarevo preseljenje i priželjkivano afirmiranje Zagreba kao kulturnog središta i okupljališta na slavenskom Jugu u skladu s klasičnom narodnjačkom (tada oporbenom) ideologijom. Bukovčev posjet, međutim, pokazao se kao dobra prilika i za krugove bliske mađariziranoj (tada vladajućoj) Narodnoj stranci. Predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu Isidor Kršnjavi uređivao je sjedište u Opatičkoj 10 pa je od Bukovca za početak naručio *Dubravku*. Potonja tema u javnosti nije izazvala osobite kontroverze. Druga i nerealizirana narudžba (*Promicanje i unapređenje znanosti i umjetnosti u Hrvatskoj i Slavoniji za banovanja Dragutina grofa Khuen Héderváryja*) priuštila je pak umjetniku iznimno negativni publicitet među oporbenjacima. Zamišljen kao suvremeni antipod *Dubravki* Kršnjavijev tematski prijedlog potaknuo je pogoršanje odnosa s biskupom Strossmayerom, a Bukovcu je jasno dao do znanja kako funkcioniraju nagodbeni odnosi na tlu Trojedne Kraljevine.⁷⁸⁴

Odabir i realizacija prizora odvijali su se na relaciji Zagreb - Pariz. Historijska rekonstrukcija bila je ograničena na Gundulićev lik u profilu pa je umjetnička sloboda u izradi cjelokupne scene bila gotovo pa maksimalna, tim više što je uključivala nadnaravni element vila. Bukovac u autobiografskim zapisima opisuje dogovor s Račkim u Zagrebu: „Prvoga posjetih Račkoga. On nas je vrlo srdačno primio. Dugo smo raspravljali o narodnim motivima i dogovarali se glede sujeta slike, koju mi je Strossmayer naručio. Mene sve to nije zadovoljilo, a onda će Rački, da me na Gundulića sjeti i ne čekajući mog odgovora, odmah se lati 'Osmana', i poče da mi po malo čita, a kad je došao do stiha 'O djevice čiste i blage, / Ke vrh gore slavne i svete, / Slatkom riječi pjesmi drage, / Svim pjevačim naričete. / Narecite sad i meni, / Kako istočnom Caru mladu, / Nesmiljeni vitezovi / Smrt daše u svom Carigradu', tu sam Račkoga

⁷⁸³ Bukovac, 1992., 18.

⁷⁸⁴ Više riječi o *Dubravki* bit će u poglavlju posvećenom tzv. Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10. Za informacije o *Gundulićevu snu* vidi: Kružić Uchytel, 2005., 73.-78.

zaustavio i rekao mu, da mi je slika gotova u pameti. Odmah učinih prvu skicu; što se kaže - udarih mu u pravu biljegu. Bijaše zadovoljan i tako smo se lako i bez Strossmayerove naročite potvrde o svem ostalom dogovorili.⁷⁸⁵ Povratkom u Pariz, prije konačnog odlaska za Zagreb, Bukovac se posvetio čitanju Gundulićeva teksta i realizaciji prizora o čemu također svjedoči autobiografija: „U Parizu sam pročitao i proučio Gundulićevog 'Osmana'. Sa sujetom slike bijah brzo gotov. Izabrah mjesto, gdje Gundulić k sebi zove vile, da mu 'nariču'. Prikazao sam, kako s duba silaze vile Gunduliću i kad mu jedna dodirne glavu, pjesnik u cjelini vidi svoje djelo. Doprših nekoliko nacрта i po najprikladnijem započeh sliku.“⁷⁸⁶

Makar je riječ o historijskoj alegoriji koja nema dodirnih točaka s realnim povijesnim događajima, *Gundulićev san* nedvojbeno je imao vrlo važnu ulogu u daljnjem razvoju historijskog slikarstva, a napose procesima nacionalne integracije i provođenja specifičnih kulturnih politika. Bila je to jedna od najkvalitetnijih hrvatskih slika tog tipa. Bukovčev stil kombinirao je elemente akademizma u većem dijelu obrade eksterijera i likova te manje izraženog impresionizma u vodi i pari koja se uzdiže iznad kupačica.⁷⁸⁷ Prikaz Gundulićeva nadahnuća sa scenom iz devetog pjevanja (na desnoj strani slike) doživio je vrlo pozitivne osvrte na stranicama tiska kako u domovini, tako u inozemstvu.⁷⁸⁸

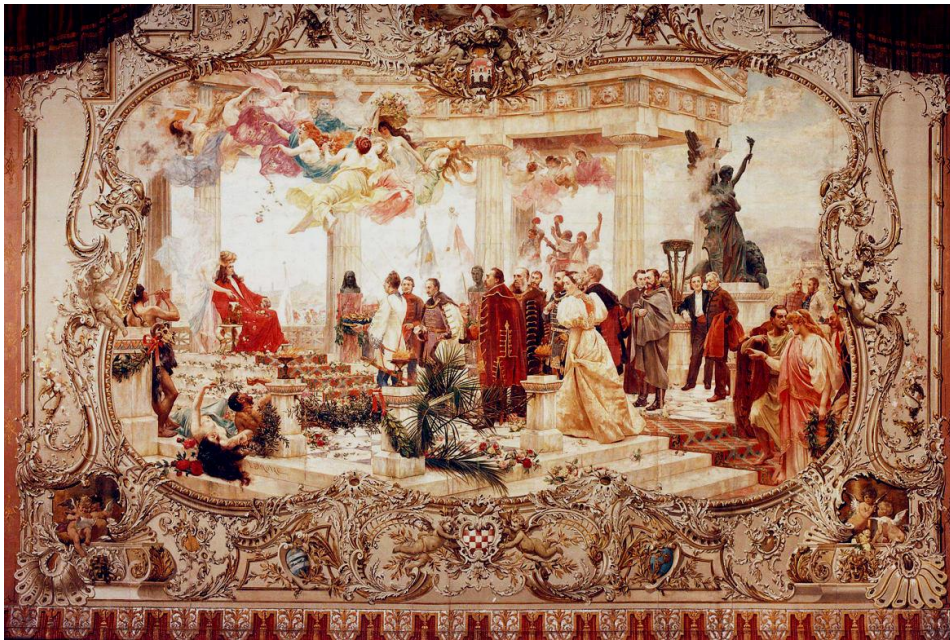
Za razliku od *Gundulićeva sna* koji je naručen poticajima Franje Račkog, Josipa Jurja Strossmayera i dijela oporbenih krugova, a s ciljem Bukovčeva približavanja Zagrebu, *Hrvatski narodni preporod* naručila je vlada za potrebe novog narodnog kazališta. Bukovac je tada već duže boravio u Zagrebu okupivši oko sebe većinom pripadnike mlađe generacije s kojima je praktički otvorio razdoblje manjeg - modernog preporoda hrvatske umjetnosti. Zastor Hrvatskog zemaljskog kazališta svakako predstavlja jedno od najkvalitetnijih i omiljenih žanrovskih ostvarenja u Hrvatskoj. Ono je od samih početaka bilo iznadprosječno zastupljeno na stranicama tiska, pri čemu je, za razliku od mnogih dotadašnjih slučajeva, ostalo prilično popularno sve do danas.

⁷⁸⁵ Bukovac, 1992., 177.

⁷⁸⁶ Ibid., 181.

⁷⁸⁷ Ibid., 217.

⁷⁸⁸ *Gundulićev san* izložen je u Zagrebu 1894., Pešti 1896., Veneciji 1897. te iznova u Zagrebu 1898. godine. Najveći dio kritika bio je pozitivan. Rjeđi prigovori, poput onog Isidora Kršnjavog, odnosili su se na slikanje pjesnika i tretiranje svjetlosti: „Glavna figura pjesnika ukočena je i bez duše, a sve ženske naokolo, što su po prirodi rađene, lijepo su. Grupa vila nalijevo gledaocu baš je prekrasna. Dvojaka, napamet rađena, rasvjeta u toj slici neistinita je i pogrešna.“ Vidi: Kružić Uchytel, 2005., 363., Kršnjavi, 1980., 201.



32) V. Bukovac, *Hrvatski preporod (svečani zastor)*, 1895., Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb⁷⁸⁹

Izrada svečanog zastora bila je obećavana Bukovcu već prije izgradnje kazališta. Iako je u međuvremenu Isidor Kršnjavi nastojao pogurati svog štićenika Ivana Tišova kao potencijalnog autora, intendant Stjepan Miletić čvrsto je stajao iza Bukovčeve kandidature.⁷⁹⁰ Slika je službeno naručena u veljači, a trebala je biti gotova do listopada 1895. godine. Tada je, naime, car i kralj Franjo Josip I. posjetio Zagreb, pritom svečano otvorivši novoizgrađeno kazalište. Dulji naziv djela bio je *Glorifikacija ilirskog preporoda kao nastavak dubrovačke prosvjete*, a skraćeni *Slava njima*.⁷⁹¹ Tijek realizacije, a napose tematsko obrazloženje slike, vrlo su dobro dokumentirani. U studenom 1895. godine, primjerice, ilustrirani list *Dom i svijet* donio je sažet i jasan opis *Hrvatskog narodnog preporoda* koji se uglavnom ponavlja na stranicama drugih aktualnih tiskovina: „Ogromna slika predstavlja nam veleban hram sa širokimi stupovi. Na lijevoj strani pruža se vidik na Dubrovnik sa visokom Minčetom, a s desne strane na drugom kraju slike diže se zelena gora zagrebačka s bielim Zagrebom na njezinu podnožju. Tako se nadjoše na toj slici dva kulturna središta prošlosti i sadašnjosti: stara hrvatska Atena i preporodjeni Zagreb. Kroz pojedine otvore među stupovi dolaze Hrvati iz Dalmacije i Banovine radostnih lica pozdravljajući velikana Gundulića i prvake hrvatske prosvjete. [...]

⁷⁸⁹ <https://www.hnk.hr/hr/o-nama/o-zgradi/sve%C4%8Dani-zastori/> (pregled: 12. 9. 2019.)

⁷⁹⁰ U brošuri iz 1904. godine Miletić izbor umjetnika obrazlaže na sljedeći način: „Čim se je počelo življe raditi oko gradnje novoga hrvatskoga glumišta, bilo mi je odmah jasno da glavni zastor mora da slika koji od prvaka umjetnika naših Mašić ili Bukovac. Medjutim Nikola Mašić je u ono vrijeme i poboljšavao a i inače nije se pokazivao sklonim lačati se veće kompozicije, dok se je u isto vrijeme upravo Vlaho Bukovac slavom ovjenčan vratio iz Pariza, te krasnom svojom slikom 'San Gundulićev' i sjajnim svojim portretima (među kojima je i portret Stjepana Miletića, op. a.) i u Zagrebu sva srca osvojio.“ Vidi: Miletić, 1990., 14.

⁷⁹¹ Kružić Uchytíl, 2005., 91.-92.

Hrvatska, u liku divne i čarobne ljepotice, odjevene lahkim trobojnim velom, polaže vienac na pjesničku glavu Gundulićevu, a oko nje se u zraku sakupiše vile hrvatske prosvjete.“ U nastavku teksta donosi se popis prikazanih iliraca i suvremenih kazališnih djelatnika, i to redom: Janko Drašković, Ljudevit Gaj, Antun Mihanović, Dimitrije Demeter, Ivan Mažuranić, Ivan Kukuljević, Mirko Bogović, Sidonija Erdödy Rubido, Petar Preradović, Pavao Štoos, Antun Nemčić, Stanko Vraz, Ferdo Livadić, Vatroslav Lisinski, Adam Mandrović, Marija Ružička Strozzi i Josip Freudenreich.⁷⁹²

Osim aktualnih tiskovina, o nastanku i ikonografiji djela svjedoči tekst intendanta Stjepana Miletića objavljen u obliku brošure *Preporod hrvatske književnosti* 1904. godine. Uz Vlahu Bukovca, Ksavera Šandora Gjalskog i Milivoja Šrepela, autor potonje knjižice jedan je od idejnih začetnika zastora. Riječ je o povijesnom izvoru koji iz prve ruke i u detalje obrazlaže preporodnu tematiku djela (veličanje Ilirstva). Klasični hram predstavljen je u tekstu kao „hram prosvjetni u kom se služba narodnosti služi“, a među nizom motiva istaknuti su: „krasna žena sa krilima, u ruci visoko držeći baklju prosvjete, uz bok joj prislonjen hrvatski grb, a do nogu znak slobode - ponosan lav“, „veliki svećenik narodne nam knjige, neumrli naš pjesnik Ivo Fran Gundulić“, vile, geniji, satirice i satiri, „herme Palmotića i drugih dubrovačkih pjesnika“, „domaći naši seljaci“, Sljeme s Gričom i tornjevima sv. Stjepana, narod koji se „prikuplja i od juga i od sjevera sa Triglava i Bojane, iz Srijema i Zagorja“ te likovi Dragutina Rakovca i Ljudevita Vukotinovića u pozadini. Pohvaljeno je slikarevo umijeće koje je „od prašine i dima ispaljenih kubura“ formiralo maglu, a kritizirano loše električno osvjetljenje i bezbojni sivi okvir koji kvare opći dojam slike. Prikazivanje Dubrovnika s morem nedvosmisleno je označeno kao aluzija na pripadnost istočne obale Jadrana Trojednoj Kraljevini, pri čemu je eventualna emocionalna identifikacija gledatelja sažeta u sljedećem zaključku: „[...] kako da nam se ponovno ne nadimlju grudi, kako da nam jače ne zakuca srce, kako da puni svetog žara otačbeničkog ne kliknemo kraj tolikih dokaza narodne slave i moći: 'još Hrvatska propala nam nije'.“⁷⁹³

Predložak za zastor danas se nalazi u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu i, s izuzetkom okvira, ne razlikuje se od kopije finalnog platna smještene u Hrvatskom narodnom kazalištu.⁷⁹⁴ Bukovac je uložio znatne napore u izradu slike, svjestan njezine pionirske uloge u domovini, velikih očekivanja tamošnjeg građanstva te potencijalnih utjecaja na mlađe

⁷⁹² „Hrvatsko kazalište“, *Dom i svijet*, 15. studenog 1895., 438.

⁷⁹³ Za opis i citirane dijelove vidi: Miletić, 1990., 3.-17.

⁷⁹⁴ Rane studije razlikovale su se od konačne verzije, obzirom da su uključivale prirodni okoliš koji je kasnije zamijenjen formom grčkog hrama. Više o studijama i predradnjama vidi: Kružić Uchytel, 2005., 366.-367.

umjetnike. Presentiranje ogromnog platna u kazališnom prostoru predstavljalo je svojevrsni presedan u hrvatskoj umjetnosti. Osim standardnih poteškoća koje prate slikanje uvećanih formata, poseban izazov bila je prilagodba slike kazališnoj pozornici. Baš kao i Miletić, i Bukovac će kasnije, prisjećajući se mukotrpnog rada, izraziti nezadovoljstvo osvjetljenjem i uokvirenjem: „U Zagrebu [...] izradih veliki zastor novog Narodnog kazališta. Sujet 'Pozdrav Gunduliću' bijaše tvrdi orah. Ne štedih ni truda ni vremena, dok ne oživjeh sve one mrtve velikane, što u društvu vila i fauna idu da se poklone našem velikom pjesniku. Šteta da moj zastor nije u boljoj rasvjeti, jer onako, kako ga je arhitekt uokvirio električnim žaruljama, gubi od svog djelovanja. Tu sam sliku i po noći radio, pa sam uvjeren, da bi mnogo življa bila, kad bi uprav na nju padala živa svjetlost.“⁷⁹⁵

Bukovac je tijekom školovanja u Parizu imao priliku susresti velike historijske apoteoze i alegorije 19. stoljeća koje su u smislu koncepta vjerojatno utjecale na njegov *Hrvatski narodni preporod*. Makar izričitiye veze ne postoje, slikaru su, primjerice, zasigurno bili poznati *Apoteoza Homera* Jean-Auguste-Dominiquea Ingesa ili *Hemicycle* Paula Delarochea.⁷⁹⁶ Potonji monumentalni ciklusi bili su vrlo popularni, a prikazivali su niz znamenitih ličnosti iz europske (posebno antičke) i nacionalne umjetnosti. U drugoj polovini 19. stoljeća na području Srednje Europe izgradnja narodnih kazališta postala je simbolom nacionalne i kulturne emancipacije. Idejni začetnici projekta imali su pred sobom, dakle, široku inspirativnu podlogu i bliske primjere iz inozemstva. Petra Vugrinec pretpostavila je također moguće sličnosti s Medovićevim *Bakanalom* dovršenim 1893. godine. Obzirom da su i Bukovac i Medović tada bili u prisnim odnosima, slikavši jedno vrijeme i u istom ateljeu, eventualna bliskost u manjim pojedinostima čini se izgledna.⁷⁹⁷ Kršnjavijevi *Zapisci* ukazuju na Medovićevo redovito prisustvo tijekom realizacije slike. Mada je riječ o memoarskim bilješkama subjektivnog karaktera, one svakako potvrđuju da je Medović bio uključen u proces nastanka djela barem kao aktivni i upućeni promatrač.⁷⁹⁸

Preporod hrvatske književnosti većinom je pozitivno vrednovan i na početnim i na kasnijim izlaganjima (predložak je, među ostalim, bio izložen 1896. godine na Milenijskoj

⁷⁹⁵ Bukovac, 1992., 181.-182.

⁷⁹⁶ Johnston, 2000., 74.-75.

⁷⁹⁷ Petra Vugrinec spominje moguće sličnosti na „formalno-sadržajnoj razini“. Obje slike pokazuju, primjerice, izvjesnu bliskost u tretiranju (polu)ležećih mitoloških figura i djelomičnih aktova. Vidi: Vugrinec, 2013., 23.

⁷⁹⁸ U svojim *Zapiscima* Kršnjavi piše o lošim odnosima Bukovca i Strossmayera. Biskup je posjetio Bukovčev i Medovićev atelje tijekom izrade *Preporoda*, pri čemu je navodno iskazivao nezadovoljstvo prikazivanjem Gundulića („A kakva je to ženska?“) i ismijavao vrijednost djela. Budući da Bukovac tada nije bio prisutan, Medović je, prema istim navodima, stao u obranu slike. Autor spomenutih zapisa Kršnjavi i Strossmayer bili su već duži niz godina politički protivnici pa takvu priču valja uzeti u obzir s posebnim oprezom. Vidi: Kršnjavi, 1986., 56.-57.

izložbi u Budimpešti, a skica za zastor 1898. godine na *Hrvatskom salonu* u Zagrebu).⁷⁹⁹ Bukovčeva slika i na formalnoj i na sadržajnoj razini predstavljala je značajni iskorak u razvoju žanra u Hrvatskoj. Složenim alegorijskim prizorom afirmirani su zapadni stilski noviteti, a protagonisti ilirskog pokreta okupljeni su na jednom jedinstvenom prikazu. Apoteoza ilirstva krajem 19. stoljeća nije bila osobito kontroverzna, tim više što je slika podrazumijevala prvenstveno kulturne, a tek potom i ovisno o promatračima, političke konotacije. Uostalom, pojedini ilirci nakon 1848. godine bili su bliski, kako austrijskom dvoru, tako i ugarskim vlastima pa je i njihovo likovno okupljanje iz tadašnje perspektive bilo prihvatljivije nagodbenim centrima moći. Ipak, smjelijim gledateljima suptilno izrečene političke aluzije bile su kristalno jasne. One su zapravo bile sukladne slikarevu političkom svjetonazoru (kako je iznesen na samom početku poglavlja). Slikanje Dubrovnika i Zagreba u pozadini izravno je vezano uz problematiku ujedinjenja Trojedne Kraljevine. Odavanje počasti Ivanu Gunduliću iznova je potenciralo problematiku austroslavenske suradnje i južnoslavenskog ujedinjenja te misionarske djelatnosti među pravoslavnim i muslimanskim stanovništvom na jugoistoku Europe.⁸⁰⁰ U kontekstu nacionalne integracije ništa manje bitno vjerojatno nije bilo ni prikazivanje narodnih nošnji, dijelova hrvatskog pučanstva te izmaglice izazvane pucnjevima kubura.



33) V. Bukovac, *Razvitak hrvatske kulture, 1913.*, Hrvatski državni arhiv, Zagreb⁸⁰¹

⁷⁹⁹ Kružić Uchytíl, 2005., 367.

⁸⁰⁰ Nema dvojbe da je Gundulićev *Osman* tijekom 19. stoljeća bio popularan u narodnjačkim krugovima upravo iz tih razloga. Nije nimalo slučajno da je baš Franjo Rački potaknuo slikanje *Gundulićeva sna*. U epu *Osman* Ivan Gundulić „očekuje oslobođenje zemalja naseljenih Ilirima od turske vlasti upravo putem udruživanja južnih Slavena i Poljaka“, pri čemu bitnu komponentu djela čini „ilirizam protureformacije“, odnosno oslobođenje katolika i „misionarska djelatnost u krugu pravoslavaca“. Svi spomenuti elementi manje ili više bili su bliski političkim shvaćanjima Strossmayera i Račkog. Potonji je umro godinu dana pred slikanje zastora. Vidi: Šokčević, 2016., 216.

⁸⁰¹ Kružić Uchytíl, 2005., 410.

Nakon napuštanja Zagreba Bukovac se nekoliko puta vraćao ilustriranju velikana hrvatske povijesti. U 1901. godini naslikao je istaknute dubrovačke pojedince na stropu Bondina kazališta u Dubrovniku, a 1913. godine odradio je posljednju veliku narudžbu u Hrvatskoj s temom apoteoze za potrebe nove Sveučilišne knjižnice u Zagrebu (danas zgrada Hrvatskog državnog arhiva). Slika pod naslovom *Razvitak hrvatske kulture* podijeljena je na dva osnovna dijela: „Između jedne i druge pole nalazi se na prijestolju prosvjete i kulture božica Atena, koja kruni glavu našega dubrovačkoga kneza i kneza hrvatske kulture Ivana Franjina Gundulića, pjesnika 'Osmana', 'Suze sina razmetnoga' i 'Dubravke'. S lijeva dolaze na taj svečani čin probuditelji narodne svijesti iz početka prošloga devetnaestoga stoljeća, dok na desnoj strani odlaze prvi zatočnici i prvi začetnici hrvatske lijepe knjige i kulture u opće. Arrangement je dakle mekaničan i u tom mehanizmu imade se simbolično reprezentovati čitavi razvitak hrvatske kulture.“⁸⁰²

U monografiji umjetnika i zasebnom znanstvenom članku Vera Kružić Uchytíl analizirala je tijek nastanka slike, utvrdivši najvećim dijelom ličnosti prikazane u konačnoj verziji. Prema sačuvanoj Bukovčevoj korespondenciji, novinskim člancima i dijagramima s lijeva na desno naslikani su: Matija Vlačić Ilirik, Ivan Kitonić, Andrija Medulić (koji je zamijenio Lucijana Vranjanina), Marko Marulić, Juraj Drašković, Julije Klović, Đuro Ratkaj, Petar Zrinski, Marin Getaldić, Nikola Skerlec (koji je zamijenio Đuru Baglivija), Ivan Gundulić u apoteози, Ruđer Bošković, Maksimilijan Vrhovac, Baltazar Krčelić, Ljudevit Gaj, Josip Juraj Strossmayer, Ivan Mažuranić, Ivan Kukuljević, Antun Mihanović, Matija Mesić, August Šenoa, Vatroslav Lisinski, Stanko Vraz, Petar Preradović, Matija Katančić, Franjo Rački i figura nepoznata lika (nije sigurno radi li se o Franu Kurelcu, Ivanu Trnskom ili Grgi Martiću). Osim njih u pojedinim dokumentima kao nerealizirani ili izmijenjeni likovi spominjali su se i: Antun Vrančić, Medo Pucić (Bukovčev mecena), Ivan Dežman i Rudolf Lubynski (arhitekt knjižnice).⁸⁰³

Sve pobrojane ličnosti 19. i ranijih stoljeća susreću se pod patronatom božice mudrosti Atene i vodstvom Ivana Gundulića u apoteози. Njihovo pojedinačno pojavljivanje i likovno okupljanje ukazuju na specifičnu kulturnu politiku i nacionalnu percepciju povijesti s početka 20. stoljeća. Galeriji istaknutih iliraca i Ivanu Gunduliću s *Preporoda hrvatske književnosti* pridružuje se ovog puta niz starijih velikana, tvoreći alegoriju razvitka hrvatske kulture (Trojedne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije). Dok je dio prikazanih ličnosti privlačio

⁸⁰² „Slika Vlaha Bukovca“, *Vienac*, 1913., 353.

⁸⁰³ Umjesto Marina Getaldića spominjali su se također Franjo Getaldić i Ivan Getaldić, vidi: *Ibid.*, 354., Kružić Uchytíl, 1988.-1989., 296.-299.

standardne rasprave o manje ili više opravdanim razlozima pojavljivanja ili statusu u nacionalnoj povijesti, jedna figura izazvala je osobite kontroverze. Riječ je naknadnom portretu Nikole Skerlecza koji je dodan intervencijama političkog vrha. Njegovo pojavljivanje ukazivalo je na tijesne veze Hrvatske i Ugarske što je u kontekstu nagodbenih tenzija poticalo iznimne prijepore. Oni su bili tim izraženiji što je, prema navodima tiska, Skerlecz trebao zamijeniti Ivana Gundulića kao središnjeg lika u apoteozi. Izgleda da je pravovremena reakcija javnosti i tiska utjecala na promjenu tog početnog plana, rezultirajući s dvije manje intervencije (Andrija Medulić zamijenio je Lucijana Vranjanina, a Nikola Skerlecz Đuru Baglivija). U očima kritičara ilustriranje Skerlecza bilo je tim spornije, obzirom da je tadašnji ban Ivan Skerlecz potjecao iz iste plemićke obitelji kao i njegov prezimenjak sa slike.⁸⁰⁴

Dok se veći dio javnosti bavio sadržajem slike i političkim implikacijama, nešto manji broj primjedbi ukazivao je na određene tehničke nedostatke: „Slika je inače prilično slabo držana u perspektivi dok su kolorit i portreti vrlo dobri u koliko odgovaraju istini i tadanjoj dobi. Sam događaj, koji se na ovoj slici odražava nije živ, ali to je umjetnik trebao, da na taj način uzmogne dobiti onaj mir, koji je nuždan za profilirane figure i portrete.“⁸⁰⁵ Bukovac je i sam bio svjestan spomenutih manjkavosti i ograničenja izazvanih formatom i vladinim zahtjevima o čemu svjedoči korespondencija s književnikom Markom Carem: „[...] ništa drugo nijesam mogao učiniti - kako vidiš - nego sliku od parade i vrlo je teško da postane interesantna, te da ne uvukoh neke ženske (riječ je o vilama, op. a.) da davaju neki život...bila bi ista odurna.“ Neovisno o Bukovčevoj autokritici i prigovorima na stranicama tiska slika je u cjelini smatrana uspješnom, čemu su posebice pridonijeli vjernost portreta, modelacija likova, žive boje i obrada detalja.⁸⁰⁶ Autor je na prikladan način izbalansirao dojam povijesne autentičnosti detalja (portreta) i nadnaravne alegorijske radnje. Ipak, nisu svi umjetnički krugovi dočekali to s odobravanjem. Mlađa generacija slikara takav način rada smatrala je odveć zastarjelim i promašenim. U pismu Mirka Račkog Isidoru Kršnjavom (koji je inače bio jedan od ključnih čimbenika u uređenju zgrade) Bukovčevo djelo ističe se kao loše, pri čemu odgovornost za njegovu kvalitetu snose prvenstveno naručitelji: „To su oni, što traže kod slike fotografiju, a kod fotografija sliku. To su čisto obični balkanski analfabete.“⁸⁰⁷

⁸⁰⁴ Ban Ivan Skerlec i nadvojvoda Leopold Salvator svečano su otvorili zgradu 1. prosinca 1913. godine. Vidi: Kružić Uchytel, 1988.-1989., 297.-298.

⁸⁰⁵ „Slika Vlahu Bukovca“, *Vienac*, 1913., 353.

⁸⁰⁶ Najobjektivniji osvrt na formalno-stilske datosti djela iznijela je Vera Kružić Uchytel u svom članku, vidi: Kružić Uchytel, 1988.-1989., 298.

⁸⁰⁷ Mirko Rački osvrnuo se na sliku Vlahu Bukovca kada mu je prigovoreno da njegov Toma Akvinski previše podsjeća na jednog zagrebačkog arhitekta i sugerirano da prikazani lik prilagodi povijesnoj ličnosti. Mirko Rački na potonje primjedbe i sugestije ljutito odgovara: „Meni je više konvenirala ova figura koju sam učinio. Takova

Bukovčeva tri najpoznatija žanrovska ostvarenja dijele jedinstveni motiv Ivana Gundulića u specifičnim, ali bliskim nagodbenim kontekstima. Promatrana kao ogledni primjeri tri ostvarenja ukazuju na stilske i sadržajne iskorake u razvoju hrvatske inačice žanra. Historijsko slikarstvo Vlahu Bukovca uvelike je alegorizirano. Ono u većini slučajeva ne prikazuje konkretne povijesne događaje, već prvenstveno portretira niz znamenitih povijesnih ličnosti u službi nacionalne i kulturne apoteoze. Historijska rekonstrukcija provodi se u portretiranju te dijelovima arhitekture i odjeće, kako i priliči temeljnim načelima tzv. akademskog realizma. Bukovčevim dolaskom hrvatska inačica žanra, osim alegorizacije i teatralizacije radnje, raspolaže bogatijom i svjetlijom paletom boja. To se posebice reflektira u radovima drugih predstavnika koji jedno vrijeme usvajaju osobiti spoj pariškog akademizma i ranih stilskih elemenata modernizma (plenerizma i impresionizma).⁸⁰⁸ Kolizija njima dominantne Münchenske slikarske škole i zapadnoeuropskih utjecaja rezultira jedinstvenom stilskom kombinacijom (karakterističnom za zrelo doba historijskog slikarstva u Hrvatskoj).⁸⁰⁹

Bukovčeve historijske alegorije dobrim su dijelom uvažavale zadane nagodbene političko-pravne okvire. Međutim, u pravilu su također isticale slikarevu svjetonazoru bliske austroslavenske i južnoslavenske ideje. *Preporod hrvatske književnosti* i *Razvitak hrvatske kulture* izvršili su nacionalnu identifikaciju velikana hrvatske povijesti, odajući pritom posebno priznanje dubrovačkoj književnosti i ilirskom pokretu kao temeljnim stupovima nacionalne integracije. Vladajuća i oporbena politika slikaru su prouzrokovale brojne društvene neprilike. Nenaikao na konstantne i burne političke trzavice Bukovac je nekoliko godina nivelirao među zahtjevima vlasti i opozicije, sve dok se nije odlučio na odlazak, potaknut lošim međuljudskim i profesionalnim odnosima. Građanski sloj u usponu bio je putem tiska upoznat sa slikarevom djelatnošću. Za razliku od ranijih razdoblja rasprave o historijskom slikarstvu bile su intenzivnije i češće. Javne narudžbe izazivale su veći interes javnosti, pri čemu je osobita

je bila moja predodžba za Tomu Aquinskoga i njegova djela, a ne ona poznata maska debelog popa. - Žalosno je da umjetnik treba da brani svoju stvar ovakovim filistarsko-birokratskim dokazima!“ Vidi: Uskoković, 1979., 49.

⁸⁰⁸ Vlaho Bukovac s jedne je strane usvojio pojedina impresionistička načela izražavanja, posebice u vidu svjetlije palete i slikanja na otvorenom, dok je s druge strane bio izraziti pobornik akademskog realizma, iskazavši kasnije jasni odmak od bujanja stilova početkom 20. stoljeća. O impresionizmu je izjavio: „Istina je, da je umjetnost u prvoj polovici XIX. vijeka bila u padu. Akademski recepti ubili su likovne umjetnosti. Na to su kao spasitelji došli impresionisti i naučili mlade naraštaje, kako da gledaju prirodu.“ O bujanju stilova izjavio je pak: „Zlo je, da se sve više zanemaruje učenje antike. I tim kao da hoće sadašnji učitelji, da sačuvaju individualnost đaka. Ali posao im ne valja, jer na taj način uzgajaju se nova pokoljenja bez ikakvog ukusa i znanja. Bez tradicije nema ni razvitka i tako sve više niču neka čudovišta, što ih okrstiše raznim imenima. Većina modernih mladih slikara odmetnula se u 'kubiste', 'expresioniste' i 'orfeiste'. Poniziše ljepotu, iznakaziše prirodu i samovoljom uništiše svaku, pa i najmanju klicu umjetnosti, kao nekoć varvari, koji opustošiše vaspitanu Grčku.“ Vidi: Bukovac, 1992., 111.-112., 178.

⁸⁰⁹ U historijskom slikarstvu takva kolizija bit će najvidljivija na pojedinim djelima Mate Celestina Medovića i Otona Ivekovića o kojima će biti riječi u sljedećim poglavljima.

važnost pridavana povijesnoj i nacionalnoj tematici. Oleografije domaćih trgovaca i nakladnika također su češće izdavane. Potražnja za Bukovčevim djelima, uključujući reproduciranu galeriju preporoditelja predvođenih Gundulićem, bila je velika. *Preporod hrvatske književnosti*, poznat kao *Hrvatski narodni preporod*, ostvario je iznimnu popularnost, postavši jedna od najreproduciranijih slika u hrvatskoj povijesti. Njezin utjecaj osjetio se duboko u 20. stoljeće o čemu svjedoči ponovno izdanje Miletićeve brošure o kazališnom zastoru 1990. godine. Historijsko slikarstvo Vlahe Bukovca time je, usprkos slikarevom kratkotrajnom boravku u domovini, postiglo zavidan uspjeh, podignuvši cjelokupni žanr u Hrvatskoj na novu i do tad nepoznatu vrijednosnu razinu.⁸¹⁰

⁸¹⁰ Vlaho Bukovac izložio je svoje malobrojne radove povijesne tematike i u inozemstvu, čime je pridonio jačanju reputacije hrvatske inačice žanra na europskoj razini. Historijsko slikarstvo krajem 19. stoljeća ipak je prema brojnosti izloženih djela ostalo u sjeni preostalih žanrova poput suvremenih portreta ili pejzaža. Neovisno o prezentiranim žanrovima, svaka izložba izvan teritorija Trojedne Kraljevine shvaćena je kao prilika za nacionalnu i umjetničku afirmaciju. Bukovac je, primjerice, ususret Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. godine istaknuo: „Ja sam [...] opet vrlo odlučno saopćio našu tvrdnu odluku i zaključio, da se na našem paviljonu mora da vije samo hrvatska zastava i da hrvatska zemlja mora da bude prenesena i obasuta okolo paviljona.“ Vidi: Bukovac, 1992., 184. Za više informacija o tadašnjim izložbama hrvatskih slikara u inozemstvu (npr. Budimpešti 1896., Kopenhagenu 1897., Petrogradu 1899. i Parizu 1900. godine) vidi: Kružić Uchytel, 1988., 193.-198., Kraševac i Tonković, 2016., 203.-215.

Mato Celestin Medović: dekorativno historijsko slikarstvo

Historijsko slikarstvo u opusu Mate Celestina Medovića čine prvenstveno javne narudžbe za tzv. Zlatnu dvoranu nekadašnjeg Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10. Obzirom da se potonji prostor s izloženim slikama analizira u zasebnom poglavlju, u nastavku teksta obrađuju se Medovićeve biografija, školovanje, stil te nekoliko nerealiziranih primjera koji naposljetku nisu završili u Opatičkoj 10. Riječ je o svojevrsnom uvodnom poglavlju koje ističe opće probleme Medovićeve slikarstva, nešto rjeđe se zadržavajući na konkretnim umjetničkim djelima.⁸¹¹

Poput Vlahe Bukovca i Celestin Medović u svom je opusu imao niz djela antikizirajućeg karaktera, kao što su primjerice prikazi *Pompejanki*. Tijekom studija i kasnije izrađivao je također manji broj slika posvećen antičkoj povijesti, s naslovima poput *Safo*, *Krštenje u katakombama*, *Pokop u katakombama*, *Na forumu*, itd. Ovo poglavlje posvećeno je, međutim, prije svega slikama hrvatske povijesti. Antički žanr obrađuje se sporadično, i to kao ogledni primjer određenog načina školovanja (slučaj *Bakanala*) ili kao dio specifičnog nacionalnog viđenja antike (obrada *Srijemskih mučenika* predviđenih za Opatičku 10 koja slijedi u drugom poglavlju).



34) M. C. Medović, *Bakanal*, 1893., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb⁸¹²

Od Medovićeve radova s povijesnom tematikom redom se ističu: portreti *Cvijete Zuzorić* i *Ivana Gundulića* iz 1886. godine (nepoznate lokacije), portreti *Ruđera Boškovića* iz 1887. godine (u Narodnom muzeju u Beogradu i Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu), *Bakanal* (1893., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb), *Stjepan II.* (1896., skica u privatnom vlasništvu), *Bitka na Grobničkom polju* (1905., skica u Umjetničkoj galeriji

⁸¹¹ U poglavlju posvećenom Opatičkoj 10 analiziraju se četiri postavljena Medovićeve djela i *Srijemski mučenici* (koji su nakon izlaganja otkupljeni i ostali u Mađarskoj). U ovom pak poglavlju spominju se tri skice predviđene za Opatičku 10 za slike koje nisu bile dovršene i izložene u Zlatnoj dvorani. Riječ je o *Bitki na Grobničkom polju*, *Pokrštenju Hrvata* i *Cetinskom saboru*.

⁸¹² Kraševac i Prelog, 2011., 49.

u Sarajevu), *Pokrštenje Hrvata* (1905., skica u privatnom vlasništvu), *Cetinski sabor* (1909., skica u privatnom vlasništvu), *Oslobođenje (kralj Petar s vilama)* (izgubljeno djelo iz 1918. godine) i portret *Niccola Tommasea* (nedovršeni - uništeni rad za šibensku vijećnicu nepoznate datacije). Za Zlatnu dvoranu u Opatičkoj 10 Medović je izradio redom: *Srijemske mučenike* (1895., danas u Muzeju lijepih umjetnosti (*Szépművészeti Múzeum*) u Budimpešti), *Splitski sabor 925. godine* (1897.), *Dolazak Hrvata* (1903.), *Krunjenje Ladislava Napuljskog* (1905.) i *Zaruke kralja Zvonimira* (1907.). *Bitka na Grobničkom polju*, *Pokrštenje Hrvata* i *Cetinski sabor* također su trebali biti smješteni u prostoru Zlatne dvorane, ali do zaključenja narudžbe nije došlo pa su potonje slike ostale na razini skice.⁸¹³

Mato, redovničkim imenom Celestin, Medović rođen je 1857. godine u Kuni na Pelješcu. Od 1868. do 1880. godine boravio je u Samostanu Male braće u Dubrovniku, završivši gimnaziju i bogosloviju te zaredivši se za svećenika. Od 1880. do 1886. godine živio je u Italiji, studiravši s prekidima slikarstvo. Prvi tamošnji učitelj bio mu je nazarenski epigon Lodovico Seitz (1844.-1908.) koji je s ocem Alexanderom (1811.-1888.) oslikavao unutrašnjost đakovačke katedrale. Sve nezadovoljniji njegovim načinom slikanja Medović je uskoro prešao kod drugog učitelja Francesca Grandija (1831.-1891.). Od 1883. do 1884. godine studirao je pak kod trećeg talijanskog učitelja Antonija Ciserija (1821.-1891.), preselivši jedno vrijeme iz Rima u Firenzu. Tijekom 1884. godine vratio se u Rim gdje je na preporuku Dubrovčanina Petra Mančuna radio u kalkografskom zavodu. Ni ta studijska epizoda nije bila dugog vijeka. U 1886. godini slikar je, uslijed loših međuljudskih odnosa u samostanu, bio prisiljen otići natrag za Dubrovnik. Pokazalo se, naime, da je redovnički život bio teško spojiv s Medovićevim umjetničkim aspiracijama. Drugi redovnici nisu gledali blagonaklono na njegove studijske aktivnosti van samostana, a samom Medoviću nemogućnost upisa na Akademiju (gdje se moglo raditi po modelima) i daljnjeg usavršavanja sve je teže padala. Po povratku u Dubrovnik slikara su angažirali književnik Matija Ban i povjesničar Franjo Rački u izradi portreta Ruđera Boškovića. Rački je i tada, baš kao i mnogo puta ranije, imao na umu moguću afirmaciju slikara u domovini, zbog čega je organizirao malu izložbu njegovih djela u Zagrebu. Daljnjim nastojanjima okoline Medović je upisan na poznatu Münchensku Akademiju gdje je boravio od 1888. do 1893. godine.⁸¹⁴

⁸¹³ Sva spomenuta djela navedena su unutar kataloga historijskog slikarstva u Hrvatskoj pri kraju doktorata.

⁸¹⁴ Münchenska akademija bila je u tom trenutku idealno mjesto za obavljanje sustavnog i kontinuiranog školovanja kakvo je Medoviću bilo potrebno i za kakvim je on tijekom boravka u Italiji uvelike čeznuo. Za više informacija o životopisu do odlaska u München vidi: Kružić Uchytíl, 1978., 11.-22.

O studiju u Münchenu postoji malo sačuvanih dokumenata. Zna se da je slikar polazio klasu trojice profesora. Prvi semestar bio je u klasi profesora Gabriela Hackla (1843.-1926.), tri semestra proveo je kod profesora Ludwiga Löffftza (1845.-1910.), a preostalih šest kod Alexandera Wagnera (1838.-1919.) gdje se posvećuje kompoziciji. Tijekom boravka u Münchenu Medović je stanovao unutar samostana, a na studiju je redovito primao različite pohvale i nagrade, postavši jedan od najboljih tadašnjih studenata. Nakon velikog uspjeha s *Bakanalom* na poziv Franje Račkog sredinom 1894. godine realizirano je umjetnikovo preseljenje u Zagreb. U međuvremenu je Medović uputio molbu za sekularizaciju čime je praktički prestao biti redovnik. Po ponovnom povratku na područje Trojedne Kraljevine došao je iznova u kontakt s Račkim i Strossmayerom, a primio je prvu narudžbu i od predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu Isidora Kršnjavog. U jesen iste godine nagovorom biskupa Strossmayera otišao je na putovanje u Italiju kako bi proučavao tamošnje slikarstvo za potrebe oslikavanja đakovačke katedrale. Ipak, uslijed kasnijih političkih i profesionalnih razmirica slikar i biskup završili su na sudu pa do konačne realizacije narudžbi nije došlo. Sredinom 1895. godine Medović se konačno preselio u Zagreb, prijatelji se s Bukovcem i dijelivši s njime jedno vrijeme atelje. Izuzev podrške poznatoj Kuhačevoj brošuri *Anarkija u hrvatskoj književnosti i umjetnosti*, slikar je prilikom umjetničkih secesija većinom stajao po strani, istupivši iz Društva umjetnosti i Društva hrvatskih umjetnika te kasnije „Lade“ i „Medulića“. U potonjim podjelama i polemikama nerijetko je bio korišten od drugih aktera u dnevno-političke svrhe, pri čemu se sve više povlačio u rodni zavičaj.⁸¹⁵ Od 1898. do 1908. godine boravio je naizmjenice u Zagrebu i Kuni, najčešće ovisno o godišnjem dobu. U tom je razdoblju slikao po crkvama sjeverne Hrvatske, izlažući svoja djela u domovini i inozemstvu. Tijekom 1908. godine napustio je Zagreb, okrivivši kasnije Isidora Kršnjavog za gubitak ateljea. Odlaskom na Pelješac biografski podatci postaju oskudniji. U jesen 1912. godine vjerojatno nagovorom Paje Jovanovića Medović se odlučio preseliti u Beč. Međutim, zbog izbijanja Prvog svjetskog rata vratio se u Kunu. Tijekom rata njegovo zdravlje počelo se pogoršavati. U zimu 1919. godine otputovao je za Sarajevo gdje je i umro početkom 1920. godine.⁸¹⁶

U dosadašnjoj znanstveno-stručnoj literaturi o Medovićevu političkom svjetonazoru nije bilo riječi. Slikarev životopis ukazuje na određene sličnosti s Bukovčevim političkim

⁸¹⁵ Objašnjavajući suradnju Medovića i Ivekovića na zajedničkoj izložbi u Zagrebu 1901., kada je izloženo čak 158 Medovićevih djela, Vera Kružić Uchytel ističe: „U toj nesretnoj situaciji, punoj spletki i zakulisnih igara, Medović je bio poput piona, kojega su mnogi koristili; koristio ga je Kršnjavi, koji ako ne diktira a ono sugerira tekst koji podržava Kuhačevu 'Anarkiju'; koristi ga kler, koji u ime obrane morala napada 'mlade', i konačno koristi ga sada i Iveković u svojoj odmazdi 'Društvu hrvatskih umjetnika.'“ Vidi: Kružić Uchytel, 1978., 30.

⁸¹⁶ Više o Medovićevu životu od 1888. do 1920. godine vidi: Ibid., 22.-43.

promišljanjima, pa čak i s pojedinim životnim epizodama kao što su: južnjačko - dalmatinsko podrijetlo i dubrovačka okolina, prvi kontakti s Račkim i Strossmayerom, javne narudžbe ugovarane preko Isidora Kršnjavog, članstvo u Društvu „Medulić“ te naglašeno antiaustrijsko raspoloženje. Poput Vlahe Bukovca i Medović je u pogledu slikarskih zadataka poštivao zadane nagodbene okvire, makar je i kod njega bila naglašena komponenta slavenske uzajamnosti o čemu svjedoče članstvo u umjetničkim skupinama poput „Lade“ i „Medulića“, ali i danas nepoznata skica kralja Petra na konju okruženog narodom i vilama. U zagrebačkoj javnosti bivši redovnik upamćen je kao relativno povučena ličnost, a obzirom da je većim dijelom bio distanciran od sukoba tzv. starih i mladih za pretpostaviti je da mu nisu odgovarale ni burne i intenzivne političke rasprave. To, međutim, ne znači da svoja politička uvjerenja nije izražavao u društvu bližnjih, a ponekad i (premda manjim dijelom) na slikarskom platnu.⁸¹⁷

U formalno-stilskom pogledu boravak u Italiji nije presudno utjecao na Medovićevo slikarstvo. Prvi učitelj bio je nasljedovatelj nazarenskog izraza koji je u drugoj polovini 19. stoljeća već uvelike zamro, dok su dva preostala profesora bili tipični predstavnici onodobnog eklekticizma. Bilo bi ipak pogrešno ustvrditi da Medović nije stekao određene slikarske koristi školovanjem na Apeninskom poluotoku, tim više što se iz prve ruke mogao upoznati s opusima starih majstora. Međutim, kad su u pitanju sustavno umjetničko školovanje i formiranje prepoznatljivijeg načina izražavanja, studiranje na Münchenskoj Akademiji pokazalo se najprikladnijim pedagoškim rješenjem. Ono je otvorilo prostor petogodišnjem sustavnom i kontinuiranom obrazovanju koje je slikaru bilo prijeko potrebno.⁸¹⁸ Iako je u tom razdoblju naslijeđe pokojnog Karla von Pilotyja već polagano kopnilo, München je i dalje bio rasadnik srednjoeuropskog historijskog slikarstva. Načela tehničke preciznosti i teatralne vjerodostojnosti i dalje su se vješto kombinirala, makar je prvotni Pilotyjevi stil sa svojim nasljednicima gubio na autentičnosti i popularnosti.⁸¹⁹ Temeljne karakteristike dekorativnog historijskog slikarstva kojemu se učio i Medović bile su, riječima Vladislava Kušana, zanimljiva i dramatska radnja, impresivna kompozicija, briljantna tehnika, slatka dopadljivost izvedbe, svečana prezentacija, scenski realizam te rafinirani kolorizam. Ogledni primjeri takve vrste slikarstva obično su postavljani „na zidove kao ogromne vignette“ i izlagani u javnim dvoranama ili salonima kako bi doprijeli do što šire publike.⁸²⁰

⁸¹⁷ Medovićevo historijsko slikarstvo većinom je vezano uz nagodbene narudžbe za Opatičku 10. One pak ne ukazuju nužno na slikareva politička opredjeljenja. Na dekoraciji prostora radili su mnogi umjetnici od čega su neki bili bliži, a neki dalji dualističkom sustavu vlasti, a posebice dvadesetogodišnjem Khuenovu režimu.

⁸¹⁸ Više o studiranju u Italiji i tamošnjim radovima vidi: Kružić Uchytel, 1978., 56.-60.

⁸¹⁹ O Medovićevom boravku u Münchenu vidi: Ibid., 61.-64.

⁸²⁰ Kušan, 2003., 169.-172.

Medovićeve prvi münchenski profesor Gabriel Hackl bio je poznat po kvalitetnom crtežu, lekcijama iz anatomije, grafičkim sposobnostima i tečnom poznavanju slovenskog jezika. Slikaru koji po dolasku u grad nije poznao njemački jezik potonje saznanje zasigurno je bilo od znatne koristi.⁸²¹ Nakon jednog semestra Medović je prešao na godinu i pol dana kod profesora Ludwiga Löffftza, da bi posljednje tri godine studija proveo u klasi profesora Alexandera Wagnera. Slika *Bakanal* rađena pod njegovim tutorstvom od 1890. do 1893. godine predstavlja najrealniju sumu dotadašnjih iskustava i saznanja kojom je na uspješan način zaključen petogodišnji obrazovni ciklus. Kako je i priličilo metodologiji rada münchenske Akademije, svi prikazani motivi detaljno su obrađivani u pojedinačnim studijama da bi potom bili slagani u jedinstvenu slikarsku cjelinu. U izradi finalne verzije djela nije se štedjelo ni truda ni vremena, što je bilo prepoznato od strane nastavnog kadra i kritike koja je pozitivno vrednovala i u konačnici nagradila sliku.⁸²² Medović je *Bakanalom* u potpunosti usvojio tipični münchenski - tamniji spektar boja te pedantno razrađivanje kompozicije i najsitnijih pojedinosti. U zagrebačkim kontaktima s Vlahom Bukovcem, međutim, došlo je do postupnog rasvjetljavanja i obogaćivanja palete te korištenja manje striktnih metoda rada (što je, primjerice, vidljivo na platnima u Opatičkoj 10). Time je Medović dostigao razinu posebnog i prepoznatljivog likovnog izraza koji je ponekad bio obilježen većim, a ponekad manjim formalno-stilskim nedostacima.⁸²³

Središnji i najreprezentativniji dio Medovićeve historijskog opusa čine četiri platna i danas smještene u Zlatnoj dvorani Opatičke 10. Po zamislima Isidora Kršnjavog cjelokupni prostor trebalo je ukasiti djelima istog autora, međutim spletom različitih intriga i okolnosti slikanje preostalih dvaju prizora prepušteno je Otonu Ivekoviću i Beli Čikošu Sesiji. Ukupno su tri Medovićeve planirane scene ostale nedovršene (*Bitka na Grobničkom polju*, *Pokrštenje Hrvata* i *Cetinski sabor*), dok je jedna (*Srijemski mučenici*) umjesto u dvorani završila u Budimpešti.⁸²⁴

⁸²¹ Ukratko o nastavnici hrvatskih studenata na münchenskoj Akademiji vidi: Kehr, 2011., 90.-103.

⁸²² Zanimljivo je da su pojedini kritičari, poput Isidora Kršnjavog, ukazivali na nevjerodostojno tumačenje rimskog načina života i održavanja bakanalija u Neronovo doba. Inače, Medovićev *Bakanal* zapravo je „velika i slojevita intimna ispovijest umjetnika“. Iako ne podliježe terminima nacionalne identifikacije i kulturne politike u Hrvatskoj, svakako predstavlja jedno od ključnih ostvarenja u Medovićevom opusu i hrvatskoj modernoj umjetnosti. Vidi: Kružić Uchytel, 1978., 63.-64., Maruševski, 2004., 23., Vugrinec, 2013., 26.-27.

⁸²³ Uspoređujući Bukovca i Medovića Isidor Kršnjavi istaknuo je: „Medović nema onaj plasticitet i ono neodoljivo istinsko zrenje prirode, što je u Bukovca, ali izglađenim osjećajem za ljepotu nadomješta ta svojstva. On je kolorista koji u ljepoti boja sveudilj napreduje. Njegove su kompozicije uvijek lijepo zamišljene. Isti Bukovac ga u tom rijetko nadmašuje...“ Vidi: Kršnjavi, 1980., 203., Kružić Uchytel, 1978., 66.-67.

⁸²⁴ U poglavlju posvećenom Opatičkoj 10 obrađuju se dovršeni prizori - četiri platna izložena u dvorani i *Srijemski mučenici* u Budimpešti, dok se u nastavku teksta analizira izbor tri nedovršene teme s naglaskom na njihov nagodbeni društveno-politički kontekst. Tri djela ostala su nedovršena pa se rasprava ograničava na pojavu sličnih

Narativ o bitki na Grobničkom polju dugo je vremena bio korišten kao sredstvo nacionalne integracije. Još od hrvatskog narodnog preporoda i ilirskog pokreta postojala je ideja o ilustriranju borbi s Mongolima. Korespondencija Franje Salghettija Driolija s Ljudevitom Gajem potvrđuje da je već krajem 1846. godine navođen plan za izradu „12 slika iz hrvatske povijesti na temu 'Bela IV. i Tatari'“. Driolijeva zamisao, međutim, spletom osobnih i povijesnih okolnosti nije bila realizirana.⁸²⁵ Usprkos tome, interes za ilustriranje navodne grobničke bitke nije iščeznuo. U 1868. godini Josip Franjo Mücke prikazao je među nizom litografija i jednu tatarsku epizodu pod naslovom *Borba s Tatarima - braća Kreš, Rak i Kupiša izbaviše kralja Belu IV. (1242. godine)*. Potonji prizor također nije bio prenesen na slikarsko platno.⁸²⁶ Tijekom 19. stoljeća prodor Mongola na hrvatski teritorij bio je iznimno zastupljen u književnosti i historiografiji, ali na području slikarstva ostajao je najčešće nerealiziran (obično razmatran na razini ideje, skice ili studije te sasvim rijetko u obliku grafičke reprodukcije).

Eventualno prikazivanje grobničke bitke trebalo je istaknuti ulogu hrvatskog plemstva i vojske u spašavanju ugarskog kralja, države, ali i čitavog Starog kontinenta. Pitanje odvijanja bitke bilo je aktualno još u razdoblju ilirskog pokreta. O njemu je, primjerice, raspravljao Antun Nemčić u svojim *Putositnicama*. Glavni argument postojanju velikog okršaja bilo je naglo povlačenje Mongola u Aziju, upravo nakon prodora na prostor Dalmacije i Hrvatskog primorja. Konkretni povijesni izvori, a napose arheološki nalazi bili su pritom i oskudni i nepouzdati. Klasična predodžba bitke građena je većim dijelom na ispravi (darovnici) srijemskoj braći Krešu, Raku i Kupiši. Navodno spašavanje ugarskog kralja te istaknuta uloga starih plemićkih rodova poput Frankopana, Lapsanovića (kasnijih Oršića) i Kačića činili su ključne priloge u mitologizaciji hrvatsko-tatarskog sukoba.⁸²⁷ Hrvatski povjesničari 19. stoljeća također su u većoj ili manjoj mjeri doprinijeli daljnjoj izgradnji takve povijesne slike, makar su njihove rasprave i analize vremenom bile sve kritičnije.⁸²⁸

U nagodbenom razdoblju grobnička bitka povlačila je vrlo zanimljive, a nerijetko i kontroverzne društveno-političke implikacije. Sukob s Tatarima promatrao se prvenstveno u

prikaza u hrvatskom slikarstvu 19. stoljeća, razloge (ne)odabira takvih tema i njihove eventualne društveno-političke implikacije.

⁸²⁵ Schneider, 1985., 207.

⁸²⁶ Balen, 2000., 234.

⁸²⁷ U opisivanju Grobničkom polja i navodne bitke Antun Nemčić propitivao je politički status nekoć slavnog naroda koji je jednom davno porazio Tatare i tako izbavio Hrvatsko-Ugarsko Kraljevstvo i Europu od velike prijetnje s Istoka. Prizivanje takvih povijesnih konstrukata trebalo je poslužiti jačanju nacionalne integracije (baš kao što je to slučaj s Demetrovim spjevom i Preradovićevom poezijom na istu temu): „[...] dok uspomena slavni djela srca slavjanska grije, dotle ipak ništa izgubljeno nije.“ Vidi: Nemčić, 1965., 76.-81.

⁸²⁸ Više o Kukuljevićevim (*Borba Hrvatah s Mongoli i Tatarima*, 1863.), Smičiklasovim (*Povijest Hrvata I*, 1879.) i Klaićevim (*Povijest Hrvata I*, 1899.) interpretacijama povijesnih izvora vezanih uz prodor Tatara u Hrvatsku vidi: Soldo, 1968.-1969., 373.-374.

kontekstu spašavanja i obrane Hrvatsko-Ugarskog Kraljevstva (personalne unije) te čitave Europe (u smislu ranog Predziđa kršćanstva - prije prodora Osmanlija). Dio hrvatske javnosti, osobito plemstva, isticao je doprinos predaka u obrani države i kontinenta, očekujući zauzvrat polaganje računa u sadašnjosti, što je posebice bilo aktualno tijekom borbi i rasprava za različita nagodbena prava. U srijemskom (Kreš, Rak i Kupiša) i primorskom (Frankopani) podrijetlu vodećih protagonista naglašavalo se pravo na ujedinjenje Nagodbom razdvojenih teritorija Trojedne Kraljevine.⁸²⁹ Osim toga, u suradnji kontinentalnih i primorskih snaga pri obrani domovine isticane su prednosti narodne sloge i jedinstva. Ugarskim vlastima sugerirane su ujedno beneficije hrvatsko-ugarskog saveza, dakako pod uvjetom uvažavanja hrvatskih municipalnih prava i povlastica.⁸³⁰

Prizor bitke ipak nije bio dovršen, stoga ni trajno izložen u prostoru Zlatne dvorane. Medović je od tadašnjeg predstojnika Armina Pavića primio službenu narudžbu za *Grobničko polje* i *Pokrštenje Hrvata*, ali poslije njegove smjene javljeno mu je da svoje radove prijavi na javni natječaj. Budući da je potonji raspisan na prijedlog Društva umjetnosti čiji je predsjednik bio Isidor Kršnjavi, u pozadini izbora autora i djela očito je došlo do različitih makinacija, kako od strane struke unutar Društva, tako od strane vladajućih. Iako se sam Kršnjavi zalagao za stilsko jedinstvo prilikom dekoriranja dvorane (u smislu izbora jednog slikara), do toga naposljetku nije došlo. Prijedlog za prikazivanje *Grobničkog polja* ignoriran je, a *Pokrštenje Hrvata* prepušteno je Beli Čikošu Sesiji. Situacija je tim intrigantnija, obzirom da je upravo Kršnjavi smatrao da su Medovićeve skice najbolje. Prostor je ovime ostao zakinut za potencijalno prikazivanje jedine ratne scene, a na preostale zidove pristigla su Nagodbi mnogo prikladnija platna (Medovićeve *Zaruke kralja Zvonimira* - umjesto *Grobničkog polja* te Ivekovićevo *Poklonstvo hrvatskih velmoža Kolomanu* - umjesto Medovićeve *Sabora u Cetinu 1527. godine*).⁸³¹

Dok su pri odbacivanju skice *Grobničkog polja* vjerojatno presudili i politički odnosi, u realizaciji *Pokrštenja Hrvata* bitnu su ulogu odigrali oni strukovni. Naime, izbor *Pokrštenja* s prikazom svetih Ćirila i Metoda ostao je isti, ali je slikarski zadatak prepušten Beli Čikošu Sesiji (o čijem će djelu i interpretacijama biti riječi u nastavku). Njegovom je slikom narušeno formalno-stilsko jedinstvo šest planiranih velikih platna. Zbog toga će Vera Kružić Uchytíl

⁸²⁹ Na Medovićevoj skici iza kralja, konjanika i poprišta bitke u gornjoj desnoj strani smješteni su obala i more. Riječ je o skici pa pitanje konačne verzije djela ostaje otvoreno. Za opis skice vidi: Kružić Uchytíl, 1978., 218.

⁸³⁰ Vjerojatno zbog profesionalnih i političkih intriga ili trzavica *Bitka na Grobničkom polju* nije završila u Zlatnoj dvorani Opatičke 10. Po dinamici i bojama Vera Kružić Uchytíl smatrala je jednom od Medovićevih najboljih skica s mogućnošću da postane jedna „od njegovih najboljih historijskih kompozicija“. Vidi: Ibid., 106.

⁸³¹ Ibid., 36.

prilikom obrade Medovićeve historijskog opusa ustvrditi: „Neoprostiva je pogreška da one (nedovršene slike, op. a.) nisu kompletirale Medovićeve opus u dvorani Odjela za bogoštovlje i nastavu, koji je narušen daleko slabijim realizacijama Bele Čikoša Sesije i Otona Ivekovića.“⁸³² Motiv *Pokrštenja Hrvata* tijekom 19. stoljeća bio je usko vezan uz crkvene prostore, dok je rjeđe nalazio mjesta u javnim državnim institucijama. Slikanje slavenskih apostola Ćirila i Metoda inače je naglašavalo jedinstvenu komponentu primanja kršćanske vjere, dok je u kontekstu političkih i ekumenskih aktivnosti Račkog i Strossmayera zadobivalo snažne političke konotacije.⁸³³

Posljednja Medovićeve nerealizirana slika za Zlatnu dvoranu bila je *Sabor u Cetinu 1527. godine*. Dok su *Grobničkom polju* i *Pokrštenju Hrvata* u većoj ili manjoj mjeri presudili i politički i strukovni odnosi, čini se da je u odbacivanju *Cetingradskog sabora* prednjačila likovna (ne)kvaliteta. Štoviše, Vera Kružić Uchytíl primjetila je da djelo prilično zaostaje za njegovim prijašnjim ostvarenjima, ustvrdivši da je „daleko slabije kvalitete no što bi se to od umjetnika moglo očekivati“.⁸³⁴ Za odbacivanje djela Medović je izričito okrivio Isidora Kršnjavog - predsjednika Društva umjetnosti koje je opet po sugestiji vlade trebalo dati sud o skici. Ipak, da odbacivanje djela ni tada možda nije bilo uvjetovano isključivo profesionalnim razlozima svjedoči dugotrajno držanje slikara u neizvjesnosti. Nakon što je predao skicu vladi Medović je, naime, čekao čak godinu dana na odgovor kojeg je dobio tek pošto je pismenim putem sam požurio rješenje.⁸³⁵ Nakon vladine odbijenice popunjavanje posljednje prazne površine u dvorani prepušteno je Otonu Ivekoviću. Izbor habsburških vladara u Cetingradu zamijenjen je oportunijom tematikom *Poklonstva hrvatskih velmoža Kolomanu*. Cetingradska saborska tematika na taj način nije dospjela na zidove Zlatne dvorane Opatičke 10 što je u uvjetima zategnutih nagodbenih odnosa bilo posebno indikativno.⁸³⁶

Ukoliko se izuzmu antikizirajući portreti i prizori rađeni po ukusu građanske klase, historijsko slikarstvo u opusu Mate Celestina Medovića čini desetak radova različite kvalitete. Najreprezentativniji dio svakako su velika platna rađena za Zlatnu dvoranu Odjela za bogoštovlje i nastavu o kojima će biti riječi u zasebnom poglavlju. Iako bliski po godinama i području rođenja te određenim političkim uvjerenjima, Medović i Bukovac razlikovali su se po

⁸³² Kružić Uchytíl, 1978., 106.

⁸³³ Na Medovićevoj slici Ćiril i Metod zauzimaju središnje mjesto pored poligonalne kamene krstionice. Njih okružuje klečeći narod među kojim se ističe žena s djetetom u naručju. Za opis skice vidi: Ibid., 219.

⁸³⁴ Ibid., 106., 229.

⁸³⁵ Vera Kružić Uchytíl i ovdje napominje da „zaslijepljen u svom ogorčenju, Medović nije bio dovoljno kritičan - jer je ova skica daleko slabija od svih koje je dotada izradio“. Vidi: Ibid., 138.

⁸³⁶ Weingärtnerov *Sabor u Cetinu 1527. godine* iz 1889. (okvirna datacija) i Ivekovićev *Vivat Rex* iz 1911. godine ostali su tako dva najpoznatija prikaza cetingradskog sabora u razdoblju Austro-Ugarske Monarhije.

obrazovanju i formalno-stilskim usmjerenjima. Bukovac je u tom pogledu uvelike utjecao na promjenu Medovićeva načina izražavanja koji je do njihova susreta iskazivao standardne značajke münchenškog akademizma. Medović je k tome proveo niz godina na Apeninskom poluotoku pa je njegovo historijsko slikarstvo krajem 19. stoljeća predstavljalo osebujni spoj rjeđe iskazivanog talijanskog naslijeđa, Pilotyjeve akademske škole i Bukovčeva kromatizma. Hrvatska javnost, kako dokazuju i prilozi na stranicama tiska, ipak nije bila zaokupljena formalno-stilskim datostima djela. Raprave su se vodile primarno o povijesnoj utemeljenosti i različitim nacionalnim interpretacijama prizora. Medovićeva „reprezentativna anegdota i dekorativna prezentacija“ (riječima Vere Kružić Uchytíl)⁸³⁷ time je izazvala prve intenzivnije debate posvećene historijskoj rekonstrukciji, nacionalnoj identifikaciji i nagodbenim kulturnim politikama. Često kritizirana kao pretjerano dekorativna, makartovska i historijski neautentična Medovićeva platna u potpunosti odgovaraju zadanim osnovnim terminima, jasno utjelovljujući zrelo doba žanra na području hrvatskih zemalja. Historijsko slikarstvo Mate Celestina Medovića, kao sastavni dio dugog 19. stoljeća i srednjoeuropskog kruga umjetnosti, uključuje dakle naglašene probleme historijske rekonstrukcije, nacionalne identifikacije, modernog građanskog društva, kulturnih (nagodbenih) politika i grafičkog (oleografskog) reproduciranja.⁸³⁸

⁸³⁷ Kružić Uchytíl, 1978., 105.

⁸³⁸ Svi potonji termini bit će detaljnije elaborirani na primjeru slika izloženih u Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10 i Muzeju lijepih umjetnosti (*Szépművészeti Múzeum*) u Budimpešti.

*Bela Čikoš Sesija: simbolizam na području historijskog slikarstva*⁸³⁹

Historijsko slikarstvo u opusu Bele Čikoša Sesije malobrojno je i nekonvencionalno. Na idućim stranicama raspravlja se o oglednim žanrovskim primjerima s naglaskom na društveno-politički i nacionalni kontekst te biografske crtice autora. Veći dio obrađivanih djela povezan je motivima smrti te personaliziranim pogledom na povijesna zbivanja i ličnosti općenito.⁸⁴⁰

Bela (Adalbert) Čikoš Sesija rođen je u Osijeku 1864. godine kao drugi sin u obitelji. Njegov otac Petar Čikoš bio je vojnik i graničar koji je naslov viteza od Sesije stekao temeljem profesionalnih zasluga. Čikoševa majka Justina potjecala je iz obitelji Modesti, a njezin otac Petar Modesti bio je također profesionalni vojnik - kapetan. Obiteljska pozadina prvi je bitni čimbenik u oblikovanju Čikoševa specifičnog pogleda na umjetnost i povijest. Čikoš je, naime, odrastao u vojničkom okruženju koje je u podvizima pojedinaca i ratnim sukobima pronalazilo neiscrpno vrelo inspiracije. Priče iz prve ruke (primjerice očeve borbe u Lombardiji 1849. godine i kasnije službovanje u pukovniji Petra Preradovića) zasigurno su utjecale na mladog čovjeka, koji je i po željama roditelja bio predodređen za vojnički poziv. Prateći u početku svoju obitelj (koja se često selila sukladno očevoj vojnoj službi), a poslije ispunjavajući obveze vojnog pitomca, Čikoš se školovao redom u Bjelovaru (1871.-1873.), Trstu (1873./ 1874.), vojnoj realci u Kőszegu (njem. Güns, hrv. Kisek) (1874.-1879.) te kadetskoj školi u Karlovcu (1879.-1882.). U Osijek se vratio 1882. godine kada je dodijeljen tamošnjoj pukovniji. Tijekom 1886. godine unaprijeđen je u čin poručnika, ali već 1887. godine odlučio je napustiti vojsku.⁸⁴¹ Umjetnošću se amaterski bavio još ranije. Njegovi prvi zabilježeni radovi datiraju iz 1880., a prva potpunija ostvarenja iz 1884. godine. Majčina strana obitelji bila je vrlo aktivna u kulturi grada Osijeka. Justinin brat Petar (Belin ujak) obnašao je, primjerice, dužnost gradskog kapetana, odnosno satnika i predsjednika Društva za uljepšavanje Osijeka. U tom je osječkom krugu Čikoš provodio dosta vremena raspravljajući o umjetnosti. Družeći se na obiteljskim

⁸³⁹ Tekst unutar doktorata objavljen je u obliku prethodnog priopćenja u časopisu *Peristil*. Vidi: Kokeza, 2019., 71.-83. <https://www.bib.irb.hr/1065718> i https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=347702

⁸⁴⁰ Čikoševo historijsko slikarstvo nije opterećeno problematikom povijesne rekonstrukcije. Dapače, idući povijesni prikazi obilježeni su udaljavanjem od klasičnog akademskog realizma, prije svega manjim tehničkim i kompozicijskim novitetima i drukčijim idejnim sklopom s „konceptualnom, evokativnom, psihološkom i simbolskom funkcijom”. Vidi: Zlamalik, 1984., 82./ Prikazi su također iznimno prijemljivi na osobna iskustva autora koji različitim likovnim rješenjima ukazuje na vlastite životne nedaće, osobnu prošlost i međuljudske odnose. Još je Lunaček u prvoj kratkoj monografiji umjetnika istaknuo: „Čikoš volio je da i on kraj velikana svjetske literature i svoju veli. Pri tom nije se držao konvencionalne sadržine trošeći sve svoje umjeće na formu i boje, nego se pozabavio u prvom redu sa sadržinom, sa svojim vlastitim shvaćanjem.“ Vidi: Lunaček, 1920., 4.

⁸⁴¹ Tada je odbio biti dio osiguranja mađaronskom kandidatu na izborima za Hrvatski sabor, iskoristivši rasplet situacije za promjenu karijere. Ukratko o životu i djelu: Ibid., 6.-7., Maruševski, 2002., 218.-222., Zlamalik, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4046> (pregled: 9. 8. 2019.), Maroević, 2012., 4.-83.

okupljanjima, upoznao je i buduću suprugu (svoju sestričnu) Justinu Raymann. Belina sestra Jelka udala se za kipara Rudolfa Valdeca.⁸⁴²

Do odlaska na bečku Akademiju likovnih umjetnosti Čikoš je većinom kopirao djela poznatih majstora ili je radio na manjim skicama i studijama. Tzv. osječka slikarska škola je, po mišljenju Vinka Zlamalika, zasigurno utjecala na njegov rani rad. Nakon što je uz pomoć profesora Juliusa Victora Bergera (1850.-1902.) primljen na studij u Beč tada već 23-godišnji student imao je priliku produbiti svoja dotadašnja saznanja na novoj profesionalnoj razini. Još od prve akademske godine Čikoš je iskazivao znatnu upornost i posvećenost. Kao jedan od starijih studenata nastojao je nadoknaditi tehničke i teorijske manjkavosti iz svojih amaterskih godina. Njegovi akademski crteži (danas u *Spomen-zbirci Bela Csikos Sesia, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU* u Zagrebu) otkrivaju postupno napredovanje i predanost zadatku. Teme nacionalnog i političkog karaktera još nisu zastupljene, a najveći dio radova odnosi se na antičke prikaze uvježbavane u sklopu Akademije ili na svakodnevne gradske motive nastale izvan službenog obrazovanja. Ipak, do izražaja već dolaze karakteristike kasnijeg djelovanja poput značajnijeg zanimanja za povijest i književnost, a posebice poeziju, korištenja fotografije kao pomoćnog sredstva u slikanju te privrženosti motivima koji uključuju potencijalni simbolički i alegorijski narativ. U specijalnoj školi za povijesno slikarstvo Leopolda Karla Müllera (1834.-1892.) na bečkoj Akademiji Čikoš je svoj interes za pseudopovijesno, mistično i egzotično nadopunio orijentalnim elementima karakterističnim za novog učitelja. Složenije narativne scene otkrivale su pritom izrazitiji talent za kompozicijska rješenja te pedantnu i detaljnu razradu prizora kroz mnoštvo predradnji i studija.⁸⁴³

Poslije bečkog studija Čikoš je, kao štićenik Isidora Kršnjavog, prešao na Akademiju u Münchenu.⁸⁴⁴ Prvu studijsku godinu proveo je kod nekadašnjeg Kršnjavijevog profesora Wilhelma Lindenschmidta Mlađeg (1829.-1895.), da bi se drugu godinu usavršavao u klasi profesora Carla von Marra (1858.-1936.).⁸⁴⁵ U međuvremenu je ostvario kraće stipendijske boravke u sjevernoj i južnoj Italiji, i to upravo inzistiranje Isidora Kršnjavog, a s ciljem boljeg upoznavanja tamošnjeg antičkog naslijeđa (prvenstveno u južnoj Italiji).⁸⁴⁶ Iako je po svojim

⁸⁴² O obiteljskom krugu, školovanju, boravku u vojsci i prvim radovima vidi: Zlamalik, 1984., 5.-14.

⁸⁴³ O prvom razdoblju školovanja u Beču vidi: Ibid., 15.-40./ Za vrijeme studija u Beču Čikoš je radio na oslicima u Pompejanskoj sobi Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10 u Zagrebu. O tome više u: Maruševski, 2002., 218.-222.

⁸⁴⁴ Više o Münchenskoj Akademiji likovnih umjetnosti i hrvatskim slikarima u katalogu izložbe iz 2009. godine *Zagreb – München: Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*. Vidi: Vuković, 2009.

⁸⁴⁵ Više o Münchenskoj Akademiji krajem 19. i početkom 20. stoljeća, pojedinim profesorima i prevladavajućim načinima izražavanja: Gerhart et al., ur., 2008., 54.-65., Kehr, 2008., 84.-127., Zlamalik, 1984., 46.-49., 64.-65.

⁸⁴⁶ U tom je razdoblju Čikoš radio na slici *Grčki gymnasion (Hrvači)* čiji je sadržaj (sudeći po sačuvanoj korespondenciji) praktički usmjeravao Isidor Kršnjavi. On je Čikošu uvelike pomagao u posljednjim godinama studija i u prvim godinama boravka u Zagrebu. Vidi: Zlamalik, 1984., 54.-56./ Kasnije je Kršnjavi, komentirajući

profesorima i tutorima bio uvelike predodređen za striktnije akademsko slikarstvo i detaljnu povijesnu rekonstrukciju prikaza, u ljeto 1894. godine Čikoš je došao u doticaj s faprestizmom i plenerizmom Vlahe Bukovca. Njihov zagrebački kontakt stavlja na kušnju dotadašnje autoritete, pri čemu Čikoševa težnja za slobodnijom modelacijom postaje izraženija.⁸⁴⁷ Preispitujući akademsku narav umjetnosti i njezina načela (posebice ostvarivanje povijesne autentičnosti prizora), Čikoš se u svojim 30-im godinama našao na svojevrsnoj raskrsnici. Opredijeljuje se za specifično literarno i simbolističko bavljenje slikarskim temama i motivima koje mu ostaje blisko do kraja života. Konkretnije povijesne ličnosti i događaji ustupaju mjesto književnim, pseudohistorijskim i posve osobnim interpretacijama. Čak i u malobrojnom prikazivanju povijesnih prizora slikar ističe sebi svojstvenu simboličnu, misterioznu, egzotičnu i onostranu prirodu bića, stvari ili pojava.⁸⁴⁸

Do dolaska u Zagreb godine 1895. Čikoš se ponajviše bavio antičkom poviješću, i to obično u sklopu predviđenog studijskog programa ili pod tutorstvom Isidora Kršnjavog.⁸⁴⁹ Izravno slikanje nacionalne povijesti nije pronalazilo mjesta u njegovom radu sve do 1895. godine kada nastaje prikaz *Nikole Šubića Zrinskog* (danas u Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku). U kasnijim razdobljima nacionalna tematika također je rijetko bila u središtu Čikoševe djelatnosti. Godine 1906. nastaju *Trenkovi panduri* (danas u Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku), sljedeće godine *Pokrštenje Hrvata*⁸⁵⁰ za Zlatnu dvoranu vladina Odjela

Čikoševo slikarstvo, ustvrdio: „Bela Csikos je vrlo darovit umjetnik koji bi mogao stići na metu savršenstva kad bi u njega bilo onoliko energije koliko ima talenta. Ono energije što je u Csikosa još k tomu nije stalno napereno na jedan cilj. On studira kemiju da iznađe najbolje boje, onda opet botaniku, zatim što trećega, a kraj svega toga ne slika, pa kad slika, onda se umori na pripravama i eksperimentima, mijenja tehnike, stavlja si nedohvatne zadatke, dade se odvratiti od sebi stvorenih zapreka.“ Vidi: Kršnjavi, 1980., 221.

⁸⁴⁷ O odnosima Vlahe Bukovca i Bele Čikoša Sesije te njihovim međusobnim slikarskim utjecajima tijekom 1890-ih godina pisala je Petra Vugrinec. Vidi: Vugrinec, 2015., 121.-134.

⁸⁴⁸ Čikoševa povučena i rijetka prisutnost u javnosti i na stranicama tiska bila je predmetom manjih rasprava u povijesti umjetnosti. Slikareva osebnost reflektirala se na različite načine i na slikarskim platnima. Uvidi suvremenika i istraživača stoga su posebno zanimljivi i intrigantni. Vladimir Lunaček 1920. godine ističe, primjerice, sljedeće: „Za sebe i za svoj najuži krug prijatelja slika Čikoš slike, koje malo njih tko poznaje, a nikako šira javnost. [...] Djelo, koje prodaje, šalje upravo poput djeteta svoga sa strepnjom u svijet, ne da se za dijete boji, već za sebe: što će kazati ljudi o ocu, kad se (u) dijete zagledaju. [...] Pred običnim posjetiocima a kadikad i pred dobrim prijateljima krije on postojanje tog svog pojedinog djela.“ Vidi: Lunaček, 1920., 1./ Čikošev učenik Ljubo Babić introvertiranost svog učitelja objašnjava pak sljedećim riječima: „Čikoš, kao samotar, činio se čudakom. [...] Ipak držim, da je to bila manje skromnost, a više neka fatalistička resignacija, vezana s prezirom jedne egocentrične i gospodstvene naravi. Ta je narav, čini mi se, vrlo dobro, možda i previše osjećala relaciju svoje vlastite vrijednosti spram svoje okoline, tako da se je na mahove osjećala kao obična i banalna žrtva te okoline.“ Vidi: Babić, 1943., 148.

⁸⁴⁹ Među Čikoševim najpoznatijim djelima antičke tematike prije i tijekom boravka u Zagrebu ističu se: *Grčki gymnasium (Hrvači)* iz 1893., *Homer uči pjevati Dantea, Shakespearea i Goethea* iz 1898. i 1909., *Marko Antonije nad mrtvim Cezarom* iz 1898. te *Sapho* iz 1908. i 1909. godine. Više o Čikoševim antičkim temama i motivima vidi: Vugrinec et al., 2013., 28.-32.

⁸⁵⁰ *Pokrštenje Hrvata* najpoznatiji je primjer Čikoševa historijskog slikarstva, dosad istraživan u sklopu tekstova o Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10. Za potrebe Odjela za bogoštovlje i nastavu Čikoš je naslikao prizor pokrštanja slavenskih pogana od strane svete braće Ćirila i Metoda. Olga Maruševski promatrala je Čikoševo *Pokrštenje* u

za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10 te 1913. godine *Posljednji bogumili* (danas u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu). Od 1914. godine slikar je radio još na zastoru Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku (s temom Slavenskog preporoda) koji je, unatoč zanimanju i polemikama u tadašnjoj javnosti, ostao nedovršen.⁸⁵¹ Teško je odrediti kakvu su ulogu u izradi potonjih motiva odigrali slikarevi politički stavovi. Od secesije hrvatskih umjetnika i neuspjelog boravka u Sjedinjenim Američkim Državama 1902. godine Čikoš je rjeđe istupao i izlagao. Inače introvertiran i samokritičan posvetio se pedagoškom radu u zagrebačkoj slikarskoj školi te potom Akademiji (sve do smrti 1931. godine). U tom su razdoblju njegovi samozatajni umjetnički poduhvati rijetko kad dopirali do očiju javnosti. Eventualne političke ili nacionalne interpretacije njegovih slika time su uvelike otežane. Ipak, opće je poznato da upravo početkom 20. stoljeća Čikoš ističe, po Zlamaliku, „dubiozno”⁸⁵² srpsko podrijetlo vlastite obitelji prihvaćanjem prezimena Stojadinović.⁸⁵³ Slikar koji je još početkom i sredinom 1890-ih godina vodio komunikaciju na njemačkom i „jedva natučao” hrvatski jezik,⁸⁵⁴ time je izgleda prigrljio ideju južnoslavenskog ujedinjenja, mada nije poznato u kojoj mjeri i s kojim pobudama.⁸⁵⁵

Čikoševo prvo, zasad samo potencijalno, bavljenje povijesnom i nacionalnom tematikom vezuje se uz 1884. godinu. Iz te godine, naime, potječe slika smještena u samostanu benediktinki svete Margarite u Pagu. Ona se, po usmenoj predaji ranijih privatnih vlasnika, nazivala *Dolaskom Hrvata*. Slika koja prikazuje scenu lova sa sokolovima u donjem desnom kutu sadrži signaturu „CSIKOS /1884”. Veliko je pitanje je li riječ o izvornoj slikarskoj ideji (tada dvadesetogodišnjeg amatera - slikara i vojnika) ili kopiji po kakvom grafičkom ili

kontekstu „probuđenog romantizma” koji „pod svoje okrilje prima i simbolizam i misticizam”. Vidi: Maruševski, 2002., 161.-162., Schneider, 1969., 104.

⁸⁵¹ Dvije studije zastora su sačuvane, jedna u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, a druga u Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti (Arhiv Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe) u Zagrebu. Vidi: Zec, 2017., 46.

⁸⁵² Zlamalik, 1984., 6.

⁸⁵³ Na ovom se mjestu ne raspravlja o razlozima prihvaćanja prezimena Stojadinović od strane autora i pojedinih kritičara poput Antuna Gustava Matoša koji ga koriste najranije od 1904. godine. Čikošev sin Julije izričito je odbijao povijesnu utemeljenost takvih formulacija („starog srpskog plemena Stojadinovića” ili „od u Krajinu naseljene obitelji Stojadinovića”), zbog nepostojanja arhivskih ili povijesnih dokumenata, dok ih je njegov otac Bela primao na znanje bez prigovora sve do smrti. Neovisno o opravdanosti i motivima takav dodatak prezimenu prije i poslije Prvog svjetskog rata nedvojbeno je bio u funkciji isticanja jugoslavenskih političkih tendencija. Za više informacija vidi: Lunaček, 1920., 6., Zlamalik, 1984., 6.

⁸⁵⁴ Maruševski, 2002., 219.

⁸⁵⁵ Čikoš je bio blizak konceptima južnoslavenskog ujedinjenja, mada zbog introvertirane osobnosti nije sigurno kakva je bila priroda tog političkog usmjerenja. Otac i članovi obitelji komunicirali su najčešće na njemačkom jeziku. Umjetnik je sredinom 1890-ih godina također vodio komunikaciju s Kršnjavim na njemačkom jeziku. Hrvatskim jezikom koristio se rijetko i nevjesto o čemu svjedoči dopisivanje s Bukovcem. Boraveći u Zagrebu Čikoš je usavršio poznavanje hrvatskog, snažnije proklamirajući svoj slavenski identitet. Nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije 1919. godine imenovan je redovitim članom Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti. Vidi: Zlamalik, 1984., 5.-6., 239.-244., Zlamalik, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4046> (pregled: 9. 8. 2019.)

slikarskom predlošku. Prema dosadašnjem istraživanju Ivane Prijatelj Pavičić slika bi mogla biti interpretirana i kao *Lov kneza Hrvata i njegovih sinova Čeha, Leha i Meha*. Slika koja nedvojbeno prikazuje scenu lova sa sokolovima zasada ostavlja previše prostora sumnjama da bi bila obrađivana u sklopu Čikoševa historijskog slikarstva. Ikonološko određenje slike kao *Dolaska Hrvata* ili *Lova kneza Hrvata s Čehom, Lehom i Mehom* nije, naime, bazirano na konkretnim povijesnim izvorima ili komparativnim analizama, već proizlazi iz usmene predaje nekadašnjih vlasnika. U spomen-zbirci *Bela Csikos Sesia* nije zabilježena slična skica ili studija,⁸⁵⁶ u Čikoševom ranom opusu nisu dokumentirana djela nacionalne tematike, potpis i datacija zasad nisu podvrgnuti detaljnoj grafološko-komparativnoj analizi, a prvotna vlasnička linija s kraja 19. i početka 20. stoljeća također nije jasna. Ukoliko je pak riječ o Čikoševom ranom djelu, eventualna ikonografija bez konkretnijih i pouzdanih dokumenata ostaje izložena slobodnim interpretacijama pa može, primjerice, uključivati: kopiju uobičajne scene lova ranijih slikara, izravne (primjerice panslavenske) ili općenite aluzije na sokolarstvo druge polovine 19. stoljeća te različite književne nacionalne i anacionalne predloške iz 19. ili ranijih stoljeća. Čitavu situaciju dodatno kompliciraju Čikoševa introvertirana osobnost i povučenost te nedostatak informacija o ranom djelovanju općenito.⁸⁵⁷

Čikoš se prvi put izravno bavio nacionalnom povijesnom tematikom 1895. godine. Tada je, naime, izradio *Nikolu Šubića Zrinskog pred vratima sigetske tvrđave*. Sliku rađenu u tehnici ulja na limu naručio je Hinko Brodjovin (1864.-1941.), vlasnik kraljevske dvorske ljekarne *K Zrinjskomu* (smještene na zagrebačkom trgu Nikole Šubića Zrinskog). Prikaz hrvatskog bana i sigetskog junaka u jurišu pred smrt bio je izložen u vanjskoj staklenoj vitrini naočigled prolaznicima i kupcima. Prepoznavši vrijednost slike, vlasnik ljekarne kasnije je sam dao izraditi kopiju (također izloženu u vitrini ljekarne sve do današnjih dana). Godine 1945. originalnu sliku konfiscirala je s preostalom Brodjovinom imovinom komunistička vlast, da bi završila u današnjem Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku koji je djelo otkupio iz privatnog vlasništva 1967. godine.⁸⁵⁸

Vinko Zlamalik istaknuo je da je prilikom izrade slike Čikoš vjerojatno crpio inspiraciju iz opere Ivana pl. Zajca *Nikola Šubić Zrinjski*. Ona je ponovno izvedena upravo 1895. godine povodom svečanog otvaranja Hrvatskog narodnog kazališta (14. listopada).⁸⁵⁹ Nositelj glavne

⁸⁵⁶ Na pomoći u pretraživanju građe i kataloga zbirke zahvaljujem dr. sc. Ljerki Dulibić iz Strossmayerove galerije starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu.

⁸⁵⁷ Za prvu objavu, odnosno reprodukciju slike vidi knjigu: Prijatelj Pavičić, 2018., 184./ Za prvi stručni osvrt i interpretaciju vidi tekst u *Umjetničkoj baštini paških benediktinki*: Prijatelj Pavičić, 2018., 105.-107., 132.-141.

⁸⁵⁸ Otkupljeno od Oskara Kučana iz Zagreba. Vidi: Fatović Ferencić i Ferber Bogdan, 2003., 148.

⁸⁵⁹ Zlamalik, 1984., 95.-96.

uloge bio je češki bariton Emanuel Kroupa (1857.-1924.) čija je interpretacija Šubićeva juriša bila iznimno nadahnjujuća.⁸⁶⁰ Dodatni poticaj Čikoševu stvaralaštvu zacijelo bila je i opća umjetnička atmosfera. Vlaho Bukovac radio je tada na monumentalnom kazališnom zastoru koji je potaknuo mlade umjetnike pristigle sa studijskih boravaka i stipendija da snažnije prionu izradi većih i složenijih nacionalnih prizora. Marina Bregovac Pisk uočava određene sličnosti (u impostaciji, ali i načinu slikanja odjeće te tretiranju lica) s Ivekovićevim *Nikolom Zrinskim pred juriš iz Sigeta* (poznatim i kao *Provala Nikole Zrinskog iz Sigeta*) iz 1890. godine.⁸⁶¹ Mađarski slikar Miklós Barabás (1810.-1898.) slikao je također Šubića Zrinskog u jurišu (1842. godine). Premda se njegov profilni prikaz razlikuje u odjeći i pozi, najbliži je Čikoševom načinu prezentacije lika.



35) M. Barabás, Nikola Šubić Zrinski, 1842., Kiscelli Múzeum, Budimpešta⁸⁶²

Do kraja 19. stoljeća i Iveković i Čikoš mogli su se koristiti nizom najrazličitijih likovnih, glazbenih, književnih i povijesnih predložaka za slikanje motiva ispada Zrinskog iz Sigeta. Čikošev *Nikola Šubić Zrinski* inače je jedna od rijetkih nacionalnih i povijesnih tema

⁸⁶⁰ Emanuel Kroupa stigao je u Zagreb na poziv intendant Stjepana Miletića koji je bio izravno angažiran i pri izradi Bukovčeva kazališnog zastora. Veći dio hrvatske javnosti, kako potvrđuju reakcije u tisku i Miletićevo pisano svjedočanstvo, bio je iznimno zadovoljan njegovim utjelovljenjem Nikole Šubića Zrinskog. Vidi: Barbieri, <http://opera.hr/index.php?p=article&id=28> i <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11392> (pregled: 9. 8. 2019.), „Hrvatsko kazalište“, *Dom i svijet*, 15. rujna 1895., 359.

⁸⁶¹ Bregovac Pisk, 2011., 85.

⁸⁶² <https://sites.google.com/site/magyarfestokbarabasmiklos/home/galeria> (pregled: 20. 10. 2020.)

kojoj je slikar pristupio koristeći elemente klasične historijske rekonstrukcije.⁸⁶³ Želje naručitelja te reklamna namjena slike (izlaganje u svakodnevnom i javnom prostoru trga Nikole Šubića Zrinskog) zasigurno su ograničili njegov manje konvencionalni pristup povijesnoj tematici (o čemu će biti više riječi u nastavku teksta).

Nikola Šubić Zrinski nastao je 1895. godine. Te se godine Čikoš definitivno nastanio u Zagrebu. U sljedećih nekoliko godina bit će jedan od vodećih protagonista hrvatske moderne (uz Bukovca, Medovića, Ivekovića i ostale). Uprizorenje junačke smrti i suočavanja s Osmanlijama (simbolički naznačeno dimnom zavjesom ili paljbom u pozadini slike) bilo je svojevrsna uvertira sukobima na domaćem kulturnom polju. Oni će rezultirati s jedne strane etabliranjem hrvatske likovne umjetnosti u domovini i inozemstvu, a s druge strane odlaskom ili razočaranjem niza vodećih slikara, uključujući Čikoša koji 1902. godine putuje za Sjedinjene Američke Države.⁸⁶⁴



36) B. Čikoš Sesija, Nikola Šubić Zrinski, 1895., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek⁸⁶⁵

Za razliku od slikareva osobnog utiska, hrvatska politička javnost Nikolu Šubića Zrinskog promatrala je u ponešto drukčijem – prvenstveno ideološkom svjetlu. Čikošev *Zrinski* inače je predstavljao sasvim prikladan i pragmatičan nagodbeni motiv. Ilustriranje hrvatskog

⁸⁶³ Korištenje povijesne vjerodostojnosti s jedne strane (u prikazivanju odjeće, opreme itd.) te umjetničke dramatičnosti s druge strane (načinu na koji slika kao iluzija povijesnog svjedočanstva utječe na gledatelja i njegovo promišljanje povijesnog događaja). Vidi: Baumstark i Büttner, 2003., 47.-58.

⁸⁶⁴ U drugoj polovini 1890-ih godina uslijedilo je razračunavanje s tzv. starima u borbi za veću umjetničku slobodu i samostalnost. Osim toga, upravo 1895. godine studenti su uz demonstracije spalili mađarsku zastavu što je dodatno podgrijalo ionako uzavrele nagodbene atmosfere. Vidi: Zlamalik, 1984., 73.-92.

⁸⁶⁵ Slika pod inventarnim brojem MLU-S-750, snimak preuzet iz Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku. Na slikovnim priložima iz Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku zahvaljujem dr. sc. Danielu Zecu.

bana – vojskovođe i spasitelja Monarhije odgovaralo je, kako je već napominjano, različitim političkim opcijama. Mađarizirana Narodna stranka u njemu je vidjela povijesnu figuru koja ujedinjuje Hrvatsku i Ugarsku, utjelovljujući njihove kulturno-političke veze. Oporbena Neodvisna narodna stranka naglašavala je također njegovu predanost i požrtvornost, ali u kontekstu priželjkivanih promjena i eventualne federalizacije. Pojedinci bliski austrijskom dvoru isticali su pak Šubićevo uspješno objedinjavanje različitih lojaliteta (hrvatskog, ugarskog i austrijskog), a napose odanost habsburškom vladaru.⁸⁶⁶ Jedina značajna stranka koja je uporno i u kontinuitetu odbacivala sigetski kult bila je Stranka prava, i to još od 1860-ih godina.⁸⁶⁷ Vlasnik ljekarne vodio je pak prvenstveno računa o promidžbi te referiranju na Trg Nikole Šubića Zrinskog na kojem se ljekarna nalazila. Čikošev prikaz i u tom je pogledu bio sasvim prikladan i dobrodošao. Nikola Šubić Zrinski neosporno je uživao ugled u hrvatskom društvu, što je samo moglo pridonijeti uspješnijem reklamnom efektu slike.⁸⁶⁸



37) B. Čikoš *Sesija, Trenkovi panduri, 1906., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek*⁸⁶⁹

U sljedećim godinama Čikoš se vrlo rijetko bavio konkretnim povijesnim i nacionalnim prikazima. Nakon povratka iz Sjedinjenih Država sve je očitiji njegov nekonvencionalni (subjektivni, mistični, egzotični i simbolički) pristup povijesnim ličnostima i zbivanjima. Slikar je teme obično birao po vlastitom nahođenju i bez pretjeranog obzira prema nekadašnjem

⁸⁶⁶ Upravo se libreto Huga Badalića (po drami Teodora Körnera) opere *Nikola Šubić Zrinski* Ivana Zajca posredno poziva, uz privrženost hrvatskom rodu i domu, na figuru vladara: „Stieg hrvatski visoko se vije: Hrvat rado svoju krvcu lije. Za kralja, rod i dom! [...] Za domovinu mrijeti kolika slast!” Vidi: Badalić, 1884., 152.-155.

⁸⁶⁷ Mijatović, 1999., 132., 148.-153.

⁸⁶⁸ Više o društveno-političkom kontekstu sredinom i krajem 1890-ih godina vidi: Šidak et al., 1968., 149.-159.

⁸⁶⁹ Slika pod inventarnim brojem MLU-S-418, snimak preuzet iz Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku.

akademskom školovanju, a još manje eventualnoj prezentaciji gotovih djela u javnosti. Slika *Trenkovi panduri* iz 1906. godine vjerodostojan je primjer novijih umjetničkih kretanja i slikareva svjetonazora.⁸⁷⁰ U formalno-stilskom pogledu akademski način slikanja i dalje dolazi do izražaja. Ipak, izbor motiva i način obrade sadržaja pokazuju jasniji odmak od načela historijske rekonstrukcije, odnosno ostvarivanja povijesne autentičnosti prizora te konkretnije heroizacije likova i njihovih pothvata. Dva nepoznata pandura odjevena u duge crvene ogrtače s kapuljačama u dramatičnoj su, ali sasvim pritajenoj komunikaciji (naznačenom gestikulacijom desnog i pogledom lijevog lika). Njihove figure prekrivaju najveći dio platna, dok je tamna pozadina tek usputno obrađena. Slika ne daje izravne odgovore na osnovna pitanja, gdje su prikazani panduri, u kojim okolnostima su prikazani te s kojom funkcijom. Njihova pandurska uloga istaknuta je prije svega odjećom i držanjem koje odaje tajnovitost ili zahtjevnost eventualnog poduhvata.⁸⁷¹

U dotadašnjem historijskom slikarstvu Trenkovi panduri i graničari (koji su bili njihov sastavni dio) rijetko su kad prezentirani kao potpuno izdvojena ili samostalna likovna cjelina. U prikazivanju odjeće i djelomično idejnom rješenju Čikoševi *Panduri* najbliži su poznatom Ivekovićevom djelu *Na Kordunu* iz 1898. godine. Na njemu je graničarska misija također tajnovito shvaćena, a odjeća likova s nataknutim kapuljačama jasno naznačena. Međutim, uloga pejzaža od iznimne je važnosti, u skladu s utjecajima Vlahe Bukovca, što kod Čikoševe slike nije bio slučaj. U slikanju *Pandura* autor se ograničio isključivo na odnos dvaju likova, njihova lica i gestikulacije. Realna radnja zbiva se negdje u pozadini, pa zbivanje može, ali i ne mora uključivati konkretni povijesni događaj ili graničarski zadatak. Tematika nije gledatelju jasno predočena, načinom obrade likova (velike simbolične figure u prvom planu) i osvjetljenjem istaknuta je zagonetnost cjelokupnog prizora. Potonji prizor također može, ali i ne mora biti, preslika slikarevih biografskih crtica ili tadašnje društveno-političke situacije. *Trenkovi panduri* primjer su, dakle, izraženijeg prijelaza od konkretne događajne povijesti prema simbolički

⁸⁷⁰ U katalogu iz 2012. godine slika se naziva *Dva graničara*, dok se u članku Jasminke Najcer Sabljak i Silvije Lučevnjak iz 2018. godine naziva *Trenkovi panduri*, što je ispravniji – izvorni naziv slike koji se koristi i u doktoratu Jasminke Najcer Sabljak iz 2012. godine (sv. I., uvodni tekstovi). Slika je otkupljena za valpovačku zbirku Rudolfa grofa Normanna-Ehrenfelsa i njegove supruge Julije rođ. pl. Vest, nakon održavanja božićne izložbe Hrvatskog društva umjetnosti krajem 1906. godine u Osijeku. Konfiscirana je 1946. godine u Valpovu. Vidi: Maroević, 2012., 58.-59., Najcer Sabljak i Lučevnjak, 253.-254.

⁸⁷¹ „Dok se slikarstvo većine njegovih suvremenika u Hrvatskoj obraćalo oku, Čikošev cilj je bio da novim opusom olikovi i evocira tajna uzbuđenja, treptaje intimne drame i skrovitih meditacija. [...] Predao se poetskom letu svojih sjetnih misli i sentimentalnog temperamenta, stavljajući u središte interesa jedan idealni, imaginarni svijet.” Vidi: Zlamalik, 1984., 175.

zadanim misterijima koji zaokupljaju historijski žanr. Poruka slike namjerno ostaje skrivena ili tek djelomično prezentirana.⁸⁷²



38) B. Čikoš Sesija, *Posljednji bogumili*, 1913., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb⁸⁷³

Djelo *Posljednji bogumili* iz 1913. godine je najintragantniji primjer Čikoševa historijskog slikarstva. Pripadnici ove gnostičke dualističke sljedbe (tzv. Crkve bosanske) do Čikoševe slike nisu bili zastupljeni kao motiv u kronologiji historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Tijekom Austro-Ugarske Monarhije (1867.-1918.) bosansko-hercegovačke teme nisu se eksplicitnije prikazivale na hrvatskom tlu, prvenstveno zbog specifičnog nagodbenog položaja Trojedne Kraljevine i potom zauzete, a naposljetku i aneksirane Bosne i Hercegovine. Aluzije na povijest bosansko-hercegovačkog kondominija ilustrirane su rijetko i uvijeno, baš kao u slučaju Čikoševih *Posljednjih bogumila*.⁸⁷⁴

U hrvatskim i južnoslavenskim koncepcijama bogumili su obično interpretirani kroz fenomene državne religije i narodnog zajedništva, korištenje narodnog jezika i antilatinsko usmjerenje te očuvanje samostalnosti od tuđinaca, a poglavito od ugarskih plemića koji su u Bosni vodili križarske bojne. Problematika stećaka kao ostataka nekadašnje kulturne veličine i pada Bosne pod Osmanlije 1463. godine pritom je posebno intrigirala povjesničare. U različitim interpretativnim modelima redovito su naglašavane bogumilske veze s Hrvatskim Kraljevstvom te uzajamnost slavenskih naroda na jugoistoku Europe prije sloma bosanske države i prodora Osmanlija.⁸⁷⁵

⁸⁷² *Trenkovi panduri* pokazuju sve izraženije odlike simbolizma, među kojima se posebno ističu velike figure poput Stuckovih u prvom planu, svojevrsna antiperspektivnost bez postizanja dubine i isticanja pozadinskih prizora te svjetlost bez uočljivog izvora.

⁸⁷³ Slika u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti pod inventarnim brojem MG-508 (Foto Goran Vranić ©).

⁸⁷⁴ Više o hrvatskoj politici u i prema Bosni i Hercegovini tijekom nagodbenog razdoblja vidi: Šidak et al., 1968., 193.-196., 257.-259., 297.-302.

⁸⁷⁵ Franjo Rački prvi je opširnije pisao o potonjoj tematici 1869. godine u radovima Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti koji su kasnije objedinjeni u jedan tiskani pregled (Vidi: Rački, 1870.). Njegovo je djelo bilo iznimno aktualno sve do početka 20. stoljeća, kad se na njega nadovezuju i drugi autori, poput Frana Milobara i

Obzirom na slikareva politička uvjerenja te nagodbeni predratni kontekst (Balkanski ratovi i osvit Prvog svjetskog rata), Čikoševi *Posljednji bogumili* vjerojatno su bili shvaćeni kao aluzija na dualistički bosansko-hercegovački kondominij te tadašnju hrvatsku i južnoslavensku političku neslogu.⁸⁷⁶ U umirućem ženskom i muškom liku pod stećkom iščitavala se nesretna sudbina bogumilske sljedbe kao silom brisanog južnoslavenskog društvenog specifikuma.⁸⁷⁷ Bogumilski muško-ženski par uključivao je također personalizirani obiteljski kontekst. Pitanje je u kojoj je mjeri Čikoš naslikanim likovima sugerirao narušene bračne odnose. Poznato je, naime, da je upravo Čikoševa supruga bila predložak za lik posljednje bogumilke. Ni komemorativna simbolika nadgrobnog spomenika pritom nije zanemariva, baš kao ni koncept dekadencije i sve izraženijeg pesimizma koji je upravo tih godina jačao u europskoj umjetnosti.⁸⁷⁸

U predratnom i poslijeratnom razdoblju Čikoš se sve više povlačio u osamu vlastitog ateljea (riječima Grge Gamulina: „Pretvorio se u čudaka i samotara, živeći u polumraku svog ateljea. U vrijeme dok se u Münchenu priprema velika epizoda hrvatskog slikarstva, a u Beču nastavak secesije, Čikoš se očito nalazi u slijepoj ulici.”).⁸⁷⁹ Inače rijetko prikazivane povijesne epizode time su postale intrigantnije za interpretiranje i eventualno vezivanje uz politički ili nacionalni, a osobito osobni ili obiteljski kontekst. Likovna kvaliteta takvih radova bila je svakako na razini, makar će Čikošev odmak od novih modernih tendencija izazivati određene kritike. Gamulin će, primjerice, istaknuti da su i *Pokrštenje Hrvata* iz Opatičke 10 i *Posljednji bogumili* rađeni „široko i sigurno, sa znanjem i s osjećajem”, ali će također ustvrditi da slikar

Ive Pilara, koji populariziraju bogumilstvo kao pokret vezan uz propast Hrvatskog Kraljevstva, poraz narodnog jezika u liturgiji te jačanje političkih i religioznih veza s Mađarskom te kasnije Habsburgovcima. Trojedna Kraljevina silom prilika bila je tako oblikovana kao katolički teritorij bez Bosne u kojoj su bogumili, zbog političkih i vjerskih progona, prihvatili pokrajinsko – bosansko ime. Bogumilstvo je, prema njihovim interpretacijama, bilo specifični izraz protesta i opozicije – prema hrvatsko-mađarskom i mletačkom katolicizmu s jedne te srpskom pravoslavlju s druge strane. O spomenutim istraživanjima vidi: Matijević, 2006., 69.-80.

⁸⁷⁶ Skica *Posljednjih bogumila* bila je izložena 1913. godine na izložbi Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu s ostalih 460 radova različitih autora. Budući da je skica izložena u osvit Prvog svjetskog rata i tijekom Balkanskih ratova među pojedinim posjetiteljima zasigurno je izazivala spomenute društveno-političke aluzije. Inventarna knjiga Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu bilježi da je sliku darovala Kraljevska zemaljska vlada 1913. godine. U tom je razdoblju Hrvatsko-srpska koalicija ponovno postigla sporazum s vladom, zadržavši vlast na području Hrvatske pragmatičnom politikom: prihvaćanjem dualističkog poretka. Vidi: *Katalog izložbe Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu god. 1913.*, 1913.

⁸⁷⁷ Na području hrvatskih zemalja Prvi balkanski rat izazvao je oduševljenje i antiaustrijske ispade, a Drugi balkanski rat razočaranje. Dualističke vlasti bile su posebno zabrinute hrvatskom potporom različitim protumonarhijskim aktivnostima. O društveno-političkim prilikama vidi: Šidak et al., 1968., 284.-286.

⁸⁷⁸ Dok se u modeliranju bogumilke Čikoš poslužio figurom vlastite supruge, u izradi nadgrobnog spomenika korisne su bile skice talijanskih sarkofaga sa stipendijskih boravaka u Italiji. Čikoš je, po Zlamalikovim tvrdnjama, sve do smrti iskazivao „opsesivnu nazočnost meditiranja o djevičanskoj nevinosti, o trijumfalnom dostojanstvu neokaljene žene, o tuzi ostavljenog bića nakon zadovoljene strasti muškarca i tragičnoj bezizlaznosti, zapravo smrti, oskvrnjene djevojke”. Vidi: Zlamalik, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4046> (pregled: 9. 8. 2019.), Zlamalik, 1984., 36. (o modelu žene), 50. (o skicama), 166. (o doživljaju žene)

⁸⁷⁹ Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu*, 1995., 97.

zbog svog akademskog školovanja jednostavno nije mogao držati korak s „nastavkom secesije u smjeru nacionalnog simbolizma”.⁸⁸⁰ To je, međutim, samo djelomično točno. Postavlja se, naime, pitanje koliko je sam Čikoš uopće želio biti u skladu s novim modernim strujanjima, tim više što je i ranije bio poznat kao introvertirana i ekscentrična slikarska ličnost. Određena akademska načela (poput ostvarivanja historijske autentičnosti prizora) napustio je već tijekom 1890-ih godina, nastojeći ostvariti vlastiti, simbolima prožeti, likovni i idejni izraz u čemu je dobrim dijelom i uspio.

Čikoševo historijsko slikarstvo specifično je utoliko što u izrazitijoj mjeri utjelovljuje osobno i zagonetno (manje očito i od konkretnije povijesne zbilje ogoljeno) viđenje povijesti. Ličnosti i prizori na njegovim rijetkim primjerima historijskog slikarstva nisu precizno određeni, dramatika zbivanja u funkciji je tajnovitosti atmosfere, a lica i odjeća prilično su personalizirani. Elementi klasične historijske rekonstrukcije – ostvarivanja autentičnosti prizora i heroizacije lika i djela – prisutni su tek po završetku studija 1890-ih godina, dok se kasnijih godina posve gube ili degradiraju sukladno novom simbolistički zadanom umjetničkom konceptu. Idejni sklop njegovih djela stoga je drukčiji od dotadašnjih žanrovskih ostvarenja istaknutih predstavnika (poput Ferdinanda Quiquereza i Otona Ivekovića), premda su nacionalna identifikacija prizora i specifično građansko viđenje povijesti i dalje zastupljeni. Iako je po studijskim preferencama bio predodređen za nacionalno historijsko slikarstvo, Čikoš nije ispunio nacionalnu misiju često propagiranu u tisku.⁸⁸¹

Simbolizam je vremenom potisnuo klasična akademska obilježja na Čikoševim slikama, a napose je zapostavljeno ostvarivanje tzv. povijesne autentičnosti prizora. Sukladno srednjoeuropskim trendovima u umjetnosti prevladavaju različiti elementi simbolizma te predratnog pesimizma. U europskom slikarstvu zasad nisu uočeni sadržaji koji su se mogli koristiti kao eventualni uzori u izradi pandurske ili bogumilske tematike. Ipak, od kraja 1890-ih godina do početka Prvog svjetskog rata formalno-stilske bliskosti s nekim europskim suvremenicima jasno su uočljive.⁸⁸² Čikoš najčešće izbjegava složenije narativne scene s većim

⁸⁸⁰ Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu*, 1995., 97.

⁸⁸¹ Upravo u njegovom prvom pojavljivanju na stranicama hrvatskog tiska (*Narodnih novina*) bit će istaknuto: „Umjetnik, koji je sada svršio 4. tečaj akademije, posvetit će se historičkomu slikanju, a mi mu od srca želimo, da bude sretan i da svojim djeli proslavi domovinu hrvatsku.” Mada je historijsko slikarstvo kao termin tada još uvijek uključivalo i sakralne prikaze, često promovirana želja hrvatskih kritičara za domaćim epskim (nacionalnim i povijesnim) temama ostat će neizmjenjena još od sredine 19. stoljeća i školovanja Kršnjavog koji je također trebao postati predstavnik takve vrste slikarstva. Vidi: „Slikar A. Csikoš“, *Narodne novine*, 12. kolovoza 1891., 5.

⁸⁸² Radi se prvenstveno o načinu prezentacije likova, razradi prvih planova na slici i kolorističkim rješenjima u čemu, primjerice, postoje određene sličnosti s radovima Franza von Stucka ili kasnije Anastasa Bocarića (*Propast Srpskog Carstva na Kosovu*). Za više informacija o srednjoeuropskoj umjetnosti na prijelazu stoljeća (konkretno na području Austro-Ugarske Monarhije) vidi knjigu Elizabeth Clegg *Art, Design, and Architecture in Central*

brojem likova te slika prvenstveno motive koji uključuju određene elemente misticizma ili dekadentizma. Pritom se koristi različitim tehničkim aspektima (poput specifičnih boja i izvora svjetla) te izborom manje poznatih i enigmatičnih, ali značajnih povijesnih fenomena. Čikoševo historijsko slikarstvo time izlazi van ustaljenih žanrovskih okvira u Hrvatskoj, inzistirajući na jedinstvenom i osebujnom viđenju povijesti.⁸⁸³

Europe 1890–1920 iz 2006. godine. O Franzu von Stucku: Birnie Danzker, 1997., 34.-114. (katalog slika), 218.-220. (kratka biografija)

⁸⁸³ Kokeza, 2019., 71.-83.

Oton Iveković: historijsko slikarstvo između realizma i idealizma u razdoblju Austro-Ugarske Monarhije

Oton Iveković najpoznatiji je predstavnik historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Štoviše, današnjoj hrvatskoj javnosti njegovi prikazi povijesnih događaja i ličnosti prva su, a nerijetko i jedina, asocijacija na historijsko slikarstvo kao specifični likovni žanr. Riječ je o očekivanom i mnogo čemu logičnom društvenom fenomenu. Posljednjih stotinjak godina Ivekovićeve slike bile su iznimno popularne. Dobar dio njih oleografiran je i široko rasprostranjen već krajem 19. i u prvoj polovini 20. stoljeća.⁸⁸⁴ U drugoj polovini stoljeća s razvojem tehnologije proces reproduciranja poprimao je sve snažnije razmjere. Tiskanje djela povijesne tematike doseglo je svojevrsni vrhunac hrvatskim osamostaljenjem 1990-ih godina.⁸⁸⁵ Ipak, ni u idućim desetljećima Ivekovićeva popularnost nije doživjela bitnije opadanje. Dovoljno je uzeti u obzir općepoznati *Dolazak Hrvata* naslikan 1905. godine. U posljednjih pola stoljeća potonji prikaz umnožen je u nebrojeno mnogo primjeraka – u najrazličitijim formatima i za najrazličitije prilike. Historijsko slikarstvo utjecalo je time na kolektivnu povijesnu memoriju, uslijed čega dio hrvatske javnosti još uvijek u Ivekovićevu umjetničkom doživljaju prepoznaje realni povijesni događaj.⁸⁸⁶

Iako bitni i za žanr i za hrvatsko slikarstvo u cjelini, lik i djelo Otona Ivekovića ostali su parcijalno i površno istraženi. Iveković umire prije izbijanja Drugog svjetskog rata u srpnju 1939. godine. Tijekom i nakon Drugog svjetskog rata izlaze manji tekstovi posvećeni slikaru, ograničeni na pojedina njegova djela ili na uopćene biografske crtice.⁸⁸⁷ Prvi i manji istraživački

⁸⁸⁴ Prilikom zatvaranja tvrtke *Petar Nikolić* 1948. godine popisane su različite oleografije. Među njima je zabilježeno pet reproduciranih Ivekovićevih prizora (*Smrt Petra Svačića*, *Juriš Nikole Zrinjskog*, *Smaknuće Matije Gupca*, *Dolazak Hrvata* i *Lijepa Naša*). Ista tvrtka reproducirala je Ivekovićev *Rastanak Petra Zrinskog* i *Katarine* na samom početku 20. stoljeća. U popularnom leksikonu *Znameniti i zaslužni Hrvati* iz 1925. godine tiskano je 5 Ivekovićevih djela: *Hrvati pozdravljaju prvoga svoga kralja Tomislava*, *Hrvati izabiru Kolomana Arpadovića svojim kraljem godine 1102.*, *Nezadovoljni Hrvati zarobljuju 25. VII. 1386. kraljice Jelisavu i Mariju kod Gorjana*, *Hrvati izabiru 1. I. 1527. Ferdinanda Habsburgovca svojim kraljem*, *Matija Gubec 15. II. 1573. na stratištu*. Vidi: Kamenov, 1988., 12., Laszowski, ur., 1925., I. (naslovna str.), XVI, XXXII, XLVIII, LII (slike tiskane redom, stranicu po stranicu kako su navedene) i sadržaj na kraju knjige s popisom slikovnih priloga (br. str. nije naveden).

⁸⁸⁵ Tijekom 1990-ih godina teme iz hrvatske povijesti bile su osobito popularne. Reprodukције Ivekovićevih slika, osim što su izlagane na zidovima javnih i privatnih prostora, našle su svoje mjesto u knjigama, kalendarima, na plakatima, glazbenim izdanjima, itd. Vidi primjerice glazbenu kompilaciju Jugotona *Lijepa naša domovino s Dolaskom Hrvata* na naslovnici iz 1990. godine ili povijesni kalendar u izdanju *Astra međunarodne trgovine* pod naslovom *Stare slave djedovina...* za 1992. godinu. U potonjem se nalaze 4 Ivekovićeve slike *Hrvati pozdravljaju svog prvog kralja Tomislava* (za ožujak), *Smrt Petra Svačića* (za svibanj), *Poljubac mira* (za srpanj) i *Lijepa naša domovino* (za prosinac). Kalendar je nastao u suradnji s Hrvatskim povijesnim muzejom i Modernom galerijom, a tom su prilikom hrvatskoj javnosti predstavljene i reprodukcije slika iz Zlatne dvorane.

⁸⁸⁶ Ivekovićev *Dolazak Hrvata* jedna je od najčešće tiskanih slika u povijesnim udžbenicima 1990-ih i 2000-ih godina. O najzastupljenijim temama i autorima u hrvatskim udžbenicima povijesti vidi tablicu, odnosno prilog diplomskom radu Viktorije Antolković: Antolković, 2015., 63.

⁸⁸⁷ Vladislav Kušan, primjerice, piše o Ivekovićevim slikama u Opatičkoj 10 u knjizi *Likovna djela u zgradi Ministarstva nastave* iz 1942., a Ljubo Babić o slikarevu liku i djelu u knjizi *Umjetnost kod Hrvata* iz 1943. godine. Vidi: Kušan, 1942., 15.-16., Babić, 1943., 128.-131.

pothvati uslijedili su 1960-ih i 1970-ih godina. Marijana Schneider prezentirala je slikarev historijski opus pohranjen u tadašnjem Povijesnom muzeju Hrvatske 1969. godine (u sklopu kataloga izložbe *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj*),⁸⁸⁸ dok je Darko Schneider radio na izložbi Ivekovićevih djela iz fundusa Moderne galerije 1975. godine.⁸⁸⁹ Sličan trend nastavljen je 1980-ih godina. U *Analima Galerije Antuna Augustinčića* 1985. godine izašla su tri teksta posvećena Ivekovićevom historijskom slikarstvu (Marijana Schneider), pejzažima (Snježana Pintarić) i kritičarskim osvrtima (Olga Maruševski).⁸⁹⁰ Tijekom 1990-ih godina interes za Ivekovića ponešto je porastao, prvenstveno zahvaljujući društveno-političkom kontekstu. U tom razdoblju Vera Kružić Uchytel izradila je bibliografiju u sklopu projekta *Likovne pojave u hrvatskoj umjetnosti 1850.-1950.* (projekt je trajao od 1991. do 1995. godine). Bibliografija je ostala sačuvana u Arhivu Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu, a trebala je biti temelj za monografsku obradu do koje ipak nije došlo.⁸⁹¹ Od 1994. do 1995. godine održane su tri izložbe posvećene Ivekovićevu slikarstvu, sve u većoj ili manjoj mjeri povezane s istraživanjima Snježane Pintarić. U rujnu 1994. godine u Galeriji Ulrich u Zagrebu otvorena je manja izložba *Oton Iveković: slike i crteži iz Velikog Tabora i okolice*, a u travnju 1995. godine u Galeriji Antuna Augustinčića u Klanjcu bila je otvorena još jedna manja izložba pod naslovom *Oton Iveković: portreti*. Naposljetku, u studenom 1995. godine otvorena je zasad jedina veća retrospektiva o Otonu Ivekoviću u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. Na njoj su bila izložena ukupno 124 djela.⁸⁹² U međuvremenu, sve do današnjih dana, slikareva djelatnost bila je prezentirana u sklopu većih izložbenih projekata u Zagrebu ili manjih retrospektiva u Klanjcu ili Velikom Taboru.⁸⁹³ Inače, najveći broj Ivekovićevih djela pohranjen je u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti, Hrvatskom povijesnom muzeju te Nacionalnoj i sveučilišnoj

⁸⁸⁸ Schneider, 1969., 35.-38. (ukratko o liku i djelu), 95.-102. (katalog djela u Povijesnom muzeju Hrvatske).

⁸⁸⁹ Schneider, D., *Oton Iveković. Izložba iz fundusa Moderne galerije (katalog)*, Zagreb: Moderna galerija, 1975.

⁸⁹⁰ Vidi redom: Schneider, 1985., 37.-48., Pintarić, 1985., 49.-56., Maruševski, 1985., 57.-66.

⁸⁹¹ O projektu i neobjavljenoj bibliografiji o Otonu Ivekoviću pohranjenoj u Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu vidi: http://mzos.hr/svibor/6/02/120/proj_h.htm i http://mzos.hr/svibor/6/02/120/rad_h.htm#rad24 (pregled: 14. 7. 2020.). U publiciranom razgovoru s Jozefinom Dautbegović iz 2003. godine Vera Kružić Uchytel navodi: „Meni je, nažalost, ostao dug - na pola gotove monografije još trojice slikara iz Bukovčeva kruga - Iveković, Tišov i Auer, a ostali su mi i obilni radni materijali za knjigu o namještaju rokokoja.“ Vidi: Dautbegović, 2003., 110.

⁸⁹² Vidi: Pintarić, Gubez, ur., 1994. (izložba u Galeriji Ulrich u Zagrebu), Pintarić, Pejković, ur., 1995. (izložba u Galeriji Antuna Augustinčića u Klanjcu), Pintarić, 1995. (izložba u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu)./ Na pomoći u pretraživanju izvora zahvaljujem ravnateljici Muzeja suvremene umjetnosti dr. sc. Snježani Pintarić.

⁸⁹³ Primjerice, u Velikom Taboru otvorena je 2019. godine izložba *Oton Iveković – znameniti gospodar Velikog Tabora*. Vidi: Dečman, 2019.

knjižnici u Zagrebu, dok se manji broj nalazi u drugim galerijama i muzejima u Zagrebu i drugdje po Hrvatskoj.⁸⁹⁴

Za istraživanje Ivekovićeve historijskog slikarstva najkorisnije temelje pruža bibliografija Vere Kružić Uchytíl koja uključuje i najveći dio članaka iz bibliografije likovnih umjetnosti u izdanju Leksikografskog zavoda iz 1977. godine.⁸⁹⁵ Ona također sadrži najveći dio popisa literature iz Hrvatskog biografskog leksikona iz 2005. godine.⁸⁹⁶ Od monografskih uradaka najvažniji su tekstovi Snježane Pintarić koji prate slikarevu retrospektivu u Umjetničkom paviljonu 1995. godine. Obzirom na slabu razinu istraženosti umjetnikova lika i djela, bitni su i manji segmenti različitih monografija, kataloga i drugih studija objavljivani u proteklih pola stoljeća⁸⁹⁷ te dokumentacijska građa u galerijama i muzejima (npr. u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti i Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu).⁸⁹⁸ Od arhivskih i primarnih povijesnih izvora značajni su katalogi izložbi na kojima je sudjelovao Iveković te izvještaji u novinama i časopisima (dijelom uključeni u bibliografiju Vere Kružić Uchytíl, a dostupni u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU, Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici te Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu). Za precizniju dataciju i detaljniji uvid u pojedina ostvarenja od iznimne su pomoći Fototeka i Arhiv Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu.⁸⁹⁹ Budući da je Ivekovićevo historijsko slikarstvo iznimno bitno za povijest žanra, tako će slikareve biografske crtice, obrazovni ciklus i politički stavovi biti pomnije i opširnije analizirani. Nakon toga uslijedit će obrada pojedinačnih slika – kronološkim redom i po već ustaljenoj istraživačkoj praksi.

Oton Iveković rođen je 17. travnja 1869. godine u Klanjcu kao četvrto dijete (od ukupno jedanaestero djece) u obitelji Aleksandra Ivekovića i Rosalije (Ruže) rođene Hrbud. Otac Aleksandar bio je zemljoposjednik i državni činovnik, a majka Ruža kućanica. Stariji brat Otona Ivekovića bio je Ćiril Metod Iveković (1864.-1933.), arhitekt i konzervator, a njihov stric bio je Franjo Iveković (1834.-1914.), jezikoslovac i teolog. Mnogobrojna obitelj pripadala je srednjim slojevima društva i pružila je solidno i plodno temelje za kasnije slikarsko bavljenje hrvatskom poviješću. Ivekovićevo podrijetlo i specifična obiteljska pozicija omogućavali su

⁸⁹⁴ U „Muzeju grada Zagreba, Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku (danas Muzeju, op. a.), Galeriji umjetnina u Splitu, Gradskom muzeju Požega, Grafičkom kabinetu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti“. Vidi: Pintarić, 2005. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=118> (pregled: 14. 7. 2020.)

⁸⁹⁵ *Bibliografija rasprava i članaka V – likovne umjetnosti*, 1977., 607.

⁸⁹⁶ Pintarić, 2005. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=118> (pregled: 14. 7. 2020.)

⁸⁹⁷ Primjerice: Kamenov, 1988., Maruševski, 2004., Bulimbašić, 2016.

⁸⁹⁸ U ovim dvjema institucijama nalaze se neka od najvažnijih ostvarenja Ivekovićeve historijskog slikarstva. Na podatcima iz muzejskih zbirki zahvaljujem dr. sc. Marini Bregovac Pisk i Ladi Bošnjak Velagić.

⁸⁹⁹ Na pomoći u pretraživanju građe i informacijama iz Instituta zahvaljujem Ireni Šimić i Lini Šojat./ Sve spomenute institucije i pripadajući izvori bit će u većoj ili manjoj mjeri, ovisno o prigodi, citirani na idućim stranicama.

mu, naime, izravan kontakt i s nižim i s višim društvenim slojevima. Među prvima dolazio je u vezu s tzv. živom poviješću i usmenim narodnim predajama koje su se baštinile s koljena na koljeno. Upoznao je seljačku tradiciju, način života i običaje. Među drugima je pak proučavao povijest na pomnijoj – obrazovnoj razini, stručnim pretraživanjem i iščitavanjem povijesnih izvora, ponekad u izravnom kontaktu s visokim krugovima. Ivekovićeve historiografske interese nisu, dakle, ni u kom slučaju bili jednolični ili stereotipni. Njegova obiteljska i zavičajna prošlost otvarali su mu mogućnost sagledavanja različitih i u povijesti često suprotstavljenih perspektiva. Oton Iveković umio je odabrati povijesni sadržaj i naslikati ga na prijemčiv i upečatljiv način. Ta karakteristika značajno će pridonijeti uspješnijoj recepciji njegovih slika u široj javnosti.⁹⁰⁰

Iveković je pohađao pučku školu u rodnom mjestu. Već je tada, kako svjedoči kasniji tisak, iskazivao osobiti interes za povijesne teme i motive: „Doživjevši kao sedamgodišnji dječak rusko-turski rat 1876., slušajući u rodnom domu o nacionalnoj borbi, o borbama Slavena protiv Tatara, Turaka, Madjara... počeo je već na školskoj svojoj tablici crtati likove Zvonimira, Krešimira i slikovito prikazivati Šipku, Plevnu i dr.“⁹⁰¹ Odrastavši u Klanjcu, Iveković je također stekao naklonost prema tamošnjim zagorskim krajolicima.⁹⁰² Zavičajni pejzaži, ali i hrvatski kontinentalni pejzaži općenito, zauzimati će istaknuto mjesto na njegovim žanrovskim ostvarenjima.⁹⁰³ U nastavku školovanja zanimanje za crtanje i povijest nije opadalo. Iveković je završio tri i pol godine Gimnazije u Zagrebu, prebacivši se potom 1885. godine na Veliku realku kao izvanredni đak: „Nastavio je to risanje po školskim knjigama i u gimnaziji, a zanemarujući druge predmete, prešao je u realku kao izvanredan djak, učeći samo anatomiju, deskriptivu, crtanje i slikanje kod profesora Hafnera (Ivan Hafner, profesor crtanja, op. a.) i Quiquereza.“⁹⁰⁴

Mentorstvo Ferdinanda Quiquereza ostavilo je traga na Ivekovićevom ranom, a u manjoj mjeri i na kasnijem slikarskom djelovanju. Pojedini kritičari često su preneglašavali taj Quiquerezov utjecaj. Ivekovićeva školskog mentora smatrali su krivim za lošija kompozicijska rješenja, posebice kad su u pitanju proporcije likova i njihovi međusobni odnosi na slikama.⁹⁰⁵

⁹⁰⁰ Kraći životopisi Otona Ivekovića, koji se koriste i ovom prilikom, dosad su objavljivani u: Babić, 1943., 128.-131., Schneider, 1969., 35.-38., Pintarić, 1995., 136.-141., Pintarić, 2005., Maruševski, 2002., 222.-224.

⁹⁰¹ „Četrdeset godišnjica rada Otona Ivekovića“, *Svijet*, 1928., 183.

⁹⁰² O životu u Klanjcu u 19. stoljeću vidi: Krpan Smiljanec, 2019., 63.-81.

⁹⁰³ Vlaho Bukovac imao je utjecaj na Ivekovićev moderniji pristup pejzažu. Iveković je, inače, biciklom proputovao niz hrvatskih krajeva koji su, među ostalim, bili prikazivani i na njegovim povijesnim prizorima. Vidi: Pintarić, 1985., 54.

⁹⁰⁴ „Četrdeset godišnjica rada Otona Ivekovića“, *Svijet*, 1928., 183.

⁹⁰⁵ U jednom od životopisa sačuvanih u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU, primjerice, ističe se da je Iveković „od Quiquereza naslijedio lošiju vrstu njegova rada: historijsko slikarstvo“. Vidi: Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković.

Quiquerez je svakako prenio dio svojih formalno-stilskih osobitosti na učenika. Međutim, njegov odnos prema Ivekoviću nipošto nije istovjetan odnosu kojega je isti imao sa svojim profesorom Josipom Franjom Mückeom. Ivekovićevo kasnije školovanje bilo je i kvalitetnije i sustavnije. Obiteljske i društvene okolnosti također su bile znatno drukčije. Stoga, premda sličnosti s Quiquerezovim opusom ponekad jesu izraženije, njihovu ulogu nikako ne treba precjenjivati. Spona utjecaja Mücke – Quiquerez – Iveković značajna je za historijsko slikarstvo u Hrvatskoj, jer pokazuje generacijski i kvalitativni razvoj žanrovskih tema i motiva. Kvalitativne sličnosti i razlike među trojicom pojedinaca pritom valja razmatrati s oprezom – na konkretnim primjerima i s posebnim obzirom prema umjetničkim i društveno-političkim prilikama onoga vremena.

Aleksandar Iveković, Otonov otac, sudjelovao je u nemirima 1883. godine, zbog čega je izgubio posao činovnika. Financijski položaj obitelji bio je nepovoljan, tim više jer je 1886. godine Ćiril Metod Iveković otišao na školovanje u Beč pa je od tada pokrivan i dio njegovih životnih troškova. Usprkos svemu, Oton je bio ustrajan u namjeri da postane profesionalni slikar. Na prijedlog svog strica kanonika najprije je izučavao soboslikarski zanat (dekorativno oslikavanje) kod Ivana (Johannesa) Clausena (1855.-1927.) koji je tada djelovao u Zagrebu.⁹⁰⁶ Potom je, bez stričeve privole, 1886. godine samovoljno otišao za Beč kako bi upisao tamošnju Akademiju lijepih umjetnosti. Kako retrospektivno svjedoči tisak: „U Beč je krenuo sa jedva skucanih 6 forinti, pješice, ali je došao prekasno, jer je rok za upis minuo, i on se vratio opet kući. Tu je preko zime naslikao svoju prvu historijsku sliku 'Oproštaj Zrinskog i Frankopana od Katarine' g. 1887. [...]. S tom je slikom otišao opet u Beč i bio primljen u Akademiju (*Akademie der bildenden Künste Wien*, op. a.)...“⁹⁰⁷

Na tamošnjoj Akademiji Oton Iveković prvotno je bio u statusu gostujućeg studenta, da bi sredinom 1888. godine stekao status redovitog studenta. Tri slikara i pedagoga obilježila su njegovo bečko obrazovanje. Prvi je bio Christian Griepenkerl (1839.-1916.) čiju je klasu polazio do 1890. godine. On je kao slikar bio skloniji alegorijskom, mitološkom i portretnom slikarstvu, nego li nacionalnim povijesnim temama. Dobar dio svog formalno-stilskog izričaja baštiniio je pritom od utjecajnog učitelja Carla Rahla (1812.-1865.). Oton Iveković u tom je početničkom razdoblju bio orijentiran na stjecanje osnovnih akademskih znanja. Od ranije zacrtanog životnog poziva nije, međutim, odustajao pa je 1890. godine upisao specijalku za historijsko slikarstvo pod vodstvom Josefa Mathiasa (Matyáša) Trenkwalda (1824.-1897.).

⁹⁰⁶ O Ivanu (Johannesu) Clausenu i njegovom djelovanju u Hrvatskoj i u Zagrebu vidi: Damjanović, 2013., 96., Kraševac, 2018., 13.

⁹⁰⁷ „Četrdeset godišnjica rada Otona Ivekovića“, *Svijet*, 1928., 183.

Sudjelovanje u novoj slikarskoj klasi bilo je obilježeno sukobima s profesorom, vjerojatno zbog Ivekovićeve upornog slikanja politički kontroverzne zrinško-frankopanske tematike. Već u ljetnom semestru akademske 1890./ 1891. godine Trenkwald je zahtijevao udaljavanje tzv. Zrinjimalera iz svoje specijalke za historijsko slikarstvo. Iveković je iz toga razloga akademske 1891./ 1892. godine upisao drugu specijalku za historijsko slikarstvo kod profesora Augusta Eisenmengera (1830.-1907.), još jednog predstavnika škole Carla Rahla.⁹⁰⁸ Ukupno je, dakle, proveo približno dvije akademske godine na specijalizacijama pri Akademiji. Pritom je proveo ni godinu dana na satovima profesora Trenkwalda koji se, među ostalim, izravnije bavio temama iz češke i austrijske nacionalne povijesti (premda je i on sam bio pod talijanskim i kasnim nazarenskim utjecajima). Sva ta predavanja i konzultacije bili su prekratki da bi ostavili uočljiviji i dugotrajniji formalno-stilski učinak na Ivekovićev budući opus, posebice u pogledu neke vrste epigonstva ili nasljedovanja bitnih oponašateljskih obilježja.

U Beču Iveković se uzdržavao novčanim potporama Akademije te Zemaljske vlade Trojedne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije. Stekavši ondje ozbiljnije preduvjete za profesionalno bavljenje slikarstvom, nastojao se nadalje usavršiti na polju historijskog žanra. U zimskom semestru 1892. godine na prijedlog Isidora Kršnjavog upisao se na Akademiju likovnih umjetnosti u Münchenu. U klasi profesora Wilhelma Lindenschmita Mlađeg (1829.-1895.), jednog od najznačajnijih predstavnika historijskog slikarstva u Njemačkoj, počeo je oblikovati svoj specifični likovni izraz. Po prvi put u hrvatskom slikarstvu jedan se slikar sasvim jasno opredjelio za bavljenje historijskim slikarstvom kao specifičnim likovnim žanrom. Za razliku od prethodnih istaknutih predstavnika njegovo je bavljenje bilo jasnije zadano i strukturirano. Oton Iveković postajao je po svjetonazoru, zvanju i opredjeljenju autentični majstor žanra: „U Njemačkoj kao djak studira historijske kostime, očito mu već lebdi misao postati slikarem historijskih kompozicija, koje u ono vrijeme ne samo da nose najveći popularitet slikaru, nego se i smatraju po isticajem njemačkoga shvaćanja kao najistaknutiji dio slikarstva. Odgovaralo je to svakako i ugodjaju, predispoziciji Ivekovićeve duše, duše hrvatskoga Zagorca, kojega kroz tri vijeka uzgaja barok, slažući u nj sklonosti za obožavanje arealnoga divljenja (divljenja, op. a.) za efekte veličajnosti, poklonstvo pred historijom, pred kojom se čovjek osjeća kao službenik.“⁹⁰⁹

Na münchenskoj Akademiji Iveković je stekao uvid u dugotrajnu i pažljivu razradu detalja kroz skice i studije. Upoznao se iz prve ruke s aktualnim predstavnicima i različitim

⁹⁰⁸ O Ivekovićevom ranom školovanju i boravku na bečkoj Akademiji vidi: Pintarić, 1995., 136.

⁹⁰⁹ „Oton Iveković. Hrvatski slikar“, 4. srpnja 1939., Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković (riječ je o izvatku iz novina, pri čemu ni naziv novina ni autor teksta nisu imenovani).

primjerima njemačkog historijskog slikarstva. Uočio je iznimnu važnost proučavanja povijesne odjeće – posebice plemićke odjeće i vojne opreme. U tom je pogledu učio proučavati historiografsku građu i koristiti se dostupnim povijesnim izvorima i materijalima. Po uzoru na tamošnjeg učitelja i njegove prethodnike prepoznao je važnost kombiniranja elemenata dramatike, odnosno idealizma, i realizma u ostvarivanju povijesno rekonstruiranog, a u isto vrijeme nadahnutog i dinamičnog slikarskog prikaza. Naučio je naposljetku i kako odabrati određeni povijesni trenutak i scenu za slikanje, scenu koja se kadra „uvući“ u kolektivno povijesno pamćenje. Upečatljivo naslikan sadržaj, s dozom pripovjedačke i odgojne dovitljivosti, bio je od posebne važnosti u recepciji njegovih djela među širim društvenim slojevima. Utjecaj Wilhelma Lindenschmita Mlađeg na pojedina djela bio je uočljiv u svim fazama Ivekovićeve stvaralaštva (o čemu će biti riječi u nastavku teksta na konkretnim primjerima). Lindenschmitove slike te skice i studije pokazuju da je Iveković prilagodio učiteljevu metodologiju rada i preuzeo pojedine formalno-stilske karakteristike. Očituje se to, primjerice, u kombiniranju svjetlijih i tamnijih paleta boja, dinamičnim gestikulacijama likova i njihovim kompozicijskim odnosima, povijesnoj odjeći i oružju te razradnji studija za konačna djela. Ivekovićeve slikarski učinci pritom su ipak prizemniji i nespretniji, proporcije likova ponekad pogrešno zadane, a ukupni rezultati manje uspješni.⁹¹⁰

Posljednja stanica Ivekovićeve institucionaliziranog obrazovanja bilo je usavršavanje kod profesora Ferdinanda Kellera (1842.-1922.) na Akademiji likovnih umjetnosti u Karlsruheu 1894. godine. Ovdje je Iveković također otišao po preporuci Isidora Kršnjavog, kako bi dodatno usavršio svoja znanja na području žanra. Keller je bio, među ostalim, slikar monumentalnih dekorativnih i ratnih prizora, ponekad fantastičnih, mističnih i melankoličnih nagnuća. To će znanje Ivekoviću biti od koristi kad se uhvati većih i složenijih narativnih zadataka te različitih književnih ili epskih scena. Nakon povratka u Zagreb 1894. godine Iveković je dobio posao u Realnoj gimnaziji, a godinu kasnije u Obrtnoj školi. Potom je stekao pravo na vlastiti atelijer te otvorio privatnu slikarsku školu. Razdoblje institucionaliziranog obrazovanja bilo je, dakle, okončano, ali učenje u manje formalnim uvjetima nastavilo se. Po dolasku u Zagreb Iveković se priključio krugu mladih umjetnika oko Vlahe Bukovca, usvojivši vremenom karakteristične elemente plenerizma, faprestizma i kolorizma. Usprkos Kršnjavijevom protivljenju i prigovaranju, Bukovčev pedagoški utjecaj nepovratno je izmijenio Ivekovićevo slikarstvo. Na polje žanrovskih ostvarenja Iveković je uveo svjetlije i toplije tonove boja, razvedenije

⁹¹⁰ Za osnovne informacije o Ivekovićevu školovanju u Münchenu te njemačkom i münchenskom historijskom slikarstvu (teoriji i praksi) vidi: Pintarić, 1995., 136., 139., Vuković, ur., 2009., 52., Baumstark i Büttner, 2003., 47.-67.

kompozicije i impresionistički oblikovane pejzaže.⁹¹¹ Formalno-stilski izričaj postao je time specifična sinteza nekoliko likovnih odlika – prisutnih u manjoj ili većoj mjeri sve do smrti. Oblikovanje likova, draperija i vojne opreme bilo je rađeno po uzoru na Lindenschmita, što osobito dolazi do izražaja na predradnjama i studijama. Plohe istaknutih, obično toplijih, boja na protagonistima i impresionističko slikanje eksterijera te u manjoj mjeri interijera podsjećalo je na Vlahu Bukovca, dok je ugođaj prizora, na granici realnog i fantastičnog, melankoličnog i gotovo pa mističnog, formiran pod Kellerovim uplivima.

Od povratka u Zagreb do izbijanja Prvog svjetskog rata Oton Iveković bio je vrlo angažiran u hrvatskom likovnom životu. Vrijeme je to njegove najplodnije aktivnosti i najveće popularnosti. Iz Obrtne škole, u kojoj je radio, prešao je 1908. godine u Umjetničku akademiju na kojoj je djelovao sve do 1927. godine kada je umirovljen. Tamošnjim studentima predavao je crtanje i slikanje, u čijem je sklopu tumačio rad na figurama i draperijama. Već po samom dolasku u glavni grad Trojedne Kraljevine priključio se Društvu umjetnosti, da bi 1897. godine prešao k Bukovcu u Društvo hrvatskih umjetnika, postavši i formalno jedan od glavnih protagonista i slikara hrvatske moderne.⁹¹² S potonjim je 1900. godine ušao u sukob, optužujući vodstvo secesijskog društva za egoizam i financijske malverzacije.⁹¹³ Bio je također član Saveza jugoslavenskih likovnih umjetnika „Lada“ (kraće vrijeme i predsjednik), Matice hrvatske te Družbe „Braća Hrvatskog Zmaja“. Iskoristivši svoja znanja na polju historijskog slikarstva, surađivao je s Narodnim zemaljskim kazalištem u Zagrebu kao kostimograf i scenograf na predstavi *Zlatarevo zlato* 1901. godine (historijska drama Milivoja Dežmana po romanu Augusta Šenoa). Iveković je inače bio jedini hrvatski slikar koji se sustavnije bavio povijesnom odjećom i vojnom opremom o čemu je i polemizirao u tisku. Zbog umjetničkih angažmana putovao je po Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini (oslikao Crkvu svetih Ćirila i Metoda u Sarajevu 1898. godine) te Sjedinjenim Američkim Državama (oslikao Crkvu svetog Ivana u Kansas Cityju 1910. godine). Putovao je također po Sloveniji, Italiji, Srbiji, Kosovu i Makedoniji. O svojim tamošnjim iskustvima objavio je niz zanimljivih, a zbog pojedinih kritičarskih osvrti i kontroverznih članaka u novinama i časopisima.⁹¹⁴

Tijekom Prvog svjetskog rata od lipnja 1915. do rujna 1918. godine Iveković je s prekidima boravio na rijeci Soči te u Galiciji i Srbiji kao ratni slikar i izvjestitelj.⁹¹⁵ U Hrvatsku

⁹¹¹ O studiranju kod Kellera i povratku u Zagreb vidi primjerice: Schneider, 1985., 40.

⁹¹² Pintarić, 1995., 139., 141.

⁹¹³ U pismu Dušanu Plavšiću 1900. godine, primjerice, Iveković naziva Vlahu Bukovca rak ranom na tijelu hrvatske umjetnosti, optužujući ga za egoizam i koristoljublje, pri čemu ljude u njegovu okruženju etiketira kao mafiju kojoj nije stalo do umjetnosti, koliko do novca. Vidi: Maruševski, 2004., 187.-188.

⁹¹⁴ Pintarić, 2005. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=118> (pregled: 14. 7. 2020.)

⁹¹⁵ Više o Ivekovićevim slikarskim aktivnostima u Prvom svjetskom ratu vidi: Bregovac Pisk, 2014., 20., 22.

je navraćao povremeno kako bi izlagao svoje radove s bojišta. Po završetku rata odlučio se na životni preokret. U dogovoru s obitelji (1896. godine Iveković se oženio Ljubicom Wodwarskom s kojom je imao dvoje djece – Tomislava i Mariju)⁹¹⁶ prodao je zagrebačku kuću u Jurjevskoj ulici i dobar dio svojih slika te kupio dvorac Veliki Tabor. Kako bi obnovio staru i oronulu utvrdu, prodavao je slike preko Antuna Ullricha koji ih je izlagao u svom zagrebačkom salonu. Ni u ovom razdoblju njegovo zanimanje za historijsko slikarstvo nije splasnulo, premda su primat preuzeli pejzaži i manje monumentalne, ali kvalitetne slikarske radnje: „Iveković je tu pokazao i opet onaj dvostruki život što su ga vodili naši slikari (kao uostalom i svi talenti u svim vremenima) slikajući velike teme za narudžbe ili izložbe, a za sebe, s uživanjem, male stvari što ne traže kompozicijskih kombinatorika i same stvaraju sklad boje i oblika.“⁹¹⁷

Prilikom popravaka na dvorcu Iveković je često kontaktirao Gjuru Szabu, traživši njegovu stručnu konzervatorsku pomoć i savjete. Od Zemaljskog povjerenstva za zaštitu spomenika kulture uspio je pribaviti određene novčane potpore. Ipak, usprkos snažnim romantičarskim pobudama, financijske i društvene okolnosti nisu mu išle na ruku. Akademski i kasnije isključivo slikarski prihodi bili su sve manji. Tom nepovoljnom položaju pridružiti će se vremenom zdravstveni problemi prouzrokovani sifilisom.⁹¹⁸ Obitelj će u konačnici biti prisiljena napustiti dvorac 1935. godine i prodati ga Banskoj upravi 1938. godine. Posljednje godine života Iveković je tako proveo u svom rodnom mjestu kod brata Albina, a ondje je i preminuo od infarkta 4. srpnja 1939. godine.⁹¹⁹ Preseljenjem u Veliki Tabor i daljnjim inzistiranjem na realističkim tendencijama u svojoj umjetnosti Iveković je postupno tonuo u svojevrstu izolaciju, čak i zaborav, kako potvrđuju pojedini nekrolozi: „Najtragičniji je udes čovjeka-umjetnika kad umre kao umjetnik prije nego kao čovjek. Ime Otona Ivekovića našoj javnosti iz godine 1939. kazuje malo ili ništa, a prije dvadeset i pet, trideset i pet godina Oton Iveković bio je pojam hrvatskoga slikara za široku javnost – njegove slike bile su jamačno najpoznatije, o njima se govorilo i raspravljalo, a sam je kroz deset godina bio tako reći centar zagrebačkoga likovnoga života, arbiter i učitelj, ne samo u školi nego upravo umjetnički pedagog javnosti, zasjenjujući tad svojom ličnosti svoje drugove – koji su ga u djelima preživjeli.“⁹²⁰

⁹¹⁶ Pintarić, 1995., 139.

⁹¹⁷ Maruševski, 1978., 8.

⁹¹⁸ Podatak o bolesti preuzet iz: Pintarić, 1995., 37.

⁹¹⁹ Ibid., 141.

⁹²⁰ „Oton Iveković. Hrvatski slikar“, 4. srpnja 1939., Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković.

Kako se tvrdi u potonjem nekrologu Ivekovićeve osobnost bila je u usporedbi s njegovim kolegama – protagonistima hrvatske moderne vrlo ustrajna i dominantna. Olga Maruševski okarakterizirala je Ivekovića kao „bojovnika iz inata“,⁹²¹ svojevrsnog konzervativca i moralista koji se volio dičiti demokratičnošću i plebejstvom s jedne te vlastitim umjetničkim i narodnim poslanjem s druge strane. Odbacivši suvremenu – tzv. međunarodnu umjetnost i pojave vezane uz bečku secesiju kroz prizmu slikarskog pragmatizma i ljudskih slabosti, inzistirao je na osebnom spoju prosvjetiteljskih i romantičarskih ideja u umjetnosti. Ovaj zagorski puntar, kako ga je svojedobno također nazvala Olga Maruševski,⁹²² u likovnim je krugovima bio poznat kao vrlo temperamentan čovjek koji je često sasvim neposredno i oštro komentirao pojedina stručna i društvena događanja. Historijsko slikarstvo bilo mu je osobno blisko zbog naglašene odgojne i nacionalne uloge. Snježana Pintarić definirala je njegovu umjetnost kao spoj realizma i idealizma, dvaju naizgled suprotstavljenih pravaca kojima je ovaj slikar vješto i neprekidno manevrirao. Od kulturnih, filozofskih i društveno-političkih kretanja na kojima je saznao svoje likovno djelovanje, Pintarić je posebno izdvojila baštinu hrvatskog narodnog preporoda i ilirskog pokreta te pojedine elemente historicizma, pozitivizma i nacionalnog romantizma. Ekvivalenti, a ponekad i uzori na drugim umjetničkim poljima, bili su mu pritom skladatelj Ivan Zajc, književnici August Šenoa, Josip Eugen Tomić, Franjo Marković i Eugen Kumičić te kipari Ivan Rendić, Robert Frangeš Mihanović i Ivan Meštrović.⁹²³ Mihovil Nikolić zapisao je o Ivekovićevoj umjetničkoj pojavi 1899. godine, kada je slikar išao prema svom karijernom vrhuncu, sljedeće: „Meni, kad pomislim na Ivekovića, uvijek dolazi pred oči njegova fiziognomija. Neredne, bujne vlasi, lice zdravih, tvrdih crta, oči žive, a rječ brza. Pa onda brk: oštar i jedar – pravi 'Zagorac', kako ga Gjalski nazivlje. I za čudo: u njega nema crte, po kojoj bismo naslućivali, da je on umjetnik toliko nadaren. Tek oko – vrelo i pronicavo, ono vam mnogo govori, ako umijete duboko gledati...“⁹²⁴

Kao i drugi istaknuti predstavnici historijskog slikarstva u Hrvatskoj Iveković je prema svojim naručiteljima i narudžbama zadržavao određenu razinu političkog pragmatizma. Ipak, svoja politička stajališta općenito je zastupao eksplicitnije i žučljivije u skladu s vlastitim karakterom. Sudeći po javnom djelovanju i stavovima iznesenim na stranicama tiska, Oton Iveković svoje je političko hrvatstvo temeljio na slavenskoj uzajamnosti, a osobito na

⁹²¹ „Iveković je, čini se, bio pomalo bojovnik iz inata, protiv struje, zapravo u sklopu hrvatske moderne konzervativan i moralist, što u onom trenutku naših likovnih zbivanja, na tlu još nepripravnom da prima impulse iz duha bečke rafiniranosti, i nije moralo imati negativan predznak. Koherentnost s njegovim slikarstvom donekle je očita, kao i njegova pripadnost optimističkoj (nacionalnoj) struji 19. stoljeća.“ Vidi: Maruševski, 1985., 57.

⁹²² Ibid., 65.

⁹²³ Pintarić, 1995., 28.

⁹²⁴ Nikolić, 1899., 2.-4.

kulturnom te u konačnici političkom povezivanju južnih Slavena. Tijekom života, ovisno o društveno-političkim prilikama, stupanj integracije hrvatskog naroda u takvu jugoslavensku državu oscilirao je. U početku je (od kasnih 1880-ih do ranih 1900-ih) kod Ivekovića prevladavalo jugoslavenstvo Strossmayerovog tipa, uz izražene simpatije prema oportunoj vrsti pravaštva koje je očuvanje hrvatske državnosti tražilo u eventualnom južnoslavenskom ujedinjenju.⁹²⁵ Potom je, kao član Hrvatske pučke seljačke stranke od 1904. godine, prigrlio program Antuna i Stjepana Radića – s istaknutim načelima agrarizma i austroslavizma, odnosno trijalizma.⁹²⁶ Po napuštanju stranke 1911. godine Iveković je nastavio zastupati panslavenska politička uvjerenja.⁹²⁷ Prije završetka Prvog svjetskog rata zalagao se za koncept Jugoslavije federalnijeg tipa, da bi uslijed osnutka nove države i tijekom 1920-ih godina zauzimao sve striktniji integralistički stav.⁹²⁸ Iz dostupnih povijesnih izvora nije razvidno kako je Iveković gledao na problematiku uzajamnosti i suradnje nakon skupštinskog atentata 1928. godine i daljnjeg zaoštavanja hrvatsko-srpskih odnosa 1930-ih godina (Iveković je umro netom prije uspostavljanja Banovine Hrvatske).⁹²⁹

Ivekovićevo historijsko slikarstvo imalo je, kako sam autor naglašava 1933. godine, odgojnu i rodoljubnu funkciju: „Četrdeset godina je prošlo da mojim kistom stojim u službi hrvatskog historijskog slikarstva. Brojne moje slike u reprodukcijama rese rodoljubne domove, vršeći i odgojnu i rodoljubnu zadaću. Bio sam suradnik i Matičina Kola, uređivao sam i Kolo hrvatskih i Kolo jugoslavenskih umjetnika, pa se mirne duše stavljam pred sud historije...”⁹³⁰ Nedvojbeno je, dakle, da je Iveković promatrao historijsko slikarstvo u naglašenom odgojnom i nacionalnom kontekstu. Takav način razmišljanja zasigurno je ostavio trag u izboru i načinu prikazivanja povijesnih sadržaja. Određeni antihabsburški sentiment Iveković je iskazivao još na studiju upornim slikanjem Zrinskih i Frankopana, čiji je prikaz jednom prijavio i za carsku

⁹²⁵ Oton Iveković bio je vodeći slikar prizora vezanih uz tzv. zrinsko-frankopanski kult. Slikao je, osim toga, Antu Starčevića na odru, likove Eugena Kvaternika i Ante Starčevića na *Krunidbi kralja Tomislava* te prizore iz ustanka u Rakovici i prizore Kvaternikove pogibije. Vidi: Horvatić, 1983., 35.-36.

⁹²⁶ Za prvi program Hrvatske pučke seljačke stranke iz 1904. godine vidi: Petrić, 2015., 597.-606.

⁹²⁷ Članstvo u Hrvatskoj pučkoj seljačkoj stranci pokazuje Ivekovićeve simpatije prema njezinim pučkim i seljačkim atributima te načelima. Podatak o članstvu preuzet iz: Pintarić, 1995., 141.

⁹²⁸ U Hrvatskom državnom arhivu sačuvan je dokument od 28. listopada 1918. godine kojim hrvatski umjetnici, među njima i Iveković, „pozdravljaju Narodno vijeće (Slovenaca, Hrvata i Srba, op. a.) i stavljaju mu se na raspolaganje“. Iveković se jasno opredijelio za raskid odnosa s Austro-Ugarskom Monarhijom koje je uslijedilo dan kasnije, a nakon toga i za što snažnije povezivanje svih naroda u prvoj Jugoslaviji. Vidi: Hrvatski državni arhiv: HR-HDA-124-4-1-51.

⁹²⁹ Od kasnih 1920-ih i tijekom 1930-ih godina Iveković je objavljivao i izlagao sve manje. U novinskoj reakciji iz 1933. godine Iveković je naglasio svoju rodoljubnu – četrdesetogodišnju službu hrvatskom historijskom slikarstvu. To, međutim, ne daje jasno naslutiti je li bio razočaran društveno-političkim prilikama, odnosno je li svoje hrvatsko historijsko slikarstvo, kako ga sam naziva, tada promatrao kao nacionalno autentičnu pojavu u sklopu šireg južnoslavenskog kulturnog kruga. Vidi: Iveković, 1933., 5.

⁹³⁰ Ibid.

nagradu. Politički bunt i slavenofilski svjetonazor mogao je dijelom zahvaliti obiteljskom naslijeđu, i to ocu Aleksandru koji je 1883. godine otpušten zbog sudjelovanja u protumađarskim demonstracijama i stricu kanoniku Franji koji je povremeno također bio politički angažiran.⁹³¹ Kontriranje nagodbenim vlastima i habsburškom vladaru nije ga, međutim, spriječilo da surađuje s Kršnjavim na oslikavanju Zlatne dvorane ili da odrađuje različite nagodbene narudžbe poput djela *Vivat rex* iz 1911. godine. Kad je trebalo, Iveković je itekako umio zatamiti političku isključivost i adaptirati se trenutnim društvenim okolnostima. Socijalnu prilagodljivost pokazuju i članstva u društvima i udrugama raznih kulturno-političkih profila poput Matice hrvatske, Družbe „Braća Hrvatskog Zmaja“ i Saveza jugoslavenskih likovnih umjetnika „Lada“.⁹³² Tome valja pridodati i članstvo u Hrvatskoj pučkoj seljačkoj stranci od 1904. do 1911. godine te dopisno članstvo u Jugoslavenskoj akademiji likovnih umjetnosti od 1919. godine.⁹³³

Kao ratni slikar na frontu Iveković je proveo jedno vrijeme u stožeru generala Svetozara Borojevića. Nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije pisao je o ratnim iskustvima u feljtonu na stranicama *Slobodne tribune*. Ondje, je među ostalim, isticao svoje tadašnje simpatije prema silama Antante, ustvrdivši da se pokušavao predati, odnosno da je pokušavao prijeći kao ratni zarobljenik u protivničke redove.⁹³⁴ Inače je tijekom 1920-ih godina njegovo propagiranje jugoslavenskog integralizma bilo sve izraženije.⁹³⁵ Miroslav Krleža prozvao ga je stoga na stranicama *Književne republike* 1926. godine za političko licemjerje. U članku naslovljenom *Jedan Hrvat, koji je zakasnio na Kosovo* posebno je kritizirao slikanje prohabsburških djela *Vivat rex* te *Prijelaz preko Drine kod Batara*.⁹³⁶ Iveković je na slična prozivanja u tisku reagirao još početkom 1920-ih godina kada je istaknuo: „Blokaški dripeci (Hrvatski blok osnovan 1921. godine, op. a.) nas Slavjane obtužuju, kakti da smo bili 'austrijanci'. [...] Da smo mi bili

⁹³¹ U jednoj od rasprava iz 1908. godine, povodom sukoba s medulićevcima, Iveković na stranicama *Obzora*, među ostalim, iznosi sljedeće: „Što je slavenstvo i slavenska ideja, ne će mene nitko učiti. Meni je to u krvi, pa sam zato za tu ideju upro svagdje sve svoje sile i služio joj, kojiko god sam mogao.“ Vidi: Iveković, 1908., 2. O političkim stavovima Franje Ivekovića i njegovim pogledima na austro-ugarskog i srpskog vladara pisao je Oton Iveković u *Pokretu* 9. rujna 1922. godine. Vidi: Iveković, 9. rujna 1922., 4.

⁹³² Da Iveković nije gledao na južnoslavensku ideju isključivo romantičarski i da je znao promišljati pragmatično dokazuje njegova tvrdnja iz 1908. godine o odnosu Srba, Hrvata i Slovenaca: „Istina, gotovo cijela dva ljudska vijeka 'sanjaju' o jugoslovenstvu samo Hrvatima, i to ne svi, a ostala braća, izuzevši ponešto Slovence, za to ne mare. Posebno je Srbima ta misao bila zazorna.“ Vidi: Maruševski, 2004., 176.

⁹³³ Pintarić, 2005. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=118> (pregled: 14. 7. 2020.)

⁹³⁴ Bregovac Pisk, 2014., 20., 22.

⁹³⁵ Nakon preseljenja u Veliki Tabor Oton i Ljuba Iveković zapisali su 24. prosinca 1919. godine: „Prvu badnju večer sproveli u ovom starom gradu, u svojem vlasništvu za poznije potomstvo, uz našu lozinku: 'Da živi narodno i državno jedinstvo svih Srba, Hrvata i Slovenaca!'“ Vidi: Maruševski, 1978., 6.

⁹³⁶ Krleža, 1926., 153.-154.

austrijanci, ne bi nas gonili kak i mene sudbenom stolu zvali i furt tužakali me ondar, austrijanci, a denes blokaški nekakvi dripeci, da sem 'slavoserb' i sumlivec.“⁹³⁷

Za vrijeme Austro-Ugarske Monarhije Iveković je svakako bio slavenofilski orijentiran, što je ponekad otvoreno iskazivao javnim djelovanjem i na stranicama tiska. Ipak, antihabsburška uvjerenja iznosio je tada uvijenije i s oprezom. Po proglašenju Države Slovenaca, Hrvata i Srba,⁹³⁸ a potom Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca njegovi su tekstovi postali politički smjeliji. U istupima na stranicama *Pokreta* (koji se na naslovnoj stranici promovirao kao „borbeni list za integralno jugoslavenstvo“)⁹³⁹ Iveković je u niz navrata kritizirao težnje za federalizacijom Jugoslavije i za hrvatskim osamostaljenjem: „Da smo mi Hrvati, Srbi i Slovenci jedan narod to je za mene izvan svake sumnje, te o tom nema nikakve debate, makar se razlikovali u našem mentalitetu, pošto je to plod tisuću i višegod. utjecaja, s jedne strane njem., s druge strane romanske, a treće strane bizantinske – otomanske kulture. Iz tog se uzroka međjutim ne mora povući lažna konsekvencija, da smo tri naroda, mi Srbi, Hrvati i Slovenci, kako to zaključuju naši separatisti, koji su najbolji dokaz, da su baš oni ti separatisti prosto prezasićeni germanštinom i tudjinštinom.“⁹⁴⁰ Svoja politička uvjerenja definirao je najeksplicitnije u istom listu 30. prosinca 1922. godine u članku pod naslovom *Vizija o suverenitetima*: „U danima mog djetinjstva, kad mi je već razum počeo svitati – doznadoh da sam rođen u Klanjcu i da sam Klanjčan, a kad sam malo poodrasao, popeo sam se na goru Cesargradsku i vidjeh cijelo Zagorje. Spoznadoh da sam Zagorac. Nisam više isticao moje 'Klanjčanstvo', podredio sam ga, da budem najprije Zagorac. Kad dodjoh do prve normalke, spoznao sam, da sam Hrvat, član hrvatskog naroda i neisticah više moje 'zagorstvo'. Podredio sam ga hrvatstvu. Kasnije, kad doznadoh, da ima još srodnih naroda, koji nisu Hrvati, a govore istim jezikom, i da smo zajedno na istom tlu – postao sam Jugosloven, slavofil – a prosto samo zato, jer mi godi biti u velikoj rodbini. Danas, kada je zaista tu, moja povećana domovina Jugoslavija, ne ističem bez nužde moje hrvatstvo – jer sam Jugosloven. Ali mi nismo dovršili time proces asimilacije nacija, već idemo dalje. Sutra dan, kad se stvori jedno carstvo svega

⁹³⁷ Iveković, 7. srpnja 1923., 3.

⁹³⁸ Iveković je prisustvovao saborskoj sjednici 29. listopada 1918. godine o čemu je objavio dojmove na stranicama *Pokreta*. Vidi: Iveković, 23. rujna 1922., 4.

⁹³⁹ Vidi na primjer: *Pokret*, 3. lipnja 1922., 1. (naslovna stranica); urednik *Pokreta* bio je Ante Kovač, član Demokratske stranke. Vidi: Hameršak, 2009. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10333> (pregled: 4. 8. 2020.)

⁹⁴⁰ U nastavku teksta Iveković se osvrnuo na političke uloge Josipa Jurja Strossmayera i Ante Starčevića: „Strossmayer i ako po krvi Nijemac, po psihi i umu bio je Slaven, jer je odbacio onaj 'firnis' njemački. I zato je bio velik. I zato je on potpuno naš. Dr. A. Starčević, bez slavenske kulture osjećaja, pridržao je samo njemački 'kulturfirnis' i makar mu je majka bila Srkinja, a otac Hrvat – on nije naš i ostao je malen.“ Vidi: Iveković, 16. lipnja 1923., 3.

Slavenstva, ja ću biti najprije Slaven i ne ću isticati bez potrebe moje jugoslovenstvo [...]. Sa tim sveslavenstvom htio bih ući u čovječanstvo!⁹⁴¹

Ivekovićeva politička stajališta poslije skupštinskog atentata 1928. godine i uvođenja diktature 1929. godine nisu najjasnija. Ljuba Iveković uputila je neposredno nakon atentata 27. lipnja 1928. godine Radićevoj supruzi Mariji pismo. Iz njega se saznaje da su Ivekovići sa simpatijama i oduševljenjem pratili ulazak Hrvatske seljačke stranke u vladu 1925. godine. Tim su povodom poslali Radićima čestitku brzojavom, ali na nju nisu dobili odgovor. Nakon toga su još jednom pokušali doći u kontakt s Radićima, ali opet bezuspješno. Ivekovićev i Radićev politički i osobni razlaz očito se nije dao premostiti tek pisanom gestom ili kontaktima preko treće osobe. Ivekovićeva supruga Ljuba treći put se obratila Radićevoj supruzi tjedan dana poslije atentata, istaknuvši da „Bog pomaže tri puta“. Nije poznato je li Marija Radić ovog puta poslala kakav odgovor. Zna se tek da su Ivekovići od 1926. godine postupno tonuli u društveno-političku izolaciju, kako se već daje naslutiti iz pisma.⁹⁴² Polemike Otona Ivekovića na stranicama tiska bile su sve rjeđe. Novac za daljnju obnovu dvorca teško se namirivao, a slikarevo zdravstveno stanje također se pogoršavalo.⁹⁴³ Za pretpostaviti je, iz rijetkih reakcija u tisku, da je Iveković u određenoj mjeri revidirao svoja integralistička stajališta iznesena u tekstovima 1920-ih godina. U osnovi je, međutim, vjerojatno ostao privržen slavenofilskim uvjerenjima koja su ga pratila najveći dio života.

U razdoblju Austro-Ugarske Monarhije Oton Iveković naslikao je sljedeća djela povijesne tematike: *Rastanak Katarine od Petra Zrinskog* (1887., privatno vlasništvo), *Urota zrinsko-frankopanska* (1888., nepoznato mjesto čuvanja),⁹⁴⁴ *Juriš Nikole Zrinskog iz Sigeta* (1889., nepoznato mjesto čuvanja), *Zrinski i Sokolović u Sigetu* (1889., Hrvatski povijesni

⁹⁴¹ Iveković, 30. prosinca 1922., 3.

⁹⁴² Pismo se nalazi u Hrvatskom državnom arhivu u Zagrebu. Vidi: Hrvatski državni arhiv: HR-HDA-815-OBITELJ RADIĆ-15. Na ovom podatku i podatcima o Ivekovićevim tekstovima u *Pokretu* zahvaljujem Paulini Radonić Vranjković iz Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža.

⁹⁴³ „Poslijednjih godina teško je poboljšavao i bolest ga je sasvim odbila od rada. Još prije rata kupio je sredovječni grad 'Veliki Tabor', najbolje sačuvani stari grad u gornjoj Hrvatskoj, utrošio u njegovu restauraciju znatne prištjednje – da konačno kao siromah umre u svom rodnom mjestu.“ Vidi: „Oton Iveković. Hrvatski slikar“, 4. srpnja 1939., Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković.

⁹⁴⁴ Slika se 1905. godine nalazila u vlasništvu Ivekovićeve strica Franje Ivekovića. Vidi: Schneider, 1969., 36., 51./ Na izložbi *Hrvatske revolucije* Otona Ivekovića, održanoj u salonu Ullrich 1920. godine, navodi se da je slika „privatno vlasništvo g. Golubića“. U katalogu iste izložbe navodi se također sljedeće: „Kad se je godine 1888. nalazio Oton Iveković na bečkoj 'Akademie für bildende Künste', onda se je pred konac školske godine zadalo zadaću po tri nagrade. Zadaća je glasila prokazati urotu. Iveković je onda kad je baš kult uspomene velikih hrvatskih mučenika uzeo kao sujet 'Urotu Zrinskog i Frankopana na Ozlju-gradu'. Na slici nalaze se i magjarski velikaši, u prvom redu šurjak Zrinskog Rakoczi II. i grof Nadasdi. Slika nije Sila (bila?, op. a.) nagrađena, jer je na vrijeme stiglo premalo natjecatelja. Međutim zanimivo jest, da je unutarnji odsjek pod banom grofom Khuenom-Hedervaryem dobro znao za ovaj rad Otona Ivekovića.“ Vidi: *Hrvatske revolucije*, 1920., 6.

muzej, Zagreb), *Krštenje Hrvata po Ćirilu i Metodu* (1890., nepoznato mjesto čuvanja),⁹⁴⁵ *Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta ili Provala Nikole Zrinskog iz Sigeta* (1890., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Kraljević Marko i vila Ravijojla* (1891., nepoznato mjesto čuvanja), *Smrt bana Nikole Zrinskog Mlađeg* (1891., nepoznato mjesto čuvanja), *Smrt Petra Svačića* (1894., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb),⁹⁴⁶ *Ante Starčević na odru* (1896., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb),⁹⁴⁷ *Smail-aga Ćengi i vojvoda Bauk* (1896., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Rastanak Katarine od Petra Zrinskog* (1897., privatno vlasništvo), *Kod Visokog ili Okupacija Bosne* (1898., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb), *Na Kordunu* (1898., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb), *Rastanak Zrinskog i Frankopana od Katarine Zrinske* (1901., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Veronika Desinićka* (1901./ 1902., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Matica hrvatska 1842.* (1903., Matica hrvatska, Zagreb), *Portret Vatroslava Lisinskog* (1904., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb),⁹⁴⁸ *Biskup Strossmayer na odru* (1905., Spomen-muzej biskupa Josipa Jurja Strossmayera, Đakovo),⁹⁴⁹ *Dolazak Hrvata* (1905., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb), *Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja ili Krunjenje kralja Tomislava* (1905., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb),⁹⁵⁰ *Graničarov san* (1905., nepoznato mjesto čuvanja),⁹⁵¹ *Pacta conventa* (1905., nepoznato mjesto čuvanja), *Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu 1102. godine* (1906., Hrvatski institut za povijest - bivša zgrada Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10, Zagreb),⁹⁵² *Bitka kod Gorjana* (1907., Gradska vijećnica, Đakovo), *Cvijet pozlaćeni* (1907., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb),

⁹⁴⁵ Lokacija djela nije poznata. Nije poznato niti je li to djelo imalo sličnosti s Ivekovićevim zidnim slikama u crkvi sv. Ćirila i Metoda u Sarajevu iz 1898. godine (dvije slike iz života i djelovanja sv. Ćirila i Metoda) i u crkvi sv. Ivana u Kansas Cityju iz 1910. godine (prizori širenja kršćanstva među Hrvatima; pokrštenje Slavena). Skice za sarajevske zidne slike sačuvane su u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu, a osnovni podatci o američkim freskama, koje nisu ostale sačuvane, dostupni su u Arhivu likovnih umjetnosti u Zagrebu. Vidi: Pintarić, 2005. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=118> (pregled: 13. 8. 2020.)

⁹⁴⁶ Sačuvane su dvije verzije slike o čemu će biti više riječi u nastavku teksta.

⁹⁴⁷ Prikazivanje Ante Starčevića na odru, baš kao i kasnije slikanje Josipa Strossmayera na odru, kroničarskog je karaktera. Ono bi, kako je primjetila Snježana Pintarić, prije spadalo u zasebnu žanrovsku kategoriju posvećenu slikanju mrtvih uglednika, osobito populariziranu tijekom 19. stoljeća. U kontekstu doktorata djelo je zanimljivo prije svega zbog političkih i nacionalnih implikacija u nagodbenom vremenu te Ivekovićeva odnosa prema tadašnjim hrvatskim vlastima i političkim ličnostima. Vidi: Pintarić, 1995., 32., *Hrvatske revolucije, 1920.*, 7.

⁹⁴⁸ Portret, veličine 420 x 580 mm, rađen je u suradnji s Maticom hrvatskom za potrebe drugog izdanja knjige Franje Kuhača *Vatroslav Lisinski i njegovo doba* iz 1904. godine. U predgovoru knjige stoji: „Sliku Lisinskoga, što je pred ovom knjigom, naslikao je po predjašnjoj slici (o kojoj je govor na str. 136) i po opisu Aug. Šenoe, kako je priobćen na str. 137 ove knjige, g. Oton Iveković.“ Vidi: Kuhač, 1904., IV. (str. predgovora)

⁹⁴⁹ Slika je nastala nekoliko dana nakon biskupove smrti, kako je vidljivo iz natpisa u donjem desnom kutu (Đakovo, 12. 4. 1905.). Dimenzije slike su 490 x 790 mm (podatci o slici dostupni su u kartoteci Otona Ivekovića u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU u Zagrebu).

⁹⁵⁰ Sačuvane su dvije verzije slike o čemu će biti više riječi u nastavku teksta.

⁹⁵¹ Marijana Schneider navodi sliku među nizom Ivekovićevih radova s početka 20. stoljeća. Naslov slike nije popraćen bilješkom, opisom i detaljima o lokaciji i povijesti. Vidi: Schneider, 1985., 45.

⁹⁵² Ova slika bit će obrađena u sklopu poglavlja o Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10.

Ivan Vončina (1908., nepoznato mjesto čuvanja),⁹⁵³ *Na straži* (1910., nepoznato mjesto čuvanja),⁹⁵⁴ *Vivat rex ili Cetinski sabor 1527. godine* (1911., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb), *Dolina Paklenice ili Odlazak u ropstvo ili Hrvatski ligaši vode zarobljene kraljice Jelisavu (Elizabetu) i Mariju preko Velebita iz Počitelja u Novigrad 1387. godine* (1912., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb), *Kraljević Marko i Musa Kesedžija* (1912., nepoznato mjesto čuvanja),⁹⁵⁵ *Krajišnici* (1913., privatno vlasništvo), *Krvavi sabor u Križevcima 1397. godine* (1914., Crkva sv. Križa, Križevci) te *Prijelaz Drine kod Batara* (1917., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb). Osim navedenih, postoji još izgubljenih ili nedostupnih djela nepoznate datacije ili lokacije, poput *Zrinski i Frankopan kod sklapanja ugovora pred sultanom*,⁹⁵⁶ *Provala Mongola u Ugarsku i Hrvatsku ili Mongoli*,⁹⁵⁷ *Zrinski i Frankopan u tamnici*,⁹⁵⁸ *Smrt Krste Frankopana pred Varaždinom*⁹⁵⁹ i *Povratak iz rata*.⁹⁶⁰ Budućim istraživanjima te sve detaljnijim pregledom povijesnih izvora i privatnih kolekcija zasigurno će se pronaći još Ivekovićevih djela koja spadaju u historijsko slikarstvo.

⁹⁵³ Portret zagrebačkog gradonačelnika Ivana Vončine (1873.-1876.) nastao je 1908. godine kao Ivekovićev prilog galeriji slika zagrebačkih gradonačelnika. Od 1905. do 1923. godine nastalo je 15 gradonačelničkih portreta koje su izradili poznati hrvatski umjetnici. U trenutku slikanja djela neki gradonačelnici bili su preminuli, dok su neki bili živi. Više o portretima vidi: Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: Ivan Ulčnik – Galerija slika gradskih načelnika.

⁹⁵⁴ Umjetnina je ponuđena na otkup Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti 1955. godine o čemu svjedoči izjava vlasnika s podacima o slici od 24. rujna 1955. godine (ponuda br. 2257, Institutu za likovne umjetnosti). Tadašnja vlasnica Zlata Jöbstl tvrdi da slika (tehnika ulje na platnu) potječe iz otprilike 1910. godine, da ima dimenzije 920 x 1170 mm te da je kupljena oko 1920. godine od samog autora. Opisuje je sljedećim riječima: „[...] prikazuje serežanina na straži kraj konja. Na uzdignutu lijevu nogu naslonio pušku. Među klisurama u klancu. U lijevom uglu signatura O. Iveković. U sec. okviru.“ Vidi: Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: ponuda Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti za otkup slike.

⁹⁵⁵ Marijana Schneider navodi sliku epske tematike u članku iz 1985. godine, ne opisujući je i ne određujući joj lokaciju. Vjerojatno je riječ o slici čija se reprodukcija nalazi u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU u Zagrebu. Ona prikazuje jednog konjanika u prvom planu s lijeve strane te drugog konjanika u drugom planu s desne strane. Kompozicija je postavljena dijagonalno, likovi su okrenuti jedan drugom spremni na okršaj, a uloga pejzaža (polja i planine u pozadini) je naglašena. Vidi: Schneider, 1985., 41., Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/4.

⁹⁵⁶ Riječ je o slici koja je 1957. godine bila u privatnom vlasništvu kad je ponuđena na otkup Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti. U ponudi su navedene dimenzije platna od 1500 x 2000 mm, ali nije naveden opis. Marijana Schneider mislila je stoga da bi se možda moglo raditi i o *Uroti zrinsko-frankopanskoj* iz 1888. godine, premda napominje da za to nema dokaza. Vidi: Schneider, 1969., 35.-36., Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: ponuda za otkup slike br. 39. (29. travnja 1957.)

⁹⁵⁷ O ovoj slici, usko vezanoj uz djelo *Smail-aga Čengić i vojvoda Bauk* iz iste godine, bit će više riječi u nastavku teksta. Vidi: katalog nakon tekstualnog dijela rada.

⁹⁵⁸ Djelo u privatnom vlasništvu prikazuje Zrinskog i Frankopana kako sjede jedan do drugog na zasebnim naslonjačima, dok se iza njih u drugom planu nalaze stražari. Prostor je dijagonalno usmjeren, a na desnoj strani prizora smješteni su stol i još jedan plahtom prekriveni naslonjač. Slika je bila reproducirana na razglednicama u izdanju Matice hrvatske (rad tiskare u Koprivnici). Neke od tih razglednica još se nude na prodaju na internetskim portalima, vidi: <https://www.limundo.com/kupovina/Kolekcionarstvo/Razglednice/Umetnost/Oton-Ivekovic-Zrinjski-Ifrankopan-u-Tamnici-Hrvatska/88426033> (pregled: 17. 8. 2020.)

⁹⁵⁹ Djelo je bilo prezentirano na izložbi 1920. godine bez opisa. U osvrtu na izložbu na stranicama *Hrvatske prosvjete* etiketirano je kao „vrlo loša stvar“. Vidi: *Hrvatske revolucije*, 1920., 5., Kniewald, 1920., 154.

⁹⁶⁰ Da su slike *Smrt Krste Frankopana pred Varaždinom* i *Povratak iz rata* nastale prije Prvog svjetskog rata potvrđuje tekst u ilustriranom narodnom kalendaru *Bog i Hrvati* iz 1905. godine. Prema: Schneider, 1969., 51.

Monografska obrada lika i djela tek predstoji, ali već je sada jasno da se radi o autoru koji je dobar dio svog opusa posvetio upravo historijskom slikarstvu. Na idućim stranicama obrađuje se veći dio ovdje navedenih radova. Pojedinačne analize slijede dosadašnju istraživačku praksu, s iznimkom formalno-stilskih aspekata kojima se ovog puta poklanja nešto veća pažnja, budući da je Ivekovićev opus dosad bio sporadično i rjeđe istraživani.



39) O. Iveković, *Rastanak Katarine od Petra Zrinskog*, 1887., privatno vlasništvo⁹⁶¹

Iveković se bavio povijesnim temama i motivima od najranije slikarske dobi. Najveći dio njegova ranog, danas sasvim parcijalno očuvanog, opusa činili su crteži. Ulja na platnu nastajala su vrlo rijetko. Prvi prikaz *Rastanka Katarine od Petra Zrinskog* nastao je 1887. godine. Iveković ga je priložio svojoj prijavi na bečku Akademiju. Tamošnji profesori prepoznali su određeni slikarski potencijal i odobrili njegovo prisustvo na predavanjima (u početku u svojstvu studenta-gosta).⁹⁶² Prva verzija *Rastanka* očigledno je početničko i po mnogo čemu amatersko ostvarenje. Riječ je o prvom datiranom i vrlo znakovitom djelu. Ono pokazuje Ivekovićev specifični interes za hrvatsku povijest, a osobito za povijest Zrinskih i Frankopana koja će ga opsjedati do kraja života. Pokazuje također utjecaj Ferdinanda Quiquereza na rano razdoblje stvaralaštva. Ovaj utjecaj bit će moguće prepoznati do neke mjere i u kasnijim radovima, osobito kad su u pitanju oblikovanje, odnosno gestikulacije i pokreti, likova.⁹⁶³

⁹⁶¹ Maleković, ur., 2000., 617.

⁹⁶² Pintarić, 1995., 136.

⁹⁶³ Za prve stručne osvrte na sliku vidi: Schneider, 1969., 35., Pintarić, 1995., 30.

Radnja slike, koja je u privatnom vlasništvu, na izložbi *Historicizam u Hrvatskoj* opisana je na sljedeći način: „Petar Zrinski i Fran Krsto Frankopan krenuli su 13. travnja 1670. godine iz Čakovca u Beč kako bi pred Leopoldom I. opravdali svoje postupke. Pri polasku oprostili su se od Petrove supruge Katarine koja je bila sestra Frana Krste. U Beču su, usprkos carevom obećanju da će biti milostiv, uhvaćeni i utamničeni u Bečkom Novom Mjestu. Nakon jednogodišnje istrage osuđeni su na smrt i smaknuti 30. travnja 1671. godine.“⁹⁶⁴ Iveković je rastanak prikazao u skladu sa svojim tadašnjim likovnim kapacitetima. Tri plošnije oblikovana lika prikazana su najvećim dijelom frontalno. Umrtvljene gestikulacije, stereotipni izrazi lica i način oblikovanja arhitekture u pozadini upućuju na Quiquerezove formalno-stilske utjecaje. Fran Krsto jednu ruku pruža Katarini, dok ona drugom rukom obuhvaća svog supruga, upućujući prema njemu zabrinuti izraz lica. Svjetlost na slici dolazi iz lijevog kuta. Draperije su djelomično obrađene, pri čemu na njima dominiraju snažnije obojane plohe. Sami detalji, poput trobojnice, mačeva, šubara i kaputa, manje dolaze do izražaja, premda im se očito poklonila određena pažnja.



40) O. Iveković, *Rastanak Zrinskog i Frankopana od Katarine Zrinske, 1901.*, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁹⁶⁵

Prvi Ivekovićev *Rastanak* ili, kako se često naziva, *Oproštaj* ukazivao je na rane afinitete prema povijesnim prizorima te na izvjesne slikarske potencijale koji su mu u konačnici osigurali upis na Akademiju. Tijekom i nakon završetka obrazovanja Iveković se mnogo puta vraćao različitim epizodama iz obiteljske povijesti Zrinskih i Frankopana. Rastanku pred dvorcem vraćao se još tri puta, a sudeći po djelima sačuvanim u privatnim kolekcijama i više.⁹⁶⁶

⁹⁶⁴ Maleković, ur., 2000., 617.

⁹⁶⁵ Bregovac Pisk, 2020., 283.

⁹⁶⁶ U privatnim kolekcijama nalazi se niz Ivekovićevih djela koja prikazuju rastanak Katarine i Petra Zrinskog. Neka od tih djela, kako je bilo vidljivo još u izložbenom katalogu koji je izradila Snježana Pintarić, prikazuju samostalne figure Katarine i Petra u zagrljaju. Vidi: Pintarić, 1995., 37. (24. bilješka), 41. (slikovni prilog)

Prvi put naslikao je svoj prepoznatljivi prizor rastanka pred dvorcem 1897., drugi put 1901. te posljednji i treći put 1921. godine.⁹⁶⁷ U pogledu forme i sadržaja sva tri djela, a posebice prva dva, vrlo su slična. Drugo djelo oleografirano je u izdanju tvrtke Petra Nikolića 1903. godine pa je o njemu sačuvano i najviše podataka.⁹⁶⁸

Povodom oleografiranja slike poznati književnik Eugen Kumičić napisao je knjižicu koja je uključivala opis prizora i osvrt na sudbinu Zrinskih i Frankopana iz suvremene političke perspektive. Puni naziv slike, sudeći po naslovu spomenute knjižice, bio je *Petar Zrinski i Katarina na razstanku dne 13. travnja god. 1670. u gradu Čakovcu*. Kumičićev osvrt nastao je prigodom tiskanja i populariziranja reprodukcije među širim društvenim slojevima. Stoga se ne može smatrati kritički orijentiranim. Ipak, njegove riječi svakako su bile istovjetne mišljenju tadašnjih kupaca koji su se većinom solidarizirali s promatranim prizorom. U posljednjim Petrovim riječima Katarini („Bog te čuvao...“) gledatelji su se, osim na političkoj ili nacionalnoj osnovi, mogli poistovjetiti i na egzistencijalnom i tragičnom ljubavnom planu. Kumičić je svoj dojam o slici sažeo sljedećim riječima: „Odmah nam je reći, da je sva slika g. Ivekovića obiljena dubokom poezijom, zadahuta sjetom, gotovo tugom, što izbija iz nježnih boja proljeća. Premda su boje na slici svjetle, pune proljetne milote, ipak je cijela slika obavita bolju, te nam se čini, kao da čujemo iz daljine jecanje, udušen plač. Tko znade sve muke, što ih pretrpiše Katarina i Petar do časa svojega zadnjega razstanka, i sve što se je poslie dogodilo, duboko zamislit će se pred slikom, dušu obuzet će mu tuga, jer će se pred njegovim duhom jednim mahom otkriti sva grozna tragedija porodicâ Zrinske i Frankopanske.“⁹⁶⁹

Rastanak Katarine i Petra Zrinskog jedan je od najpoznatijih Ivekovićevih povijesnih prizora. Osim glavnih likova smještenih pri dnu stubišta s lijeve strane, na slici se nalaze Fran Krsto Frankopan u samoj sredini kompozicije te dva paža s konjima na desnoj i stariji upravitelj grada na lijevoj strani.⁹⁷⁰ Usporedbom starije slike iz 1887. godine te novijih radova razvidan je Ivekovićevo znatno formalno-stilski i sadržajni napredak. Razvidni su također utjecaji njemačkog historijskog slikarstva, napose u odabiru dramatskog trenutka te melankoličnoj atmosferi zbivanja. Brojne skice i studije na ovu temu ipak nisu sačuvane. Usprkos tome, već po broju konačnih radova i po načinu slikanja draperija i arhitektonskih kulisa jasno je da Iveković pojedinosti nije prepuštao slučaju. Za slikanje ovakve scene bio je i osobno i profesionalno zainteresiran. S tematikom Zrinskih i Frankopana bio je pomno upoznat o čemu

⁹⁶⁷ I drugo i treće ostvarenje čuvaju se u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu pod inventarnim brojevima HPM/PMH-17802 i HPM/PMH-17809.

⁹⁶⁸ Schneider, 1969., 98., Kamenov, 1988., 25., Kamenov, 1992., 102.

⁹⁶⁹ Kumičić, 1903., 3.-4.

⁹⁷⁰ Ibid., 15.

svjedoči njegov stručni tekst *Posljednji Zrinski i Frankopani u tvornoj umjetnosti* izašao u sklopu zbornika radova *Posljednji Zrinski i Frankopani* 1908. godine.⁹⁷¹ Sve to potvrđuje da se Iveković nije inspirirao tek tadašnjom beletristikom o Zrinskim i Frankopanima,⁹⁷² već i ciljano probranom znanstvenom i stručnom literaturom te vlastitim terenskim aktivnostima.

U trima novijim verzijama slike (1897., 1901. i 1921. godine) uspješno su usklađene općeljudska ili emocionalna te nacionalna ili rodoljubna komponenta. Većina prvotnih reakcija u tom je pogledu bila pozitivna, posebno kada je slika bila znatnije eksponirana oleografiranjem 1903. godine. Međutim, dijelu javnosti nisu odgovarali intimnost prikaza i svakodnevnost detalja (starac koji silazi stubištem i paževi u pozadini).⁹⁷³ Primjerice, kritičar *Hrvatske prosvjete* ustvrdit će 1920. godine da je „oprostaj Zrinjskog od Katarine jedna posve ceremoniozna slika, koja nam – osim proljetnog ugođaja i sjajnih toaleta – vrlo malo kaže“.⁹⁷⁴ Vladimir Lunaček sažeo je to, naprotiv, 1901. godine povodom prezentiranja druge verzije slike suvislije i odmjerene: „Iveković uzima dramske momente, koji su, odkada imade ljudi uvijek jednaki, oni su se odigrali uvijek, u svako doba, to je ime scenae intimae et familiariae, a historijsko tek su kostimi.“⁹⁷⁵ Intimnost sadržaja izazivala je, dakle, oprečne reakcije. One su uvelike ovisile o osobnim nahođenjima kritičara i njihovim pogledima na nacionalnu pripadnost i načine njezina isticanja u slikarstvu. Na stranicama *Hrvatske* od 28. lipnja 1901. godine slika se hvalila kao divna zamisao koja „odiše čarom bujne fantazije i ponosnom uspomenom na slavnu prošlost naših neumrlih predja“.⁹⁷⁶ S druge strane pojedini pravaški osvrti prokazivali su djelo kao vrlo slabo, jer „ne ima ni u koga one uzbuđenosti običajne za rastanke, a još manje tjeskobnog predosjećaja skore katastrofe“.⁹⁷⁷

Riječ je bila zapravo o sukobu dvije koncepcije onoga što bi historijsko slikarstvo i s time vezani nacionalni stil u umjetnosti trebali predstavljati tijekom 1890-ih i 1900-ih godina. Tadašnje hrvatsko slikarstvo nije prošlo kroz fazu pompozno obrađivane ceremonijalne povijesti. Dio kritičke javnosti inzistirao je stoga da se domaći slikari ugledaju na starije srednjoeuropske i, nešto rjeđe, zapadnoeuropske autore. Nasuprot tome, moderni skloni kritičari isticali su da hrvatski slikari ne mogu biti imuni na aktualnija umjetnička strujanja.

⁹⁷¹ Iveković, 1908., 297.-301.

⁹⁷² Primjerice, Eugen Kumičić objavio je roman *Urota zrinjsko-frankopanska* 1893. godine, a dramu *Petar Zrinski* 1900. godine. Vidi: Schneider, 1969., 20.

⁹⁷³ Kamenov, 1992., 70.

⁹⁷⁴ Kniewald, 1920., 154.

⁹⁷⁵ Tom prigodom Lunaček je osobito pohvalio draperiju i izraz lica Katarine Zrinske, dok je njezinu figuru ocijenio plastičnom, toliko „da se upravo čini kao kakav ošareni relief izvan ostale plohe slike“. Osim toga, pohvalio je kolorizam slike općenito. Vidi: Lunaček, 1901., 347.

⁹⁷⁶ Kamenov, 1992., natuknica pod br. 84. a.

⁹⁷⁷ Ibid., 70.

Smatrali su da je vrijeme tradicionalno zadanog historijskog slikarstva prošlo te da samim time treba prionuti modernijim načinima izražavanja. Potonji mogu uključivati nacionalne teme i motive, pri čemu nacionalni izraz ne može i ne smije podrazumijevati tek specifične prizore, draperije ili detalje (sadržaje općenito), već i jedinstveni odnos prema formi i stilu. Vladimir Lunaček sažeo je ta promišljanja 1901. godine na sljedeći način: „Ima ih, koji bi htjeli, da u umjetnosti i literaturi prodjemo sve faze, koje su prošli svi ostali kulturni narodi evropski. Time bi šepala naša umjetnost za umjetnošću ostalih naroda, a interval bio bi uvijek 30 – 40 godina. Oni drže, da je najbolje držati se onih oprobanih korifeja, čije slike u velikim dimenzijama zauzimaju čitave zidove monakovske pinakoteke ili bečkog umjetničko-historijskog muzeja. Za njih su oni slikari uzori hrvatskom umjetniku, koji su već davno reproducirani u ilustrovanim 'unterhaltungsblattima'. To su Piloty svojim ukočenim Germanima, Siemiradzki svojim arheološkim muzejem, Brožik i Matejko svojom kostimiranom historijom. Svi ti veliki su slikari, o tome nema sumnje – ali već daleko od našeg shvaćanja i savremenog života. To je ideal naše kritike starijeg doba na kulturnom i historijskom polju umjetnosti hrvatske. Danas se takove slike doimaju poput kakove diorame. To nije dužnost slikarstva. I za to nas bog opčuvao ilustrirane historije. [...] Kao što su u historijskom slikarstvu donijeli slikari samo komparzeriju jednog historijskog momenta, kao što su historiju shvaćali samo dekorativnom, tako se misli, da se nacionalizam slikarstva sastoji u tome, da se donese samo cijela narodna nošnja. [...] Sa stanovišta naše prosvjete i narodnih aspiracija treba nam zdrav realizam u umjetnosti i literaturi. Ali ne realizam fotografije, već realno prikazivanje umjetničkoga ja, ljudskoga individua.“⁹⁷⁸

U prikazivanju oproštaja Zrinskog i Frankopana čini se da je Oton Iveković postigao upravo potonje. Naizgled manje značajni, gotovo pa svakodnevni prizor, uzdignuo je na prepoznatljivu kulturnu i političku razinu. Na njoj su na svojevrsan način pomirene moderne umjetničke i aktualne nacionalne tendencije. Tradicija historijske rekonstrukcije nije pritom u potpunosti ispoštovana, budući da se rastanak Katarine i Petra zapravo odvijao u interijeru dvorca.⁹⁷⁹ Ipak, smještanjem radnje u eksterijer, a osobito na samom ulazu u dvorac, dodatno je naglašena melankolična priroda rastanka, kao i njegov simbolički – nacionalni značaj. Po mišljenju Snježane Pintarić, Oton Iveković realizirao je svoju „najuvjerljiviju psihološku situaciju i likovno najzreliju kompoziciju“.⁹⁸⁰

U europskom historijskom slikarstvu susreti su većinom prikazivani kao dio geopolitički bitnih ili općepoznatih ceremonijala. Adolph Menzel naslikao je, na primjer,

⁹⁷⁸ Lunaček, 1901., 171.-172.

⁹⁷⁹ O povijesnom kontekstu prizora i odlasku Zrinskog i Frankopana za Beč vidi: Mijatović, 1999., 99.-100.

⁹⁸⁰ Pintarić, 1995., 32.

*Sastanak Fridrika II. i Josipa II. u Nysi 25. kolovoza 1769. godine.*⁹⁸¹ Dvojica vladara našla su se na stubištu, srdačno se zagrlivši u društvu aristokratskih pratnji s jedne i druge strane. Sredinom 19. stoljeća naslikana povijesna scena preispitivala je političke odnose Austrije i Pruske u svjetlu suvremenih nacionalnih prijepora. Ivekovićeva slika također je uključivala istaknuti politički narativ. On je, poradi načina prikazivanja sadržaja, bio suptilnije naglašen, ali svakako vrlo živ i aktualan. Bilo kakva tema vezana uz zrinsko-frankopansku urotu, a pogotovo prizor rastanka pred odlazak u Beč, pobuđivali su u tadašnjim gledateljima određeni antihabsburški i antiaustrijski ili antinjemački sentiment. Pravaška politička opcija poticala je kult Zrinskih i Frankopana još od sredine 19. stoljeća. Kroz idućih nekoliko desetljeća on je postao općezastupljen u kolektivnoj povijesnoj memoriji viših i srednjih, a uskoro i nižih društvenih slojeva.⁹⁸² Već tijekom 1897. i 1901. godine, kada su naslikane i javnosti prezentirane dvije prve verzije,⁹⁸³ Zrinski i Frankopani postali su popularni i široko prihvaćeni nacionalni simboli. Njihova aktualnost dodatno je porasla u posljednjim godinama tzv. *khuenovštine*, a osobito u posljednjoj 1903. godini obilježenoj masovnijim protunagodbenim demonstracijama. Tada je izašla i oleografija u izdanju tvrtke Petra Nikolića.⁹⁸⁴ U objašnjenju povijesnog konteksta radnje i opisu slike Kumičić je u nekoliko navrata isticao zrinsko-frankopansku obranu hrvatskih zemalja, kako od osmanskih, tako i od austrijskih teritorijalnih pretenzija. Pregovore i navodni savez Zrinskog i sultana nastojao je pritom prokazati kao dio šire austrijske intrige kojom se Hrvatsku htjelo pretvoriti u jednu od austrijskih nasljednih zemalja.⁹⁸⁵

⁹⁸¹ Djelo iz 1857. godine nalazi se u *Alte Nationalgalerie* u Berlinu. Vidi: Baumstark i Büttner, 2003., 46.

⁹⁸² Horvatić, 1983., 36.

⁹⁸³ Rastanak Zrinskog i Frankopana od Katarine izložen je 1897. godine na međunarodnoj izložbi u Kopenhagenu, 1898. godine na Hrvatskom salonu te 1901. godine na izložbi Ivekovića, Medovića i njima bliskih umjetnika. Od žanrovskih ostvarenja na izložbi u Kopenhagenu spominje se i prikaz *Guslara* koji pjeva epske herojske pjesme. Vidi: *Katalog over den internationale Kunststilling i København*, 1897., 45., Ukrainčik, ur., 1998., 180.-181., 229., *Izložba C. M. Medović, O. Iveković i drugovi*, 1901., IV.

⁹⁸⁴ Vidi, primjerice, reklamu za oleografiju izašlu nakon nemira u travnju 1903. godine: „Petar i Katarina Zrinjska na razstanku“, *Naša sloga*, 27. kolovoza 1903., 3.-4.

⁹⁸⁵ Kumičić, 1903., 11.-12.



41) O. Iveković, *Juriš Nikole Zrinskog iz Sigeta*, 1889., nepoznata lokacija (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)⁹⁸⁶

Osim zrinsko-frankopanskog pokreta (1664.-1671.) česta tema ranog Ivekovićeve slikarstva bila je sigetska bitka iz 1566. godine. Tijekom studija Iveković je realizirao tri sigetska prizora, od čega su dva povijesnog (*Juriš Nikole Zrinskog iz Sigeta* iz 1889. i *Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta* iz 1890. godine) te jedan kvazipovijesnog karaktera (*Zrinski i Sokolović u Sigetu* iz 1889. godine). Potonje djelo danas se nalazi u Zbirci slika Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu,⁹⁸⁷ a nastalo je na osnovu opere *Nikola Šubić Zrinski* Ivana Zajca.⁹⁸⁸ Premda je riječ o izmišljenom događaju (u Sigetu Sokolović nagovara Zrinskog na predaju), ovo slikarsko uprizorenje značajno je utoliko što pokazuje da je jedan od vodećih protagonista žanra još za studija pomno pratio kazališni život i bio zainteresiran za tamošnju povijesnu tematiku. Štoviše, Iveković je kasnije surađivao kao kostimograf s Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu na povijesnim dramama *Zlatarevo zlato* (po Šenoinom romanu napisao Milivoj Dežman Ivanov) i *Tomislav* (napisao Stjepan Miletić).⁹⁸⁹

Tijekom 1889. godine, dok je još bio bečki student, Iveković je slikao *Juriš Nikole Zrinskog iz Sigeta* (slikovni prilog iznad). Isidor Kršnjavi otkupio je početkom 1890-ih godina jednu sliku sa sigetskim motivom kako bi je smjestio u prostorijama Hrvatskog sabora. Nije,

⁹⁸⁶ Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/1.

⁹⁸⁷ Skupština grada Zagreba otkupila je sliku od privatnog vlasnika i 1962. godine darovala je Muzeju. Ondje se nalazi pod inventarnim brojem HPM-PMH-5845. Na slici su, osim Nikole Šubića Zrinskog i Mehmeda-paše Sokolovića, prikazani još Šubićeva kći Jelena, Lovro Juranić i vjerojatno Gašpar Alapić. Za opis i osnovne podatke o slici vidi: Schneider, 1969., 95.-96.

⁹⁸⁸ Žmegač, 2018., 212.-213.

⁹⁸⁹ U Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti – Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta sačuvan je niz kazališnih cedulja za *Zlatarevo zlato* te mnogo kostimografskih studija za različite likove iz Miletićeve drame. Sve to svjedoči da je Iveković itekako obraćao pozornost na povijesnu odjeću, neovisno čak o povijesnoj utemeljenosti samih prizora poput *Zrinskog i Sokolovića u Sigetu*.

međutim, jasno radi li se o toj slici (koja prikazuje juriš na konjima) ili o kasnijem djelu *Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta* iz 1890. godine (sačuvanom u više verzija) na kojem su Nikola Šubić Zrinski i njegovi suborci prikazani prije juriša i na nogama. U svojim memoarima Kršnjavi je naveo tek sljedeće: „Upoznao sam ga (Ivekovića, op. a.) kad je već bio u specijalnoj školi kod Eisenmengera. Poslao je u Zagreb negotovu doduše, ali vrlo lijepu sliku Nikole Zrinjskoga gdje izlazi s vojskom iz tvrđave. Nekoje su varijante olovkom bile risane još življe i ljepše nego lica na samoj slici. Tu sam sliku kupio i smjestio u predsjedničkoj sobi sabornice.“⁹⁹⁰



42) O. Iveković, *Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta* (navođena i kao *Provala Nikole Zrinskog iz Sigeta*), 1890., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb⁹⁹¹

Kasnije izložbe i osvrti na stranicama tiska unijeli su dodatnu pomutnju u razlikovanju dvaju spomenutih djela.⁹⁹² Slika *Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta* počela se navoditi i pod nazivom *Provala Nikole Zrinskog iz Sigeta* što nikako nije odgovaralo njezinu sadržaju (Nikola

⁹⁹⁰ Kršnjavi, 1980., 221.

⁹⁹¹ Bregovac Pisk, 2020., 284.

⁹⁹² Vidi primjerice: *Hrvatske revolucije*, 1920., 5.

Šubić Zrinski stoji okružen suborcima i sprema se na izlazak iz utvrde).⁹⁹³ Hrvatska povijest umjetnosti nije do danas uspjela utvrditi koji je od dva sigetska prizora završio u Hrvatskom saboru.⁹⁹⁴ Prva slika – juriš na konjima iz 1889. godine u međuvremenu je izgubljena. Oleografirana je nakon 1898. godine i postala je vrlo poznata, a također je cirkulirala pod različitim neslužbenim naslovima.⁹⁹⁵ Druga slika – spremanje pješaka na čelu sa banom za juriš dospjela je u Hrvatski povijesni muzej u Zagrebu pod nepoznatim okolnostima (ne zna se od kojeg prijašnjeg vlasnika i kada).⁹⁹⁶

Razlika između te dvije slike pokazuje Ivekovićev znatni formalno-stilski napredak u prvim godinama studija. *Juriš Nikole Zrinskog iz Sigeta* prikazuje grupu konjanika u naletu iz tvrđave. U središtu se nalazi ban, a oko njega, po pretpostavci Marijane Schneider, Lovro Juranić i Gašpar Alapić.⁹⁹⁷ Slika je zapravo adaptirana i skromnija – studentska verzija poznatog Krafftovog prizora. Quiquerezov utjecaj u oblikovanju likova, posebice u anatomiji i kretnjama, još uvijek je uočljiv. Kao što je već poznato Zrinski i njegova grupa nisu jurišali iz Sigeta na konjima, već pješice. Historijska rekonstrukcija stoga je bila ograničena na slikanje ratne spreme i odjeću. Tvrđava na desnoj strani i trag dima koji se proteže u visinu nad glavnim likovima podizali su dinamiku radnje i navještali konačni okršaj s Osmanlijama. U formalno-stilskoj usporedbi s kasnijom slikom iz 1890. godine riječ je o slabijoj radnji koja se uvelike poziva na Kraffta i Quiquereza. Neovisno o tome, ona je naknadnim oleografiranjem postala iznimno popularna te još uvijek predstavlja jednu od najpoznatijih hrvatskih slika na tu temu. Kako je već naglašavano, građanski slojevi s kraja 19. stoljeća iznimno su cijenili završni sigetski obračun, slavivši ga kao hrvatsku inačicu bitke kod Termopila. *Juriš Nikole Zrinskog* sadržavao je stoga, na tragu bliskih radova ranijih istaknutih predstavnika, naglašenu nacionalnu i političku – emancipirajuću pouku.

Slika *Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta* bila je pak po mnogo čemu drukčije i kvalitetnije ostvarenje. Nastala tek godinu dana nakon *Juriša na konjima* dala je naslutiti Ivekovićev potencijal u izboru motiva i razradi povijesnih detalja. Nikola Šubić Zrinski smješten je u samom središtu slike koja po kompozicijskom razmještaju likova podsjeća na, kako je primjetila Snježana Pintarić, ostvarenja francuskog historijskog slikarstva⁹⁹⁸ (primjerice, *Ivana Orleanska* Jean-Auguste-Dominiquea Ingesa iz 1854. godine ili *Ivana*

⁹⁹³ O neujednačenom nazivlju vidi: Žmegač, 2018., 213.

⁹⁹⁴ Schneider, 1985., 42.-43.

⁹⁹⁵ Izdavač oleografije je nepoznat. Vidi: Kamenov, 1988., 25., 51.

⁹⁹⁶ Slika se jedno vrijeme navodno nalazila u vlasništvu Josipa Franka, a potom njegova sina. U Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu pohranjena je pod inventarnim brojem 5847. Vidi: Schneider, 1969., 98.

⁹⁹⁷ Schneider, 1985., 42.-43.

⁹⁹⁸ Pintarić, 1995., 31.-32.

Orleanska Julesa Eugèna Lenepveua dovršena 1890. godine, op. a.). Ovome valja dodati i da slika po kompoziciji, a napose po položaju glavnog lika i arhitektonskoj kulisi, podsjeća na *Oproštaj od Ladislava Hunjadija* mađarskog slikara Gyule Benczúra (iz 1866. godine).

Na Ivekovićevu prikazu oko glavnog lika nalaze se poginuli bubnjar u donjem lijevom kutu, trojica klečećih suboraca u donjem desnom kutu (sličnost s Benczúrovom slikom), zastavnik u njihovoj pozadini, starac s kronicom na desnoj strani te zagrljeni mladić i starac na lijevoj strani od Zrinskog. Iza njihovih leđa na ulazu u predio tvrđave naslikana je veća grupa preostalih branitelja koji u kaotičnom ratnom previranju srljaju prema banu i okolnim likovima.⁹⁹⁹



43) G. Benczúr, *Oproštaj od Ladislava Hunjadija*, 1866., *Mađarska nacionalna galerija (Magyar Nemzeti Galéria)*, Budimpešta¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁹ Za vrlo detaljni opis likova te njihove odjeće i opreme vidi: Schneider, 1969., 96.-97.

¹⁰⁰⁰ <https://en.mng.hu/artworks/laszlo-hunyadis-farewell/> (pregled: 5. 10. 2020.)



44) O. Iveković, *Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta* (navođena i kao *Provala Nikole Zrinskog iz Sigeta*), 1890., Narodni muzej, Beograd (izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu)¹⁰⁰¹

U osvrtu na slike vezane uz sigetsku bitku Andrej Žmegač istaknuo je da *Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta* Otona Ivekovića spada među najbolja ostvarenja historijskog slikarstva u Hrvatskoj i da je „nesumnjivo [...] najbolje djelo sigetske tematike“.¹⁰⁰² Svoj uspjeh Iveković je saznao na dva temeljna čimbenika na kojima je očito znatno radio još za bečkog studija. Prvi čimbenik je izbor pogodnog povijesnog trenutka za prikazivanje. U konkretnom slučaju riječ je o vrlo uspješno provedenom izboru. Situacija na slici je, naime, prilično dramatična. Neprijatelj samo što nije prodrio u tvrđavu koja je pred slomom. Grupa branitelja istrčava iz pozadine, dok likovi u Šubićevo okruženju zabrinuto gledaju na vođu obrane, čekajući njegovu konačnu odluku. Pojedini likovi već su u stanju ekstaze, a pojedini u trenutku dublje kontemplacije i molitve. Ban, odmjerenom i nimalo patetičnom gestom, izdaje ili se sprema izdati naredbu za posljednjim jurišom. Sudbina branitelja prikazanih na slici u tom je trenutku zapečaćena. Većina njih suočit će se ubrzo sa smrću, a tek rijetki, poput zastavnika i komornika Franje Črnka

¹⁰⁰¹ Reprodukcijska verzija ove slike – predradnje dostupna je u Fototeci – Arhivu Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu/ ulje na platnu, 1890. godine, 610 x 425 mm, Narodni muzej, Beograd/ br. negativa nije poznat. Za informaciju o lokaciji slike zahvaljujem dr. sc. Biljani Đorđević iz Narodnog muzeja u Beogradu.

¹⁰⁰² Žmegač, 2018., 215.

čiji je pogled upućen gledatelju, bit će pošteđeni i postat će svjedoci ovog povijesnog zbivanja. Drugi čimbenik bila je kvalitetna formalno-stilska obrada prizora s primjerenim *chiaroscuro* efektom koji je, usprkos inače zastupljenim nedostacima u proporcijama likova, uzdignuo prizor na bitnu kvalitetniju i upečatljiviju likovnu razinu.¹⁰⁰³



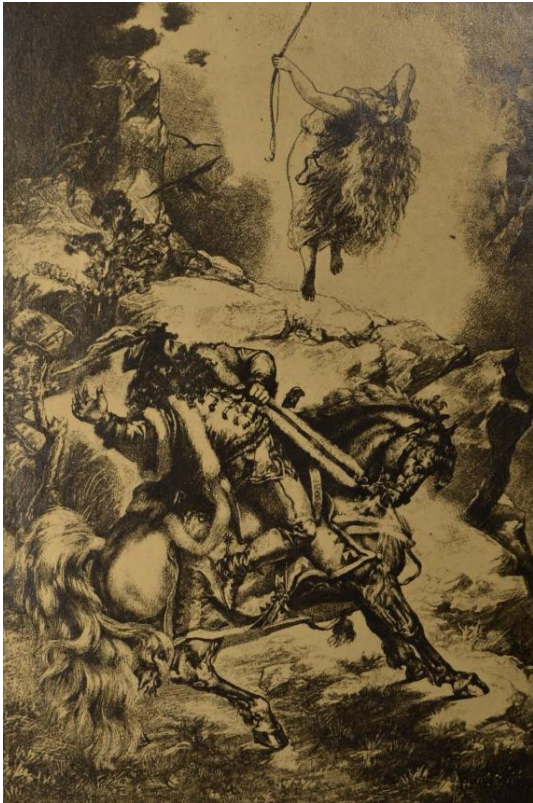
45) O. Iveković, *Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta* (navođena i kao *Provala Nikole Zrinskog iz Sigeta*), 1890., *privatno vlasništvo* (izvor: *Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu*)¹⁰⁰⁴

U Fototeci – Arhivu Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu sačuvani su negativni još dvije verzije ili, vjerojatnije, predradnje djelu koje se danas nalazi u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu. Prva slika nalazi se u Narodnom muzeju u Beogradu, dok je za drugu sliku poznato tek da se u trenutku izrade fotografije nalazila u privatnom vlasništvu. Navedena ostvarenja nešto su slabije formalno-stilske kvalitete, ali jasno pokazuju da je Iveković pažljivo i s dosta promišljanja razrađivao kompozicijske detalje i obraćao pažnju na draperije likova. Moglo bi se u konačnici ustvrditi sa stanovitom sumnjom, obzirom na nedostatak informacija i

¹⁰⁰³ Andrej Žmegač povlači paralelu s baroknim sakralnim slikarstvom. Vidi: Žmegač, 2018., 213.-215.

¹⁰⁰⁴ Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06825/ datacija upitna.

nepoznatu vlasničku liniju, da se neko od ovih sigetskih djela možda i nalazilo u Hrvatskom saboru odakle je nakon nekog vremena zagubljeno.



46) O. Iveković, *Kraljević Marko i vila Ravijojla*, 1891., nepoznata lokacija (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)¹⁰⁰⁵

Osim od konkretnih povijesnih događaja Iveković je crpio inspiraciju i od epskih narodnih pjesama. U časopisu *Vienac* od 28. veljače 1891. godine pojavila se Ivekovićeve ilustracija *Kraljević Marko i vila Ravijojla*. Premda je riječ prvenstveno o mitološkom sukobu, način ilustriranja pokazuje blisku vezanost epskih i povijesnih motiva, i to prvenstveno kroz formiranje legendarnih ljudskih likova, odnosno vojne opreme i plemićkih draperija. Kako potvrđuje autor u *Viencu* slika prati događaj iz 38. pjesme u drugoj knjizi Vukove zbirke (na str. 215.): „Marko Kraljević jezdeći s vojvodom Milošem preko krasna Miroča planine zadrijema na Šarcu i zamoli pobratina, da mu pjeva i da ga razgovara. Miloš odgovara, da mu je vila Ravijojla zaprijetila, e (da, op. a.) će ga ustrijeliti, ako ga čuje da pjeva. Marko g(a) ohrabri, da se ne boji vi-le, pa Miloš poče da popieva. Kad to čuje vila, rasrdi se, uzme luk i dvije bijele strijele i ustrijeli Miloša u grlo i srce junačko. U to se Marko trže iza sna i potrča na

¹⁰⁰⁵ Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/10 (ilustracija se pojavljuje u časopisu *Vienac*, 28. veljače 1891., 141.).

Šarcu kroz planinu. Vila leti po vrhu planine, Šarac jezdi po sriedi planine i brzo dostigne vilu.“¹⁰⁰⁶ Isti autor citira i konkretni odlomak koji ilustrira Iveković:

„Kad se vila vidje u nevolji
Prhnu jedna nebu pod oblake
Poteže se buzdovanom Marko
Pustimice dobro neštedice,
Bielu vilu medj pleća udari.“¹⁰⁰⁷

Iz osvrta na stranicama *Vienca* posebno je upečatljivo nastojanje autora teksta da pokaže u kojoj je mjeri Iveković obraćao pažnju na povijesne detalje. Prema njegovu tumačenju, dakle, Marko je prikazan kao „junačina“ – autentični vitez iz 14. stoljeća. Konj Šarac također je rađen „prema historijskoj istini“ po uzoru na slične konje srednjovjekovnih vitezova koji su se koristili i krajem 19. stoljeća na različitim svečanim paradama. Sve to trebalo je tadašnjim čitateljima *Vienca* ukazati da je slikar „hvale vriednom revnošću proučavao narodne umotvorine da tako svome svijetu ulije duh i boju narodne pjesme“.¹⁰⁰⁸ Objava reprodukcije na stranicama *Vienca* dokazuje da je Iveković bio aktivan u tisku još za studentskih dana i da je bio živo zainteresiran i za sadržaje folklornog karaktera. Ovakvi sadržaji bili su ujedno i iskaz solidarnosti s južnoslavenskim kulturnim krugovima gdje je tema kraljevića Marka i vile Ravijojle bila jako popularna i nerijetko politički obojena.



47) O. Iveković, *Smrt bana Nikole Zrinskog Mlađeg*, 1891., nepoznata lokacija¹⁰⁰⁹

Na Ivekovićevim studentskim radovima, s iznimkom možda *Nikole Zrinskog pred jurišom iz Sigeta*, likovi nisu dovoljno kompozicijski povezani. Nisu također niti posve

¹⁰⁰⁶ „Marko Kraljević i vila Ravijojla“, *Vienac*, god. 23., br. 9, 28. veljače 1891., 143.

¹⁰⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁰⁹ Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/1.

uklopljeni u okolni prostor. Pojedine figure djeluju silom umetnute u već zadana kadrovska rješenja, pri čemu ni njihove proporcije nisu uvijek pravilno definirane. Usprkos tome, razrada povijesnih detalja, a posebice formalno-stilska obrada pojedinačnih planova otkrivaju izniman talent. Koliko je zasada poznato, Iveković se hrvatskoj javnosti po prvi puta predstavio 1891. godine kada je izložio sliku *Smrt bana Nikole Zrinskog Mlađeg (u lovu 18. studenog 1664. godine)* na Izložbi Društva za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu.¹⁰¹⁰ Izložba je bila popratna manifestacija Jubilarnoj gospodarsko-šumarskoj izložbi koja se održala iste godine u Zagrebu. U velikom katalogu potonje izložbe – u sklopu službenog osvrta priložena je reprodukcija¹⁰¹¹ i iznijete su osnovne informacije i dojam o slici: „Ako se ne varamo, ovom se je prilikom prvi put u Zagrebu prikazao obćinstvu Zagrebčanin Oto *Iveković*. On je izložio 'Smrt Nikole Zrinskoga', pa ako je to jedna od prvih radnja njegovih, možemo biti posve zadovoljni. Historija o smrti Nikole Zrinskoga, koga je zaklao vepar, našla je tu sasvim pristojna slikarskog izraza. Vepar navaljuje svom silom na bana, a on mu ljevicom tura nož u zatiljak, ali pri tom čita mu se na licu samo neko čudno iznenadjenje, pa kao da je, turajući nož, zapao u nekakve osobite misli. Borba za život nije dosta živo prikazana. Detail je inače uspio i dostojan priznanja.“¹⁰¹²

Prikaz banove borbe s veprom izazvao je primjerene reakcije javnosti koja je s jedne strane isticala mladu dob autora, pohvalivši njegov talent i vještinu, dok je s druge strane upućivala suptilnije prigovore na nedovoljno dramatičnu i koherentnu izvedbu. Doista, obzirom i na prirodu prikazanog događaja, sraz bana i veptra naslikan je ponešto vještački i umrtvljeno, a dva obližnja psa i banova pratnja u drugom planu oblikovani su suviše nepovezano – izolirano od središnjeg zbivanja. U *Viencu* od 19. rujna 1891. godine na sličnom tragu je istaknuto: „Ciela je slika zajedno sa okolišem dobro zamišljena, samo joj je izvedva nešto slabije uspjela. Kako je ovo vrlo dramatičan momenat, čini se, da bi i lica na toj slici imala biti nešto življe prikazana.“¹⁰¹³

Izgleda da je slika veći dio 20. stoljeća bila u vlasništvu slikareva šireg obiteljskog kruga. Zabilježeno je, naime, da se 1905. godine nalazila u vlasništvu Ivekovićeva strica kanonika Franje Ivekovića,¹⁰¹⁴ dok je 1941. godine na izložbi zabilježena kao vlasništvo H. Ivekovića.¹⁰¹⁵ Izložba je te 1941. godine održana u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu u organizaciji Društva Zagrebčana, a bila je namijenjena za zimsku pomoć sirotinji grada

¹⁰¹⁰ *Katalog izložbe Društva za umjetnost i umjetni obrt*, 1891., 13.

¹⁰¹¹ *Gospodarsko-šumarska jubilarna izložba hrvatsko-slavonskoga gospodarskoga društva u Zagrebu godine 1891., 1892.*, 271.

¹⁰¹² *Ibid.*, 265.

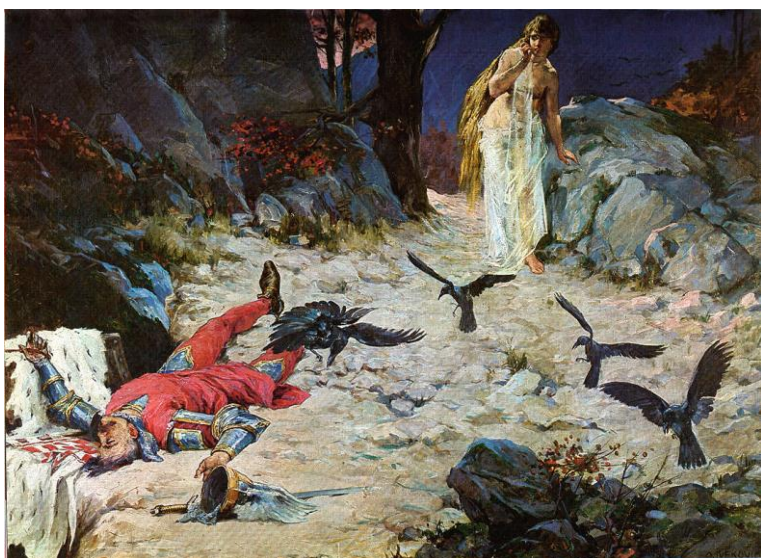
¹⁰¹³ *Vienac*, god. 23., br. 38, 19. rujna 1891., 607.

¹⁰¹⁴ Schneider, 1969., 51.

¹⁰¹⁵ *Izložba umjetnina*, 1941., 9.

Zagreba. Tom prilikom izložena su četiri Ivekovićeva manje poznata djela u privatnom vlasništvu: *Studija iz hrvatske historije* (vl. Kalda Lav), *Smrt Nikole Zrinjskoga, bana hrv. – ulje* (vl. H. Iveković), *Vivat Rex – studia tempera* (vl. Bar. Nikolić-Podrinjska Vera) i *Seljačka buna na Taboru – ulje* (vl. Janušić Ivo).¹⁰¹⁶

Za razliku od Josipa Horvata Međimurca, koji je u međuratnom razdoblju u pozadini zbivanja naslikao skrivenog banova ubojicu, Oton Iveković držao se službene verzije o smrti u lovu od nasrtaja veptra. Nije poznato kakve je neslužbene reakcije – među gledateljima izazivala prikazana povijesna epizoda. Kuloarska rasprava o iznenadnoj smrti ili pomno planiranom ubojstvu Nikole Zrinskog svakako je poticala stanovite kontroverze. Glasine o naručenoj likvidaciji bile su prisutne i krajem 19. stoljeća. Banova smrt smatrana je, osim toga, zlosretnim uvodom u zrinsko-frankopanski slom 1671. godine, a dobar dio i hrvatske i mađarske javnosti asociirala je na „sramotni Vašvarski mir“ 1664. godine. Ivekovićev izbor teme sadržavao je, prema tome, i političke i nacionalne – antihabsburške konotacije.¹⁰¹⁷



48) O. Iveković, *Smrt Petra Svačića*, 1894., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹⁰¹⁸

Slika *Smrt Petra Svačića* nastala je 1894. godine u tehnici ulja na platnu, po pjesmi Augusta Šenoe, a sačuvana je u dvije verzije – jedna je horizontalnog, a druga vertikalnog usmjerenja (odnosno jedna je širokog, a druga visokog formata). Prva se danas čuva u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu,¹⁰¹⁹ a druga je jedno vrijeme bila

¹⁰¹⁶ *Izložba umjetnina*, 1941., 9.-10.

¹⁰¹⁷ O smrti bana Nikole Zrinskog u lovu u Kuršanečkom lugu u blizini Čakovca i njezinim kasnijim historiografskim interpretacijama vidi: Mijatović, 1999., 66.-69.

¹⁰¹⁸ Maleković, ur., 2000., 618.

¹⁰¹⁹ Ova verzija je dimenzija 900 x 1195 mm, a pohranjena je pod inventarnim brojem MG-394.

smještena u Banskoj palači u Zagrebu.¹⁰²⁰ Verzije su vrlo slične, kako u pogledu sadržaja, tako i u pogledu formalno-stilske obrade. Najveću razliku među njima čine različiti krajolici i drukčiji izgled vile (premda sa vrlo sličnom figurom i gestom).¹⁰²¹ U ovoj fazi stvaralaštva Iveković se našao pod snažnijim utjecajem Ferdinanda Kellera kod kojeg se školovao po savjetu Isidora Kršnjavog. Njegov utjecaj vidljiv je u izboru teme (kombiniranju povijesnog i nadrealnog) te u specifičnoj – tmurnijoj obradi krajolika i osvjetljenju likova, a napose u ukupnom melankoličnom naboju samog prizora.¹⁰²²



49) O. Iveković, *Smrt Petra Svačića*, 1894., Banska palača, Zagreb (izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu)¹⁰²³

Oton Iveković naslikao je *Smrt Petra Svačića* po pjesmi Augusta Šenoae objavljenoj u *Viencu* 1877. godine.¹⁰²⁴ Šenoa je opjevao događanja iz 1097. godine, odnosno bitku između pristaša Petra Svačića i Kolomana Arpadovića na Gvozdu. Petar Svačić bio je tada poražen, a u hrvatskoj historiografiji ostao je poznat kao posljednji kralj narodne krvi. Njegovom smrću, kako je osobito naglašavano u 19. stoljeću, dokinuta je samostalnost Hrvatskog Kraljevstva i

¹⁰²⁰ Dimenzije druge slike – verzije su 1610 x 1000 mm. Gdje se točno nalazi danas nije bilo moguće sa sigurnošću utvrditi. Za osnovne informacije o slici – prvoj i drugoj verziji vidi: Schneider, 1969., 36., 51., Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06834 i N-06836.

¹⁰²¹ Usporedi verzije: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06834 i N-06836.

¹⁰²² U osvrtu na stranicama *Obzora* 1920. godine, kada je slika još jednom prezentirana u sklopu tadašnje retrospektive *Hrvatske revolucije*, kritizirano je posebice osvjetljenje: „Rasvjeta je tmurna, skoro nikakova [...]. To je prema onoj njemačkih akademija: 'Hauptfiguren auflichten!'. Medjutim te dvije figure ispale su malo odviše svijetlo. Iveković je očito slikao držeći se uputa sa akademije, kako mu je oko htjelo da vidi boje.“ Vidi: Lunaček, 14. travnja 1920., 1.

¹⁰²³ Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06834.

¹⁰²⁴ Pintarić, 1995., 37.

uskoro formirana personalna unija s Ugarskom. Bitka na Gvozdu i njezine posljedice izložene su, primjerice, u sintezama hrvatske povijesti Vjekoslava Klaića na sljedeći način: „I zaista pribere Petar Svačić svoje prijatelje i privrženike te se odupre Kolomanu u kraju, što je između Kupe i Gvozda. Bijaše tu ljute borbe i prolilo se mnogo krvi, dok napokon prevlada Koloman, pomagan hrvatskim četama. Nakon očajne borbe pade i sam Petar Svačić u planini, koja se po njem za sva vremena prozvala Petrova gora. On pade tužno, a s njim i nekadanja potpuna nezavisnost Kraljevstva Hrvatskoga.“¹⁰²⁵ U hrvatskoj historiografiji 19. stoljeća bitka na Gvozdu uzimana je, dakle, kao prijelomni događaj kojim je hrvatsko plemstvo, koje do tad nije htjelo priznati ugarskog vladara, bilo primorano na kompromis. Tadašnja javnost inače je u Petru Svačiću vidjela tragičnog branitelja hrvatske neovisnosti. Pitanja vezana uz samu lokaciju bitke i njezin tijek bila su u tom pogledu od manje važnosti.¹⁰²⁶

U pjesmi Augusta Šenoë, koja je Ivekoviću poslužila kao inspiracija za slikarsko utjelovljenje dvaju glavnih likova, smrt Petra Svačića i prisustvo vile predstavljeni su na sljedeći način:

„Tko vlači stope gorskim mrakom?

Pod zlatnim šljemom mrki div

Za hrast se hvata slabom šakom

Po licu mrtav, okom živ [...]

Na hladni klis mu glava pala,

U šumski mrak se oko gubi,

Na trepavici suza sjala,

A ustna krvav barjak ljubi! [...]

Svjetlobom planu gora ciela,

Zlatokosa je dieva biela,

Pred nevoljnikom suzna stala

I tako ga je upitala:

'Planina plačem zamnila je

Oluja nosi uzdisaje!

Hrvatica sam znajder vila,

¹⁰²⁵ Klaić, 1982., 151.-152.

¹⁰²⁶ O povijesnim izvorima i lokaciji bitke na Gvozdu vidi: Goldstein, 1994., 25.-28./ Da je narativ o bitki na Petrovoj gori, vezan i uz interpretaciju ove slike, sačuvan i u prvoj polovini 20. stoljeća svjedoči opis slike na izložbi *Hrvatske revolucije* 1920. godine: „Oko proljeća 1097. zaputi se Koloman u Hrvatsku. Dodje do sukoba između Kolomanove vojske i one Petra Svačića. Kod Gvozda (danas Petrova gora) zametne se bitka u kojoj budu pristase Svačića potučeni a sam Petar Svačić pogibe u boju.“ Vidi: *Hrvatske revolucije*, 1920., 4.

Tko ti si? Čim te mori sila?' –
 'Tko jesam? Sjenka! Tko bjeh? Petar.
 Sudbine zlobne odnie vjetar
 Sa glave krunu, srdce rani,
 I umirućeg u gvozd zani. [...]
 Al čuj! oj grdne li sramote
 Do višeg Boga čuj grehote:
 Boljari pjani s mržnje klete
 U svoju zemlju zovu strance,
 Slobodi svojoj, da se svete,
 Slobodi svojoj kuju lance, [...]
 S tudjincem boljar sad se brati,
 Jujućuć u taj crni čas,
 Gdje propala nam čast, sloboda,
 Za mito koju Hrvat proda.“¹⁰²⁷

Kako dokazuju i izbor teme i stihovi koji su poslužili kao inspiracija za izradu likova i krajolika, slika *Smrt Petra Svačića* predstavlja prvi Ivekovićev izrazitiji protuugarski ili, tadašnjim suvremenim rječnikom izneseno, protunagodbeni sadržaj. Da takva konstatacija ima utemeljenje u tadašnjoj stvarnosti, dokazuju stihovi kojima je slika popraćena prilikom prezentacije na izložbi 1894. godine: „Popuhnul je tihi vjetar / I odnesal Mari krunu, / Zlatnu krunu, sitni biser.“¹⁰²⁸ Priloženi stihovi kojima se opisuje slika zapravo potječu iz narodne pjesme *Marina kruna*. U pjesmi krunu pronade „černi Moro“, odnosno Mađar, na što Mara (Hrvatica) na kraju beskompromisno izjavljuje: „Volila bim krunu zgubit / leh černoga Morca ljubit.“ Na protumađarski i domoljubni karakter pjesme osvrnuo se još Pavao Ritter Vitezović, a sve do 19. stoljeća ona je zadržala status jedne od najpopularnijih hrvatskih usmenih lirskih pjesama.¹⁰²⁹ Ivekovićeva slika predstavljena je na izložbi 1894. godine. Khuenov režim već se poprilično učvrstio – prošlo je više od deset godina od protumađarskih demonstracija 1883. godine i dolaska novog bana na vlast. Iako politički fragmentirana i pod represijama, neodvisna narodna i pravaška opozicija i dalje je bila aktivna. Protunagodbeno raspoloženje također je potihlo tinjalo i povremeno izbijalo na površinu, kako dokazuju na primjer studentske demonstracije 1895. godine. Oton Iveković, tada dvadesetšestogodišnjak, simpatizirao je

¹⁰²⁷ Šenoa, 1882., 212.-219.

¹⁰²⁸ *Katalog Hrvatske narodne umjetničke izložbe u Zagrebu 1894-95.*, 1894., 3.

¹⁰²⁹ Dragić, 2008., 104.-105.

protunagodbena, prohrvatska i proslavenska politička raspoloženja, zadržavši ipak svojevrsnu razinu političkog pragmatizma. Njegovi radovi u tom su razdoblju bili u mogućnosti prisvojiti simpatije na različitim stranama hrvatskog političkog spektra.

Slika *Smrt Petra Svačića* bila je oleografirana vjerojatno već 1894. godine.¹⁰³⁰ Njezina popularnost nije jenjavala ni u 20. stoljeću.¹⁰³¹ Dobar dio javnosti pokazao se osobito prijemčiv na prikaz smrti posljednjeg hrvatskog vladara. Dijagonalno položeno tijelo glavom polegnuto na barjak, okruženo gavranima i vilom, izazivalo je uspješnu emocionalnu identifikaciju kod gledatelja kako dokazuju i prvotne reakcije 1894. i 1895. godine, primjerice osvrt Ksavera Šandora Gjalskog: „Prva slika svake je hvale vrijedna. Kompozicija je udešena po motivu stare pučke pjesme, u kojoj se sačuvala tradicija pučka o domaćoj tragediji, kad je kruna hrvatska pala s hrvatske glave. Slika nam svu tu žalost priča i hrvatsko srce steže se od boli – gledajući porušena mrtva kralja u viteškom oklopu, nad njim lietanje gavranova, - a onamo jauk hrvatske djevice! – U slici imade alegorije, no ipak puna je žive istine i čuvstva. Opaža se možda da g. Iveković nije za sliku upotrebio onoliko vremena, koliko bi takav veliki predmet i njegova krasna zamisao i kompozicija iziskivale, no – da je uz to slika ipak krasno ispala i osvojila si u izložbi ugledno mjesto među svojim družicama, - da je mi to upravo uvjerenje, da se od Ivekovića moramo puno i puno nadati.“¹⁰³² Premda samo djelo doista nije na formalno-stilskoj razini reprezentativnih ostvarenja srednjoeuropske umjetnosti, u hrvatskim okvirima ono je postiglo znatni uspjeh. Ivekovićeva slika ostala je najpoznatiji prikaz smrti jednog hrvatskog vladara, usjekavši se u kolektivnu povijesnu memoriju. Historijsko slikarstvo nastavilo je time vršiti iznimno utjecajnu i, kako će pokazati vrijeme, ideološki vrlo fleksibilnu nacionalnu funkciju.

¹⁰³⁰ Kamenov, 1988., 12., 44., Rapo, 2012., 81.

¹⁰³¹ Primjerice, književno-umjetnički klub u Splitu izdavao je dopisnice sa tiskanom slikom i popratnim zaključnim stihovima iz Šenoine pjesme: „Mi? satrli smo grobu vrata, / Da! još nas ima – još Hrvata!“. Sačuvano u: Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković.

¹⁰³² Šandor Gjalski, 26. siječnja 1895., 57.-58.



50) O. Iveković, *Smail-aga Čengić i vojvoda Bauk*, 1896., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb¹⁰³³

Po konačnom završetku studija i povratku u Hrvatsku Iveković je ušao u krug mladih umjetnika okupljenih oko Vlahe Bukovca. Njegova paleta boja vremenom se rasvjetljavala, a prijašnji akademski uzori nešto su manje dolazili do izražaja. U odnosu prema vlastima Iveković se postavio pragmatično. Izražavao je svoja mišljenja i političke stavove žustrije od većine svojih kolega, ali to ga u konačnici nije spriječavalo da obavlja narudžbe za istaknute pojedince i institucije različitih kulturno-političkih profilacija. Sredinom 1890-ih godina započinje i intenzivnija izložbena aktivnost. U iduća dva desetljeća Iveković će steći status jednog od najzastupljenijih i najznačajnijih hrvatskih slikara tog razdoblja. Prve dvije slike s povijesnim motivima rađene nakon završetka studija bile su *Smail-aga Čengić i vojvoda Bauk* te *Mongoli*, obje dovršene 1896. godine. Slika *Smail-aga Čengić i vojvoda Bauk* danas se čuva u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu,¹⁰³⁴ dok sudbina slike *Mongoli* nije poznata.

U hrvatskoj povijesti umjetnosti dosad su te dvije slike bile nerijetko identificirane kao jedno jedinstveno djelo s dva različita naziva. Takav zaplet proizašao je iz kataloških i izložbenih peripetija 1896. godine te „orijentalne“ bliskosti naslikanih motiva.¹⁰³⁵ Riječ je zapravo o dva djela kako nedvosmisleno potvrđuje i tadašnji tisak: „Slikar *Oto Iveković* dovršio

¹⁰³³ Maleković, ur., 2000., 618.

¹⁰³⁴ Slika (platno) dimenzija 1200 x 800 mm dospjela je u Hrvatski povijesni muzej otkupom od obitelji Mažuranić 1987. godine, a čuva se pod inventarnim brojem HPM/PMH-31686.

¹⁰³⁵ U istraživanjima Društva umjetnosti Olge Maruševski potvrđuje se da ovaj problem datira još iz 1896. godine kada su slike nastale: „Iveković je prema zagrebačkom katalogu trebao biti predstavljen (na Milenijskoj izložbi, op. a.) sa slikom *Smail-aga Čengić i vojvoda Bauk*, ali pod nazivom *Mongoli*, a na izložbi je nema...“ Vidi: Maruševski, 2002., 223., Maruševski, 2004., 152.

je dvije velike slike: 'Provala Mongola u Ugarsku i Hrvatsku' te 'Čengiće-aga i pjesma Baukova', a sada dovršuje 'Oproštaj Zrinjskoga i Frankopana od Katarine u Čakovcu prije odlaska u Bečko Novo Mjesto'. Sve ove tri slike dokazuju lijep umjetnički dar slikarev, koji dnevice napreduje.¹⁰³⁶

Precizniji naslov slike *Smail-aga Čengiće i vojvoda Bauk* bio bi *Baukova pjesma* kako su je u početku i nazivale pojedine tiskovine.¹⁰³⁷ Prizor je povijesnog karaktera utoliko što je slikar obratio pažnju na povijesnu odjeću likova i interijer. Inače riječ je o fiktivnoj sceni iz Mažuranićeva povijesnog epa *Smrt Smail-age Čengiće*: „Mladi hrvatski umjetnik Oton Iveković ilustrira nam [...] prizor iz četvrtoga pjevanja /'Harač'/ Mažuranićeve pjesme: 'Smrt Smail-age Čengijića'. Pod čadorom sjedi Smail-aga i misli svakojake misli [...]. Onda mu se srce zaželi pjesme pa zatraži od Bauka, da mu zapjeva, da ga želja mine. I Bauk skida gusle i uz njih uze da popijeva pjesmu o Rizvan-agi, koji je sišao u polje Kosovo da zakupi careva harača, ali bio loše sreće, loše sreće, koje je bio Rizvan-aga na polju Kosovu, bio je i Smail-aga na Gackom polju, pa se s toga Smail-age Baukova pjesma nepovoljno doimlje.“¹⁰³⁸

Ilustriranje Mažuranićeva povijesnog spjeva inače je bilo popularno u hrvatskom slikarstvu druge polovine 19. stoljeća. Prizor koji slika Iveković odvija se neposredno pred Smail-agin smrt. Njega će u nenadanom napadu likvidirati crnogorski ustanici na čelu s Novicom Cerovićem koji će tom prilikom također poginuti. Teme protuosmanskih pobuna i borbi za slobodu bile su česte u mađarskom historijskom slikarstvu. U tom se kontekstu vjerojatno očekivalo da će prizor iz *Smrti Smail-age Čengiće*, djela koje na vrlo uspješan način objedinjuje povijesne motive i književnu poetiku, naići na povoljnu recepciju tamošnje kritike i publike. Kako potvrđuje i ovaj slučaj historijsko slikarstvo iznova je ukazalo na vrlo bliske veze s književnošću, a obzirom na istaknuti motiv guslara na posebno bitnu ulogu epske narodne poezije.¹⁰³⁹

Druga historijska slika predviđena za Milenijsku izložbu u Budimpešti 1896. godine po svom je sadržaju još više trebala korespondirati s posjetiteljima. Djelo pod nazivom *Mongoli* u međuvremenu je zagubljeno i njegova današnja lokacija nije poznata. Osvrti u tisku između 1896. i 1898. godine ukazuju da je slika bila skromno medijski popraćena. Tek kraći tekst o Ivekoviću na stranicama *Agramer Zeitung*a detaljnije upoznaje javnost sa sadržajem. Sumorni i tragični prizor, kako ističe autor članka, čini opustošeno krševito polje puno ljudskih leševa.

¹⁰³⁶ K. Z. T., 15. siječnja 1897., 37.

¹⁰³⁷ N. L., 25. svibnja 1897., 80.

¹⁰³⁸ „Smail-aga Čengijić i vojvoda Bauk“, *Vienac*, 4. lipnja 1898., 348.

¹⁰³⁹ Slika je izložena i u Kopenhagenu pod nazivom *Guslar* (koji pjeva epske herojske pjesme). Vidi: *Katalog over den internationale Kunststilling i København*, 1897., 45., N. L., 25. svibnja 1897., 80.

Ono se gubi u horizontu. U prednjem planu smješteni su mongolski konjanici na čijim su sedlima naslikane glave pogubljenih kršćana i opljačkani predmeti.¹⁰⁴⁰ Mongolska provala na područje Europe u 13. stoljeću bila je vrlo istaknuta epizoda zajedničke hrvatsko-mađarske povijesti, tim više jer je tadašnji vladar Bela IV. pronašao svoje utočište u Trogiru. Bilo je za očekivati, stoga, da će slika, izuzev estetske, ispuniti i svoju kulturno-političku funkciju.



51) O. Iveković, *Kod Visokog ili Okupacija Bosne*, 1898., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹⁰⁴¹

Na Hrvatskom salonu 1898. godine Iveković je, među ostalim, izložio dva prilično moderna djela povijesnog sadržaja, nastala pod snažnim uplivom Vlahe Bukovca i njegove tzv. zagrebačke šarene škole. Prvo djelo *Kod Visokog ili Okupacija Bosne* prikazivalo je ratni prizor, odnosno borbe hrvatske regimente kod Visokog 1878. godine (tijekom austro-ugarskog zaposjedanja Bosne i Hercegovine). Drugo djelo *Na Kordunu ili Predstraža na Kordunu* prikazivalo je hrvatske graničare u ophodnji,¹⁰⁴² po Ivekovićevu svjedočenju, za „vremena vojvode Mrkonjića“ u drugoj polovini 17. stoljeća, ali s referencama na drugu polovinu 19.

¹⁰⁴⁰ Autora osvrta način obrade motiva, odnosno atmosfera prizora, podsjetila je na Vasilija Vereščagina koji je 1898. godine izlagao svoja djela u Zagrebu. Vidi: C. Z., 18. travnja 1896., 6., Maruševski, 2004., 164.

¹⁰⁴¹ Slika pod inventarnim brojem MG-1848, Foto Goran Vranić, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb.

¹⁰⁴² D. H. U. *Katalog*, 1898., 8.-9., Schneider, 1969., 36.

stoljeća i također tadašnje austro-ugarsko zauzimanje Bosne i Hercegovine.¹⁰⁴³ Nakon izlaganja na Salonu, djela su otkupljena za Strossmayerovu galeriju u Zagrebu,¹⁰⁴⁴ a danas se nalaze u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu.¹⁰⁴⁵



52) O. Iveković, *Na Kordunu (Straža na Kordunu)*, skica, 1898. (?), privatno vlasništvo, Zagreb¹⁰⁴⁶



53) O. Iveković, *Na Kordunu*, 1898., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹⁰⁴⁷

Za razliku od ranijih primjeraka žanra *Kod Visokog* i *Na Kordunu* odražavali su drukčije i u mnogo čemu specifično viđenje povijesnih događaja i likova. Povijest kao skup istaknutih ljudi, događaja i pojava ustupila je mjesto anonimnim junacima, svakodnevnim pojedincima koji su odigrali značajnu ulogu u, primjerice, ratu u Bosni i Hercegovini 1878. godine ili u

¹⁰⁴³ Potonje informacije Iveković iznosi u *Pokretu* 1922. godine, opisujući susret 1904. godine s tadašnjim srpskim vladarem Petrom Karađorđevićem koji se vrlo povoljno izrazio o slici i navodno bio zainteresiran za njezinu kupnju. Inače Petar Karađorđević sudjelovao je u bosansko-hercegovačkom ustanku 1875. godine pod imenom Petar Mrkonjić. Njegovo ime bilo je aluzija na legendarnog hajduka Petra Mrkonjića koji je djelovao tijekom Kandijskog rata. U razgovoru s kraljem Petrom Iveković mu je, naime, otkrio da je radnja slike *Na Kordunu* smještena upravo u vrijeme vojvode Mrkonjića. Vidi: Iveković, 9. rujna 1922., 4.

¹⁰⁴⁴ Pintarić, 1995., 33.

¹⁰⁴⁵ Slika *Kod Visokog*, 1370 x 985 mm, MG-1848; slika *Na Kordunu*, 1100 x 1790 mm, MG-378.

¹⁰⁴⁶ Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06843.

¹⁰⁴⁷ Ukrainčik, ur., 1998., 184.-185.

okršajima na hrvatsko-osmanskoj granici.¹⁰⁴⁸ Detaljna historijska rekonstrukcija također je ustupila mjesto slobodnijoj obradi draperija, dok je okruženje bilo formirano na pleneristički i impresionistički način po uzoru na Bukovca. Uloga pejzaža bila je pritom vrlo istaknuta i gotovo dominantna te je u određenoj mjeri označavala začetak tzv. nacionalnog izraza na polju slikarstva.¹⁰⁴⁹

Slike su izazvale vrlo dobru recepciju u javnosti i među tada još malobrojnim kritičarima. Čak su i kasniji, modernističkim diskursom prožeti, osvrti bili blagonakloni prema ovakvim Ivekovićevim rješenjima. Ljubo Babić pisao je, primjerice, o realizmu zagrebačke šarene škole koji se na slici *Kod Visokog* očituje „s mnogo manje sreće i rezultata“. Za sliku *Na Kordunu* istaknuo je pak sljedeće: „[...] više dobra namjera, više temperamentna slika, s lakomislenim crtežem, nego konačna slikarska realizacija. No po svojoj dinamici i po svojem htjenju prebacuje ta slika i samog Bukovca.“¹⁰⁵⁰ Ovakva Babićeva kritika, valja istaknuti, nosila je teret modernističkog pogleda prve polovine 20. stoljeća koji u većini slučajeva nije tolerirao Ivekovićev slikarski opus. Tako ni pohvala pojedinačnim uspješnim rezultatima nije mogla proći bez prigovora.¹⁰⁵¹

Aktualna kritika 1898. i 1899. godine bila je s druge strane prilično afirmativna. Kršnjavi, koji je inače bio kritičan prema novim stilskim tendencijama, u svom je osvrtu osobito pohvalio Ivekovićeve nove radove: „Oton Iveković je intiman osobito u dvjema slikama [...]. Mnogi drže, da su to najbolje slike u izložbi. Slikane su vrlo vješto i odrješito, risane sigurno i dobro, razsvietljene istinito, proučene i dotjerane kako treba, a prije svega zdrave su, jednostavne, prirodne.“¹⁰⁵² Godinama kasnije Kršnjavi je svoje pohvale obrazložio na sljedeći način: „Iveković me je na toj izložbi ugodno iznenadio. Njegove dvije slike [...] lijepo su i intimno rađene. [...] Napisao sam onda tu pohvalu da indirektno odsudim nenaravne i afektirane kojekakove pokuse i apsurditete u onoj izložbi.“¹⁰⁵³ Ivekovićeve formalno-stilske mijene posebno su srdačno dočekali zagovornici modernijeg i, po njihovu viđenju, autentičnijeg shvaćanja umjetnosti. Mihovil Nikolić na stranicama *Narodnih novina* nove je radove uzeo kao

¹⁰⁴⁸ Kako se ističe u *Vienču* u opisu slike *Kod Visokog*: „Hoteći pokazati, koji su pravi stradaoci u boju i koji najviše životom plaćaju ratovanje, prikazao nam je samo prostu momčad u kreševu.“ Vidi: „Kod Visokoga“, *Vienac*, god. 30., br. 25, 18. lipnja 1898., 380.

¹⁰⁴⁹ „Od svih protagonista Hrvatskog salona Oton Iveković je u tom trenutku možda najobuhvatnije integrirao pejzaž u svoje slikarstvo. Na njegovim slikama krajolik je poprimio značaj identifikacije geopovijesnog prostora, pa su jamačno stoga i prikazi povijesnih događaja uklopljeni u krajolik na način da ovaj postaje ravnopravni čimbenik u tumačenju, u najmanju ruku mjesta zbivanja, ako ne već događaja.“ Vidi: Reberski, 1998., 24.

¹⁰⁵⁰ Babić, 1943., 129.

¹⁰⁵¹ Osim toga Iveković i Babić bili su privatno u lošim odnosima nakon što Babić kao urednik *Kola Matice hrvatske* nije uvrstio reprodukcije Ivekovićevih slika za 40. godišnjicu njegova rada. Vidi: Pintarić, 1995., 27.

¹⁰⁵² Kršnjavi, 1899., 15.

¹⁰⁵³ Kršnjavi, 1980., 221.

prekretnicu u Ivekovićevu stvaralaštvu: „Dvije su njegove stvari, koje su mi ga sasvim približile. To je 'Na kordunu' i 'Visoko'. Ove spadaju među njegove zadnje radnje, ali u njima bio mi je on istom jasan. Prije ga nisam razumio. Već na 'Smrti Petra Svačića', 'Zavjeri Zrinjsko-Frankopanskoj', 'Čengić-agi i Bauku' i dr. – tamo već sam ćutio njegovu individualnost, ali je bila neizrazita. I koliko su mi se svidjele ove stvari, koliko sam bio sretan, da u nas slikarska umjetnost čvrsto koraca – bio sam ipak nezadovoljan, jer u Ivekoviću nisam pravo vidio Ivekovića. Tek – 'Na kordunu'! Ovdje je izašao i ćutio sam ga cieloga – umjetnika. Onaj ćitavi saneni kraj jedne tihe večeri, što tone u nećemu neoćekivanome, punu slutnje i tople poezije – to je bio njegov pravi izraz. [...] Ona djeluje kao tiha lirika, koju samo ućivaš, a ne znaš radi ćesa. Jednaki momenat je i na slici 'Visoko'. Ono jutro, magleno, tek s malo prosjeva svjetla, samotni okoliš i stari zaselak – to je zapravo ova radnja. Onih je par vojnika, slutnja boja – nuzgredno. Moćda sam samo ja traćio poetićki ton u obje ove stvari. Ali ne mogu se oteti osjećaju, kako su one jedan poseban izražaj umjetnika Ivekovića. Hoću da rećem, kako je on znao naći naćin, da nacionalnim sujetom proćetu ideju stvori u modernom djelu.“¹⁰⁵⁴



54) O. Iveković, *Granićarov san*, 1905. (1901.?), nepoznata lokacija¹⁰⁵⁵

Mihovil Nikolić ocijenio je Ivekovićev pokušaj povezivanja nacionalnog i modernog diskursa uspješnim, naglasivši pritom da je autor „moderan, ali stoji na narodnom, našem temelju“.¹⁰⁵⁶ Nacionalne teme u modernom pleneristićkom duhu ipak nisu stekle širu

¹⁰⁵⁴ Nikolić, 1899., 2.-4.

¹⁰⁵⁵ „Iveković Oton: Granićarov san“, *Prosvjeta*, br. 1, 1905., 5./ Na izložbi 1901. godine Iveković je izložio sliku *San granićara* pa je vjerojatno rijeć o istom djelu. Vidi: *Izložba C. M. Medović, O. Iveković i drugovi*, 1901., 6.

¹⁰⁵⁶ Nikolić, 1899., 2.-4.

popularnost u hrvatskoj javnosti, a posebice među svim društvenim slojevima. Lirska atmosfera i potisnuti događajni koncept nisu bili odveć prihvatljivi nakladnicima slika koji su zarađivali prvenstveno prodajom sadržaja. Formalno-stilski aspekti bili su bitni, ali za izradu oleografija i daljnju distribuciju prizora nisu bili presudni. Svojevrsno javno priznanje slici *Na Kordunu* ipak je odano tiskanjem u knjizi *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Kroatien und Slawonien*.¹⁰⁵⁷ Iveković se u budućnosti nastavio baviti sličnim radnjama, premda u manjoj mjeri i u manje modernom duhu, kako dokazuje slika *Graničarov san* iz 1905. godine.¹⁰⁵⁸ Povijesne i suvremene događaje s bosansko-hercegovačkog područja također je slikao i dalje.¹⁰⁵⁹



55) O. Iveković, *Veronika Desinička*, 1901./1902., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb¹⁰⁶⁰

Iduća žanrovska radnja kojom je dostignut vrhunac Ivekovićeva bavljenja povijesnim prizorima na moderni način bila je *Veronika Desinička*. Premda se obično datirala u 1902. godinu,¹⁰⁶¹ podatci iz kataloga izložbe *Iveković i Medović* te osvrti na stranicama tiska pokazuju da bi je bilo ispravnije datirati u raniju – 1901. godinu.¹⁰⁶² Puni naziv slike bio bi *Ulrik Celjski brani Veroniku, koju je sa lomače spasio, protiv svoga oca Fridrika Celjskoga*.¹⁰⁶³ Prema

¹⁰⁵⁷ *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Kroatien und Slawonien*, sv. 24, 1902., 172.

¹⁰⁵⁸ Reprodukcijska djela bez opisa objavljena je u *Prosvjeti*. Vidi: „Iveković Oton: Graničarov san“, *Prosvjeta*, br. 1, 1905., 5.

¹⁰⁵⁹ *Jutarnji list* od 20. lipnja 1915. godine bilježi da je Iveković naslikao *Našu pukovnicu pred Jajcem*. Prema tom vrlo kratkom članku djelo je prikazivalo „poznati juriš 53. pješ. pukovnije za vrijeme okupacije na ustašku tvrđavu Jajce u Bosni“. Vidi: „Hrvatski ratni slikar“, *Jutarnji list*, 20. lipnja 1915., 6.

¹⁰⁶⁰ Pintarić, 1995., 53.

¹⁰⁶¹ Schneider, 1969., 37., Pintarić, 1995., 33.

¹⁰⁶² Tako je datira Hrvatski povijesni muzej u Zagrebu (HPM/PMH-17801, platno dimenzija 1205 x 2000 mm, tehnika ulje na platnu). Slika je prvi put predstavljena na izložbi 1901. godine, vidi: *Izložba C. M. Medović, O. Iveković i drugovi*, 1901., 3.

¹⁰⁶³ *Ibid.*

legendi Celjski i Veronika potajno su se vjenčali, a mladoženjin otac Herman ni pod kojim uvjetima nije bio spreman prihvatiti njihov brak. Tijekom povijesti o odnosima oca i sina te njegove druge supruge Veronike oblikovale su se različite usmene predaje i legende. Oton Iveković naslikao je trenutak u kojemu je stari Celjski s naoružanom pratnjom silom ušao u sobu da razdvoji supružnike i ubije Veroniku: „Sin htio bi da je brani, ali čuvstvo poštovanja prema sijedom ocu, koji je batinom na nj navalio, ne da mu mača trgnuti.“¹⁰⁶⁴

Scena legendarne tematike – na granici povijesnog i fiktivnog, a napose način njezine likovne obrade izazvali su različite reakcije kod onodobnih i kasnijih kritičara. Prema Vladimiru Lunačeku slika nije uspjela, barem ne u potpunosti: „'Veronika Desinička' nije baš uspjela. Ne samo radi toga, što je čitav milieu nehistorijski i nerealističan (n. pr. one bijele posve modernom liečničkom tehnikom ovezane bandaže, kostimi Ulrika Celjskoga) već za to, što je to najprelazniji momenat, što ga je umjetnik obraditi mogao. Poze otca i sina kojih se nijedan na drugoga ne ufaju, postaju, ako ih duže promatramo vrlo slabašne. Nu svjetlo kako pada na Veroniku Desiničku ona je preliepo izvedeni problem svjetla i šara.“¹⁰⁶⁵ Milan Marjanović sliku je tek ukratko komentirao kao „krasno djelo“ koje, međutim, sadrži i niz „traljavih“ pojedinosti o kojima se nije preciznije odredio.¹⁰⁶⁶ Za razliku od pohvalnih komentara na radnje s Hrvatskog salona Kršnjavi je ovog puta uputio prigovor na nedovršenost djela, iznijevši sljedeće: „Ivekovićeve izložene radnje nisu bile onako dobro dotjerane kao na izložbi Hrvatskoga Salona. Jedna je slika bila vrlo lijepo započeta: *Mladi Grof Celjski brani svoju nesretnu ženu pred svojim ocem*. Slika nije bila dovršena. Šteta što ju Iveković nikad nije dovršio. Mogla je postati njegova najbolja radnja.“¹⁰⁶⁷ Ljubo Babić, nasuprot tome, vrijednost slike pronašao je upravo u njezinim „nedovršenim“ formalno-stilskim karakteristikama, istaknuvši: „(Veronika Desinička, op. a.) ima najviše slikarske draži, osobito desni dio, možda najuspjeliji Ivekovićev rad na području historijske slike. Svjetlo prodirući kroz mali prozor stvara prostor, a ležeći je lik Veronike kao u aureoli tog svjetla. Zanimljivo je tehničko rješenje: na zelenoj podlozi lagano i temperamentno nabačena boja. Lieva strana na žalost nije na takvoj razini, odaje nediscipliniranost Ivekovićeve nadarenosti.“¹⁰⁶⁸

Sudeći po sadržaju *Veronika Desinička* tek uvjetno pripada redu historijskih ostvarenja, prvenstveno jer prikazuje lokalnu legendu s početka 15. stoljeća (upitne povijesne utemeljenosti). Iveković je priču vjerojatno poznao još od mladosti, obzirom da je u

¹⁰⁶⁴ O povijesnoj legendi i tragičnoj ljubavi Veronike i Celjskog vidi: Š-n, 17. srpnja 1902., 464.

¹⁰⁶⁵ Lunaček, 1901., 347.

¹⁰⁶⁶ Marjanović, 1901., 187.

¹⁰⁶⁷ Kršnjavi, 1980., 224.

¹⁰⁶⁸ Babić, 1943., 130.

sjeverozapadnim krajevima Hrvatske ona bila prilično popularna.¹⁰⁶⁹ Slika je do danas ostala ograničena na „ekskluzivnije“ – kritičarske i umjetničke krugove. Nije bila oleografirana, a ni osobito popularna među širim društvenim krugovima. Sadržaj komornijeg i ljubavnog karaktera nije pružao mogućnosti za intenzivniju nacionalnu identifikaciju s gledateljima, niti za djelovanje konkretnije kulturne politike. U likovnom pogledu *Veronika Desinićka* bila je ipak vrhunac dosegnutog umjetničkog individualiteta. Njome je slikar sintetizirao ranije uzore poput *Pilotyja* (izbor dramatičnog trenutka)¹⁰⁷⁰ i *Bukovca* (impresionistička atmosfera) s vlastitim umjetničkim nahodnjima (lokalna legenda i osvjetljenje).



56) O. Iveković, *Matica hrvatska 1842., 1903.*, *Matica hrvatska*, Zagreb¹⁰⁷¹

Početkom 1900-ih godina Iveković je započeo intenzivniju suradnju s Maticom hrvatskom. Ilustrirao je književna izdanja poput Marulićeve *Judite* iz 1901. godine (s Celestinom Medovićem), oblikovao Matičine vizualne simbole (šahovnica i pčela-matica), diplome te uređivao *Kolo hrvatskih umjetnika* od 1906. do 1908. godine.¹⁰⁷² Slikarska kruna te suradnje bilo je slikanje Matičinih utemeljitelja povodom šezdesete obljetnice osnutka 1902. godine. Slika pod nazivom *Matica hrvatska MDCCCXXXII* rađena je tehnikom ulja na platnu (dimenzija 1800 x 2520 mm) i dovršena je 1903. godine.¹⁰⁷³ Nalazi se u zgradi Matice hrvatske u Zagrebu, a prikazuje osnivače na okupu kompozicijski poredane oko naziva institucije i

¹⁰⁶⁹ Prema jednoj od predaja smrt Veronike Desinićke povezuje se s Velikim Taborom, dvorcem u kojemu je slikar kasnije stanovao.

¹⁰⁷⁰ Bregovac Pisk, 2009., 52.

¹⁰⁷¹ Botica, Brleković, 2016., <https://www.matica.hr/vijenac/578/prvi-utemeljitelji-i-dobrotvori-matice-ilirske-25575/> (pregled: 15. 10. 2020.)

¹⁰⁷² Pintarić, 1995., 139.-141.

¹⁰⁷³ Ibid., 133.

godine njezina osnutka. U kontekstu Ivekovićeva opusa slika je unikat po načinu oblikovanja likova, odnosno korištenju kompaktnijih obojanih ploha i primjeni ornamentiziranog geometrijski zadanog okvira. Specifično slikarsko rješenje sugerira utjecaj tadašnjih internacionalnih stilova – primjerice *Jugendstil* postera, posebice u slikanju stabala u pozadini i pčela u donjem lijevom i desnom kutu. Historijska rekonstrukcija pritom je ograničena tek na lica istaknutih pojedinaca i njihove karakteristične devetnaeststoljetne draperije. Kompozicijski gledano slika je bliska Ivekovićevoj diplomi Matice hrvatske s početka 1902. godine. Skice za potonju diplomu vjerojatno su korištene prilikom realizacije ulja na platnu. Formalno-stilska rješenja primjenjivana na *Matici hrvatskoj* sugeriraju da je Iveković umio raditi po suvremenim načinima izražavanja, ali i da je svjesno odabrao držati se svoje ustaljene formalno-stilske prakse iz 1890-ih godina, uz rjeđe iznimke.



57) O. Iveković, *Diploma Matice hrvatske*, 17. II. 1902., Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb¹⁰⁷⁴

Tijekom 1905. godine Iveković je dovršio tri slike s prizorima iz hrvatskog srednjeg vijeka: *Dolazak Hrvata*, *Krunidbu kralja Tomislava* ili *Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja* (u najmanje dvije verzije) te *Pactu conventu* (potonja sačuvana u crno-bijeloj reprodukciji). Slike su bliske po oblikovanju likova i draperija, gestikulacijama te, što vrijedi za prva dva djela, izboru boja. Jesu li djela nastala u sklopu istog ciklusa ili za iste naručitelje, zasada nije poznato. Ivekovićev *Dolazak Hrvata* danas je najpoznatija slika na tu temu, a ujedno i jedan od najpoznatijih primjera historijskog slikarstva u Hrvatskoj. Sudeći prema signaturi (O.

¹⁰⁷⁴ <https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=info&id=21064> (pregled: 15. 10. 2020.)

IVEKOVIĆ. 1905.) slika je dovršena 1905. godine. Riječ o djelu manjih dimenzija – 550 x 795 mm (549 x 803 mm po podacima Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti).¹⁰⁷⁵



58) O. Iveković, *Dolazak Hrvata*, 1905., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹⁰⁷⁶



59) O. Iveković, *Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja ili Krunjenje kralja Tomislava*, 1905., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹⁰⁷⁷

Slika *Krunidba kralja Tomislava* ili, što je ispravniji i precizniji naziv, *Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja* najpoznatiji je prikaz Tomislavove krunidbe u hrvatskom historijskom slikarstvu. Sačuvana je u dva formata, na jednoj je radnja vertikalnijeg, a na drugoj

¹⁰⁷⁵ Slika se čuva u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti pod inventarnim brojem MG-385. Vidi: Pintarić, 1995., 133.

¹⁰⁷⁶ Maleković, ur., 2000., 619.

¹⁰⁷⁷ Ibid., 618.

horizontalnijeg usmjerenja. Slika vertikalnog usmjerenja (1900 x 1250) nalazi se u privatnom vlasništvu,¹⁰⁷⁸ a jedna njezina verzija objavljena je 1905. godine u zborniku Matice hrvatske *Hrvatsko kolo*.¹⁰⁷⁹ Slika horizontalnog usmjerenja (800 x 1304 mm) danas se nalazi u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu,¹⁰⁸⁰ a objavljena je u leksikonu *Znameniti i zaslužni Hrvati 1925. godine*.¹⁰⁸¹

Posljednja slika iz 1905. godine je, današnjoj javnosti nepoznata, *Pacta conventa* (dimenzija 540 x 800 mm) čiju lokaciju i vlasnika nije zasada moguće utvrditi. Slika se 1947. godine nalazila u vlasništvu zagrebačke Gipsoteke.¹⁰⁸² Prema Zapisniku o preuzimanju gradskih umjetnina (sastavljenom u Gipsoteci po Muzeju grada Zagreba, dana 27. studenog 1950. godine) sliku je trebao preuzeti Muzej grada Zagreba.¹⁰⁸³ U ranijem dopisu Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti Povjerenstvu za prosvjetu i kulturu grada Zagreba od 3. studenog 1950. godine isticano je, međutim, da bi slika ipak trebala ostati u vlasništvu Gipsoteke jer je i ranije bila predavana i nuđena i gradskom poglavarstvu i Modernoj galeriji, ali je kao „studijska“ ostala u vlasništvu Gipsoteke.¹⁰⁸⁴



60) O. Iveković, *Pacta conventa*, 1905., nepoznata lokacija (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)¹⁰⁸⁵

Slike *Dolazak Hrvata*, *Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja* i *Pacta conventa* paralelno se obrađuju iz više razloga. Za početak sve tri slike potječu iz iste – 1905. godine. Sve tri slike također pokazuju vrlo bliski način obrade draperija, vojne opreme i pejzaža, dok je usporedbom

¹⁰⁷⁸ Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06900.

¹⁰⁷⁹ *Hrvatsko kolo*, knjiga I., 1905., naslovna str.

¹⁰⁸⁰ Slika se čuva u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti pod inventarnim brojem MG-387. Vidi: Pintarić, 1995., 34., 37.

¹⁰⁸¹ Laszowski, ur., 1925., I. (naslovna str.)

¹⁰⁸² Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/2.

¹⁰⁸³ *Zapisnik* od 27. studenog 1950., Dokumentacija Gliptoteke HAZU, Zagreb.

¹⁰⁸⁴ *Dopis* od 3. studenog 1950. godine potpisuje prof. Antun Bauer, Dokumentacija Gliptoteke HAZU, Zagreb. Na podacima iz dokumentacije Gliptoteke HAZU u Zagrebu zahvaljujem Magdaleni Getaldić.

¹⁰⁸⁵ Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/2.

prve dvije slike očito i korištenje istih nijansi boja, osobito crvene i plave, te korištenje sličnih kompozicijskih i gestikulacijskih rješenja (primjerice, povišeni plato na kojemu se odvija radnja, figura vodećeg lika s krunom i uzdignutim mačem na prvoj i drugoj slici ili klečeći sporedni lik sa štitom na sve tri slike). Sva tri srednjovjekovna prizora ukazuju osim toga na istovrsni kostimografski uzorak kakvim se Iveković koristio za potrebe povijesne drame Stjepana Miletića *Kralj Tomislav* iz 1902. godine¹⁰⁸⁶ (praizvedene 1913. godine).¹⁰⁸⁷



61) O. Iveković, *Kralj Tomislav, odjeća, prije 1902.*, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HAZU, Zagreb¹⁰⁸⁸

Na Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta u Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti u Zagrebu sačuvane su Ivekovićeve kostimografske skice za Miletićevu dramu. Svakom liku kostim je detaljno nacrtan, a ponegdje i u natuknicama opisan, dok je sa strana označeno od kojega materijala trebaju biti pojedini dijelovi odjeće, obuće, vojne opreme ili nakita (nabrajaju se tako, primjerice, krzno, kašmir, koža, zlato, svila, baršun, dragulji). Ivekovićevi crteži u boji jasno dokazuju u kojoj je mjeri slikar obraćao pažnju na ostvarivanje privida povijesne autentičnosti kostima na kazališnim daskama i u slikarstvu. Dokazuje to i Ivekovićeva rasprava o „historičkoj nošnji hrvatskih kazališnih komada“ iz 1902. godine. Kritiziravši

¹⁰⁸⁶ Schneider, 1969., 20.

¹⁰⁸⁷ Senker, 2016., <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11915> (pregled: 31. 10. 2020.)

¹⁰⁸⁸ Digitalna zbirka, HAZU, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=37830> (pregled: 31. 10. 2020.)

devetnaestostoljetnu odjeću likova iz hrvatskog srednjeg i novog vijeka, Iveković je ulogu i važnost što autentičnije povijesne odjeće sumirao na sljedeći način: „Nije ni naša današnja nošnja onako slučajno preko noći postala. Sve ima i svoj početak i razvitak. Doduše čovjek ne može iz svoje kože nikuda, ali čovjek ima odijelo, koje nadomješta ono, što je krzno ili perje nijemom zvjeradi. U odijelu se odražuje nutrina čovjekova, te bi se moglo posve pouzdano reći: ne poznaje se samo ptica po perju, već čovjek po odijelu. Po nošnji ćemo najprije razabrati kulturno stanje čovjekovo. Zato se i nošnja razvija postepeno sa svakim napretkom čovjekovim – sve tamo od najdavnijih vremena, pa do danas. Spoljašnji utjecaji, politički, materijalni i fizički, kao i duševni, sve to zajedno stupa, sve se to veže u jednu cjelinu kao karike u lanac.“ U istom članku Iveković je otkrio da radi na studiji „o cjelokupnom razvitku naše nošnje“ koju je zamislio popratiti i ilustracijama.¹⁰⁸⁹ Neke od tih ilustracija zacijelo su bile korištene i u izradi kostima za povijesnu dramu Stjepana Miletića iz 1902. godine.



62) O. Iveković, *Hrvatski vojnik, odjeća, prije 1902.*, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HAZU, Zagreb¹⁰⁹⁰

U svom je osvrtu Iveković komentirao i ostvarivanje povijesne autentičnosti kostima, kako u kazalištu, tako i u slikarstvu: „Držim, da kad je naše kazalište moglo potrošiti tolike hiljade za inscenaciju i kostimiranje tuđih komada [...], da je opravdano, da se barem nešto žrtvuje i za kostimnu vjernost domaćih djela. Ne mislim time reći, da treba historična lica, kad

¹⁰⁸⁹ Za citate vidi: Iveković, 30. listopada 1902., 696.-697.

¹⁰⁹⁰ Digitalna zbirka, HAZU, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=37773> (pregled: 31. 10. 2020.)

se imadu kostimirati, rekonstruirati kao kakove pretpotopne životinje – ali prividno barem neka čine dojam na gledaoca, da su historične i istinite. Gdje prestaje svaka tradicija i svako historičko vrelo – tu neka se u ime božje pusti i fantaziji slobodno polje – ali ona neka čini dojam, da bi ipak tako *moglo* biti.“¹⁰⁹¹ Potonji citat vrlo je znakovit za Ivekovićevo historijsko slikarstvo u cjelini jer ukazuje na specifično poimanje odnosa povijesne zbilje i slikarske iluzije, odnosno na sveprisutne i tvrdokorne utjecaje Pilotyjeve münchenske škole i tradiciju akademskog realizma druge polovine 19. stoljeća srednjoeuropske provenijencije. Upravo zbog takvog poimanja Iveković je u istom tekstu branio Medovićev način slikanja prvih Hrvata u *Dolasku Hrvata* u Opatičkoj 10, narugavši se usput Munkácsyjevom slici *Dolazak Mađara*, jer: „Svega u njoj ima – samo historije nema!“¹⁰⁹² Bitno je, međutim, naglasiti da se Ivekovićev *Dolazak Hrvata* iz 1905. godine u pogledu odjeće ipak razlikovao od Medovićevog te se u odmjerjenosti i ceremonijalnosti prizora čak ispostavio bliži Munkácsyjevom *Dolasku*, odnosno *Osvajanju zemlje* iz 1893. godine.



63) M. Munkácsy, *Osvajanje zemlje*, 1893., Mađarski parlament, Budimpešta¹⁰⁹³

Na trima slikama iz 1905. godine Iveković se, dakle, obimnije koristio svojim kostimografskim skicama za Miletićevu povijesnu dramu. Konačni prizori otkrivali su pritom i određene reminiscencije na mađarsko historijsko slikarstvo – prvenstveno na razini pokušaja (Ivekovićevo djelo je i po dimenzijama i po načinu obrade i po konačnom efektu dosta skromnije). Premda je slikar odjećom nastojao ostvariti iluziju povijesne autentičnosti zbivanja, sami izbor prizora nije bio povijesno utemeljen. Dapače, o načinu dolaska Hrvata, Tomislavovoj krunidbi te sklapanju *Pacte convente* još su se za njegova života vodile žustre historiografske i političke rasprave. Za *Dolazak Hrvata* Iveković se mogao poslužiti Mückeovom i Quiquerezovom slikom koje je zasigurno poznao. Za razliku od njih Iveković

¹⁰⁹¹ Iveković, 30. listopada 1902., 698.

¹⁰⁹² „Ti divlji Mongoli tako su pitomi i *civilizovani*, kao da su baš čas prije došli iz koje novopeštanske brijačnice!“ Vidi: Ibid.

¹⁰⁹³ <https://remekmuvek.mng.hu/hu/artists/1893-munkacsy-mihaly/honfoglalas/scenes> (pregled: 3. 11. 2020.)

je svoj prizor panoramno rastvorio, smjestivši petoricu braće, dvije sestre i pripadajuću pratnju na planinski plato s kojega se pruža pogled na Jadransko more. Tijekom 1890-ih godina seobe naroda (tzv. *Dolasci*) bili su popularna nacionalna tema u srednjoeuropskom, a osobito u mađarskom historijskom slikarstvu. Od 1892. do 1894. godine slikar Árpád Feszty (1856.-1914.) radio je sa svojim pomoćnicima ogromnu panoramu (15 x 120 m) izloženu u rotondi (tzv. cikloramu) *Dolazak Mađara*. Slika je bila dovršena uoči obilježavanja Milenijske izložbe u Budimpešti 1896. godine. Javnosti je predstavljena 1894. godine, a u međuvremenu je postala jedna od vodećih slikarskih atrakcija s kojom je sasvim sigurno bio upoznat i Oton Iveković. Jedan segment panorame, što možda može biti znakovito, prikazuje sedam plemenskih vođa na čelu s Arpadom, utemeljiteljem dinastije Arpadovića, također smještenih na povišenom platou.¹⁰⁹⁴



64) A. Feszty, *Dolazak Mađara*, detalj slike, 1892.-1894., danas u rotondi u Ópusztaszeru u Mađarskoj¹⁰⁹⁵

Za slikanje prizora *Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja* Iveković nije imao na raspolaganju sličnih domaćih ostvarenja (s izuzetkom Quiquerezova *Tomislava* koji je i kompozicijski drukčiji i stilski skromniji). Većina slika vezanih uz kraljevske ceremonijale te prezentiranje insignija vlasti i moći uključivala je scene u crkvenim interijerima. Prizori ispred crkvenog objekta pred svjetinom nisu bili zastupljeni. Zasada su poznate dvije Ivekovićeve slike na ovu temu. Prva je horizontalnog, a druga vertikalnog formata. Vertikalni format je

¹⁰⁹⁴ Značajni podatci za ranu povijest Mađara (primjerice „imena sedam plemena starih Mađara, imena sinova i unuka Árpáda“) također se nalaze u djelu *De administrando imperio* Konstantina Porfirogeneta. Vidi: Takács, 2010., 54.-55.

¹⁰⁹⁵ <https://opusztaszer.hu/en/rotunda-2/> (pregled: 3. 11. 2020.)

rađen u barem dvije verzije, što potvrđuje reprodukcija iz 1905. godine objavljena u zborniku *Hrvatsko kolo* (pojedini likovi i manjim dijelom pejzaž na toj reprodukciji razlikuju se od poznatog prizora u privatnom vlasništvu). Izgleda da je riječ o djelu kojem je vlasnik bio biskup Julije Drohobeczky kako svjedoči kasnija razglednica iz 1925. godine.¹⁰⁹⁶ Iveković je svakako baratao s različitim sadržajnim rješenjima, vrlo vjerojatno koristeći više skica i studija. Nije isključeno ni da se za inspiraciju koristio Miletićevom dramom iz 1902. godine ili *Knjigom o kraljevima hrvatskijem* Vladimira Nazora izdanom 1904. godine:

„On, moguć vladar sedam banovina,
Obuče plašt na polju Duvanjskomu,
Te, sretna, vidje naša domovina
Krunu na njegovom čelu ponosnomu.
Bje danak ono utjehe i slave.
Otada viekom kroz burne vjekove
Ori se klik čeznuća: Tomislave!“¹⁰⁹⁷



65) O. Iveković, „Krunisanje kralja Tomislava“, 1904./1905. (reprodukcija iz *Hrvatskog kola*)¹⁰⁹⁸

U svim formatima slikarsko rješenje gotovo je identično. Prvi vrhu povišenog platoa nalazi se vladar na bijelom konju s kraljevskim insignijama. Pozdravlja okupljene podignutom

¹⁰⁹⁶ Razglednica izdana povodom tisućite obljetnice Hrvatskog Kraljevstva 1925. godine, u vlasništvu Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu (IEF razgl 182).

¹⁰⁹⁷ Nazor, 1904., 41.

¹⁰⁹⁸ *Hrvatsko kolo*, knjiga I., 1905., naslovna str. - reprodukcija sadrži signaturu koja je datira u 1904. godinu što je prvi put objavljeno u: Jareb, 2017., 152.

desnicom u kojoj drži mač. Na lijevoj strani nalazi se lik Eugena Kvaternika koji drži grb i mač, dok se u liku s desne strane koji drži svitak (vjerojatno proglas o krunjenju) krije lice Ante Starčevića.¹⁰⁹⁹ Krug hijerarhijski posloženih likova salutira kralju uzdignutih ruku na konjima, nogama ili u klečećem položaju. U pozadini zbivanja naslikani su svečana pratnja i crkva te planine i oblaci. Dvadeset i jednu godinu kasnije (1926. godine) Iveković će na sličan način (scena ispred crkve, svečani ceremonijal i salutiranje) pristupiti izradi prizora *Poslije mise u Rakovici*.¹¹⁰⁰



66) O. Iveković, *Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja ili Krunjenje kralja Tomislava, 1905.*, privatno vlasništvo, Zagreb¹¹⁰¹

Slika *Pacta conventa* posljednje je djelo (po kronologiji ilustriranog srednjovjekovnog sadržaja) iz 1905. godine koje prikazuje još jedan upitni povijesni događaj. Sudeći prema kompozicijskom rješenju, primarno mađarskim likovima koji stoje pored šatora s jedne i hrvatskim likovima koji im prilaze s druge strane, a osobito prema pejzažu u pozadini, slika je možda poslužila kao predložak za Ivekovićev *Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju*

¹⁰⁹⁹ Quiquerez je na prikazu Tomislavove krunidbe također naslikao Eugena Kvaternika kao prvog vojskovođu što bi moglo sugerirati da je Iveković u izradi svog prizora imao pred očima njegovu sliku. Vidi: Horvatić, 1983., 36.

¹¹⁰⁰ Ondje će također svjetina ispred crkve formirati krug, pozdravljajući Eugena Kvaternika i ustanak za hrvatsku slobodu. Slika rađena u tehnici akvarela na papiru otkupljena je za Hrvatski povijesni muzej 2007. godine (HPM-80143).

¹¹⁰¹ Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06900.

Kolomanu 1102. godine (djelo za Opatičku 10 iz 1906. godine). Ivekoviću je za inspiraciju mogla koristiti grafika Josipa Franje Mückea *Kralj Koloman i hrvatski velmože potpisuju Pactu conventu 1102. godine* (iz 1868. godine).¹¹⁰² Potonja je grafika bila popularna krajem 19. stoljeća kada je tiskana u nakladi Svetotiskarskog zavoda R. Mosinger u Zagrebu pod nazivom *Državni ugovor dvanaestorice hrvatskih župana s Kolomanom, kraljem ugarskim (god. 1102.)*.¹¹⁰³ Za inspiraciju je mogla poslužiti (što je po načinu slaganja likova u prostoru još vjerojatnije) i slika nepoznatog autora *Poklonstvo hrvatskih velikaša kralju Kolomanu* koja potječe iz druge polovine 19. stoljeća, a čuva se u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu.¹¹⁰⁴



67) J. F. Mücke, *Ugovor s kraljem Kolomanom*, litografija, druga polovina 19. stoljeća, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb¹¹⁰⁵

Baš kao i *Dolazak Hrvata* te *Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja* i *Pacta conventa* rađena je po sličnom formalno-stilskom uzorku. Zasada nije moguće ustanoviti radi li se u slučaju sve tri slike o istoj narudžbi, istom ciklusu ili pak o sasvim spontanoj i ujednačenoj slikarskoj praksi iz iste – 1905. godine. Za razliku od prethodnih historijskih ostvarenja u ovim slučajevima utjecaji Vlahe Bukovca i Münchenskog historijskog slikarstva svedeni su na minimum što se očituje i u skromnijem likovnom učinku slika. U odnosu na ranije reprezentativne primjere riječ je o kvalitativnom koraku unatrag. Odjeća likova svakako je

¹¹⁰² Bagarić et al., ur., 2020., 346.

¹¹⁰³ Ostajmer, 2020., 67.

¹¹⁰⁴ O tome djelu i njegovom litografskom predlošku vidi: Bregovac Pisk, 2020., 280.

¹¹⁰⁵ Muzej za umjetnost i obrt. AthenaPlus. Digitalni repozitorij. <http://athena.muo.hr/> (pregled: 31. 10. 2020.)

iscrpnije istraživana i prezentirana, ali u načelu sve scene karakterizira efekt anegdotalnosti i ilustrativnosti. Zbog toga se stječe dojam da je Iveković više radio slikovne priloge kakvom književnom djelu, nego samostalna umjetnička ostvarenja.

Osim zajedničkih formalno-stilskih aspekata slike povezuje i vrlo intrigantan društveno-kulturni detalj. Sve tri slike, naime, nakon dovršavanja nisu bile predstavljene javnosti ni na izložbama 1905. ni na izložbama 1906. godine (a kako se zasada čini ni na kasnijim izložbama za vrijeme Ivekovićevega života).¹¹⁰⁶ U te dvije godine Iveković je izlagao četiri puta, jednom tijekom 1905., a tri puta tijekom 1906. godine. Na *Jubilarnoj izložbi Društva umjetnosti* u Zagrebu 1905. godine izložio je devet djela: *Kosci*, *Na ognjištu*, *Klepac*, *Strossmayer* te dva krajolika i tri portreta.¹¹⁰⁷ Na *Drugoj južnoslavenskoj umjetničkoj izložbi* u Sofiji 1906. godine izložio je pet djela: *Obrisi/Orisi*, *Tkalja*, *U krčmi (gostioni)*, *Studija na graničarima* i *Mladenka (nevjesta)*.¹¹⁰⁸ Na izložbi Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu 1906. godine izložio je jedno djelo (*Poljubac mira*) rađeno za prostorije Zemaljske vlade u Opatičkoj 10,¹¹⁰⁹ a na *Umjetničkoj izložbi* u Osijeku 1906. godine izložio je, naposljetku, četiri djela: *Orači*, *Prelja*, *Studija za graničare* i *Snaša*.¹¹¹⁰ Na Ivekovićevoj retrospektivi žanrovskih ostvarenja 1920. godine slike također nisu bile zastupljene.¹¹¹¹

Vrlo slaba prisutnost na tadašnjim stranicama tiska također povezuje sva tri djela. U prvoj polovini 20. stoljeća ni *Dolazak Hrvata* (iz 1905.)¹¹¹² ni *Pacta conventa* nisu bili reproducirani u obliku oleografija niti su, prema dosadašnjim saznanjima, bili zastupljeni u različitim osvrtima u novinama i časopisima. Slika *Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja* isto tako nije bila oleografirana, ali je bila prisutna u najmanje par književnih i kulturnih izdanja (ranije navedeni *Znameniti i zaslužni Hrvati* te *Hrvatsko kolo*). Nije poznato ni kako su i kada slike *Dolazak Hrvata* i *Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja* dospjele u Nacionalni muzej moderne umjetnosti. Zna se tek da su u prvoj polovini 20. stoljeća bile pohranjene u Muzeju za umjetnost i obrt.¹¹¹³ Kako je pak slika *Pacta conventa* dospjela u Gipsoteku također nije

¹¹⁰⁶ Na ovo ukazuju katalogi i knjige Salona Ullrich sačuvani u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU u Zagrebu. Na podatcima zahvaljujem Jasenki Ferber Bogdan i dr. sc. Dariji Alujević iz Arhiva likovnih umjetnosti HAZU.

¹¹⁰⁷ *Katalog Jubilarne izložbe Društva umjetnosti*, 1905., 8.-9.

¹¹⁰⁸ *Druga južnoslavjanska hudožestvena izložba*, 1906., 32.

¹¹⁰⁹ *Katalog izložbe Hrvatskog društva umjetnosti*, 1906., 6.

¹¹¹⁰ Nije sačuvan katalog izložbe, ali osvrti iz tiska jasno pokazuju i broj izloženih djela i njihove nazive, vidi: „Von der Kunstausstellung“, *Die Drau*, 23. prosinca 1906., 3.

¹¹¹¹ *Hrvatske revolucije*, 1920.

¹¹¹² O drugoj slici i oleografiji *Dolazak Hrvata na more* vjerojatno nastaloj nakon 1918. godine bit će riječi u drugome poglavlju posvećenom historijskom slikarstvu Otona Ivekovića za prve Jugoslavije.

¹¹¹³ Između 1919. i 1934./ 1935. godine Moderna galerija (danas Nacionalni muzej moderne umjetnosti) je funkcionirala u sklopu Muzeja za umjetnost i obrt pa su i slike nominalno bile dio tamošnje slikarske zbirke. Prema navodima iz Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti o načinu ulaska slika *Dolazak Hrvata* i *Krunidba kralja Tomislava* u fundus Moderne galerije nema preciznih podataka. Jedan od podataka iz inventarnih knjiga tek

poznato, niti je li djelo zaista naposljetku završilo u Muzeju grada Zagreba sukladno pregovaranju primopredaji.¹¹¹⁴ Neovisno o sadašnjem pomanjkanju primarnih povijesnih izvora ipak se bez ustručavanja može ustvrditi da ni *Dolazak Hrvata* ni *Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja* ni *Pacta conventa* nisu uživali veću popularnost tijekom prve polovine 20. stoljeća. Čini se da je tek prikaz Tomislavove krunidbe bio nešto popularniji zbog reproduciranja u važnijim kulturnim tiskovinama onoga doba.¹¹¹⁵

Po godini nastanka sva tri djela spadaju u turbulentno razdoblje redefiniranja političkih odnosa uslijed formiranja politike tzv. novog kursa.¹¹¹⁶ Zbog manjka izvora teško je decidirano ustvrditi kakve su konotacije naslikani prizori izazivali kod eventualnih gledatelja. *Dolazak Hrvata* vjerojatno je postao popularan među širim slojevima društva tek od sredine 20. stoljeća, dok je *Pacta conventa* bila i ostala do danas poznata samo vrlo uskim stručnim krugovima. Scena pozdravljanja prvog kralja bila je reproducirana odmah po završetku slikanja, međutim njezina uloga u široj nacionalnoj integraciji do punog je izražaja došla tek u drugoj polovini 20. stoljeća. Za pretpostaviti je, međutim, da su sve tri scene ukazivale na jedinstveni povijesni i politički položaj Trojedne Kraljevine u Austro-Ugarskoj Monarhiji. U tom pogledu *Dolazak Hrvata* podrazumijevao je polaganje prvenstva na zemlju i isticanje zahtjeva za ujedinjavanjem Hrvatske s Dalmacijom. *Krunidba kralja Tomislava* ukazivala je na nekadašnju samostalnost Hrvatskog Kraljevstva iz čega je proizlazilo suvremeno pravo na samoopredjeljenje, tim više jer su pored Tomislava bili naslikani Eugen Kvaternik i Ante Starčević. U konačnici *Pactom conventom* naglašavana je povijesna ravnopravnost dvaju političkih partnera za pregovaračkim stolom. U suvremenim društveno-političkim odnosima težilo se prema tome reviziji nagodbenog položaja Trojedne Kraljevine. Iz svega navedenog dalo bi se zaključiti da su sva tri djela projicirala stanovite protunagodbene – antihabsburške i antimadžaronske političke sentimente. Takvo poimanje naslikanih prizora bilo bi blisko i Ivekovićevom političkom pedigreu te svjetonazoru.

upućuje da su slike preuzete iz Muzeja za umjetnost i obrt. Na ovim informacijama zahvaljujem Miroslavu Gašparoviću i Antoniji Dejanović iz Muzeja za umjetnost i obrt te Dajani Vlasisavljević iz Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu. Istraživanje u Muzeju za umjetnost i obrt nije bilo moguće provesti u cijelosti zbog oštećenja u potresu 22. ožujka 2020. godine.

¹¹¹⁴ *Zapisnik* od 27. studenog 1950., Dokumentacija Gliptoteke HAZU, Zagreb./ Muzej grada Zagreba potvrdio je da se u njihovu fondusu slika ne nalazi. Na ovoj informaciji zahvaljujem Marini Perici Krapljanov.

¹¹¹⁵ Zanimljivo je, primjerice, da pri nabranju Ivekovićevih žanrovskih ostvarenja Ljubo Babić u svojoj sintezi iz 1943. godine spominje *Pactu conventu* i *Krunidbu Tomislava*, dok *Dolazak Hrvata* uopće ne navodi. Ovo je potencijalno znakovit podatak koji ukazuje na kasnije – naknadno populariziranje potonje slike, jer Babić navodi desetke drugih žanrovskih ostvarenja od kojih su neka već tada bila općepoznata. Vidi: Babić, 1943., 130.

¹¹¹⁶ O društveno-političkim okolnostima tih godina vidi: Šidak et al., 1968., 211.-232.



68) O. Iveković, *Bitka kod Gorjana*, 1907., *Gradska vijećnica, Đakovo* (reprodukcija, izvor: *Arlikum HAZU, Zagreb*)¹¹¹⁷

Slikanje bitaka predstavlja zasebnu potkategoriju unutar žanra historijskog slikarstva. Veći ratni okršaji kao slikarska tema inače su težak i kompliciran posao koji zahtijeva mnogo umijeća, vremena i truda. Oton Iveković tek se nekoliko puta u karijeri okušao u takvim prikazima, prvi put još za vrijeme studija 1889. godine kada slika *Juriš Nikole Šubića Zrinskog*. Ta je radnja, međutim, bila neposrednije inspirirana poznatim *Jurišom* Johanna Petera Kraffta. U idućim je godinama Iveković pristupio sličnom radu tek u dva navrata, odnosno 1907. godine kada dovršava *Bitku kod Gorjana* za Gradsku vijećnicu u Đakovu te 1919. godine kada slika *Bitku kod Stubice*. Kako se navodi u katalogu izložbe *Hrvatske revolucije Bitka kod Gorjana* nastala je još 1901. godine na što bi u manjoj mjeri mogli ukazivati za to doba karakteristični način obrade pejzaža i svjetlosni efekti.¹¹¹⁸ Je li tada u pitanju bila manja gotova slika ili predradnja nije poznato. Iveković je, naime, tek tijekom 1906. godine pristupio izradi velike slike za đakovačku vijećnicu što iz prve ruke potvrđuje *Savremenik* iz siječnja 1907. godine: „U svim atelierima vrlo se marljivo posluje. Tako radi Iveković sliku za općinu đakovačku. Slika prikazuje, kako su god. 1387. Hrvati uhvatili kraljice Jelisavu i Mariju, jedan znatan hrv. historijski događaj, koji se odigrao između Gorjana i Đakova.“¹¹¹⁹ Autor potonjeg citata pogrešno je datirao bitku u 1387. godinu (bitka se odvila 25. srpnja 1386. godine). Usprkos

¹¹¹⁷ Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/2.

¹¹¹⁸ *Hrvatske revolucije*, 1920., 4., Schneider, 1969., 36.

¹¹¹⁹ „Iz naših umjetničkih atelier“, *Savremenik*, siječanj 1907., 53.

tome njegov posjet atelieru jasno dokazuje da je Iveković početkom 1907. godine radio na slici *Bitka kod Gorjana*, što potvrđuju i kasnija predstavljanja na izložbama 1908. godine. Danas se u privatnom vlasništvu čuvaju dvije skice – predradnje za konačnu sliku, obje iz 1907. godine.¹¹²⁰ U Arhivu likovnih umjetnosti HAZU u Zagrebu čuva se i fotografija modela za lik kraljice Marije što, prema Snježani Pintarić, dokazuje da se Iveković u rekonstrukciji povijesnih prizora i odjeće koristio fotografskim predlošcima.¹¹²¹ U kojoj mjeri se služio takvim fotografijama nije poznato zbog nedostatka sličnih povijesnih izvora.



69) O. Iveković, *Bitka kod Gorjana* - skica, 1907., privatno vlasništvo, Zagreb¹¹²²

Sami autor tumači kontekst i bitku u *Kolu hrvatskih umjetnika* iz 1908. godine, potvrdivši da je sliku pod naslovom *Odmazda u Gorindolu* od njega naručila đakovačka općina za svoju vijećnicu. U opisu događaja od 25. srpnja 1386. godine¹¹²³ iznosi: „Slika predočuje prizor iz dvadesetpetgodišnjega pokreta na slavenskom jugu. Pokret, kojemu su bili na čelu hrvatski ban Ivan Paližna, ban mačvanski Ivan Horvat i brat mu Pavao Horvat, biskup zagrebački, pak bosanski kralj Stjepan Tvrtko, išao je za tim, da osveti smrt Karla Dračkoga, kojega su Hrvati iz Napulja doveli u Zagreb, za tim u Budim, gdje je (31. prosinca 1385.) u Stolnom Biogradu okrunjen kao kralj Ugarske i Hrvatske, no već dne 7. veljače 1386. u kraljevskom dvoru u Budimu zasjednički napadnut (i za malo dana umoren u Višegradu), dok je razgovarao s kraljicom udovom (Ljudevitovom) Jelisavetom, koja je sve to upriličila, da kruna ostane njezinoj kćeri Mariji i zetu Sigismundu. Da umire narod, krenu kraljice s pratnjom u Hrvatsku, no tu ih Hrvati dočekaju i uhvate, a palatina Nikolu Gorjanskoga (de Gara), Blaža

¹¹²⁰ Za osnovne podatke o skicama vidi: Pintarić, 1995., 133.

¹¹²¹ Ibid., 34.

¹¹²² Maleković, ur., 2000., 618.

¹¹²³ Za opis događaja u hrvatskoj historiografiji vidi: Klaić, 1988., 257.-258.

Forgača (ubojicu Karla Dračkoga) i drugu pratnju sasieku. Obje kraljice dovedoše najprije pred bana Horvata, pred kojim stara kleči moleći za život kćerin. Stara je bila na to zatvorena u Novom gradu na moru, no u siečnju 1387. na očigled kćeri zadavljena (i sahranjena u Zadru). Kraljicu Mariju oslobodi iz zatvora u Novom gradu s pomoću mletačkom knez krčki Ivan Frankopan (4. lipnja 1387.), kod kojega je bila nekoliko nedjelja u gostima, a za mjesec dana sastala se s mužem Sigismundom u Zagrebu.“¹¹²⁴

Dok skice za *Bitku kod Gorjana* demonstriraju puni slikarski potencijal, konačno ostvarenje ne ostavlja isti utisak. S dovršavanjem djela koloristički i svjetlosni efekti umanjuju se, nauštrb detaljnije rekonstrukcije draperija i vojne opreme te sveukupne anegdotalnosti prikaza. Stara boljka historijskog slikarstva zastupljena kod Ivekovićevih prethodnika i ovdje izlazi na vidjelo. Uslijed finalizacije obrisa, ploha i obrade detalja prikaz postaje sve ilustrativniji, pri čemu se očituju problemi u proporcijama likova i primjeni perspektive. Primjetili su to i tadašnji kritičari na izložbi „Lade“ 1908. godine. Autor osvrta u *Obzoru* ustvrdio je da Iveković „ilustrira“, a konačni dojam o slici sažeo je sljedećim riječima: „Ivekovićeva je spomenuta slika jedina velika kompozicijska slika. No velika historijska slika nije. To je tek jedna partija iz jedne veliko zamišljene slike. Da je Iveković smanjio mjerilo, slika bi bila življa, prirodija i ne bi dramatički djelovala. Tako su mu se potkrale velike pogreške u proporcijama između pojedinih osoba i ljudskih tjelesa. Živi i impulzivni se temperament Ivekovićev i u ovoj slici ukazuje.“¹¹²⁵ Na sličnom je tragu, tek se ukratko osvrnuvši na djelo, Dušan Plavšić primjetio „da boluje od nekih perspektivnih, logičnih i psiholoških manjaka, kao obično sve ovakove slike, koje su određene za reprezentaciju“.¹¹²⁶ Za Antuna Gustava Matoša, Iveković je naš „najbolji i najdokumentovaniji historijski slikar“. Svoje općenito uvažavanje historijskog slikarstva Matoš je temeljio na stavu da „historijski slikar mora biti učenjak“. Opisavši Ivekovića kao „Šenou na platnu“, pohvalio je njegovo poznavanje odjeće i kulturnih običaja, premda se požalio na likovni izričaj: „Njegov plein-airski vrt je odviše suh, bez diskretnog uzduha i za moj ukus odviše šaren.“¹¹²⁷

¹¹²⁴ Iveković, „Kolo jugoslavenskih umjetnika“, *Kolo hrvatskih umjetnika*, III., 1908., 11.

¹¹²⁵ „Treća jugoslavenska umjetnička izložba 'Lade' u Zagrebu“, *Obzor ilustrirani*, 1908., 13.-14.

¹¹²⁶ Plavšić, „Treća jugoslavenska umjetnička izložba“, *Savremenik*, kolovoz 1908., 493.

¹¹²⁷ U osvrtu je Matoš povezao Ivekovićovo zanimanje za ovo povijesno razdoblje s romanom *Kletva* Augusta Šenoe i Josipa Eugena Tomića. Vidi: Matoš, 1908., 193.



70) O. Iveković, *Bitka kod Gorjana – detalj (Károly Khuen-Héderváry na lijevoj strani)*¹¹²⁸

Isidor Kršnjavi pohvalio je naručivanje djela, ponadavši se da bi ono moglo biti početak novog kulturno-političkog trenda u kontinentalnoj Hrvatskoj.¹¹²⁹ Smatralo se da će predstavnici drugih lokalnih vlasti, potpomognuti predstavnicima srednje i više klase, u takvom činu pronaći dobar uzor za vlastite umjetničke i kulturne aspiracije. Ivekovićev izbor teme i način njezina prikazivanja izazvali su pak podijeljene reakcije, napose u mađaronskim političkim krugovima. U licu Nikole Gorjanskog sasvim se jasno, naime, ukazivao portret Khuena Héderváryja.¹¹³⁰ Prizor odmazde hrvatskih ustanika već je sam po sebi vukao izrazitije protumađarske i protunagodbene konotacije. Mađarske elite, uključivši i slikare, percipirale su ovaj povijesni događaj na drukčiji način što, primjerice, potvrđuje i djelo Mihályja Kovácsa (1818.-1892.) iz 1885. godine.



71) M. Kovács, *Nikola Gorjanski brani Elizabetu i Mariju, 1885., Mađarska nacionalna galerija (Magyar Nemzeti Galéria), Budimpešta*¹¹³¹

¹¹²⁸ Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/2.

¹¹²⁹ Kršnjavi, 1980., 240.

¹¹³⁰ *Hrvatske revolucije*, 1920., 4.

¹¹³¹ <https://www.hung-art.hu/frames.html?magyar/k/kovacs/> (pregled: 12. 11. 2020.)

Na izložbi „Lade“ 1908. godine osim *Bitke kod Gorjana* Iveković je predstavio dva djela iz ciklusa slika *Cvijet pozlaćeni*.¹¹³² Ciklus je bio inspiriran epskom narodnom poezijom o kraljeviću Marku i njegovom nećaku Marijanu koji se izložio pogibelji ne bi li ubrao planinsko zlatno cvijeće i time isprosio ruku lijepe djevojke Zlate. Prizori koji ilustriraju ove avanture nisu dakako povijesno utemeljeni. Tek se u manjim segmentima draperija i vojne opreme nastoji ostvariti dojam povijesne autentičnosti zbivanja. Ipak, pojavljivanje ovakvih prizora ukazuje na Ivekovićev kontinuirani interes za epsku narodnu poeziju. Izbor motiva bio je inače prikladan južnoslavenskom karakteru izložbe „Lade“, a među gledateljima je zasigurno povlačio i pripadajuće kulturno-političke konotacije. Od dvije prezentirane slike danas je javnosti poznata jedna pohranjena u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu (s konjanikom u trku i glavom protivnika nataknutom na koplje). Lokacija druge slike (s dvojicom konjanika koji se spremaju na dvoboj) nije poznata.¹¹³³ Ako je suditi po reprodukcijama sačuvanim u Arhivu likovnih umjetnosti u Zagrebu postojalo je još slika iz ciklusa kojima također nije moguće utvrditi lokaciju.¹¹³⁴



72) O. Iveković, *Cvijet pozlaćeni*, 1907., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹¹³⁵

¹¹³² U katalogu se radnja oba prizora opisuje priloženim stihovima: „Musinu je glavu okinuo, / Na bojno koplje nataknuo, / ...Pa ga evo poljem širokim“ (za prvu sliku) te: „Kad je bio u polju širokom, / Al se njemu pogledati dalo, / On ti vidi golema junaka“ (za drugu sliku). Vidi: *Treća jugoslavenska umjetnička izložba saveza 'Lade'*, 1908., br. str. nije označen.

¹¹³³ U svom osvrtu Dušan Plavšić pohvalio je modernost obje slike, ukazavši na njihov umjetnički i reprodukcijски potencijal. Za prvu sliku je tvrdio da se radi o prikazu kraljevića Marka koji je na koplje nabio Musinu glavu, dok je u drugoj slici prepoznao megdan kraljevića Marka i Muse Kesedžije. Antun Gustav Matoš također je pohvalio izradu likova kraljevića Marka i Muse Kesedžije, dok je bio manje zadovoljan pejzažem koji, po njegovu mišljenju, nije u dovoljnoj mjeri autentičan. Vidi: Plavšić, „Treća jugoslavenska umjetnička izložba“, *Savremenik*, kolovoz 1908., 493., Matoš, 1908., 193.

¹¹³⁴ Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/10.

¹¹³⁵ U Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu slika je datirana 1912. ili 1922. godinom (treća brojka u nizu je prekrivena pa nije jasno o kojoj godini je točno riječ). Vidi: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06864.

Članovi Društva „Medulić“ nastupili su 1911. godine na rimskoj izložbi u paviljonu Kraljevine Srbije. Takav potez izazvao je burne reakcije dijela hrvatske, a osobito zagrebačke, javnosti. Kao svojevrsni umjetnički i politički odgovor na rimsku izložbu Isidor Kršnjavi i Društvo umjetnosti priredili su iste godine u Zagrebu sa poljskim Društvom „Sztuka“ („Umjetnost“) izložbu *Vivat Habsburg*.¹¹³⁶ Središnja slika manifestacije bio je Ivekovićev *Vivat rex ili Cetinski sabor 1527. godine*.¹¹³⁷



73) O. Iveković, *Vivat rex ili Cetinski sabor 1527. godine*, 1911., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹¹³⁸

Iveković se predstavio isključivo tom slikom,¹¹³⁹ a da je ona bila središnji dio izložbe potvrđuje i izvadak listine iz „tajnog carskog arkiva u Beču“ citiran na kraju kataloga kojim hrvatski staleži izabiru Ferdinanda za svog kralja. U njemu se navode imena najzaslužnijih plemića te tekst prisege: „...pristajemo smjerno i sa štovanjem na pravedno i pošteno zahtievanje spomenute gos. poslanika, te danas prije ručka i dok jošte bijasmo na tašte, bivši u glavnoj našoj skupštini svi i pojedini u dobri čas jednodušno i jednoglasno izabrasmo i priznasmo, primismo, učinismo, ustanovismo, proglasismo i po ulicah proglasiti dadosmo gori imenovanoga prejasnoga gosp. Kralja Ferdinanda za našega i ciele ove slavne kraljevine hrvatske pravoga zakonitoga, nedvojbenoga i naravskoga kralja i gospodara... Dano u varoši Cetinu u glavnoj našoj skupštini na prvi dan mjeseca siečnja god. poslie narodjenja spasitelja našega Isukrsta tisuću pet sto i dvadeset sedme.“¹¹⁴⁰

¹¹³⁶ Bulimbašić, 2016., 355.

¹¹³⁷ Slika dimenzija 2500 x 5000 mm, Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu, MG-380.

¹¹³⁸ *Hrvati izabiru 1. I. 1527. Ferdinanda Habsburgovca svojim kraljem*, vidi: Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/3.

¹¹³⁹ *Katalog izložbe Hrvatskog društva umjetnosti*, 1911., 10.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, 15.

Na desnoj strani prizora pored slike Ferdinanda Habsburškog smještena je skupina Ferdinandovih izaslanika i velikaša: Pavao Oberstein s križem u ruci, Nikola Jurišić u oklopu, Ivan Katzianer u klečećem položaju, Ivan Pichler te jedan od velikaša koji čita saborsku povelju. U sredini prostorije među grupom likova koji polažu prisegu oružjem ili prstima nalaze se kninski biskup Andrija Tuškanić i Nikola Zrinski (otac sigetskog junaka Nikole Šubića Zrinskog). Na lijevoj strani prizora naslikane su pak dvije, po reakcijama suprotstavljene, skupine. Neodlučni i zamišljeni velikaši, od kojih dvojica upućuju svoje poglede prema promatraču, stoje u prvom planu. U drugom planu ostali sudionici zbivanja pored prozora kliču novome vladaru.¹¹⁴¹

Sadržaj Ivekovićeve slike podijelio je stručnu javnost, kako po umjetničkoj, tako i po političkoj osnovi. Na stranicama starčevićanski orijentirane *Mlade Hrvatske* Kršnjavi¹¹⁴² je istaknuo da cjelokupna izložba ukazuje na tri bitne stvari: „Prvo: dokazuje, da bi se hrvatska umjetnost u Rimu vrlo dostojno predstavila bila, pogotovo kad bi svi Hrvati zajedno izložili bili; drugo: da su vrlo dostojni i uvažena vrijedni oni umjetnici sami za sebe, koji su hrvatskom narodu i hrvatskom imenu vijerni ostali; treće: da hrvatska umjetnost može izdržati konkurenciju i poljske umjetnosti, koja se punim pravom u vanjskom svijetu visoko cijeni.“¹¹⁴³ Cjelokupni Kršnjavijev osvrt bio je subjektivno i ideološki usmjeren, a u takvom je tonu komentiran i povijesni sadržaj Ivekovićeve djela: „[...] u ono vrijeme, kad je Ugarska slomljena, ni od kuda Hrvatima nije mogla doći pomoć i spas, nego od jake Habsburške kuće. Velmože, protivnici Ferdinandovi, bili su kratkovidni političari, a neki od njih su bili 'Obzoraši', koji su sad amo, sad tamo kabanicu okretali.“ Formalno-stilski aspekti pritom su tek usputno spomenuti kroz primjedbu o dotjeranosti desne strane slike te nedovršenosti njezina ostatka.¹¹⁴⁴

Kosta Strajnić u kritici na stranicama *Zvona* orijentirao se primarno na likovne kvalitete slike, premda se na početku teksta s određenom ironijom referirao na novije umjetničke i stručne podjele: „Dok članovi D. U. pripadaju starijoj, smirenoj generaciji, članovi „Medulića“ su većinom mladi i poduzetni duhovi; dok su prvi pretežito činovnici, a kadšto i službeni umjetnici, drugi su slobodni i nezavisni. Sasvijem je naravno, da umjetnici i jedne i druge grupe ne mogu zajednički raditi i napredovati.“¹¹⁴⁵ Po Strajnićevu mišljenju Ivekovićeve radnja prije „djeluje kao povećana škica, a ne kao gotova kompozicijska slika“, a posebno je problematična

¹¹⁴¹ Kraljevska zemaljska vlada darovala je sliku 1911. godine Strossmayerovoj galeriji u Zagrebu otkuda je ona dospjela u Modernu galeriju u Zagrebu. Za više detalja o slici vidi: Esih, 27. srpnja 1944., 7.

¹¹⁴² U ovom razdoblju Kršnjavi je zagovarao suradnju s Austrijom i bečkim dvorom te trijalističko uređenje Monarhije kao najprikkladnije rješenje hrvatskog pitanja. Vidi: Maruševski, 2004., 290.-291.

¹¹⁴³ Kršnjavi, 1911., 129.

¹¹⁴⁴ „Kad ovu sliku dogotovi, moći će s njom na svakoj izložbi steći priznanje.“ Vidi: Ibid., 131.

¹¹⁴⁵ Strajnić, 20. svibnja 1911., 105.

i nezadovoljavajuća raspodjela svjetla i sjene koja je čitavi prikaz mogla učiniti snažnijim i monumentalnijim.¹¹⁴⁶ Likovna kritika u Hrvatskoj u tom je trenutku već bila dovoljno sazrela da od jednog žanrovskog ostvarenja ne traži tek postizanje dojma autentičnosti, već i umjetničku obradu prizora. Kako je istaknuo Lunaček na stranicama *Obzora*: „Svi ovi naši umjetnici, koji su nekada bili vanredno smioni, dapače i sam Iveković, kojemu se prigovaralo da nikad ne dovršava slike, postadoše precizni, točni i njihove su slike i previše izradjene. [...] no mi od naših umjetnika ne tražimo da se povuku, već da se iztaknu nad površinom naše političke baruštine, a ne da budu svojim djelima stafažom političke demonstracije svojega predsjednika.“¹¹⁴⁷ Bez obzira na osobnu i ideološku pozadinu ovakvih polemika, njihov meritum pokazao se istinitim. Orijentiran na rekonstrukciju zbivanja (slikanje likova, opreme, odjeće te interijera), Iveković je propustio ostvariti trajni umjetnički dojam kakav je znao ostaviti ranijim slikama (primjerice *Rastanak* ili *Veronika Desinička*).

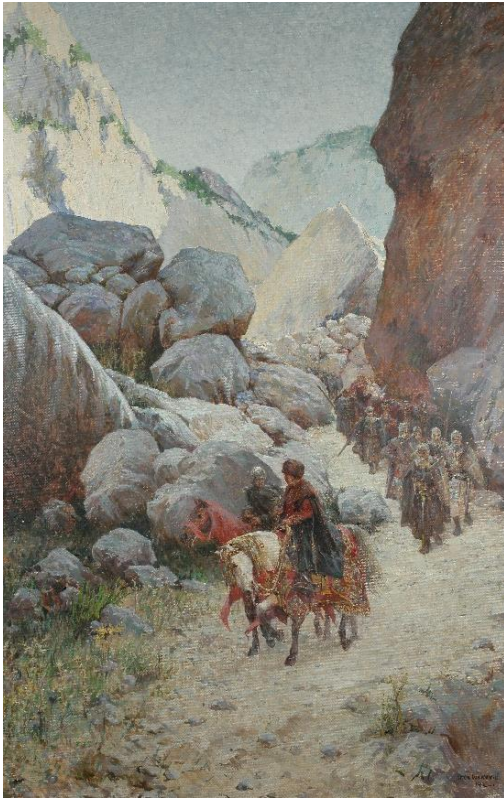
Nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije slika *Vivat Habsburg* pratila je Ivekovića kao iskaz oportunitizma i političkog konvertitstva. U novoj državi slikar je tumačio Cetinski sabor u integralističkom duhu, sukobivši se na stranicama tiska sa svojim političkim neistomišljenicima: „Od osobite je veličine taj kuriozitet, da se danas naši separatiste rado pozivaju, kako su Hrvati izabrali slobodnom voljom kralja Ferdinanda na Cetinu 1527. na prvoga Januara. Tačno! A jesu li tamo bili kod tog izbora svi Hrvati. Ili barem većina? Tko je dao toj dvadeset i nekolicini plemića – toliko ih je naime bilo u svemu kod tog čina – mandat da biraju u ime Hrvatske tudjeg kralja? Neka gospoda historičari, koji su u separatističkom brlogu, iznesu ali i one namire, koje su bile u tajnom arhivu bečkog dvora, a prigodom milenijske izložbe u Budimpešti po prvi put dane na vidjelo! Zašto se to prešućuje, zašto se ne bi danas znalo, koliko je svaki od ovih primio platu, za ovaj izbor iz ruke Jurišića i Katzianera? [...] I zašto je ogroman broj hrvatske vlastele u isto doba birao Zapolju Madžara za kralja u Dubravi kraj Zagreba, a sam Krsto Frankopan se zagrozio, da će svakom tom plemiću, koji je bio na Cetinju kod tog izbora kojega uhvati izbosti oči?!“¹¹⁴⁸ Reagiravši 1926. godine na Ivekovićevo pisanje u zagrebačkim *Novostima* o kosovskoj bitki i Hrvatima koji su zakasnili na taj boj, Miroslav Krleža prozvao je Ivekovića „Hrvatom, koji je zakasnio na Kosovo“. Zamjerio mu je osobito status službenog slikara u Velikom ratu te prohabsburški karakter slike iz 1911. godine: „[...] nikakvi vidovdanski članci u 'Novostima' ne će ga spasti u oku historije da i on ne uđe u nizu 'besmrtnih naših heroja' – u panteon cesaro i kraljevski, među junake, koji

¹¹⁴⁶ Strajnić, 20. svibnja 1911., 114.

¹¹⁴⁷ Lunaček, 5. svibnja 1911., 1.

¹¹⁴⁸ Iveković, 16. lipnja 1923., 3.

su 'rame o rame' sa našim saveznikom Wiljemom prolili svoju krv za – naše narodno ujedinjenje.“¹¹⁴⁹



74) O. Iveković, *Dolina Paklenice ili Odlazak u ropstvo ili Hrvatski ligaši vode zarobljene kraljice Jelisavu (Elizabetu) i Mariju preko Velebita iz Počitelja u Novigrad 1387. godine, 1912.*, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹¹⁵⁰

Tijekom 1911. godine Iveković je bio dio planinarske ekspedicije na Velebit. Ekspediciju su vodili zagrebački planinari V. Cvetišić i J. Jurčić, a sudjelovali su i slikari Menci Klement Crnčić te Mihovil Krušlin. Nakon povratka s Velebita slikari su izložili svoja djela posvećena velebitskim pejzažima na posebnoj izložbi u jesen 1911. godine.¹¹⁵¹ Boravak na Velebitu rezultirao je i jednim žanrovskim ostvarenjem koje se u hrvatskoj povijesti umjetnosti dosada vodilo pod tri naziva: *Dolina Paklenice* ili *Odlazak u ropstvo* ili *Hrvatski ligaši vode zarobljene kraljice Jelisavu (Elizabetu) i Mariju preko Velebita iz Počitelja u Novigrad 1387.*

¹¹⁴⁹ U članku Krleža je također citirao *Agramer Tagblatt* i tamošnji tekst o pohvalnim riječima nadvojvode Leopolda Salvatora za sliku *Vivat Habsburg*. Salvator je, naime, po tvrdnjama iz tiska izrazio želju da kupi sliku, a prije odlaska, želeći dati do znanja da mu je slika ostavila dobar utisak, kliknuo je ispred nje „Živio Habsburg!“ . Vidi: Krleža, 1926., 154.

¹¹⁵⁰ Slika dimenzija 1725 x 1098 mm, Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu, MG-381.

¹¹⁵¹ Marković, 1960., 81.

godine. Slika je bila dovršena 1912. godine, a prezentirana na izložbi Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu 1913. godine.¹¹⁵²



75) S. O. Petrich, *Marija i Elizabeta u novigradskom zarobljeništvu, 1879.*, privatno vlasništvo¹¹⁵³

Kako svjedoči katalog izložbe *Hrvatske revolucije* slika je prikazivala zbivanje neposredno nakon bitke kod Gorjana kada su hrvatski križari preko Paklenice privodili kraljice Elizabetu i Mariju u zatočeništvo u Novigrad u blizini Nina. Ondje je hrvatski ban Ivan od Paližne dao udaviti kraljicu Elizabetu naočigled njezine kćeri Marije.¹¹⁵⁴ Nakon izlaganja sliku je otkupila Akademija za Strossmayerovu galeriju da bi ona naposljetku završila u Modernoj galeriji (Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti) u Zagrebu.¹¹⁵⁵ U hrvatskoj javnosti i povijesti umjetnosti prizor je ostao relativno nepoznat. U pogledu nacionalne identifikacije nije se pokazao osobito zanimljiv, a njegovu prijemčivost ograničavao je i pejzažni način prikazivanja što je Lunaček komentirao sljedećim riječima: „Mješavina historije sa pejzažem ili opet primjena jednog pejzaža historijskom kojem momentu je svakako smion pokušaj. Za povijest je u tim slikama premalo, a za pejzaž previše.“¹¹⁵⁶ Dio kritičara žalio se da naslov ne odgovara sadržaju, a napose da sama slika „ništa ne dobiva s onom povorkom križara, kao što ne bi ništa ni izgubila, da one povorke nema“.¹¹⁵⁷ U kontekstu komparativnih analiza najzanimljivije su pak usporedbe s mađarskim historijskim slikarstvom. Ono je i Elizabetu i

¹¹⁵² Katalog izložbe *Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu, 1913.*, br. str. nije označen.

¹¹⁵³ https://www.irodalmiradio.hu/femis/muveszetek/4muveszetek/o_menu/orlai/09orlai.htm (pregled: 15. 11. 2020.)

¹¹⁵⁴ *Hrvatske revolucije*, 1920., 4.

¹¹⁵⁵ Vidi: „Svečana sjednica Akademije“, *Jutarnji list*, 26. svibnja 1914., 2.

¹¹⁵⁶ Lunaček, 1913., 428.

¹¹⁵⁷ Kniewald, 1920., 154.

Mariju predstavljalo kao nacionalne heroine, naglašavajući tragičnu dimenziju gorjanske odmazde i novigradskog pritvora (vidi na primjer sliku Some Orlaija Petricha iz 1879. godine *Marija i Elizabeta u novigradskom zarobljeništvu*). Iveković je s druge strane zarobljeništvo dviju kraljica sadržajno u potpunosti potisnuo, „utopivši“ ga u velebitski pejzaž i gurnuvši likove u anonimnost drugog plana.



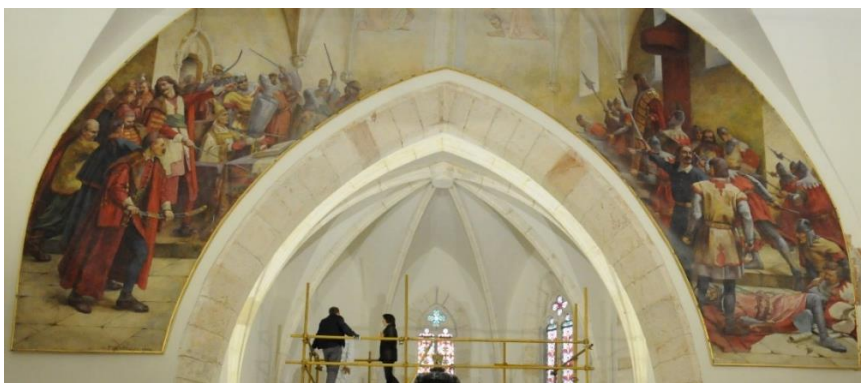
76) O. Iveković, *Krvavi sabor u Križevcima* (studija za zidnu sliku), 1914., *Gradski muzej, Križevci*¹¹⁵⁸

Pred Prvi svjetski rat Iveković je radio na još jednoj slici vezanoj uz razdoblje velikaških borbi i protukraljevskog pokreta u Hrvatskoj nakon smrti kralja Ludovika Anžuvina 1382. godine. Prizor posvećen Krvavom križevačkom saboru 1397. godine bio je naručen za Crkvu sv. Križa u Križevcima nakon obnove tog sakralnog objekta 1913. godine.¹¹⁵⁹ Križevačka studija za sliku bila je izložena na Ivekovićevoj retrospektivi 1920. godine. Sadržaj i povijesni kontekst pritom su obrazloženi na sljedeći način: „Nakon poraza vojske kralja Žigmunda kod Suhopolja po Turcima, nitko nije znao gdje je kralj i da li je uopće na životu. Nitko nije znao što će biti od Ugarske i od Hrvatske. Za to se stavi tadanji palatin Stjepan Lacković od Čakovca na čelo jednoj stranci, koja ponovno pozove Ladislava Napuljskoga sina Karla II. u Hrvatsku. Medjutim vrati se Žigmund preko Dalmacije u Hrvatsku i pozove Stjepana Lackovića na sabor u Križevac, tobože da se s njim sporazumi. Pri tom je obećao Lackoviću, da mu se neće ništa dogoditi. Sabor bi otvoren, ali na njemu pristaše Žigmundovi zametnuše kavgu u kojoj dodje do pokolja. Brojniji pristaše Žigmundovi sasjekoše Stjepana Lackovića i njegove drugove i pobacaše im mrtva tjelesa kroz prozor.“¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁸ Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06898. U Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu čuva se još jedna pripremna slika pod inventarnim brojem HPM/PMH-23117.

¹¹⁵⁹ Pintarić, 1997., 59.

¹¹⁶⁰ *Hrvatske revolucije*, 1920., 5./ Za opis događaja u hrvatskoj historiografiji vidi: Klaić, 1988., 327.



77) O. Iveković, *Krvavi sabor u Križevcima, 1914.*, Crkva sv. Križa – trijumfalni luk, Križevci¹¹⁶¹

Povodom retrospektivne izložbe 1920. godine Lunaček se osvrnuo na križevačku studiju iz 1914. godine istaknuvši da Ivekovićevo ostvarenje demonstrira dobru i živu kompoziciju te kvalitetnu likovnu obradu s dosta povijesnih detalja. Štoviše, po idejnom rješenju i intenzivnim bojama pretjeravši je ustvrdio da Iveković „ne zaostaje ni za Janom Matejkom“.¹¹⁶² Zbog specifičnog oblika slike sukob dviju strana bio je smješten po stranama, dok su se u centru našle alegorijske figure. Format, godina nastanka i lokacija pokazali su se trima temeljnim faktorima u skromnijoj recepciji slike među širim društvenim slojevima. Dimenzije slike utjecale su na manjak reproduciranja, ratna atmosfera pridonijela je izostanku polemika, a smještaj u crkvi učinio je sliku znanom tek užem krugu lokalnih posjetitelja. Zbog toga je slika, za razliku od drugih Ivekovićevih ostvarenja, ostala slabije poznata sve do danas.¹¹⁶³



78) O. Iveković, *Prijelaz Drine kod Batara, 1917.*, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb¹¹⁶⁴

¹¹⁶¹ Slika je signirana: „OTON IVEKOVIĆ 1914“, ulje na platnu u uskom okviru od drveta, širina joj je 1620 mm pri dnu, a raspon oko 6 metara. Autor fotografije iz 2016. godine je Goran Bekina, a izvor Fototeka Konzervatorskog odjela u Bjelovaru. Na ovim informacijama zahvaljujem Ljubici Trumbetaš iz Konzervatorskog odjela u Bjelovaru.

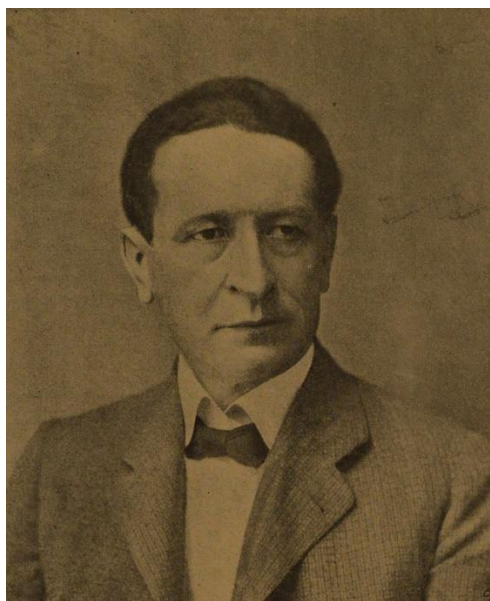
¹¹⁶² Lunaček, 14. travnja 1920., 1.

¹¹⁶³ Pintarić, 1997., 59.-62.

¹¹⁶⁴ Slika dimenzija 2000 x 3700 mm, Hrvatski povijesni muzej, HPM/PMH-8821, Bregovac Pisk, 2014., 130.

Za vrijeme Prvog svjetskog rata Iveković je bio angažiran kao ratni slikar na strani Austro-Ugarske Monarhije. Radovi prezentirani na izložbama u iduće četiri godine prvenstveno su bili kroničarskog karaktera. Slikar je većini naslikanih događaja osobno svjedočio i tek ih rjeđe, kao u slučaju *Prijelaza Drine kod Batara*, naknadno historizirao u skladu s očekivanjima i ideologijom naručitelja.¹¹⁶⁵ Nakon formiranja prve Jugoslavije Iveković je ratno djelovanje interpretirao u skladu s izmijenjenim političkim prilikama, naglašavajući svoje antiaustrijsko usmjerenje.¹¹⁶⁶ Sliku *Prijelaz Drine kod Batara*, koja mu je (vlastitim riječima) „i onda i kasnije načinila toliko neugodnosti“, nastojao je protumačiti kao rezultat datog povijesnog trenutka i nužnog kompromisa.¹¹⁶⁷ Ipak, glas oportunog likovnjaka u novom društveno-političkom sistemu pratio ga je do kraja života.

Slikarskim aktivnostima u ratu i raspadom Austro-Ugarske Monarhije zaključuje se Ivekovićevo prvo žanrovsko razdoblje. Nakon 1918. godine Iveković će, uz manje formalno-stilske adaptacije u likovnom izrazu, ostati vjeran dotadašnjim metodama rada. Ipak, društveno-politički i kulturni kontekst znatnije će se izmijeniti pa će i pripadajuće radove trebati sagledati u drukčijem svjetlu.



79) Prof. Oton Iveković¹¹⁶⁸

Kako je bilo vidljivo iz dosad obrađenih žanrovskih ostvarenja Iveković se od studijskih do ratnih dana držao ustaljene akademske prakse izražavanja. Nju je tek po potrebi mijenjao ili nadograđivao pa se u pojedinim radovima očituju i karakteristični stilski pravci poput

¹¹⁶⁵ Riječ je o prijelazu 25. domobranske pješačke pukovnije preko Drine. Vidi: Pintarić, 1995., 34.

¹¹⁶⁶ Bregovac Pisk, 2014., 20., 22.

¹¹⁶⁷ Iveković, 18. travnja 1931., 10.-11.

¹¹⁶⁸ Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/6.

bidermajera, romantizma te impresionizma. Specifične metode rada usvojio je od svojih učitelja, zadržavši pritom probleme s proporcioniranjem likova i ilustrativnim dojmom na složenijim grupnim prikazima. Pokušaj preciziranja – datiranja stilskih pravaca u Ivekovićevu opusu bio bi tek generalizacija složenih slikarskih i umjetničkih procesa. Na području historijskog slikarstva njegov rad kretao se na razmeđu realizma i idealizma. S jedne strane rekonstruirao je detalje odjeće, vojne opreme i nakita te rjeđe interijera i eksterijera, a s druge strane ostvarivao je manje ili više uvjerljive dramatske i inspirativne učinke na gledatelja. Po tim su obilježjima Ivekovićeva djela bila tipični primjer nešto modernijeg, ali ipak tradicionalno usmjerenog historijskog slikarstva druge polovine 19. stoljeća.

Sudeći po školovanju u Beču i Münchenu, naslijeđenim likovnim utjecajima, a napose po karakterističnoj – pomnijoj rekonstrukciji povijesnih detalja Iveković nedvojbeno spada u autore srednjoeuropske provenijencije. Likovni primat austrijskih i njemačkih područja nadopunjavaju pleneristički – pariški utjecaji Vlahe Bukovca te u neznatnoj mjeri klasično naslijeđe Apeninskog poluotoka. Po pitanju izbora sadržaja situacija je, međutim, ponešto drukčija. Ovdje je Iveković prije svega upućen na ugarski dio monarhije. Jedan dio tema proizlazi iz zajedničke hrvatsko-mađarske povijesti, zbog čega postoje jasno uočljive paralele s mađarskim historijskim slikarstvom. Drugi pak dio tema pripada povijesnom i epskom naslijeđu dijela jugoistočne Europe (Kneževine i kasnije Kraljevine Crne Gore, Kneževine i kasnije Kraljevine Srbije, Kneževine Bugarske – kasnije Bugarskog Carstva te Osmanskog Carstva). Takvi slikarski sadržaji redovito su bili odraz panslavenskih te protuosmanskih i protunagodbenih kulturno-političkih uvjerenja i narativa.

Na području historijskog slikarstva Iveković je nastojao ostvariti dojam povijesne autentičnosti prizora. Takve nakane očitavale su se prvenstveno u pedantnijem slikanju odjeće, vojne opreme i nakita, a manje u obradi interijera i eksterijera, premda je i ovdje takva namjera bila izražena. Slikar je crpio inspiraciju iz historiografije, književnosti povijesnog karaktera (pjesama, drama i romana) te kazališnih izvedbi. Čak je i nadrealnim sadržajima s polja epske narodne poezije nastojao pridati određenu dozu realizma, barem u odjeći i obući likova. Kako bi na primjeren način naslikao detalje nošnje i interijera Iveković se nastojao služiti aktualnim historiografskim spoznajama, zbirkama muzeja i galerija te fotografiranjem živih modela. O potonjim aktivnosti sačuvano je vrlo malo primarnih povijesnih izvora, ali iz Ivekovićevih komentara u tisku da se zaključiti kako je vodio pažnju o autentičnosti detalja ili barem ostvarivanju kakvog-takvog povijesnog privida. Osnovni problem njegove žanrovske djelatnosti ostala je, međutim, neadekvatna, parcijalna ili površna umjetnička obrada. Ivekovićevo slikarstvo tek je u rjeđim slučajevima uspješno objedinjavalo povijesnu

rekonstrukciju prizora i zadovoljavajuće formalno-stilske i dramske efekte. Dihotomiju povijesnog i umjetničkog u historijskom slikarstvu vremenom je jasno uočavala i kao osobiti problem isticala onodobna kritika: „Historijsko je slikanje u opće težak i nezahvalan posao, težak, ako se savjesno shvati, što bi ono moralo biti, a nezahvalan, jer se rijetko kad postizava onaj stupanj, gdje se može očitovati prava umjetnost. Vis à vis publike nije to dakako nezahvalan posao, ali se hist. slikari prečesto zadovoljavaju sa više manje uspješnim rješavanjem raznih tehničkih problema, nego li da idu za višim umjetničkim ciljevima.“¹¹⁶⁹ Sa snažnijim prodorom modernih stilskih tendencija i raspadom Austro-Ugarske Monarhije potonja je problematika postajala sve dominantnija. Ni mlađi umjetnici ni likovna kritika nisu više bili spremni tolerirati tzv. povijesnu vjerodostojnost prikaza, posebice ukoliko je ona išla u smjeru puke anegdotalnosti i ilustrativnosti, a nauštrb umjetničkih kvaliteta prikaza.

S druge strane šira hrvatska javnost i dalje je vapila za djelima povijesnog sadržaja, neovisno o njihovim likovnim kvalitetama. Oton Iveković umio je odabrati temu i naslikati je na način koji je tadašnjim gledateljima bio i zanimljiv i upečatljiv. Epizode iz hrvatskog srednjeg vijeka, epske narodne poezije i usmene književnosti te povijesti Zrinskih i Frankopana vremenom su postale vrlo popularne dijelom i na račun Ivekovićeve historijskog slikarstva. Njihov je utjecaj rastao tim više jer su bile odraz tada aktualnog – protunagodbenog (antihabsburškog i antimađarskog) društveno-političkog kretanja. Iveković je u umjetnosti cijenio autoritet i vodstvo pa je svoju ulogu u izboru i slikanju tema smatrao vrlo bitnom.¹¹⁷⁰ Po njegovu viđenju on je bio medijator kojim su se širile pouke iz hrvatske političke prošlosti za uspješniju i bolju panslavensku, a u konačnici europsku i svjetsku budućnost. Svoja politička uvjerenja izricao je naizgled žustro i otvoreno, premda je ovisno o prilikama itekako znao zatomiti i podrediti principe svog političkog djelovanja potrebama naručitelja.

U razdoblju Austro-Ugarske Monarhije Ivekovićeve slike zauzimale su istaknuto mjesto u kućanstvima različitog imovinskog, kulturnog i političkog statusa. Kako državne i lokalne vlasti nisu provodile sustavniju kulturnu politiku na polju reproduciranja i popularizacije povijesnih prizora, sve veća važnost pridavala se obrtnicima i trgovcima. Njihovom zaslugom Ivekovićeve djela uskoro će biti umnažana i izlagana u tolikom broju kućanstava da će Iveković postati jedan od najprepoznatljivijih hrvatskih slikara. Sa željom da se politički odredi i nacionalno identificira veliki broj stanovnika počeo će pribavljati preslike njegovih djela.

¹¹⁶⁹ Marjanović, 1901., 187.

¹¹⁷⁰ Zadržao je odbojnost prema secesijskim strujanjima i stvaranju umjetnosti za užitak, inzistirajući na slikarstvu kao jedinstvenom spoju lijepog i dobrog, društveno korisnog. Teoretizirao je čak o nacionalnom izrazu u umjetnosti i načinima njegova dostizanja, iako je u vlastitom slikarstvu u većini slučajeva svodio nacionalno na odabir motiva i način obrade detalja. O Ivekovićeve pogledu na umjetnost vidi: Maruševski, 1985., 57.-65.

Prepoznavši slikarevu važnost u procesima nacionalne integracije te stečeni ugled među širim društvenim slojevima, muzeji i galerije vremenom će otkupiti i također popularizirati značajni broj njegovih djela. Ovakav proces, čije se konture naziru početkom 1900-ih godina svoj vrhunac doživjet će u drugoj polovini 20. stoljeća kada će Ivekovićeви povijesni prizori biti zastupljeni na zidovima privatnih stanova, javnih institucija, u školskim udžbenicima, knjigama, novinama i časopisima te na glazbenim izdanjima. Već po svojim ostvarenjima u prvom žanrovskom razdoblju Iveković je položio temelje takvim kretanjima s razlogom ponijevši naslov vodećeg i po mnogo čemu tipičnog predstavnika historijskog slikarstva u Hrvatskoj.

Odjel za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10: zlatna dvorana historijskog slikarstva

Izgradnja i opremanje vladina Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10 predstavljaju, riječima Petra Preloga, „najveći sveobuhvatni kulturni pothvat u Hrvatskoj na prijelazu stoljeća s izrazitom identitetskom kvalitetom“.¹¹⁷¹ Započet prema idejama predstojnika Odjela Isidora Kršnjavog prostor u Opatičkoj 10 trebao je istaknuti hrvatsku ulogu u razvitku europske kulture i Austro-Ugarske Monarhije.¹¹⁷² Od tri reprezentativne prostorije na prvom katu za historijsko slikarstvo u Hrvatskoj najvažnija je središnja - tzv. Zlatna dvorana. U svojevrsnoj galeriji povijesno-nacionalnog (nagodbenog) slikarstva danas je izloženo ukupno sedam žanrovskih ostvarenja, i to šest u samoj dvorani te jedno (kroničarskog karaktera) u lođi. Dva realizirana djela (Bukovčeva *Dubravka* i Medovićevi *Srijemski mučenici*) bila su također predviđena za trajno izlaganje u dvorani, ali silom prilika završila su u Mađarskoj. U nastavku teksta obrađuje se svih devet dovršenih djela s naglaskom na šest prikaza u samoj dvorani (četiri slike Mate Celestina Medovića te po jedna slika Bele Čikoša Sesije i Otona Ivekovića). Formalno-stilska obilježja uvelike su istražena u dosadašnjim monografijama istaknutih predstavnika, zbog čega se ovdje navode tek usputno i po potrebi. Istraživački okvir cjelokupnog poglavlja bazira se na proučavanju dovršenih slika koje su postale ili su trebale postati sastavni dio Kršnjavijeva *Gesamtkunstwerka*, njihovoj političkoj i nacionalnoj kontekstualizaciji te s time vezanim komentarima u tisku (posebice osvrtima Isidora Kršnjavog kao idejnog začetnika projekta). Slike se obrađuju kronološkim redom (sukladno godini nastanka ili izlaganja): *Dubravka* Vlahe Bukovca (1894., danas u Muzeju lijepih umjetnosti (*Szépművészeti Múzeum*) u Budimpešti), *Srijemski mučenici* Mate Celestina Medovića (1895., danas također u Muzeju lijepih umjetnosti (*Szépművészeti Múzeum*) u Budimpešti), *Živio kralj* Vlahe Bukovca (1896.), *Splitski sabor 925*. Mate Celestina Medovića (1897.), *Dolazak Hrvata* Mate Celestina Medovića (1903.), *Krunjenje Ladislava Napuljskog* Mate Celestina Medovića (1905.), *Zaruke hrvatskog kralja Zvonimira* Mate Celestina Medovića (1907.), *Pokrštenje Hrvata* Bele Čikoša Sesije (1907.) i *Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu 1102. godine* Otona Ivekovića (1906./ 1909.). Biografske crtice, školovanje i studijski boravci autora obrađivani su u ranijim poglavljima pa se i njima pažnja obraća usputno i po potrebi - ovisno o političkom i nacionalnom kontekstu.¹¹⁷³

¹¹⁷¹ Prelog, 2018., 62.

¹¹⁷² Ukratko o uređivanju i opremanju prostorija u Opatičkoj 10 vidi: Ibid., 62.-68.

¹¹⁷³ Općenito o zgradi i likovnim ostvarenjima Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10, idejnom začetniku projekta Kršnjavom i arhitektu Hermanu Bolléu vidi: Kušan, 1942., Maruševski, 2002. i 2009., Bregovac Pisk i Gotić, 2012., Damjanović, 2013., 361.-372.

Zlatna dvorana Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10 - raspored slika: ¹¹⁷⁴



<u>Pokrštenje Hrvata</u> B. Čikoš Sesija 1907.		<u>Splitski crkveni sabor 925.</u> M. C. Medović 1897.		
<u>Poljubac mira</u> O. Iveković 1906./1909.	Umjetnost I. Tišov 1894.			<u>Dolazak Hrvata</u> M. C. Medović 1903.
	Nastava I. Tišov 1894.	<u>Zlatna dvorana</u> <u>Slike</u>	Bogoštovlje I. Tišov 1894.	
<u>Krunidba Ladislava Napuljskog</u> M. C. Medović 1905.	Znanost I. Tišov 1894.			<u>Zaruke kralja Zvonimira</u> M. C. Medović 1907.
<u>Dubravka (X)</u> V. Bukovac 1894.	Alegorija F. Kovačević 1894./1895.			<u>Živio kralj</u> V. Bukovac 1896.

¹¹⁷⁴ Tišovljeve 4 slike - alegorije *Bogoštovlje*, *Nastava*, *Umjetnost*, *Znanost* nalaze se na bočnim stranama svoda. Centralna ploha svoda (u rasporedu označena sivom bojom) je prazna, odnosno ostakljena cjelina. Na zidovima, od ulaza sa sjeverozapadne strane, smješteno je redom 6 slika: *Krunidba Ladislava Napuljskog*, *Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu 1102.*, *Pokrštenje Hrvata*, *Splitski crkveni sabor 925.*, *Dolazak Hrvata*, *Zaruke kralja Zvonimira*. U odvojenoj zapadnoj loži nalaze se još: *Alegorija* Ferde Kovačevića na stropu te *Živio kralj* na njezinom južnom zidu. Na sjevernom zidu lože kratkotrajno je bila izložena i Bukovčeva *Dubravka*. U pojednostavljenom planu slika navedeni su (kraći) nazivi, autori i godina završetka (ili izlaganja) slike. Osnovne informacije o radovima proizlaze iz kataloga priloženog na kraju doktorata, odnosno iz ondje citirane literature. Djela historijskog slikarstva, kako je vidljivo na prikazu, smještena su na sjevernom, istočnom i južnom zidu Zlatne dvorane. Strelicom na lijevoj strani prikaza označen je sjever.

Isidor Kršnjavi, kao idejni začetnik projekta, nastojao je urediti zgradu vladina Odjela za bogoštovlje i nastavu u skladu s vlastitim svjetonazorom. Njegovi pogledi na školstvo, umjetnost, povijest i politiku uvelike su odredili dekoriranje prostorija. Čak i nakon ostavke na mjestu predstojnika 1895. godine Kršnjavijevo kritičarsko i stručno mišljenje ostalo je iznimno važno. Dapače, ono je nerijetko bilo presudno u izboru ili ocjeni pojedinih slikarskih rješenja, makar je njegov politički utjecaj vremenom kopnio.¹¹⁷⁵ Na zidovima Opatičke 10 vodeći hrvatski kulturni političar i povjesničar umjetnosti nastojao je afirmirati specifično viđenje nacionalne prošlosti i suvremenosti, temeljeno prvenstveno na antičkoj i kršćanskoj baštini te na nagodbenom položaju Trojedne Kraljevine u Austro-Ugarskoj Monarhiji.¹¹⁷⁶

Kako svjedoče *Zapisci*, prije uređenja interijera i postavljanja današnjih slika Kršnjavi je razmišljao o realizaciji niza drukčijih prizora. Naposljetku, tek su rijetki od njih bili naslikani i izloženi u Zlatnoj dvorani. U planu izrađenom nakon preuzimanja dužnosti ističu se sljedeće scene: *Tito, učenik apostola Pavla, propovijeda kršćanstvo u Saloni; Dioklecijan proganja svoju ženu Prisen* (Priska, op. a.) i *kćer Valeriju radi kršćanstva; Sveti Dujam i ostali mučenici solinski; Bizantinski umjetnici i učenjaci dolaze po padu Bizanta u Dubrovnik, gdje su radosno primljeni; Crkveni sabor spljetski;*¹¹⁷⁷ *Dubrovačka literatura;*¹¹⁷⁸ *Kralj Matija Korvin kao gost biskupa Osvalda Thuza u Zagrebu god. 1466.; Bela IV primljen u Spljetu. Zagrebu; Grupa starih hrvatskih historičara;*¹¹⁷⁹ *Utemeljenje Hrvatskog sveučilišta; Otvorenje kazališta*¹¹⁸⁰ te *Ilirski pisci i učenjaci.*¹¹⁸¹

Neovisno o njihovoj većinskoj nerealizaciji, izbor navedenih tema i motiva u nagodbenom kontekstu prilično je zanimljiv i znakovit. S izuzetkom novijih prizora iz 19. stoljeća, Kršnjavijev nacionalni koncept uvelike se temelji na istaknutoj ulozi salonitanskog, kasnije splitskog, te dubrovačkog kulturnog i političkog središta. Eventualno prikazivanje salonitanske i splitske ranokršćanske povijesti zasigurno bi afirmiralo ulogu Dalmacije u izgradnji nacionalnog i političkog identiteta Trojedne Kraljevine, pri čemu bi u očima ondašnjih

¹¹⁷⁵ O životopisu Isidora Kršnjavog, a posebice njegovim političkim stajalištima (od narodnjaštva, preko nagodbenjaštva ili unionizma, do trijalističkog pravaštva) vidi: Bregovac Pisk i Gotić, 2012., 6.-19. (biografija), 36.-41. (politička uvjerenja)

¹¹⁷⁶ Maruševski, 2009., 296.

¹¹⁷⁷ *Zapisci* navode 924. kao godinu održavanja crkvenog sabora, makar je riječ o idućoj 925. godini. U nastavku bilješke donose se bitniji ikonografski detalji: „Bili su prisutni kralj Tomislav, ban Mihajlo Zahumski i mnogi svjetovni i crkveni dostojanstvenici. Papini legati osudili su hrvatsku službu božju i prokleli nauk Metodov, čemu se je veći dio Hrvata protivio. Sabor nije dovršio svoj posao. Na istom saboru proglašen je nadbiskup spljetski primasom hrvatske države.“ Vidi: Kršnjavi, 1986., 28.

¹¹⁷⁸ Riječ je o slici *Dubravka* Vlahe Bukovca koja je kasnije završila u Muzeju lijepih umjetnosti u Budimpešti.

¹¹⁷⁹ Npr. „Toma Arcidakon, Micha Madius, Ivan Gorički, Lucius“. Vidi: Kršnjavi, 1986., 29.

¹¹⁸⁰ Slika naposljetku izvedena od strane Vlahe Bukovca - danas poznata pod naslovom *Živio kralj*.

¹¹⁸¹ Srodan prizor izradio je naposljetku Vlaho Bukovac (svečani zastor zagrebačkog kazališta).

gledatelja i komentatora vjerojatno bilo aktualno i propitivanje njezina nagodbenog - krunskog statusa. Dubrovačka tematika s naglaskom na status tzv. hrvatske Atene funkcionirala bi u sličnim interpretativnim okvirima, dok bi ilustriranje zapostavljenih vladara poput Bele IV. i Matije Korvina ukazivalo na hrvatski doprinos u izgradnji zajedničke monarhijske povijesti (napose u poboljšanju narušenih hrvatsko-mađarskih odnosa pred kraj 19. stoljeća).¹¹⁸²



80) V. Bukovac, *Dubravka*, 1894., Muzej lijepih umjetnosti (Szépművészeti Múzeum), Budimpešta¹¹⁸³

Prva realizirana slika, tek kraće vrijeme izložena na desnom zidu lođe Zlatne dvorane, bila je *Dubravka* Vlahe Bukovca.¹¹⁸⁴ Ona je nakon Milenijske izložbe u Budimpešti 1896. godine prodana ugarskoj vladi¹¹⁸⁵ zajedno sa slikom *Srijemski mučenici* Mate Celestina Medovića.¹¹⁸⁶ Izradi prizora prethodili su prvotno pritajeni, a potom i sve izraženiji politički prijepori. Prije povratka u domovinu Bukovac je održavao kontakt i s oporbenim i s vladajućim krugom političara. Prve narudžbe pristigle su posredstvom Strossmayerova suradnika i

¹¹⁸² Slike izložene u Zlatnoj dvorani Opatičke 10 svjedoče specifičnoj kulturnoj politici i dualističkoj - nagodbenoj atmosferi općenito. Koliko su znakoviti realizirani i izloženi radovi, toliko su intrigantni i prizori koji silom različitih prilika i neprilika nisu dospjeli na nekadašnje vladine zidove.

¹¹⁸³ Bagarić et al., 2020., 303.

¹¹⁸⁴ *Dubravka* je, kako navodi Olga Maruševski, bila tek nakratko izložena 1895. godine prilikom posjeta habsburškog cara i hrvatskog kralja Franje Josipa I. palači. Vidi: Maruševski, 2002., 166.

¹¹⁸⁵ Ukratko o hrvatskim slikama u Muzeju lijepih umjetnosti u Budimpešti vidi: Matits, 1996., 127.-129.

¹¹⁸⁶ Ako je suditi po Kršnjavijevim bilješkama, sudbina *Dubravke* i *Srijemskih mučenika* odlučena je već za carskog posjeta Zagrebu 1895. godine. Tada je, naime, ugarski ministar predsjednik Dezső Bánffy vidio u Zlatnoj dvorani potonje slike, zahtijevajući od hrvatskog bana Khuena Héderváryja da se prodaju ugarskoj vladi, uz obrazloženje da su „Ragusa i Syrmium pripadali Ugarskoj“. Vidi: Kršnjavi, 1986., 813.

povjesničara Franje Račkog koji je odigrao važnu ulogu u slikarevu povratku iz Pariza i izradi *Gundulićeva sna*. Značajnu ulogu, s druge strane, odigrao je i Isidor Kršnjavi kao predstojnik vladina Odjela za bogoštovlje i nastavu. On je nastupao s pozicija političke moći, nudeći Bukovcu primamljive javne narudžbe i eventualno, mada nikad ostvareno, profesorsko mjesto. U srazu vladinih i opozicijskih snaga tema Dubrovnika predstavljala je vrlo prikladno i zasigurno manje konfliktno rješenje. Rački je tako Bukovcu osigurao polazne kontakte i prostor Akademije, Kršnjavi je u ime hrvatske vlade uspostavio prve usmene, a potom i službene dogovore, dok je Milivoj Šrepel poslao autoru knjigu *Galleria di Ragusei illustri* s ciljem proučavanja najvažnijih dubrovačkih ličnosti.¹¹⁸⁷ Prava nevolja, međutim, nastupila je po pitanju druge – tematski posve suvremene narudžbe. Uz *Prikazivanje 'Dubravke' pred Kneževim dvorom* Kršnjavi je, naime, od Bukovca tražio da naslika skup aktualnih portreta s područja znanosti i umjetnosti, i to pod banovim vodstvom. Svojevrsna *Khuenova apoteoza* Bukovcu je priuštila prekid odnosa s uvrijeđenim Strossmayerom, ujedno mu naznačivši svu gorčinu društveno-političkih odnosa u vremenu Hrvatsko-ugarske nagodbe. Potaknut oštom reakcijom Franje Račkog tadašnji je predstojnik odustao od te narudžbe, zadržavši se na planiranom historijsko-alegorijskom prizoru *Dubravke* (iako je i potonji jedno vrijeme bio pod upitnikom, uslijed snažnih animoziteta s jedne i s druge strane).¹¹⁸⁸

Dubravka prikazuje velikane dubrovačke kulturne i znanstvene povijesti koji iz portika Kneževa dvora promatraju izvođenje poznate Gundulićeve pastorale. *Dubravka* (nimfa) i *Satir* bore se na desnoj strani slike, a na lijevoj strani nalaze se: Vlaho Bukovac, Bela Čikoš Sesija i njegova supruga Justina,¹¹⁸⁹ Medo Pucić i Danica Budmani (kao grupa slikarevih suvremenika okupljena na prozoru), Pero Budmani i Bukovčeva supruga Jelica (kao suvremenici među nizom povijesnih ličnosti) te Ivan Gundulić (na postolju pod baldahinom), Ilija Crijević, Nikola Bona (Bunić), Cvijeta Zuzorić, Dinko Zlatarić, Ruđer Bošković, Đuro Baglivi, Anselmo Banduri, Dionizije Remedelli, Stjepan Gradić, Marin Getaldić, Serafin Crijević, Mihael Anđeo Božidarević, Bernard Zamanja, Sebastijan Dolci (Slade), Dinko Ranjina, Benedikt Stay (Stojković), Benedikt Rogacci (Rogačić), Junije Palmotić, Ignacije Đorđić (Ignjat Đurđević), Marko Galjuf i Rajmund Kunić. Ukupno, dakle, 29 identificiranih likova, od čega 7 iz 19. stoljeća te 22 iz ranije dubrovačke povijesti.¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁷ Kružić Uchytíl, 2005., 74.-75.

¹¹⁸⁸ Kako dokazuju korespondencije Vlaho Bukovca i Franje Račkog situacija je bila prilično napeta. U jednom je trenutku intendant zagrebačkog kazališta Stjepan Miletić obećao preuzeti narudžbu *Dubravke* u slučaju da Kršnjavi negativno reagira na Bukovčevo odbijanje *Khuenove apoteoze*. Vidi: Ibid., 79.

¹¹⁸⁹ Vlaho Bukovac i Bela Čikoš Sesija bili su dobri kolege i prijatelji. Prilikom izrade *Dubravke* Čikoš je bio prisutan kao redoviti promatrač i povremeni asistent. Vidi: Vugrinec, 2015., 125.-127.

¹¹⁹⁰ Za detaljniji opis slike vidi: Ibid., 365.

Bukovčev imaginarni prizor historijskog je karaktera utoliko što na jednom mjestu okuplja znamenite ličnosti iz dubrovačke povijesti. Osim litografskim predlošcima, u portretiranju lica slikar se poslužio i specijalno izrađenim sadrenim modelima. Za potrebe što vjernije reprezentacije proučavao je također odjeću različitih povijesnih epoha te arhitekturu Kneževa dvora. Sačuvane skice i studije dokazuju da je konačnom okupljanju jedinstvene galerije likova prethodio pomno planirani i predani slikarski rad. Njega su u manjoj mjeri sputavale potrebe naručitelja te format slike. Jednom kada je stvaralački obrazac bio detaljno razrađen, Bukovac je u sebi svojstvenoj maniri pristupio izradi slike u „jednom mahu“.¹¹⁹¹ Historijska rekonstrukcija (s povijesnim licima, odjećom i arhitektonskom pozadinom) pritom se iznova našla u službi formiranja naizgled realnog, a u osnovi posve nestvarnog prizora.

U nagodbenom razdoblju okupljanje velikana dubrovačke umjetnosti i znanosti na slikarskom platnu, i to u vladinim prostorijama, povlačilo je za sobom brojne nacionalne i političke implikacije. Dubrovačka Republika bila je simbol političke samostalnosti i kulturnih dostignuća. Još sredinom 19. stoljeća starija dubrovačka književnost bila je najznačajniji uzor ilirskim jezikoslovcima i spisateljima. Uvođenjem dualizma, odnosno podjelom Monarhije na austrijski i ugarski dio, povijest Dubrovnika dobila je na važnosti. I hrvatski i mađarski političari iz različitih pobuda pozivali su se na različite epizode iz dubrovačke povijesti. Pobornici dualističkog uređenja, poput Isidora Kršnjavog, naglašavali su formalno-pravnu pripadnost Kraljevine Dalmacije, pa tako i dubrovačkog područja, Trojednoj Kraljevini Hrvatskoj, Slavoniji i Dalmaciji. Pojedini mađarski političari često su se pozivali na dubrovačku pripadnost ugarskoj državi, točnije na priznanje vlasti hrvatsko-ugarskog kralja Ludovika Anžuvina 1358. godine, kada je i uspostavljena Dubrovačka Republika. Takvo pozivanje bilo je nerijetko u službi formiranja velikomađarske države od Karpata do Jadrana. Hrvatskim nagodbenjacima, s druge strane, dubrovački primjer služio je kako bi se pozivali na određeni – nužni stupanj autonomije u odnosu na ugarski dio Monarhije. Dubrovačko pitanje stoga je među različitim političkim akterima unutar Monarhije povlačilo različite ideološke interpretacije. Hrvatska vlada, kao naručitelj djela, inzistirala je na potonjem tumačenju djela o čemu svjedoče i Kršnjavijevi memoari.¹¹⁹² Mađarska vlada, kao otkupitelj djela, težila je pak velikomađarskoj

¹¹⁹¹ Arhitektonski okviri Zlatne dvorane određuju vertikalno kompozicijsko usmjerenje tamošnjih slika što je bio slučaj i s Bukovčevom *Dubravkom*. Slikar je u takav „nespretno zadani format“, riječima Vere Kružić Uchytíl, trebao umetnuti gotovo 30 povijesnih likova, što je bilo i zahtjevno i izazovno. Osim toga, valjalo je pripaziti i na želje naručitelja te namjenu prostora. Isidoru Kršnjavom vjerojatno je više odgovarao staloženiji i svečaniji prikaz, zbog čega je, primjerice, prvotna ideja Gundulića za manjim okruglim stolom, adaptirana u primjereniji smještaj pjesnika pod istaknutim baldahinom. Vidi: Kružić Uchytíl, 2005., 217., 222.

¹¹⁹² „Sveta kruna Stjepanova mora da bude geslo narodnog kulturnog i materijalnoga napretka svih Hrvata; pod Krunom svetog Stjepana valja da se svi Hrvati ujedine u jedan politički narod. Mađari bi bili najveće lude na svijetu kada bi nam dozvolili to ujedinjenje, ako im se pokažemo neprijatelji.“ Vidi: Kršnjavi, 1986., 381.

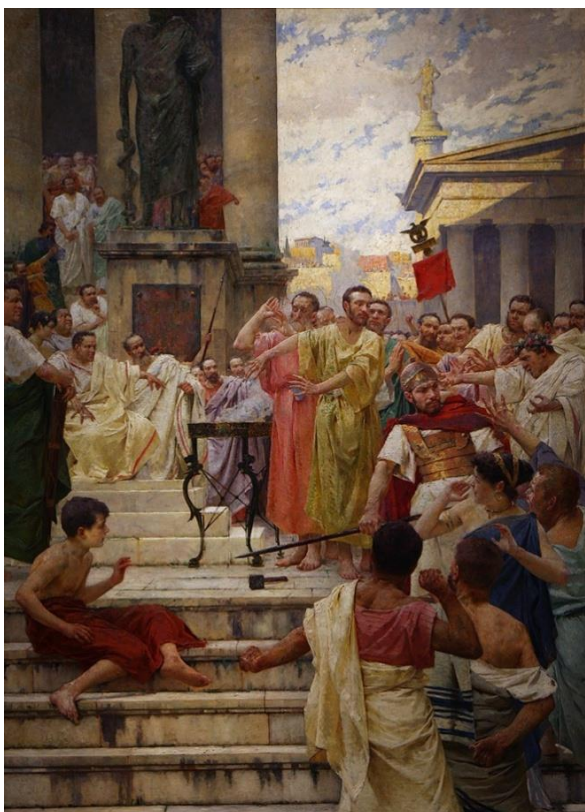
interpretaciji što u svojim *Zapiscima* također potvrđuje sam Kršnjavi.¹¹⁹³ Za Bukovčeve prve pokrovitelje – članove opozicije - *Dubravka* je pak bila iskaz prava na hrvatsku slobodu i samoodređenje, i to u kontekstu reformi unutar Monarhije i eventualnog formiranja visoko autonomne ili čak potpuno samostalne južnoslavenske upravne jedinice.¹¹⁹⁴

Raspravljajući u svojim memoarima o sjedinjenju ličnosti iz raznih stoljeća, Kršnjavi se pozivao na bliske i poznate primjere iz renesansne umjetnosti poput Rafaelove *Dispute* i *Atenske škole*. U likovnom pak pogledu Bukovčeva *Dubravka* nije ga osobito dojmila. Iako je osvrt na Bukovčeve slike općenito opterećen osobnim i profesionalnim nesuglasticama, pojedini Kršnjavijevi komentari u konkretnom su slučaju odmjereni i realni. Iznoseći usporedbu s djelima Jana Matejka (koji je znao slične historijske portrete i grupe učiniti živima i dinamičnima), Kršnjavi Bukovčevu prikazu prigovara prvenstveno formalno-stilske manjkavosti, odnosno neusklađenosti u koloritu i mrtvilo u prožimanju pojedinih grupa i likova s prostorom. Najuspješnijim dijelom slike ocjenjuje motiv *Dubravke* i *Satira* na desnoj strani u kojemu „izbija sav velik talent Bukovčev za oponašanje prirode, i osobito vješto motrenje boja i oblika pod vedrim nebom“.¹¹⁹⁵

¹¹⁹³ „Dok je Banffy 1895. godine za posjete cara boravio u Zagrebu, kao ministar predsjednik, vidio je u dvorani Odjela za bogoštovlje i nastavu te dvije slike (*Dubravku* i *Srijemske mučenike*, op. a.) i zahtijevao je od grofa Khuena Héderváryja da se one prodaju ugarskoj vladi, jer su Ragusa i Syrmium pripadali Ugarskoj. Naravno, grof Khuen-Héderváry je morao pristati. Vlada je primila pola iznosa, što ga je isplatila za slike (3000 forinti po slici), i za taj je novac naručila druge dvije slike od Bukovca i Medovića. Kasnije sam objavio reprodukcije obiju slika, što ih je rekvirirao Banffy, u svesku 'Hrvatska, Slavonija i Austrijska monarhija u riječi i slici' i time sam na neki način revindicirao Ragusu i Syrmium za Hrvatsku!“ Vidi: Kršnjavi, 1986., 813.

¹¹⁹⁴ Pred povratak u domovinu Bukovac dolazi u intenzivniji kontakt s hrvatskim opozicijskim političarima. Ipak, u političkim konfliktima nastoji se držati po strani, inzistirajući na ulozi umjetnika, makar je osobno bliži Račkom i Strossmayeru, nego vladajućim strukturama. U međuvremenu se odlučuje i formalno štokavizirati vlastito ime i prezime (Biagio Faggioni u Vlaho Bukovac), izražavajući time dodatnu privrženost zavičaju i makar simboličnu bliskost prohrvatskim i proslavenskim političkim stajalištima. Da je prikazivanje dubrovačke tematike shvaćano prvenstveno u kontekstu isticanja samostalnosti i slobode Dubrovačke Republike svjedoči i osvrt Ksavera Šandora Gjalskog iz 1900. godine: „U gledalištu [...] sjedi pod kneževskim baldakinom pjesnik i knez Gundulić, u otmenom društvu najprvih 'vitezova duha', što ih je slavna hrvatska Atina diljem triju vijekova rodila. [...] Bukovčeva slika [...] jasno i glasno slavi veličinu Dubrovnika, moćnim i živim crtama podiže Ateni hrvatskoga duha spomenik – spomenik krasan, veličanstven, dostojan.“ Vidi: Šandor Gjalski, 1900., 91.-93.

¹¹⁹⁵ U osvrtu na *Dubravku* Kršnjavi navodi i zanimljivu opasku o Bukovcu kojom je na ironičan način htio ukazati na spomenute nedostatke: „Kazao sam neka Bukovac tu sliku izloži u Parizu, ali on reče da bi ju tamo odbili. To sam samo htio čuti, zato sam tu želju izrazio.“ Vidi: Kršnjavi, 1980., 200.-201.



81) M. C. Medović, *Srijemski mučenici*, 1895., Muzej lijepih umjetnosti (Szépművészeti Múzeum), Budimpešta¹¹⁹⁶

Dok je Bukovca zadužio za izradu *Dubravke*, Kršnjavi je od Medovića za potrebe vladina Odjela naručio sliku koja je sačuvana u skici, a poznata je pod naslovima *Marko Antonije na govornici*, *Tribuni* ili *Na forumu*. Skica prikazuje Marka Antonija kao govornika okruženog tribunima.¹¹⁹⁷ U međuvremenu je predstojnik odustao od potonje tematike, odabravši radije srijemski prizor s nešto izravnijim nacionalnim aspektom. Njega je, baš kao i Bukovčevu *Dubravku*, otkupila ugarska vlada i danas se nalazi u Muzeju lijepih umjetnosti (Szépművészeti Múzeum) u Budimpešti. Četiri srijemska mučenika smještena su na stubištu hrama u blizini Eskulapova kipa, a okružena su svjetinom na desnoj i lijevoj strani slike. Njihovo nadolazeće mučeništvo rezultat je nepokornosti rimskom sudu (sucima i svećenicima) koji zahtijeva da iskažu vjernost rimskom bogu liječništva Eskulapu.¹¹⁹⁸ U formalno-stilskom pogledu akademska manira u oblikovanju takvih motiva svakako prevladava, makar su utjecaji Bukovčeva plenerizma također očiti, posebice u primjeni svjetlijih boja.¹¹⁹⁹

¹¹⁹⁶ Bregovac Pisk, 2011., 79.

¹¹⁹⁷ Kružić Uchytíl, 1978., 196.

¹¹⁹⁸ Ibid., 208.

¹¹⁹⁹ *Srijemski mučenici* predstavljaju iskorak u Medovićevo historijskom slikarstvu po primjeni jasnih i svijetlih boja, što ističe Vladimir Lunaček koji to djelo smatra jednom od Medovićevo najboljih historijskih kompozicija. Svjetlija paleta boja bit će u manjoj ili većoj mjeri zastupljena i u kasnijim ostvarenjima Medovićevo historijskog slikarstva. Dapače, ono će upravo po koloritu i različitim anakronizmima postati specifično te prepoznatljivo u okvirima cjelokupnog žanra. Vidi: Ibid., 71.

Dok su likovne datosti Medovićevih historijskih scena u dosadašnjoj povijesti umjetnosti bile dostatnije istraživane ili naglašavane, njihovi politički i nacionalni aspekti rijetko su kad elaborirani. *Srijemski mučenici* jedna su od prvih većih i značajnih antičkih scena zaodjenutih u hrvatsko nagodbenu ruho. Sukladno dualističkom sustavu vlasti, naime, teritorij Srijema nalazio se u ugarskom dijelu Monarhije, a ustrojen je kao Srijemska županija u sastavu Trojedne Kraljevine.¹²⁰⁰ Nije stoga čudno što je izlaganje srijemskog motiva 1895. godine prilikom careva posjeta Zagrebu izazvalo, ako je suditi po Kršnjavićevim memoarima, hitru reakciju ugarskog ministra predsjednika koji je zahtijevao otkup slike.¹²⁰¹ Preko leđa Medovićeve historijskog prizora vodio se kulturni sraz hrvatskih i mađarskih političkih elita koje su na različite načine poimale status hrvatskih zemalja, pa tako i dijelova Srijema. U očima većine mađarskih političara Hrvatska, Slavonija i Dalmacija slovile su kao pokorene zemlje (*partes subjectae*), dok su kod većine hrvatskih političara, pa i dijela mađarona koji su se zalagali za određeni, makar i minimalni, stupanj autonomije one bile posestrime kraljevine (*socia regna*) ili barem pridružene zemlje (*partes adnexae*).¹²⁰² U kontekstu provođenja tadašnjih kulturnih politika trajno izlaganje *Srijemskih* (sic!) *mučenika* u prostorijama hrvatske ili ugarske vlade bilo je stoga bitno političko pitanje. Isidor Kršnjavić želio je, naravno, zadržati takav prizor u Zlatnoj dvorani, obzirom da bi on posvjedočio kršćansku baštinu srijemskog teritorija s jedne te njegovu aktualnu pripadnost Hrvatskoj s druge strane. Ugarska je pak vlada, što joj je na kraju i uspelo, otkupom slike htjela naglasiti svojevrsnu kulturnu i političku podložnost hrvatskih zemalja Kruni svetog Stjepana.¹²⁰³ Povijesna pozadina priče,¹²⁰⁴ kao i pojačani interes za ranokršćansku arheologiju,¹²⁰⁵ bili su, dakle, od sekundarne važnosti za naručitelje. Politička dimenzija bila je presudna u izboru teme.

¹²⁰⁰ Šidak et al., 1968., 38.-43., 140.

¹²⁰¹ Kršnjavić, 1986., 813.

¹²⁰² Nakon donošenja Hrvatsko-ugarske nagodbe situacija je bila ponešto drukčija, makar se u njezinu središtu i dalje nalazilo prvenstveno pitanje statusa hrvatskih zemalja i njihova pravno-političkog položaja prema Ugarskoj. U drugoj polovini 19. stoljeća rasprave o državnom subjektivitetu Hrvatske te njezinom autonomnom ili pokrajinskom statusu bile su vrlo aktualne. Ukratko o potonjim raspravama te mađarskim pogledima na srijemsku i ostale slavonske županije vidi: Heka, 2013., 1271.-1273., 1288.-1290.

¹²⁰³ Više o doktrini o ugarskoj svetoj kruni i njezinu značenju za mađarske političare vidi: Ibid., 1263.-1265.

¹²⁰⁴ U osvrtu na sliku *Agramer Zeitung* četiri srijemska mučenika predstavlja kao četiri kipara. Zbog svojih kršćanskih uvjerenja oni (za dolaska cara Dioklecijana u Sirmij) odbijaju raditi na Eskulapovom kipu. Svjetina ih tom prilikom prokaže kao kršćane, zahtijevajući da podnesu žrtvu Eskulapu. Vidi: C. Z., 18. travnja 1896., 5.-6.

¹²⁰⁵ U 19. stoljeću intenzivnije se istražuju arheološka nalazišta na području Solina (*Salona*) i Srijemske Mitrovice (*Sirmium*). Aktivnosti pojedinaca poput Frane Bulića i tekstovi objavljeni u časopisima poput *Vjesnika Hrvatskog arheološkog društva* te *Vjesnika za arheologiju i historiju dalmatinsku* dobar su pokazatelj pojačanog interesa za razdoblja ranih kršćanskih zajednica i kasnije seobe naroda na području Trojedne Kraljevine. Vidi: Cambi i Stipčević Despotović, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=3127> (pregled: 12. 1. 2020.)



82) V. Bukovac, *Živio kralj (Kralj u Zagrebu)*, 1896., Hrvatski institut za povijest, Zagreb¹²⁰⁶

Prve dvije slike povijesnog sadržaja rađene za Zlatnu dvoranu silom nagodbenih prilika završile su u Budimpešti. Treća pak historijska radnja, ujedno prva takva koja je trajnije ostala smještena u lođi dvorane (prema Kršnjavom kasniji predstojnik Armin Pavić privremeno je uklonio iz dvorane), bila je Bukovčeva slika *Živio kralj* ili *Kralj u Zagrebu* iz 1896. godine. Ona prikazuje *Defilej školske mladeži pred Njegovim Veličanstvom Kraljem 14. listopada 1895. godine*. Iako je primarno riječ o kroničarskom prizoru kojem svjedoče i fotografije (kralja s banom i drugim dostojanstvenicima),¹²⁰⁷ Bukovčev način historizacije događaja politički je intrigantan i znakovit.¹²⁰⁸

Prva – očita razina takve interpretacije podrazumijeva osnovne motive poput dočekivanja carske figure i njegove svite te isticanja trobojnica iznad likova, u pozadini i na haljinama djevojčica. Događaj je sasvim političkog karaktera pa je slikarevo prikazivanje u tom slučaju dokumentarističko i u skladu s tadašnjim izvještajima. Druga razina interpretacije također je razvidna iz samog prizora, a riječ je o Bukovčevu pomicanju glavnih političkih aktera u pozadinu, praktički u drugi plan, i naglašavanju učeničkog defileja u prvom planu. Olga Maruševski smatrala je da time Bukovac odaje svojevršno priznanje Kršnjavijevom radu u

¹²⁰⁶ Kružić Uchytíl, 2005., 223.

¹²⁰⁷ Maruševski, 2009., 306.-307.

¹²⁰⁸ O formalno-stilskim aspektima djela već je govorila Kružić Uchytíl u monografiji umjetnika. Tom je prilikom istaknula da ni kompozicija ni perspektiva nisu najsretnije rješene, zbog čega, uz ograničenja koje donosi format zida, ukupni prikaz djeluje manje uspješno. Međutim, istaknula je tehničku slobodu u obradi izvrsnih detalja poput niza djevojčica u bijelim haljinama i učiteljice u crnoj draperiji. Kršnjavi je, s druge strane, kao Bukovčev suvremenik prigovarao upravo na slobodniji pristup autora, smatrajući da je djelo prvenstveno dekorativnog karaktera: „I slika 'Živio kralj' sa jedno trideset portreta naslikana je za tri tjedna. Mene je jadio taj faprestizam, ali sam svoj jad prešutio. Ne bi mi vjerovali bili da govorim objektivno. Ne bi ništa ni koristilo bilo.“ Vidi: Kružić Uchytíl, 2005., 224., 369., Kršnjavi, 1980., 218.

školstvu. Sam Kršnjavi je upravo iste godine službeno razriješen s pozicije predstojnika pa na potonje djelo nije vršio bilo kakav izravniji utjecaj.¹²⁰⁹ Treća pak razina interpretacije nije očigledna iz samog prizora, niti je dosad posebno elaborirana, a djelomično mijenja ili produbljuje percepciju Bukovčeve slike. Ona se temelji na Kršnjavijevim *Zapiscima* iz 1897. godine. U njima se nekadašnji predstojnik osvrće na kraljevski posjet Zagrebu 1895. godine, tvrdeći kako su prilikom svečanosti samostanske učenice na inicijativu jednog od velikodostojnika umjesto „Živio kralj“ uzvikivale „Živio hrvatski kralj“, što je u to vrijeme bio poklik starčevićanaca pa „Nj. Veličanstvu nije bio prijatan“.¹²¹⁰ U kojoj je mjeri potonji događaj odredio svečanost otvaranja donjogradske gimnazije nije poznato. Kršnjavi je opisao taj manji incident u kontekstu sve većih prijepora s vladajućim krugovima te pokušaja njegova rušenja (što je ubrzo i ostvareno). Ne treba pritom zanemariti ni da je tijekom kraljeva boravka došlo do poznatih studentskih demonstracija uslijed kojih je zapaljena mađarska zastava. Za tadašnje vlasti neugodan i nemio slučaj bio je naširoko diskutiran. On je u određenoj mjeri zasigurno utjecao i na Bukovčevo poimanje političkih kretanja u domovini, pa samim time i na isticanje učenica s trobojnicama u prvom planu.¹²¹¹



83) M. C. Medović, *Splitski sabor 925. godine, 1897.*, Hrvatski institut za povijest, Zagreb¹²¹²

Bila je to posljednja slika koju je Bukovac načinio za prostorije u Opatičkoj 10. Od šest slika unutar same dvorane (ne uključujući lođu) Mato Celestin Medović izradio je četiri.

¹²⁰⁹ Maruševski, 2002., 166.

¹²¹⁰ O Kršnjavijevom poimanju kraljevskog posjeta Zagrebu i spomenutom incidentu te pokušajima njegova diskreditiranja i rušenja vidi: Kršnjavi, 1986., 138.-139.

¹²¹¹ O demonstracijama i političkom usmjerenju studenata vidi: Šidak et al., 1968., 152.-155.

¹²¹² Maruševski, 2002., 148.

Njegovo historijsko slikarstvo izazvalo je prve veće javne rasprave o nacionalnoj identifikaciji, političkom značaju te historijskoj autentičnosti prizora. U monografiji umjetnika Vera Kružić Uchytíl donijela je osnovne podatke o potonjim djelima, obrazlažući njihove likovne karakteristike te iznoseći reakcije iz tiska (među njima i Kršnjavijeve).¹²¹³ Olga Maruševski obradila je ista u ponešto drukčijem kontekstu – izgradnje i uređenja Odjela u Opatičkoj 10.¹²¹⁴ Temeljni podatci o umjetninama time su kompletirani, zbog čega se u nastavku teksta rasprava prije svega bazira na pitanjima nacionalne i političke prirode. Ona su u spomenutim povijesno-umjetničkim radnjama ponešto načeta, ali ne i detaljnije analizirana.

Slike realizirane nakon Kršnjavijeva razrješenja vremenom su se udaljavale od inicijalnog idejnog okvira. Najveći dio ulja na platnu pripada političkoj povijesti, i to razdoblju prije dolaska Habsburgovaca na hrvatsko prijestolje 1527. godine. Olga Maruševski istaknula je da bi se djela u osnovi trebala iščitavati na dvije razine. Prva je povijesna - određena izborom sadržaja, a uključuje četiri kategorije: „jadranski topos, slavenska uzajamnost, rimska i glagoljaška struja, državno-pravni odnosi s Ugarskom (prvenstveno teritorijalna cjelovitost Trojedne Kraljevine, op. a.)“. Druga razina je suvremena, odnosno nagodbena, budući da slike pripadaju „suvremenosti hrvatske nagodbene politike“.¹²¹⁵ Takve dvije razine iščitavanja prevladavaju u idućim osvrtima.

Prva Medovićeva slika smještena unutar Zlatne dvorane bila je *Splitski sabor 925. godine*. Ona je dovršena 1897. godine, a oleografirana u tisuću primjeraka 1900. godine u izdanju poznatog zagrebačkog trgovca Petra Nikolića. Tom prilikom izdan je i detaljni popratni opis slike *Sabor kralja Tomislava držan u Spljetu god. 925.*, autor teksta bio je mladi hrvatski povjesničar Kerubin Šegvić (potpisan kao Ch. Šegvić). Njegov osvrt od 11 stranica započinjao je izlaganjem povijesnih okolnosti sazivanja sabora (uz isticanje triju ličnosti, Gregorija ili Grgura Ninskog, kralja Tomislava te pape Ivana X.). Potom se nastavljao iznošenjem temeljnih točaka o kojima se raspravljalo (spor o prvenstvu „između prvostolnika spljetskoga i biskupa hrvatskoga“, položaj slavenskog jezika u crkvi, hijerarhijski odnosi u „crveno-hrvatskim i srpskim oblastima“ te ponašanje i društveni odnosi crkvenjaka i svjetovnjaka). Šegvićeva

¹²¹³ Najvažnija Kršnjavijeva kritika Medovićevih slika iznesena je 1901. godine u *Narodnim novinama* u brojevima 109., 112., 114., 118. i 119. te 1913. godine (tijekom polemike Kršnjavog i Medovića) također u *Narodnim novinama* u broju 159. Kršnjavi je posljednji osvrt dao tiskati i u obliku brošure. Vidi: Maruševski, 2002., 149., Kružić Uchytíl, 1978., 257.

¹²¹⁴ Prije toga o Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10 i Medovićevim tamošnjim djelima pisao je nešto opširnije Vladislav Kušan. Olga Maruševski nastavila se na njegove radove s posebnim obzirom na Kršnjavijev lik i djelo. Historijsko slikarstvo Zlatne dvorane promatrala je kao patriotsko i povijesno slikarstvo *sui temporis*, budući da pod povijesnom maskom skriva suvremene probleme vezane uz razdoblje Hrvatsko-ugarske nagodbe. O svemu je pisala i Mira Kolar Dimitrijević. Vidi: Kušan, 1942., 10.-19., Kušan, 2003., 175.-179., Maruševski, 2002., 147., Kolar Dimitrijević i Wagner, 2010., 273.-314.

¹²¹⁵ Za citirane dijelove vidi: Maruševski, 2004., 141.

„historijska podloga velike Medovićeve slike“ zaključena je tezom o prevlasti „latinaša“, nauštrb malobrojnijih glagoljaša („na štetu Grgura i Hrvata“).¹²¹⁶

Prije opisa slike Šegvić kritizira nedostatak sličnih ostvarenja u Hrvatskoj općenito. Njegova izjava ukazuje na još uvijek aktualno nezadovoljstvo društvenim i umjetničkim statusom historijskog slikarstva: „Ta kad bi to njegovo (Medovićevo, op. a.) žarko nastojanje našlo odziva i potpore u narodu, osobito u bogatijim slojevima našega društva, bez dvojbe bi njegovo nastojanje urodilo još obilnijim plodom, te bi se pred stranim svietom mogli podičiti, da imademo ne samo lijepu povjest, nego i krasnu umjetničku ilustraciju te povjesti, da imademo domaću historijsku umjetnost.“¹²¹⁷

Medovićeve *Splitski sabor 925. godine* moguće je, sukladno interpretativnom modelu koji je predložila Olga Maruševski, iščitavati na povijesnoj (rekonstrukcijskoj) i na suvremenoj (nagodbenoj) razini. O prvoj razini iščitavanja svjedoči spomenuti Šegvićev tekst te brojni slični osvrti na stranicama tiska. Slika, ukratko, prikazuje crkveni sabor iz 925. godine na kojemu se raspravljalo o bitnim crkvenim pitanjima kao što su nadležnosti i prvenstvo biskupa, položaj narodnog jezika u bogoslužju te obveze klera i svjetovnjaka.¹²¹⁸ Među ličnostima koje se ističu Šegvić poimence nabraja sljedeće: kralj Tomislav (na prijestolju), zadarski biskup Firmin, ninski biskup i državni kancelar Gregorije (Grgur), splitski nadbiskup Ivan, knezovi Mihajlo Višević zahumski i Zaharija srpski, papini poslanici Ivan (biskup jakinski) i Leon (biskup prenestinski), velikaši, knezovi i župani Kačići, Kukare, Svačići, Čudomirić, Mogorović i Šubići, knezovi travunjski, dukljanski, duvanjski i bužanski, dvanaest knezova Bijele Hrvatske, dvorski župan (*jupanus palatinus*), buzdohanoša (*maccecharius jupanus*) te kraljev komornik (*camerarius jupanus*). Prizor, smješten u splitskoj katedrali, predočava žustru raspravu latinskog i tzv. glagoljaškog svećenstva oko statusa narodnog jezika u hrvatskoj crkvi. Imajući u vidu scenu i ličnosti, jasno je da se naglašavaju sljedeći povijesni fenomeni: Hrvatsko Kraljevstvo za vladavine kralja Tomislava, međunarodni odnosi s crkvom u Rimu, sukobi latinaša i glagoljaša te bliski odnosi sa zahumskim knezom Mihajlom i srpskim knezom Zaharijom (koji pred navalom bugarskog cara bježi na hrvatski dvor).¹²¹⁹

Medovićeve način rekonstruiranja povijesne zbilje izazvao je i odobrenja i kritike. Kerubin Šegvić nije, primjerice, iznosio posebne prigovore. Dapače, hvalio je umjetnika zbog vjernosti prikaza: „[...] sve odaje staru slavu velikoga hrvatskoga kralja Tomislava. Sve je u

¹²¹⁶ Šegvić, 1900., 3.-6.

¹²¹⁷ Pozitivne ocjene *Splitskog sabora* na izložbi u Kopenhagenu utjecale su na oleografiranje, što Šegvić napominje, tvrdeći da domaća umjetnost koja „nipošto ne zaostaje za tugjom“ to zavrjeđuje. Vidi: Ibid., 6.-7.

¹²¹⁸ O splitskim saborima 925. i 928. godine te društvenim i političkim okolnostima vidi: Jareb, 2017., 22.-31.

¹²¹⁹ Šegvić, 1900., 7.-13.

ovoj slici tako istinito, tako vjerno izragjeno, tu su ti pravi tipovi hrvatski, te se čini gledatelju da zbilja prisustvuje onom velikom prizoru, kada je veliki sin hrvatskoga naroda Gregorije ninski uz bok velikom kralju Tomislavu i velikim knezovima njegove kraljevine pred svećenstvom dielom tugjim, a dielom otugjenim primio baštinu Ćirila i Metoda.“¹²²⁰ Pritom valja imati na umu da je potonji tekst bio izdan kao popratni sadržaj Nikolićevoj oleografiji.

S druge pak strane osvrta Isidora Kršnjavog uvelike su se razlikovali od Šegvićevih pozitivnih reakcija.¹²²¹ U ocjeni Medovićeva djela Kršnjavi se pozivao na historijsko slikarstvo Münchenske Akademije. *Splitskom saboru* prigovarao je izostanak povijesne autentičnosti, a posebice slikarevu nevoljkost da se eventualna vjerodostojnost prizora uopće ostvari, barem u dijelovima interijera i odjeće. Osim toga, sumnjao je u povijesnu utemeljenost splitskog sabora i njegovo održavanje.¹²²² Kršnjavijeva negativna recenzija izazvala je niz reakcija. Obzirom na politička uvjerenja nekadašnjeg predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu, rasprava na stranicama tiska prerasla je u razračunavanja osobne i političke prirode. Stručne procjene o slikarskom umijeću autora i historijskom slikarstvu općenito većim su dijelom izostale. Medović je pak svoja ostvarenja branio pravom na slobodu izbora, smatrajući korištenje proizvoljnih pojedinosti dozvoljenim u dekorativnom slikarstvu. Rabio je anakronizme, kako sam tvrdi, ciljano, i to zbog ostvarivanja snažnijeg vizualnog dojma te isticanja bizarnosti.¹²²³

Za razliku od kasnijeg Medovićeva historijskog slikarstva, o *Splitskom saboru 925.* sačuvane su brojne studije. Slika je bila oleografirana, a usporedo s time popularizirana na stranicama tiska. Kasnija povijesno-umjetnička istraživanja detaljno su dokumentirala i analizirala takve nalaze u periodici te formalno-stilske datosti djela.¹²²⁴ Pozitivne reakcije isticale su značaj događaja za hrvatsku povijest i različite tehničke aspekte djela, dok su negativne reakcije većinom bile usmjerene na kontroverzne anakronizme. Takvi prigovori bili

¹²²⁰ Šegvić, 1900., 13.

¹²²¹ Riječ je o već spomenutim osvrtima iz *Narodnih novina* iz 1901. godine pod brojevima 109., 112., 114., 118., 119. i 131. te o retrospektivnoj i žučnoj raspravi između Medovića i Kršnjavog na stranicama tiska iz 1913. godine o čemu su detaljnije pisale Vera Kružić Uchytel i Olga Maruševski. Vidi: Kružić Uchytel, 1978., 135.-136., Maruševski, 2002., 149., 151.

¹²²² Kršnjavi je smatrao posebno iritantnim anakronizmima dijelove suvremenog interijera katedrale sv. Dujma, namještaja (različite akcesorije) te kostime iz kazališne garderobe poput svećenika u crnoj reverendi iz 19. stoljeća. U svojoj kritici on je, dakle, nastupao i kao povjesničar umjetnosti i kao povjesničar. Upravo 1900. godine, tijekom izdavanja oleografije, objavio je *Priloge Historiji Salonitani Tome arcidakona spljetskog u Vjestniku kr. hrvatsko-slavonsko-dalmatinskog zemaljskog arkiva*. Vidi: Kružić Uchytel, 1978., 143., Maruševski, 2002., 149., Kršnjavi, 1913., 1.-9.

¹²²³ U svojim *Zapiscima* Kršnjavi napominje da je Medoviću pružio priželjkivanu umjetničku slobodu u obradi teme, iako krajnjim rezultatom nije bio zadovoljan: „Medović je zadaću riješio, kako je htio; ja sam mu pustio potpunu slobodu. Kad je sa slikom bio gotov, nisam mnogo prigovarao, premda je slika bila krivo shvaćena. Izgleda, kao da se tu radi o disputaciji grčko-istočnih i katoličkih svećenika o crkvenim dogmama, i to o disputaciji u XIX. vijeku, a ne desetomu. Slika, naime, vrvi anakronizmima.“ Vidi: Kršnjavi, 1986., 687., Kružić Uchytel, 1978., 72., Kušan, 1942., 14.-15.

¹²²⁴ Za osnovne informacije o studijama i konačnoj verziji djela vidi: Kružić Uchytel, 1978., 201.-202.

su osobito aktualni među povjesničarskim krugovima: „Niti ćemo mi po Medoviću igda imati 'krasne umjetničke', istinite 'ilustracije' naše narodne povjesti, ne ćemo imati prave 'domaće historijske umjetnosti', ako mu čisto ne kažemo, neka se ozbiljno prihvati učenja povjesti umjetnosti, povjesti nošnja, pokućstva i oružja, jer je slikom sabor kralja Tomislava pokazao, da nije dovoljno učio ni povjesti graditeljstva ni slikarstva ni liturgičnog ni građanskog odijela, da se je s ote strane bio slabo spravio, kada je sliku sastavljao.“¹²²⁵ Bitno je pritom naglasiti da historiografski prigovori nisu počivali tek na stručnoj analizi naslikanih motiva, već i na afirmiranim tradicijama Münchenske Akademije likovnih umjetnosti. Isidor Kršnjavi bio je učenik iste institucije, zbog čega je, bez obzira na osobne razmirice s Medovićem, smatrao da s pravom prigovara na izostanak povijesne vjerodostojnosti slika. Medović se pak pozivao na dekorativno određenje takve vrste slikarstva što je bilo tek djelomično utemeljeno. Osnovna ideja umjetnosti Pilotyjeva vremena bila je kako ostvariti dojam historijske autentičnosti s jedne te kako postići dramatski efekt i emocionalnu identifikaciju kod gledatelja s druge strane. Na sintezi tih dvaju polova počivalo je iznimno popularno i prepoznatljivo Münchensko historijsko slikarstvo.¹²²⁶

Medović, dakle, u rekonstrukciji povijesne zbilje dobrim dijelom ne slijedi tradiciju Münchenske Akademije. Ipak, njezini utjecaji vidljivi su u kompozicijskom rješenju i prepoznatljivom načinu izvedbe. Krunoslav Kamenov uočio je posredne doticaje sa slikom Gyule Benczúra *Krštenje Vajka* (odnosno pokrštenjem prvog ugarskog kralja Stjepana I. koji je prije samog čina nosio pogansko ime Vajk) iz 1875. godine.¹²²⁷ U pogledu kvalitete Benczúrova slika je na višoj razini, makar je Medovićev prizor narativno složeniji te posljedično zahtjevniji.¹²²⁸ To, međutim, ne opravdava tehničke nedostatke pozadinske scene. Ona je, riječima Vladislava Kušana, „postavljena [...] šablonski, izvedena nemarno, djeluje mrtvo i ništa se ne razlikuje od slabo slikanih i loše kostimiranih figura sa historijskih slika Ferde Quiquereza“.¹²²⁹ Prednji su planovi, naprotiv, kvalitetnije odrađeni. Odlikuju ih, također Kušanovim riječima, spretna kompozicijska i koloristička rješenja te snažne i izražajne fizionomije i geste likova.¹²³⁰

¹²²⁵ U navedenoj kritici slike koju potpisuje uredništvo *Starohrvatske prosvjete* savjetuje se i Medoviću i drugim eventualnim slikarima hrvatske povijesti da se ubuduće posluže dosadašnjim dostignućima domaće historiografije „inače će bezuspješno lutati u mraku neizvjestnosti i neistine“. Vidi: Uredništvo, 1900., 104.

¹²²⁶ Baumstark i Büttner, 2003., 56.-57.

¹²²⁷ „Usprkos znatnoj vremenskoj distanci u njihovu nastanku, zajedničke su im i intencija te kompozicija i izvedba koje potječu s Pilotyjeve akademije, iz Wagnerove 'Komponierklasse'“. Vidi: Kamenov, 2000., 169b.

¹²²⁸ Više sličnosti s Benczúrovom slikom pokazuje Medovićeva skica *Pokrštenje Hrvata*. Vidi: Kružić Uchytel, 1978., 219.

¹²²⁹ Kušan, 2003., 178.

¹²³⁰ Kušan, 1942., 14.-15.

Druga razina iščitavanja Medovićeve slike, kako je ranije naznačeno, pripada suvremenoj nagodbenoj politici. Temeljno pitanje je: na koji se način naslikani povijesni događaj povezivao s aktualnom situacijom u Trojednoj Kraljevini te Austro-Ugarskoj Monarhiji, a možda i šire? Slika je dovršena 1897., a oleografirana 1900. godine. U to je vrijeme saborsku većinu i dalje držala mađaronska Narodna stranka Khuena Héderváryja čiji je Kršnjavi bio član. Oporbu su predvodili neodvisni narodnjaci (tzv. obzoraši) i pravaši. Prema Kršnjavijevom prvotnom planu *Splitski sabor* trebao je aludirati na kršćansku tradiciju i međunarodni položaj Hrvatskog Kraljevstva prije formiranja realne unije s Ugarskom. U kojoj je mjeri osuda ćirilsko-metodskog učenja i slavenskog bogoslužja bila upućena oporbenim narodnjacima nije poznato. U svojim *Zapiscima* Kršnjavi navodi da su na saboru „papini legati osudili [...] hrvatsku službu božju i prokleli nauk Metodov“, ali također napominje da se tome činu „veći dio Hrvata protivio“.¹²³¹

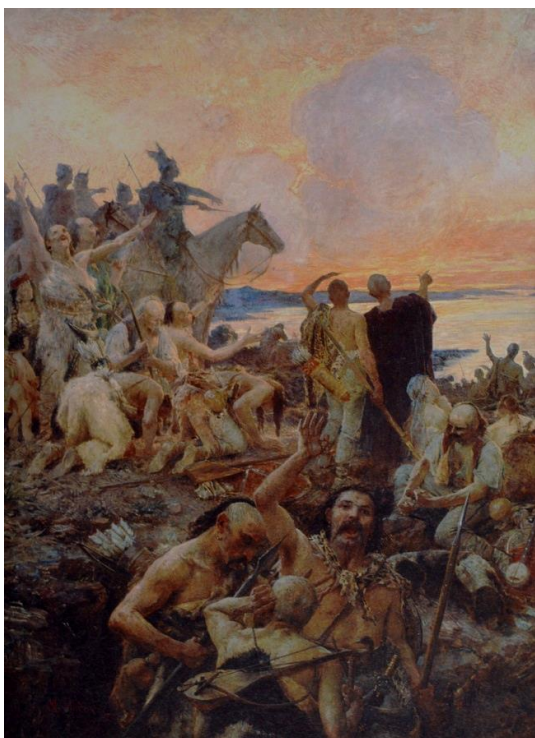
U vremenu izdavanja oleografije slika se većinom prezentirala pod naslovima *Sabor kralja Tomislava* ili *Grgur Ninski brani u Spljetu slavensko bogoslužje*. Krugovi bliski Neodvisnoj narodnoj stranci naglašavali su ćirilo-metodsku tradiciju i slavensku uzajamnost, dok su pravaši isticali ugled i snagu Hrvatskog Kraljevstva u vremenu kralja Tomislava, posebice u odnosu na mađarske pretenzije i razjedinjenost Trojedne Kraljevine. Lik Grgura Ninskog bio je slavljen kao brana stranim utjecajima te oličenje domoljublja i suprotstavljanja tuđincima.¹²³² Splitski sabor 925. godine iščitavan je, dakle, kao patriotska tema s elementima ćirilo-metodske tradicije, zbližavanja južnoslavenskih naroda (kontekst zapadnih i istočnih crkava)¹²³³ te isticanja hrvatske državnosti u 10. stoljeću i eventualnih reformi krajem 19. stoljeća (ovisno o političkim pozicijama interpretatora).¹²³⁴

¹²³¹ Iščitavanje *Splitskog sabora* kroz osudu različitih panslavističkih tendencija, uključujući južnoslavenske politike Strossmayera i oporbene Neodvisne narodne stranke, ostaje stoga upitno. Vidi: Kršnjavi, 1986., 28.

¹²³² Ustrojbene i religijske specifičnosti hrvatske crkve u odnosu na Ugarsku i Italiju u tom su pogledu također isticane. Kerubin Šegvić objašnjava Grgurovo izlaganje na Medovićevoj slici sljedećim riječima: „Zatim pobija (Grgur Ninski, op. a.) navale na slovjensko bogoslužje. Po božjem nadahnuću uveli su taj jezik božji odabranici Ćiril i Metod. [...] To uvođenje svete braće bilo je odobreno i pohvaljeno od rimskih papa Hadrijana II. i Ivana VIII. Gregorijeva riječ kao da se je duboko kosnula slušatelja. Hrvatski knezovi i velikaši ustali su na noge, da čuju bolje njegovu bujnu besjedu, te se od srca vesele.“ Vidi: Šegvić, 1900., 9.

¹²³³ O ćirilo-metodskoj tradiciji u drugoj polovini 19. stoljeća i biskupu Strossmayeru vidi: Nazor, 2006., 67.-80.

¹²³⁴ List *Hrvatsko pravo* Čiste stranke prava interpretirao je, primjerice, sliku kroz ideju „da naime narod ostane nenatrunjen uplivom tuđinštine, da ne izgubi slobodu“. Svaka politička strana ukazivala je, dakle, na ona ideološka čitanja koja su joj u datom trenutku odgovarala. Ipak, u svim čitanjima bilo je prisutno povezivanje s aktualnim nagodbenim kontekstom i priželjkivanjem političkim promjenama. Vidi: Kamenov, 1988., 27., 54.



84) M. C. Medović, *Dolazak Hrvata*, 1903., Hrvatski institut za povijest, Zagreb¹²³⁵

Nakon *Srijemskih mučenika* i *Splitskog sabora* 925. iduća Medovićeva slika izložena u Zlatnoj dvorani bila je *Dolazak Hrvata*, započeta 1901., a dovršena 1903. godine, kada je i oleografirana. Baš kao i u slučaju *Splitskog sabora* reproduciranje slike popratila je knjižica (u izdanju tiskare Antuna Scholza koja je dala umnožiti djelo) te reklame u novinama i časopisima (primjerice, reproduciranje djela u boji na stranicama *Vienca* i *Prosvjete*).¹²³⁶ Autor popratne knjižice (*Dolazak Hrvata. Nova slika hrvatskoga slikara Celestina Medovića*) nije poznat. Osim opisa slike u tekstu se navode povijesni izvori o doseljenu Hrvata (Konstantin Porfirogenet), suvremena historiografska izlaganja problematike (Tadija Smičiklas) te pjesnička tumačenja (Ante Tresić Pavičić i Hugo Badalić).¹²³⁷

Nepoznati autor pritom iznosi tada najprisutnije, a po njegovom viđenju, i najutemeljenije povijesne teze: Hrvati se doseljavaju na poziv cara Heraklija, pokoravaju i rastjeravaju Avare, uspostavljaju mir te time polažu pravo na zemlju. U stihovima Ante Tresića, koji se također citiraju, pjesničko viđenje doseljenja glasi: „Jesi li voljan mačem kaznit biesnih
Obra zloću / Zadaća je plemenita, dostojna je tebe / Da se mirni ljudi brane, razbojni iztriebe, /
Nagrada te divna čeka, nova zemlja, rode, / Kraj sinjega modrog mora, kojim ladje brode, /
Panonije plodne ravni riekam protečene / Dalmacije žali slavni i gore zelene...“¹²³⁸ Hrvati,

¹²³⁵ Maruševski, 2002., 150.

¹²³⁶ Kružić Uchytíl, 1978., 33., Kamenov, 1992., 105.

¹²³⁷ *Dolazak Hrvata*, 1903., 3.-11.

¹²³⁸ *Ibid.*, 5.

dakle, stječu pravo na zemlju protjerivanjem nasilnih Avara koji unose nemir u tamošnje krajeve te uspostavljanjem stabilnog civilizacijskog poretka. U takvom viđenju stvari budući hrvatski prostori poprimaju status biblijske obećane zemlje što se eksplicitno navodi u nastavku teksta kojim se, među ostalim, opisuje i slika: „Vinulo se silno mnoštvo junačkih Hrvata i sele na jug. Mačevi im blješću u rukama, a junačka koplja zasjenjuju sunce. Mužko i žensko, staro i mlado hrli u novu zemlju, kao što je nekoć hrlio izrailjski narod za svojim Mojsijom u obećanu zemlju.“¹²³⁹

U likovnom pogledu Medovićeve *Dolazak Hrvata* predstavlja značajni iskorak u presjeku žanra, posebice u odnosu na tematski bliske Mückeove i Quiquerezove radove. Kako se tvrdilo već 1903. godine u pratećoj brošuri (gdje se izričito spominje i ranije Mückeovo djelo): „Medovićeve i misao i izradba na daleko nadkriljuje sve što se je dosada slično o tom pisalo i pjevalo i slikalo.“¹²⁴⁰ Da tad aktualna – pozitivna recepcija slike nije bila pretjerana ili tek euforična, dokazuju kasniji kritičarski osvrti. Vladislav Kušan govori, primjerice, o „najcjelovitijoj kompoziciji bez sumnje“, ističući snažni Bukovčev utjecaj te figure pune „života, snage i pokretnog zamaha“.¹²⁴¹ Vera Kružić Uchytíl primjećuje sigurnost u potezima, ali kolebanja u primjeni konačnog kolorističkog rješenja, pri čemu potonje jasno očituje pleneristički uplitaj Vlahe Bukovca. U konačnici ističe da je svojom neposrednošću i dinamičnošću slika daleko nadišla tadašnja žanrovska ostvarenja, kako samog Medovića, tako i drugih istaknutih autora.¹²⁴²

Dolazak Hrvata predstavlja doseljenike i njihove vođe koji po prvi puta ugledaju more i priobalje - svoju novu i obećanu zemlju, uslijed čega padaju u stanje ekstaze. Izlazak na more popraćen je zazivanjem poganskih božanstava te ritualnim polaganjem prava na zemlju. Avari su poraženi, u novonastanjenju zemlju uveden je mir, a ugovor s carom Heraklijem je time ispoštovan.¹²⁴³ Za razliku od drugih Medovićevih ostvarenja u Zlatnoj dvorani, *Dolazak Hrvata* najmanje je dekorativan. Usprkos tome način rekonstruiranja povijesne zbilje nije bio ništa manje kontroverzan. Dok je jedan dio stručne javnosti Medovićeve „Hrvate“ smatrao povijesno autentičnim, drugi dio slikaru je zamjerao barbarsku reprezentaciju prvih doseljenika.¹²⁴⁴

¹²³⁹ *Dolazak Hrvata*, 1903., 5.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, 9.

¹²⁴¹ Kušan, 2003., 176.

¹²⁴² Kružić Uchytíl, 1978., 72.

¹²⁴³ Za detaljniji opis slike vidi: *Ibid.*, 214.

¹²⁴⁴ U obranu Medovića tom je prilikom stao Oton Iveković koji je trebao na stručnoj razini procijeniti sliku: „Praviti historičku sliku, s historičkim ljudima, a ne obazirati se na historiju, za mene je blago budi rečeno – smiješno. [...] Prigovaratelji su valjda htjeli imati onakove dvorane kakove je Munkacsí učinio na svojoj slici 'Dolazak Madžara' [...]. Ti divlji Mongoli tako su pitomi i civilizirani kao da su baš čas prije došli iz koje novopeštanske brijanice.“ Isidor Kršnjavi je, nasuprot tome, ukazivao na neprimjerenost konačnog prikaza,

Postavljalo se, ukratko, pitanje: kako su izgledali hrvatski doseljenici, odnosno kakvu su odjeću nosili te kakve su običaje njegovali. Čak i u slučaju eventualne opravdanosti Medovićeve interpretacije, postavljalo se pitanje primjerenosti takvog prikaza krajem 19. stoljeća pa i kasnije, budući je svaka nacija najčešće gledala kako da sebe prikaže u što boljem i reprezentativnijem svjetlu.¹²⁴⁵ Barbarski status prvih Hrvata na Medovićevoj slici očitavao se u izboru draperija i oružja, gestikulacijama i pozama likova te upečatljivim narodnim motivima (poput gusli na leđima jednog od doseljenika – istaknutima u prvom planu). Izbor boja, reducirana i tamnija paleta te snažni kontrasti također su naglašavali siroviji i poganski karakter doseljeničkih grupa.¹²⁴⁶

Dva povijesna fenomena čine ikonološku okosnicu Medovićeve slike i uvelike sugeriraju način njezine interpretacije u suvremenom nagodbenom razdoblju. Prvi povijesni fenomen je polaganje prava na zemlju. Kako se eksplicitno tvrdi u popratnoj knjižici Scholzove tiskare: „Bilo, kako mu drago, jedno je istina, a to da je narod hrvatski junačtvom svojim, krvlju svojom osvojio ove zemlje i tako neizbrisivim biljezima zapečatio vječnu povelju, da su to njegove zemlje i da ih nikomu ne će dati.“¹²⁴⁷ Drugi povijesni fenomen je blisko vezan uz prvi, a to je izlazak na Jadransko more što se također izravno navodi unutar potonje knjižice: „Prvi put gleda narod to čudo nad čudesima i on pada na koljena i hvali svojem Perunu, svojem Vidu, svojoj Živani i svim svojim poganskim bogovima za koje misle, da su ga doveli ovamo u ovaj raj, u ovu obećanu zemlju.“¹²⁴⁸

Iz polaganja prava na zemlju te izlaska na more proizlazi suvremeno nagodbeno iščitavanje *Dolaska Hrvata*. Ono prvenstveno uključuje pozivanje na ujedinjenje Trojedne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije (posebice pripajanje Dalmacije Hrvatskoj) te otpor Khuenovu režimu i daljnjoj mađarizaciji. U 1903. godini oleografiranja slike došlo je do izbijanja tzv. Narodnog (protumađarskog) pokreta i niza demonstracija protiv aktualnih vlasti.¹²⁴⁹ Za suzbijanje pokreta upotrijebljena je i vojska. Takvi događaji zasigurno su

ističući da su već u vremenu doseljenja Hrvati bili civiliziraniji od Avara koje su porazili, i to u savezu s tada visoko civiliziranim Bizantskim Carstvom. Vidi: Maruševski, 2002., 158., 161.

¹²⁴⁵ Zanimljivo, isti prigovor uputio je godinama kasnije i Vladislav Kušan: „Jedino, što bi se moglo slikaru prigovoriti, jest način, kako je prikazao Hrvate: izgledaju tu kao neki barbari, što oni nikako u to doba nisu više bili, jer su sa sobom donijeli svoju kulturu.“ Vidi: Kušan, 1942., 13.

¹²⁴⁶ Gerhart et al., 2008., 170.

¹²⁴⁷ *Dolazak Hrvata*, 1903., 7.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, 9.

¹²⁴⁹ Narodni pokret eskalira u travnju, a zamire u kolovozu 1903. godine. U lipnju iste godine Khuen napušta bansku poziciju. Otprilike u tom razdoblju reklamira se i oleografija *Dolazak Hrvata*. Na 26. kolovoza 1903. godine, primjerice, u *Narodnim novinama* se iznosi: „[...] preporučamo ovu reprodukciju kao vrlo uspješnu ne samo kao ures svake hrvatske kuće, već i kao sliku iz naše povjesti, a od ruke našeg umjetnika.“ Vidi: „Medovićeve 'Dolazak Hrvata' u reprodukciji“, *Narodne novine*, br. 193, 3.

pridonijeli popularnosti Medovićeve slike koja je u očima tadašnjih gledatelja, bez obzira na nagodbeni diskurs Zlatne dvorane, ukazivala na politička prava hrvatskog naroda. Najveći dio javnosti i oporbenih političara vidio je u Mađarima kasnije doseljenike ili pak avarske nasljednike koji političkom ili vojnom silom žele prisvojiti teritorij Trojedne Kraljevine.¹²⁵⁰



85) M. C. Medović, *Krunjenje Ladislava Napuljskog*, 1905., *Hrvatski institut za povijest, Zagreb*¹²⁵¹

Dok su prve dvije Medovićeve slike u Zlatnoj dvorani (*Splitski sabor 925.* i *Dolazak Hrvata*) bile oleografirane i postale iznimno popularne, s iduće dvije slike (*Krunjenje Ladislava Napuljskog* i *Zaruke kralja Zvonimira*) to nije bio slučaj. Izbor tema izazivao je oprečne reakcije javnosti te utjecao na izostanak politički afirmativne recepcije u 20. stoljeću.¹²⁵² Prva slika, *Krunjenje Ladislava Napuljskog*, rađena je paralelno s *Dolaskom Hrvata* od 1901. godine. Slika je dugo vremena dotjerivana pa je postavljena tek 1905. godine. Po tehničkom pristupu (izboru boja, kompozicijskom rješenju i razradnji likova u prvom planu) riječ je o jednom od Medovićeve najuspjelijih povijesnih prizora.¹²⁵³ Na slici je prikazan dio crkvenog interijera u

¹²⁵⁰ O krizi dualizma u Monarhiji te nemirima u Hrvatskoj 1903. godine vidi: Šidak et al., 1968., 211.-213.

¹²⁵¹ Maruševski, 2002., 152.

¹²⁵² U odnosu na politički status Trojedne Kraljevine izbor tema smatrao se neprikladnim. Ladislav Napuljski prodao je Dalmaciju Mlečanima 1409. godine, 6 godina nakon krunidbe, a zarukama kralja Zvonimira Hrvatsko Kraljevstvo se izravnije vezalo uz Ugarsku s kojom će uskoro tvoriti personalnu uniju.

¹²⁵³ Među likovima u prvom planu posebno se izdvaja lik kraljeve sestre prikazan u profilu na lijevoj strani slike. Vera Kružić Uchytel naziva ga „idejnim središtem“ i „najvećom likovnom vrijednošću“ slike. Kvalitetan je i Medovićeve autoportret – svećenik koji pridržava krunu, smješten iza kralja. Vidi: Kružić Uchytel, 1978., 72., 105./ U vrednovanju slike Vladislav Kušan istaknuo je Medovićeve bliskost Vlaha Bukovcu, svečanu atmosferu s efektima intimnosti, uspješno slaganje kompozicijskih elemenata u smislenu cjelinu te iznimni toni sklad koji je gotovo bez premca u Medovićeve slikarstvu. Uputio je, međutim, prigovore desnoj strani slike koja svojim

kojem se odvijala krunidba. Po slikarevoj već ustaljenoj praksi prisutni su određeni anakronizmi i pojedini isključivo dekorativni elementi, iako u manjoj mjeri nego na *Splitskom saboru 925. godine*.¹²⁵⁴ Slikanje krunjenja inače je podrazumijevalo svečaniji interijer prepun dekoracija pa na račun takve povijesne rekonstrukcije ovog puta nisu upućivani snažniji prigovori. Komentirajući način slikanja odjeće Isidor Kršnjavi, primjerice, rezignirano je ustvrdio tek da je to „Medovićeva specijalnost, pa neka mu bude“.¹²⁵⁵

Krunjenje Ladislava Napuljskog za hrvatsko-ugarskog kralja odvalo se 1403. godine u Zadru. Kako piše Rudolf Horvat u tada aktualnoj *Povjesti Hrvatske* (izdana 1904. godine): „Ladislava je 5. kolovoza 1403. u stolnoj crkvi zadarskoj (Katedrala svete Stošije, op. a.) okrunio ostrogonski nadbiskup Ivan Kanižaj. O krunisanju svome piše Ladislav još isti dan mletačkomu duždu Mihalju Stenu ovo: 'Uz najveće odobravanje sviju i uz najsilnije oduševljenje primismo na glavu svetu krunu (diadem), u desnicu žezlo, a u ljevicu jabuku'. To je zadnje krunisanje na zemljištu hrvatskom. Kakvom li se krunom krunio Ladislav Napuljski? Sigismund (Žigmund Luksemburški, op. a.) rado ističe, da se Ladislav nije krunio krunom sv. Stjepana. Ova se naime kruna čuvala u Višegradu. [...] Valjda se Ladislav okrunio hrvatskom krunom. Na tu nas misao dovodi činjenica, da Hrvati priznavaju Ladislava kraljem svojim, dočim ga još iste godine ostavljaju pristaše njegovi u Ugarskoj. A možda bi se tako dala protumačiti i zagonetka, da iza toga nestaje svaki trag hrvatskoj kruni. Nije li ju plašljivi Ladislav sa sobom odveo u Napulj?“¹²⁵⁶

Prizor krunjenja vladara koji je 1409. godine prodao Dalmaciju Mlečanima za 100 000 dukata izazivao je oprečne reakcije. S jedne strane hvaljen je slikarev pristup, osobito pojedini tehnički aspekti slike, dok je s druge strane glavni prigovor upućivan na odabir sadržaja. Isidor Kršnjavi, primjerice, smatrao je da u hrvatskoj povijesti postoje mnogo prikladnije povijesne epizode za slikanje od krunidbe koja nagoviješta prodaju dijela buduće Trojedne Kraljevine.¹²⁵⁷ Ipak, ukoliko se uzme u obzir spomenuti Horvatov tekst te slična historiografska promišljanja krajem 19. i početkom 20. stoljeća, jasno je da Ladislav Napuljski nije promatran isključivo kroz prizmu prodaje prava na Dalmaciju Mlečanima. Medovićeva slika mogla je, prema tome, aludirati i na možda posljednju krunidbu na hrvatskom tlu sa starom hrvatskom krunom koja je

dekorativnim prazninama nikako ne odgovara izvrsno popunjenoj lijevoj strani te likovima u pozadini koji su „loše postavljani i još lošije izvedeni“. Vidi: Kušan, 2003., 177.-178.

¹²⁵⁴ „[...] sve je u brokату, svili, sjaju metala, glatkom mramoru, pa nakit, frizura, i to ona stila 'oko 1900.', ruže, vrste orijentalnih sagova kakvi su bili u modi potkraj stoljeća, [...] nema ni traga Bizantu ili hrvatskom srednjem vijeku, sve je prekomjerno obogaćeno prema suvremenom ukusu društva čiji ambijent 'boluje' od umjetničkog obrta i *horror vacui*.“ Vidi: Maruševski, 2009., 304.

¹²⁵⁵ Vidi: Kružić Uchytel, 1978., 138. (Kršnjavijev osvrt), 218. (detaljniji opis slike)

¹²⁵⁶ Horvat, 1904., 256.-257.

¹²⁵⁷ Maruševski, 2002., 153.

kasnije nestala. Slika je također mogla aludirati na anžuvinsku opoziciju Žigmundu Luksemburškom koji je često percipiran kao vladar bliži ugarskim kulturnim i političkim krugovima, a napose kroz odvijanje zloglasnog *Krvavog sabora križevačkog*. U konačnici, čak ni isključivo aludiranje na prodaju Dalmacije nije nužno sporno. Prikazivanje povijesnih epizoda kojima se nagoviještaju crni scenariji, naime, nije toliko neuobičajna pojava u historijskom slikarstvu. Dapače, didaktička intoniranost takvih radova (s određenom povijesnom poukom ili opomenom) nerijetko je ostavljala snažan i upečatljiv dojam među svim društvenim slojevima.¹²⁵⁸

Potonja nagodbena iščitavanja prizora bila su tijekom 20. stoljeća općeprihvaćena, kako u prvotnim osvrtima u tisku, tako u kasnijim povijesno-umjetničkim istraživanjima (prije svega Vere Kružić Uchytíl i Olge Maruševski).¹²⁵⁹ Mira Kolar Dimitrijević i Elizabeta Wagner nastojale su, međutim, dovesti u pitanje takvo ikonografsko određenje. Prema njihovoj interpretaciji slika bi trebala nositi naziv *Krunidba Vladislava Jagelovića za hrvatsko-ugarskog kralja 1440. godine u Stolnom Biogradu*. Autorice svoju tezu ne temelje pritom na konkretnim povijesnim izvorima, već na onome što smatraju povijesno, nacionalno i politički prikladnijim čitanjem slike. Tvrde da je Kršnjavi (koji je vršio utjecaj na izbor i prezentaciju sadržaja te u međuvremenu postao blizak politici oslanjanja na bečki dvor) „vrlo lukavo, ali i tajnovito riješio problem prijelaza hrvatske krune od Anžuvinaca i Jagelovića na Habsburgovce“.¹²⁶⁰ Po njihovu mišljenju: „Gotovo je posve sigurno da je na slici naslikano krunjenje poljskog kralja Vladislava Jagelovića 1440. godine, ali u prisustvu kraljice Elizabete, Žigmundove kćeri i žene (tada udovice, op. a.) Alberta Habsburškog jer je dogovoreno da poslije smrti Vladislava Jagelovića prijestolje opet prijeđe Habsburgovcima, tj. Ladislavu Postumu. Na to upućuje lik Elizabete s krunom na glavi i lik dječaka sa žezlom (Ladislav Postum, op. a.). Elizabeta se na slici nalazi u prvom planu, a to ne bi bio slučaj da ona nije vladarica, koja nosi poruku da poslije Jagelovića hrvatsko-ugarska kruna opet prelazi na Habsburgovce.“¹²⁶¹ Iako intrigantno, potonje tumačenje zasnovano je prvenstveno na povezivanju troje likova s insignijama (kralja, kraljice i paža) u jedan jedinstveni narativ. Za prihvaćanje takvog narativa te eventualno odbacivanje

¹²⁵⁸ U kontekstu hrvatsko-mađarskih odnosa u vremenu Nagodbe takva vrsta aluzije mogla je ukazivati na hrvatsku lakomislenost i naivnost (slika je naručena za Khuenova mandata što je tim zanimljivije). Međutim, svečanost i pompoznost prikazanog događaja ne idu na ruku ovakvoj vrsti interpretacije.

¹²⁵⁹ Tekstovi Vere Kružić Uchytíl i Olge Maruševski citirani su u dosadašnjoj obradi slike, a za prvotne reakcije (tadašnje opise slike) u tisku vidi: Kružić Uchytíl, 1978., 255.-256.

¹²⁶⁰ Kolar Dimitrijević i Wagner, 2010., 304.

¹²⁶¹ Ibid., 305.

Krunidbe Ladislava Napuljskog nužni su ipak posve pouzdani povijesni izvori,¹²⁶² tim više što sam Kršnjavi komentira sliku pod dosadašnjim uvriježenim nazivom.¹²⁶³



86) M. C. Medović, *Zaruke kralja Zvonimira*, 1907., Hrvatski institut za povijest, Zagreb¹²⁶⁴

Nakon *Krunidbe Ladislava Napuljskog* u Zlatnoj dvorani ostala su tri upražnjena mjesta za koja je raspisan natječaj u lipnju 1904. godine. Među kandidatima čije su slike bile razmatrane bili su Medović, Čikoš i Iveković. Važnu ulogu u procjeni djela i dalje je imao Isidor Kršnjavi, kojeg je vlada ovog puta tražila da ocijeni skice. U svom osvrtu Kršnjavi je bio mišljenja da Medović treba biti autor svih šest slika u dvorani ili najmanje još jedne (ukupno dakle četiri slike) kako bi barem duži zidovi bili stilski jedinstveni. Ipak, svojim vrednovanjem Čikoševih i Ivekovićevih skica te navodnim obzirom prema pravednoj raspodjeli poslova među slikarima Kršnjavi je naposljetku i sam utjecao na stilsku neujednačenost zidova Zlatne dvorane. Za tri prazna mjesta svaki je slikar tako izradio po jednu sliku. Umjesto planiranih prizora *Krunidba kralja Tomislava* i *Ćiril i Metod krste Hrvate*, Kršnjavi je predložio, nadalje, prizore koji su po njemu bili povijesno utemeljeniji. Četiri predložena prikaza namijenjena

¹²⁶² Veliki je problem, primjerice, što Mira Kolar Dimitrijević i Elizabeta Wagner ne navode istraživanja Vere Kružić Uchytel posvećena Medovićevom historijskom slikarstvu, što također pridonosi proizvoljnom iščitavanju prizora i povijesno-umjetničkih kretanja općenito. Vidi: Kolar Dimitrijević i Wagner, 2010., 303.-311.

¹²⁶³ „Takva je slika Krunidba kralja Ladislava. Estetskim se osjećajima pridružuju i patriotska vrlo mješovita čuvstva. Mjerimo političku vrijednost te krunidbe i njezine kobne posljedice. Ta čuvstva u slici nisu izražena, nego ih mi u sliku unosimo, ali ne bi zgoroga bilo da je i na slici u nekoj grupi nezadovoljnih zlo slutećih osoba to čuvstvo izraženo. Slika bi se tako s našim pridruženim osjećanjima sjedinila.“ Vidi: Maruševski, 2002., 157.

¹²⁶⁴ Ibid., 155.

Zlatnoj dvorani i vjerojatno lođi bila su redom: *Svatovi Zvonimira s kćerju ugarskoga kralja, sestrom sv. Ladislava, Kralj Koloman pozdravlja hrvatske velikaše poljupcem mira (1102.), Bela IV. vraća se iza odlaska Tatara u razoreni Zagreb te Ban Mažuranić otvara svečano Hrvatsko sveučilište*. Od navedenih naslova naposljetku je realiziran prvi (kao Medovićevo djelo) i drugi (kao Ivekovićevo djelo). U prostor lođe ipak nisu dodavane nove slike, a Čikoševo *Pokrštenje Hrvata* (s prikazom Ćirila i Metoda) u međuvremenu je zamijenilo istovjetno Medovićevo rješenje koje je ostalo sačuvano na razini skice.¹²⁶⁵

Medovićevo četvrto i posljednje djelo za Zlatnu dvoranu, dovršeno 1907. godine, prikazivalo je Zvonimirove zaruke s ugarskom princezom Jelenom Lijepom iz dinastije Arpadovića (sestrom ugarskog kralja Ladislava I.). U svečanom obredu insceniranom unutar crkvenog interijera Zvonimir (rađen po liku Roberta Frangeša) pruža prsten budućoj hrvatskoj kraljici (rađenoj po liku Medovićeve učenice Zore Roman).¹²⁶⁶ U pogledu historijske rekonstrukcije događaja i tehničkog pristupa općenito Medović slijedi do tad već ustaljenu praksu, iako uz nešto manji broj anakronizama i slabije izražene toplije boje. Kružić Uchytíl ističe, primjerice, vrsno rađen Jelenin portret, ali i slabije razrađene likove u pozadini prizora.¹²⁶⁷ Vladislav Kušan također hvali spretno osvjetljenje i slikanje glavnih likova, ali kritizira gomilanje različitih materijala poput „mramora, dragulja i tkanina“ što, po njegovu mišljenju, „žrtvuje cijelu sliku vanjskom efektu ilustracije“.¹²⁶⁸ Njihove podvojene kritike zapravo su na tragu prvotnih i podvojenih kritičarskih reakcija na sliku iz 1907. godine. Kršnjavi tada nastavlja upućivati prigovore na nedovršenost i faprestizam pojedinih dijelova prizora, u manjoj mjeri upozoravajući na anakronizme, dok Otto Kraus govori o Medovićeovom najzrelijem historijskom ostvarenju.¹²⁶⁹

O političkoj (nagodbenoj) motivaciji koja se krila iza izbora teme najizravnije svjedoči Kršnjavijeva promemorija vladi upućena 27. travnja 1905. godine. Kršnjavi u njoj obrazlaže: „Ova ženidba bila je za Hrvatsku sudbonosna, jer je njome položen temelj baštinskome pravu Arpadovaca na Hrvatsku i Dalmaciju. Sveti je Ladislav kao utemeljitelj zagrebačke biskupije za hrvatsku kulturu vrlo važna ličnost; scijenim, da bi slika gdje on svoju sestru zaručuje s hrvatskim banom i poslije kraljem, pristajala u dvoranu zgrade za bogoštovlje i nastavu. I

¹²⁶⁵ Maruševski, 2002., 153.-156.

¹²⁶⁶ Kružić Uchytíl, 1978., 105. (o Robertu Frangešu), 113. (o Zori Roman)

¹²⁶⁷ Ibid., 106.

¹²⁶⁸ Osobito ga pritom smetaju tri djevojčice i cvjetni aranžmani u prvom planu koji su isključivo u funkciji popunjavanja prostora, budući da nisu čvršće vezani uz centralni dio slike. Za Kušanovu kritiku i citirane dijelove vidi: Kušan, 2003., 176.-177.

¹²⁶⁹ O podvojenim reakcijama na stranicama tiska vidi: Kružić Uchytíl, 1978., 138.-139., 256.

slikovno bi ta slika dobro pristajala napram slike krunidbe Vladislava Napuljskog.¹²⁷⁰ Zaruke budućeg hrvatskog kralja i ugarske princeze, prema tome, jasna su aluzija na političku uniju s Ugarskom i pripadnost istom religijskom krugu zemalja. Krajem 19. i početkom 20. stoljeća nagodbenim vlastima Zvonimirova ženidbena veza bila je sasvim prikladan, ako ne i omiljeni, povijesni motiv. U opozicijskim redovima, naprotiv, takav izbor izazvao je burne reakcije pa se o Medovićevoj slici govorilo kao o svojevrsnoj mađarizaciji hrvatske umjetnosti. Pritom se posebno propitivalo odbacivanje ranijih, k tome povoljno ocjenjenih, skica.¹²⁷¹ Među pojedinim pravašima, primjerice, kralj Zvonimir i njegova supruga Jelena uživali su prilično negativnu reputaciju, čemu je dijelom pridonio i roman Eugena Kumičića znakovita naziva *Kraljica Lepa ili propast kraljeva hrvatske krvi*. Povijesne ličnosti i događaji, bilo u slikarstvu, bilo u književnosti ili drugim umjetničkim područjima, redovito su interpretirani u suvremenom nagodbenom ruhu. Stručni fenomeni, poput ostvarivanja povijesne autentičnosti ili izražajne snage, bili su pritom najčešće od sekundarne važnosti.¹²⁷²



87) B. Čikoš Sesija, *Pokrštenje Hrvata*, 1907., Hrvatski institut za povijest, Zagreb¹²⁷³

Zaruke kralja Zvonimira posljednje su Medovićevo djelo unutar Zlatne dvorane. *Pokrštenje Hrvata* Bele Čikoša Sesije dovršeno je iste 1907. godine te predstavlja prvu sliku

¹²⁷⁰ Maruševski, 2002., 156.

¹²⁷¹ Kružić Uchytíl, 1978., 138.

¹²⁷² „Nije mu (Eugenu Kumičiću, op. a.) bila važna složena povijesna istina i povijesne činjenice – važna mu je bila samo poruka, koja jasno želi reći da nesloga i šurovanja sa strancima dovode do nacionalne tragedije.“ O negativnoj percepciji kraljice Jelene u Kumičićevu romanu vidi: Šicel, 1997., 343.-345.

¹²⁷³ Maruševski, 2002., 160.

(ukoliko se ne računa Bukovčev prikaz *Živio kralj* na zidu lođe) kojom se narušava dotadašnje autorsko i stilsko jedinstvo središnjeg prostora.¹²⁷⁴ Slika prikazuje svetu braću Ćirila i Metoda prilikom pokrštavanja pogana.¹²⁷⁵ Za razliku od Ćikoševih studija kod kojih je „slikarska izražajnost podpuno došla do svojega prava“,¹²⁷⁶ konačna verzija djela nije u potpunosti ispunila očekivanja kritičara. Isidor Kršnjavi cijenio je, primjerice, duhovitost kompozicije i kompleksnost ideje, ali u crtežu i koloritu tražio je drukčiju obradu. Izbor teme smatrao je povijesno nepouzdanim, pitajući se jesu li baš Ćiril i Metod krstili Hrvate.¹²⁷⁷

Slaba povijesna utemeljenost događaja iz 9. stoljeća Ćikošu je, međutim, odgovarala. Omogućila mu je slobodniji pristup i odmak od strože povijesne rekonstrukcije prizora. Pokrštenje Hrvata prikazao je kao civilizacijski sraz kršćanstva i poganstva s podvojenim reakcijama pokrštavanih. Sklonost dramatičnom i okultnom naglasio je motivom paljenja vatre te pokušajem ubojstva na desnoj strani slike. Na lijevoj pak strani prikazao je pokrštene Slavene (među njima i Mađare s karakterističnim podunavskim kapama) kao „pitomo i poslušno stanovništvo“.¹²⁷⁸

Ćirilo-metodska tematika inače je podrazumijevala isticanje sveslavenske uzajamnosti i ekumenizma, zbog čega je za pojedine austrijske i ugarske političare bila problematična. U sve burnijim društvenim prilikama (novi kurs, hrvatsko-srpska koalicija, daljnje nagodbene krize i predratna zbivanja) Ćikošev prikaz bio je stoga i aktualan i potencijalno kontroverzan. Tijekom 19. stoljeća popularizacija života i djela svetih Ćirila i Metoda vezivala se prvenstveno uz aktivnosti Jugoslavenske akademije, odnosno Račkog i Strossmayera. Slike tzv. slavenskih apostola bile su prisutne u različitim sakralnim prostorima. Usprkos političkoj agendi koja se nerijetko krila iza takvih prikaza, njihova svrha bila je primarno religijska (papa Leon XIII. odredio je, primjerice, da se sveti Ćiril i Metod štiju u slavenskom svijetu radi očuvanja

¹²⁷⁴ U svojim *Zapiscima* Kršnjavi spominje da je predlagao zamjenu Ćikoševa *Pokrštenja* i Ivekovičeva *Poljupca* Medovičevim slikama, i to na sljedeći način: „Kasnije je naručila vlada dvije slike: jednu kod Ivekovića, drugu kod Csikosa. I tada sam vršio neugodnu zadaću preuzimanja. Upozorio sam tadašnjeg predstojnika da te slike ne pristaju uz Medovičeve i da sprečavaju jedinstven dojam dvorane. Predlagao sam da se slika, gdje se Koloman sastaje s hrvatskim velikašima, pokloni gradu Križevcu, a slika Ćirila i Metoda gradu Karlovcu za novu crkvu, pa da se još dvije slike naruče kod Medovića za vladinu dvoranu da bude cjelovita. Nisam uspio.“ Vidi: Kršnjavi, 1986., 687.

¹²⁷⁵ Za podatke o slici i studijama vidi: Maroević, 2012., 124., Kušan, 1942., 13.-14., Schneider, 1969., 104.

¹²⁷⁶ Ljubo Babić bio je mišljenja da Ćikoševa izražajna energija opada s većim i monumentalnijim zadacima. U širokom tretiranju vidio je određene, isključivo tehničke, sličnosti s američkim slikarem Johnom Sargentom (1856.-1925.). Za Babićev osvrt i navedeni citat vidi: Babić, 1943., 147.-148.

¹²⁷⁷ Olga Maruševski promatrala je Ćikoševo *Pokrštenje Hrvata* u kontekstu probuđenog romantizma s primjesama simbolizma i misticizma. Slikarev pristup povijesnim temama i motivima utoliko se razlikovao od Medovičeva dekorativnog historijskog slikarstva ne samo u tehničkom, već dijelom i idejnom pogledu (iako ni prvi ni drugi autor nisu baš vodili računa o ostvarivanju povijesne autentičnosti prizora, niti su se pitali koliko je određeni prizor povijesno utemeljen). Vidi: Maruševski, 2002., 154.-156., 161.-162.

¹²⁷⁸ Kolar Dimitrijević i Wagner, 2010., 300.-301.

jedinstva crkve, a njima je posvetio i spjev *Slavorum gentem*). U historijskom slikarstvu javnih, a posebice državnih, institucija, prizori o Ćirilu i Metodu bili su rijetko zastupljeni. Ćikoševa slika u tom je pogledu više iznimka, nego li pravilo. Austro-Ugarska Monarhija budno je držala na oku panslavističke tendencije, posebno tijekom Aneksijske krize 1908. godine i uslijed zaoštavanja odnosa s karadževićevskom Kraljevinom Srbijom.¹²⁷⁹



88) O. Iveković, *Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu 1102. godine*, 1906./ 1909., Hrvatski institut za povijest, Zagreb¹²⁸⁰

Nakon 1907. godine u Zlatnoj dvorani ostalo je još jedno slobodno mjesto. Vlada od Medovića naručuje novu sliku oko 1909. godine. Ipak, posredstvom Društva umjetnosti, umjesto predviđenog *Sabora u Cetinu 1527. godine* bit će postavljena druga slika, i to *Poljubac mira* ili *Poklonstvo hrvatskih velmoža kralju Kolomanu 1102. godine*, autora Otona Ivekovića.¹²⁸¹ Kršnjavi, koji je tada predsjedao Društvom umjetnosti, smatrao je Medovićeve skicu cetingradskog sabora slabom, zbog čega se vlada posljedično priklonila novom slikarskom rješenju.¹²⁸² Većina dosadašnjih i još uvijek aktualnih publikacija Ivekovićevu sliku

¹²⁷⁹ Tekst o Ćikoševom *Pokrštenju Hrvata* objavljen kao dio prethodnog priopćenja: Kokeza, 2019., 76./ O ćirilo-metodskoj tematici te njezinim društveno-političkim implikacijama na prijelazu stoljeća vidi: Maruševski, 2002., 161.-162., Kolar Dimitrijević i Wagner, 2010., 300.-301.

¹²⁸⁰ Maruševski, 2002., 159.

¹²⁸¹ Kružić Uchytel, 1978., 36.

¹²⁸² *Ibid.*, 138.

datira u 1906. godinu (prema signaturi).¹²⁸³ Tada su u dvorani ostala tri slobodna mjesta, a Medovićeve, Čikoševe i Ivekovićeve skice komentiraju se kao potencijalni kandidati na stranicama tiska. Ipak, kako potvrđuju istraživanja Vere Kružić Uchytíl, Medovićeve slika *Sabor u Cetinu 1527. godine* bila je razmatrana sve do 1909. godine. To bi značilo da je jedno slobodno mjesto u dvorani i dalje postojalo, kada ga konačno popunjava Ivekovićeve slika.¹²⁸⁴ Ako se uzmu u obzir tadašnji problemi s formiranjem i održavanjem vlasti (smjene banova i odjelnih predstojnika, sazivanje i raspuštanje Sabora) jasno je da *Poljubac mira* nastaje već tijekom 1906. godine, međutim na zidove Zlatne dvorane uslijed složenih društvenih prilika dopijeva 1909. godine.¹²⁸⁵

Vladislav Kušan temeljitije je opisao sliku i povijesne prilike prikaza 1942. godine: „Ugarski kralj Koloman sprema se, da zauzme Hrvatsku, jer drži da po svojoj tetki, Jeleni Lijepoj, ima pravo na hrvatske zemlje i prijestolje. Došavši sa svojom vojskom do Drave, vidi, iznenađen, kako su na drugoj strani rijeke okupljene hrvatske vojne snage, potpuno spremne za otpor. Zato odustane od svoje nakane, da zametne boj, i pošalje Hrvatima svoje poslanike, da se prijateljski nagode i priznaju mu traženo pravo, da se ne bi uzalud lila krv.“¹²⁸⁶

Na slici pred šatorom ugarski kralj Koloman sa svitom dočekuje hrvatske velmože predvođene Kačićem. Iza njihovih leđa smještena je ugarska svita, a iznad njih vijore se ugarski simboli vlasti. Ugarska i hrvatska skupina djelomično su kompozicijski razdvojene stablom u pozadini s čije se desne strane nalaze rijeka i potom hrvatski vojni šatori. U donjem lijevom kutu slike je na sjekiru oslonjen velmoža Gušić, razgovara s likom s lijeve strane. S njihove desne strane, iza Kačićevih leđa, nalazi se velmoža Šubić oslonjen na mač. Iza njega je knez Krčki s hrvatskim barjakom. Do i iza njih nadalje prilaze ostali hrvatski plemići, predvodnici rodova,¹²⁸⁷ penjući se prema uzvisini. Koloman je prikazan sukladno tadašnjim povijesnim saznanjima, kao pogrbljen čovjek slijep na jedno oko, a ogrnut žutim krunidbenim plaštom i sa krunom svetog Stjepana na glavi. Oton Iveković, za razliku od Medovića i Čikoša Sesije, nastoji u detaljima odjeće, heraldike i lica ostaviti dojam povijesne autentičnosti prizora, makar ne postiže dramatičnost i dinamičnost cjelokupne scene.¹²⁸⁸ Usprkos tome *Poljubac mira*

¹²⁸³ Primjerice, publikacija *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München* iz 2008. godine datira je u 1906. godinu. Vidi: Gerhart et al., 2008., 171.

¹²⁸⁴ U 157. broju *Novosti* iz 1909. godine komentira se nerealizirana Medovićeve slika *Sabor na Cetinu* i vladine narudžbe za Odjel za bogoštovlje i nastavu. Vidi: Kružić Uchytíl, 1978., 257.

¹²⁸⁵ Za društveno-političke prilike u tom razdoblju u Hrvatskoj vidi: Šidak et al., 1968., 230.-251.

¹²⁸⁶ Kušan, 1942., 15.-16.

¹²⁸⁷ Prema *Pacti conventi*, sačuvanoj u trogirskom rukopisu Tome Arhidakona, pogodbu s Kolomanom postiglo je vodstvo 12 hrvatskih plemena iz rodova Kačića, Kukara, Šubića, Svačića, Čudomirića, Mogorovića, Gušića, Karinjana i Lapčana, Polečića, Lačničića, Jamometića te Tugomirića. Vidi: Kolar Dimitrijević, 2013. (pregled: 22. 1. 2020.) <http://www.matica.hr/kolo/401/Izidor-krsnjavi-i-simbolika-zagrebacke-zlatne-dvorane-22926/>

¹²⁸⁸ Kušan, 1942., 16.

najpoznatiji je i najkvalitetniji prikaz hrvatske nagodbe s Kolomanom u historijskom slikarstvu u Hrvatskoj, posebice kada se uspoređuje s ranijim primjerima sačuvanim u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu.¹²⁸⁹ Tema susreta hrvatskih i ugarskih velikodostojnika preuzeta je iz dokumenta poznatog pod nazivima *Qualiter* ili *Pacta Conventa*, odnosno iz zapisa prve polovine 14. stoljeća pridodanih djelu Tome Arhiđakona. Sporazum Kolomana i hrvatskih plemića opisuje se u njemu na sljedeći način: „Kada je kralj čuo da su se Hrvati spremili za boj, pošalje k njima glasnike s porukom, da je voljan da prema njima bude milostiv i da utanači ugovor, kako budu sami htjeli. Hrvati pak saslušavši kraljevu poruku sastaje se da vijećaju i jednoglasno pristanu na kraljev prijedlog i pošalju mu dvanaest razboritih plemića od dvanaest hrvatskih plemena... Kada su oni prišli kralju, dadoše mu dužno poštovanje. Kralj pak primivši ih na poljubac mira (naslov slike, op. a.) i časnio ih susrevši dođe s njima do toga sporazuma...”¹²⁹⁰

Prva – povijesna razina iščitavanja slike određena je izborom sadržaja. Podrazumijeva inzistiranje na ravnopravnim državno-pravnim odnosima s Ugarskom kroz povijest, odnosno aluzije na autonomiju i teritorijalnu cjelovitost buduće Trojedne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije.¹²⁹¹ Druga – nagodbena razina iščitavanja slike određena je suvremenom društveno-političkom situacijom. Uključuje aluzije na neravnopravno i neučinkovito funkcioniranje Hrvatsko-ugarske nagodbe uoči Prvog svjetskog rata, odnosno na sve lošije hrvatsko-mađarske odnose u cjelini.¹²⁹² U *Poljupcu mira* Isidor Kršnjavi ironično primjećuje određene sličnosti s Riječkom rezolucijom iz 1905. godine te s kasnijom oportunom politikom Hrvatsko-srpske koalicije. Njegova zamjedba rezultat je osobnog približavanja frankovskoj pravaškoj politici, a potvrđuje još jednom da su suvremenici na posve suvremeni – nagodbeni način interpretirali naslikane povijesne događaje.¹²⁹³

¹²⁸⁹ Riječ je o dva primjera u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, jedan je djelo nepoznata autora iz druge polovine 19. stoljeća, a drugi je djelo Ferdinanda Quiquereza iz 1880. godine (iako potonje može predstavljati i *Vladislava II. Jagelovića koji se obvezuje poštivati prava plemstva*). Nije isključeno da se Iveković poslužio njihovim kompozicijskim rješenjima, tim više jer je *Poklonstvo Kolomana* u raznim inačicama bilo poznato i hrvatskoj i mađarskoj javnosti još od sredine 19. stoljeća o čemu svjedoči tisak. Vidi: Bregovac Pisk, 2020., 280.

¹²⁹⁰ Goldstein, 1997., 265.

¹²⁹¹ O razlozima i načinima dolaska Kolomana na hrvatsko prijestolje te suprotstavljenim mađarskim i hrvatskim interpretacijama potonjih povijesnih fenomena vidi: Heka, 2013., 1265.-1267./ Inzistiranje na dobrovoljnom i slobodnom izboru Arpadovića za hrvatske kraljeve bilo je sadržano i u Hrvatskoj pragmatičkoj sankciji iz 1712. godine, i to na sljedeći način: „Mi smo [...] zemlje pridružene Ugarskoj, ali joj nijesmo podanici. Nekada imadosmo svoje domaće, a ne ugarske kraljeve. Nije nas Ugrima podvrgla nijedna sila, nijedno ropstvo, već se sami po sebi od svoje volje pokorismo ne kraljevstvu, nego kralju njihovu. [...] Slobodni smo, a ne robovi.” Vidi: Heka, 2013., 1269.

¹²⁹² O novom kursu, hrvatsko-srpskoj koaliciji i političkim okolnostima: Šidak et al., 1968., 221.-223., 227.-234.

¹²⁹³ Maruševski, 2002., 161.-162.



89) Zlatna dvorana u Opatičkoj 10 u Zagrebu (fotografirao Ivan Kokeza)¹²⁹⁴

Slike u Zlatnoj dvorani ogledni su primjeri utjecaja nagodbenih politika na razvoj historijskog žanra u drugoj polovini 19. stoljeća u Hrvatskoj. U povijesnom slikarstvu *sui temporis*,¹²⁹⁵ kako ga naziva Olga Maruševski, prikazane povijesne ličnosti i zbivanja reflektiraju različita aktualna i sporna društveno-politička pitanja nagodbenog razdoblja.



90) Zlatna dvorana u Opatičkoj 10 u Zagrebu (fotografirao Ivan Kokeza)

U likovnom pogledu djela koja su na kraće ili dulje vremena smještena unutar dvorane većinom pripadaju srednjoeuropskom umjetničkom krugu. Najveći broj autora, s izuzetkom Vlahe Bukovca, školovao se na području Srednje Europe i Italije. U sadržajnom pogledu slike većinom aludiraju na cjelovitost i autonomiju Trojedne Kraljevine te njezine veze s Ugarskom, pri čemu se posebno ističu prikazi istočnojadranske problematike (pitanje sjedinjenja Hrvatske i Slavonije s Dalmacijom). S izuzetkom *Srijemskih mučenika* koji nisu bili izloženi u dvorani,

¹²⁹⁴ Na omogućenom fotografiranju hvala upravi Hrvatskog instituta za povijest u Zagrebu i Krešimiru Krznariću.

¹²⁹⁵ Maruševski, 2002., 147.

teme slavenskog i panonskog karaktera nisu zastupljene. Teme slavenske uzajamnosti i nesloge prisutne su na *Splitskom saboru 925. godine* i *Pokrštenju Hrvata*, dok su drugdje prikazane uvijeno, i to najčešće kroz motiv svećenika glagoljaša u pozadini zbivanja.

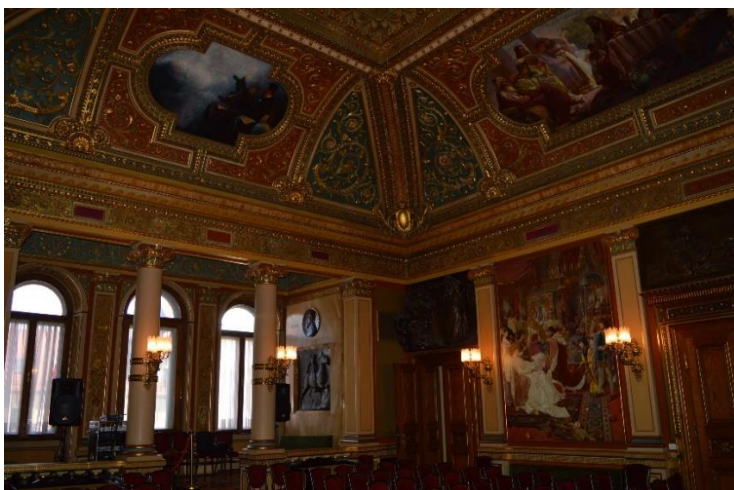


91) Zlatna dvorana u Opatičkoj 10 u Zagrebu (fotografirao Ivan Kokeza)

Isidor Kršnjavi, predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu, inicirao je preuređenje vladinih prostorija u Opatičkoj 10. U znatnoj mjeri usmjeravao je realizaciju slika namijenjenih Zlatnoj dvorani, bilo s pozicije vlasti, bilo kasnije s pozicije kritičara i stručnog procjenitelja u ime Društva umjetnosti. Njegova percepcija historijskog slikarstva uvelike je utjecala na prijem pojedinih skica i gotovih slika. U izradi povijesnih motiva Kršnjavi je inzistirao na ostvarivanju povijesne autentičnosti, temeljitom upoznavanju s povijesnim izvorima,¹²⁹⁶ tehničkoj dovršenosti, maksimalnom usavršavanju i dramatičnoj uvjerljivosti prikaza te političkom i nacionalnom udubljanju promatrača.¹²⁹⁷ Većina izloženih radova takvim kriterijima tek je djelomično udovoljavala. Konačnim izborom slika Kršnjavi je samo u manjoj mjeri bio zadovoljan, budući da njegov prvotni plan preuređenja nije bio ostvaren. Nikako nije odobravao Medovićeve anakronizme i dekorativne dodatke, dok je kod ostalih djela kritizirao različite, nekad manje, nekad više izražene tehničke i sadržajne nedostatke. Usprkos tome, s daljim vremenskim odmakom sasvim je razvidno da slike iz Zlatne dvorane spadaju među zanimljivija te, neovisno o pojedinim nedostacima, najkvalitetnija ostvarenja historijskog slikarstva u Hrvatskoj.

¹²⁹⁶ Kršnjavi se i sam bavio povijesnim istraživanjima, kao predstojnik poticao je različita historiografska izdanja, a osobito je pratio novosti iz hrvatske medievistike. Vidi: Kolar Dimitrijević i Wagner, 2010., 310.

¹²⁹⁷ Kršnjavijev pogled na historijsko slikarstvo uvelike je odgovarao njegovom Münchenskom obrazovanju te izučavanju antičke umjetnosti na Apeninskom poluotoku. Teoriju tzv. patriotskog uživljanja poznao je iz djela Karla Schnaasea (1798.-1875.). Vidi: Maruševski, 2002., 156.-157.



92) Zlatna dvorana u Opatičkoj 10 u Zagrebu (fotografirao Ivan Kokeza)

Slike u Opatičkoj 10 ukazuju na vrlo važnu ulogu Hrvatsko-ugarske nagodbe iz 1868. godine u historijskom slikarstvu u Hrvatskoj. U većini slučajeva izbor i način prezentacije tema prilagođavali su se specifičnom nagodbenom položaju hrvatskih zemalja. Na prizorima iz zajedničke hrvatsko-ugarske (antičke, kršćanske i nacionalne) povijesti gradilo se jedinstveno viđenje zasebne i autonomne, a Nagodbi privržene hrvatske nacije. U nizu scena od kasne antike do kasnog srednjeg vijeka očitovala su se povijesna viđenja tadašnjeg građanskog društva te društveno-politički prijepori istaknutih pojedinaca s područja kulture i politike. Historijsko slikarstvo funkcioniralo je kao sredstvo u provođenju oportunih kulturnih politika, a ponekad i sasvim privatnih razračunavanja među umjetnicima, kritičarima i naručiteljima.¹²⁹⁸

Bilo je potrebno približno 15 godina (od 1894. do 1909. godine) da se zidovi Zlatne dvorane ispune slikama. U tom su razdoblju angažirana ukupno četvorica istaknutih predstavnika žanra (V. Bukovac, M. C. Medović, B. Čikoš Sesija, O. Iveković), odnosno petorica, ukoliko se povijesnim radovima pribroje i alegorije Ivana Tišova. Njihova su djela tek u dva slučaja oleografirana (Medovićeve slike *Splitski sabor* i *Dolazak Hrvata*), i to u pogodnom društveno-političkom trenutku u izdanju privatnih tvrtki Petra Nikolića i Antuna Scholza. Naposljetku, kako ističe Mira Kolar Dimitrijević, dvorana ni u razdoblju Austro-Ugarske Monarhije ni tijekom većeg dijela 20. stoljeća nije bila otvorena za javnost, zbog čega je i njezina odgojno-obrazovna funkcija bila znatno ograničena.¹²⁹⁹

¹²⁹⁸ Hrvatska autonomija provodila se u nešto većoj mjeri u školstvu i kulturi. Drugdje (npr. u unutrašnjoj upravi i sudstvu) su njezina nastojanja bila uvelike limitirana. Postavljanje povijesnih slika u Opatičkoj 10 predstavlja, dakle, ogledni primjer provođenja nagodbenih, koliko-toliko autonomnih, kulturnih politika na području Hrvatske i Slavonije. Vidi: Maruševski, 2009., 17.

¹²⁹⁹ Kolar Dimitrijević i Wagner, 2010., 291.

Društvo Medulić: historijski monumentalizam

Pred kraj zrelog doba historijskog slikarstva u Hrvatskoj prodor modernih strujanja postao je izraženiji. Nove generacije umjetnika odlučnije su i radikalnije raskidale s društvenim i likovnim naslijeđem 19. stoljeća. Drugom secesijom i osnivanjem Društva hrvatskih umjetnika „Medulić“ 1908. godine uslijedila je postupna afirmacija drukčijih formalno-stilskih, sadržajnih i političkih rješenja. Klasično prikazivanje povijesnih tema i motiva ustupilo je mjesto novim likovnim koncepcijama koje su bile dosta drukčije od dotadašnjeg historijskog slikarstva. Aktivnosti medulićevaca obrađuju se stoga tek usputno, i to u kontekstu zadanih osnovnih termina te s naglaskom na pojavu stilskih, sadržajnih i političkih noviteta.¹³⁰⁰



93) M. Rački, *Kraljević Marko (Nejunačkom vremenu u prkos)*, 1910., *plakat izložbe, Kabinet grafike HAZU, Zagreb*¹³⁰¹

Svojim slikarskim i političkim djelovanjem Društvo „Medulić“ (uz Münchenski krug) iskazivalo je do tad najsnažniji otklon od tradicijskih vrijednosti 19. stoljeća na području hrvatskih zemalja. Zapravo, što je prodor modernih umjetničkih tendencija bio izraženiji, to je historijsko slikarstvo gubilo na nekadašnjem ugledu. U slučaju medulićevaca zato nije ni moguće govoriti o određenom žanrovskom usmjerenju, tim više što su osnovni termini zadani na početku doktorata dobrim dijelom dovedeni u pitanje. Primjerice, historijska rekonstrukcija (koja je u većoj ili manjoj mjeri dirigirala formalno-stilske i sadržajne odnose) u opusima slikara kao što je Mirko Rački u potpunosti je zanemarena ili odbačena. Nominalne veze sa starijim autoritetima još su uvijek postojale. Vlaho Bukovac imenovan je, primjerice, prvim počasnim predsjednikom Društva, a pojedinci su bili u kontaktu s Isidorom Kršnjavim. Ipak, način izražavanja i pogledi na slikarsku djelatnost u cjelini prilično su redefinirani. Čak i površna

¹³⁰⁰ Aktivnosti Društva „Medulić“ te odnos moderne umjetnosti i nacionalnog identiteta posljednjih su godina temeljito istraživani u radovima Sandi Bulimbašić i Petra Preloga, čemu svjedoče i izdane monografije.

¹³⁰¹ Bulimbašić, 2016., 199.

usporedba oglednih primjera historijskog slikarstva u Hrvatskoj i ciklusa posvećenog kraljeviću Marko to sasvim jasno dokazuje.¹³⁰²

U prostornom pogledu Društvo „Medulić“ vezivalo se uz dva osnovna pravca djelovanja. U pitanjima forme i stila (elementi secesije i monumentalizma) dominantan je srednjoeuropski umjetnički kontekst s Bečom i Münchenom kao bitnim točkama utjecaja. U društveno-političkim pitanjima pak iznimno relevantan postao je jugoistočni (budući jugoslavenski) kontekst. Odnos prema susjednoj Crnoj Gori i Srbiji bio je naglašen i u prijašnjim razdobljima. Međutim, nikad ranije jedno umjetničko društvo nije toliko otvoreno agitiralo za rušenje Austro-Ugarske Monarhije i eventualno formiranje države Južnih Slavena. Od prve splitske izložbe 1908., preko zagrebačke izložbe *Nejunačkom vremenu u prkos* 1910. i rimske *Međunarodne izložbe* 1911. godine, medulićevci su otvoreno isticali svoju političku orijentaciju. Štoviše, 1911. godine u Rimu odlučili su se za izlaganje u paviljonu Kraljevine Srbije, da bi se tijekom Prvog svjetskog rata dio umjetnika našao pod okriljem Jugoslavenskog odbora ili srpskog Ministarstva prosvjete. Mlađa generacija umjetnika time je ostavila po strani kompromisnu politiku svojih nekadašnjih autoriteta, otvoreno se založivši u vremenu Aneksijske krize i Balkanskih ratova za radikalnije političke rasplete.¹³⁰³

Iako slikarstvo Društva „Medulić“ nije činilo koherentnu formalno-stilsku cjelinu, Mirko Rački svojim je platnima uspio nametnuti upečatljivi i prepoznatljivi likovni izričaj. Njegov ciklus motiva s kraljevićem Markom iskazivao je možda najjasniji otklon od devetnaestostoljetnih načela historijske rekonstrukcije.¹³⁰⁴ U kronologiji žanra tzv. historijski monumentalizam označavao je napuštanje koncepta akademskog historijskog slikarstva te potpunu prevlast pseudopovijesnih prizora. Konkretnija zbivanja zamijenjena su prikazivanjem heroja narodne poezije i nacionalnih mitologija. Historijska rekonstrukcija pritom nije bila zastupljena ni na dijelovima odjeće, ni u različitim aspektima eksterijera ili interijera. Likovi su najčešće bili krajnje monumentalizirani te goli ili u narodnim nošnjama. Inspirativna podloga bile su epske pučke pjesme, dok je povijesna utemeljenost ličnosti ili događaja bila potpuno

¹³⁰² Slikarstvo oslonjeno na historiografska istraživanja u ovom je slučaju u potpunosti redefinirano, odnosno prebrisano. Umjetnici korijene jugoslavenske nacije prepoznaju u primordijalnoj i drevnoj zajednici, praktički fiktivnom prapovijesnom dobu jedinstva inspiriranom primitivnim kulturama koje su bile predmet brojnih znanstvenih i umjetničkih interpretacija na prijelazu stoljeća. Vidi: Čolović, 2016., 271.-273.

¹³⁰³ Medulićevci su osnivanjem Društva 1908. godine praktički povelu drugu secesiju, suprotstavljajući se zagrebačkom Društvu umjetnosti. Odabir imena bio je aluzija na slavensku pripadnost istočne obale Jadrana u vremenu sve snažnijih talijanskih teritorijalnih pretenzija. Više o odnosima prema zagrebačkom Društvu i odabiru imena vidi: Bulimbašić, 2016., 56.-58.

¹³⁰⁴ Više o kraljeviću Marku i kosovskom ciklusu Mirka Račkog vidi: Uskoković, 1979., 41.-44.

irelevantna. Kolektivna memorija (usmena predaja) najširih slojeva društva smatrana je idealnom bazom za oblikovanje novog tipa jugoslavenskog čovjeka.¹³⁰⁵

Za razliku od federalnog jugoslavenstva, pravaštva i kompromisnog narodnjaštva (nagodbenjaštva) koji su bili najzastupljeniji društveno-politički koncepti među umjetnicima u drugoj polovini 19. stoljeća, medulićevci su prigrlili ideologiju integralnog jugoslavizma. Oportuni odnos spram dualističkih struktura vlasti dobrim dijelom je odbačen u korist nove vizije jugoslavenskih odnosa temeljenih na rušenju Austro-Ugarske Monarhije i uspostavljanju jedinstvene jugoslavenske nacije. U specifičnom spoju kozmopolitizma i nacionalizma moderna nacionalna umjetnost bila je preduvjet osnaživanja političke integracije Hrvata, Srba i Slovenaca. Likovna djela nisu bila tek u funkciji širenja nacionalne ideologije, već su djelovala sa svrhom oživotvorenja tzv. jugoslavenske rase i novog tipa nadčovjeka. Potonji profil zapravo se oslanjao na mitologizirane likove iz epske narodne poezije koji su trebali utjeloviti prepoznatljivi rasni standard. Historijski monumentalizam Ivana Meštrovića i Mirka Račkog trebao je aktivirati primordijalnu narav jugoslavenske rase i nadići, po njihovu mišljenju, nametnute plemenske podjele. Takva vrsta nacionalne integracije ni mogla pronaći uporište u određenim povijesnim događajima i ličnostima, zbog čega se prvenstveno oslanjala na zajedničke likove iz usmene predaje (primjerice kraljevića Marka,¹³⁰⁶ vile, itd.). Oni su pak primjenom specifične obrade mitologizirani do potpune povijesne neprepoznatljivosti.¹³⁰⁷

U odnosu na nagodbeni i geopolitički kontekst ideologija medulićevaca bila je nedvojbeno radikalna. Ona je, međutim, također bila prilično rasprostranjena među mladom generacijom umjetnika i političara te u dijelu građanskog društva. Tijekom 1900-ih i 1910-ih godina frustracije izazvane neučinkovitim dualističkim sustavom upravljanja bile su sve veće. Pragmatizam Hrvatsko-srpske koalicije i naizmjenična uspostava represivnih režima nisu išli na ruku nagodbenim čimbenicima, a aneksijska kriza i balkanski ratovi samo su potaknuli daljnje bujanje jugoslavenskog integralizma. U takvim uvjetima prikazi kosovskog ciklusa i

¹³⁰⁵ Slikarstvo Mirka Račkog u počecima društva blisko je formalno-stilski Meštrovićevu kiparstvu. O potonjem kiparu i kosovskom ciklusu Sandi Bulimbašić ističe: „Umjesto ilustracije povijesnog događaja posegnuo je za mitom i pseudohistorijom junačke narodne pjesme, a junački dojam predstavio voluminoznošću mase, energijom geste i ondulatornom simbolikom stilizacije u izvanvremenskom ključu trajnoga. Njegovi su junaci doslovni i metaforički ogoļjeni do univerzalnog simbola [...]“. Vidi: Bulimbašić, 2016., 358.

¹³⁰⁶ „[...] o Marku pripovjeda povjest, no narod se u svojim pjesmama i pričama nije mnogo obazirao na povjest. Narod je lik Kraljevića Marka, kako postoji u pjesmama i pričama, izvadio iz svoga srca, oličivši u Kraljeviću Marku sama sebe sa svim svojim vrlinama i prorocima.“ O važnosti i interpretaciji kraljevića Marka na prijelazu stoljeća vidi: Ostojić, 1903., 5.-6.

¹³⁰⁷ Takav pristup povijesnoj zbilji karakterističan je za tzv. historijski monumentalizam. Za razliku od klasičnog historijskog slikarstva oblicima izražavanja inzistira se na militantnom nacionalizmu, osjećaju nadmoćnosti, izvanvremenskom simbolizmu i odgojnoj komponenti djela na razini religijske indoktrinacije. Vidi: Uskoković, 1979., 35.-39.

kraljevića Marka bili su i popularni i kontroverzni. Gotovo svaka izložbena aktivnost medulićevaca izazivala je burne političke rasprave na stranicama tiska, posebice 1911. godine kad se Društvo svrstalo na stranu Kraljevine Srbije, izlažući u rimskom paviljonu ove zemlje. Mladi su inače uspostavljali bliske kontakte s projugoslavenskim i srpskim političkim krugovima u domovini i inozemstvu. Krug podupiratelja integralnog jugoslavenstva u domaćoj javnosti nije bio zanemariv. Slabljenje habsburškog monarhijskog sustava, predratne krize i međunarodna situacija išle su u prilog takvom kretanju. Izložbe Društva „Medulić“ poticale su daljnju radikalizaciju dijelova građanskog društva koje je krajem Prvog svjetskog rata odigralo bitnu ulogu u formiranju prve jugoslavenske države.¹³⁰⁸

Kulturna politika Društva također nije bila konvencionalna. U nastojanju da što uspješnije deklariraju vlastiti svjetonazor medulićevci su se većinom koristili skupnim ili rjeđe (u slučaju Ivana Meštrovića i Mirka Račkog) pojedinačnim programatskim izložbama. One su često izazivale podvojene reakcije. Simpatizeri jugoslavenskog ujedinjenja postavljali su se krajnje afirmativno, dok su pobornici dualizma, hrvatske državotvorne ideje, različitih oblika federalizma i lijevih pokreta redovito kritizirali takve izlagačke koncepte. U napetim političkim okolnostima sama umjetnost bila je od sekundarne važnosti, a funkcionirala je prije svega kao sredstvo pojačane ideologizacije. Osnovni cilj bio je stvaranje zajedničkog i jedinstvenog kulturnog sklopa s autentičnim rasnim obilježjima. Kompromisni i nagodbeni obrasci ponašanja, svojstveni historijskom slikarstvu druge polovine 19. stoljeća, smatrani su zastarjelim i neučinkovitim. Mlađa intelektualna i umjetnička elita koristila se dakako raspoloživim - već postojećim strukturama, ali je u odnosu na opstojnost Monarhije zauzela otvoreno antisistemički (veleizdajnički) stav.¹³⁰⁹

Kosovske teme i motivi i ranije su bili prisutni u opusima istaknutih predstavnika (kao što je to slučaj kod Ferdinanda Quiquereza i Otona Ivekovića). Ipak, u kontekstu umjetničkog udruženja „Medulić“ kosovski mit korišten je po prvi puta sustavnije i u kontinuitetu. Dobar dio slikara - članova Društva u jednom je trenutku prikazivao nekog od protagonista kosovskog narativa. U tadašnjem likovnom životu povezanost skupine umjetnika u smislu ilustriranja prepoznatljivih tema i motiva svakako je predstavljala novost. Umjetničke skupine poput „Lade“ također su prikazivale slične likove i zbivanja, ali u njihovu slučaju je ideja federalnog jugoslavenstva i kulturne suradnje bila mnogo labavija.¹³¹⁰ Medulićevski koncept integralnog

¹³⁰⁸ Više o hrvatskoj politici i tzv. jugoslavenskom pitanju od 1903. do 1918. godine: Stančić, 2002., 197.-209.

¹³⁰⁹ Prelog, 2018., 77.-82.

¹³¹⁰ „Savez 'Lada', kao i njegov hrvatski odsjek, bio je u svom djelovanju apolitičan zastupajući ideju federalnog jedinstva južnoslavenske kulturne, a ne političke suradnje, ponajprije s ciljem proširenja tržišta umjetnina, te akademizam u umjetničkom stvaralaštvu.“ Vidi: Bulimbašić, 2016., 49.

jugoslavenstva te kulturne, ali i političke, suradnje manifestirao se odrješitije. To je posebice dolazilo do izražaja u prvim godinama djelovanja kad se dio umjetnika okupljao oko specifične vrste historijskog monumentalizma kao zajedničkog likovnog izraza. Da su se slikari pritom držali historijske rekonstrukcije ili barem prikazivanja konkretnijih povijesnih ličnosti i zbivanja, takav način rada u presjeku žanra bio bi vrlo značajna iznimka.¹³¹¹

Za razliku od oglednih primjera historijskog slikarstva koji su uvelike reproducirani i distribuirani u širim slojevima društva, slike medulićevaca prvenstveno su izlagane na izložbama i potom otkupljivane za potrebe užeg građanskog sloja. Likovi i zbivanja iz epske narodne poezije bili su prikladni za tiskanje među svim klasama, međutim moderni način izražavanja nije bio dovoljno prijemčiv čak ni među višim slojevima. Akademizirani obrasci, prevladavajući sadržaj i njegova didaktička intoniranost i dalje su bili općeprihvaćeni i rasprostranjeni, barem na području slikarstva. Uostalom historijski monumentalizam kao stilsko-oblikovni pravac inzistirao je na izradi djela velikih dimenzija i njihovu izlaganju u javnim prostorima. U međuratnom razdoblju utjecaj klasičnog historijskog slikarstva vremenom će sve više kopniti, makar će državne narudžbe još jedno vrijeme inzistirati upravo na takvom načinu izražavanja.¹³¹²

U sintezi hrvatskog slikarstva 19. stoljeća Grgo Gamulin ustvrdio je da historijsko slikarstvo kao specifični likovni žanr završava 1907. godine s posljednjim Medovićevim slikama za Opatičku 10. Svoju tvrdnju obrazložio je pojavom historizma druge secesije koji je sasvim različit po svojim stilskim i ideološkim težnjama. Time je na jasan način razdvojio pojavu povijesnih tema i motiva istaknutih predstavnika s pseudohistorijskim materijalom medulićevaca, zanemariivši ipak aktivnosti Otona Ivekovića, Ivana Tišova i mlađeg autora Josipa Horvata Međimurca u međuratnom razdoblju.¹³¹³ Dosadašnji ogledni primjeri historijskog slikarstva svakako pokazuju značajne razlike od spoja moderne forme i pseudohistorijskog sadržaja u slikarskim opusima Društva „Medulić“. Moderna umjetnost na područje hrvatskih zemalja prodirala je postupno, a njezina pojava na platnima Vlahe Bukovca, Mate Celestina Medovića, Bele Čikoša Sesije ili Otona Ivekovića nije odveć narušavala ustaljenu predodžbu historijskog slikarstva. Medulićevci su pak promatrali povijest i ulogu

¹³¹¹ Antun Gustav Matoš iz političkih je razloga kritizirao odabir pseudohistorijskih i mitologiziranih epizoda jugoslavenske (i srpske) povijesti: „[...] mene kao Hrvata silno boli što Meštrović, rodom Hrvat, nije našao u povijesti hrvatskog heroizma ni jedne jedine epizode dostojne njegovog slavosrpskog dlijeta, slaveći bitku bježanja i izdaje, slaveći izmečara i tursku pridvoricu Marka i zaboravljajući da je Zrinjski veći od atentatora Obilića i da za junaštvo nebrojenih hrvatskih delija ne svjedoče lažljivi slijepci već dokumentarna gospoda Historija.“ Vidi: Čolović, 2016., 277.

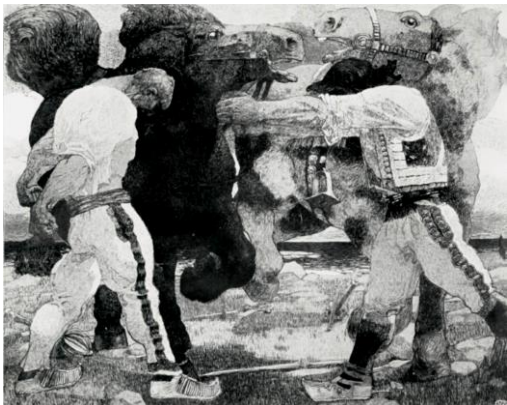
¹³¹² O tome u kasnom (međuratnom) dobu najbolje svjedoči primjer Ivana Tišova.

¹³¹³ Gamulin, 1995., 281.

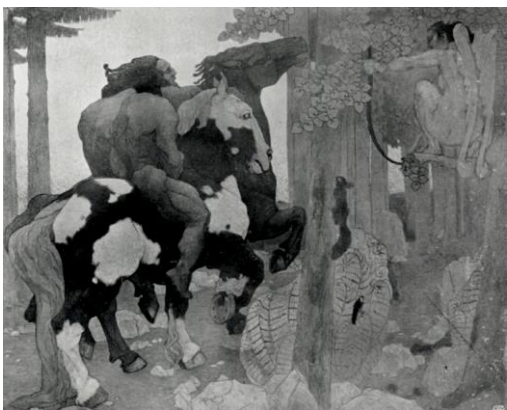
umjetnosti na mnogo drukčiji način od svojih prethodnika. Njihova primjena novih stilskih nazora s jedne te potreba za iskazivanjem nacionalne svijesti s druge strane uvelike su odbacili prepoznatljive slikarske „izme“ (romantizam, realizam, akademizam) i društveno-političke obrasce druge polovine 19. stoljeća. Aktivnosti Društva „Medulić“ predstavljaju stoga prvi značajniji korak u redefiniranju, a konačno i odbacivanju većeg dijela zadanih osnovnih termina i pratećih hipoteza s početka ove disertacije.¹³¹⁴



94) Lj. Babić, *Ženidba Kraljevića Marka*, 1910.



95) M. Rački, *Kraljević Marko i Musa Kesedžija*, 1910.



96) T. Krizman, *Kraljević Marko i vila Ravijojla*, 1910.¹³¹⁵

¹³¹⁴ Prelog, 2018., 28.-31.

¹³¹⁵ Primjeri triju slika, danas nepoznatih lokacija, s izložbe *Nejunačkom vremenu u prkos* održane u Zagrebu 1910. godine. Vidi katalog: *Nejunačkom vremenu u prkos*, 1910.

IV. 5. Kasno doba (od 1918. do četrdesetih godina 20. stoljeća)

Četiri ratne godine rezultirale su raspadom dotadašnjih sustava vlasti na većem dijelu Starog kontinenta. Građansko društvo kakvo je funkcioniralo tijekom 19. stoljeća našlo se u dubokoj ekonomskoj i, po umjetnost značajnije, egzistencijalnoj krizi. Geopolitička karta srednje, istočne i jugoistočne Europe znatno je preoblikovana. Krvoproliće do tad neslućenih razmjera izmijenilo je poglede na umjetničku praksu, čime je prodor avangardnih strujanja bio izraženiji. Europske sile gubile su svoj nekadašnji svjetski primat, istodobno ulazeći u nove međuratne krize koje su za dobar dio njih bile tek uvertira većoj katastrofi, odnosno Drugom svjetskom ratu. Niz nacionalnih pokreta vođenih načelima tzv. samoodređenja stekao je pravo na vlastitu državu. Pred sam kraj rata Trojedna Kraljevina Hrvatska, Slavonija i Dalmacija raskinula je sve državno-pravne veze s Austro-Ugarskom Monarhijom te postala dio provizorne Države Slovenaca, Hrvata i Srba. Dana 1. prosinca 1918. godine hrvatske zemlje ušle su u sastav Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (od 1929. godine Kraljevine Jugoslavije).

Na idućim stranicama donosi se kratki osvrt na europsko historijsko slikarstvo tijekom međuratnog razdoblja. Obzirom na pad popularnosti, manji broj ostvarenja te značajne društvene i stilske transformacije, potonji presjek ne uključuje standardnu podjelu na prostorne zone ili istaknute predstavnike. U kontekstu većih povijesno-umjetničkih promjena navodi se tek nekoliko važnijih ličnosti i oglednih primjera. U slučaju historijskog slikarstva na području hrvatskih zemalja posebna pažnja posvećuje se prvim poslijeratnim godinama te vodećim autorima i njihovim opusima, odnosno: Ivanu Tišovu kao neslužbenom državnom slikaru, Ivekovićevoj drugoj stvaralačkoj fazi te Josipu Horvatu Međimurcu kao posljednjem predstavniku klasičnog žanra.

Historijsko slikarstvo u prvoj polovini 20. stoljeća: dekadencija žanra

Termin dekadencije, istaknute unutar potonjeg naslova, podrazumijeva proces kvantitativnog opadanja klasičnih žanrovskih ostvarenja i popularizaciju drukčijih formalno-stilskih rješenja u prikazivanju povijesnih tema ili motiva. Tradicionalno historijsko slikarstvo još je uvijek prisutna, a ponegdje i relevantna povijesno-umjetnička kategorija. Ipak, u većini slučajeva, a posebice na razini čitavog kontinenta, ono proživljava korjenitu likovnu i društvenu transformaciju. U međuratnom razdoblju ilustriranje povijesti prvenstveno je vezano uz komemoriranje značajnih osoba ili događaja iz Prvog svjetskog rata, daljnju afirmaciju novih država ili isticanje nerješениh nacionalnih pitanja. Ugled koji je historijsko slikarstvo nekad uživalo u konstantnom je opadanju, ponajviše u zapadnim i većim srednjoeuropskim državama. Osnovni termini, kako su zadani u prvim poglavljima, također postaju iznimno fleksibilni, a

nerijetko i sasvim nekompatibilni određenim načinima historizacije ili osuvremenjivanja prošlosti.¹³¹⁶

Slikanje povijesti u međuratnom razdoblju, općenito govoreći, slijedi tri temeljna povijesno-umjetnička obrasca. Prvi podrazumijeva standardno prikazivanje povijesti koje se manje ili više nadovezuje na predratno razdoblje, kako u smislu likovnosti, tako i u smislu društvenog konteksta. Drugi obrazac uključuje vezivanje klasičnih formi izražavanja za ekstremne političke svjetonazore (primarno totalitarne režime poput njemačkog nacizma, talijanskog fašizma i sovjetskog komunizma). Treći pak obrazac predstavljaju različite moderne i avangardne tendencije koje i formalno i sadržajno redefiniraju koncept historijskog slikarstva.¹³¹⁷

Klasični obrasci u prvoj polovini 20. stoljeća prevladavaju u javnim narudžbama i pri tradicionalnim akademskim institucijama. Pojedinci kod kojih je zastupljena ovakva vrsta izražavanja još su relativno cijenjeni autori, dok su u kasnijim razdobljima iz različitih razloga zanemareni, a ponekad i potpuno zapostavljeni ili zaboravljeni. Većina vodećih predstavnika ustaljenog žanrovskog formata djelovala je i u predratnom razdoblju, a u kasnijim izmijenjenim društvenim i umjetničkim okolnostima tek manji broj njih radi na promjeni vlastitog slikarskog diskursa. Najveći dio ostaje privržen figurativnim i realističnim načelima prikazivanja koja su najčešće u skladu sa željama naručitelja i didaktičkom namjenom djela. Ovakav slikarski obrazac izravno se nadovezuje na tradicije i umjetničke pravce 19. stoljeća, a najučestaliji je u zonama novoformiranih država i pojačane nacionalne integracije ili pak u različitim perifernim sredinama.¹³¹⁸

Totalitarni režimi odbacuju avangardna kretanja prve polovine 20. stoljeća te u formalnom smislu slijede ili, bolje rečeno, koriste klasične umjetničke kanone. Totalitarno prikazivanje povijesti, međutim, tek se nominalno nadovezuje na stilove ranijih razdoblja, budući da se temelji na ekstremno lijevim ili desnim svjetonazorima koji u većoj ili manjoj mjeri odbacuju prošlost. Lijevi ekstremi inzistiraju tako na sadržajima kojima se promovira

¹³¹⁶ Prvi svjetski rat za historijsko slikarstvo u cjelini predstavlja prijelomni povijesni događaj. Velika zbivanja i podvizi iz prošlosti slikat će se i u sljedećim razdobljima. Ipak, masovno krvoproliće i slom niza političkih sustava znatno će utjecati na promjenu dotadašnje percepcije, kako umjetnika, tako i naručitelja, odnosno gledatelja. Avangardni pravci brže će prodirati na javnu scenu, mijenjajući ustaljenu predodžbu povijesti i nekoć slavni ratnih zbivanja. Totalitarni režimi propagiraju pak sebi svojstvenu i sasvim specifičnu percepciju povijesti sa sve manje dodirnih točaka u odnosu na 19. stoljeće.

¹³¹⁷ Na području Hrvatske avangardno prikazivanje povijesti relativno je rijetko, a socrealizam je tek nešto popularniji u drugom ratnom i poratnom razdoblju, mada i tada brzo gubi primat uslijed razlaza sa Sovjetskim Savezom i pojačanog tzv. sukoba na ljevici.

¹³¹⁸ Dobar primjer potonjih kretanja predstavljaju hrvatski autori, od Otona Ivekovića i Ivana Tišova koji djeluju u ranijem razdoblju do Josipa Horvata Međimurca i Kristijana Krekovića koji započinju s vlastitom afirmacijom nakon Prvog svjetskog rata.

novo besklasno društvo (sa selektivnim i rjeđim pozivanjem na dalju povijest), dok desni ekstremi propagiraju izgradnju novog rasno stratificiranog društva (također sa selektivnim, ali češćim pozivanjem na starija povijesna razdoblja). Oba ekstrema povezuje pak radikalniji zaokret od predratnog ilustriranja povijesti,¹³¹⁹ kao i striktni raskid s nizom društvenih i umjetničkih fenomena kojima je definirano nekadašnje historijsko slikarstvo (kako je elaborirano unutar *Terminologije* na početku ove disertacije).¹³²⁰

Treći - avangardni obrazac prikazivanja povijesti raskinuo je s dotadašnjom slikarskom praksom prvenstveno na razini forme, a potom i sadržaja. Pod dojmom minule ratne katastrofe slikari izbjegavaju ili u potpunosti degradiraju iskaze heroizma, a cjelokupni sadržaj najčešće predstavlja krajnje subjektivno ili posve personalizirano (npr. ekspresionističko) poimanje prošlosti. Potonje, među ostalim, uključuje veći pomak od figurativnosti prema apstrakciji, narušenu hijerarhijsku ljestvicu likova te isticanje osobne ili općeljudske drame i antiratnog sentimenta. U likovnom pogledu poveznice s prijašnjim razdobljima najvećim se dijelom ili sasvim dokidaju, a sadržaj se najčešće bira ovisno o pojedinačnom autorskom ili naručiteljskom ukusu i iskustvu. Javne institucije još uvijek ne naručuju u dovoljnoj mjeri djela takvog karaktera pa je i izbor eventualne tematike rijetko kad ograničen specifičnim službenim zahtjevima. Različite percepcije povijesti i načini na koji se ona prikazuje rezultiraju i tzv. sukobom na ljevici, odnosno podjelom među pristašama socrealizma i pobornicima novih avangardnih strujanja. Dok prvi i dalje inzistiraju na prevladavajućem sadržaju i tradicionalnijim formalno-stilskim uporištima u službi lijevih – prosovjetskih ideologija, drugi pozivaju na odbacivanje akademiziranih principa prikazivanja te obradu povijesnih sadržaja lijevog karaktera u modernijem ruhu.¹³²¹

¹³¹⁹ Na području slikarstva, počevši od 1934. godine, najdulje se održao socijalistički realizam (socrealizam) s predstavnicima kao što su **Isaak Brodskij** (1884.-1939.) i **Aleksandr Gerasimov** (1881.-1963.). Upravo provođenje socrealizma u zemljama tzv. istočnog bloka pokazuje u kojoj je mjeri tadašnja kulturna politika zalazila u krajnost i sveobuhvatnost (s prodorom u svakodnevni život): „Kultura je svedena na agitaciju, poseban oblik propagande i organiziranoga političkog utjecaja na mase, pod kontrolom posebnih komisija AGITPROPA (uprava za agitaciju i propagandu) i OLIKPROPA (odjela likovne propagande), koje su bile osnovane pri svim partijskim komitetima, od Centralnog komiteta do rajonskih (lokalnih) komiteta.“ Vidi: Bavoljak, 2012., 73.

¹³²⁰ Totalitarizmi uspostavljeni u ratnom i međuratnom razdoblju temelje se na raspadu političkih sustava 19. stoljeća, definitivnom odbacivanju monarhijskih i građanskih (tzv. buržoaskih) uređenja te nasilnom formiranju ili „taljenju“ nove vrste (nad)čovjeka (osvještenog pripadnika nacionalne ili radničke klase, odnosno društva). Na područjima gdje je uspostavljena potonja vrsta vlasti, proces nacionalne integracije već je završen ili je pri samom kraju. Društvo 19. stoljeća, izraslo na svojevrsnoj kohabitaciji sve snažnijeg građanskog sloja i najčešće monarhijske vlasti, te njegove kulturne politike transformiraju se iz temelja. Oleografska izdanja postupno ustupaju mjesto novim medijima, a historijska rekonstrukcija, redefinirana već krajem 19. stoljeća, iščezava kao relevantna ili popularna povijesno-umjetnička kategorija. Totalitarni sistemi također grade vlastite vizije prošlosti, ali u drukčijim povijesnim okolnostima i u skladu s vlastitim radikalnim ideologijama.

¹³²¹ Jedna od najpoznatijih povijesnih slika međuratnog razdoblja *Guernica* iz 1937. godine, autora **Pabla Picassa** (1881.-1973.), pokazuje u kojoj su mjeri avangardna kretanja izmijenila tradicionalne forme izražavanja na području slikarstva. Vidi: Barrallo i Sánchez-Beitia, 2012., 215.-222.

Slikanje povijesti u međuratnom razdoblju iznimno je raznoliko i nekonzistentno. Temelje takvom kretanju položeno je već u ranijem periodu intenzivnijim sukobom akademskih i modernih načina izražavanja. U 20. stoljeću avangardna prodiranja ubrzavaju se pod uplivom ratnih zbivanja, a uspostava totalitarnih režima dodatno razgrađuje nekoć relativno ustaljenu slikarsku praksu. U sljedećim poglavljima analiziraju se hrvatski predstavnici, odnosno njihovi opusi koji u većoj mjeri korespondiraju s ranijim razdobljima, kako u društvenom, tako i u likovnom pogledu.¹³²²

¹³²² Nacionalna integracija na području hrvatskih zemalja nastavila se i u međuratnom razdoblju kada je obuhvatila najšire društvene slojeve. Prikazivanje određenih tema ili motiva često je iskaz neriješenih nacionalnih odnosa ili pokušaja legitimacije novih vlasti (posebice neposredno nakon Prvog svjetskog rata ili do prijelomnog skupštinskog atentata 1928. godine).

Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj: jugoslavenski kontekst

Za historijsko slikarstvo u Hrvatskoj promjena političkog konteksta krajem 1918. godine nije bila posebno dramatična. Većina sadržajnih i formalnih izmjena uvelike je naznačena ranijom djelatnošću udruženja „Medulić“ pred raspad Austro-Ugarske Monarhije. U tom pogledu jedina značajnija novost odnosi se na javne, osobito središnje državne, narudžbe koje se realiziraju u skladu s institucionaliziranom jugoslavenskom ideologijom. Potonje su najbrojnije i najpopularnije u prvim godinama - tijekom i neposredno nakon uspostave versajskog poretka. Već u kasnijem razdoblju broj sličnih narudžbi opada. Razočaranost i frustracije novim državnim projektom postupno rastu, ekonomske krize jačaju, zbog čega je potreba za takvom vrstom slikarstva manja. U slučaju hrvatskih zemalja klasično ilustriranje povijesti, kako je definirano u prvim poglavljima, nerijetko se javlja kao iskaz neriješenih nacionalnih pitanja ili sve lošijih međunacionalnih odnosa. U cjelini žanrovska ostvarenja su raznovrsnija. Međutim, njihov broj, značaj i uloga manje su relevantni. Hrvatska i srpska nacija u većem dijelu viših i srednjih društvenih slojeva prihvaćaju se kao jasno zadane društveno-političke činjenice, pri čemu se pogledi na rješavanje tzv. jugoslavenskog pitanja među nacionalnim elitama bitno razlikuju. Uz pomoć raznovrsnih grafičkih reprodukcija kolektivne povijesne predodžbe usvajaju se među najširim slojevima društva. Ilustrirana povijesna zbilja postaje dio širokog narodnog imaginarija, a stereotipna percepcija složenih fenomena (poput seobe naroda ili određenih ratnih zbivanja) ostaje u jednom dijelu stanovništva duboko ukorijenjena sve do suvremenog razdoblja.

Prateći ranije zadani terminološki okvir, u kasnom dobu među istaknutim predstavnicima zasebno se obrađuju tri autora, odnosno Ivan Tišov kao neslužbeni državni slikar, druga faza stvaralaštva Otona Ivekovića od 1918. do 1939. godine te historijski opus Josipa Horvata Međimurca kao posljednjeg klasičnog predstavnika. Budući da se disertacija ne bavi zidnim slikarstvom, fresko-ciklusi (poput radova Joze Kljakovića u Crkvi svetog Marka u Zagrebu i Vjekoslava Paraća u župnoj crkvi u Klisu) se ne obrađuju. Ne analiziraju se ni skupine radova nastale u inozemstvu (poput fresaka Maksimilijana Vanke u u Crkvi sv. Nikole u Millvaleu kraj Pittsburgha).¹³²³ One najčešće nisu bile distribuirane u obliku grafičkih reprodukcija čime su izvršile ograničeni utjecaj na nacionalnu integraciju, premda su za tamošnje vjernike i posjetitelje zacijelo bile od iznimnog značaja. Osim istaknutih zidnih

¹³²³ Važniji fresko ciklusi i različite zidne slike nabrojane su unutar kataloga na kraju doktorskog rada. Cjelokupni istraživački proces započeo je, naime, popisivanjem, odnosno svojevrsnom katalogizacijom, najrazličitijih povijesnih tema i motiva, neovisno o slikarskoj tehnici. Činilo se naposljetku praktičnim, radi boljeg uvida u istraživačku praksu te širi kulturni i povijesni kontekst, zadržati značajna likovna ostvarenja na tom popisu, tim više jer su navođena kronološki (po principu lente vremena).

slikarija u sakralnim prostorima, posebnu kategoriju historijskih radova u kasnom razdoblju čine sve brojniji promotivni materijali (plakati, razglednice, naljepnice, itd.). Oni su kao komercijalniji tip umjetnosti cirkulirali u najširim slojevima društva, pri čemu su odigrali vrlo važnu ulogu u procesima nacionalne identifikacije.¹³²⁴

Raspuštanjem Društva „Medulić“ 1919. godine jugoslavenska slikarska tematika na simboličkoj razini prestaje s dotad ustaljenom opozicijskom djelatnošću. Istaknuti pojedinci unutar skupine i dalje se bave prepoznatljivim kosovskim motivima, mada u manjoj mjeri. Formiranjem jugoslavenske države, naime, ispunjen je temeljni programski cilj cjelokupnog društva pa je potreba za agresivnijom agitacijskom djelatnošću manja. Nekoć moderna ili za pojedine krugove avangardna medulićevska umjetnost u novim jugoslavenskim okolnostima gubi svoj izvorni smisao. Visoki državni krugovi na čelu s beogradskom središnjicom u propagiranju monarhijske jugoslavenske ideologije nerijetko koriste starija akademizirana likovna rješenja. Dio istaknutih predstavnika, koji je некоć odrađivao narudžbe za austro-ugarsku vlast, obavlja sada zadatke za novu državu. Ivan Tišov, primjerice, od 1919. do 1928. godine slika niz djela iz novije političke povijesti. Najveći dio njegova opusa rađen je za potrebe središnjih institucija u Beogradu. Dobar dio radova tamo se nalazi i danas, dok je manji dio nestao ili je uništen u kasnijim razdobljima. Na području Hrvatske sačuvana su tek dva takva djela rađena od 1919. do 1920. godine za potrebe Hrvatskog sabora. Ona su 1941. godine uslijed uspostave Nezavisne Države Hrvatske predana današnjem Hrvatskom povijesnom muzeju.¹³²⁵

Dok veće slikarske narudžbe često odlaze za Beograd, na području nekadašnje Trojedne Kraljevine realiziraju se prikladni pokrajinski zadaci. Oni također grade specifičnu i prije svega pozitivnu predodžbu nedavne povijesti. Jozo Kljaković, primjerice, 1920. godine izlaže *Karađorđa*, a 1927. godine izrađuje *Hrvatsku privredu nakon ujedinjenja* za Trgovačko-obrtnu komoru u Zagrebu.¹³²⁶ Ostaje pritom vjeran ranijem načinu izražavanja, mada se njegov nekadašnji opozicijski položaj gubi i prilagođava novim povijesnim okolnostima. U razdoblju od 1918. do 1920. godine slika *Uskoke* i *Ribare* po poeziji Silvija Strahimira Kranjčevića. Iako nije riječ o klasičnim povijesnim prikazima, odabir tematike u očima tadašnjih gledatelja zasigurno je aktualizirao sve snažniji prodor talijanske iredente te pitanje pripadnosti istočne obale Jadrana.¹³²⁷

¹³²⁴ Oni se stoga također navode u katalogu na kraju rada. Primjerice, popularni plakat Ljube Babića s prikazom hrvatskih vladara i velikana tiskan je 1925. godine na tisućitu obljetnicu Hrvatskoga Kraljevstva, da bi iznova bio printan 1990. godine uoči stjecanja hrvatske neovisnosti. Vidi: Jareb, 2017., 242.

¹³²⁵ Više o navedenim slikama iz Hrvatskog povijesnog muzeja u poglavlju posvećenom Ivanu Tišovu.

¹³²⁶ Senjanović et al., 2009., 25.

¹³²⁷ Ibid., 17.

Formiranjem prve jugoslavenske države intenzivira se i proces daljnje slavenizacije dotad karakterističnih tema i motiva. To je, osim u karakterističnoj izmjeni nazivlja djela, vidljivo prvenstveno u sadržajnim intervencijama koje obično naglašavaju plemensku srodnost Srba, Hrvata i Slovenaca. U hrvatskom slučaju kao ogledni primjeri ističu se *Dolazak Slavena na more* Carla Ostrogovicha i *Dolazak Slavena na Balkan* Mirka Račkog. Stare teme u novom povijesnom ruhu emancipiraju slavenizirane ili balkanizirane mogućnosti interpretacije u skladu s izmijenjenim geopolitičkim kontekstom.¹³²⁸



97) C. Ostrogovich, *Dolazak Slavena na more*, 1924. (?), Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka¹³²⁹



98) M. Rački, *Dolazak Slavena na Balkan*, 1931., privatno vlasništvo¹³³⁰

¹³²⁸ Uskoković, 1979., 53.

¹³²⁹ Vidi: Glavočić, 2002., 111., 2016., 229., 233.

¹³³⁰ Uskoković, 1979., 249.

Osim klasičnih prikaza koji uvelike odgovaraju ranijim slikarskim predodžbama i načinima izražavanja, u međuratnom razdoblju dolazi do pojave modernih i nekonvencionalnih povijesnih uprizorenja. Riječ je o manjem broju radova vezanih primarno uz djelatnost Krste Hegedušića kao predvodnika novijih umjetničkih tendencija sažetih u postulatima grupe Zemlja i stilu tzv. naivnog slikarstva. Hegedušićeve slike i na formalnoj i na sadržajnoj razini predstavljaju odmak od dotadašnjeg tretiranja povijesnih ličnosti i zbivanja. Možda se tek nominalno, kako je primijetio Kruno Prijatelj, mogu povezati s aktivnostima slikara-amatera iz 19. stoljeća poput Antuna Barača ili Dragutina Weingärtnera. Hegedušićev malobrojni historijski opus, koji tijekom 20-ih i 30-ih godina uvodi lijevo orijentiranu tematiku u hrvatsko slikarstvo, afirmira se potpuno u poslijeratnom razdoblju realizacijom poznate *Stubičke bitke* i učvršćenjem socijalističke vlasti. Potonja umjetnost odigrala je bitnu ulogu u tzv. sukobu na ljevici, doprinijevši ujedno provođenju modernijih paradigmi na području slikarstva.¹³³¹



99) K. Hegedušić, *Petar Zrinski u borbi s Turcima*, 1940., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb¹³³²

Kasno doba historijskog slikarstva u Hrvatskoj simbolički se zaključuje već izbijanjem Drugog svjetskog rata i uništenjem Krekovićeve povijesnog opusa 1941. godine. Ciklus koji je prvotno trebao biti smješten u Hrvatskoj uključivao je 143 djela iz hrvatske povijesti, a nepovratno je izgubljen u bombardiranju Beograda početkom mjeseca travnja. Time je na simboličan način zaključena kronologija cjelokupnog žanra na području hrvatskih zemalja. Krekovićeve djela danas su poznata tek po nazivima ili (vrlo rijetko) fotografijama. Većinom su nastajala u Parizu, zbog čega su do trenutka uništenja izvršila sasvim ograničen utjecaj na hrvatsku nacionalnu integraciju. Slikar je predviđao njihovo eventualno izlaganje u Zagrebu, zbrinuvši ih u početku upravo tamo. Ipak, spletom okolnosti koje još uvijek nisu razjašnjene,

¹³³¹ Više o grupi Zemlja, prvim sukobima na ljevici i ulozi Krste Hegedušića: Schneider et al., 1974., 99.-115.

¹³³² Više o slici (Hegedušićev poklon 35. pješadijskom puku *Zrinjskog*) vidi: Schneider, 1969., 107.

svi radovi odlaze za slikarev beogradski atelijer. Ondje naposljetku postaju kolateralna žrtva ratnih akcija uslijed kojih dolazi do raspada prve Jugoslavije. Da su kojim slučajem ostala sačuvana, Krekovićeva djela vjerojatno bi funkcionirala kao iznimno bitna sredstva nacionalne identifikacije. Njihov formalno-stilski izričaj bio je blizak široj publici i višim slojevima društva, posebice državnim vlastima za koje su izvršavane i javne narudžbe (Kreković je, primjerice, 1938. godine izradio 12 portreta za potrebe beogradske skupštine na 12 pandativa iznad jonskih stupova tzv. male sale).¹³³³ Klasična historijska rekonstrukcija, kako je većinom zastupljena u 19. stoljeću, u Krekovićevu opusu ustupa mjesto krajnje idealiziranim i monumentaliziranim prikazima o čemu svjedoče sačuvane fotografije.¹³³⁴ U doba masovne politike i okončanja nacionalne integracije takvi prikazi ostavili bi vjerojatno znatni i trajni dojam na percipiranje određenih povijesnih događaja i ličnosti.¹³³⁵



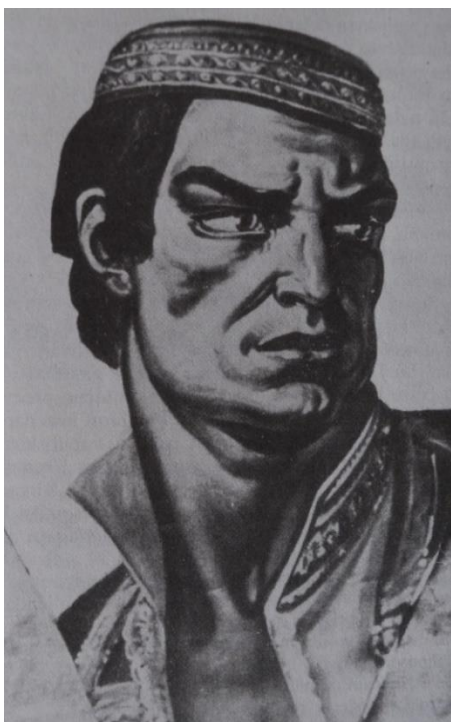
100) K. Kreković, *Kralj Zvonimir, neodređena datacija, djelo uništeno*¹³³⁶

¹³³³ Više o međuratnom uređenju Narodne skupštine u Beogradu: Magaš Bilandžić, 2021., 81.

¹³³⁴ U Zbirci fotografija, filmova i negativa u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu nalaze se snimke nekih Krekovićevih radova (Kutija A, film 636, fotografska služba pri Predsjedništvu vlade NDH, g. 1944., pod inv. br. HPM-90037/1-23).

¹³³⁵ Žubrinić, 2010., 489.-495.

¹³³⁶ Priložena slika objavljena je 1943. godine u knjizi Lovre Katića *Tri najveća hrvatska kralja*. Vidi: Katić, 1943., 49.



101) K. Kreković, *Ivo Senjanin*, studija, neodređena datacija (1920-e godine), nepoznata sudbina, djelo vjerojatno uništeno ¹³³⁷



102) K. Kreković, *Ivo Senjanin oslobađa iz turskog zarobljeništva svoga pobratima uskoka Antu Milanovića iz Duvna*, crtež, neodređena datacija (1920-e godine), nepoznata sudbina, djelo vjerojatno uništeno ¹³³⁸

¹³³⁷ Priložena slika trebala je biti objavljena 1974. godine u knjizi Anđelka Mijatovića *Uskoci i krajišnici*, ali je na zahtjev tadašnjeg tužitelja cenzurirana i izbačena. Vidi: Mijatović, 1995., 8. (o cenzuri), 11. (reprodukcija)

¹³³⁸ *Ibid.*, 37.

*Ivan Tišov: historijsko slikarstvo u službi novog državnog poretka*¹³³⁹

Uspostavom Države Slovenaca, Hrvata i Srba te kasnije Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (od 1929. godine Kraljevine Jugoslavije) historijsko slikarstvo našlo se u drukčijem društveno-političkom položaju. Formalno-stilski obrasci izražavanja većim su dijelom ostali isti, osobito u slučaju javnih narudžbi. Ipak, prodor modernijih tendencija nekoć prvenstveno vezan uz djelatnosti društva „Medulić“ također je bio sve učestaliji. Za potrebe Austro-Ugarske Monarhije Ivan Tišov slikao je najčešće alegorijske prikaze. Historijsko slikarstvo u njegovom se opusu tada pojavljivalo prilično rijetko.¹³⁴⁰ Raspadom nagodbenih struktura moći i osnivanjem prve jugoslavenske države situacija je, međutim, bila uvelike izmijenjena. Štoviše, od 1918. do 1928. godine Tišov je praktički postao vodeći izvršitelj javnih narudžbi, kako za potrebe zagrebačkih, tako za potrebe beogradskih krugova.¹³⁴¹

Rođen 1870. godine u Viškovcima kraj Đakova Tišov je do 1893. godine pohađao dekorativno-slikarski odjel Obrtne škole u Zagrebu te Umjetničko-obrtnu školu u Beču, da bi potom proveo godinu dana na Münchenskoj Akademiji u klasi profesora Carla von Marra (1858.-1936.). U hrvatskoj povijesti i umjetnosti ostao je prije svega poznat kao dekorativni slikar i pulen Isidora Kršnjavog. Riječima Grge Gamulina: „[...] izišao je Ivan Tišov formalno 'ispod krila' Ise Kršnjavog, koji ga je 'renesansno' odgajao kao svog 'dekoratera' (taj biljeg u našoj kritici neće nikada izgubiti); i proživio je Tišov svoj vijek zatrpan tim zadacima.“¹³⁴² Boravak Vlahe Bukovca u Zagrebu tijekom 1890-ih godina i usavršavanje u Parizu 1913./1914. godine utjecali su na djelomičnu izmjenu strožeg akademskog izraza, premda do radikalnijeg obrata u osnovi nije došlo. Do kraja života Tišov je ostao vjeran ustaljenim formama akademizma i dekorativne umjetnosti, što u konačnici dokazuju i velika platna iz 1920-ih godina.¹³⁴³

Teško je procijeniti kakvu je ulogu u izvršavanju posljednjih narudžbi imalo Tišovljevo političko opredjeljenje.¹³⁴⁴ U razdoblju Austro-Ugarske Monarhije slikar je bio dobro situiran,

¹³³⁹ O Ivanu Tišovu i njegovom historijskom slikarstvu bilo je riječi na simpoziju *Slikar Ivan Tišov, život i djelo* održanom u Đakovu 2020. godine u povodu 150. obljetnice umjetnikova rođenja. Nakon simpozija objavljen je i popratni zbornik radova. Vidi: Kokeza, 2020., 11.-12., Kokeza, 2021., 117.-137.

¹³⁴⁰ Prije 1918. godine Ivan Tišov slikao je primjerice tzv. *Krštenje kralja Tomislava* iz 1906. (u privatnom vlasništvu i vlasništvu franjevačke galerije u Širokom Brijegu), *Portret Ljudevita Gaja* iz 1908. te *Portret Ljudevita Gaja u starijim godinama* iz 1909. godine (u Muzeju Ljudevita Gaja u Krapini). Poznato *Slavlje hrvatske kazališne umjetnosti*, oleografirano 1909. godine, zapravo je predstavljalo suvremeni antipod Bukovčevu zastoru, obzirom da je prikaz uključivao kazališne suvremenike s kraja 19. i početka 20. stoljeća.

¹³⁴¹ Od ukupno 10 djela historijskog karaktera, čak 9 djela tematiziralo je epizode ratne i poslijeratne povijesti.

¹³⁴² Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu*, 1995., 115.

¹³⁴³ Ukratko o životu i djelu Ivana Tišova vidi: Ibid., 115.-125., Maruševski, 2002., 225.-227.

¹³⁴⁴ Baš kao i dobar dio njegovih slikara suvremenika i Tišov je prije raspada Austro-Ugarske Monarhije djelovao sukladno zadanim nagodbenim okvirima, makar je iskazivao simpatije prema južnoslavenskoj suradnji, a poslije i ujedinjenju, zbog čega njegove radove nalazimo na izložbama „Lade“ te „Medulića“. Vidi: Bulimbašić, 2016., 72.

posebice nakon što je početkom 20. stoljeća preselio u svoju vilu na Pantovčaku. U tamošnjem ateljeu vjerojatno je nastala većina njegovih kasnijih djela.¹³⁴⁵ Tišov je sve do iznenadne smrti 1928. godine bio zaposlen kao profesor u Obrtnoj školi u Zagrebu. Osim privatnih, izvršavao je javne narudžbe za razne državne institucije, poput alegorija za Zlatnu dvoranu u Opatičkoj 10 i za Sveučilišnu knjižnicu u Zagrebu. Velika jugoslavenska platna stoga su tek nastavak plodne suradnje sa središnjim institucijama vlasti, premda u posve drukčijim društveno-političkim okolnostima. Vladajuće elite preferirale su dekorativnost prikaza i dokumentarnost u portretiranju pojedinih lica. Obzirom na Tišovljeve ranije slikarske zadatke te njegov akademski i dekorativni pedigree, znali su što u konačnici očekivati. Preostali majstori 19. stoljeća (prve secesije umjetnika) bili su već na izmaku snaga. Mato Celestin Medović umro je 1920., a Vlaho Bukovac neposredno za njim 1922. godine. Bela Čikoš Sesija povukao se već u osamu vlastitog ateljea, a Oton Iveković među zidine Velikog Tabora.¹³⁴⁶



103) I. Tišov, *Slava Lisinskom, 1927., nepoznata sudbina*¹³⁴⁷

(reprodukcija, Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu)¹³⁴⁸

¹³⁴⁵ „Živio je i radio u svojoj vili na Pantovčaku (danas br. 54), jednom od najljepših primjera secesijske rezidencijalne arhitekture u Zagrebu (projektirao mu je i izveo Aladar Baranyai, 1900., kojemu je to bila prva narudžba).“ Vidi: Tonković i Goll, 1988., 49.

¹³⁴⁶ Tijekom 1920-ih godina Ivan Tišov bio je jedan od najpriznatijih hrvatskih akademskih slikara, tim više što je do kraja života bio i profesor – pedagog u Obrtnoj školi. Vidi: Bregovac Pisk, 2011., 85.

¹³⁴⁷ Iako je poznato da je slika rađena za Hrvatski glazbeni zavod, u knjižnici i arhivu Zavoda nisu pronađeni podatci koji bi svjedočili eventualnoj narudžbi, procesu izrade ili sudbini djela. Na potonjim podacima zahvaljujem voditeljici tamošnje knjižnice i arhiva dr. sc. Nadi Bezić. Slika je prvotno izložena u vestibulu Prve realne gimnazije u Zagrebu, a bila je namijenjena za trajno postavljanje na stropu Glazbenog zavoda. Kako se navodi u tadašnjem tisku, alegorijski prikaz uključivao je velikane iz glazbene prošlosti s jedne te suvremena lica s druge strane, odnosno sve atribute „naše muzike od guslara do Jure Tkalčića“. Vidi: J. D., 1927., 3.-4.

¹³⁴⁸ Na ustupljenim fotografijama - reprodukcijama manje poznatih slika Ivana Tišova iz Fototeke – Arhiva Instituta za povijest umjetnosti zahvaljujem dr. sc. Ireni Kraševac.

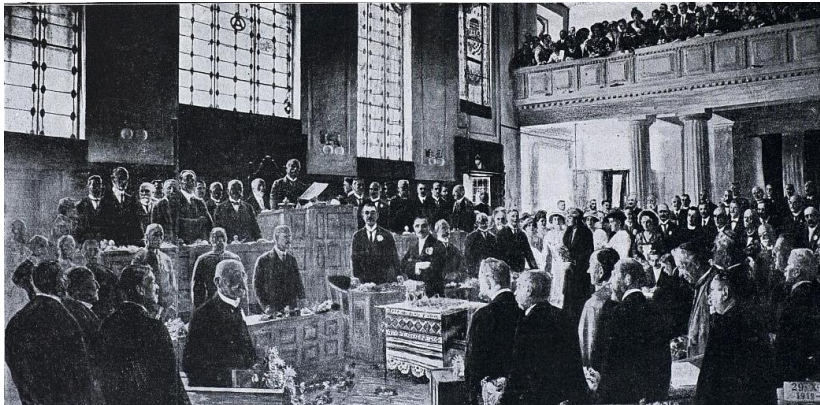
U prvih deset godina nove države Tišov je naslikao sljedeća djela historijskog (prvenstveno kroničarskog) karaktera: *29. listopada 1918.* ili *Prelom* (izgubljena slika izložena u Hrvatskom saboru, 1919.), *Dan slobode* (Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, 1919. / 1920.), *Jugoslavenski odbor pri sjednici u Londonu* (izgubljeno djelo iz 1919. / 1920.), *Vatromet na Gornjem gradu u čast regenta Aleksandra* (Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, 1920.), *Jugoslavenski odbor u Parizu* (Narodni muzej, Beograd, 1921.), *Alegorija ili Ujedinjenje* (Narodni muzej, Beograd, 1922.), *1. prosinca 1918. godine - prijestolonasljednik Aleksandar kao regent Kraljevine Srbije proklamira ujedinjenje svih zemalja Srba, Hrvata i Slovenaca u jedinstvenu državu pod vlašću dinastije Karađorđevića* (danas u novinarskoj sobi Skupštine Republike Srbije u Beogradu, 1926.), *Doček kralja Aleksandra i srpske vojske 1918. godine* (također u novinarskoj sobi Skupštine Republike Srbije u Beogradu, 1926.), *Slava Lisinskom* (nastala za potrebe Hrvatskog glazbenog zavoda, 1927.) te *Stjepan Radić među seljacima* (Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, 1928.).¹³⁴⁹

Izuzev *Slava Lisinskom* rađene za Hrvatski glazbeni zavod i kroničarskog *Stjepana Radića među seljacima* nastalog u godini Radićeva atentata i smrti, sva navedena djela nedvosmisleno i izravno slave raspad Austro-Ugarske Monarhije i uspostavu prve jugoslavenske države (u prvih par slučajeva Države Slovenaca, Hrvata i Srba kao prvog koraka u uspostavi prve Jugoslavije). U nizu od ukupno osam djela izdvajaju se pritom tri politička (tematska) čimbenika čijim se prikazivanjem gradi prikladna slika novije povijesti. Riječ je o Narodnom vijeću i Jugoslavenskom odboru te dinastiji Karađorđevića. Sukladno zahtjevima naručitelja odabiru se epizode primjerene novom državnom poretku, pri čemu se redovito naglašavaju složnost, slavlje ili nadanje, a po strani ostavljaju potencijalne točke prijepora koje bi mogle dovesti u pitanje potonja raspoloženja. Kako su sva događanja novijeg datuma, problem ostvarivanja historijske autentičnosti prizora nije aktualan. Tišov se, ovisno o povijesnoj utemeljenosti prikaza, služio fotografskim predlošcima, proživljenim iskustvom, novinskim zapisima ili maštovitošću. U nastavku teksta izdvajaju se tri politička djela smještena na području Hrvatske (izložena nekoć u Hrvatskom saboru ili sačuvana u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu). Najveći dio preostalih djela nastao je, sudeći prema dosadašnjim saznanjima srpskih povjesničara umjetnosti, po narudžbama beogradske središnjice (dinastije i ministarstava) te je danas čuvan u Narodnom muzeju u Beogradu i Skupštini Republike Srbije.¹³⁵⁰ Povijesna tematika prve Jugoslavije tijekom Drugog svjetskog

¹³⁴⁹ Sva djela navedena su u katalogu kao zaključni prilog doktoratu.

¹³⁵⁰ Posljednjih godina, napose tijekom obilježavanja stote obljetnice formiranja prve Jugoslavije, došlo je do intenzivnije prezentacije Tišovljeva beogradskog opusa. Najpoznatija od slika *1. prosinca 1918. godine* bila je, s

rata i u razdoblju socijalističke Jugoslavije bila je obilježena kao nepoćudna pa niz godina dobar dio tih slika nije bio primjereno prezentiran, niti istražen.¹³⁵¹



104) I. Tišov, *Prelom* - 29. listopada 1918. godine, 1919., nepoznata sudbina¹³⁵²

Slika *Prelom* ili *29. listopada 1918. godine* izložena je prvotno u Hrvatskom saboru 1919. godine. Danas se smatra izgubljenom, a njezin izgled poznat je iz različitih grafičkih reprodukcija (1930. i 1932. godine objavljujvana je uz podatak da se nalazi Ministarstvu vanjskih poslova u Beogradu).¹³⁵³ U 1920. godini bila je izložena u Muzeju za umjetnost i obrt gdje je, kako bilježi *Dom i svijet*, „razgledalo brojno općinstvo, a napose oni, koji su one slavne dane proživjeli u Zagrebu ili pače nazočni bili pri toj sjednici sabora“. Velika kompozicija od otprilike pet i pol metara dužine prikazivala je trenutak u kojem predsjednik sabora Bogdan Medaković čita proglas slobode ili prijelomni akt (po čemu se slika i naziva *Prelom* ili *29. listopada 1918. godine*) kojim se raskidaju sve državno-pravne veze s Austro-Ugarskom Monarhijom te formira Država Slovenaca, Hrvata i Srba. Prema tvrdnjama *Doma i svijeta*, koji u članku donosi skicu s popisom prisutnih ličnosti označenih brojevima, slika je „izrađena razmjerno brzo“.¹³⁵⁴

Dočekom kralja Aleksandra, zazidana (sakrivena gipsanim zidom) u prostorijama srpskog parlamenta od 1948. do 2005. godine. Srpski povjesničari umjetnosti još nisu utvrdili tko je točno i kada naručio potonja djela, iako se pretpostavlja da je riječ o Aleksandru Karađorđeviću. U Arhivima Jugoslavije i Srbije nisu pronađeni podatci o slikama. Zanimljivo je da nisu pronađene ni reprezentativne fotografije čina ujedinjenja te da je Tišov prikazao, među ostalim, pojedince koji nisu ni prisustvovali događaju. Djelo je potpisano i na ćirilici i na latinici: Dimitrijević, 2018. (<http://www.politika.rs/sr/clanak/417589/Misterija-slike-Ivana-Tisova>, pregled: 6. 8. 2019.)

¹³⁵¹ Historijsko slikarstvo Ivana Tišova u razdoblju prve Jugoslavije široj je javnosti nepoznato. Ipak, valja naglasiti da ni cjelokupni život i djelo Ivana Tišova još uvijek nisu detaljnije i primjereno monografski obrađeni.

¹³⁵² Laszowski, ur., 1925., LXXVI-LXXVII.

¹³⁵³ Slika je reproducirana, primjerice, u *Znamenitim i zaslužnim Hrvatima*, izdanim prigodom proslave tisućgodišnjice Hrvatskog Kraljevstva 1925. godine i u *Almanahu Kraljevine Jugoslavije* 1932. godine. Vidi: Laszowski, ur., 1925., LXXVI-LXXVII, Jiroušek, 1932., 128./ Na informacijama o Tišovljevim saborskim slikama zahvaljujem muzejskoj savjetnici dr. sc. Marini Bregovac Pisk i Hrvatskom povijesnom muzeju.

¹³⁵⁴ Pritom se vjerojatno misli na predradnje i osnovno kompozicijsko rješenje, budući da su pojedina lica, poput bana, bila naknadno dodavana ili usavršavana radi otkupa slike. Vidi: „*Prelom* - slika Hrvatskog sabora 29. oktobra 1918. od profesora Ivana Tišova“, *Dom i svijet*, br. 23, 1. prosinca 1920., 434.

Tišov je polaznu skicu izradio uživo, već za boravka u sabornici, zbog čega je djelo prije svega kroničarskog ili dokumentarističkog karaktera.¹³⁵⁵ Postavljeno u početku unutar atrija sabornice ono je dimenzijama odgovaralo parlamentarnom prostoru, makar je u trenutku izlaganja još bilo nedovršeno. Posljednji portret - onaj bana Antuna Mihalovića dodan je 1921. godine. Portretiranje živućih ličnosti, kao i slikanje aktualnih događaja i okruženja u kojima se oni odvijaju, odudaraju od terminologije zadane na samom početku doktorata. Tišov u svojim jugoslavenskim radovima, naime, ne primjenjuje načela historijske rekonstrukcije jer im suvremena povijest u osnovi niti ne odgovara. Slikar u većini slučajeva uživo svjedoči prikazivanom događaju ili ga, ako već nije sudionik zbivanja, realizira uz pomoć suvremenih fotografija ili novinskih tekstova. Riječ je o historizaciji sadašnjosti koja za cilj ima afirmaciju novih državnih i političkih struktura (u smislu formiranja i isticanja novije zajedničke povijesti Hrvata, Srba i Slovenaca).¹³⁵⁶

Nakon Prvog svjetskog rata Ivan Tišov bio je jedan od rijetkih hrvatskih slikara koji se umio baviti potonjom tematikom. Promatrani kao cjelina njegovi historijski (kroničarski) prikazi ostavljaju dojam pedantne vjerodostojnosti. Ipak, segmenti prizora ukazuju na određene tehničke manjkavosti. Dobar dio likova u prvom planu, primjerice, djeluje izolirano od ostatka radnje ili neprimjereno naknadno umetnut (poput bana Mihalovića ili Ksavera Šandora Gjalskog). Dijelovi interijera, makar pouzdano svjedoče izgledu tadašnje saborske dvorane, također funkcioniraju kao izdvojena arhitektonska kulisa s ponegdje nespretno ukalupljenim figurama ili grupama ljudi. Težnja za vjernim prikazivanjem pojedinaca ili manjih grupa (primjerice na galeriji) nije, dakle, ujednačena s cjelokupnim kompozicijskim rješenjem.¹³⁵⁷

Preostala dva zagrebačka djela posvećena raspadu Austro-Ugarske Monarhije dobar su pokazatelj recepcije historijskog slikarstva prve Jugoslavije od raspada te države nadalje. Naime, slike *Dan slobode* i *Vatromet na Gornjem gradu u čast regenta Aleksandra* bile su po svom dovršetku smještene na saborskim zidovima (stropovima stubišta) sve do uspostave Nezavisne Države Hrvatske 1941. godine. Tada su skinute (rasječene u trakama s dijelovima

¹³⁵⁵ Tišovljeva slika ujedno je važan slikovni izvor za poznavanje nekadašnjeg izgleda sabornice. Vidi: Maruševski, 1997., 57.

¹³⁵⁶ Više o događajima iz listopada 1918. godine, radu Narodnog vijeća Slovenaca, Hrvata i Srba te proglašenju Države Slovenaca, Hrvata i Srba vidi: Matijević, 2008., 35.-66., Koprivica Oštrić, 1993., 57.-65.

¹³⁵⁷ Izrada jednog takvog djela ipak je bila zahtjevna, obzirom i na manjak sličnih ostvarenja u dotadašnjem hrvatskom slikarstvu općenito, kako primjećuje Jelica Ambruš: „Trebalo je perspektivno tako dobro izraditi portrete da se mogu prepoznati, onovremene hrvatske visoke dužnosnike i članove Sabora, portrete žena koje donose darove i zlato za potporu domovine, hrvatskih generala, koji su se domovini posvetili, pa i one koji su tom činu bili prisutni i na galeriji među kojima su brojni javni uglednici.“ Vidi: Ambruš, 2005., 25./ Drugi istraživači, poput Borislava Bijelića, u tom su pogledu bili manje blagonakloni: „Poslije završetka Prvog svjetskog rata Tišov, čini se, gubi do tada validne, relativno visoke izvedbeno-tehničke kriterije [...], dok strasti, ako je ikada i bila involvirana u njegovo slikarstvo, više nije bilo niti u tragovima.“ Vidi: Bijelić, 2004., 6.

žbuke) i predane današnjem Hrvatskom povijesnom muzeju (nije poznato kada točno i kako su dopremljene u muzej).¹³⁵⁸



105) I. Tišov, *Dan slobode*, 1919./1920., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (reprodukcija, Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu)¹³⁵⁹

Prva slika *Dan slobode* prikazuje događaje od 29. listopada 1918. godine, odnosno pročelje i balkon Hrvatskog sabora s političarima te mnoštvo na Markovu trgu koje očekuje javnu objavu donesenih parlamentarnih odluka. Prizor uključuje, među ostalim, portrete predsjednika Sabora Bogdana Medakovića koji čita proglas o raskidu svih državno-pravnih veza s Austro-Ugarskom Monarhijom, bana Antuna Mihalovića, generala Luke Šnjarica i članova Narodnog vijeća te različite nacionalne simbole (trobojnice) i niz alegorijskih figura raspoređenih prema krajevima ovala u gornjem dijelu.¹³⁶⁰ Druga slika *Vatromet u čast regenta Aleksandra*¹³⁶¹ prikazuje svečani noćni ugođaj, odnosno Banske dvore (na čijem je prozoru regent Aleksandar), kulu Lotrščak, euforično mnoštvo u donjem te niz alegorijskih figura u gornjem dijelu slike (lebdeći ženski likovi sa krunom, žezlom i grbom Karađorđevića te trobojnicom). I prva i druga slika rađene su po narudžbi Hrvatskog sabora koji je 1919. godine

¹³⁵⁸ Na informacijama o Tišovljevim saborskim slikama iz dokumentacije Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja zahvaljujem muzejskoj savjetnici dr. sc. Marini Bregovac Pisk.

¹³⁵⁹ Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu.

¹³⁶⁰ *Dan slobode*: ulje na platnu, oval, 5400 x 3300 mm, sign. l.d. crvenom bojom „I. TIŠOV 1919“; u lijevoj donjem dijelu na bijeloj traci djelomično vidljiv natpis zlatnim slovima „[U ZAGR]EBU GO[DINE] 1918.“ (u trakama, 13 dijelova, zarolano; oštećeno) - HPM/PMH 8807.

¹³⁶¹ *Vatromet na Gornjem gradu u čast regenta Aleksandra*: ulje na platnu, oval, 5230 x 2850 mm, sign. l.d. „I. TIŠOV. 1920.“ (u 7 traka, jako oštećeno) - HPM/PMH 8815.

objavio natječaj na kojemu je izabran Tišov (natječaj je bio raspisan na temu ujedinjenja Srba, Hrvata i Slovenaca).¹³⁶²



106) I. Tišov, *Dan slobode*, 1919./1920., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (današnje stanje)¹³⁶³

Historijsko slikarstvo Ivana Tišova prikazuje prvenstveno zbivanja iz novije hrvatske i srpske povijesti. U razdoblju Austro-Ugarske Monarhije slikar se rijetko bavio povijesnim temama, čemu svjedoči postojanje svega par takvih radova (djelomično očuvanog tzv. *Krštenja kralja Tomislava* te dvaju portreta Ljudevita Gaja). Ni u razdoblju prve Jugoslavije Tišov nije bio osobito zainteresiran za stariju povijest. Od 1918. do 1928. godine, s izuzetkom slike *Slava Lisinskom*, posvetio se isključivo aktualnim događajima nakon završetka Prvog svjetskog rata. Uzevši u obzir princip zadan na početku doktorata (o slikarstvu koje rekonstruira prvenstveno zbivanja s većim vremenskim odmakom, odnosno iz dalje prošlosti), historijsko slikarstvo Ivana Tišova obrađuje se više kao izuzetak, nego kao pravilo. U formalno-stilskom pogledu ono nedvojbeno pripada srednjoeuropskom umjetničkom i obrazovnom krugu. U sadržajnom pak pogledu očituje se novi tematski (jugoslavenski) zaokret u skladu s drukčijim geopolitičkim okolnostima. Slikanje nedavnih događaja potiskuje klasičnu historijsku rekonstrukciju. Autor je kao suvremenik uživo ili preko tiska uključen u aktualna zbivanja pa se i potreba za proučavanjem povijesne, arhivske ili književne građe uvelike minimalizira. Nacionalna identifikacija usmjerava se na vremenski isječak od nekoliko prošlih godina pa i eventualne promjene u kolektivnoj povijesnoj memoriji funkcioniraju posve drukčije. Nacionalno i

¹³⁶² Ambruš, 2005., 24. - uz podatke iz Hrvatskog povijesnog muzeja i pomoć dr. sc. Marine Bregovac Pisk.

¹³⁶³ Na prilogu i podacima iz Hrvatskog povijesnog muzeja zahvaljujem dr. sc. Marini Bregovac Pisk.

politički osviješteno građansko društvo više nije ograničeno na više i srednje klase. Dapače, vodeća politička snaga u zemlji postaje seljaštvo. Njegova kolektivna memorija oslanja se ponajviše na pučke narodne pjesme i starije povijesne epizode. Monarhijska jugoslavenska vizija novije povijesti u takvim uvjetima često ostaje društveno izolirana ili zanemarena. Širi slojevi, posebice hrvatskog, stanovništva mnogo se lakše solidariziraju s kraljevićem Markom, hrvatskim narodnim vladarima ili seljačkim bunama. Oporbeni karakter hrvatskog sela također nije zanemariv. Oslonjeni na program Stjepana Radića i Hrvatske seljačke stranke niži društveni slojevi neskloni su vladajućim krugovima. Provođenje kulturnih politika gradskog i dinastijskog vrha ostaje stoga dugoročno neuspješno i neodrživo. Poseban je pritom problem konstantna društvena (politička i gospodarska) kriza koja pridonosi odbacivanju novije historizacije. Ona eskalira u ratnom i poslijeratnom razdoblju kada se Tišovljevo historijsko slikarstvo prve Jugoslavije odbacuje kao nepoželjni relikv tzv. ćelije naroda. U njegovom jugoslavenskom i monarhijskom statusu krije se dijelom i manjak kasnije istraživanosti.¹³⁶⁴



107) I. Tišov, *Stjepan Radić među seljacima*, 1928., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb¹³⁶⁵

¹³⁶⁴ *Prelom* (29. listopada 1918. godine) djelomično je populariziran različitim historiografskim radovima, počevši već s razdobljem prve Jugoslavije, dok su ostali, a posebice beogradski radovi, ostali prilično nepoznati sve do nedavnih otkrića i istraživanja srpskih povjesničara i povjesničara umjetnosti.

¹³⁶⁵ Slika većih dimenzija (2500 x 2700 mm) nalazi se u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu. Za priloženu fotografiju vidi: <http://znameniti.hr/?object=info&id=24001> (pregled: 10. 12. 2020.)

Oton Iveković: historijsko slikarstvo između realizma i idealizma u razdoblju prve Jugoslavije

U razdoblju prve Jugoslavije Oton Iveković nastavio je slikati povijesne prizore. Raspad Austro-Ugarske Monarhije omogućio mu je slikanje do tad manje poželjnih i (auto)cenzuriranih tema, a preseljenje u Veliki Tabor pružilo mu je ponešto drukčije formalno-stilske perspektive. Među realiziranim slikama (većinom uljima na platnu) u ovom razdoblju izdvajaju se kronološkim redom: *Bitka na Stubičkom polju 1573. godine* (1919., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Katarina Zrinska u Veneciji* (1919., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Posljednji Zrinski u tamnici - Ivan Gnade* (1920., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Rakovička pogibija ili Rakovička buna* (1920., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb),¹³⁶⁶ *Trenkovi panduri* (1920., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb),¹³⁶⁷ *Rastanak Zrinskog i Frankopana od Katarine Zrinske* (1921., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb),¹³⁶⁸ *Smaknuće Matije Gupca na Markovom trgu* (1921., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb), *Kralj Petar na putu kroz Albaniju* (1922., nepoznato mjesto čuvanja), *Odlazak u boj na Kosovu* (1924., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb), *Poslije mise u Rakovici* (1926., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Lijepa naša domovina* (1926., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Requiem za posljednjeg Zrinskog ili Posljednja Zrinska* (1930., nepoznato mjesto čuvanja), *Mirna Bosna ili Smaknuće slavonskog bana Pavla Čupora nakon bitke kod Doboja 1415. godine* (1931., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Smrt bana Berislavića* (1922./ 1931., nepoznato mjesto čuvanja) i *Dolazak Hrvata na more* (nepoznate datacije – poslije 1918., Institut za migracije i narodnosti, Zagreb).¹³⁶⁹ Baš kao i u prethodnom i u ovom razdoblju postoji niz djela poznatih tek po imenu. U osvrtima na izložbu 1931. godine spominju se, primjerice, *Poraz Hrvata kod Udbine 1496. godine ('Hrvatsko Kosovo')*, *Sigismund baca posječene bosanske velikaše u rijeku Bosnu*, *Svadba kneza Vladislava Kotromanića i Jelene Šubićeve iz Klisa (majke kralja Tvrtka)*.¹³⁷⁰ Za očekivati je, stoga, da će se daljnjim istraživanjima pronaći još vrijednih informacija o Ivekovićevom historijskom slikarstvu u razdoblju prve Jugoslavije, a napose tijekom 1920-ih godina kada je slikar još aktivan u tisku i prisutan na pojedinim umjetničkim manifestacijama.

¹³⁶⁶ Riječ je o dvije vrlo slične slike s različitim nazivima, a obje su smještene u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu.

¹³⁶⁷ Osim ove poznatije slike, Arhiv likovnih umjetnosti HAZU u Zagrebu otkriva još dva djela slične tematike u privatnom vlasništvu. Sudeći prema nazivima, slike prikazuju portret Trenkova pandura ili čak samog Trenka, vidi: katalog nakon tekstualnog dijela rada ili Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković: JAZU - ponuda za otkup slike br. 38 i ponuda za otkup slike br. 169.

¹³⁶⁸ Slika je vrlo slična ranijim prikazima o kojima se pisalo na stranicama posvećenim zreloom dobu stvaralaštva.

¹³⁶⁹ Slika je dosad bila poznata isključivo prema oleografiji, vidi: Kamenov, 1988., 12.

¹³⁷⁰ Vidi: Art, 1931., 13.



108) O. Iveković, *Bitka na Stubičkom polju 1573. godine*, 1919., *Hrvatski povijesni muzej, Zagreb*¹³⁷¹

Od kraja Prvog svjetskog rata do sredine 1920-ih godina Iveković je držao određenu, premda uočljivo manju, razinu formalno-stilske kvalitete. Nakon 1920-ih godina njegovi likovni potencijali počeli su izrazitije kopniti, vjerojatno uslijed posljedica duge i teške bolesti koja je vremenom napredovala. Likovna kritika i mlađe generacije distancirale su se sve više od nekadašnjeg profesorskog autoriteta. Preseljenjem u Veliki Tabor, a konačno i umirovljenjem 1927. godine Iveković se dodatno izolirao.¹³⁷² Svoja djela izlagao je posredstvom Salona Ullrich u Zagrebu, da bi tijekom 1930-ih godina postupno tonuo u izložbeni i umjetnički zaborav. Da hrvatska stručna i šira javnost nije više poklanjala toliku pažnju Ivekovićevim povijesnim radovima dokazuju već i osvrti na retrospektivu iz 1920. godine. Izložba *Hrvatske revolucije od 1097. godine do 1918. godine – kolektivna izložba historijskih slika Otona Ivekovića* uključivala je ukupno 19 radova.¹³⁷³ Veći dio njih bio je u prošlosti predstavljen, a tek manji dio odnosio se na posve nove ili do tad vrlo slabo prezentirane radove. Od potonjih posebno su se izdvajale četiri slike: *Bitka na Stubičkom polju 1573. godine*, *Katarina Zrinska kod franceskog poslanika u Veneciji g. 1664.*, *Posljednji Zrinski* te *Smrt Eugena Kvaternika u Rakovici*.

Slika koja je privukla više pozornosti zbog naglašenog socijalnog konteksta bila je *Bitka na Stubičkom polju*. Iveković je inače radio na prizorima iz seljačke bune još od 1905. godine, a *Bitku na Stubičkom polju* dovršio je 1919. godine.¹³⁷⁴ Na izložbi 1921. godine izložio je još

¹³⁷¹ Schneider, 1969., naslovna str.

¹³⁷² Maruševski, 1978., 5.

¹³⁷³ Vidi: *Hrvatske revolucije*, 1920., 4.-7.

¹³⁷⁴ Prema dosadašnjim saznanjima ova slika bila je izložena samo na *Hrvatskim revolucijama* 1920. godine. Tijekom 1968. godine tadašnji Povijesni muzej Hrvatske otkupio je sliku (dimenzija platna 1010 x 2010 mm) od privatnog vlasnika pa se ona pojavila i na naslovnoj stranici kataloga *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj* 1969. godine. Vidi: Schneider, 1969., 100.

jedno, danas nepoznato, djelo na temu seljačke bune pod naslovom *Semper idem...scena iz seljačke bune*.¹³⁷⁵ Slikanje kmetovskih ustanaka populariziralo se krajem 1910-ih i početkom 1920-ih godina uslijed socijalnih i političkih previranja diljem Starog kontinenta. Seljački slojevi stanovništva postali su vrlo bitan čimbenik u promoviranju i provođenju novih agrarnih politika. Ivekovićevo bavljenje seljačkom bunom dio je općeg trenda propitivanja i redefiniranja društveno-političkih odnosa. U katalogu *Hrvatske revolucije* nije iznesen opis slike, ali je izričito naglašeno da je buna podignuta zbog nasilnog ponašanja vlastelina poput Franje Tahija, a „za opću slobodu i stalešku jednakost“.¹³⁷⁶

Sudeći po kompozicijskom rješenju i osobito po držanju glavnih likova, Iveković je naslikao trenutak u kojem se već jasno daje naslutiti seljački poraz. Na brdu Kapelšćak (iznad Stubičkih Toplica) smjestio je crkvicu i šumu. U lijevom prvom planu naslikao je djevojku, starca i staricu (s lijeva na desno) u karakterističnim seljačkim nošnjama kako okružuju tijelo umirućeg mladića. U lijevom drugom planu – u njihovoj pozadini našao se niz muških i ženskih likova u stanju malodušnosti i rezignacije. U desnom prvom planu naslikan je Matija Gubec u profilu, staložena i uspravna držanja sa sjekirom u ruci. Dok Gubec promatra posljednje trzaje bitke s njegove lijeve strane u pozadini odvija se okršaj preostalih seljaka i uskoka, a s njegove desne strane proboj haramija i drugih vojnih jedinica. Na krajevima zbivanja naziru se okolna brda prekrivena snijegom (u skladu s godišnjim dobom).¹³⁷⁷

Zasada nije poznato kojim se povijesnim izvorima slikar služio u izradi prizora bitke. Iveković je oštro dijagonalno razdvojio scene borbe s jedne te scene očajanja i tuge s druge strane. Po izboru trenutka i načinu držanja Matije Gupca moglo bi se zaključiti da se inspirirao poznatim romanom *Seljačka buna* Augusta Šenoae. Ondje se posljednje borbe na dan 9. veljače 1573. godine opisuju na sljedeći način: „Sve bliže i bliže primicala se vika i krika k crkvi. Stubičani uzmicahu uz brdo bijući se, pucajući, al odasvud oko brežuljka provrviše gomile vojnika. [...] Uskoci doskakuju kao gladni vuci, u rukuh im sieva nož. Sad se sgrabiše po groblju sjekira i nož, po grobovih bije se boj, čovjek na čovjeka, šaka na šaku, glava za glavu, duša za dušu a po humcih rumeni se krv, kao da ruže na sniegu cvatu. [...] – Stanite! zaori iz crkve glas i na prag stupi vojvoda Gubec, držeći u svakoj ruci samokres. Seljakom klonu oružje, klonu i vojnikom. – Jesi li ti vodja? zapita Gubec Alapića, koj je u čudu buljio u taj ne nadani pojav. – Jesam. – Čuj me! Pokloni tim ljudem Stubičanom slobodu i život, da ne poginu ludo, jer imaju

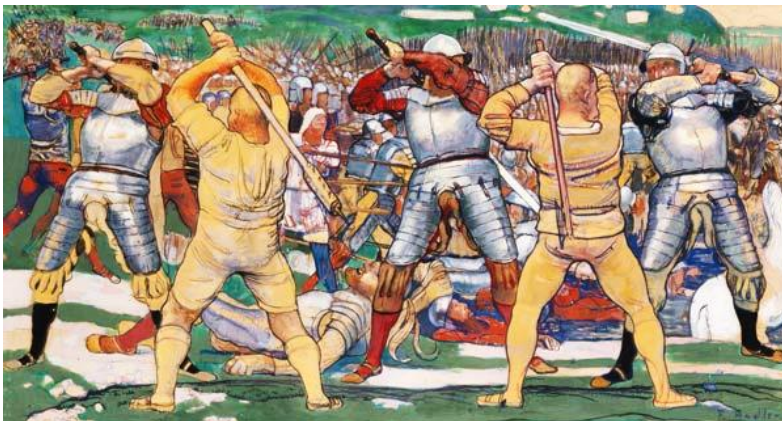
¹³⁷⁵ Prof. Oton Iveković: *Kolektivna izložba slika i nacрта iz grada Velikog Tabora – Vingrada*, 1921., 4.

¹³⁷⁶ Među protagonistima povijesnog događanja navode se Matija Gubec i Ilija Gregorić te ban Juraj Drašković i Gašpar Alapić. Za citat vidi: *Hrvatske revolucije*, 1920., 5.

¹³⁷⁷ Za detaljniji opis odjeće vidi: Schneider, 1969., 99.-100.

žene i djecu, a za uzdarje odati ću ti, gdje se je sakrio Matija Gubec, začetnik, glavar bune.“¹³⁷⁸ Po Ivekovićevoj slici doista se čini kao da je potonji tekst poslužio za inspiraciju. Naslikani prizor u tom je slučaju ponešto adaptiran budući da Gubec stoji dalje od samog ulaza u crkvu. Kameni križ u blizini njegovih nogu mogao bi sugerirati da je riječ o završnim sukobima na groblju u blizini crkve, a Gubčevo držanje da se vođa bune sprema predati i time poštediti život preostalim seljacima.

Kako je već spomenuto, slika je prvi put bila izložena u sklopu Ivekovićeve retrospektive *Hrvatske revolucije* 1920. godine. Riječ je o prvoj retrospektivi historijskog slikarstva jednog hrvatskog autora. Uzevši k tome u obzir izloženu tematiku nije ni čudo da su stručni osvrti u tiskovinama bili i brojniji i opširniji. Većina likovnih kritičara shvaćala je i ocijenjivala izložbu dvojako, s jedne strane pozitivno vrednujući Ivekovićevo patriotsko usmjerenje po pitanju izbora sadržaja, a s druge strane negativno vrednujući likovne kvalitete djela. Autor osvrta na stranicama *Domovine* kritičarsku oprjeku izrazio je sljedećim riječima: „[...] i pokraj tehničkih nedostataka i nerešenih i neizgrađenih problema linija i nešto manje kolorita – Iveković sa svojim slikama budi u nama sa zahvalom davno prošle historijske momente, koji nas pune svetim patriotskim pijetetom i ponosom, dirajući tako možda jednakom intenzivnošću naše jedno čuvstvo kao što bi ga dirala i jedna čisto l' art pour l'art umetnost.“¹³⁷⁹



109) F. Hodler, *Bitka kod Näfelsa*, 1896./1897., *Kunstmuseum, Basel*¹³⁸⁰

Drugi osvrti, međutim, nisu bili toliko blagonakloni. Geno Senečić istaknuo je, primjerice, na stranicama *Jutarnjeg lista* da Otonu Ivekoviću „nedostaje podobnosti, da psihološkim intenziviranjem i zaoštrevanjem historijske anekdote iskrsne vjerojatne i pune izražaja situacije“. Kako bi svoje razmišljanje ilustrirao konkretnim primjerom Senečić je za

¹³⁷⁸ Šenoa, 1878., 283.

¹³⁷⁹ Po mišljenju autora članka Iveković svojim povijesnim realizacijama u prvoj Jugoslaviji zauzima mjesto odmah iza Paje Jovanovića. Vidi: St. Gr., 1920., 2.

¹³⁸⁰ https://www.bildergipfel.de/kunstdrucke/kunststile_und_epochen/19_jahrhundert/die_schlacht_bei_naefels_1896_1897_ferdinand_hodler (pregled: 16. 11. 2020.)

usporedbu uzeo sliku *Bitka kod Näfelsa* Ferdinanda Hodlera (1853.-1918.) iz 1896./ 1897. godine. Pohvalivši njezino „jedinstvo emocije“, posebice je iskritizirao Ivekovićevu anegdotalnost u opisivanju zbog koje je, po njegovu mišljenju, *Bitka kod Stubice* djelovala kao „slika raskidana u niz anekdotičnih pojedinačnih motiva“.¹³⁸¹ Vladimir Lunaček u tom je pogledu bio blaži, naglasivši da Ivekovićev opus valja promatrati prvenstveno na razmeđu „prirodnog plemenskog osjećaja i među Nijemcima dobivene erudicije“. Nasuprot Senečiću pohvalio je živost radnje s obiljem događaja i detalja, uočivši čak određene sličnosti s Mašićevim opusom (u koloritu) te poljskim historijskim slikarstvom i tamošnjim slikarima „koji su narodni historijski momenat najviše obradjivali“ (konkretni primjeri se ne navode). U skladu s novim društveno-političkim prilikama Lunaček je definirao Ivekovića kao „pravog hrvatskog umjetnika koji je ugledao svijetlo svijeta u kolijevci borbe za hrvatstvo i jugoslavenstvo“.¹³⁸²

U navedenim osvrtima Ivekovićeve likovne kvalitete dovede se pod određenu sumnju na vrlo upućen način. Uvažavajući akademski pedigree autora, umjetnički dosezi djela prispituju se i povezuju s potencijalno bliskim hrvatskim i srednjoeuropskim primjerima. Historijska rekonstrukcija prizora pritom se vrlo rijetko ili gotovo nikako ne spominje. Raspravlja se prvenstveno o prirodi te svrsi historijskog slikarstva u tadašnjoj Hrvatskoj i u europskoj umjetnosti općenito. Na stranicama *Hrvatske prosvjete* Dragutin Kniewald napisao je najdulji i vjerojatno najzanimljiviji osvrt o prizoru stubičke bitke, što ujedno čini vrhunac ove rasprave u tisku. Svjestan aktualnih prigovora na račun Ivekovićeva likovnog konzervatizma, Kniewald je ocijenio da ishitrene i oštre prosudbe te slaba posjećenost izložbe ipak nisu opravdani. Prema njegovom mišljenju izložba donosi prikladan kronološki presjek tema proklamiranih naslovom *Hrvatske revolucije*. Slika *Bitka na Stubičkom polju* obilježena je, kako tvrdi, grubom, površnom tehnikom. Naslikani trenutak vrlo je dobro osmišljen i prezentiran, iako boj u pozadini više djeluje kao skica, nego kao gotovo djelo. Desna strana je realistični, a lijeva strana idejni dio slike. Ta su dva dijela u međusobnom kontrastu: na desnoj strani vlada masovna borba prsa o' prsa i krvava stihija, dok na lijevoj strani istaknuto mjesto zauzima osobna tragedija, odnosno smrt mladića u društvu majke, oca i možda sestre ili vjerenice. Prema Kniewaldu lijeva i desna strana slike suprotstavljene su i u ideološkom pogledu – po načinu na koji se doživljavaju klasni bunt i rješavanje socijalne krize. U tom kontekstu Kniewald ističe

¹³⁸¹ „Sav taj vješti realizam slikarev (Ivekovićev, op. a.), sav taj žustri i živi kolorit, nije podoban da kaže ono što je trebalo reći. Kolike li monumentalnosti, koliko idejne snage u jednostavnoj linearnoj koncepciji Hodlerovoj.“ Vidi: Sigma – Geno Senečić, 1920., 5.

¹³⁸² Za citirane dijelove vidi: Lunaček, 1920., 1.

sljedeće: „No najzanimljivija je pojava na toj slici onaj mladi seljački momak, koji je grčevito stisnuo kòsu, ali je ne diže protiv vojnika, jer vidi, da je sve uzalud. Bunu potlačenih i isisavanih seljačkih masa protiv gospode treba postaviti na druge – idejne, prosvjetne temelje i zasnovati je na široj bazi... To veli karakteristično, inteligentno i divlje njegovo lice. Ovaj je divni tip mogao Iveković da stvori tek u doba socijalnih borba i revolucija.“¹³⁸³ Ovakva je interpretacija djela tim zanimljivija obzirom na hrvatski politički kontekst, odnosno obzirom na jačanje hrvatskog seljaštva kao realne političke snage.



110) O. Iveković, *Katarina Zrinska u Veneciji*, 1919., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb¹³⁸⁴

Na izložbi 1920. godine Iveković je prezentirao i dva nova djela posvećena zrinško-frankopanskoj tematici *Katarina Zrinska u Veneciji* i *Posljednji Zrinski u tamnici - Ivan Gnade*. Povratak zrinško-frankopanskih motiva odvijao se u izmijenjenom društveno-političkom kontekstu. Raspadom Austro-Ugarske Monarhije Iveković se odvažio naslikati pregovore Katarine Zrinske s francuskim poslanikom kralja Luja XIV. Pierreom de Bonzyjem u Veneciji 1664. godine te posljednje dane Ivana Antuna Zrinskog (Katarinina sina) u tamnici pred smrt 1703. godine.¹³⁸⁵

Prikaz Katarine Zrinske odnosi se na tajne pregovore koje je ona, kao supruga Petra Zrinskog, vodila s poslanikom francuskog vladara. Katarinu je pratio francuski redovnik koji je služio kao prevoditelj u pregovorima. Potencijalni ustanici u Hrvatskoj i Ugarskoj tražili su sponzorstvo i zaštitu Luja XIV., zauzvrat obećavši lojalnost u borbi s Habsburgovcima. Kao garanciju za izvršenje svojih planova bili su voljni poslati vlastitu djecu za taoce u Pariz na

¹³⁸³ Kniewald, 1920., 153.-154.

¹³⁸⁴ Mijatović, 1999., 66.

¹³⁸⁵ *Hrvatske revolucije*, 1920., 6.-7.

navodno školovanje.¹³⁸⁶ Prema dostupnim povijesnim izvorima pregovore je u Katarinino ime vodio nepoznati francuski kapucin, a razgovorima je bio prisutan i jedan hrvatski uglednik, rođak Zrinskih čije ime također nije ostalo poznato. Iveković je u detaljno dekorirani venecijanski salon 17. stoljeća smjestio Katarinu i Pierra de Bonzyja (sučelice u naslonjačima), dok je francuskog redovnika i hrvatskog plemića gurnuo u drugi plan prema ulaznim vratima. Na slici dimenzija 1010 x 1300 mm (koja je 1920. bila u privatnom vlasništvu, a 1967. godine je otkupljena za Povijesni muzej Hrvatske)¹³⁸⁷ najveću pozornost kritike privukao je najkvalitetnije rađeni – Katarinin lik. Dragutin Kniewald pohvalio je njezinu smjelu, energičnu i otvorenu pojavu te Ivekovićev formalno-stilski razvoj u slikanju Zrinskih i Frankopana, posebice u usporedbi s prvim studentskim radovima.¹³⁸⁸ Geno Senečić ustvrdio je pak da jednostavna i samorazumljiva anegdota nije ni iziskivala ozbiljnije dramske adaptacije. U tom je pogledu Ivekovićev rad ispunio osnovna očekivanja gledatelja, iako po Senečićevu mišljenju salon i Katarinina frizura nisu prikazani u skladu s povijesnim realitetom.¹³⁸⁹ Portreti Katarine Zrinske i njezina sina Ivana Antuna Zrinskog inače nisu bili sačuvani o čemu piše i slikar u zborniku radova *Posljednji Zrinski i Frankopani* 1908. godine. Katarinino lice prikazano je zato u profilu, dok je naglasak u obradi figure stavljen na frizuru i draperije (djelomična i upitna rekonstrukcija lica mogla se obaviti tek na osnovu potreta predaka ili nasljednika poput Jelene Rákóczy).¹³⁹⁰

Ivanovo lice na slici *Posljednji Zrinski* također je naslikano u profilu. Glavni lik sjedi opružen na desnoj strani ćelije pod manjim prozorom s rešetkama, dok se na lijevoj strani pred ulazom nalaze dva nepoznata muškarca. Vizija bijele utvare pored zatvorenikova lica daje naslutiti da je riječ o posljednjem razdoblju utamničenja. Ivan je, nakon što je optužen za veleizdaju, proveo 20 godina u raznim kaznionicama da bi naposljetku skrenuo s uma i umro u tvrđavi Schlossberg u Grazu 11. studenog 1703. godine. U Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu sačuvana je studija za sliku veličine 348 x 515 mm¹³⁹¹ koja je, sudeći po kritici Dragutina Kniewalda, možda bila dio postava na izložbi 1920. godine. Kniewald je tada primjetio da slika djeluje više kao detaljnija skica, nego kao gotovo djelo. Motiv zatvorenika (crvenilo odjeće, zapušteni nokti i izobličeno lice) pritom su ga se vrlo neugodno dojmili. Posebnu zamjerku uputio je nejasnom konceptu i likovima s lijeve strane čija funkcija ostaje

¹³⁸⁶ Mijatović, 1999., 65.

¹³⁸⁷ Schneider, 1969., 98.-99.

¹³⁸⁸ Kniewald, 1920., 153.-154.

¹³⁸⁹ Sigma – Geno Senečić, 1920., 5.

¹³⁹⁰ Iveković, 1908., 298.

¹³⁹¹ Slika je bila otkupljena od privatnog vlasnika za Povijesni muzej Hrvatske 1968. godine. Za detaljniji opis i osnovne podatke o slici vidi: Schneider, 1969., 100.-101.

nepoznata.¹³⁹² Reprodukcijska vjerojatno konačne verzije djela dostupna je u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU u Zagrebu. Iz kojeg izvora reprodukcija potječe nije navedeno. Za razliku od studije iz Hrvatskog povijesnog muzeja ova slika više je anegdotalnog i ilustrativnog karaktera zbog čega nije toliko psihološki, ni likovno upečatljiva.

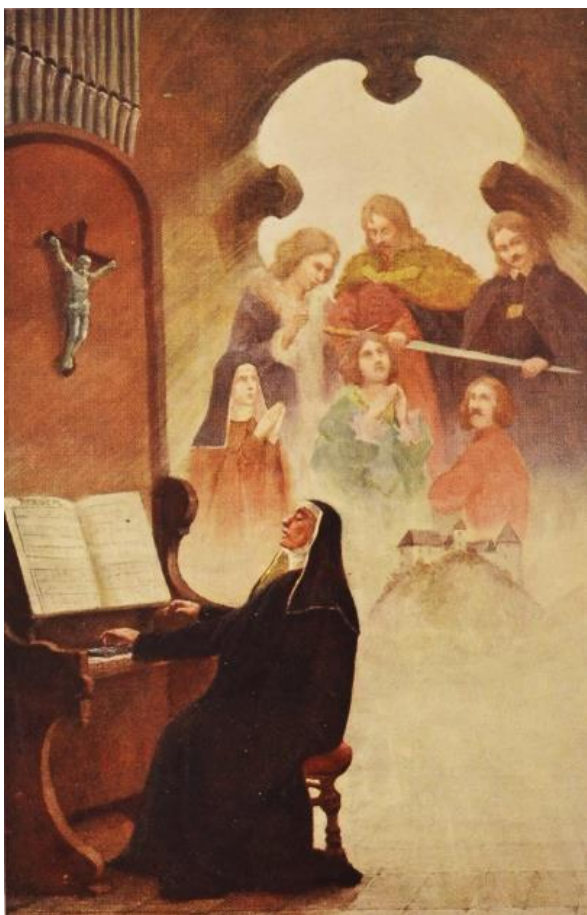


111) O. Iveković, *Posljednji Zrinski u tamnici* - Ivan Gnade, 1920., konačna verzija djela nepoznate lokacije? (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)¹³⁹³

Likovi Katarine i Ivana Antuna Zrinskog slikani su prvih poslijeratnih godina u razdoblju pojačanog antihabsburškog sentimenta i sklapanja međudržavnih graničnih sporazuma (tijekom 1919. godine izvršen je, k tome, i prijenos kostiju Zrinskog i Frankopana u domovinu). Novi zrinsko-frankopanski motivi ni u takvim okolnostima ipak nisu dosegli popularnost nekadašnjih prizora (primjerice *Oproštaja* ili *Rastanka* koji je u novoj verziji rađen 1921. godine). U trenutku prezentiranja slika na izložbi 1920. godine Iveković je bio jedini značajniji hrvatski, vjerojatno i europski, slikar koji se bavio takvom tematikom. Po pitanju stila njegova obrada ostala je vjerna akademskim zasadima ranije epohe, s izuzetkom studije *Posljednji Zrinski* na kojoj je do izražaja došla slobodnija i neposrednija, a samim time modernija obrada sadržaja. Ove dvije slike postale su u konačnici poznate široj publici tek u drugoj polovini 20. stoljeća, a i tada je njihov uspjeh na polju nacionalne integracije bio vrlo ograničen. Najvećem dijelu stanovništva u Hrvatskoj najprivlačniji su ostali prvotni Ivekovićevi motivi vezani uz sigetsku bitku te oproštaj Katarine i Petra, kako 1920-ih godina, tako i kasnije.

¹³⁹² Kniewald, 1920., 154.

¹³⁹³ Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/1.



112) O. Iveković, *Requiem za posljednjeg Zrinskog ili Posljednja Zrinska*, 1930., privatno vlasništvo, nepoznata lokacija¹³⁹⁴

Prema dosadašnjim saznanjima Iveković se bavio zrinsko-frankopanskom tematikom još jednom početkom 1930-ih godina. Tada je izradio alegorijsku sliku *Requiem posljednjih Zrinskih* na kojoj orguljašica uršulinka Veronika Zrinska, nadživjevši članove obitelji, svira *Requiem* njima u čast, dok u mašti promatra Ozalj, roditelje Petra i Katarinu, sestre Jelenu i Juditu Petronilu, brata Ivana Antuna i ujaka Krstu Frankopana.¹³⁹⁵ Družba „Braće Hrvatskog Zmaja“ u Zagrebu, čiji je Iveković bio član, naručila je djelo kako bi se ono reproduciralo u boji na dopisnicama. Kupnjom dopisnica računalo se pomoći u obnovi ozaljskog dvorca koji je par godina ranije preuzela na upravljanje upravo Družba „Braće Hrvatskog Zmaja“.¹³⁹⁶

Među novim i po prvi puta izloženim djelima našla se i slika pod naslovom *Smrt Eugena Kvaternika u Rakovici*. Riječ je o uprizorenju koje se danas čuva u Nacionalnom muzeju moderne umjetnosti u Zagrebu u dvije verzije, prva verzija nosi naziv *Rakovička buna* dimenzija 1015 x 1310 mm, a druga verzija nosi naziv *Rakovička pogibija (pogibao)* dimenzija

¹³⁹⁴ Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/1.

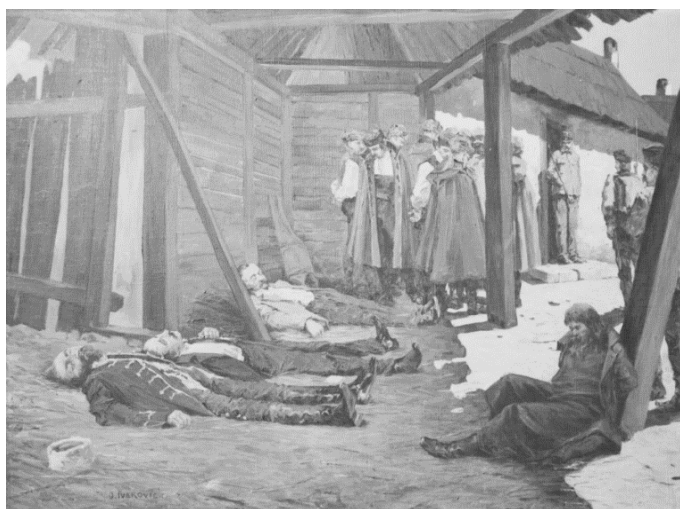
¹³⁹⁵ Ibid.

¹³⁹⁶ Ibid.

900 x 1205 mm.¹³⁹⁷ Fotografije djela s osnovnim podacima, uključujući dataciju, sačuvane su u Fototeci i Arhivu Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu. Iz usporedbe dvaju prikaza razvidna je vrlo velika kompozicijska sličnost s izuzetkom zarobljenika (možda lik Petra Vrdoljaka?) u desnom kutu i detalja eksterijera.



113) O. Iveković, *Rakovička buna*, 1920., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹³⁹⁸



114) O. Iveković, *Rakovička pogibija*, 1920., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹³⁹⁹

Oton Iveković prvi je značajniji hrvatski umjetnik koji je slikao ustanak u Rakovici. Prije njega Quiquerez je, kako se navodi u časopisu *Dom i svijet* 1921. godine, slikao Kvaternikov portret.¹⁴⁰⁰ Složeniji narativni prizori nisu pak bili rađeni. Iveković je za temu uzeo

¹³⁹⁷ Prva verzija čuva se pod inventarnim brojem MG-374, a druga pod inventarnim brojem MG-386.

¹³⁹⁸ Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-6878.

¹³⁹⁹ Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-6875.

¹⁴⁰⁰ U članku Ferde Šišića posvećenom pedesetoj godišnjici Kvaternikove smrti donosi se Kvaternikov portret ispod kojeg stoji: „Eugen Kvaternik hrvatski političar, učenjak i revolucionarac i mučenik, po uljenoj slici prof. Kikereca.“ U istom članku priložena je Ivekovićeva slika *Rakovička buna*. Vidi: Šišić, 1921., 333.-334.

fiktivnu scenu koja je uslijedila nakon gušenja ustanka. Naime, u nadi da će mobilizirati graničare i postaviti se kao vođa ustanka za hrvatsko oslobođenje i ujedinjenje Kvaternik je sa suradnicima u Rakovici proglasio privremenu narodnu vladu. Usprkos Kvaternikovim očekivanjima odziv graničara naposljetku nije bio dovoljno velik.¹⁴⁰¹ Vođe ustanka (Eugen Kvaternik, Ante Rakijaš i Vjekoslav Bach) dočekani su 11. listopada 1871. godine u zasjedi i ubijeni, pri čemu se najveći dio njihovih pobornika graničara dao u bijeg. Neki od ustanika poput Petra Vrdoljaka i Ante Turkalja završili su u tamnici, dok su pojedinci poput Rade Čuića pobjegli u Bosnu, a potom u Srbiju. Kako navodi Ferdo Šišić, likvidirani predvodnici ustanka bili su odmah svučeni do gola i bačeni u jarak da bi ih nakon nekog vremena seljačkim kolima prevezli u Rakovicu. Ondje su u blizini ceste koja vodi za Drežnik pokopani u zajedničkoj grobnici.¹⁴⁰²

Prema tome Ivekovićev prizor koji uključuje tri izdvojena i odjevena pokojnika (Kvaternika, Rakijaša i Bacha) nije realan, iako se slikar u pogledu rekonstruiranja vojničke odjeće i Kvaternikova lika zacijelo potrudio biti što vjerniji. Štoviše, u nastojanju da dočara tragiku događaja slikar je zašao u polje izrazitijeg realizma. Likovna kritika bila je ugodno iznenađena ovakvim iskorakom, tim više jer je prikaz u načinu osvjetljenja ostavljao impresionistički dojam: „[...] iznenađuje nas smrt Eugena Kvaternika. To nije više Iveković! Tu nema ceremonija ni romantičnosti ni težnje za efektom. Tu je sama realna tragika. To je nešto stilističko, a opet tako realno! Sunčana sparina, kao stilistički, a opet posve prirodno pobacani mrtvaci (osobito najgornji), povezani buntovnici, austrijski feljbaba s lulom u ruci, dobroćudan, ali uzdajući se samo u bajunete (vojnici u šajkačama!), sve to djeluje kao impresionistička časovita snimka.“¹⁴⁰³

Iako po prezentiranju u javnosti nije bio oleografiran, prizor žrtava rakovičkog ustanka vrlo skoro postao je najvažniji prikaz takve vrste i prva asocijacija među širom javnosti na događaje iz listopada 1871. godine. U kontekstu prve Jugoslavije, a napose u prvoj polovini 1920-ih godina, Kvaternikovi lik i djelo odgovarali su različitim društveno-političkim čimbenicima. Nije bila niti rijetkost da se ustanak u Rakovici tumačio kao dio specifičnog hrvatskog doprinosa budućem jugoslavenskom i čehoslovačkom ujedinjenju. U osvrtu na događaje iz 1871. godine Ferdo Šišić, primjerice, iznosi: „U ovim sukobima dolazi onda do blistava izražaja plemenitost čovjeka, a njene uspjehe obilježuju teške žrtve, koje se ni od čega ne plaše i koje ni u čemu ne popuštaju; to su Miloši, Karađorđi, Zrinski i Kvaternici. [...] Carstva

¹⁴⁰¹ Šišić, 1926., 22.-25.

¹⁴⁰² Ibid., 37.-38.

¹⁴⁰³ Kniewald, 1920., 154.

Franje Josipa je nestalo, a ustale su Čehoslovačka i Jugoslavija. Pobjeda pobijeđenih možda je najuzvišeniji misterij historije!¹⁴⁰⁴ Izbor teme i način njezina slikanja svakako bi išli u prilog tezi o naglašenom antihabsburškom narativu djela. Kada se tome dodaju poslijeratna euforija i autorovi politički stavovi vrlo izgledan postaje i ujediniteljski projugoslavenski element. Ovo posredno potvrđuju Ivekovićeve onodobne izlagačke aktivnosti. Primjerice, na *Petoj jugoslovenskoj umjetničkoj izložbi* u Beogradu 1922. godine Iveković je usporedo izložio dva djela povijesne tematike, i to *Kvaternika* i *Kralja Petra kroz Albaniju* (tim su redom djela navedena u samom katalogu izložbe).¹⁴⁰⁵



115) O. Iveković, *Kralj Petar na putu kroz Albaniju*, 1922. (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)¹⁴⁰⁶

Interpretiranje hrvatskih povijesnih tema u projugoslavenskom državnom ruhu nipošto nije bila iznimka u većem dijelu 1920-ih godina, a napose u razdoblju raspada Austro-Ugarske Monarhije i formiranja nove države. U godinama prvih izlaganja *Smrt Eugena Kvaternika* bila je, dakle, osobito prijemčiv motiv za raznovrsne političke elite, a time i šire društvene slojeve. Manjkave i površne historiografske studije i analize dale su obol takvom interpretativnom okviru.¹⁴⁰⁷ Prilikom obilježavanja 50. godišnjice ustanka 1921. godine kosti rakovičkih ustanika (Kvaternika, Bacha i Rakijaša) premještene su u zagrebačku katedralu. Trend afirmacije Kvaternikova lika u hrvatskoj javnosti time je dodatno ojačao, što je pridonijelo daljnjoj popularizaciji Ivekovićeve slike. Kako je vrijeme odmicalo, antihabsburške i projugoslavenske konotacije slike padale su u drugi plan. U očima javnosti motiv se vezivao

¹⁴⁰⁴ Šišić, 1926., 43.

¹⁴⁰⁵ *Peta jugoslovenska umjetnička izložba*, 1922., 19.

¹⁴⁰⁶ Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: dopisnica (dio izdanja „Jugoslavenski umjetnici“, Zagreb, 100) – O. IVEKOVIĆ: Kralj Petar I. Veliki na putu kroz Albaniju.

¹⁴⁰⁷ O tome vidi: Šidak, 1972., 5.-11.

primarno uz pravaški državotvorni koncept te rjeđe uz određene lijeve pokrete i pojedince poput Augusta Cesarca.¹⁴⁰⁸



116) O. Iveković, *Prizor poslije mise u Rakovici – 'Proglasenje kralja za bune u Rakovici'* (reprodukcija iz *Svijeta*)¹⁴⁰⁹

Iveković se bavio rakovičkom bunom još jednom 1926. godine. Tada je naslikao prizor koji je u ilustriranom časopisu *Svijet* 1928. godine reproduciran pod naslovom *Proglasenje kralja za bune u Rakovici*. Slikovni prilog nije bio popraćen konkretnijim informacijama o djelu.¹⁴¹⁰ U Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu čuva se pripremna slika dimenzija 480 x 720 mm rađena tehnikom akvarela. Njezin naslov, međutim, nije *Proglasenje kralja za bune u Rakovici*, već *Poslije mise u Rakovici* (prema svećenicima i ministrantima u sredini, kojih u finalnoj verziji djela nema). Potonji naziv vjerojatno je ispravniji, budući da se Eugen Kvaternik u Rakovici nije proglasio kraljem. Otvoreno je pak pitanje je li Ivekoviću u trenutku slikanja to bilo poznato. U studiji iz 1926. godine, kada se datira i ovo djelo, Ferdo Šišić izričito navodi da je čin proglašenja Kvaternika kraljem bio dio ondašnje difamacijske kampanje koja nije imala temelja u stvarnim povijesnim događajima.¹⁴¹¹ Kvaternik, za kojega je ustanak u Rakovici bio predestiniran čin, duže je vremena boravio u tamošnjoj crkvi i molio se.¹⁴¹² Međutim, ni u jednom trenutku nije se proglasio kraljem niti se zaogrnuo „plaštem sličnim onom, što ga

¹⁴⁰⁸ Šidak, 1972., 14.-15.

¹⁴⁰⁹ „Četrdeset godišnjica rada Otona Ivekovića“, *Svijet*, 1928., 184.

¹⁴¹⁰ Ibid.

¹⁴¹¹ Šišić, 1926., 29.-30.

¹⁴¹² O tome vidi: Ibid., 26.

nosahu hrvatski kraljevi“ kako je to tvrdio Kerubin Šegvić.¹⁴¹³ Iveković u svome djelu nije naglasio insignije kraljevske moći ili ceremonijal koji bi nužno i isključivo bio vezan uz proglašenje kraljem. Kvaternik doista nosi plašt, a jedan od likova u njegovoj neposrednoj blizini kleči, dok drugi, pored njega, drži nekakav proglas. Konjanik u drugom planu događanja čak podsjeća na salutirajuće figure u *Tomislavovoj krunidbi*. Je li u pitanju tek euforični i slavljenički pozdrav ili čin krunjenja nije zasada moguće decidirano tvrditi.



117) O. Iveković, *Trenkovi panduri*, 1917. ili 1920., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹⁴¹⁴

Nakon završetka rata, a napose od sredine 1920-ih godina krug potencijalnih naručitelja i zainteresiranih komentatora Ivekovićeve umjetnosti znatnije se sužavao. Promjena u recepciji uvjetovana prodorom novih umjetničkih trendova već se jasno nazirala u osvrtima na izložbu 1920. godine. Preseljenje u Veliki Tabor i umirovljenje svakako nisu išli na ruku boljoj recepciji Ivekovićevih djela u javnosti. Nije stoga iznenađujuće da nakon 1918. godine Iveković slika radove većih dimenzija o kojima su podatci na stranicama tadašnjeg tiska vrlo oskudni ili gotovo nikakvi. Slika *Trenkovi panduri* dimenzija 2000 x 3100 mm dobar je primjer. Riječ je o djelu nastalom 1920. godine (prema dataciji Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu)¹⁴¹⁵ ili već oko 1917. godine (prema dataciji iz Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu gdje se djelo danas čuva).¹⁴¹⁶ Zasada nije moguće pronaći bilo kakav konkretniji, a kamo li opširniji osvrt na ovo djelo. Njegova uloga u nacionalnoj integraciji, kulturnoj politici i onodobnom građanskom društvu teško je primjetna i vjerojatno se svodi na evociranje ratnih uspjeha hrvatskih vojnika krajem ili nakon Prvog svjetskog rata.

¹⁴¹³ Šidak, 1972., 9.

¹⁴¹⁴ MG-388, Foto Goran Vranić, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb.

¹⁴¹⁵ Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-6883.

¹⁴¹⁶ MG-388, s datacijom „oko 1917.“ godine.

Čini se da slika ne prikazuje konkretniji povijesni događaj ili možda prikazuje tek uvertiru u određeno povijesno zbivanje. Historijska rekonstrukcija prizora svedena je na odjeću i vojnu opremu (niz pandura u crvenom na čelu s dvojicom likova od kojih je jedan vjerojatno barun Franjo Trenk, i to drugi lik s desna naslikan u profilu). Tradicija 53. carske i kraljevske pješačke pukovnije počivala je na Trenkovim pandurima. Stoga je zaista moguće da je slika naručena tijekom Prvog svjetskog rata oko 1917. godine i da je bila dovršena najkasnije do 1920. godine. U međuvremenu su postrojbe austro-ugarske vojske i hrvatskog domobranstva bile raspuštene pa je vrlo izgledno da takav motiv jednostavno nije ni mogao privući konkretniju i širu medijsku pozornost. Prikaz Trenkovih pandura utoliko je zanimljiviji jer dobrim dijelom scene dominira pejzaž. Vojskovođe na lijevoj strani slike potisnuti su u drugi plan, a heraldičko obilježje nije dovoljno istaknuto. Jasnije crte lica naziru se tek na prvim likovima s desne strane, dok ostali u tom dijagonalno zadanom nizu (rađenom po uzoru na Meissonierova kompozicijska rješenja) tonu u anonimnost eksterijera.



118) O. Iveković, *Smaknuće Matije Gupca na Markovom trgu, 1921.*, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹⁴¹⁷

Za razliku od *Trenkovih pandura* slika *Smaknuće Matije Gupca na Markovom trgu* (dimenzija 910 x 1200 mm) stekla je priličnu popularnost, a vjerojatno je bila oleografirana neposredno nakon dovršavanja 1921. godine.¹⁴¹⁸ Rano oleografiranje i reproduciranje u

¹⁴¹⁷ MG-393, Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu. Na izložbi i u katalogu 1995. godine prezentirana je manje dovršena i tek u detaljima ponešto drukčija slika u privatnom vlasništvu. Vidi: Pintarić, 1995., 14.

¹⁴¹⁸ Kamenov, 1992., 86.

leksikonu *Znameniti i zaslužni Hrvati 1925. godine*¹⁴¹⁹ utjecali su na dobar prijam slike među širim društvenim slojevima još za slikareva života. Iveković je inače bio drugi po redu istaknuti predstavnik koji se bavio ovakvom tematikom. Prvi je bio njegov profesor Ferdinand Quiquerez. Djela su slična po izboru teme i primjeni boja na draperijama, premda je Ivekovićeva slika i na tim poljima mnogo uspjelila.

Zbog oskudnosti konkretnijih povijesnih izvora i ovdje se autor vjerojatno poslužio Šenoim romanom (kao i kod *Bitke na Stubičkom polju* dvije godine ranije). August Šenoa ovako iznosi događaje pred Gupčevo smaknuće: „Na trgu pred Markovom crkvom brujila je silesija naroda, glava do glave, a radoznalost ljudska buljila je i iz prozora, sa krovova. Gradski sudac išao sa žezlom pred nama, uz nas dva reda gradskih stražara, s nama okovan seljak Pasanac, a za nama u krvnom odielu krvnik i njegovi druzi. Ponosito dizaše moj sužanj (Matija Gubec, op. a.) glavu, gledjuć preko znaličnih glava ljudstva, koje se stisnuv šaptaše: – Vidite li, to je Gubec, to je seljački kralj! Sred trga puče čistina, okružena banskom vojskom, a sred čistine vatra i kolo.“¹⁴²⁰ Kako je vidljivo iz citata, fratar koji prati osuđenike (Gupca i Pasanca) prepričava događaje s trga u prvom licu. Iveković nije u potpunosti pratio priloženi tekst, već ga je prilagodio vlastitom umjetničkom htijenju.

Baš kao što je to slučaj na *Bitki kod Stubice* u prvi plan slike pred Gupčevim nogama postavio je starca i staricu u klečećem položaju. Njihovo oplakivanje trebalo je naglasiti općeljudski karakter bune i njezine posljedice po tadašnje kmetstvo. Gupčeva figura i držanje trebali su pak istaknuti herojsko suosjećanje i nepokolebljivost pred patnjom i krvnicima naslikanima s desne strane. Matija Gubec po draperijama jako podsjeća na lika naslikanog u lijevom kutu *Bitke na Stubičkom polju*. Načini isticanja emocija protagonista te ukupni dramatski efekti također su bliski potonjoj slici. Snježana Pintarić ovu je sliku poradi specifične kombinacije toplih crvenih i smeđih tonova ubrojila u jedno od najboljih ostvarenja Ivekovićeve karijere.¹⁴²¹ U njemu slikar ne ide isključivo za povijesnom rekonstrukcijom pretpostavljenog prizora i pripadajućih draperija, već sebi daje veću slobodu u slaganju inovativnijeg kompozicijskog rješenja i simboličkom naglašavanju crvenih tonova. Gupčeva pratnja i oplakivanje u prvom planu prostorno su, gotovo dijagonalno, odijeljeni od banske pratnje i krvnika u drugom planu. Iz toga se možda može iščitati i svojevrsno autorsko stajalište o povijesno upitnoj radnji i njezinim akterima.

¹⁴¹⁹ Laszowski, ur., 1925., LII.

¹⁴²⁰ Šenoa, 1878., 301.-302.

¹⁴²¹ Vidi: Pintarić, 1995., 35.

Iako *Smaknuće Matije Gupca* danas predstavlja jedno od najpoznatijih Ivekovićevih djela, u međuratnom razdoblju o njemu se nije posebno pisalo niti raspravljalo. Zahvaljujući oleografiranju i drugim vrstama reproduciranja slika je svakako postala poznata već tijekom tog ranijeg razdoblja. Tadašnje društvo bilo je okrenuto nacionalnim, a sve više i socijalnim pitanjima. Shodno tome lik Matije Gupca na gubilištu bio je vrlo prijemčiva i zanimljiva slikarska tema, tim više jer su seljački slojevi tada postajali realna nacionalna snaga. Njihova demokratska volja izravno je utjecala na političku budućnost hrvatskog pitanja, a time i nove državne zajednice.



119) O. Iveković, *Odlazak u boj na Kosovu – studija za sliku*, 1924., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb¹⁴²²

U svibnju 1922. godine Iveković je boravio u Makedoniji gdje je obilazio bojišta iz Prvog svjetskog rata u svrhu slikarskih studija (kako izvještava uredništvo *Pokreta* 3. lipnja 1922. godine). Iveković je uredništvu slao dopise u kojima je opisivao suvremeno stanje nekadašnjih ratnih terena. Ovo je doba slikareva najizrazitijeg integralnog jugoslavenstva u kojem se odvijaju i najoštriji sukobi s političkim neistomišljenicima (posebice s Hrvatskim blokom) na stranicama tiska.¹⁴²³ Doba je to i slikareva najizrazitijeg interesa za kosovske motive i srpsku ratnu povijest općenito. Na izložbi s kiparom Rudolfom Valdecom u Beogradu

¹⁴²² MG-384, Foto Goran Vranić, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb.

¹⁴²³ Opisujući Dobro polje, primjerice, Iveković iznosi: „Oh, kako su maleni, sitni, sitničavi, tjesnogrudni i plitki – oni miševi i krtice, koje ne mogu shvatiti, da je ovdje protekla krv jednoga naroda, a triju plemena, jer je ovo jedno i samo jedno i samo naše. Ostajte krtice i miševi – ostajte u vašim jazbinama sa vašim 'vodjama' impotentnih moždjana i ostajte u vašim rupama šestinskih 'Panteona'. Mi smo dali svoje, svoj najstrašniji harač. – Oni svoju krv na ovom uzvišenom mjestu, a mi suze.“ Vidi: Iveković, 3. lipnja 1922., 3.

1923. godine Iveković je, primjerice, izložio triptih pejzaža *Kajmakčalan, Dobro Polje i Kozjak* koje je beogradski *Ilustrovani list* nazvao apoteozom narodnom stradanju i oslobođenju. Isti list nazvao je slikara dobrim sinom ujedinjene otadžbine koji se kistom zalaže za potpuno ujedinjenje.¹⁴²⁴ Drugi beogradski list *Samouprava* istaknuo je Ivekovićevu slikanje triptiha kao patriotsku dužnost te nastojanje „da i on, od svoje strane doprinese kompletiranju toga, upravo, homerskog gradiva“.¹⁴²⁵

Povratkom u Hrvatsku slikar se nastavio baviti kosovskom tematikom. Na izložbi *Naš narod i naši krajevi* u Salonu Ullrich u Zagrebu tijekom rujna 1924. godine predstavio je novo djelo pod naslovom *Ban Ivaniš Horvat polazi na Kosovo sa 3000 hrvatskih plemića*. Ovdje priložena slika, odnosno studija, *Odlazak u boj* iz Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu otkriva dobar dio konačnog slikarskog rješenja. Na njezinoj desnoj strani nalazi se figura bana u profilu pokraj prvog smeđeg i drugog bijelog konja u njegovoj pozadini. Dijagonalno nasuprot u drugom planu, a na lijevoj strani slike smješten je nejasno razrađen lik u tamnocrvenoj draperiji. Sve navedene likovne pojave omeđene su snažno artikuliranim arhitektonskim sklopom u prevladavajuće sivim, smeđim i crnim tonovima. Figura bana i njegova konja pritom su detaljnije obrađeni. Opisana slika ima dimenzije 360 x 420 mm i tek je studija za vjerojatno veće i konačno ostvarenje zasada nepoznate lokacije. Postojanje ovakvog ostvarenja potvrđuje reprodukcija na stranicama *Novosti* od 27. lipnja 1926. godine (priložena u nastavku). Na njoj su likovi u prvom planu i pozadini te arhitektonska kulisa mnogo detaljnije oslikani. Broj sporednih likova i konja također je veći.¹⁴²⁶



120) O. Iveković, *Odlazak u boj na Kosovu – konačna slika, 1924., nepoznata lokacija*¹⁴²⁷

¹⁴²⁴ Tom je prilikom izložio i sliku *Kralj Petar na putu kroz Albaniju*. Vidi: „Izložba Valdec - Iveković“, *Ilustrovani list*, 8.-15. ožujka 1923.

¹⁴²⁵ Odavić, P. J. „Izložba Valdec – Iveković“, *Samouprava*, 17. veljače 1923.

¹⁴²⁶ Vidi: Iveković, 27. lipnja 1926., 5.

¹⁴²⁷ Ibid.

Postojanje većeg i konačnog djela neizravno potvrđuju i osvrti na stranicama tiska iz 1924. godine. Vinko Jurković u *Jugoslavenskoj knjivi* piše o nedovoljno markantnom banovom licu te zanimljivim detaljima opreme konja i odijela, a Stjepko Ilijić u *Pučkoj prosvjeti* o velikoj slici rađenoj u starijem stilu. Oba kritičara žale se pritom na loš sveukupni dojam. Jurković tako tvrdi da konačno ostvarenje nije dovoljno kvalitetno ni u perspektivi ni u koloritu te da po svom sadržaju ne daje naslutiti kako je riječ o velikom događaju. Ilijić, štoviše, ističe da ukočeni i neharmonični sadržaj ostaje sasvim nejasan i zagonetan, ukoliko posjetitelj izložbe ne pogleda katalog. Tome dodaje: „Takva se vrst slikanja čini preživjela i baš zato ne ostavlja jačeg dojma na posmatrača. Savremena umjetnost zahtjeva više topline i osjećaja, više simbolike i neposrednosti i ne trpi mrtve figure, koje duši ništa ne govore.“¹⁴²⁸ Ivekovićeve tendencija da rekonstruira povijesno zbivanje u detaljima opreme, draperija i arhitekture ostala je, dakle, vrlo ograničena učinka. Ukupni umjetnički dojam bio je negativan. Slika je vjerojatno uslijed dovršavanja i popunjavanja detalja postajala sve anegdotalnija i ilustrativnija, na što ukazuje i površnja usporedba priložene studije iz Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti te reprodukcije iz tiska.

U drugoj polovini 19. i prvoj polovini 20. stoljeća sudjelovanje hrvatskog bana i njegovih postrojbi u bitki na Kosovu promatralo se prvenstveno u ideologiziranom kontekstu zagovaranja južnoslavenske suradnje i jedinstva. Prema podatku iz *Forlijskih godišnjaka* jedan hrvatski ban zaista je bio sudionik bitke na Kosovu polju (iz povijesnog izvora nije, međutim, razvidno je li riječ o Ivanišu Horvatu ili Ivanu od Paližne: „Ban Ivan sudjeluje u bitki na Kosovu polju sa svojim križonošama.“).¹⁴²⁹ Slikar je svakako iskoristio potonji izvor i aktualne historiografske rasprave kao temelj za vlastitu povijesnu imaginaciju. Njemu je iz političkih razloga bilo bitno naglasiti hrvatsku komponentu kosovske bitke, primarno u svjetlu proklamirane teze o jednom jedinstvenom narodu sastavljenom od više različitih plemena. Slika *Odlazak u boj* ili *Ban Ivaniš Horvat polazi na Kosovo sa 3000 hrvatskih plemića* bila je, ukratko, iskaz Ivekovićeve političkog i nacionalnog opredjeljenja u datom povijesnom trenutku, a ujedno i posljednje žanrovsko ostvarenje na integralističkom tragu.

Tijekom 1920-ih godina, a osobito u drugoj polovini desetljeća, Ivekovićeve izražajna snaga bila je u opadanju. U kvantitativnom pogledu žanrovskih ostvarenja nije bilo mnogo manje. Određeni kontinuitet stvaralaštva svakako je postojao. Međutim, kvaliteta tih radova bila je već zamjetno slabija. U kojem trenutku je bolest uzela maha teško je reći. Iveković je posljednji put samostalno izlagao 1931. godine u Zagrebu. Tada se na stranicama tiska spominje

¹⁴²⁸ Vidi: Ilijić, 1924., 186./ Za Jurkovićev osvrt: Jurković, 1924., 269.

¹⁴²⁹ Gračanin, 2011., 247., 262.

da „u posljednje vrijeme Iveković ne radi mnogo“ te da je svoja djela izložio „vjerojatno posljednji put“.¹⁴³⁰



121) O. Iveković, *Lijepa naša domovina*, 1926., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb¹⁴³¹

Vjerojatno u prvoj polovini 1920-ih godina, a najkasnije 1926. godine Iveković je izradio sliku *Lijepa naša domovina*. Autori himne, tekstopisac Antun Mihanović i skladatelj Josip Runjanin, prikazani su na obali rijeke Sutle kako se inspiriraju dok promatraju vile odjevene u nošnjama hrvatskih krajeva. Kako ističe Marijana Schneider Iveković je preuzeo ideju i pojedine motive te dio kompozicije od Bukovčeve slike *Gundulićev san*.¹⁴³² Konačni slikarski učinak bio je, ipak, mnogo prizemniji. Problemi u proporcioniranju te neprimjereno ostvarivanje dubine prostora ostavljali su dojam slabe koherentnosti prizora. Usprkos očitim formalno-stilskim manjkavostima likovna kritika orijentirala se primarno na odavanje počasti himni te naglašene kolorističke efekte. Isidor Kršnjavi, primjerice, pohvalno se izrazio o idealizmu slike u kontekstu suvremenih slikarskih strujanja. Više u prigodnom, nego li kritičarskom tonu, istaknuo je: „Slika odiše radošću, mirom i zadovoljstvom, ona reproducira raspoloženje koje pjesma (himna, op. a.) zaziva i izražava u želji: da bi vazda sretna bila - Neka uvijek budete sretni u našoj lijepoj domovini!“¹⁴³³

Slika *Lijepa naša domovina* predstavlja jedno od posljednjih popularnih Ivekovićevih ostvarenja. Zbog tematike kojom dominiraju poezija, povijesne ličnosti, narodne nošnje i nacionalna problematika već je 1926. godine bila oleografirana, a potom promovirana u raznim

¹⁴³⁰ Art, 1931., 13.

¹⁴³¹ Slika dimenzija 1230 x 2030 mm, Hrvatski povijesni muzej u Zagrebu, HPM-PMH-5846.

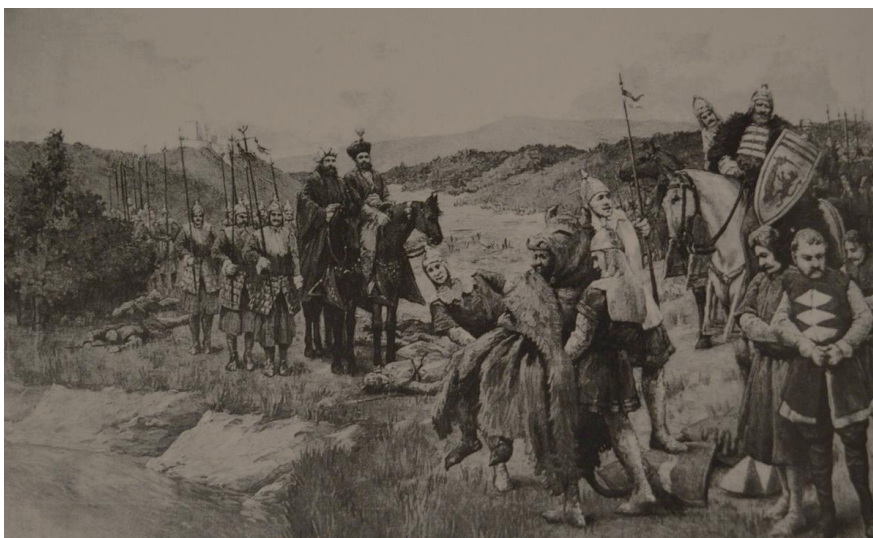
¹⁴³² To ne negira činjenicu, kako tvrdi Tihomil Stahuljak, da je Iveković napravio pejzaž po uzoru na stvarnu prirodu Zelenjaka i na svoju zidnu sliku iz 1918. godine koja se nalazila u kući Singerovih u Klanjcu. Za detaljniji opis slike i za Stahuljakove primjedbe vidi: Schneider, 1969., 101., Stahuljak, 1986., 156.

¹⁴³³ Kršnjavi, 1926., 7.

tiskovinama.¹⁴³⁴ Original dimenzija 1230 x 2030 mm bio je pak u privatnom vlasništvu Stjepana Ivankovića koji ga je 1927. godine poklonio Družbi „Braće Hrvatskog Zmaja“. Povijesni muzej Hrvatske preuzeo je djelo preseljenjem u palaču Vojković Oršić Kulmer Rauch 1959. godine.¹⁴³⁵ Koji je bio motiv nastanka slike i je li iza njezine realizacije stajala možda obljetnica nastanka himne ili kakva promjena u Ivekovićevu političkom raspoloženju, zasada nije moguće utvrditi.



122) O. Iveković, *Smrt bana Berislavića*, 1922./ 1931., nepoznata lokacija (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)¹⁴³⁶



123) O. Iveković, *Mirna Bosna*, 1931., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb¹⁴³⁷

¹⁴³⁴ Vidi primjerice: Kamenov, 1992., 102.

¹⁴³⁵ Slika je u palači bila izložena. Vidi: Schneider, 1969., 102.

¹⁴³⁶ Prema reprodukciji sačuvanoj u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU u Zagrebu u donjem lijevom kutu slike navedena je signatura: „O. IVEKOVIĆ/1922“. Vidi: Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/2.

¹⁴³⁷ Pintarić, 1995., 66.

Na Ivekovićevoj posljednjoj samostalnoj izložbi u Zagrebu 1931. godine predstavljena su nova ili dotad slabije poznata djela (većinom nastala tijekom 1920-ih godina). Neki od tih radova ostali su u međuvremenu znani tek po nazivu (navedeni na prvoj stranici ovog poglavlja) i do danas su njihove lokacije i sudbine upitne. Slika *Smrt bana Petra Berislavića kod Korenice 1520. godine*¹⁴³⁸ poznata je, primjerice, tek po reprodukciji objavljenoj na stranicama tiska.¹⁴³⁹

Recepcija Ivekovićeva slikarstva u trenutku izlaganja slika 1931. godine bila je već mnogo slabija nego ranijih desetljeća. Pojedinačna djela vrlo se rijetko opširnije komentiraju ili obrazlažu. Većina komentatora u tisku ograničava se na životopis autora i navođenje naziva slika s tek kratkim opisom radnje. O historijskom slikarstvu piše se više prigodno i nostalgično kao o nekoć cijenjenom i popularnom žanru kojemu valja odavati dužno poštovanje: „Iveković je jedan od onih naših starih majstora, koji je nekoć svojim historijskim slikama oduševljavao patriotsko gradjanstvo, a kojeg i danas još, kad se umjetnost razvija u sasvim drugim smjerovima, kao čovjeka svi vole i poštuju, sjećajući se rado tih velikih uljenih slika, koje su nekoć služile kao potstrek mašte i narodne svijesti. I zato neće niko otkloniti te slike kao nešto zastarjelo i preživjelo, nego će ih s dužnim pijetetom gledati kao uspomene na davnu prošlost.“¹⁴⁴⁰

Na izložbi 1931. godine Iveković je predstavio skup djela pod zajedničkim naslovom *Mirna Bosna*. Po pisanju *Riječi* radi se o nekoliko slika iz povijesti Bosne među kojima se izdvajaju dvije: „Na jednoj prikazuje, kako Sigismund baca posječene bosanske velikaše u rijeku Bosnu, a na drugoj revanš Vojvode Hrvoja, koji je pomoću Turaka porazio Sigismundovu vojsku i bacio u istu rijeku bana Čupova.“¹⁴⁴¹ Posljednja slika dimenzija 710 x 1130 mm otkupljena je 1967. godine od privatnog vlasnika i od tada se čuva u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu pod nazivom *Mirna Bosna* (precizniji naziv bio bi *Smaknuće slavonskog bana Pavla Čupora nakon bitke kod Doboja 1415. godine*). Na desnoj strani slike nalaze se (redosljedom s lijeva na desno) vojnici koji bacaju bana Pavla Čupora u volovskoj koži u rijeku Bosnu, drugi zarobljeni plemići koji polažu oružje te iznad njih vojvoda Hrvoje Vukčić Hrvatinić sa štitom – na bijelom konju i s pratnjom u pozadini. Na lijevoj strani slike stoje osmanske postrojbe na čelu s dva konjanika.¹⁴⁴²

¹⁴³⁸ Art, 1931., 13.

¹⁴³⁹ Vidi: *Novosti*, 10. rujna 1931., Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković: GIPSOTEKA D-171/6.

¹⁴⁴⁰ Ibid.

¹⁴⁴¹ Art, 1931., 13.

¹⁴⁴² Schneider, 1969., 102.

Naziv *Mirna Bosna* vjerojatno je aluzija na protjerivanje ugarskih snaga Žigmunda Luksemburškog iz Bosne pa bi se u tom pogledu moglo reći i da slike nose naglašeni protuugarski narativ. Kako bi potjerao nadiruće ugarske snage s područja Bosne, naime, Hrvoje Vukčić Hrvatinić obratio se za pomoć Osmanlijama. Na području srednjovjekovne župe Lašva došlo je 10. kolovoza 1415. godine do bitke koja je završila ugarskim porazom i zarobljivanjem većeg broja plemića. Među njima bio je i slavonski ban Pavao Čupor. Na budimskom dvoru on se navodno izrugivao „volovskom“ glasu Hrvoja Vukčića Hrvatinića pa ga je ovaj za učinjenu porugu dao pogubiti ušivanjem u volovsku kožu i bacanjem u rijeku Bosnu: „Ti si nekad u čovječjem obrazu oponašao glas volovski, primi sada s glasom i volovski obraz.“¹⁴⁴³

Od slika iz bosanske povijesti rađenih 1931. godine danas je poznato samo *Smaknuće Pavla Čupora*. Kako je i ta slika bila sve do 1967. godine u privatnom vlasništvu njezin je utjecaj na građansko društvo i pripadajuće nacionalne procese u međuratnom razdoblju bio vrlo ograničen ili gotovo pa zanemariv. Čini se da su povijesni motivi iz 1415. godine bili ujedno i jedni od posljednjih koje je Iveković za svoga preostalog života izradio. U osvrtima na izložbu iz 1931. godine tadašnji komentatori nisu uočili samo manju količinu Ivekovićeva angažmana posljednjih godina, već su čak najavili kraj njegove karijere: „U posljednje vrijeme Iveković ne radi mnogo. Sad su mu 62 godine, ali mu je duh živ i polemičan. Stari borac! Izložio je vjerojatno posljednji put. Zato je ta izložba zaslužila puno veću pažnju, nego što ju je stvarno imala (materijalan uspjeh vrlo slab). Stari je majstor rekao publici 'zbogom', a bio je prvi izlagač u ovogodišnjoj izložbenoj sezoni. Iza njega će se redati mlađi.“¹⁴⁴⁴



124) O. Iveković, *Dolazak Hrvata na more, nepoznate datacije – poslije 1918.*, Institut za migracije i narodnosti, Zagreb¹⁴⁴⁵

¹⁴⁴³ Više o povijesnom kontekstu, bitki i pogubljenju vidi: Klaić, 1988., 90.-93., 91. (citirani dio)

¹⁴⁴⁴ Art, 1931., 13.

¹⁴⁴⁵ Fotografija s terenskog istraživanja, autor Ivan Kokeza.

Ivekovićev međuratni opus sadrži brojne manje poznate, a za pretpostaviti je, i sasvim nepoznate radove. Odgovornih faktora za takvo stanje stvari je mnogo. Među njima posebno se ističu Ivekovićeva postupna društvena izolacija (potaknuta u početku preseljenjem u Veliki Tabor i mirovinom, a kasnije uznapređovalom bolešću), manjak javnog zanimanja za historijsko slikarstvo te izravna prodaja ili poklanjanje slika na ruke privatnim vlasnicima.¹⁴⁴⁶ Dobar primjer danas slabo poznate slike je Ivekovićev *Dolazak Hrvata* ili, što bi bio precizniji naziv, *Dolazak Hrvata na more* nastao i oleografiran vjerojatno nakon 1918. godine. Original – ulje na platnu u drvenom okviru dimenzija 1470 x 2350 mm nalazi se u Institutu za migracije i narodnosti u Zagrebu pod inventarnim brojem OS-11/2016. O podrijetlu umjetnine, odnosno vremenu i načinu njezina dolaska u prostorije Instituta nema sačuvanih podataka. U donjem desnom kutu slike smještena je signatura: „O. IVEKOVIĆ“. Tvrtka *Petar Nikolić* izdala je oleografiju, kako navodi Krunoslav Kamenov, vjerojatno nakon 1918. godine.¹⁴⁴⁷ Jedna od tih oleografija dimenzija 575 x 940 mm čuva se danas u Samoborskom muzeju,¹⁴⁴⁸ a jedna u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu.¹⁴⁴⁹ U međuratnom razdoblju slika je upravo na račun oleografiranja stekla određenu, premda ne osobito značajnu, popularnost. Na njoj je slikar Hrvate predvođene dvjema sestrama i petoricom braće doveo tik do mora što je prvi takav slučaj još od Quiquerezove slike iz 1870. godine. U formalno-stilskom pogledu slika je lošije kvalitete od Ivekovićeva *Dolaska Hrvata* iz 1905. godine. Problemi s ostvarivanjem dubine prizora i proporcioniranjem likova i ovdje su došli do izražaja. Sudeći po takvom načinu oblikovanja figura i pejzaža, mogla bi biti riječ o 1920-im godinama, ali povijesnih izvora zasada je premalo da bi se formirala kakva konkretnija teza.

Iveković je već svojim djelovanjem u razdoblju Austro-Ugarske Monarhije opravdao status vodećeg žanrovskog predstavnika u Hrvatskoj. U razdoblju prve Jugoslavije ostao je u mnogo čemu vjeran ranijoj slikarskoj praksi. Određene stilske mijene bile su manje vidljive tek u pojedinim realističkim rješenjima (primjerice na slikama *Bitka kod Stubice* i *Smrt Eugena Kvaternika*). Najveća promjena u međuratnom razdoblju svakako se odnosila na društveno-politički kontekst. U novoj državi Iveković je imao priliku stvarati nekoć cenzurirane ili ne baš dobrodošle slikarske teme. U tom je trenutku, međutim, historijsko slikarstvo u Hrvatskoj po svom ugledu postalo drugorazredni likovni žanr zanimljiv prvenstveno srednjim i nižim

¹⁴⁴⁶ Još je Matko Peić u članku iz 1970. godine pisao o ogromnom broju Ivekovićevih slika raznih žanrova kod tadašnjih privatnih vlasnika. Vidi: Peić, 1970., Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Oton Iveković.

¹⁴⁴⁷ Kamenov, 1992., 86.

¹⁴⁴⁸ Reprodukcijska dostupna u: Kamenov, 1988., 43./ Na podatcima i fotografiji oleografije čije su boje istovjetne originalu zahvaljujem kustosici Samoborskog muzeja Gordani Remussini.

¹⁴⁴⁹ Pod inv. br. HPM-106210.

društvenim slojevima. Oni su pak dobavljali već ranije naslikane – reproducirane motive ili su bili zadovoljni reprodukcijama nađenima u tisku. Doba većih narudžbi i potražnji za izvornim historijskim slikarstvom bilo je na zalazu. Kakva-takva potražnja očitovala se još tijekom 1920-ih, da bi tijekom 1930-ih godina i takav trend bio u opadanju. Permanentne društvene krize i novi moderni pravci potisnuli su klasično žanrovsko bavljenje povijesnim temama i motivima. Totalitarni režimi promovirali su pak vlastitu inačicu historijskog slikarstva nasuprot modernim načinima izražavanja, ali na bitno drukčijim svjetonazorskim osnovama.

Josip Horvat Međimurec: historijsko slikarstvo u osvjet Drugog svjetskog rata

Posljednja značajna ostvarenja historijskog slikarstva u Hrvatskoj nastaju u međuratnom razdoblju od 1918. do 1941. godine. Njihovi autori većinom su stariji i već afirmirani slikari iz razdoblja Austro-Ugarske Monarhije.¹⁴⁵⁰ Mlađi slikari, skloniji modernijim načinima izražavanja, rjeđe se bave povijesnim temama i motivima. Ukoliko se bave, riječ je mahom o ilustracijama koje se javljaju na stranicama tiska u sklopu različitih književnih, kulturnih i historiografskih izdanja. Općenito govoreći, zanimanje za povijesne ličnosti i zbivanja nije splasnulo ni u ovom razdoblju. Dapače, nacionalnom integracijom širih društvenih slojeva ono se pojačalo. Sa socijalnim prilikama, međutim, izmijenila su se sredstva likovnog komuniciranja. Uloga ilustracija u časopisima i novinama, plakata, reklama i slikovnih priloga svih vrsta postajala je sve izraženija. Slikanje klasičnih povijesnih scena na platnu i dalje je bitno, ali svakako u manjoj mjeri nego u nagodbenom dobu kada nastaju središnja žanrovska ostvarenja. Potonja se u prvoj polovini 20. stoljeća još snažnije populariziraju te zauzimaju istaknuto mjesto u kolektivnoj povijesnoj memoriji svih društvenih slojeva.¹⁴⁵¹

Slikarska aktivnost Josipa Horvata Međimurca izravno se oslanjala na likovne i društvene tekovine 19. stoljeća što je nakon 1918. godine već bila rijetkost ili iznimka. Horvat Međimurec slikao je povijest u maniri starijih predstavnika, držeći se i formalno-stilski i sadržajno ustaljenih žanrovskih praksi. Riječ je, dakle, o posljednjem istaknutom predstavniku klasičnog žanra, žanra koji je postupno prema sredini 20. stoljeća gubio i na ugledu i na utjecaju. U dosadašnjoj literaturi Horvatov opus nije bio posebno elaboriran. U općim pregledima njegove povijesne slike navođene su usputno kao kuriozitet u kontekstu zakašnjelog historijskog slikarstva. Dodatak prezimenu „Međimurec“ slikar je uveo kako bi ga tadašnja javnost jasno razlikovala od suvremenika - novinara i povjesničara Josipa Horvata (1896.-1968.). Horvat Međimurec rođen je 1904. godine u Čakovcu. Školovao se u rodnom gradu, Velikoj Kaniži i Pešti te na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču. U Zagrebu je djelovao od 1928. do 1944. godine, baveći se ponajviše portretiranjem, ilustriranjem knjiga te izradom povijesnih prizora i veduta. U međuratnom razdoblju u Hrvatskoj bio je jedini noviji slikar koji se sustavnije bavio crtanjem i slikanjem povijesnih ličnosti i zbivanja. Uspostavom Nezavisne Države Hrvatske 1941. godine priključio se hrvatskom domobranstvu, djelujući kao slikar-ilustrator u sklopu Novinarskog odjela Ministarstva oružanih snaga te kasnije Odjela za ratno

¹⁴⁵⁰ Vidi popis djela i autora u katalogu na kraju rada.

¹⁴⁵¹ Upravo u međuratnom razdoblju seljaštvo kao najbrojniji sloj stanovništva stječe konkretniju političku snagu. Seljaci postaju sve uključeni u politička, ekonomska i obrazovna kretanja te sve češće dolaze u doticaj s popularnim slikama različitih povijesnih ličnosti i zbivanja. O procesu hrvatske nacionalne integracije na selu vidi: Stančić, 2002., 128.

slikarstvo. Uslijed desetljeća dugih zdravstvenih problema krajem 1942. godine ostao je invalid (amputirana mu je noga). Nakon završetka rata 1945. godine komunističke vlasti dale su ga pogubiti na nepoznatoj lokaciji.¹⁴⁵²



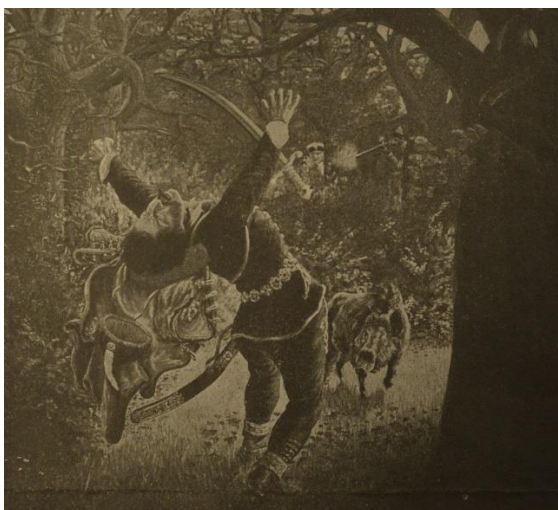
125) J. Horvat Međimurec, *Tomislav, prvi kralj hrvatski*, 1936., ilustracija u knjizi¹⁴⁵³

Horvat Međimurec isticao se primarno kao ilustrator povijesnih i književnih motiva u novinama, časopisima i knjigama. Rjeđe je usmjeravao pažnju na veća i monumentalnija slikarska platna, ovisno o narudžbama. U nastavku teksta za ogledne primjere njegova historijskog slikarstva uzima se i analizira nekoliko reprezentativnijih i poznatijih ulja na platnu, i to: *Smrt kneza Sedeslava (Zdeslava)* (1928., privatno vlasništvo, Zagreb), *Dvoboj Jure Zrinjskog s turskim begom* (1936., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb), *Dolazak Hrvata na Kosovo pod vodstvom Ivana Paližne 1389. godine* (1936., Hrvatski povijesni muzej), *Krunjenje kralja Tomislava* (1938., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb) te *Kralj Tomislav na prijestolju* (1941., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb). Najveći dio sačuvanih radova Josipa Horvata Međimurca danas je pohranjen u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu te u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu. Manjem broju radova (primjerice, *Smrti Zrinjskog i Frankopana* te *Pogibiji Petra Svačića*) nije bilo moguće ući u trag, odnosno utvrditi njihov smještaj ili precizirati dataciju.¹⁴⁵⁴

¹⁴⁵² Flego, 2002. (<http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7913>, pregled: 8. 8. 2019.), Horvat Međimurec, Josip (<http://library.foi.hr/m3/autor.php?B=1&mg=1&lang=hr&h=metelgrad&A=0000014486>, pregled: 8. 8. 2019.)

¹⁴⁵³ Ilustracija u knjizi *Hrvatska povijest djedova unuku*: Šeparović, 1936., br. str. nije označen.

¹⁴⁵⁴ Muzej Međimurja u Čakovcu i Muzej grada Zagreba nemaju u posjedu djela Josipa Horvata Međimurca (na ovim informacijama zahvaljujem Ivi Kožnjak i Željki Kolveshi). U Arhivu likovnih umjetnosti HAZU nalaze se reprodukcije djela *Smrt bana Nikole Zrinjskog u Kuršanečkom lugu*, *Sredovječni glasnik najavljuje 'dobre glase' iz boja* te *Kraljevska povorka ostavlja gričku tvrdjavu*. Vidi: Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Josip Horvat Međimurec (GIPSOTEKA: D-155/1).



126) J. Horvat Međimurec, *Smrt bana Nikole Zrinskog u Kuršanečkom lugu, nekoć gradska vijećnica grada Čakovca, Čakovec (nestalo tijekom Drugog svjetskog rata)* ¹⁴⁵⁵

Djelo *Smrt kneza Zdeslava* prvo je Horvatovo reprezentativnije ostvarenje povijesne tematike. Slika je nastala po povratku sa školovanja i dolasku u Zagreb 1928. godine.¹⁴⁵⁶ U dobi od 24 godine slikar na platnu dimenzija 1760 x 3000 mm¹⁴⁵⁷ prikazuje ubojstvo kneza Zdeslava (Sedeslava) koje su počinili budući hrvatski knez Branimir i njegovi pobornici.



127) J. Horvat Međimurec, *Smrt kneza Zdeslava (Sedeslava), 1928., privatno vlasništvo, fotografija („Foto S. Prodanović“)*¹⁴⁵⁸

¹⁴⁵⁵ Fotografija djela s podacima preuzeta je iz dokumentacije Gipsoteke grada Zagreba, danas u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Josip Horvat Međimurec (GIPSOTEKA: D-155/1).

¹⁴⁵⁶ *Smrt kneza Zdeslava* objavljena je u časopisu *Svijet* 1928. godine (br. 23., str. 481.) i u knjizi Marka Šeparovića *Hrvatska povijest djedova unuku* 1936. godine. Vidi: Schneider, 1969., 40., 52., Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Josip Horvat Međimurec (prva slikareva izložba nije bila popraćena katalogom), Šeparović, 1936., br. str. nije označen.

¹⁴⁵⁷ Slika se trenutno nalazi u privatnom vlasništvu, a podatci o dimenzijama i fotografija u boji dostupni su na: <https://www.njuskalo.hr/slike/josip-horvat-medimurec-oglas-22939316> (pregled: 5. 7. 2020.)

¹⁴⁵⁸ Fotografija djela preuzeta je iz dokumentacije Gipsoteke grada Zagreba, danas u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Josip Horvat Međimurec (GIPSOTEKA: D-155/1).

U slikanju Zdeslavove nasilne smrti Horvat Međimurec kombinira elemente akademskog realizma i u mnogo manjoj mjeri novog realizma 1920-ih godina. Akademski realizam očituje se u razradi kompozicije, gusto naslaganim figurama koje se u pozadini slike međusobno prelamaju i naposljetku stapaju. Njihova odjeća i vojna oprema slikani su detaljno i s mnogo pažnje, sukladno ustaljenim akademskim principima. Geste likova u prvom planu djeluju ponešto ukočeno, a ponegdje gotovo pa zamrznuto. Taj prvi plan okvirno se može podijeliti na dvije veće cjeline. Prvu lijevu cjelinu čini grupa konjanika koja nasrće na branitelje pred stubištem crkve. Unutar konjaničke grupe izdvaja se lik kneza Branimira na bijelom konju. On u stanju ekstaze podiže mač, ohrabrujući vojnike i najavljujući Zdeslavovu smrt. Knez Zdeslav i njegova svita u povlačenju čine desni dio slike. U općem rasulu kneževa pratnja sklanja se u crkvu, dok sami knez pada leđima na stubište i umire u lokvi krvi. U skupini likova koji se povlače ističu se žena u stanju agonije, vjerojatno Zdeslavova supruga, te svećenik, predstavnik Bizantu sklonog crkvenog vodstva naslikan u trku. Knez Zdeslav pao je na leđa sred stubišta, jednom rukom ispušta mač među nogama, a drugu ruku pruža u pravcu glave. Čini se da upravo iz te ruke ispada svitak obliven krvlju. Od heraldičkih motiva najuočljiviji su barjak sa šahovnicom u Branimirovoj pozadini te još jedna šahovnica na Zdeslavovim oklopljenim prsima. I prvi i drugi simbol jasna ukazuju na unutarnja previranja u tadašnjoj kneževini. U gornjem lijevom kutu po svoj je prilici smještena kninska tvrđava, a u desnom kutu crkva u Biskupiji kod Knina. Na tom se mjestu možda, prema interpretacijama dijela tadašnjih povjesničara, odvijalo Zdeslavovo ubojstvo 879. godine.¹⁴⁵⁹ Elementi tzv. nove objektivnosti mnogo su manje uočljivi, a dolaze do izražaja prije svega u oblikovanju pojedinih likova u prednjem planu. Tijekom studija 1920-ih godina Horvat Međimurec svakako je došao u doticaj s popularnim pravcima nove objektivnosti koji su zasigurno ostavili manje, slabije uočljive, tragove na njegov slikarski opus.¹⁴⁶⁰

U hrvatskom historijskom slikarstvu motiv Zdeslavove smrti do tada nije bio obrađivan. Knez Zdeslav na vlast je došao nakon Domagojeve smrti, uz pomoć bizantskog cara Bazilija koji je nastojao restaurirati bizantsku vlast na istočnoj obali Jadrana. Dolaskom Zdeslava Bazilije je uspostavio svoju vrhovnu vlast i na obali i u zaleđu, udaljivši ujedno hrvatskog kneza od utjecaja pape koji je bio u sukobu s carigradskim patrijarhom. Ipak, već sljedeće 879. godine većina se hrvatskih velikaša pobunila. Pod vodstvom budućeg kneza Branimira smaknuli su

¹⁴⁵⁹ O vladavini kneza Zdeslava i mogućem mjestu njegove pogibije vidi: Šišić, 2004., 114.-115.

¹⁴⁶⁰ Pojedini Horvatovi likovi u prvom planu pokazuju manje formalno-stilske sličnosti s figurama Joze Kljakovića. O formalno-stilskim značajkama Kljakovićeve rada tijekom 1920-ih i 1930-ih godina vidi: Reberski, 2012., 189.-200.

dotadašnjeg kneza Zdeslava, stekavši ubrzo i papin blagoslov, a time i zaštitu od eventualnih bizantskih pretenzija.¹⁴⁶¹ Ilustriranje sraza dvaju kneževa, jednog rimske (zapadne), a drugog carigradske (istočne) orijentacije, tijekom burne 1928. godine vrlo je intrigantno. Tim više jer je upravo te godine hrvatsko pitanje eskaliralo uslijed atentata Puniše Račića na hrvatske zastupnike u beogradskoj skupštini. U očima tadašnjih gledatelja slikanjem Zdeslavove smrti i Branimirova trijumfa aktualizirala su se pitanja političke budućnosti nove državne zajednice i eventualnog rješavanja hrvatskog pitanja.¹⁴⁶²



128) J. Horvat Međimurec, „Dvoboj Gjura Zrinskog, hrvatskog bana, s neprijateljem“, 1936., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (reprodukcija)¹⁴⁶³

Nakon izložbe u Umjetničkom paviljonu na kojoj je predstavljena *Smrt kneza Zdeslava* Horvat Međimurec nije izlagao nove radove sve do 1936. godine.¹⁴⁶⁴ Na stranicama tiska (časopisa *Svijet*) njegova odsutnost u javnom umjetničkom životu tumačila se zdravstvenim poteškoćama (koje će tijekom Drugog svjetskog rata rezultirati amputacijom noge): „Što se Horvat ovom svojom izložbom javlja tek sada nakon sedam godina, uzrokom je bila teška njegova bolest, kojoj se je ipak nekako othrvao.“ Usprkos duljoj izložbenoj odsutnosti Horvat

¹⁴⁶¹ Budak, 1994., 24.-26.

¹⁴⁶² O društveno-političkim previranjima prije i tijekom 1928. godine vidi: Matković, 1998., 153.-170.

¹⁴⁶³ Fotografija djela i naslov preuzeti su iz dokumentacije Gipsoteke grada Zagreba, danas u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Josip Horvat Međimurec (GIPSOTEKA: D-155/1).

¹⁴⁶⁴ U kartoteci likovnih umjetnika u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU zabilježene su dvije izložbe do 1936. godine: prva izložba održana je u studenom 1928. godine, a druga izložba održana je od studenog do prosinca 1936. godine. Ta je izložba otvorena u Ullrichovom salonu u Ilici 25. studenog. Vidi: Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Josip Horvat Međimurec.

Međimurec stekao je upravo tijekom 1930-ih godina status vodećeg historijskog slikara mlađe generacije: „Trebalo istaknuti (kako se također navodi u časopisu *Svijet* 1936. godine, op. a.): da je J. Horvat jedini naš mlađi slikar, koji se usudjuje posegnuti i za teškim historijskim kompozicijama, pri kojih se je izradbi teže sakriti za 'licentiu poeticu' a koje on zna progrijati pravim životom uz živu plastiku i solidan nacrt. Horvat se unatoč svojih godina ukloni novoga hipermodernoga slikarskog pravca prionuvši savjesno uz stariju solidnu školu, što se najbolje vidi iz svih njegovih slika.“¹⁴⁶⁵

Potonji citat, usprkos stanovitom nekritičkom odmaku autora, svjedoči da su već Horvatovi suvremenici promatrali historijsko slikarstvo kao rijetku likovnu pojavu. Horvat Međimurec pripadao je po slikarskoj vokaciji devetnaestostoljetnoj tradiciji, odnosno struji, koja je 1930-ih godina bila na samom izmaku snaga. Po jasnoći obrisa i boji ploha novi realistični pravci na njegovim slikama dolazili su do izražaja tek u manjoj mjeri. Razrada kompozicije, rekonstrukcija detalja te odabir sadržaja ukazivali su na jasnu opredjeljenost starijim žanrovskim praksama. To, među ostalim, potvrđuje djelo *Dvoboj Jure Zrinjskog s turskim begom* – središnja slika na izložbi 1936. godine (platno veličine 1600 x 1290 mm).¹⁴⁶⁶

Tadašnji kritičar *Jutarnjeg lista* Ivo Šrepel u oštrom je tonu komentirao upravo to djelo, začudivši se pritom Horvatovom zanemarivanju aktualnih umjetničkih pravaca: „Čim čovjek udje u Horvatovu izložbu u salonu Ulrich mora se zapitati kako su kraj toga inače dosta spremnog umjetnika mogli proći nezapaženi svi događaji u slikarstvu od impresionizma na ovamo? [...] Centralna slika izložbe 'Dvoboj Jure Zrinjskog sa turskim begom' mogla bi se shvatiti kao bojni poklič, koji poziva naše umjetnike da se vrate sižeju i fabuliranju, kad ne bi bila koncipirana sasvim grafički, a onda samo crtež prevučen primarnim ponešto zasladjenim bojama, bez ikakvog obzira na njihov odnos, izražajnu vrijednost i ostale slikarske temeljne elemente. Najbolji dokaz da je ta kompozicija obični kič jest činjenica, da ona mnogo bolje i jače djeluje reproducirana u sepia tonu na pozivnicama za izložbu, nego na samoj izložbi, gdje su nemoguće boje inače dobro crtanim konjima oduzele svaku plastiku i modelaciju, a cjelinu rastrgale i bacile na razinu koloriranih razglednica.“¹⁴⁶⁷

Godinama kasnije Horvat Međimurec osvrnuo se upravo na Šrepelovu kritiku, koju dijelom citira na stranicama *Novog lista* 13. srpnja 1941. godine. Prigovore na račun svoje

¹⁴⁶⁵ „Izložba Josipa Horvata“ (isječci iz časopisa *Svijet*, 1936.). Za priložene citate vidi: Arhiv likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Josip Horvat Međimurec (GIPSOTEKA: D-155/2).

¹⁴⁶⁶ Poduzeće Chromos-Katran-Kutrilin darovalo je sliku 1970. godine Povijesnom muzeju Hrvatske – danas Hrvatskom povijesnom muzeju gdje se ona i dalje nalazi pod inventarnim brojem HPM/PMH-17808. Na podacima iz Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu zahvaljujem dr. sc. Marini Bregovac Pisk.

¹⁴⁶⁷ Ivo Š-1 (Ivo Šrepel, op. a.), 1. prosinca 1936., br. str. nije označen.

likovne kvalitete nije komentirao, zadržavši se isključivo na statusu historijskog slikarstva u društvu i političkim konstelacijama iz razdoblja prve Jugoslavije: „Povijesno slikarstvo kod nas Hrvata, je dosta slabo razvijeno. Do danas imademo samo tri slikara, koji su osobitu pažnju posvetili povijesnom slikarstvu (Quiquerez, Medović i Iveković). To naše povijesno slikarstvo u posljednjih dvadeset godina takorekuć se sasma zanemarilo. [...] No hvala Bogu prošla su ta vremena u nepovrat, kad se ovako moglo pisati o povijesnim slikama kod nas Hrvata. Mene su radi mog hrvatskog povijesnog slikarstva nemilosrdno proganjali. A pod konac 'njihove vlasti' bio mi je život gotovo onemogućen. Međutim, odlanulo nam je. Bolja su vremena nastupila, a to će i hrvatski slikari osjetiti.“¹⁴⁶⁸

U kojoj su mjeri Šrepelove i Horvatove izjave bile potaknute osobnim animozitetima, onodobnim uredničkim politikama ili pritiscima različitih strukovnih i društveno-političkih lobija ostaje otvoreno pitanje.¹⁴⁶⁹ Razvidno je, međutim, da u konkretnom slučaju Horvat Međimurec obranu svojih likovnih kvaliteta preusmjerava na političko polje i na svoj društveni status. Primjedbe na formalno-stilske nedostatke ne komentira ili ih neizravno opravdava zahtijevnošću žanra što posebice izdvaja u razgovoru za tisak iz 1939. godine, kada radi na ciklusu velikih povijesnih slika za ozaljski dvorac: „Teško je danas raditi historijske slike kod nas. Ima malo historijskog materijala, kojim se može čovjek poslužiti. Slike treba da budu vjeran odraz tadanjih događaja. Treba paziti na najmanje sitnice. Ja sam po historijskim muzejima u Budimpešti i Beču sabirao materijal, samo da mogu vjerno donesti pojedine detalje, kao na primjer vezove na velikaškim odorama i oružju. [...] Vidite i sami, taj rad iziskuje mnogo materijalnih žrtava. Siromašni umjetnik ne može se sam upuštati u taj rad, a mi smo svi siromašni!“¹⁴⁷⁰

¹⁴⁶⁸ *Novi list*, 13. srpnja 1941., br. str. nije označen.

¹⁴⁶⁹ Šrepelu se u razdoblju prve Jugoslavije prigovaralo da je dio Meštrovićeva interesnog kruga, dok je u razdoblju Nezavisne Države Hrvatske obnašao funkciju ravnatelja Moderne galerije (kasnije Galerije umjetnosti Nezavisne Države Hrvatske). U lipnju 1944. godine bio je smijenjen, a u ožujku 1945. godine deportiran u Lepoglavu gdje je naposljetku i umro. Vidi: Kraševac, 2011., 48.-49.

¹⁴⁷⁰ *Novosti*, 1. srpnja 1939., br. str. nije označen.



129) J. Horvat Međimurec, *Krunjenje kralja Tomislava*, 1938., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb¹⁴⁷¹

U drugoj polovini 1930-ih godina zagrebački industrijalac Antun Res angažirao je Josipa Horvata Međimurca u izradi povijesnih slika za svečanu dvoranu starog grada Ozlja. Družba „Braće Hrvatskog Zmaja“, čiji je Antun Res bio član, preuzela je dvorac Ozalj 1928. godine kako bi ga očuvala od propadanja. Jedan dio dvorca prenamijenili su u hotel i restoran, a drugi dio u muzej, arhiv i knjižnicu.¹⁴⁷² Horvat Međimurec naslikao je za ozaljsku svečanu dvoranu najmanje dvije, a najviše tri slike: *Krunidbu kralja Tomislava*, *Dolazak Hrvata na Kosovo* i *Smrt Petra Svačića* (nije, naime, sigurno je li *Dolazak Hrvata na Kosovo* bio namijenjen dvorani i gdje je nakon realizacije završio). U planu su bile još dvije slike: *Bitka pod Siskom* i *Ustanak u Rakovici*, međutim one nisu realizirane. Prve tri slike bile su dovršene do 1941. godine, kako potvrđuju i članci u tisku, dok je slikanje preostale dvije vjerojatno bilo obustavljeno silom ratnih prilika.¹⁴⁷³

Krunidba kralja Tomislava najveća je i najvažnija slika u ozaljskom ciklusu (njezine dimenzije iznose 3040 x 4460 mm). Danas se nalazi u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu. Josip Horvat Međimurec signirao je djelo nadnevkom „29. X. 1938.“ nakon čega je ono otpremljeno u ozaljski dvorac.¹⁴⁷⁴ Tomislavova krunidba odvija se na povišenom oltarnom

¹⁴⁷¹ Dio slike objavljen u: Schneider, 1969., slika pod br. 60.

¹⁴⁷² Regan, 2012., 64.-65.

¹⁴⁷³ Schneider, 1969., 40.

¹⁴⁷⁴ Podatci Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu, HPM/PMH-8822.

dijelu unutar crkvenog prostora. Prvi hrvatski kralj kleči, držeći se za mač, dok mu se biskup sprema položiti krunu na glavu. U njihovom okruženju smješteni su kraljica s pratnjom i crkveni velikodostojnici (na lijevoj strani slike) te niz velikaša s pojedinim predstavnicima dvanaest hrvatskih plemena (raspoređeni od lijeve prema desnoj strani slike). U gornjem desnom kutu nalaze se ženski likovi u empori (povišenom prostoru namijenjenom ženama - u skladu s povijesnim kontekstom). Interijer krunidbe slobodnije je zamišljen, dok su arhitektonski detalji i draperije rađeni po nešto strožem rekonstrukcijskom principu.¹⁴⁷⁵ Upitna povijesna zbilja ilustrira se kombiniranjem elemenata starohrvatske umjetnosti i suvremenije hrvatske heraldike. Slika time poprima izrazitiji nacionalni i politički karakter.¹⁴⁷⁶

Slikanjem *Tomislavove krunidbe* Horvat Međimurec prihvatio se vrlo zahtijevna zadatka. Ranosrednjovjekovni povijesni izvori na tu temu prilično su škrti. Štoviše, veliko je pitanje u kojoj je mjeri Tomislavova krunidba u crkvenom interijeru te pred kraljevskom svitom i papinim izaslanicima bila realni povijesni događaj. Horvat Međimurec zaista je, kako svjedoče njegove izjave i sama slika, iscrpnije proučavao različite arhitektonske motive i srednjovjekovnu vojnu opremu. Ni takvi detalji nisu nužno bili povijesno utemeljeni, ali su vrlo vješto i uvijeno mogli sugerirati oživotvorenje povijesne zbilje. U razradi kompozicije, međutim, hrvatski se slikar poslužio izvedbom drugog njemačkog slikara kojeg u razgovoru s novinarom ne spominje. Čitavu kompoziciju, odnosno raspored arhitekture i likova te način krunidbe preuzeo je od Augusta von Krelinga (1819.-1876.) koji je 1860. godine za münchenski *Maximilianeum* naslikao *Krunidbu Ludviga IV. Bavarskog 1328. godine u Rimu*.¹⁴⁷⁷ *Krunidba kralja Tomislava* nastala je, dakle, unošenjem hrvatskog srednjovjekovnog i suvremenog sadržaja u njemački kompozicijski okvir.¹⁴⁷⁸

¹⁴⁷⁵ Kako svjedoči tekst iz *Novosti* od 1. srpnja 1939. godine Horvat Međimurec u svom je atelijeru po dovršetku slike ostavio sačuvano dosta studija i skica. Prema tom tekstu radnja slike smještena je u „velebnoj bazilici“, a pored splitskog nadbiskupa, koji kruni Tomislava, nalazi se i papin izaslanik. Vidi: *Novosti*, 1. srpnja 1939., br. str. nije označen.

¹⁴⁷⁶ Za detaljniji opis slike vidi: Schneider, 1969., 106.

¹⁴⁷⁷ <https://www.akh-images.de/archive/Die-Kaiserkrone-Ludwigs-des-Bayern-1328-2UMDHURP1367.html> (pregled: 8. 7. 2020.)

¹⁴⁷⁸ Situacija je tim zanimljivija jer u razgovoru za *Novosti* Horvat Međimurec ističe da se oslobodio prikazivanja hrvatskih plemića u stilu njemačkih vitezova, što možda i jest slučaj u rekonstrukciji dijelova vojne opreme ili draperija te slikanju lica, ali nikako ne stoji kad su u pitanju kompozicija i njemački slikarski uzori: „Kod nas se prije radilo na historijskim slikama, ali naši junaci bili su uvijek prikazivani u stilu njemačkih vitezova. Nastojim da dadem naše tipove, naše junake i mislim da sam se potpuno oslobodio 'riterstva' u našem historijskom slikarstvu.“ Vidi: *Novosti*, 1. srpnja 1939., br. str. nije označen.



130) A. von Kreling, *Krunidba Ludviga IV. Bavarskog 1328. godine u Rimu, 1860.*, Maximilianeum, München¹⁴⁷⁹

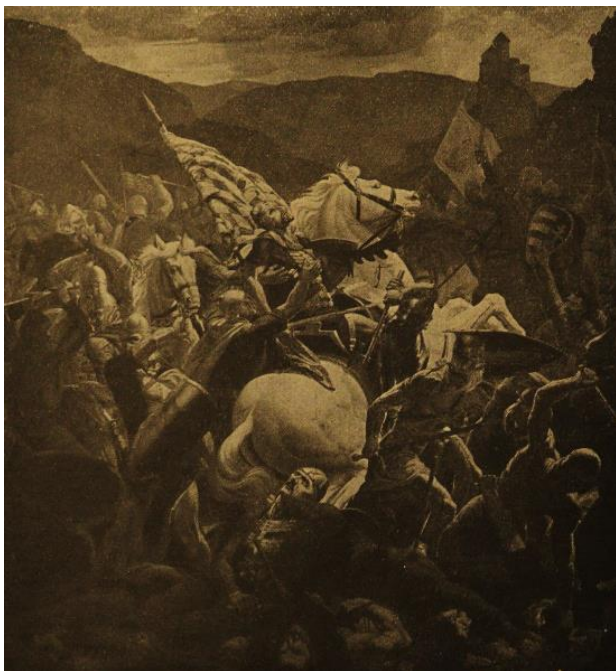
Horvat Međimurec radio je *Krunidbu kralja Tomislava* po narudžbi Antuna Resa, imućnog industrijalca koji je bio član Družbe „Braće Hrvatskog Zmaja“. On je u ime Družbe naručio slike i plaćao Horvatov rad na ozaljskom ciklusu čemu svjedoči sam slikar.¹⁴⁸⁰ Cilj cjelokupne narudžbe (ciklusa u cjelini) bio je revitalizirati prostorije ozaljskog dvorca u hrvatskom nacionalnom duhu. *Krunidba kralja Tomislava*, *Pogibija Petra Svačića*, *Dolazak Hrvata na Kosovo* (ova slika možda), *Bitka kod Siska* i *Ustanak u Rakovici* slavile su ili su trebale slaviti (posljednje dvije nisu realizirane)¹⁴⁸¹ hrvatsku političku, kulturnu i vojnu povijest. Takve slike, rađene u drugoj polovini 1930-ih i početkom 1940-ih godina, u jugoslavenskom i kasnije banovinskom kontekstu zasigurno su u očima naručitelja i ostalih eventualnih promatrača nosile određenu političku težinu.¹⁴⁸²

¹⁴⁷⁹ <http://zeitung.tagespunkt.de/ludwig-der-bayer-wir-sind-kaiser/> (pregled: 9. 7. 2020.)

¹⁴⁸⁰ „Ja sam međjutim imao sreću, da sam našao čovjeka, koji ima razumjevanja i ljubavi za historijsko slikarstvo i koji je kod mene naručio izradbu ovih slika. Mogu i da kažem, tko je taj mecena: to je gospodin Res. On je kod mene naručio ove slike, da ih pokloni Ozlju-gradu.“ Vidi: *Novosti*, 1. srpnja 1939., br. str. nije označen.

¹⁴⁸¹ Među Horvatovim slikama u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu sačuvana je veduta *Sisak, stari grad* iz 1940. godine. Platno veličine 330 x 400 mm svjedoči da je slikar sve do početka rata u Hrvatskoj radio na ozaljskom ciklusu koji je u konačnici ostao nedovršen. Vidi sliku pod inventarnim brojem: HPM/PMH-10230, objavljeno u Schneider, 1977., 103, sl. 32.

¹⁴⁸² O krunidbi kralja Tomislava i društveno-političkim implikacijama njegove vladavine tijekom 1920-ih godina vidi: Jareb, 2017., 8. (o krunidbi), 88. (o društveno-političkim implikacijama)/ Poslije skupštinskog atentata 1928. godine prikazivanje kralja Tomislava sve je manje podrazumijevalo bliske veze Hrvatske i Srbije u prvoj Jugoslaviji, a sve više isticanje samostalnosti Hrvatskog Kraljevstva. O društveno-političkim prilikama u drugoj polovini 1930-ih godina i početkom 1940-ih godina u Hrvatskoj vidi: Matković, 1998., 202.-211.



131) J. Horvat Međimurec, *Smrt Petra Svačića*, 1941., reprodukcija¹⁴⁸³

Preostala dva djela naslikana za ozaljski dvorac, prema Marijani Schneider, bila su: *Dolazak Hrvata na Kosovo* (danas u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu) i *Smrt Petra Svačića* (čija lokacija u međuvremenu nije utvrđena).¹⁴⁸⁴ *Dolazak Hrvata na Kosovo pod vodstvom Ivana Paližne 1389. godine* otkupljen je za Hrvatski povijesni muzej 1981. godine. Platno veličine 590 x 1410 mm¹⁴⁸⁵ prikazuje susret cara Lazara i Ivana Paližne te njihovih pratnji pred kosovsku bitku. Među ostalim likovima na slici onodobni tisak ističe Juga Bogdana s devet mladih Jugovića, Vuka Brankovića, Ivanuša Horvata kao zastupnika bosanskog kralja Tvrtka te Hrvoja Vukčića Hrvatinića.¹⁴⁸⁶

Prema dokumentaciji Hrvatskog povijesnog muzeja slika datira još iz 1936. godine. Ipak, niz podataka svjedoči da slika datira i ranije te da ni nakon 1936. godine nije bila isporučena potencijalnom naručitelju. Naime, u Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu nalazi se Horvatov crtež olovkom pod naslovom *Nacrt za natječajnu sliku u narodnoj skupštini: Susret Ivana Paližne i cara Lazara na Kosovom polju*. Crtež nosi signaturu „Josip Horvat // 1930“ i kompozicijski je istovjetan kasnijoj slici.¹⁴⁸⁷ Osim toga,

¹⁴⁸³ „Čuvena slika, koja prikazuje borbu i smrt hrvatskog kralja Petra Svačića, junaka na Gvozdu. Slika se nalazi u starom gradu Ozlju.“ Preuzeto iz dokumentacije Gipsoteke grada Zagreba, danas u Arhivu likovnih umjetnosti HAZU: kartoteka likovnih umjetnika: Josip Horvat Međimurec (GIPSOTEKA: D-155/1).

¹⁴⁸⁴ Vidi: Schneider, 1969., 40.

¹⁴⁸⁵ Podatci iz Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu, slika pod inventarnim brojem: HPM/PMH-31131.

¹⁴⁸⁶ *Novosti*, 1. srpnja 1939., br. str. nije označen.

¹⁴⁸⁷ Lokacija/ signatura crteža: Grafička zbirka: | GZAH 126 hor 13.

članak u *Novostima* od 1. srpnja 1939. godine izvještava da se slika još nalazi slikarevu ateljeu, pri čemu je eksplicitno ne navodi kao narudžbu za ozaljski dvorac.¹⁴⁸⁸

Dolazak Hrvata na Kosovo jedina je slika unutar Horvatova opusa na kojoj se neposredno javljaju likovi iz srpske i jugoslavenske ideologije. U kontekstu prve Jugoslavije njezina je pojava tim zanimljivija. Hrvatski i srpski likovi naslikani su kao ravnopravni protagonisti nadolazećeg kosovskog boja. Ilustriranje hrvatskog doprinosa u kosovskoj bitki 1389. godine i borbi s Osmanlijama sugeriralo je da postoji mogućnost rješavanja suvremenih hrvatsko-srpskih sporova. Međutim, do konkretnih rješenja doći će se, kako je tada često isticano, isključivo međusobnim uvažavanjem i priznavanjem ravnopravnosti dvaju naroda. Upitna povijesna utemeljenost hrvatskog sudjelovanja u bitki na kosovskom polju (u smislu konkretnih povijesnih ličnosti, broja postrojbi i slično) pritom je bila manje bitna.¹⁴⁸⁹



132) J. Horvat Međimurec, *Smrt Petra Svačića*, 1936., ilustracija u knjizi¹⁴⁹⁰

Na svojoj trećoj izložbi slika otvorenoj 15. veljače 1941. godine u salonu Ullrich Horvat Međimurec izložio je zadnje zgotovljeno djelo iz ozaljskog ciklusa *Smrt Petra Svačića*. Ratna atmosfera u tom je trenutku već prevladavala dobrim dijelom kontinenta. Na tlu Banovine Hrvatske i Jugoslavije sukob samo što nije otpočeo. Vojna i povijesna tematika bila je iznimno aktualna. Pojedini osvrti na stranicama tiska poprimaju izrazitiji nacionalni i politički karakter. Kako se tvrdi na stranicama *Hrvatske grude*: „Slika 'Smrt Petra Svačića' ili 'Bitka pod Gvozdom' monumentalno i reprezentativno djeluje na gledaoca. Kompozicija mu je vanredno uspješna, a isto tako se tipovi vrlo lijepo razlikuju između Hrvata i Madjara; to su dva suprotna kontrasta između indoeuropsko-dinarskog i azijsko-mongolskog tipa. Na ovoj slici simbolično je

¹⁴⁸⁸ Novinar sliku spominje kao atelijerski kuriozitet na početku teksta, a Horvat je na kraju razgovora ne izdvaja kao dio ozaljskog ciklusa. Slika je u tom trenutku dovršena. Možda je Horvat, nakon što slika nije prihvaćena za narodnu skupštinu, odlučio iskoristiti isti motiv za Ozalj. Vidi: *Novosti*, 1. srpnja 1939., br. str. nije označen.

¹⁴⁸⁹ O književnim interpretacijama sudjelovanja hrvatsko-ugarskih trupa vidi: Čolović, 2016., 247.-252.

¹⁴⁹⁰ Šeparović, 1936., br. str. nije označen.

prikazano, kako se Madjari kao neka avet približuju umirujućem hrvatskom kralju, dok se oko hrvatskog kralja pristaše Petra Svačića bore na život i smrt i radije umiru za svoga kralja narodne krvi, nego da priznaju tuđinskog vladara.“¹⁴⁹¹

Kako se čini iz komparativne analize dvaju primjera, Horvat Međimurec svoje je kompozicijsko rješenje za *Smrt Petra Svačića* razradio već godinama ranije. Na stranicama knjige *Hrvatska povijest djedova unuku* objavljena je, naime, Horvatova ilustracija pod naslovom *Pogibija Petra Svačića*. Na njoj je također prikazan sličan sraz hrvatskih i ugarskih trupa s identičnim položajem umirućeg, strijelom probodenog, kralja na konju. Dok je kompozicija na crtežu više horizontalno usmjerena, na platnu je naglašenija glavna dijagonala središnjeg lika. Usporedba crteža i ulja na platnu otkriva Horvatovo uspješnije snalaženje na polju ilustracije, što je kod autora historijskog slikarstva u Hrvatskoj inače više pravilo, nego iznimka.



133) J. Horvat Međimurec, *Kralj Tomislav na prijestolju*, 1941., *Hrvatski povijesni muzej, Zagreb*¹⁴⁹²

Slika *Kralj Tomislav na prijestolju* drugo je važnije historijsko platno predstavljeno na Horvatovoj trećoj samostalnoj izložbi. Slika je bila zamišljena kao dio likovnog ciklusa posvećenog hrvatskim kraljevima.¹⁴⁹³ Danas se nalazi u Hrvatskom povijesnom muzeju u

¹⁴⁹¹ L. K., 1941., 7.

¹⁴⁹² Slika otkupljena za muzej 1969. godine od Marije Horvat Koren.

¹⁴⁹³ Horvat je ilustrirao lik kralja Tomislava u knjizi *Hrvatska povijest djedova unuku*, vidi: Šeparović, 1936., br. str. nije označen./ Na stranicama *Hrvatskog naroda* od 25. srpnja 1941. najavljeno je slikanje novog ciklusa, vjerojatno prekinuto ratnim okolnostima: „Horvat je najavio cijeli ciklus slika pod naslovom 'Hrvatski kraljevi' – slika, koje bi imale predočavati u jednom povezanom nizu najslavnije doba hrvatske prošlosti.“ Vidi: Zm, 1941./ Da je Horvat već ranije počeo s izradom drugih portreta iz ciklusa svjedoči portretna studija kralja Zvonimira prezentirana na izložbi u veljači 1941. godine. Vidi: *Novosti*, 20. veljače 1941., 14.

Zagrebu, a otkupljena je od Marije Horvat Koren 1969. godine.¹⁴⁹⁴ U izradi Tomislavova lika Horvat se poslužio reljefom iz splitske krstionice, budući da je, kako sam ističe, fizički izgled prvog hrvatskog kralja nepoznat: „Zaista izraditi portrait kralja Tomislava nije bilo lako. To je uostalom prva slika svoje vrsti kod nas. Nitko do sada nije izradio sliku kralja Tomislava kao portrait. To je svakako problem. Jer dakako da nemamo točnih podataka o izgledu, o fizionomiji kralja Tomislava. Tek kao mali putokaz služi nam relief na splitskoj krstionici, želio sam da prikažem snažnu ličnost sredovjekovnog hrvatskog vladara, koji treba da djeluje impresivno i monumentalno.“¹⁴⁹⁵ Portretiranje povijesne ličnosti posve nepoznata izgleda bilo je, prema tome, prilično slobodno shvaćeno. Reljef krstionice uzimao se isključivo kao manji putokaz, premda je i on sam pripadao kasnijem vremenskom razdoblju. Principi historijske rekonstrukcije bili su suženi na pretpostavljenu hrvatsku krunu i moguću ornamentiku vladarskog prijestolja. Sve ostalo bilo je prepušteno mašti na volju, premda je konačni cilj i dalje ostao isti: ostvariti iluziju povijesne zbilje te predočiti gledateljima svojevrsnu dramatiku - autoritet i snagu srednjovjekovnog hrvatskog vladara.¹⁴⁹⁶



134) Reljef s likom kralja iz Splitske krstionice (foto: Ž. Bačić)¹⁴⁹⁷

Kralj Tomislav na prijestolju danas je najpoznatije Horvatovo djelo, prije svega zahvaljujući manjku sličnih vladarskih portreta i kasnijim, široko rasprostranjenim,

¹⁴⁹⁴ Dimenzije slike, pod inventarnim brojem HPM/PMH-14002, su 2100 x 1520 mm.

¹⁴⁹⁵ *Novi list*, 13. srpnja 1941., br. str. nije označen.

¹⁴⁹⁶ U jednom od novinarskih osvrtâ spominje se tako lice „jednog energičnog čovjeka, ali ujedno blagog i pravednog, a i samosvjestnog svoje kraljevske moći“. Vidi: L. K., 1941., 7.

¹⁴⁹⁷ Bačić, 2010., 204.

reprodukcijama. Ono je ujedno Horvatovo posljednje veće historijsko ostvarenje. Nakon raspada Kraljevine Jugoslavije i uspostave Nezavisne Države Hrvatske Horvat Međimurec djelovat će u hrvatskom domobranstvu, u početku kao slikar-ilustrator u Novinarskom odjelu Ministarstva oružanih snaga, a potom u Odjelu za ratno slikarstvo.¹⁴⁹⁸ Tijekom rata izlagao je na ukupno četiri izložbe. Na *Slikarskim dojmovima s ratišta* u Strossmayerovoj galeriji (22. VII. – 11. VIII. 1942.) izložio je četiri slike (*Borba pod Crvenim stijenama na Romaniji; Glava; General Matasić; Glava*).¹⁴⁹⁹ Na *Drugoj izložbi hrvatskih umjetnika u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj* u Umjetničkom paviljonu (22. XI. – 13. XII. 1942.) izložio je sliku pod naslovom *Rolf*.¹⁵⁰⁰ Na *Trećoj izložbi hrvatskih umjetnika u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj* u Umjetničkom paviljonu (10. – 31. X. 1943.) izložio je sliku pod naslovom *Zagreb – Ulica Mošinskoga*,¹⁵⁰¹ a na *Četvrtoj izložbi hrvatskih umjetnika u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*, također održanoj u Umjetničkom paviljonu (17. VI. – 9. VII. 1944.) izložio je *Jesen*.¹⁵⁰²

Kako je vidljivo iz nazivlja slika, Horvat Međimurec u ratnom periodu nije izlagao djela srednjovjekovne i ranonovovjekovne povijesne tematike. Na izložbama hrvatskih umjetnika u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj, što je također zanimljivo, takva djela nisu bila prezentirana.¹⁵⁰³ Većina slikara izlagala je pejzaže i portrete. Horvat Međimurec bio je usredotočen na suvremene ratne prikaze, više kroničarskog, nego li povijesnog karaktera. Osim toga, problemi sa zdravljem uzimali su sve veći danak pa je krajem 1942. godine ostao bez noge. Vlasti Nezavisne Države Hrvatske inače nisu sustavnije podupirale historijsko slikarstvo. U ratnim prilikama naglasak je stavljan na ilustriranje aktualnih vojnih akcija ili političkih događaja te na izradu različitih propagandnih materijala.¹⁵⁰⁴ U krajnjoj liniji pitanje je koliko bi se slikara uopće željelo baviti takvom tematikom u mirnodobskom razdoblju, a kamo li u okolnostima permanentne krize i sveopćeg vojnog sukoba.¹⁵⁰⁵

¹⁴⁹⁸ Prosvjetna bojna Odjela za ratno slikarstvo pri Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. U Arhivu likovnih umjetnosti HAZU (među dokumentima u fascikli „Josip Horvat Međimurac“) sačuvana je fotografija članova Prosvjetne bojne prilikom posjeta „samoborskom starom gradu“. Na fotografiji, uz Horvata Međimurca, nalaze se: Ivan Kožarić, Matko Peić, Alfred Petričić, Antun Župan, Ivan Švertasek, Valerije Michieli, Milan Vulpe, Stevo Binički i Dragan Sax.

¹⁴⁹⁹ *Slikarski dojmovi s ratišta*, 1942., 28.

¹⁵⁰⁰ *Druga izložba hrvatskih umjetnika u NDH*, 1942., 37.

¹⁵⁰¹ *Treća izložba hrvatskih umjetnika u NDH*, 1943., 8.

¹⁵⁰² *Četvrta izložba hrvatskih umjetnika u NDH*, 1944., 8.

¹⁵⁰³ Vidi još: *Prva izložba hrvatskih umjetnika u NDH*, 1941., 59.-64. (izložba održana 9. – 30. XI. 1941.)

¹⁵⁰⁴ Kako je vidljivo iz kataloga pri kraju rada jedini značajniji autori koji se u tom razdoblju bave historijskom tematikom su Jozo Kljaković (freske u Rimu), Andrija Maurović (povijesni strip) te Krsto i Željko Hegedušić (freska *Hrvatska škola* u Ministarstvu nastave). Predstavnik klasičnog žanra s većim uljima na platnu u ovom razdoblju nema. Vidi: katalog nakon tekstualnog dijela rada.

¹⁵⁰⁵ O kulturnom životu u razdoblju Nezavisne Države Hrvatske vidi: Matković, 2002., 135.-150.



135) J. Horvat Međimurec, „Pogibija Matije Gobca (Gubca)“, 1936., ilustracija u knjizi¹⁵⁰⁶

U razdoblju prve Jugoslavije i Nezavisne Države Hrvatske umjetničke tradicije 19. stoljeća na samom su izdisaju. Josip Horvat Međimurec jedan je od rijetkih u Hrvatskoj, a kako se naglašava u pojedinim tiskovinama, i jedini slikar koji se bavi historijskim slikarstvom u izvornom smislu tog izraza (kako je definiran na početku ove disertacije). Likovne karakteristike njegovih radova još uvijek prate akademske nazore druge polovine 19. stoljeća, iako se u mnogo manjoj mjeri javljaju i suvremeni umjetnički pravci prve polovine 20. stoljeća. Srednjoeuropski kulturni centri u tom su pogledu i dalje presudne točke utjecaja, usprkos izmijenjenom geopolitičkom kontekstu.

Historijska rekonstrukcija u Horvatovom likovnom opusu zauzima istaknuto mjesto. Zbog odabira manje pouzdanih povijesnih likova i događaja ona dolazi do izražaja prvenstveno u slikanju detalja interijera, odjeće i oružja. Horvat Međimurec ulaže napor i vrijeme u razradu likova i prizora što dokazuju sačuvane skice i studije u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici, ali i izvještaji onodobnih medija.¹⁵⁰⁷ Ustaljene prakse srednjoeuropskih akademija koje su obilježile žanr manje se strogo, ali svakako revno primjenjuju. Nacionalna identifikacija čini također važan segment Horvatovih radova povijesne tematike. Tome idu u prilog nacionalno prepoznatljivi likovni elementi poput dekoracije (starohrvatskog pletera) ili heraldike

¹⁵⁰⁶ Šeparović, 1936., br. str. nije označen.

¹⁵⁰⁷ „Zaista, atelje ovog umjetnika osebujan je. Svud naokolo mnogi dovršeni ili započeti radovi, skice, crteži ili studije koji predstavljaju velike i svijetle ličnosti i događaje iz hrvatske povijesti.” Vidi: *Novi list*, 13. srpnja 1941., br. str. nije označen.

(naglašene šahovnice na povijesnoj odjeći i zastavama). O didaktičkom i nacionalnom usmjerenju slika svjedoče i Horvatove izjave na stranicama tiska.¹⁵⁰⁸

U međuratnom razdoblju, a posebice od 1930-ih godina privatni vlasnici i kulturna udruženja poput Družbe „Braće Hrvatskog Zmaja“ naručuju i otkupljuju najveći dio žanrovskih ostvarenja. Radovi tog perioda nastaju, dakle, na inicijativu zainteresiranih pojedinaca ili manjih grupacija koje dekoriraju prostor i komemoriraju velikane iz nacionalne povijesti i njihova djela. Kulturne državne politike ne vrše izravnu ulogu u tom procesu. Dapače, u slučaju Horvata Međimurca nerijetko djeluju represivno.¹⁵⁰⁹ Otkupljena djela ostaju do daljnjeg u privatnom vlasništvu i u drugoj polovini 20. stoljeća dopijevaju u posjed kulturnih i muzejskih institucija poput Hrvatskog povijesnog muzeja. U međuvremenu, posredstvom grafičkih reprodukcija, populariziraju se među širim društvenim slojevima.

Josip Horvat Međimurec svojim malobrojnim djelima stječe popularnost prije svega u osvit Drugog svjetskog rata i nakon raspada druge Jugoslavije. Premda se u međurazdoblju njegove najvažnije slike otkupljuju za Hrvatski povijesni muzej, na intenzivniji znanstveni interes ne nailaze. To je s jedne strane rezultat općeg manjka interesa za historijsko slikarstvo, a s druge strane opće društvene klime.¹⁵¹⁰ Posljednji istaknuti predstavnik žanra ostaje tako manje poznat istraživačkim, a u izvjesnoj mjeri i širim društvenim krugovima sve do 1990-ih godina. Tada se njegovi radovi znatnije umnožavaju u skladu s novim političkim okolnostima (premda se ni u ovom razdoblju lik i djelo autora intenzivnije ne istražuju).

¹⁵⁰⁸ „Povijesno slikarstvo uopće treba da bude reprezentativno - odgojno i dekorativno. Reprezentativno je, jer reprezentira prošlost, to jest povijest jednog naroda, a odgojno, jer mora odgojno djelovati na narod, te pobudjivati nacionalnu svijest. A osim toga treba da bude dekorativno i monumentalno.“ Vidi: *Novi list*, 13. srpnja 1941., br. str. nije označen.

¹⁵⁰⁹ U razgovoru za *Novi list* 13. srpnja 1941. godine Horvat Međimurec potvrđuje da su mu jugoslavenski organi reda nekoliko puta pretresali atelje te su mu jednom prilikom zaplijenili skicu za *Atentat u skupštini* koju se premao prenijeti na slikarsko platno. Vidi: *Ibid.*

¹⁵¹⁰ Primjerice, Ivo Šrepel osvrće se vrlo slikovito na Horvatovo slikarstvo sljedećim riječima: „Sve u svemu: šteta da čovjek koji znade crtati (primjer 'Dvoboj'), koji imade osjećaja za pejzaž (primjer 'Tuškanac'), a i inače dosta solidnog znanja, meće previše šećera na svaku sliku i formira tortu čak i tamo gdje je priroda ne bez razloga formirala - kiseli krastavac!“ Vidi: Ivo Š-l (Ivo Šrepel, op. a.), 1. prosinca 1936., br. str. nije označen.

V. Zaključak

Na kraju doktorskog rada preispituju se i, ovisno o dosadašnjim istraživačkim uvidima, nadopunjuju ili djelomično izmjenjuju hipoteze iznesene na samom početku. Uporišta historijskog slikarstva u Hrvatskoj kao specifičnog likovnog žanra time se iznova rekapituliraju, ovog puta u svjetlu provedenog doktorskog istraživanja.

- Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj kako u likovnom, tako u društvenom pogledu, nedvojbeno pripada skupu fenomena tzv. dugog 19. stoljeća. Začeci žanra pritom se vežu uz doba hrvatskog narodnog preporoda i ilirskog pokreta, dok se rano i zrelo doba (s najvažnijim istaknutim predstavnicima) vežu uz ukidanje neoapsolutizma te formiranje i provedbu Hrvatsko-ugarske nagodbe. Nakon 1900. godine, a u određenoj mjeri i nakon završetka Prvog svjetskog rata, žanr zadržava određeni ugled u društvu ili barem pozornost likovnih kritičara. Prve veće kušnje, međutim, očite su već 1900-ih godina pojavom moderne, a osobito osnivanjem Društva „Medulić“ i kasnijim sve snažnijim prodorom avangardnih strujanja. Posve jasno opadanje odvija se u međuratnom razdoblju, a svoj vrhunac doseže u osvit Drugog svjetskog rata. Do tada historijsko slikarstvo gotovo u potpunosti gubi nekadašnji prestiž i značaj.
- Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj u svojim likovnim vrhuncima predstavlja sastavni dio tzv. (srednjo)europskog kulturnog i umjetničkog kruga, premda u pogledu stilskih utjecaja, a napose sadržaja korespondira i s područjima Apeninskog poluotoka i jugoistočne Europe (primarno obližnjih dijelova Osmanskog Carstva u procesu teritorijalne dezintegracije). Srednjoeuropsko područje prevladava na polju školovanja istaknutih predstavnika i njihovih stipendijskih boravaka te općih likovnih karakteristika i problema vezanih uz tzv. historijsku rekonstrukciju prizora. U tom su pogledu presudni utjecaji njemačkog likovnog, a u manjoj mjeri i mađarskog područja. Sadržaji i narativi o slavenskoj uzajamnosti i protuosmanskim djelovanjima karakteristični su pak i za prostor srednje i za prostor jugoistočne Europe. Osim navedenih područja tijekom 1890-ih godina iznimno je značajan i teritorij zapadne Europe, točnije Francuske, iz kojeg proistječe akademski realizam s tipičnim elementima plenerizma te impresionizma.
- Historijska rekonstrukcija prizora, u smislu vjerodostojnog i na historiografiji utemeljenog slikanja određenog povijesnog zbivanja, svakako je nerealna i pretenciozna povijesno-umjetnička kategorija. Kako pokazuju iskazi slikara i kritičara na stranicama tiska ona je najčešće bila iznimno subjektivno shvaćena, a nerijetko podložna onodobnim ideološkim shvaćanjima. Ipak, historijska rekonstrukcija kako su je zagovarali i rjeđe prakticirali

pojedini polaznici münchenske Akademije (poput Isidora Kršnjavog i Otona Ivekovića) uključivala je slikarsku praksu s jasnije zadanim teorijskim okvirima. Rekonstrukcijska metodologija rada inzistirala je, s jedne strane, na što vjernijem prikazivanju interijera, eksterijera, odjeće, vojne opreme, dekoracije i lica, dok je s druge strane težila ostvarivanju određenog dramatskog efekta i postizanju što snažnije emocionalne identifikacije s gledateljima. Čak i uz ovakvu – u biti vrlo krhku – teorijsku podlogu i maksimalnu pedantnost i posvećenost slikara ostvarivanje iluzije povijesne zbilje vodilo je intenzivnim, a nerijetko i žučnim javnim raspravama. Načini prezentacije, osobito nacionalne, povijesti povlačili su za sobom brojna filozofska, estetska, politička i kulturna pitanja. Samo tumačenje naposljetku je historijsku rekonstrukciju više uobličilo u priželjkivani i subjektivni teorijski koncept, nego u realnu slikarsku praksu. U Hrvatskoj je k tome likovno naslijeđe münchenske Akademije primjenjivano prilično slobodno. Nakon povratka sa školovanja istaknuti predstavnici sve više su se udaljavali od izučene praksi. Oni koji su ih se pak držali, nisu u njihovoj primjeni bili dovoljno dosljedni. Rasprave na stranicama tiska najčešće su se svodile na politička i osobna prepucavanja, a mnogo rjeđe na konkretnu problematiku (povijesne vjerodostojnosti, psihološke uvjerljivosti, poučnosti, realiziranja povijesnih i nacionalnih alegorija i sl.). Poseban problem u slikanju većih scena predstavljao je nedostatan stupanj društvene i gospodarske modernizacije, odnosno transformacije (izraženo kroz manja financijska sredstva u kulturi, slabije investicije, sporiji institucionalni razvoj i slično). Hrvatska inačica žanra nije poticana dovoljno sustavno i u kontinuitetu što se uvelike očituje i na ostvarenjima istaknutih predstavnika. Društvo je konstantno žudjelo za općepoznatim europskim modelima, ali hrvatski slikari bili su rijetko kad u mogućnosti dosegnuti ih. Najuspješniji žanrovski rezultati postignuti su, ponešto ironično, upravo djelomičnim napuštanjem načela historijske rekonstrukcije tijekom 1890-ih i 1900-ih godina. Na svojevrsnoj raskrsnici idealizma i realizma (eklektičnim metodama slikanja) nastaju tada ogledni primjeri hrvatskog historijskog slikarstva.

- Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj po svojim oglednim primjerima (kako su istaknuti u ovom doktorskom radu) predstavlja specifični odraz raznorodnih i kompleksnih nacionalnih koncepcija vezanih uz hrvatski politički prostor. Načini prikazivanja povijesnih ličnosti i zbivanja ukazuju na političke svjetonazore autora, naručitelja ili tadašnjih promatrača. Naručivanjem i kupnjom slika ili njihovih reprodukcija (obično litografija i oleografija) budući vlasnici ističu određenu nacionalnu ili političku pripadnost, uslijed čega se nabava umjetnina shvaća kao bitna rodoljubna zadaća. Pritom su najpopularniji oni prizori koji, osim utjelovljenja poznatog povijesnog zbivanja, sadrže izravnije reference na suvremenu

društveno-političku zbilju. Ovakav trend osobito je uočljiv tijekom nagodbenog razdoblja od 1868. do 1918. godine. Upravo u tom razdoblju historijsko slikarstvo u Hrvatskoj afirmira se kao važno sredstvo u provedbi nacionalne integracije te oblikovanju jedinstvenog socijalnog i kulturnog polja. Naslikane povijesne scene sve do druge polovine 20. stoljeća u značajnoj mjeri utječu na vizualizaciju nacionalne povijesti, a time i na kolektivno povijesno pamćenje, što se u određenoj mjeri očituje i početkom 21. stoljeća.

- Ogleđni primjeri historijskog slikarstva u Hrvatskoj (kako su istaknuti u ovom doktoratu) realizirani su, bilo u izvorniku, bilo u reprodukciji, u skladu s težnjama sve dominantnijeg građanskog sloja kao nositelja novog tipa građanskog društva. Ipak, najreprezentativnije narudžbe i dalje su potjecale od entuzijastičnih pojedinaca iz plemićkih i crkvenih krugova, kako svjedoče primjeri Josipa Jurja Strossmayera i Isidora Kršnjavog. Upravo su oni potpomogli realizaciju bitnih slika i time utjecali na veći broj narudžbi s, nerijetko indiferentnog i drugim prioritetima zaokupljenog, političkog i crkvenog vrha. Manje imućni slojevi stanovništva uključili su se u proces dobavljanja žanrovskih ostvarenja kasnije, kupujući reproducirane verzije do tad najpoznatijih i nacionalno prepoznatljivih slika.

U drugoj polovini 19. i prvoj polovini 20. stoljeća omiljeni su prizori s konkretnim, jasnim i poučnim sadržajem. Pritom je od osobite važnosti da potonji bude aktualan u suvremenom društveno-političkom kontekstu. Osobito se cijene aluzije na hrvatska povijesna i municipalna prava te ukazivanje na tzv. narodni jal ili neslogu. Od srednjovjekovnih prizora i osoba najprisutniji su: *Dolazak Hrvata* (s petoricom braće i dvjema sestrama), *Pokrštenje* i religijsko opredjeljenje Hrvata (s prikazima Ćirila, Metoda, slavenskog bogoslužja i Grgura Ninskog), hrvatski narodni vladari (napose scene posvećene kraljevima Tomislavu, Zvonimiru i Petru Svačiću), *Pacta conventa* (s naglaskom na susret dvanaest hrvatskih rodova i kralja Kolomana), prodor Tatara na područje Hrvatske (posebice navodna *Bitka na Grobničkom polju*) te hrvatski doprinos bitki na Kosovu polju (s motivima iz epske narodne poezije – Kraljevića Marka, Kosovke djevojke, Muse Kesedžije ili Miloša Obilića). Od novovjekovnih prizora i osoba najprisutniji su: *Opsada Sigeta* (odnosno figura Nikole Šubića Zrinskog), *Seljačka buna* (s naglaskom na Matiju Gupca i *Bitku kod Stubice*), *Zrinsko-frankopanski pokret ili urota* (s figurama Nikole Zrinskog, Petra Zrinskog, Katarine Zrinski, Frana Krste Frankopana i Ivana Gnadea), znameniti Dubrovčani (primjerice Ivan Gundulić i Ruđer Bošković), preporoditelji i ilirci (primjerice Ljudevit Gaj) te zasjedanja Hrvatskog sabora (1527., 1848. i 1918. godine). Bitno mjesto zauzimaju i narativi o *Predziđu kršćanstva* (s prikazima serežana, uskoka i borbi s Osmanlijama) te o *Starcu guslaru* (često u društvu unuka ili vile). Motivi iz bosansko-hercegovačke povijesti

također nailaze na određeni prijam među hrvatskim građanstvom, premda se, obzirom na nagodbeni kontekst, ne javljaju učestalo. Povijesna tematika u antičkom ruhu također se rjeđe pojavljuje, što je opet uvjetovano specifičnim političkim i nacionalnim kontekstom.

- Djela historijskog slikarstva u Hrvatskoj realiziraju se obično u skladu sa specifičnim i raznovrsnim kulturnim politikama tadašnjeg građanskog društva. Prva i malobrojna ostvarenja tijekom samih začetaka žanra korespondiraju, primjerice, s kulturnim politikama ilirskog pokreta i hrvatskog narodnog preporoda. Razvoj žanra zaustavlja se tijekom uvođenja neoapsolutizma 1850-ih godina – u tzv. desetljeću diskontinuiteta, a nastavlja se u prednagodbenim i nagodbenim okolnostima. Premda su područja hrvatske kulture i umjetnosti u određenoj mjeri autonomna, nagodbena pacifikacija vrlo je živa i prisutna pojava u historijskom slikarstvu u Hrvatskoj. Ona nerijetko, a što je posebno očito u narudžbama za vladin odjel u Opatičkoj 10, utječe na izbor sadržaja i načine njegova prikazivanja. Politički stavovi autora pritom su rjeđe ili barem suptilnije izraženi što je također u skladu s nagodbenim okolnostima tog doba. Nakon raspada Austro-Ugarske Monarhije nove jugoslavenske vlasti nastoje svojim narudžbama afirmirati uspostavljeni državni poredak, bilježeći važne datume i događaje obično iz novije povijesti. Međutim, već tijekom 1920-ih godina historijsko slikarstvo je u znatnijem opadanju te uživa sve manji ugled, prvenstveno u umjetničkim i kritičarskim krugovima. Od začetaka do kasnog doba različite vlasti prepoznaju važnost žanra u učvršćenju političkog poretka i širenju određenih nacionalnih ideja. Inicijativa za naručivanjem i realizacijom djela najčešće ipak ovisi o angažiranim pojedincima. Nije stoga moguće govoriti o čvrstom i sustavnijem političkom angažmanu na polju historijskog slikarstva.
- Litografije i oleografije, kao dvije temeljne vrste pretiska djela historijskog slikarstva, iznimno su važna sredstva nacionalne integracije. Od najranijih razdoblja žanra sve do druge polovine 20. stoljeća pa često i kasnije politički i nacionalno integrirani slojevi stanovništva kupuju pretiske originala i izlažu ih u svojim privatnim prostorima. Kupnjom i izlaganjem prizora iz nacionalne povijesti pojedinci ukazuju na vlastiti svjetonazor, zastupajući i potencijalno šireći određene političke ideje. Na slikama se obično nalaze emocionalno upečatljiva i poučna zbivanja s nacionalnim herojima u glavnoj ulozi. Dekorativnoj i transcedentirajućoj funkciji djela u tom se slučaju pridružuje i vrlo konkretno iskazani društveno-politički angažman.
- Značaj navedenih hipoteza jasno je uočljiv na ogleđnim primjerima svih istaknutih predstavnika: F. Salghetti Drioli, V. Karas, J. F. Mücke, F. Quiquerez, V. Bukovac, M. C. Medović, B. Čikoš Sesija, O. Iveković, I. Tišov i J. Horvat Međimurec. Većina navedenih

autora, s izuzetkom Driolija i Karasa koji se školuju na Apeninskom poluotoku te Bukovca koji studira u Parizu, redovito iskazuju formalno-stilsku pripadnost tzv. dugom 19. stoljeću te srednjoeuropskom krugu likovnih umjetnosti. Pokušaji ostvarivanja tzv. historijske vjerodostojnosti prizora najočitiiji su pritom u djelima slikara iz ranog i zrelog – nagodbenog razdoblja. Isticanje određene nacionalne i građanske identifikacije putem povijesnih prikaza moguće je prepoznati u opusima svih autora, bilo u većoj, bilo u manjoj mjeri. Otvoreno naglašavanje političkog angažmana na slikarskom platnu, međutim, već je rjeđi slučaj. Kad su u pitanju narudžbe s političkog vrha svi istaknuti predstavnici pokazuju određenu razinu pragmatizma te ideološke prilagodljivosti. Visoku razinu ideološke – interpretativne fleksibilnosti pokazuje i dobar dio njihovih djela, posebno u kasnijim društveno-političkim razdobljima kada se slike reproduciraju u različitim grafičkim oblicima.

Izmjenom povijesnih okolnosti u prvoj polovini 20. stoljeća, a osobito prodorom avangardnih strujanja i jačanjem ekstremnih ideologija, utjecaj historijskog slikarstva kao specifičnog likovnog žanra uvelike jenjava. U drugoj polovini 20. stoljeća njegovu dotadašnju ulogu preuzimaju novi mediji. U suvremenom razdoblju prikazivanje konkretnih povijesnih događaja na slikarskom platnu postaje rijedak slučaj. Usprkos tome, nekadašnji originali i dalje ostaju prisutni u hrvatskoj javnosti. U znatno drukčijim povijesnim kontekstima njihovi se sadržaji dijele putem izložbenih projekata, grafičkih pretisaka, medijskih – reklamnih kampanja te internetskih platformi. Ogledni primjeri historijskog slikarstva interpretiraju se sukladno novim društvenim, političkim, nacionalnim i kulturnim okolnostima. Ulogu i značaj takvog reproduciranja i dijeljenja trebala bi ustanoviti i obrazložiti neka buduća istraživanja.

PRILOZI

VI. Katalog ¹⁵¹¹

¹⁵¹¹ Na pomoći pri pretraživanju građe za katalog zahvaljujem Vini Mihanović i Jeleni Gvozdrenović, a na pregledavanju cjelokupnog teksta kataloga zahvaljujem Antoniju Ćurkoviću.

GODINA	NAZIV	AUTOR	TEHNIKA	DIMENZIJE (u mm)	SMJEŠTAJ. IZLOŽBA	LITERATURA, IZVORI. NAPOMENE
1838.	Alka u počast saskom kralju	A. Barač	Akvarel/ papir	X	Muzej grada Splita, Split	Lit. Nela Žižić, Splitski slikari amateri, 2004., 45.
-	Pogorenje rimljanskog cara	V. Karas	Ulje	X	Karlovac - skupina nestalih radova	Lit. Anka Simić Bulat, Karas, 1948., 131./ „Slikano po bakropisu, tri puta povećano.“
1839.	Sv. Ambroz izbacuje cara Teodozija iz hrama	F. Salghetti Drioli	X	X	„Slike nepoznata nalazišta“	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 92./ Datacija: 1838.-1839.
1840.	Guslar (<i>Bardo Morlacco</i>)	F. Salghetti Drioli	Ulje na platnu	X	„Slike nepoznata nalazišta“	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 92.
-	'Obrazi slavnih osobah naroda ilirskoga' - za izdanje Ivana Kukuljevića Sakcinskog (Ivan III. Drašković, Gjergj Kastrioti Skenderbeg, Juraj Lenković, Kraljević Marko, Mehmed-paša Sokolović, Antun Vrančić, Petar Zrinski)	J. Smolenic	Litografija	X	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 128., 279.-280., 315., 332., 451.-452., 498.-499., 530./ Većinom crtano prema ranije poznatim portretima.
-	Pripremna skica za 'Guslara' (Čobanica)	F. Salghetti Drioli	Olovka na papiru	X	„Crteži nepoznata nalazišta“	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 97./ Datacija: prije 1840.
-	Pripremna skica za 'Guslara' (Čovjek koji se naslanja na konja)	F. Salghetti Drioli	Olovka na papiru	X	„Crteži nepoznata nalazišta“	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 97./ Datacija: prije 1840.
-	Pripremna skica za 'Guslara' (Konjanik)	F. Salghetti Drioli	Olovka na papiru	X	„Crteži nepoznata nalazišta“	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 96./ Datacija: prije 1840.
-	Pripremna skica za 'Guslara među seljacima' (Žena s djetetom)	F. Salghetti Drioli	Olovka na papiru	205 x 160	VI. Franco Salghetti Drioli, Brunate	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 85./ Datacija: prije 1840.

1841.	Djevojka iz Gavinane plače nad propašću Firentinske Republike (Italija nakon prvoga rata za nezavisnost)	F. Salghetti Drioli	Ulje na hrastovu drvetu	615 x 625	„Slike nepoznata nalazišta“	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 93.
-	'Galleria di Ragusei Illustri' - historijski portreti poznatih Dubrovčana	P. F. Martecchini - A. Nardello	Litografije	X	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 111., 169., 450. i 531.
-	Kristofor Kolumbo prosi pred vratima samostana	F. Salghetti Drioli	Ulje na platnu	X	„Slike nepoznata nalazišta“	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 93.
1842.	Bijeg iz Parga (1819.)	I. Simonetti	Akvarel	520 x 430	Muzej Benaki, Atena	Lit. Boris Vižintin, Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća, 1993., 42.
-	Ivan Gundulić	F. Wiehl	Ulje na platnu	1000 x 780	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Nikša Stančić (ur.), Hrvatski narodni preporod 1790.-1848., 1985., 224., Marijana Schneider, Portreti, 1982., 103.
-	Ulazak Alberta Nugenta i njegovih slobodnjaka u Zagreb prilikom instalacije bana Hallera, 18. 10. 1842.	C. Goebel	Kolorirana litografija	581 x 780	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Nikša Stančić (ur.), Hrvatski narodni preporod 1790.-1848., 1985., 307.
1843.	Osnivanje benediktinskog samostana na Martinovu brdu (Sveti Stjepan ugarski kralj)	S. Marjanović	Ulje na platnu	950 x 680	Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb	Lit. Nikša Stančić (ur.), Hrvatski narodni preporod 1790.-1848., 1985., 309./ Int. Muzej za umjetnost i obrt - digitalni repozitorij
1844.						
1845.	Nikola Zrinski Sigetski	J. Smolenic (vjerojatno)	Litografija	309 x 242	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 522./ Prema bakrorezu N. Nellija./ Datacija: oko 1845.
-	Portret Hipokrata	I. Simonetti	Ulje na platnu	X	Kategorija nestalih radova: „izložena u apoteci Alojza Afrića 1845. godine u Rijeci“	Lit. Boris Vižintin, Simonetti, 1965., 68./ Datacija: od 1844. do 1845. (u Rimu)

1846.						
1847.	Ilustracije za 'Dogodovštinu Ilirije Velike' (skice - scene iz tzv. ilirske i hrvatske povijesti)	K. Svoboda	X	X	X	Lit. Marina Bregovac Pisk, History Painting, 2010., 112./ Djelo nije nikada objavljeno.
1848.						
1849.	Ivan Ljudevit Hektor grof Isolani	V. Karas	Litografija	180 x 160	Hrvatski državni arhiv, Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicismizam u Hrvatskoj, 2000., 654.
-	Kristofor Kolumbo (studije)	F. Salghetti Drioli	Album skica i studija (crteži)	472 x 377	Kabinet grafike HAZU, Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicismizam u Hrvatskoj, 2000., 610.
1850.	Andrija Kačić Miošić	Neutvrđeni autor	Litografija	319 x 217	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 275./ Datacija: oko 1850.
	Bitka kod Petrovaradina	T. S. Engleheart	Bakrorez	152 x 236	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 108./ Datacija: oko 1850.
-	Djed i unuk (i vila)	V. Karas (?)	Ulje na platnu	555 x 685	Privatno vlasništvo, München	Lit. Nikša Stančić (ur.), Hrvatski narodni preporod 1790.-1848., 1985., 309./ Datacija: oko 1850.
-	Djed i unuk	V. Karas (?)	Ulje na platnu	670 x 550	Gradski muzej, Karlovac	Lit. Nikola Albaneže, Karas, 2001.-2002., 62./ Datacija: oko 1850.
-	Junije Palmotić	Neutvrđeni autor	Litografija	208 x 157	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 386./ Datacija: oko 1850.
-	Kristofor Kolumbo u lancima	F. Salghetti Drioli	Ulje na platnu	730 x 980	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 88.
-	Noćne straže	H. C. von Hötendorf	Ulje na platnu	850 x 690	VI. Pajo Kanižaj, Zagreb	Lit. Oto Švajcer, Hötendorf, 1982., 88./ 160.

-	Ulazak grofa Nugenta 1842. u Zagreb	C. Goebel	Kolorirana grafika	580 x 730	Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Bidermajer u Hrvatskoj, 1997., 399./ Datacija: oko 1850.
1851.	Dolazak biskupa Strossmayera u Osijek	F. Dreži	Ulje na platnu	1080 x 1450	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Bidermajer u Hrvatskoj, 1997., 394.
1852.	Car Dušan i vila	F. Salghetti Drioli	Ulje na drvu	390 x 500	Moderna galerija, Zagreb (izloženo u Galeriji umjetnina, Zadar)	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 88.
-	Progon raje	V. Karas (?)	Ulje na platnu	720 x 565	Privatno vlasništvo, Zagreb	Lit. Nikola Albaneže, Karas, 2001.-2002., 42./ Datacija: oko 1852.
-	Slika kralja Stjepana Tomaša / Smrt bosanskog kralja Stjepana Tomaša	V. Karas	X	X	Za boravka u Bosni - skupina nestalih radova	Lit. Anka Simić Bulat, Karas, 1948., 137./ „Kopija po jednoj nepoznatoj slici kralja Stjepana Tomaša (1443-1461).“ / Marina Bregovac Pisk, History Painting, 2010., 112./ Datacija: 1851.-1852.
-	Zavjesa (medaljon) iz starog kazališta na Markovom trgu: Starac s guslama, dječak i vila	V. Karas / reprodukcija po V. Karasu: „Kullisenmaler Rostok“	Ulje na platnu	2100 x 3000	Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb	Lit. Nikša Stančić (ur.), Hrvatski narodni preporod 1790.-1848., 1985., 309./ Datacija: 1852.-1856./ Lit. Nikola Albaneže, Karas, 2001.-2002., 26./ Datacija: nakon 1860.
1853.	Kuga u Makarskoj (1815.)	F. Salghetti Drioli	Ulje na platnu	X	„Slike nepoznata nalazišta“	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 95.
-	Vila oduševljava mladoga Gundulića	V. Karas	Ulje na platnu	X	Karlovac - Zagreb - skupina nestalih radova	Lit. Anka Simić Bulat, Karas, 1948., 138.

1854.	Kosovski boj	B. Đukić - M. Hristopulos	Freska	X	Pravoslavna crkva, Šarengrad	Lit. Dragan Damjanović, Pravoslavna crkva u Šarengradu, 2014., 118.-120., 127.
1855.	Dragutin Rakovac	I. Zasche	Ulje na platnu	870 x 680	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Portreti 1800.-1870., 1973., 107./ „Izrađeno za Narodni muzej sredstvima skupljenim sabirnom akcijom 1855.“
1856.	Josip Čobarnić	P. Zečević - E. Kaiser	Litografija	210 x 181	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 113.
-	Juriš Nikole Zrinjskog iz Sigeta	B. M.	Ulje na limu	520 x 680	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 55.
-	Oproštaj serežana (Odlazak serežana u rat)	V. Karas	Ulje na platnu	835 x 1130	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Nikola Albaneže, Karas, 2001.-2002., 42.
1857.	Portret Petra Zrinskog	I. Zasche	Ulje na platnu	610 x 475	VI. Milan Sporčić Kosinjski, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Zasche, 1975., 153.
1858.	Ilirija oživljena	J. Scherrer	Ulje na platnu	775 x 1150	Narodni muzej, Ljubljana	Lit. Nikša Stančić (ur.), Hrvatski narodni preporod 1790.-1848., 1985., 309.
-	'Slovník umjetnikah jugoslavenskih' - portreti umjetnika (Frane Kavčić - Caucig, Tripun Kokolja - Kokoljić, Andrija Medulić)	A. Jovanović	Litografija	X	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 281., 291.-292., 342.
1859.	Ban Josip Jelačić na odru u Banskoj palači I	I. Zasche	Akvarel	235 x 345	Vojno-povijesni muzej, Beč	Lit. Marijana Schneider, Zasche, 1975., 159.
-	Ban Josip Jelačić na odru u Banskoj palači II	I. Zasche	Kromolitografija	240 x 363	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Zasche, 1975., 159.
-	Nikola Zrinski	K. Jakobey	Ulje na platnu	560 x 445	Privatno vlasništvo, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Zrinski i Frankopani u likovnoj umjetnosti, 1972.-1973., 268.

1860.	Dekoracija Bajamontijevog kazališta: Alegorije Dalmacije i prikazi njezine povijesti; prikazi povijesnih ličnosti (od cara Dioklecijana do N. Tommasea)	A. Zuccaro (suradnici: Z. Piccini i J. Voltolini)	Freske	X	Bajamontijevo kazalište, Split (stradalo u požaru 1881.)	Lit. Krno Prijatelj, Slikarstvo u Dalmaciji, 1989., 72./ Detaljniji opisi oslika: G. B. Brainovich, Illustrazione del Teatro Bajamonti in Spalato, 1860., 9.-17.
-	Janko Drašković Trakošćanski	M. Methudy (prema Kriehuberu)	Litografija	449 x 312	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 130.-131.
-	Katolička vjera prima muslimana pod svoje okrilje	J. F. Mücke	Ulje na ljepenci	270 x 405	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 233.
-	Knez Petar Zrinjski, ban hrvatski	J. Hühn	Litografija u žutosmeđem tonu	300 x 240	Nacionalna i sveučilišna knjižnica (Grafička zbirka), Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicizam u Hrvatskoj, 2000., 655.
-	Nikola Jurišić u Kisegu 1532.	J. Kugler i E. Kaiser	Tonirana litografija	617 x 895	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 109./ Datacija: oko 1860.
-	Nikola Zrinski	J. Hühn	Litografija	155 x 129 / 255 x 188	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 526./ U muzeju se nalaze dva primjerka.
-	Nikola Zrinski Sigetski	J. Hühn (?)	Litografija perom	155 x 123	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 522.
-	Poklonstvo hrvatskih velikaša kralju Kolomanu	Nepoznati slikar	Ulje na limu	470 x 630	Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicizam u Hrvatskoj, 2000., 612./ Datacija: 1850.-1860.
-	Srbi oko pjevača (guslara)	A. Jovanović	Ulje na limu	475 x 637	Privatna zbirka, Zagreb	Lit. Denis Vokić, Slika Anstasa Jovanovića, 2017., 1.-10./ Datacija: 1848.-1860.

-	Starac kraj mora / Knez Radoslav (?)	Lj. Ožegović	Ulje na platnu	2500 x 1900	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 56./ Ozren Blagec i Gordana Đuričić, Ljudevit barun Ožegović, 2012., 148.
-	Zakletva Zrinjskog	B. Vizkelety	Tonirana litografija	618 x 828	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 108.-109.
1861.	Instalacija bana Josipa Šokčevića	I. Zasche	Crtež olovkom	328 x 360	Grafička zbirka, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Zasche, 1975., 167.
-	Povelja člana „Društva za povjesnicu i starine jugoslavenske“ (s prikazom slijepca guslara)	D. Stark	Tonirana litografija	620 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Narodne nošnje, 1971., 89.-90.
1862.	Nikola Zrinski	K. Jakobey	Ulje na platnu	X	1928. prodana na dražbi u dvorcu Štatenberk kod Slovenske Bistrice.	Lit. Marijana Schneider, Zrinski i Frankopani u likovnoj umjetnosti, 1972.-1973., 268.
-	Nikola Zrinski Sigetski	K. Jakobey	Ulje na platnu	600 x 515	Privatno vlasništvo, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Zrinski i Frankopani u likovnoj umjetnosti, 1972.-1973., 268.
-	Spomenak na slavno Grobničko polje	J. Horaczek	Kamenotisak	535 x 655	Hrvatski državni arhiv, Zagreb	Lit. Boris Vižintin, Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća, 1993., 118.-119.
1863.	Jelena Zrinjska u Munkaču 1688.	V. Madarász	Litografija	650 x 730	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 109.-110.
-	Šest kompozicija iz hrvatske povijesti te portreti Nikole Zrinjskog i Josipa Jelačića	A. Kraus - E. Haase	Zidne slikarije (freske ?)	X	Glavna dvorana Zagrebačke županije (slikarije su propale)	Lit. Marijana Schneider, Josip Franjo Mücke, 1979., 358.
1864.	Djed, unuk i vila	J. Šašel (?) prema V. Karasu (?)	Ulje na platnu	590 x 820	Župni dvor, Vivodina	Lit. Nikola Albaneže, Karas, 2001.-2002., 26./ Datacija: oko 1864. (?)

-	Djed i unuk - Vila nadahnjuje jednog barda junačkim narodnim pjesmama	V. Karas	Oleografija	520 x 700	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 27.
-	Princ Eugen Savojski nakon bitke kod Sente 1696.	E. Engerth	Litografija	680 x 920	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 110.-111./ Datacija: iza 1864.
1865.	Andrija Kačić Miošić	Neutvrđeni autor	Drvopis	136 x 78	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 276./ Datacija: nakon 1865.
-	Apoteoza Francesca Driolija - osnivača tvornice maraskina (distribucija maraskina po svijetu)	F. Salghetti Drioli	Ulje na platnu	400 x 620	Vl. Maria Silvia Salghetti Drioli, Padova	Lit. Vlatka Stagličić Carić, Slikarstvo 19. stoljeća na zadarskom području, 2012., 283.-284.
-	Kola Napretka ruše Nazadnjaštvo	A. Zuccaro	Tempera	X	Teatro Nuovo (kasnije Teatro Verdi), Zadar - slika smještena u sredini iznad pozornice	Lit. Vlatka Stagličić Carić, Slikarstvo 19. stoljeća na zadarskom području, 2012., 108.-111./ Kazalište je srušeno poslije Drugoga svjetskog rata.
1866.	Andrija Pálffy	K. Jakobey	Ulje na platnu	590 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 66.
-	Đuro Martinović	K. Jakobey	Ulje na platnu	590 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 64.
-	Franjo Rákóczy	K. Jakobey	Ulje na platnu	600 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 71.-72.
-	Gašpar Orehoczy	K. Jakobey	Ulje na platnu	590 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 67.-68.
-	Ivan Zapolja	K. Jakobey	Ulje na platnu	590 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 63.-64.

-	Juraj Frankopan	K. Jakobey	Ulje na platnu	590 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 69.-70.
-	Juriš Nikole Zrinjskog	B. Szekély	Oleografija	542 x 970	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 111./ Datacija: upitna
-	Knez Nikola Mladj. Zrinjski	J. Hühn	Litografija u žutosmeđem tonu	300 x 240	Nacionalna i sveučilišna knjižnica (Grafička zbirka), Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicismizam u Hrvatskoj, 2000., 655.
-	Knez Nikola Zrinjski, ban hrvatski	J. Hühn	Litografija u žutozelenom tonu	605 x 425	Nacionalna i sveučilišna knjižnica (Grafička zbirka), Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicismizam u Hrvatskoj, 2000., 655.
-	Luka Botić	J. Bauer	Litografija	279 x 223	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 81.
-	Marko Kapilet	K. Jakobey	Ulje na platnu	590 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 65.-66.
-	Marko Mirković (zapravo Mirko Marković)	K. Jakobey	Ulje na platnu	590 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 67.
-	Mijat Vojvoda	K. Jakobey	Ulje na platnu	590 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 70.
-	Nikola Zrinski	K. Jakobey	Ulje na platnu	590 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 71.
-	Nikola Zrinski na kuli Sigeta	J. F. Mücke	Ulje na platnu	1460 x 1100	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 233.
-	Nikola Zrinski Sigetski	Neutvrđeni autor	Čelikorez - papir	210 x 130	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 523./ Datacija: oko 1866.

-	Pavao Ostrošić	K. Jakobey	Ulje na platnu	590 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 68.-69.
-	Petar Rajković	K. Jakobey	Ulje na platnu	590 x 490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 64.-65.
-	Portret Napoleona Bonapartea	P. Zečević (prema P. Delarocheu)	Olovka na papiru	338 x 240	Kaptolski arhiv, Zadar	Lit. Radoslav Tomić, Akvareli i crteži splitskog slikara Petra Zečevića u Zadru, 2005., 142.
-	Posljednji časovi bana Petra Zrinskog i Franje Krste Frankopana	K. Jakobey	Ulje na platnu	735 x 960	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicizam u Hrvatskoj, 2000., 613.
-	Posljednji trenuci Petra Zrinskog i Frana Krste Frankopana	I. Moretti	X	X	X	Lit. Marina Bregovac Pisk, History Painting, 2010., 117.
1867.	Dolazak Hrvata u Hrvatsku	J. F. Mücke	Ulje na platnu	1030 x 1320	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 233.
-	Savez Ljudevita Posavskog sa Slovencima	J. F. Mücke	Ulje na platnu	1030 x 1320	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 233.
1868.	Autoportret Andrije Medulića (kopija autoportreta Andrije Medulića)	I. Simonetti	Ulje na platnu	490 x 390	Gliptoteka HAZU, Zagreb	Lit. Boris Vižintin, Simonetti, 1965., 65.
-	Banović Strahinja	F. Quiquerez	Ulje na platnu	X	„Nepoznato mjesto čuvanja“	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 73./ „Izlagao skupa s Kršnjavim“
-	Borba s Tatarima - braća Kreš, Rak i Kupiša izbaviše kralja Belu IV. (1242.)	J. F. Mücke	Litografija	440 x 605	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 234.
-	Borba s Tatarima - braća Kreš, Rak i Kupiša izbaviše kralja Belu IV. (1242.) *	J. F. Mücke	Litografija	365 x 460 - novo izdanje *	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 62.-63.
-	Dolazak Hrvata u Hrvatsku (god. 638.)	J. F. Mücke	Litografija	445 x 620	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 229.
-	Dolazak Hrvata u Hrvatsku (god. 638.) *	J. F. Mücke	Litografija	- (i 365 x 460 - novo izdanje) *	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 59.

-	Državni ugovor dvanaest hrvatskih župana s ugarskim kraljem Kolomanom (god. 1102.)	J. F. Mücke	Litografija	435 x 590	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 229.
-	Državni ugovor dvanaest hrvatskih župana s ugarskim kraljem Kolomanom (god. 1102.) *	J. F. Mücke	Litografija	- (i 365 x 460 - novo izdanje) *	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 62.
-	Krunidba kralja Zvonimira (skica kompozicije za Mückeovu litografiju)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	198 x 255	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 72.
-	Krunidba kralja Zvonimira u starom Solinu/ crkvi sv. Petra dana 9. listopada god. 1076.	J. F. Mücke	Litografija	410 x 560	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 234.
-	Krunidba kralja Zvonimira u starom Solinu/ crkvi sv. Petra dana 9. listopada god. 1076. *	J. F. Mücke	Litografija	365 x 460 - novo izdanje *	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 61.
-	Ljudevit župan posavskih Hrvata sklapa savez sa Slovincima protiv Franaka (god. 819.)	J. F. Mücke	Litografija	445 x 620	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 229.
-	Ljudevit župan posavskih Hrvata sklapa savez sa Slovincima protiv Franaka (god. 819.) *	J. F. Mücke	Litografija	- (i 365 x 460 - novo izdanje) *	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 59.-60.
-	Petra Krešimira IV. priznaju za kralja grad i nadbiskupija Splitska, te biskup otoka Raba (god. 1051.)	J. F. Mücke	Litografija	430 x 560	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 229.
-	Petra Krešimira IV. priznaju za kralja grad i nadbiskupija Splitska te biskup otoka Raba (god. 1051.) *	J. F. Mücke	Litografija	- (i 365 x 460 - novo izdanje) *	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 60.-61.
-	Smaknuće Ljutomišla, Hrvati se oslobađaju franačke vlasti (god. 826.)	J. F. Mücke	Litografija	445 x 565	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 229.
-	Smaknuće Ljutomišla, Hrvati se oslobađaju franačke vlasti (god. 826.) *	J. F. Mücke	Litografija	- (i 365 x 460 - novo izdanje) *	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 60.

-	Smrt hrvatskog kralja Stjepana II. Držislavića (1090. ?)	J. F. Mücke	Litografija	445 x 470	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 229.
-	Smrt hrvatskog kralja Stjepana II. Držislavića (1090. ?) *	J. F. Mücke	Litografija	- (i 365 x 460 - novo izdanje) *	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 61.-62.
1869.	Prizor iz borbi kod Trautenua	F. Quiquerez	Crtež olovkom - smeđe toniran	261 x 344	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 74.-75.
1870.	Dekoracija šibenskog kazališta - freska s likovima slavних 'Šibenčana', anđelima i alegorijom Dalmacije: N. Tommaseo, A. Vrančić, F. Vrančić, A. Kolunić Rota i A. Meldola Schiavone (A. Medulić)	A. Zuccaro	Freska	X	Strop šibenskog gradskog kazališta (tada 'Teatro Mazzoleni'), Šibenik	Lit. Krno Prijatelj, Slikarstvo u Dalmaciji, 1989., 72.-73./ Ivana Prijatelj Pavičić, Prilog poznavanju [...] Andree Meldole/ Andrije Medulića, 2016., 150.
-	Dolazak Hrvata k moru	F. Quiquerez	Ulje na platnu	2310 x 1730	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 75.
-	Muževi ilirske dobe (1835-1850)	G. Angerer i Göschl	Litografija	378 x 520	Muzej grada Zagreba, Zagreb	Lit. Nikša Stančić (ur.), Hrvatski narodni preporod 1790.-1848., 1985., 283.
-	Odricanje Galilejevo	I. Skvarčina (G. Squarcina)	Ulje na platnu	3750 x 6080	Bratovština sv. Jurja i Tripuna, Venecija	Lit. Krno Prijatelj, Slikarstvo u Dalmaciji, 1989., 62./ S predradnjama slikano od 1860. do 1870. godine.
-	Razjareni Hrvati ubijaju Ljutomišla	J. F. Mücke	Ulje na platnu	1030 x 1320	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 233.
-	Sloga južnoslavenskih vladara (Zakletva tri južnoslavenska vladara, Jugoslavija)	F. Salghetti Drioli	Ulje na platnu	4730 x 4050	Moderna galerija, Zagreb (izloženo u Galeriji umjetnina, Zadar)	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 91.
-	Smrt Stjepana II. Držislavića	J. F. Mücke	Ulje na platnu	1030 x 1320	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Branka Balen, Josip Franjo Mücke, 2000., 233.
1871.						
1872.	Studija glave po antici - Oktavijan	N. Mašić	Ugljen/ papir	535 x 428	Kabinet grafike, HAZU, Zagreb	Lit. Petra Vugrinec (ur.), Alegorija i arkadija, 2013., 153.

-	Vijeće nad novorođenim djetetom u Sparti	I. Smirić (Žmirić)	Ulje na platnu	1320 x 1663	VI. obitelj Padelin, Zadar	Lit. Kruno Prijatelj, Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj, 1961., 215.
1873.	Portret Frana Gundulića	M. C. Medović	Crtež	X	Dubrovnik (na popisu izgubljenih crteža i akvarela)	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 245./ Datacija: oko 1873.
-	Posljednji trenuci Petra Zrinskog i Franje Krste Frankopana u tamnici	I. Moretti	Ulje na platnu	1235 x 990	Muzej likovnih umjetnosti, Osijek	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicizam u Hrvatskoj, 2000., 613./ Datacija: 1869.-1873.
-	Ranjeni Crnogorac	J. Čermák	Ulje na platnu	X	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Trpimir Macan, Jaroslav Čermák, 1961., 313.
-	Sveti Ćiril i Metod pred papom Hadrijanom (sa portretima biskupa Strossmayera i Nikole Voršaka)	N. Consoni	Ulje na platnu	2900 x 1960	Muzej biskupa J. J. Strossmayera, Đakovo	Lit. Ljerka Dulibić i Iva Pasini Tržec, Strossmayerova zbirka, 2018., 14./ Datacija: 1863.-1873.
1874.	Bitka kod Siska	D. Weingärtner	Ulje na platnu	840 x 670	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, History Painting, 2010., 117./ Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk
-	Bitka kod Petrinje	D. Weingärtner	Ulje na platnu	840 x 670	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, History Painting, 2010., 117./ Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk
-	Jovan i sedamdeset divova	F. Quiquerez	Crtež olovkom - toniran akvarelom	212 x 156	VI. Zdenko Šenoa, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 79.
-	Jugoslavija	F. Salghetti Drioli	Oleografija	630 x 870	Muzej grada Zagreba, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 29.
-	Katarina kraljica bosanska	F. Quiquerez	Crtež olovkom	242 x 171	VI. Zdenko Šenoa, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 79./ „Po slici Gian-Bellini-a u Kapitolskoj galeriji u Rimu“

-	Otvorenje našeg sveučilišta - Jugoslavensko narodno pjesništvo - Bugarski kralj Mihael podjeljuje sv. Metodu nalog krstiti Moravljane	I. Kršnjavi	Skice	X	X	Lit. Olga Maruševski, Iso Kršnjavi kao graditelj, 2009., 58./ „alegorijske kompozicije u duhu Strossmayerovih i Račkijevih povijesno - političkih orijentacija“
-	Porod Nikole Zrinjskoga	F. Quiquerez	Ilustracija - reprodukcija	X	Ilustracija objavljena u Viencu; br. 52:824	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 78.
-	Portret Matije Gupca	D. Peinlich	Reprodukcija starijega crteža - nepoznatoga autora	X	Vienac VI, Zagreb, 1874., 7, 97	Lit. Marijana Schneider, Odras Seljačke bune 1573. godine u likovnoj umjetnosti, 1973., 275.-276.
-	Smrt bana i biskupa Petra Berislavića	F. Salghetti Drioli	Fotografija crteža (Tomasso Burato)	210 x 295 (457 x 350)	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Radoslav Tomić, Salghetti Drioli, 2003., 98.
-	Sokrat i Alkibijad	F. Quiquerez	Ulje na platnu	X	Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 78.
1875.	Car Dušan i vila (skica kompozicije)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	254 x 175	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 72.-73.
1876.	Crnogorac na straži	F. Quiquerez	Ulje na ljepenci	485 x 305	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 93.
-	Crnogorci u klancu	F. Quiquerez	Crtež olovkom	275 x 430	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 93.
-	Crnogorci u klancu	F. Quiquerez	Ulje na ljepenci	425 x 325	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 93.
-	Crtanka iz Crne Gore i Hercegovine za (kasnije) historijske kompozicije i ilustracije u Viencu: Smrt vojvode Trifka; Hercegovački ustaše; Boj Crnogoraca s Turcima; Guslar; Roblje; Crnogorska straža, itd.	F. Quiquerez	Crteži olovkom	X	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 90.-91./ Datacija: 1875.-1876. (Prethodno navedena skica 'Car Dušan i vila' također je dio iste crtanke.)
-	Crtež za ilustraciju u Viencu - Bitka kraj Podgorice 1. VIII. 1876.	F. Quiquerez	Crtež olovkom	165 x 267	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 93.

-	Hercegovački ustaše u zasjedi	F. Quiquerez	Ulje na ljepenci	405 x 500	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 93.
-	Ilustracija u Viencu - Bitka u Vučjem dolu	F. Quiquerez	Ilustracija	X	Vienac br. 44:721	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 91.
-	Portret Vatroslava Lisinskog	F. Quiquerez	Ulje na platnu	X	Nepoznato	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 91./ Datacija je upitna.
-	Skica za Vienac: Crnogorske straže kraj kule Ljubojevića (predcrtež)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	164 x 258	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 92.
-	Skica za Vienac: Crnogorske straže kraj kule Ljubojevića (druga verzija)	F. Quiquerez	Crtež perom i sepijom	150 x 250	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 92.
-	Vatroslav Lisinski	F. Quiquerez	Crtež olovkom	154 x 128	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 94./ Datacija je „vrlo nesigurna“.
1877.	Ilustracija u Viencu - Bitka kraj Podgorice	F. Quiquerez	Ilustracija	X	Vienac br. 1:13	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 94.
-	Ilustracija u Viencu - Dogovor Miridita sa Crnogorci	F. Quiquerez	Ilustracija	X	Vienac br. 29:471	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 94.
-	Ranjeni Crnogorac	J. Čermak	Oleografija	900 x 600	X	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija u Hrvatskoj, 1992., 101.
1878.	Dolazak sužanja u Veneciju (Ivan VII. Frankopan ili Krsto Frankopan?)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	280 x 430	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 102./ Datacija je upitna.
-	Krunidba kralja Zvonimira	F. Quiquerez	Ulje na platnu	X	VI. Mirko Bothe (1929.) / kasnije prodana u Beograd ?	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 235.
-	Krunidba kralja Zvonimira (skica kompozicije)	F. Quiquerez	Crtež olovkom i crayonom	338 x 505	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 74.
-	Krunidba kralja Zvonimira (skica kompozicije desne polovice)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	338 x 290	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 74.-75.

-	Krunidba kralja Zvonimira (skice ciborija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	260 x 230	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 75.
-	Krunidba kralja Zvonimira (studije figura)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	338 x 505	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 75.
-	Krunidba kralja Zvonimira (studije figure velikaša)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	338 x 505	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 75.
-	Prijelaz generala Filipovića kraj Broda u Bosnu	F. Quiquerez	Crtež olovkom	337 x 502	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Darko Schneider et al., Slikarstvo i kiparstvo, 2009., 170./ Više listova u crtanki - vlasništvo ulja na platnu nepoznato
-	Smaknuće Matije Gupca	F. Quiquerez	Ulje na platnu	X	„Nepoznato mjesto čuvanja“	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 94.
-	Smrt Matije Gupca (predskica za veliku sliku)	F. Quiquerez	Ulje na platnu	253 x 425	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 96.
-	Smrt Matije Gupca (skica kompozicije - prva verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	338 x 505	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 73.
-	Smrt Matije Gupca (studije detalja)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	338 x 505	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 73.
-	Smrt Matije Gupca (studije grupe)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	180 x 230	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 74.
-	Smrt Matije Gupca (skica kompozicije - druga verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	510 x 765	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 74.
-	Starac guslar, dječak i vila (dvije verzije i skica lebdeće vile - dio crtanke)	F. Quiquerez	Crteži olovkom	X	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 94.-95.

-	Vladislav II. Jagelović obvezuje se poštivati prava plemstva (?) - prva verzija	F. Quiquerez	Crtež olovkom	316 x 452	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 102.-103./ Datacija i tema su upitni.
-	Vladislav II. Jagelović obvezuje se poštivati prava plemstva (?) - druga verzija	F. Quiquerez	Crtež olovkom	308 x 456	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 103./ Datacija i tema su upitni.
-	Vladislav II. Jagelović obvezuje se poštivati prava plemstva (?) - treća verzija	F. Quiquerez	Crtež olovkom	310 x 444	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 103./ Datacija i tema su upitni.
1879.	Boj Crnogoraca s Turcima	F. Quiquerez	Ulje na platnu	540 x 765	Strossmayerova galerija, HAZU, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 106.
-	Crnogorski guslar (s predstavnicima jugoslavenskih plemena)	V. Bukovac	Ulje na platnu (?)	X	Mjesto nastanka Cetinje; današnja lokacija nepoznata	Lit. Vera Kružić Uchtyl, Bukovac, 2005., 326.
-	Crtna iz Crne Gore sa skicama za naslovnice Smail-age Čengića (Agovanje i Noćnik) te studijama crnogorskih borbi s Turcima, Dušanove ženidbe te Kraljevića Marka i Muse Kesedžije	F. Quiquerez	Crteži olovkom	291 x 433	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 105./ Okvirna datacija: 1876.-1879., 1888. (?)
-	Ilustracije prema junačkim narodnim pjesmama Vuka Stefanovića Karadžića - naslovnica	F. Quiquerez	Crtež olovkom	690 x 572	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 103.
-	Kosovka djevojka (skica kompozicije za početak pjesme...)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	210 x 113	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 75.-76.
-	Kosovka djevojka (prve skice grupe)	F. Quiquerez	Crtež olovkom (na papiru)	250 x 338	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 76.
-	Kosovka djevojka (skica kompozicije - prva verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	170 x 255	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 76.

-	Kosovka djevojka (skica kompozicije - druga verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	235 x 340	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 76.-77.
-	Kosovka djevojka	F. Quiquerez	Ulje na platnu	585 x 790	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 77.
-	Krunidba Zvonimira	F. Quiquerez	Ulje na platnu	X	„Nepoznato mjesto čuvanja“	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 103.
-	Narodna priča (?): dva muškarca u borbi i vila	F. Quiquerez	Crtež olovkom	290 x 438	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 105.
-	'Dušanova ženidba' (skica kompozicije)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	220 x 290	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 78.
-	'Dušanova ženidba' (skica kompozicije)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	330 x 285	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 78.
-	'Dušanova ženidba' (studija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	230 x 160	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 78.
-	'Dušanova ženidba' (skica kompozicije - prva verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	178 x 288	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 78.-79.
-	'Dušanova ženidba' (skica kompozicije - druga verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	290 x 223	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 79.
-	'Dušanova ženidba' (skica kompozicije - prva verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	280 x 310	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 79.
-	'Dušanova ženidba' (skica kompozicije - druga verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	260 x 360	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 79.-80.
-	'Dušanova ženidba' - Starica i mladići	F. Quiquerez	Crtež olovkom	177 x 290	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 104.
-	'Dušanova ženidba' - Ubojstvo	F. Quiquerez	Crtež olovkom	177 x 289	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 104.

-	Prijelaz Save kod Broda (Prijelaz generala Filipovića kraj Broda u Bosnu)	F. Quiquerez	Oleografija	X	VI. Dragan Damjanović, Zagreb	Lit. Dragan Damjanović, Prijelaz Save kod Broda, 2017., 207.
-	Studija prvog hercegovačkog ustanika	V. Bukovac	X	X	Mjesto nastanka Dubrovnik; današnja lokacija nepoznata	Lit. Vera Kružić Uchtyl, Bukovac, 2005., 326.
1880.	Hrvatski velikaši kod kralja Kolomana	Nepoznati autor	Ulje na bakru	470 x 630	Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb	Int. MUO - AthenaPlus (Europeana platforma) / Datacija: oko 1880.
-	Juriš na Susjedgrad	J. Hohnjec	Crtež tušem	X	Reprodukcija objavljena u <i>Viencu</i>	Lit. Marijana Schneider, Odraž Seljačke bune 1573. godine u likovnoj umjetnosti, 1973., 280.
-	Zakletva kralju Kolomanu	F. Quiquerez	Ulje na platnu	910 x 750	Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb	Lit. Miroslav Gašparović, Skriveno blago, 2005., 40.
1881.	Alegorijski lik (Hrvatska?) - prva verzija	F. Quiquerez	Crtež olovkom	282 x 207	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 116.
-	Alegorijski lik (Hrvatska?) - druga verzija	F. Quiquerez	Crtež olovkom	234 x 151	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 116.
-	Petar Preradović	F. Quiquerez	Ulje na platnu	955 x 770	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 114.
-	Zaruke Crne Gore s morem	I. Smirić (Žmirić)	X	X	Slika izložena 1881. u knjižnici Paravia u Zadru, stradala u bombardiranju u Drugom svjetskom ratu.	Lit. Alfred Petričić, Zadarski slikari u XIX. stoljeću, 1958.-1959., 232.-233.
1882.	Kosovka djevojka	F. Quiquerez	Oleografija	580 x 790	Muzej grada Zagreba, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 28.
1883.	Rastanak Petra i Frana Krste u tamnici prije smaknuća	F. Quiquerez	X	X	X	Lit. Marijana Schneider, Zrinski i Frankopani u likovnoj umjetnosti, 1972.-1973., 269.

1884.	Giuseppe Garibaldi	I. Skvarčina (G. Squarcina)	Ulje na platnu	X	Platno je izloženo 1884. u Trstu.	Lit. Kruno Prijatelj, Slikarstvo u Dalmaciji, 1989., 54.
-	Juriš iz Sigeta (skica kompozicije za zidnu sliku - prva faza)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	285 x 410	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 80./ Datacija: 1881.-1884.
-	Juriš iz Sigeta (skica kompozicije za zidnu sliku - prva verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	220 x 340	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 80./ Datacija: 1881.-1884.
-	Juriš iz Sigeta (skica kompozicije za zidnu sliku - druga verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	220 x 340	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 80./ Datacija: 1881.-1884.
-	Juriš iz Sigeta (skica kompozicije za zidnu sliku - treća verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	338 x 455	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 80.-81./ Datacija: 1881.-1884.
-	Krunjenje hrvatskog kralja Zvonimira god. 1076.	F. Quiquerez	Oleografija	580 x 810	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb - Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 27.-28.
-	Posljednji časovi bana Petra Zrinjskog i kneza Franje Krste Frankopana	F. Quiquerez	Oleografija	630 x 950	Muzej grada Zagreba, Zagreb - Muzej likovnih umjetnosti, Osijek	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 28./ Datacija: 1884. i 1895.
-	Scena lova sa sokolovima (Legenda o lovu kneza Hrvata i njegovih sinova Čeha, Leha i Meha ?)	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	510 x 810	Samostan svete Margarite, Pag	Lit. Ivana Prijatelj Pavičić, Prilog poznavanju nekih manje istraženih umjetnina, 2018., 132.
1885.	Alegorija ozbiljne opere (s prikazom Marka Antonija i Kleopatre)	G. Klimt	Ulje na platnu	X	Hrvatsko narodno kazalište, „Ivan pl. Zajc“, Rijeka	Lit. Irena Kraševac, Alegorijske slike Gustava Klimta, 2012., 157.-158./ Datacija: 1884.-1885.
-	Hrvatski sabor 1848. godine	D. Weingärtner	Ulje na platnu	675 x 955	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 90.-93.

-	Hrvatski sabor 1848. godine *	D. Weingärtner	Oleografija *	690 x 970	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb - Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 93./ Datacija: iza 1885. Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 29./ Datacija: 1886. (?) i 1905. *
-	Studija arhitekture za 'Dubravku'	V. Bukovac	Olovka	317 x 240	Galerija Bukovac, Cavtat	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 430./ Datacija: 1884./85.
1886.	Juriš Nikole Zrinjskog iz Sigeta (skica kompozicije - prva verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	300 x 450	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 81.
-	Juriš Nikole Zrinjskog iz Sigeta (skica kompozicije - druga verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	327 x 447	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 82.
-	Juriš Nikole Zrinjskog iz Sigeta (skica kompozicije - treća verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	280 x 404 (?)	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 82.
-	Juriš Nikole Zrinjskog iz Sigeta (studije za lik Zrinjskog)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	290 x 250	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 82.-83.
-	Juriš Nikole Zrinjskog iz Sigeta (studija)	F. Quiquerez	Ulje na platnu	420 x 580	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 83.
-	Kraljević Marko i konj mu Šarac	F. Quiquerez	Crtež olovkom	398 x 283	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 85.
-	Naslovnica Zajčeve opere - Nikola Šubić Zrinjski	F. Quiquerez	Crtež olovkom	431 x 301	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 123./ Upitna datacija
-	Nikola Šubić Zrinjski (skica kompozicije za naslovnu stranu - prva verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	310 x 260	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 83.-84./ Upitna datacija/ Glazbena tragedija u 3 čina (slike) - po drami T. Körnera napisao H. Badalić

-	Nikola Šubić Zrinjski (skica kompozicije za naslovnu stranu - druga verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	320 x 270	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 84./ Upitna datacija/ Glazbena tragedija od I. pl. Zajca u 3 čina - napisao po drami T. Körnera H. Badalić
-	Nikola Šubić Zrinjski (skica za srednju grupu naslovne strane)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	216 x 190	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 84./ Upitna datacija
-	Nikola Šubić Zrinjski (studija za srednju grupu naslovne strane)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	214 x 295	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 84.-85./ Upitna datacija
-	Opsada Sigeta	F. Quiquerez	Ulje na platnu	960 x 1430	Muzej Brodskog Posavlja, Slavonski Brod	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 123./ Upitna datacija
-	Pompejanska obitelj	M. C. Medović	X	X	Vjerojatno Italija do 1886. godine.	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 190./ Datacija: „vjerojatno Italija do 1886.“ - „neidentificirani i nedatirani radovi predakadenskog razdoblja 1880.-1888.“
-	Portret Cvijete Zuzorić	M. C. Medović	X	X	Nalazio se u obitelji Bizzaro.	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 190./ Datacija: 1886.-1888. - „neidentificirani i nedatirani radovi predakadenskog razdoblja 1880.-1888.“
-	Portret Ivana Gundulića	M. C. Medović	X	X	„Sliku je autor poklonio 'Hrvatskoj čitaonici' u Dubrovniku.“	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 190./ Datacija: 1886.-1888. - „neidentificirani i nedatirani radovi predakadenskog razdoblja 1880.-1888.“

-	Posvađena braća (bratoubilački rat između Srbije i Bugarske)	I. Smirić (Žmirić)	X (sačuvana fotografija slike)	200 x 290 (fotografija slike)	Izložena u „dućanu trgovine Toniattija u Širokoj ulici [...]“ Fotografija slike bila je sačuvana kod Patricija Padelina u Zadru.	Lit. Alfred Petričić, Zadarski slikari u XIX. stoljeću, 1958.-1959., 233./ 235.
1887.	Glava mladog Augusta	B. Čikoš Sesija	Crayon na papiru	463 x 326	Spomen-zbirka Bela Csikos Sesia, HAZU, Zagreb	Lit. Vinko Zlamalik, Csikos Sesia, 1984., 253.
-	Kristof Kolumbo	I. Skvarčina (G. Squarcina)	Ulje na platnu	X	Platno je izloženo 1887. u Veneciji.	Lit. Kruno Prijatelj, Slikarstvo u Dalmaciji, 1989., 54.
-	Portret Ruđera Boškovića	M. C. Medović	Ulje na platnu	960 x 710	Narodni muzej, Beograd	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 188.
-	Portret Ruđera Boškovića	M. C. Medović	Ulje na platnu	960 x 710	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 188.
-	Rastanak Katarine od Petra Zrinskog	O. Iveković	Ulje na platnu	725 x 581	VI. Maja Iveković, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 131.
-	Rimljanka	B. Čikoš Sesija	Olovka na papiru	381 x 252	Spomen-zbirka Bela Csikos Sesia, HAZU, Zagreb	Lit. Vinko Zlamalik, Csikos Sesia, 1984., 253.
1888.	Ilija Imbrišimović u boju sa Turcima sa Sokolu kod Požege	O. Iveković	Crtež/ akvarel	336 x 453	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Ivan Gundulić	F. Quiquerez	Ulje na platnu	710 x 510	Muzej grada Zagreba, Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicism u Hrvatskoj, 2000., 615.
-	Kraljević Marko daje Šarcu piti	F. Quiquerez	Ulje na platnu	1200 x 900	„Nepoznato mjesto čuvanja“	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 123.
-	Kraljević Marko i Musa Kesedžija	F. Quiquerez	Ulje na platnu	760 x 1500	Muzej Brodskog Posavlja, Slavonski Brod	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 124.

-	Kraljević Marko pred pašom (skica kompozicije)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	294 x 400	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 86.
-	Musa Kesedžija (studija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	299 x 214	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 85.
-	Musa Kesedžija (crtež)	F. Quiquerez	Crtež perom i tušem	295 x 229	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 86.
-	Petar Preradović	F. Quiquerez	Ulje na platnu	700 x 520	Muzej grada Zagreba	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 124.
-	Tomislav prvi hrvatski kralj	F. Quiquerez	Ulje na platnu	625 x 860	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 86.-87.
-	Urota Zrinskog i Frankopana (na Ozlju-gradu) - Urota zrinjsko-frankopanska	O. Iveković	Ulje na platnu (?)	X	Vl. Franje Ivekovića (1905.), vl. g. Golubića (1920.), Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 36., Hrvatske revolucije, 1920., 6.
1889.	Djed i unuk	F. Quiquerez	Oleografija	580 x 790	Muzej grada Zagreba, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 28./ Datacija: prije 1889.
-	Egipćanka	B. Čikoš Sesija	Crayon na papiru	547 x 434	Spomen-zbirka Bela Csikos Sesia, HAZU, Zagreb	Lit. Vinko Zlamalik, Csikos Sesia, 1984., 254.
-	Gradnja piramida	B. Čikoš Sesija	Sepia/ papir	319 x 517	HAZU, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 125.
-	Ivan Gundulić	F. Quiquerez	Oleografija	680 x 550	Muzej grada Zagreba, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 28.
-	Juriš Nikole Zrinskoga iz Sigeta	O. Iveković	Ulje na platnu	X	Nepoznata lokacija	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković
-	Juriš Nikole Zrinskoga iz Sigeta	O. Iveković	Oleografija	X	X	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239.

-	Miloš Obilić ubija sultana Murata (skica kompozicije)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	320 x 480	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 88.
-	Miloš Obilić ubija sultana Murata (studija sultana)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	288 x 400	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 88.-89.
-	Posljednji retuš	V. Bukovac	Ulje na platnu	1090 x 860	Memorijalni centar Josip Broz Tito, Muzej 25. maja, Beograd (nekada)	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 356.
-	Sabor u Cetinu 1527. godine	D. Weingärtner	Ulje na platnu	640 x 980	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 93.-95./ Datacija: prije 1889.
-	Slijepac guslar	F. Quiquerez	Ulje na platnu	X	„Nepoznato mjesto čuvanja“	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 125.
-	Tomislav prvi hrvatski kralj	F. Quiquerez	Oleografija	630 x 870	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 88.
-	Zrinjski i Sokolović u Sigetu	O. Iveković	Ulje na platnu	1800 x 2500	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 95.-96.
1890.	Bakanal (skica)	M. C. Medović	Ulje na platnu	559 x 920	Galerija umjetnina, Split	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 192./ Igor Zidić, Medović, 2011., 224.
-	Bakova svečanost (skica)	M. C. Medović	Ulje	480 x 760	Vl. Ante Medović (1939.)	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 196./ Datacija: oko 1890.
-	Dolazak Hrvata (rađeno po F. Quiquerezu)	O. A. Alexander	Ulje na platnu	710 x 530	Privatno vlasništvo	Lit. Snježana Pintarić, Alexander, 1998., 131.
-	'Fra Luka Ibrišimović ili Izgon Turaka na Grgurevo iz Požege' - ilustracija za knjigu Ladislava Kraljevića	X (tisak J. Pfeiffer)	Ilustracija	X	Knjiga: Ladislav Kraljević, Fra Luka Ibrišimović, Tiskom Julija Pfeiffera, Osijek, 1890.	Lit. Koraljka Jurčec Kos, Ilustracija u Hrvatskoj, 2011., 28. i 34.

-	Klečeća i stojeća figura rimskog vojnika	B. Čikoš Sesija	Crna kreda/ papir	268 x 347	Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb	Lit. Petra Vugrinec (ur.), Alegorija i arkadija, 2013., 152.
-	Kraljević Marko u kovačnici	F. Quiquerez	Crtež olovkom	300 x 460	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 124.
-	Lik rimskoga vojnika s kacigom i bodežom	B. Čikoš Sesija	Crna i bijela kreda/ papir	347 x 268	Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb	Lit. Petra Vugrinec (ur.), Alegorija i arkadija, 2013., 152.
-	Mihovil Pavlinović	J. F. Patočka	Fototipija prema drvopisu	128 x 97	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 390./ Datacija: oko 1890.
-	Miloš Obilić ubija sultana Murata	F. Quiquerez	Ulje/ karton	350 x 430	Privatno vlasništvo	Int. Aukcijska kuća „Kontura d. o. o.“ - Aukcije 2006. godine - Jesenska aukcija
-	Miloš Obilić ubija sultana Murata (skica - prva verzija)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	280 x 400	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 126.
-	Miloš Obilić ubija sultana Murata (skica - razrada druge verzije)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	281 x 396	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 126.
-	Miloš Obilić ubija sultana Murata (studija sultana)	F. Quiquerez	Crtež olovkom	316 x 455	VI. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 126.
-	Nikola Šubić Zrinski	O. Iveković	Ulje na platnu	2100 x 1850	VI. Branka Banović, Zagreb	* Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativna: N-06825/ Datacija upitna
-	Nikola Zrinjski pred juriš iz Sigeta (Provala Nikole Zrinskog iz Sigeta)	O. Iveković	Ulje na platnu	1780 x 1180	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 96.-98. / Naziv slike u zagradama naveden prema: Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 131.
-	Nikola Zrinjski pred juriš iz Sigeta (Provala Nikole Zrinskog iz Sigeta)	O. Iveković	Ulje na platnu	610 x 425	Narodni muzej, Beograd	* Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti

-	Propast Pompeja	B. Čikoš Sesija	Lavirani tuš/ papir	222 x 319	HAZU, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 125.
-	Stojeći i sjedeći lik rimskog vojnika	B. Čikoš Sesija	Crna i bijela kreda/ papir	268 x 347	Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb	Lit. Petra Vugrinec (ur.), Alegorija i arkadija, 2013., 152.
-	Studija za 'Bakanal' (prema modelu Gilde Pozza - Pucića)	M. C. Medović	Ulje	660 x 460	Vila u Crkvicama (do 1937.)	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 196.
-	Studija za 'Bakanal' I	M. C. Medović	Ulje na platnu	285 x 575	Umjetnička galerija, Dubrovnik	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 192./ Datacija: 1890.-1893.
-	Studija za 'Bakanal' II	M. C. Medović	Ulje na platnu, kaširano na karton	330 x 560	VI. Pero Šimunković, Potomje	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 192./ Datacija: 1890.-1893.
-	Studija za 'Bakanal' III	M. C. Medović	Ulje na platnu, kaširano na karton	325 x 255	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 192./ Datacija: 1890.-1893.
-	Studija za 'Bakanal' IV	M. C. Medović	Ulje na platnu, kaširano na karton	340 x 270	Julije Medović, Dubrovnik	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 192./ Datacija: 1890.-1893.
-	Studija za 'Bakanal' V	M. C. Medović	Ulje na platnu	230 x 380	Nataša Gustini, Vicenza	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 192.-193./ Datacija: 1890.-1893.
-	Studija za 'Bakanal' VI	M. C. Medović	Ulje na platnu	260 x 410	Nikola Medović, Kuna	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 193./ Datacija: 1890.-1893.
-	Studija za 'Bakanal' (Bakantica)	M. C. Medović	Ulje na platnu	600 x 440	Boris Katunarić, Split	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 193./ Datacija: 1890.-1893.
-	Sveti Ćiril i Metodije krste Hrvate	O. Iveković	X	X	X	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239.

1891.	'Hrvatsko primorje: slike, opisi i putopisi' - naslovnica za knjigu Dragutina Hirca	V. Anderle	Ilustracija	X	Knjiga: Dragutin Hirc, Hrvatsko primorje, Zagreb, Lav. Hartman (Kugli i Deutsch), (1891. ?)	Lit. Koraljka Jurčec Kos, Ilustracija u Hrvatskoj, 2011., 67. i 73./ Upitna datacija (1891. ?)
-	Kraljević Marko i vila Ravijojla	O. Iveković	X	X	X	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239.
-	Kraljević Marko i vila Ravijojla	O. Iveković	Reprodukcija	X	Vienac, 1891., str. 141.	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković
-	Miloš Obilić na Kosovu	F. Quiquerez	Oleografija	630 x 950	X	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija u Hrvatskoj, 1992., 107.
-	Miloš Obilić na Kosovu (Ubojstvo cara Murata)	F. Quiquerez	Ulje na platnu	580 x 795	Istorijski muzej Srbije, Beograd	Lit. Dejan Medaković, Kosovski boj, 1990., 196.
-	Povratak sina majci (Povratnik majci Hrvatskoj)	S. Kovačević	Ulje na platnu	900 x 670	Galerija umjetnina, Slavonski Brod	Lit. Darko Schneider et al., Slikarstvo i kiparstvo, 2009., 176.
-	Smrt bana Nikole Zrinskoga Mlađega	O. Iveković	X	X	X	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239./ Datacija: oko 1891.
-	Smrt bana Nikole Zrinskoga Mlađega	O. Iveković	Reprodukcija (po fotografiji Ivana Standla)	X	Vienac, 1891., str. 605.	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković
-	Tomislav, prvi hrvatski kralj	F. Quiquerez	Crtež olovkom	286 x 394	Vl. Velibor Kikerec, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 127./ Datacija: 1890.-1891.
-	Tomislav, prvi hrvatski kralj	K. Zadnik (prema F. Quiquerezu)	Ulje na platnu	X	„Nepoznato mjesto čuvanja“	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 127.-128./ Datacija (Quiquerezova djela) upitna

-	Tomislav, prvi hrvatski kralj	K. Zadnik (prema F. Quiquerezu)	Oleografija	650 x 970	VI. obitelj Gudac, Kraljevica	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 128.
-	Tomislav, prvi hrvatski kralj ili ujedinjenje Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije	F. Quiquerez	Oleografija	630 x 950	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 29.
-	Vuk Stefanović Karadžić	F. Quiquerez	Ulje na platnu ?	X	„Portret nije sačuvan.“	Lit. Marina Bregovac Pisk, Quiquerez, 1995., 48.
1892.	Antemurale Christianitatis	F. Quiquerez	Ulje na platnu	410 x 570	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 89.-90.
-	Antemurale Christianitatis (studija za lik Hrvatske)	F. Quiquerez	Ulje na ljepenci	410 x 230	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 90.
-	Grčki gymnasion	B. Čikoš Sesija	Ulje na žbuci (zidna dekoracija)	390 x 490	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada Odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Vinko Zlamalik, Csikos Sesia, 1984., 255.
-	Nikola Zrinski	I. Vizkelety	Ulje na platnu	1040 x 810	Banski dvori, Zagreb	* Podatke ustupila Marina Bregovac Pisk - kustosica Zbirke slika, grafika i skulptura Hrvatskog povijesnog muzeja
-	Posljednji ispad ugarskog Leonide, grofa Nikole Zrinjskog, iz gorućeg Sigeta 7. 9. 1566.	J. P. Krafft	Oleografija	545 x 813	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 30./ Datacija: nakon 1892.
-	Sapho	B. Čikoš Sesija	Ulje na žbuci (zidna dekoracija)	395 x 280	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada Odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Vinko Zlamalik, Csikos Sesia, 1984., 255.

-	Skica za 'Gundulićev san'	V. Bukovac	X	X	Mjesto nastanka Pariz; današnja lokacija nepoznata	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 360.
1893.	Austrijska pješadija u bitki kod Magente 1859.	A. v. Mály	Heliogravura	495 x 675	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 111.-112.
-	Bakanal	M. C. Medović	Ulje na platnu	2020 x 3550	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 193.
-	Grčki borci	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu, kaširano na kartonu	175 x 145	HAZU, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 122.
-	Grčki gimnasion - hrvaci	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	1560 x 1220	Banski dvori, Zagreb	Lit. Vinko Zlamalik, Csikos Sesia, 1984., 255.
-	Grčki gimnasion - hrvanje	B. Čikoš Sesija	Tuš na papiru	167 x 124	Spomen-zbirka Bela Csikos Sesia, HAZU, Zagreb	Lit. Vinko Zlamalik, Csikos Sesia, 1984., 255.
-	Grčki gimnasion - pobjednik	B. Čikoš Sesija	Tuš na papiru	167 x 123	Spomen-zbirka Bela Csikos Sesia, HAZU, Zagreb	Lit. Vinko Zlamalik, Csikos Sesia, 1984., 255./ Dva djela istoga naziva, sa različitim likovnim karakteristikama.
-	Grčki gimnasion - šakač	B. Čikoš Sesija	Tuš na papiru	165 x 123	Spomen-zbirka Bela Csikos Sesia, HAZU, Zagreb	Lit. Vinko Zlamalik, Csikos Sesia, 1984., 255.
-	Predaja ključeva grada kralju Zapolji ? (motiv iz starije hrvatske povijesti)	M. Peroš	Ulje na platnu	1010 x 1800	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	* Podatke ustupila Marina Bregovac Pisk - kustosica Zbirke slika, grafika i skulptura Hrvatskog povijesnog muzeja
-	Portret Adolfa Vebera Tkalčevića	V. Bukovac	Ulje na platnu	720 x 580	Matica hrvatska, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 362.
-	Portret Antuna Mažuranića	V. Bukovac	Ulje na platnu	720 x 580	Matica hrvatska, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 362.
-	Portret Dušana Kotura	V. Bukovac	Ulje na platnu	720 x 580	Matica hrvatska, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 362.

-	Portret Ivana Nepomuka Draškovića	V. Bukovac	Ulje na platnu	720 x 580	Matica hrvatska, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 362.
-	Portret Janka Draškovića	V. Bukovac	Ulje na platnu	1400 x 1050	Matica hrvatska, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 361.
-	Safo (po modelu Gilde Pucić)	M. C. Medović	X	X	Rađeno u Pucićevoj vili na Pilama - mjesto čuvanja nepoznato	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 196./ Datacija: 1893.-1894.
1894.	Bitka kod Asperna 1809.	A. v. Mály	Heliogravira	550 x 775	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 112.
-	Bitka kod Sente 1696.	A. v. Mály	Heliogravira	540 x 773	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 112.
-	Dubravka	V. Bukovac	Ulje na platnu	3000 x 2160	Muzej lijepih umjetnosti, Budimpešta	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 365.
-	Franjo Nadasdy	I. Vizkelety	Ulje na platnu	1120 x 860	Banski dvori, Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicizam u Hrvatskoj, 2000., 617.
-	Franjo Rački na odru	V. Bukovac	Crtež tušem	X	Prosvjeta, 1894., br. 5, str. 137.	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 432.
-	Gundulićev san	V. Bukovac	Ulje na platnu	1850 x 3100	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 363.
-	Ivan III. Drašković	I. Vizkelety	Ulje na platnu	980 x 755	Banski dvori, Zagreb	* Podatke ustupila Marina Bregovac Pisk - kustosica Zbirke slika, grafika i skulptura Hrvatskog povijesnog muzeja
-	Juraj Drašković Trakošćanski	I. Vizkelety	Ulje na platnu	980 x 760	Banski dvori, Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicizam u Hrvatskoj, 2000., 617.
-	Krštenje u katakombama	M. C. Medović	Ulje na kartonu	215 x 340	VI. Nataša Gustini, Vicenza	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 196.-197.

-	Na forumu; Tribuni; Marko Antonije na govornici (skica)	M. C. Medović	Ulje na platnu	750 x 510	VI. Nikola Medović, Crkvice	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 196.
-	Pokop u katakombama	M. C. Medović	Ulje na kartonu	215 x 320	VI. Vesela de Marchi, Split	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 196.
-	Skica za 'Dubravku'	V. Bukovac	Ulje na kartonu	350 x 270	Galerija slika, Cetinje	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 365.
-	Smrt Petra Svačića	O. Iveković	Ulje na platnu	900 x 1195	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 131.
-	Smrt Petra Svačića	O. Iveković	Ulje na platnu	1610 x 1000	Banska palača, Zagreb	* Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06834
1895.	Bitka kod Asperna 1809.	K. v. Blaas	Heliogravura	505 x 710	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 112.-113.
-	Hrvatski preporod ('Slava njima'): predložak za zastor HNK	V. Bukovac	Ulje na platnu	1250 x 2220	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 367./ „Slika je datirana 1896. prije izlaganja na 'Milenijskoj izložbi' u Pešti.“
-	Juriš na „Blokhaus“ Predil 1809.	P. J. Geiger	Heliogravura	435 x 590	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 113./ Datacija: oko 1895.
-	Nikola Šubić Zrinski	B. Čikoš Sesija	Ulje na limu	1960 x 980	Muzej likovnih umjetnosti, Osijek	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 123.
-	Pompejanska dvorana: historijske scene i portreti iz antičke kulture i umjetnosti: Šakanje, Tukidid, Sapho/ Trajan, Sofoklo, Homer, Euripid/ Ratni prizor, Sokrat, Hipokrat, Platon, Aristotel, Periklo	B. Čikoš Sesija/ F. Kovačević/ O. Iveković	Freske	X	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Olga Maruševski, Iso Kršnjavi: kultura i politika, 2002., 93.-96./ Ista, Iso Kršnjavi kao graditelj, 2009., 302./ Datacija: Oslikavanje je bilo gotovo i prije svečanoga otvaranja 1895. godine.
-	Povratak senjskih uskoka s pobjedonosne vojne	O. Iveković	X	X	X	Int. Snježana Pintarić, Oton Iveković, 2005., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje

-	Skica za zastor HNK I.	V. Bukovac	Ulje na kartonu	220 x 340	VI. obitelj Lang, Izrael	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 366.
-	Skica za zastor HNK II.	V. Bukovac	Ulje na platnu	310 x 450	HAZU, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 366.-367.
-	Srijemski mučenici (skica)	M. C. Medović	Ulje	660 x 450	Pod: „Neidentificirani radovi iz perioda 1895.-1900.“	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 208.
-	Srijemski mučenici	M. C. Medović	Ulje na platnu	3000 x 2200	Pod: „Neidentificirani radovi iz perioda 1895.-1900.“/ Danas: Muzej lijepih umjetnosti, Budimpešta	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 208./ Datacija: 1895. - „Izložena 1896. g. na 'Milenijskoj izložbi' u Budimpešti.“
-	Studija za zastor HNK	V. Bukovac	Ulje na platnu	420 x 530	VI. Mladen Pintarić, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 367.
-	Svečano proglašenje pripojenja Rijeke Ugarskoj 1779.	A. Dudits	Ulje na platnu	1030 x 1030	Pomorski i povijesni muzej Hrvatskog primorja, Rijeka	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicism u Hrvatskoj, 2000., 610.
-	Zastor Hrvatskoga narodnog kazališta	V. Bukovac	Ulje na platnu	8000 x 10000	Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 367.
1896.	Ante Starčević na odru	O. Iveković	Ulje na platnu	1000 x 1500	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 131.
-	Hrvatski preporod	V. Bukovac	Oleografija	575 x 970	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 103./ Datacija: iza 1896.
-	Ilustracija za 'Krvav dan' Franje Sudarevića	X	Ilustracija	X	Knjiga: Franjo Sudarević, Krvav dan, Osijek, Tiskom Julija Pfeiffera, 1896.	Lit. Koraljka Jurčec Kos, Ilustracija u Hrvatskoj, 2011., 28. i 34.

-	Provala Mongola u Ugarsku i Hrvatsku (Mongoli)	O. Iveković	Ulje na platnu (?)	X	Umjetnički bazar, Zagreb	Lit. K. Z. T., „Naša pisma: umjetnički bazar i naši umjetnici“, Nada, Sarajevo, 15. I. 1897., 37.; C. Z., „Aus unseren Kunstateliers“, Agramer Zeitung, Zagreb, 18. IV. 1896., 5.-6.
-	Seoba Srba	P. Jovanović	Oleografija	630 x 950	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 26.
-	Skica za 'Živio kralj'	V. Bukovac	Olovka	278 x 210	Galerija Bukovac, Cavtat	Lit. Vera Kružić Uchytel, Bukovac, 2005., 430.
-	Smail-aga Čengić i vojvoda Bauk	O. Iveković	Ulje na platnu	1070 x 800	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 132.
-	Stjepan II (skica)	M. C. Medović	Ulje na platnu	400 x 340	VI. Vjeko Parać, Solin	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 200./ Datacija: oko 1896.
-	U tamnici (skica)	M. C. Medović	Ulje na platnu - kaširano na karton	310 x 240	VI. Nikola Medović, Kuna	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 200./ Datacija: oko 1896.
-	Živio kralj (Kralj u Zagrebu)	V. Bukovac	Ulje na platnu	3000 x 2150	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytel, Bukovac, 2005., 369.
1897.	3. srpnja 1866. (bitka kod Königgrätza)	R. v. Ottenfeld	Heliogravira	595 x 800	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 113.-114.
-	Alegorija umjetnosti II. (egipatska)	V. Bukovac	Ulje na platnu	1500 x 2970	„Nekada: obitelj Vlaić, Beograd“	Lit. Vera Kružić Uchytel, Bukovac, 2005., 372.
-	Alegorija umjetnosti III. (ratna kompozicija)	V. Bukovac	Ulje na platnu	2920 x 1500	Umjetnička galerija, Dubrovnik	Lit. Vera Kružić Uchytel, Bukovac, 2005., 372.

-	Grupa historijskih slika - reprodukcija u Samoborskom muzeju: Smrt bana Nikole Zrinjskog; Nikola Zrinjski pred juriš iz Sigeta (po Ivekoviću); Dolazak Hrvata; Ugovor Hrvata s Kolomanom; Ljudevit Posavski; Borba s Tatarima; Kralj Petar Krešimir IV. (po Mückeu)	M. Antonini	Zidne slikarije	Lunete: osnovice 1200-2500; visina 800-1000	Hodnik prizemlja, Samoborski muzej, Samobor	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 42.-43./ Naručitelj je tadašnji vlasnik dvora Hinko Francisci. Slike su rađene prema fotografijama ili drugim reprodukcijama, ali uz korištenje različitih boja.
-	Povratak senjskih uskoka s pobjedonosne borbe – vojne („nacrt historičke slike“)	O. Iveković	Crtež olovkom (?)	X	Natječaj Društva umjetnosti, 1897., Zagreb	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239./ „Umjetnost. Natječaj...“, <i>Prosvjeta</i> , 1897., br. 21., 672.
-	Rastanak Katarine od Petra Zrinskoga	O. Iveković	Ulje na platnu	1050 x 1670	VI. Silvija Harambašić, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 132.
-	Splitski sabor, 925.	M. C. Medović	Ulje na platnu	3000 x 2200	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 202.
-	Studija Grgura Ninskog za 'Splitski sabor'	M. C. Medović	Ulje na platnu (kaširano na karton)	305 x 165	VI. Marko Frangeš, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 201./ Datacija: do 1897.
-	Studija Grgura Ninskog za 'Splitski sabor'	M. C. Medović	Ulje na platnu	685 x 442	Galerija umjetnina, Split	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 202./ Datacija: do 1897.
-	Studija kralja za 'Splitski sabor'	M. C. Medović	Ulje na platnu (kaširano na karton)	445 x 367	Umjetnička galerija, Sarajevo	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 202./ Datacija: do 1897.
-	Studija paža za 'Splitski sabor'	M. C. Medović	Ulje na platnu	745 x 300	Umjetnička galerija, Sarajevo	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 202./ Datacija: do 1897.

-	Studija za 'Splitski sabor' (Interijer crkve sv. Duje u Splitu)	M. C. Medović	X	X	VI. Marko Polić („Ukradena u njegovoj vili u Makarskoj, nalazi se negdje u Njemačkoj.“)	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 209./ Datacija: do 1897.
-	Studija za 'Splitski sabor' (Portret Josipa Orebića)	M. C. Medović	Ulje na platnu	620 x 480	VI. Ida Orebić, Orebić	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 202./ Datacija: do 1897.
-	Svečani dan	R. Auer	Ulje na platnu	1203 x 595	Privatno vlasništvo, Zagreb	Lit. Lea Ukrainčik (ur.), Hrvatski salon, 1998., 224.
1898.	Homer uči pjevati Dantea, Shakespearea i Goethea	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	503 x 732	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Vinko Zlamalik, Csikos Sesia, 1984., 258.
-	Juriš Zrinjskog iz Sigeta	O. Iveković	Oleografija	630 x 920	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 25./ Datacija: nakon 1898.
-	Kod Visokog	O. Iveković	Reprodukcija	X	Vienac, 1898., str. 377.	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković
-	Kod Visokog (Okupacija Bosne)	O. Iveković	Ulje na platnu	1370 x 985	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 132.
-	Marko Antonije nad mrtvim Cezarom	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	1000 x 2000	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 123.
-	Na Kordunu (skica)	O. Iveković	Ulje na platnu	190 x 200	VI. Bojana Milković Iveković, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 132./ Datacija: 1898. ili ranije
-	Na Kordunu	O. Iveković	Ulje na platnu	1100 x 1790	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 132.

-	Skica za kompoziciju 'Antonije nad mrtvim tijelom Cezara'	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	231 x 437	HAZU, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 122./ Datacija: do 1898.
-	Skica za zidnu sliku 'Rastislav knez Moravski s narodom prima častno Ćirila i Metoda u Velehradu'	O. Iveković	Crtež: tuš, olovka, pero	137 x 251	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Smail-aga Čengijić i vojvoda Bauk	O. Iveković	Reprodukcija	X	Vienac, 1898., str. 339.	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković
-	Takovski ustanak	P. Jovanović	Oleografija	630 x 950	Grafička zbirka, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 26.
-	Zidne slike za crkvu sv. Ćirila i Metoda u Sarajevu	O. Iveković	X	X	Crkva sv. Ćirila i Metoda, Sarajevo	Int. Snježana Pintarić, Oton Iveković, 2005., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje
1899.	Hercegovačko roblje	J. Čermak	Oleografija	630 x 950	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija u Hrvatskoj, 1992., 101.
1900.	Bitka kod Jajca 1878.	K. Pippich	Heliogravira	470 x 611	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 114.
-	Dolazak cara Dušana u Dubrovnik	M. Murat	Ulje na platnu	X	Narodni muzej, Beograd	Lit. Ivan Viđen, Marko Murat, 2007., 12.
-	Natječajni predložak za novčanice od 100 kruna	B. Čikoš Sesija	Olovka/ papir	286 x 411	HAZU, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 126.
-	Nikola Šubić Zrinski - crteži (ilustracije za 'Razgovor ugodni naroda slovinskoga')	V. Anderle	Crteži - ilustracije	X	Knjiga: Andrija Kačić Miošić, Razgovor ugodni naroda slovinskoga, Zagreb, Knjižara L. Hartmana, 1900.	Lit. Anđelko Mijatović, Obrana Sigeta, 2010., 38. i 90./ 303.-304.

-	Skica za zidnu sliku 'Ćiril i Metod brane pred papom Hadrijanom staroslavensku liturgiju, a on ju odobrava'	O. Iveković	Crtež: tuš, olovka i pero	138 x 249	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Datacija: 1897.-1900.
-	Splitski sabor	M. C. Medović	Oleografija	920 x 650	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb - Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 27.
1901.	Bitka kod Gorjana 1386. godine	O. Iveković	X	X	X	Lit. Marina Bregovac Pisk, History Painting, 2010., 118.
-	Blagoveštenski sabor	V. Bukovac	Ulje na platnu	1220 x 1920	Vojvođanski muzej, Novi sad	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 389.
-	Četrnaest komada skica za ilustracije narodnih pjesama	O. Iveković	X	X	Izložba, svibanj 1901., Zagreb	Lit. Izložba C. M. Medović, O. Iveković i drugovi, 1901., IV.
-	Na razvalinama Srpskog Carstva	A. Bocarić	Oleografija	630 x 950	Grafička zbirka, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb - Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 23.
-	Rastanak Zrinskog i Frankopana od Katarine Zrinske	O. Iveković	Ulje na platnu	1280 x 1920	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 133.
-	San graničara	O. Iveković	X	X	Izložba, svibanj 1901., Zagreb	Lit. Izložba C. M. Medović, O. Iveković i drugovi, 1901., VI.
-	Skica za 'Dolazak Hrvata'	M. C. Medović	Olovka/ papir	163 x 121	Kabinet grafike, HAZU, Zagreb	Lit. Igor Zidić, Medović, 2011., 243./ Datacija: oko 1901.
-	Skica za historijsku sliku 'Hrvatski velmože nudjaju krunu Stjepanu II. Držislaviću'	O. Iveković	X	X	Izložba, svibanj 1901., Zagreb	Lit. Izložba C. M. Medović, O. Iveković i drugovi, 1901., IV.

-	Strop Bondina kazališta (između ostaloga: stari dubrovački pjesnici i guslar, op. a.)	V. Bukovac	Ulje na platnu	X	Narodno kazalište, Dubrovnik	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 388.-389.
-	Zlatarovo zlato (pet crteža - ilustracija za roman Augusta Šenoae)	O. Iveković	Crteži	X	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Upitna datacija: 1901.
1902.	Blagoveštenski sabor	V. Bukovac	Oleografija	630 x 950	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 24.
-	Diploma Matice hrvatske (prikaz osnivača)	O. Iveković	Crtež: akvarel, zlato, tuš, pero	467 x 606	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Grobničko polje (pejzaž)	I. Tišov	Akvarel	X	Vienac, br. 31., str. 485.	Lit. „Naše slike: Ivan Tišov, Grobničko polje, akvarel“, Vienac, 1902., br. 31., 485., 496. (opis slike)
-	Nikola Zrinjski	H. Brodjovin (pomagan savjetom od M. C. Medovića)	X	X	Ljekarna Zrinjevac, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 39./ Datacija: 1900.-1902.
-	Stari guslar i mladić s lirom (plakat uz proslavu 40. godišnjice osnutka hrvatskog pjevačkog društva 'Kolo')	O. Iveković	Plakat	2100 x 1200	Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković
-	Österreichisch-Ungarische Monarchie im Wort und Bild: Croatien und Slawonien (reprodukcije: Hrvatski narodni preporod, Dubravka)	V. Bukovac	X	X	Knjiga: [...]: Croatien und Slawonien, Wien, 1902. (139., 167. str.)	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 434.
-	Scena iz vestibula rimskog hrama	B. Čikoš Sesija	Reprodukcija	X	Vijenac, br. 1, str. 152.	Lit. Petra Vugrinec, Antički motivi, 2013., 30.-31./ Slika vjerojatno prodana početkom 20. st. u Americi.
-	Veronika Desinička	O. Iveković	Ulje na platnu	1200 x 2000	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 133.

-	Veronika Desinićka	O. Iveković	Reprodukcija	X	Vienac, 1902., str. 453.	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković
-	Veronika Desinićka (uokvireni desni dio kompozicije - poznat po sačuvanoj reprodukciji)	O. Iveković	Ulje na platnu	X (prikaz vertikalno usmjeren)	Nepoznato	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković (sačuvana reprodukcija uokvirene slike - prikaz je isječak desnog dijela slike iz Hrvatskog povijesnog muzeja)
1903.	Bitka kod Custoze 1866.	J. v. Blaas	Heliografira	470 x 800	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 114.-115.
-	Dolazak Hrvata	M. C. Medović	Ulje na platnu	3000 x 2200	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchtyl, Medović, 1978., 214.
-	Dolazak Hrvata	M. C. Medović	Oleografija	970 x 710	Nepoznati vlasnik u Osijeku (1988.)	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 236.
-	Dolazak Hrvata (skica)	M. C. Medović	Ulje na platnu	640 x 482	Galerija umjetnina, Split	Lit. Vera Kružić Uchtyl, Medović, 1978., 214./ Datacija: 1901.-1903.
-	Dolazak Hrvata (skica)	M. C. Medović	Ulje na platnu (kaširano na karton)	152 x 300	VI. Nikola Medović, Crkvice	Lit. Vera Kružić Uchtyl, Medović, 1978., 214./ Datacija: 1901.-1903.
-	Dolazak Hrvata (skica)	M. C. Medović	Ulje na papiru (kaširano na karton)	300 x 480	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchtyl, Medović, 1978., 214./ Datacija: do 1903.

-	Dolazak Hrvata (skica: zalaz sunca - studija neba)	M. C. Medović	Ulje na kartonu	160 x 300	VI. Nikola Medović, Crkvice	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 214./ Datacija: do 1903.
-	Matica hrvatska MDCCCXXXII	O. Iveković	Ulje na platnu	1800 x 2520	Matica hrvatska, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 133.
-	Rastanak Petra Zrinjskog i Katarine	O. Iveković	Oleografija	630 x 920	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 25.
-	Skica za 'Krunidbu Ladislava Napuljskog'	M. C. Medović	Olovka/ papir	209 x 139	Kabinet grafike, HAZU, Zagreb	Lit. Igor Zidić, Medović, 2011., 243./ Datacija: oko 1903.
1904.	Ban Pavao – scenografija i odjeća za praizvedbu historijske drame Milana Šenoa	B. Šenoa	Olovka, akvarel/ papir	X	Privatno vlasništvo, Zagreb	Lit. Igor Zidić, ur., Šenoa, 2002., 180./ Datacija: do 1904.
-	Portret Vatroslava Lisinskog	O. Iveković	Ulje, platno	420 x 580	Moderna galerija, Zagreb	* Dokumentacija Moderne galerije – Lada Bošnjak Velagić
-	Posljednji trenuci Katarine Zrinjske	D. Marković	Ulje na platnu	X	Poznato po kasnijim reprodukcijama u razglednicama.	Lit. Branka Balen, Dimitrije Marković, 1988., 216.-217./ „Slika je bila izložena u Osijeku i Zagrebu, a trebala ju je prema pisanju tiska otkupiti Zemaljska vlada u Zagrebu.“
-	Studija za 'Krunjenje Ladislava Napuljskog'	M. C. Medović	X	X	„Izgubljeni radovi perioda 1901.-1907.“	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 225./ Datacija: „Izložena u Beogradu 1904.“
1905.	Biskup Strossmayer na odru	O. Iveković	Ulje na platnu	490 x 790	Spomen-muzej biskupa Josipa Jurja Strossmayera, Đakovo	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković
-	Bitka na Grobničkom polju (skica)	M. C. Medović	Ulje na platnu	1000 x 750	Umjetnička galerija, Sarajevo	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 218.
-	Dolazak Hrvata	O. Iveković	Ulje na platnu	550 x 795	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 133.

-	Eugen Kumičić	P. Henneberg	Oleografija	690 x 555	Gradski muzej, Požega	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija u Hrvatskoj, 1992., 101.
-	Eugen Kumičić	J. Heneberg	X	X	Obzor, 18. veljače 1905., br. 40., str. 103.	Lit. „Kumičićeva slika“, Obzor, 18. veljače 1905., br. 40., str. 103.
-	Graničarov san	O. Iveković	Ulje na platnu (?)	X	Nepoznata lokacija	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo Otona Ivekovića, 1985., 45.
-	Hrvati pozdravljaju prvoga svoga kralja (Krunjenje kralja Tomislava)	O. Iveković	Ulje na platnu	800 x 1310	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239./ Datacija: 1904., 1905./ Lit. Marina Bregovac Pisk, History Painting, 2010., 118.
-	Hrvati pozdravljaju prvoga svoga kralja (Krunjenje kralja Tomislava)	O. Iveković	Ulje na platnu	1900 x 1250	VI. B. Banović, Zagreb	* Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06900 (upitna datacija)
-	Hrvatski narodni preporod	V. Bukovac	Oleografija	630 x 950	Muzej grada Zagreba, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 24.
-	Kralj Mirko prisili svog brata Andriju na pokornost	O. Iveković	Crtež: akvarel, tempera, olovka	518 x 383	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Upitna datacija: između 1890. i 1905.
-	Krunidba kralja Tomislava	O. Iveković	Ilustracija u boji (reprodukcija ulja na platnu)	X	Hrvatsko kolo, knjiga I, 1905., naslovnica	Lit. Hrvatsko kolo, knjiga I., 1905., ilustracija u boji na jednoj od naslovnih stranica
-	Krunjenje Ladislava Napuljskog	M. C. Medović	Ulje na platnu	3000 x 2200	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 218.

-	Pacta conventa	O. Iveković	Ulje na platnu	540 x 800	Gipsoteka grada Zagreba (1947.), Zagreb	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković
-	Pokrštenje Hrvata (skica)	M. C. Medović	Ulje na platnu	1000 x 690	VI. Ana Galovac, Rijeka	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 219.
-	Povratak iz rata	O. Iveković	X	X	X	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239./ Datacija: oko 1905.
-	Skica za 'Graničare'	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	495 x 345	HAZU, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 124.
-	Slavlje hrvatske kazališne umjetnosti (Ulaz hrvatske drame u novo kazalište); prizori iz „Teute“; „Porina“ i „Dubravke“	I. Tišov	Ulje na platnu	X	Hrvatsko narodno kazalište (dekoracije za strop foajea), Zagreb	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicizam u Hrvatskoj, 2000., 309., 311./ „Domaće viesti – Nova slika za foyer hrv. zem. kazališta“, Obzor, 16. ožujka 1905., br. 62., str. 3., str. 166. u tekućoj godini
-	Smrt Krste Frankopana pred Varaždinom	O. Iveković	X	X	X	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239./ Datacija: oko 1905.
-	Studija muškog akta za 'Pokrštenje Hrvata'	B. Čikoš Sesija	Rötl, bijela kreda/ papir	327 x 251	HAZU, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 126.
-	Studija viteza	O. Iveković	Crtež/ ulje	325 x 230	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Studija za 'Krunjenje kralja Ladislava'	M. C. Medović	Ulje	460 x 380	VI. Ante Medović („Izgubljeni radovi perioda 1901.-1907.“)	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 226./ Datacija: 1901.-1905.
-	Vladislav Poljski u bitci kod Kunovice	O. Iveković	Crtež olovkom	59 x 192	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Upitna datacija: 1890.-1905.

-	Žena na prijestolju (Studija za 'Krunidbu kralja Ladislava Napuljskog')	M. C. Medović	Ulje na platnu	729 x 543	Privatno vlasništvo	Lit. Igor Zidić, Medović, 2011., 232./ Datacija: oko 1905.
1906.	Dva graničara	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	2160 x 1120	Muzej likovnih umjetnosti, Osijek	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 124.
-	Klanjanje suncu (skica)	V. Bukovac	Ulje na platnu	350 x 440	Umjetnička galerija, Dubrovnik	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 399./ Datacija: oko 1906.
-	Krštenje kralja Tomislava	I. Tišov	Ulje na platnu	1080 x 735	VI. Josip Kovačić, Zagreb	Lit. Zdenko Tonković, Tišov, 1988., 67./ Datacija: oko 1906. (?)
-	Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu 1102. godine	O. Iveković	Ulje na platnu	3000 x 2200	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239.
1907.	Bitka kod Gorjana	O. Iveković	Ulje na platnu	X	Gradska vijećnica, Đakovo	Int. Snježana Pintarić, Oton Iveković, 2005., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje
-	Car Arapin i Vojvoda Momčilo (iz ciklusa 'Cvijet pozlaćeni')	O. Iveković	Crtež olovkom	211 x 342	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Datacija: oko 1907.
-	Cvijet pozlaćeni	O. Iveković	Ulje na platnu	800 x 1000	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 133.
-	Harač (vjerojatno iz ciklusa 'Cvijet pozlaćeni')	O. Iveković	Crtež olovkom	150 x 270	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Upitna datacija: oko 1907.
-	Harač II (vjerojatno iz ciklusa 'Cvijet pozlaćeni')	O. Iveković	Crtež olovkom	86 x 253	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Upitna datacija: oko 1907.

-	Konjanici u klancu (vjerojatno iz ciklusa 'Cvijet pozlaćeni')	O. Iveković	Crtež olovkom	222 x 171	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Datacija: oko 1907.
-	Kraljica Lepa	M. C. Medović	Ulje na kartonu	305 x 235	VI. Milan Banović, Omiš	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 222./ Datacija: do 1907.
-	Pokrštenje Hrvata	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	3000 x 2150	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 124.
-	Pokrštenje Hrvata	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	1078 x 737	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 124.
-	Portret Augusta Šenoae	V. Bukovac	Ulje na platnu	415 x 325	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 400.
-	Portret Petra Preradovića	V. Bukovac	Ulje na platnu	415 x 325	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 400.
-	Skica za 'Bitku kod Gorjana'	O. Iveković	Ulje na platnu	620 x 920	VI. Franjo Kajfež, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 133.
-	Skica za 'Bitku kod Gorjana'	O. Iveković	Ulje na platnu	435 x 580	VI. Franjo Stanek, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 133.
-	Skica za 'Cvijet pozlaćeni'	O. Iveković	Ulje na platnu	X	VI. Nina Šamšalović, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 133.
-	Skica za kompoziciju 'Odmor' (vjerojatno iz ciklusa 'Cvijet pozlaćeni')	O. Iveković	Crtež olovkom	125 x 230	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Datacija: oko 1907.
-	Skica za sveučilišnu zastavu	B. Čikoš Sesija	Olovka, akvarel/papir	177 x 93	HAZU, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 126.
-	Studija za 'Pokrštenje Hrvata'	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	1085 x 745	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 124./ Datacija: oko 1907.

-	Zaruke kralja Zvonimira	M. C. Medović	Ulje na platnu	3000 x 2200	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 222.
-	Zlatan cviet (konjanik i utvrda)	O. Iveković	Crtež olovkom	207 x 342	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Datacija: oko 1907.
-	Zlatan cviet (dva ljudska lika i konj u udolini)	O. Iveković	Crtež olovkom	213 x 341	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Datacija: oko 1907.
1908.	Agovanje	M. Rački	Ulje na platnu	805 x 905	Galerija umjetnina, Split	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 246./ Datacija: 1907.-1908.
-	Ivan Vončina (1873. – 1876.): portret zagrebačkog gradonačelnika	O. Iveković	Ulje na platnu	X	Zgrada gradske vijećnice, potom bivša Rauchova palača u Matoševoj ulici, Zagreb	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković (Ivan Ulčnik – Galerija slika gradskih načelnika)
-	Klanjanje suncu (naši praoci)	V. Bukovac	Ulje na platnu	900 x 1250	Galerija Bukovac, Cavtat	Lit. Vera Kružić Uchytel, Bukovac, 2005., 401.
-	Krunisanje cara Dušana	P. Jovanović	Oleografija	630 x 950	Grafička zbirka, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 26.
-	Portret Ljudevita Gaja	I. Tišov	Ulje na platnu	1500 x 900	Muzej Ljudevita Gaja, Krapina	Lit. Zdenko Tonković, Tišov, 1988., 68.
-	Sapho	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	1060 x 672	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 124.
-	Sapho	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	495 x 335	VI. Fedor Radoslav, Zagreb	Lit. Vinko Zlamalik, Csikos Sesia, 1984., 254.

-	Smrt Smail-age Čengića	M. Rački	Bakropisi	X	X	Lit. Jelena Uskoković, Monumentalizam, 1980., 21., Ista, Mirko Rački, 1979., 44./ Izlagani 1908. u Splitu.
-	Studija za 'Klanjanje suncu'	V. Bukovac	Ulje na platnu	800 x 520	Galerija Bukovac, Cavtat	Lit. Vera Kružić Uchytel, Bukovac, 2005., 401.
-	Studija za 'Klanjanje suncu' (glava starca)	V. Bukovac	Ulje na platnu	240 x 230	VI. Ljuba Janković, Beograd	Lit. Vera Kružić Uchytel, Bukovac, 2005., 401.
1909.	Cetinski sabor (skica)	M. C. Medović	Ulje na platnu	1070 x 770	VI. Cvjeto Pavlović, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 229./ Datacija: oko 1909.
-	Homer uči pjevati Dantea, Shakespearea i Goethea	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	1010 x 1430	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 124.
-	Portret Ljudevita Gaja u starijim godinama	I. Tišov	Ulje na platnu	710 x 565	Muzej Ljudevita Gaja, Krapina	Lit. Zdenko Tonković, Tišov, 1988., 68.
-	Sapho	B. Čikoš Sesija	Ulje na dasci	290 x 215	Zbirka Kanižaj, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 124.
-	Slavlje hrvatske kazališne umjetnosti	I. Tišov	Oleografija	640 x 970	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb - Muzej likovnih umjetnosti, Osijek	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 29.
1910.	Glava Kraljevića Marka	I. Meštrović	Tuš na papiru	X	Privatno vlasništvo, Zagreb	Lit. Sandi Bulimbašić, Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“, 2016., 387.
-	Kraljević Marko (plakat izložbe <i>Nejunačkom vremenu u prkos</i>)	M. Rački	Litografija u boji	1161 x 842	Kabinet grafike HAZU; Grafička zbirka - Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Lit. Sandi Bulimbašić, Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“, 2016., 387./ Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 246.

-	Kraljević Marko i Mina od Kostura (prerađeno 1970. godine)	M. Rački	Ulje na platnu	2950 x 3630	Skupština grada Zagreba, Zagreb	Lit. Katalog izložbe „Nejunačkom vremenu u prkos“, 1910., bez paginacije/ Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 246.
-	Kraljević Marko i Musa Kesedžija	M. Rački	Ulje na platnu	X	Izgubljeno (Izložba <i>Nejunačkom vremenu u prkos,</i> Zagreb, 1910.)	Lit. Katalog izložbe „Nejunačkom vremenu u prkos“, 1910., bez paginacije/ Jelena Uskoković, Monumentalizam, 1980., 19.-20.
-	Kraljević Marko i vila Ravijojla	T. Krizman	X	X	X	Lit. Katalog izložbe „Nejunačkom vremenu u prkos“, 1910., bez paginacije
-	Kraljević Marko kaže na komu je carstvo	M. Rački	Ulje na platnu	X	Izgubljeno (Izložba <i>Nejunačkom vremenu u prkos,</i> Zagreb, 1910.)	Lit. Katalog izložbe „Nejunačkom vremenu u prkos“, 1910., bez paginacije/ Jelena Uskoković, Monumentalizam, 1980., 19.-20.
-	Kraljević Marko ukida svadbarinu	M. Rački	Ulje na platnu	X	Izgubljeno (Izložba <i>Nejunačkom vremenu u prkos,</i> Zagreb, 1910.)	Lit. Katalog izložbe „Nejunačkom vremenu u prkos“, 1910., bez paginacije/ Jelena Uskoković, Monumentalizam, 1980., 19.-20.
-	Na straži	O. Iveković	Ulje na platnu	920 x 1170	Privatno vlasništvo	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković (JAZU - ponuda za otkup slike br. 187) / Datacija: oko 1910.

-	Prizori širenja kršćanstva među Hrvatima; Krštenje Slavena	O. Iveković	Freske	X	Crkva sv. Ivana, Kansas City	Int. Snježana Pintarić, Oton Iveković, 2005., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje; Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239.
-	Raviojla	M. Rački	Ulje na platnu	X	Izgubljeno	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 246.
-	Smrt Smail-age Čengića	M. Rački	Ulja na platnima - crteži	X	X	Lit. Jelena Uskoković, Monumentalizam, 1980., 21. i 24./ Izlagani na izložbi Meštrović - Rački 1910.
-	Studija za 'Vilu naroda moga'	G. Jurkić	Ulje na platnu	540 x 240	Umjetnička galerija BiH, Sarajevo	Lit. Biserka Rauter Plančić (ur.), Gabriel Jurkić, 2005., 175.
-	Triptihon iz hrvatske povijesti (skica)	S. Kovačević	X	X	Izloženo na Umjetničkoj izložbi u Osijeku	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 39.
-	Turci u Marka na slavi (prerađeno 1969. godine)	M. Rački	Ulje na platnu	2950 x 4960	Skupština grada Zagreba, Zagreb	Lit. Katalog izložbe „Nejunačkom vremenu u prkos“, 1910., bez paginacije/ Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 246.
-	Ženidba Kraljevića Marka	Lj. Babić	X	X	Izložba <i>Nejunačkom vremenu u prkos</i> , Zagreb, 1910.	Lit. Katalog izložbe „Nejunačkom vremenu u prkos“, 1910., bez paginacije
1911.	Davor moje gusle javorove	G. Jurkić	Ulje na platnu	X	X	Lit. Ivanka Reberski, Gabriel Jurkić, 2008., 49.
-	Osnove za ciklus bosanske povijesti: crteži i studije	G. Jurkić	Različite tehnike	X	Izložba: Društveni dom (Sarajevo) i Umjetnički paviljon (Zagreb), 1911.	Lit. Ivanka Reberski, Gabriel Jurkić, 2008., 49./ U ulju su dovršene samo dvije slike: Davor moje gusle javorove i Vila naroda moga.

-	Portret Ante Starčevića	O. Iveković	Ulje na platnu (?)	X	Umjetnička izložba salona Ulrich i knjižare Bačić u Osijeku	Lit. Umjetnička izložba salona Ulrich i knjižare Bačić u Osijeku, 1911., 2.
-	Vila naroda moga	G. Jurkić	Ulje na platnu	1355 x 2000	Umjetnička galerija BiH, Sarajevo	Lit. Biserka Rauter Plančić (ur.), Gabriel Jurkić, 2005., 175.
-	Vila Ravioila	J. Kljaković	Reprodukcija	X	Arhiv za likovnu umjetnost, HAZU, Zagreb	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 16.
-	<i>Vivat rex</i> (Cetinski sabor 1527.)	O. Iveković	Ulje na platnu	2500 x 5000	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Olga Maruševski, Društvo umjetnosti, 2004., 291./ * Dokumentacija Moderne galerije – Lada Bošnjak Velagić
1912.	Boško Jugović	J. Kljaković	X	X	IV. jugoslavenska umjetnička izložba, Beograd, 1912.	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 188.
-	Dolina Paklenice (Odlazak u ropstvo)	O. Iveković	Ulje na platnu	1725 x 1100	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 134.
-	Fra Grga Martić (1822.-1905.)	T. Krizman	Bakropis	154 x 200/ 167 x 200/ 260 x 298	Kabinet grafike, HAZU, Zagreb	Lit. Smiljka Domac Ceraj, Tomislav Krizman, 1995., 134./ U signaturi se pod godinom datacije navodi 1914. - „Tomislav Krizman 914“.
-	Hrvatski kraljevi - ilustracije za zbirku poezije Vladimira Nazora (naslovnica)	Lj. Babić	Oprema knjige - ilustracije	X	Knjiga: Vladimir Nazor, Hrvatski kraljevi, Matica hrvatska - Matica dalmatinska, Zagreb, 1912.	Lit. Anđelka Galić i Miroslav Gašparović (ur.), Secesija u Hrvatskoj, 2003., 393.
-	Kosovka djevojka	B. Car	Akvarel, tuš perom/ papir	208 x 210	X	Lit. Petar Prelog et al., Bogumil Car, 2010., 185.

-	Kraljević Marko i Musa Kesedžija	O. Iveković	Ulje na platnu (?)	X	Nepoznata lokacija	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo Otona Ivekovića, 1985., 41./ * Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković
-	Kraljević Marko i vila	J. Lalić	Ulje na platnu	X	Umjetnička galerija, Dubrovnik	Lit. Rozana Vojvoda i Sanja Žaja Vrbica, Dubrovačko razdoblje Josipa Lalića, 2015., 155.
-	Muza s lovor-vijencem - skica za 'Razvitak hrvatske kulture'	V. Bukovac	Olovka	287 x 170	Galerija Bukovac, Cavtat	Lit. Vera Kružić Uchytel, Bukovac, 2005., 430.
-	Nastava srednjeg vijeka	M. Rački	Ulje na platnu	2560 x 3320	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 247.
-	Pribina – scenografija za historijsku dramu Stjepana Miletića	B. Šenoa	Olovka, akvarel/papir	X	Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Zagreb	Lit. Igor Zidić, ur., Šenoa, 2002., 182./ Datacija: do 1912.
-	Prvo otvorenje Bosansko-hercegovačkog sabora	G. Jurkić	X	X	„[...] za glavnu dvoranu nove Saborske palače u Sarajevu.“	Lit. Ivanka Reberski, Gabriel Jurkić, 2008., 367.-368./ Slika nije nikada dovršena; rad ostao pri crtežima i skicama.
-	Skica za 'Razvitak hrvatske kulture'	V. Bukovac	Tuš na pauspapiru	1100 x 2030	Kabinet grafike, HAZU, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytel, Bukovac, 2005., 431.
-	Studija Pallas Athene za 'Razvitak hrvatske kulture'	V. Bukovac	Olovka	290 x 410	Galerija Bukovac, Cavtat	Lit. Vera Kružić Uchytel, Bukovac, 2005., 430.
-	Studija vile za 'Razvitak hrvatske kulture'	V. Bukovac	Olovka	290 x 410	Galerija Bukovac, Cavtat	Lit. Vera Kružić Uchytel, Bukovac, 2005., 430.
1913.	Krajišnici	O. Iveković	Ulje na platnu	625 x 835	VI. Zvonimir Juginović, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 134.

-	Na vojnu	O. Iveković	Uljena slika	X	Izložba Hrvatskog društva umjetnosti, Zagreb	Lit. Katalog izložbe Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu god. 1913., 9.
-	Nastava novog vijeka	M. Rački	Ulje na platnu	2530 x 4510	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 247.
-	Nastava starog vijeka	M. Rački	Ulje na platnu	2450 x 3340	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 247.
-	Posljednji bogumili	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	876 x 1250	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 124.
-	Razvitak hrvatske kulture	V. Bukovac	Ulje na platnu	4380 x 11000	Nacionalna i sveučilišna knjižnica (danas Hrvatski državni arhiv), Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 410.-411.
-	Razvitak hrvatske kulture (predložak za veliku kompoziciju)	V. Bukovac	Ulje na platnu	1110 x 2750	Zavod za povijesne znanosti, HAZU, Dubrovnik	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 410.
1914.	Agovanje	M. Rački	Tuš, tempera, gvaš	604 x 357	Kabinet grafike, HAZU, Zagreb	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 247.
-	Crtež za 'Smrt Smail-age Čengića'	M. Rački	Tuš	223 x 253	VI. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 247.
-	Harač	M. Rački	Tuš, tempera	604 x 265	Kabinet grafike, HAZU, Zagreb	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 247.
-	Jug Bogdan i devet Jugovića	M. Rački	Ulje na platnu	3000 X 3000 (i više)	Narodni muzej, Beograd	Lit. Jelena Uskoković, Monumentalizam, 1980., 24.-25.
-	Kob	M. Rački	Tuš, tempera	609 x 358	Kabinet grafike, HAZU, Zagreb	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 247.
-	Kosovka djevojka	M. Rački	Ulje na platnu	3000 X 3000 (i više)	Narodni muzej, Beograd	Lit. Jelena Uskoković, Monumentalizam, 1980., 21., 24.-25.

-	Kraljević Marko i sestra Leke kapetana	M. Rački	Ulje na platnu	3000 X 3000 (i više)	Narodni muzej, Beograd	Lit. Jelena Uskoković, Monumentalizam, 1980., 24.-25.
-	Krvavi sabor u Križevcima 1397.	O. Iveković	Ulje na platnu	1600 x 950	Gradski muzej, Križevci (konačna verzija smještena na trijumfalnom luku - Crkva sv. Križa, Križevci)	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 134.; Int. Snježana Pintarić, Oton Iveković, 2005., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje
-	Matija Antun Reljković	B. Čikoš Sesija	Olovka/ papir	118 x 115	HAZU, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 126.
-	Noćnik	M. Rački	Tuš, tempera	607 x 360	Kabinet grafike, HAZU, Zagreb	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 247.
-	Smrt majke Jugovića	M. Rački	Ulje na platnu (?)	X	X	Lit. Jelena Uskoković, Monumentalizam, 1980., 21.
-	Studija za zastor Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku	B. Čikoš Sesija	Ulje na platnu	503 x 355	HAZU, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 124.
-	Studija za zastor Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku	B. Čikoš Sesija	Ulje na dasci	500 x 355	Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb	Lit. Tonko Maroević, Csikos Sesia, 2012., 124.
-	Zbjeg (Izbjeglice iz istočne Bosne)	G. Jurkić	Ulje na platnu	1800 x 1300	Atlas banka, Beograd	Lit. Biserka Rauter Plančić (ur.), Gabriel Jurkić, 2005., 176.
-	Zidanje Skadra	M. Rački	Ulje na platnu	258 x 338	Narodni muzej, Beograd (upitno)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 247.
1915.	Armenija plače	M. Rački	Ulje na platnu	1200 x 795	Armenska crkva, Troinex, Genèva	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 247.
-	Franjo Trenk	Atelier Braun	Tisak - papir	635 x 520	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 486./ Reprodukcijska neutvrđenog portreta./ Datacija: oko 1915.
-	Kosovka djevojka	M. Rački	Ulje na platnu	1280 x 980	VI. Anđelka Leontić, Zagreb	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 248./ Datacija: oko 1915.

-	Praoci (II. verzija)	V. Bukovac	Ulje na platnu	1330 x 830	Galerija Bukovac, Cavtat	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 414.
1916.	Austrija	M. Rački	Ugljen	343 x 600	VI. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 248.
-	Austro-Ugarska Monarhija	M. Rački	Tempera	618 x 470	VI. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 248.
-	Kraljević Marko - ilustracije za 'Narodne pjesme'	Lj. Babić	Oprema knjige - ilustracije	X	Knjiga: Kraljević Marko - Narodne pjesme, Matica hrvatska, Zagreb, 1916.	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Krvavi sabor u Križevcima	O. Iveković	Ulje na kartonu	632 x 990	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Slike Velikog rata, 2014., 168./ Datacija: 1914.-1916.
-	Večera cara Lazara	M. Rački	Akvarel, olovka	X	Privatno vlasništvo, Rim	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 248./ Datacija: oko 1916.
1917.	Kraljević Marko (Vilin veo; nacrt za kostim)	T. Krizman	Tuš - akvarel/ papir	480 x 310	Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb	Int. MUO - AthenaPlus (Europeana platforma)
-	Majka Jugovića i ljuba Damjanova	M. Rački	Ulje na platnu	X	Izgubljeno	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 248./ Datacija: oko 1917.
-	Miloš (Vilin veo; nacrt za kostim)	T. Krizman	Tuš - akvarel/ papir	480 x 310	Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb	Int. MUO - AthenaPlus (Europeana platforma)
-	Mučenici	M. Rački	Ulje na platnu	X	Izgubljeno	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 248.
-	Prelaz 42. domobranske zvane 'vražje' divizije/ preko Drine kod Batara (13. rujna 1914.)	O. Iveković	Svjetlotisak, papir	425 x 655	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Slike Velikog rata, 2014., 130.-132./ Datacija: poslije 1917.
-	Prijelaz Drine kod Batara	O. Iveković	Ulje na platnu	2000 x 3700	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 134.

-	Prijelaz preko Drine kod Batara (skica I)	O. Iveković	Crtež ugljenom	480 x 583	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Prijelaz preko Drine kod Batara (skica II)	O. Iveković	Crtež ugljenom	488 x 228	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Ratna siročad	M. Rački	Tempera, ugljen	505 x 305	VI. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 248./ Datacija: 1915.-1917.
1918.	Izabrane pjesme - ilustracije za zbirku poezije Silvija Strahimira Kranjčevića (ilustracija za „Uskoke“)	J. Kljaković	Oprema knjige - ilustracije	X	Knjiga: Silvije Strahimir Kranjčević, Izabrane pjesme, Jugoslavenske književnosti, Ženeva, 1918.	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 17. (izdvojena ilustracija „Uskoci“), 191.
-	Oslobođenje (skica: kralj Petar okružen narodom i vilama)	M. C. Medović	X	X	„Katalog izgubljenih djela“	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 242./ Datacija: oko 1918.
-	Robinje	J. Kljaković	Akvarel na papiru	525 x 390	Galerija umjetnina, Split	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 184.
-	Robinje	J. Kljaković	Olovka na papiru	495 x 360	Dom Zvonimir, Solin	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 184./ Datacija: oko 1918.
-	Smrt junaka	O. Iveković	Crtež: akvarel, olovka	141 x 106	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Datacija: 1915.-1918.
-	U Saboru 29. listopada 1918. godine	O. Iveković	Olovka, papir	164 x 198	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Slike Velikog rata, 2014., 136.
-	Uskoci	J. Kljaković	Ulje na platnu	960 x 1320	Privatno vlasništvo	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 184./ Datacija: oko 1918.

-	Vila Ravioila	J. Kljaković	Ulje na platnu	X	Izložba jugoslavenskih slikara, Ženeva, 1918.	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 188.
-	Vojna kolona	O. Iveković	Crtež olovkom	238 x 319	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Datacija: 1915.-1918.
-	Vojskovođe I. svjetskoga rata	S. Tomerlin	Ulje na platnu	540 x 2580	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Slike Velikog rata, 2014., 48.-49.
1919.	29. listopada 1918. („Prelom“)	I. Tišov	Ulje na platnu	X	Izložena u Hrvatskom saboru 1919. godine./ Izgubljeno	Lit. Zdenko Tonković, Tišov, 1988., 12., 50./ Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu (Marina Bregovac Pisk)
-	Bitka na Stubičkom polju 1573. godine	O. Iveković	Ulje na platnu	1010 x 2010	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 99.-100.
-	Crnogorski guslar	V. Bukovac	Ulje na platnu	1300 x 2000	Državni muzej, Cetinje	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 422.
-	Katarina Zrinjska u Veneciji	O. Iveković	Ulje na platnu	1010 x 1300	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 98.-99.
-	Majka Jugovića drži ruku sina Damjana	J. Kljaković	Objavljeni crtež - reprodukcija	X	Objavljeno u: „Williams - Norgate“, Ivan Meštrović, London, 1919.	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 14.
-	Oktobarski dani u Petrogradu	K. Hegedušić	X	X	X	Lit. Darko Schneider, Krsto Hegedušić: Kronika, 1974., 134.
-	Portret Ruđera Boškovića	V. Bukovac	Ulje na platnu	1000 x 800	Narodni muzej, Beograd	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 422.

-	Skica za 'Vilu Ravijojlu'	M. Rački	Olovka	285 x 255	Vl. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 248./ Datacija: oko 1919.
-	Uskoci	J. Kljaković	Ulje na platnu	1600 x 2100	Privatno vlasništvo	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 184.
1920.	Dan slobode	I. Tišov	Ulje na platnu	5500 x 3300	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu (Marina Bregovac Pisk)/ Datacija: 1919.-1920.
-	Ante Starčević	Neutvrđeni autor	Tisak - papir	395 x 296	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 458./ Datacija: oko 1920.
-	Djed i unuk	J. Kljaković	Crtež	X	Izložba slika Joze Kljakovića, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1920.	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 188.
-	Dositij Obradović	J. Kljaković	Crtež perom	X	Izložba slika Joze Kljakovića, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1920.	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 188.
-	Jugoslavenski odbor pri sjednici u Londonu	I. Tišov	Ulje na platnu	X	Izgubljeno	Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu (Marina Bregovac Pisk)/ Datacija: 1919.-1920.
-	Kajmakčalan	O. Iveković	Akvarel	375 x 517	Moderna galerija, Zagreb	* Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06876
-	Karađorđe	J. Kljaković	Ulje na platnu	X	Izložba slika Joze Kljakovića, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1920.	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 188.
-	Križari vode kraljice Elizabetu i Mariju u Novigrad 1387. godine	O. Iveković	X	X	X	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239./ Izložba 1920.

-	Majka Jugovića	M. Rački	Tempera	855 x 613	VI. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 248./ Datacija: poslije 1920.
-	Na dvoru kralja Zvonimira	V. Bojničić	Razglednica	X	Naklada Rudolf Polaček, Zagreb	Int. www.starerazglednice.com
-	Posljednji Zrinjski u tamnici - Ivan Gnade (studija)	O. Iveković	Ulje na platnu, preko ljepenke	348 x 515	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 100.-101.
-	Prijelaz preko albanskih planina	V. Vukićević	Papir, platno, drvo, oleografija	940 x 660	Hrvatski školski muzej, Zagreb	Lit. Vesna Rapo, Kolorirane litografije, 2012., 81.
-	Ribari (uskoci)	J. Kljaković	Ulje na platnu	1653 x 2060	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 184./ Datacija: oko 1920.
-	Skica za 'Crnogorskog guslara' i 'Crnogorke na bunaru'	V. Bukovac	Olovka	170 x 260	VI. Ivan Lacković, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 431./ Datacija: oko 1920.
-	Smrt Smail-age Čengića - pet crteža za spjev Ivana Mažuranića	J. Kljaković	Crteži	X	Izložba slika Joze Kljakovića, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1920.	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 188.
-	Sokolska predstraža u Medjimurju 1918. g.	O. Iveković	X	X	Hrvatske revolucije, izložba, 1920., Zagreb	Lit. Hrvatske revolucije, 1920., 6.
-	Vatromet na Gornjem gradu u čast regenta Aleksandra	I. Tišov	Ulje na platnu	5270 x 2820	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu (Marina Bregovac Pisk)
1921.	Jugoslavenski odbor u Parizu	I. Tišov	Ulje na platnu	1820 x 3100	Narodni muzej, Beograd	Lit. Zdenko Tonković, Tišov, 1988., 69.
-	Rastanak Zrinskog i Frankopana od Katarine Zrinske	O. Iveković	Ulje na platnu	710 x 1070	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 134.

-	Semper idem... scena iz seljačke bune	O. Iveković	Uljena slika	X	Prof. Oton Iveković: kolektivna izložba slika i nacrti iz grada Velikog Tabora – Vingrada, Zagreb	Lit. Prof. Oton Iveković: kolektivna izložba slika i nacrti iz grada Velikog Tabora – Vingrada, 18. – 31. III. 1921., 3.
-	Smaknuće Matije Gupca na Markovom trgu	O. Iveković	Ulje na platnu	910 x 1200	VI. Zlata Popović, Zagreb (kasnije Moderna galerija, Zagreb)	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 134./ * Dokumentacija Moderne galerije – Lada Bošnjak Velagić
1922.	Kralj Petar kroz Albaniju	O. Iveković	Ulje na platnu (?)	X	V. jugoslovenska umetnička izložba, Beograd	Lit. Peta jugoslovenska umetnička izložba, Beograd, 7. VI. – 1. VII. 1922., 19./ * Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković – sačuvana dopisnica s reprodukcijom
-	Smrt Smail-age Čengijića - ilustracije za spjev Ivana Mažuranića	J. Kljaković	Oprema knjige - ilustracije	X	Knjiga: Ivan Mažuranić, Smrt Smail-age Čengijića, Književni jug, Zagreb, 1922.	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 191.
-	Ujedinjenje (Alegorija)	I. Tišov	Ulje na platnu	2800 x 6200	Narodni muzej, Beograd	Lit. Zdenko Tonković, Tišov, 1988., 69./ Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu (Marina Bregovac Pisk)
1923.	Borba Helena	K. Hegedušić	Freska	3500 x 8000	Kraljevska akademija, Zagreb	Lit. Darko Schneider, Krsto Hegedušić: Kronika, 1974., 96./ „[...] freska 1927. godine odlukom profesorskog zbora bit će uništena iz - pedagoških razloga.“

-	Izgradnja Bankovne palače (Slavenske banke) - tri prizora na stropu	J. Kljaković	Freska	X	Financijska agencija (Fina), Zagreb	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 94., 191./ Datacija: 1921.-1923.
-	Kosovo polje (pejzaž)	O. Iveković	Ulje	1580 x 2030	VI. Đorđe Čelap, Zagreb	Lit. Dejan Medaković, Kosovski boj, 1990., 45./ Datacija: oko 1923.
-	Turbe cara Murata na Kosovu	O. Iveković	Ulje/ karton	335 x 455	VI. Franjo Stanek, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 135.
1924.	Dolazak Slavena na more	C. Ostrogovich	Ulje na platnu	760 x 1640	Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka	Lit. Daina Glavočić, Likovna scena međuratne Rijeke, 2016., 229. (i 233.); Ista, Carlo Ostrogovich, 2002., 111./ Datacija: 1916.-1924.(-1927.)
-	Odlazak u boj na Kosovu	O. Iveković	Ulje, ljepljenka	360 x 420	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239. (datacija: oko 1924.) / * Dokumentacija Moderne galerije – Lada Bošnjak Velagić / * Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06885
1925.	1000 godina Kraljevstva Hrvatskoga. 925.-1925. Spomen krunidbe prvog kralja Tomislava u Sarajevu	G. Jurkić	Razglednica	140 x 90	Grafička zbirka, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	* Grafička zbirka, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb
-	III. hrvatski svesokolski slet (s prikazom povijesnih prizora na reljefima spomenika kralju Tomislavu, op. a.)	Lj. Babić	Razglednica	140 x 90	Grafička zbirka, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	* Grafička zbirka, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb
-	III. slet Hrvatskog sokolskog saveza u slavu 1000 god. Hrvatskog Kraljevstva (Kralj Tomislav na konju i sokol sa hrvatskim grbom, op. a.)	M. Rašica	Razglednica	140 x 90	Grafička zbirka, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	* Grafička zbirka, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb

-	Crtež za ilustraciju 'Buna na dahije' (1)	M. Rački	Tuš, olovka	366 x 256	VI. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 250./ Datacija: poslije 1925.
-	Crtež za ilustraciju 'Buna na dahije' (2)	M. Rački	Tuš, olovka	364 x 254	VI. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 250./ Datacija: poslije 1925.
-	Crtež za ilustraciju 'Buna na dahije' (3)	M. Rački	Tuš, olovka	255 x 365	VI. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 250./ Datacija: poslije 1925.
-	Krunidba kralja Tomislava	I. Ahmetov	Razglednica	89 x 139	Gradska knjižnica, Crikvenica	Int. Gradska knjižnica - Europeana platforma
-	Krunidba kralja Tomislava	O. Iveković	Razglednica	140 x 90	Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb	* Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb
-	Krunidba prvog hrvatskog kralja Tomislava	M. Trepše (?)	Razglednica	140 x 90	Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb	* Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb
-	Prizori iz hrvatske prošlosti, 'Krunidba kralja Tomislava' i slike sv. Ćirila i Metoda (nerealizirani)	Razni autori (bili predviđeni)	X	X	Spomen-crkva (bazilika), Duvno (Tomislavgrad)	Lit. Mario Jareb, Kralj Tomislav, 2017., 92./ „[...] planirani mozaici i slike nisu nikada izvedeni.“
-	'Tomislav, prvi hrvatski kralj' - ilustracije za knjigu Rudolfa Horvata	Lj. Babić	Oprema knjige - ilustracije	X	Knjiga: Rudolf Horvat, Tomislav [...], Odbor za podignuće spomenika kralju Tomislavu, Zagreb, 1925.	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Vladari hrvatske narodne dinastije (Velikani hrvatskog naroda kroz povijest - reizdanje 1990. godine)	Lj. Babić	Plakat	X	Kabinet grafike, HAZU, Zagreb	Lit. Mario Jareb, Kralj Tomislav, 2017., 242., 262.

1926.	1. prosinca 1918. godine (prijestolonasljednik Aleksandar kao regent Kraljevine Srbije proklamira ujedinjenje svih zemalja Srba, Hrvata i Slovenaca u jedinstvenu državu pod vlašću dinastije Karađorđevića)	I. Tišov	Ulje na platnu	X	Novinarska soba, Skupština Republike Srbije, Beograd	Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu (Marina Bregovac Pisk)
-	Doček kralja Aleksandra i srpske vojske 1918. godine	I. Tišov	Ulje na platnu	X	Novinarska soba, Skupština Republike Srbije, Beograd	Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu (Marina Bregovac Pisk)
-	Lijepa naša domovina	O. Iveković	Oleografija	620 x 1000	X	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija u Hrvatskoj, 1992., 102.
1927.	Domagojevi borci	J. Kljaković	Akvarelirani crtež - olovka na papiru	465 x 605	Među nepronadenim predmetima memorijalne zbirke	Lit. Željka Zdelar, Kljaković, 2009.-2010., 65./ Datacija: 1926.-1927.
-	Hrvatska privreda nakon ujedinjenja	J. Kljaković	Ulje na platnu	4000 x 10000	Hrvatska gospodarska komora, Zagreb	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 184.
-	Lijepa naša domovina	O. Iveković	Ulje na platnu	1230 x 2030	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 101.-102./ Datacija: prije 1927.
-	Slava Lisinskom	I. Tišov	Ulje na platnu (?)	X	„Za Hrvatski glazbeni zavod...“	Lit. Zdenko Tonković, Tišov, 1988., 12., 51.
1928.	Smrt kneza Sedeslava (Zdeslava)	J. Horvat Međimurec	Ulje na platnu	1760 x 3000	VI. V. Pucko, Zagreb	Int. Njuškalo - slike - Josip Horvat Međimurec - Smrt kneza Sedeslava (Zdeslava)/ Višnja Flego, Josip Horvat Međimurec, 2002., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje
-	Stjepan Radić među seljacima	I. Tišov	Ulje na platnu	2500 x 2700	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Zdenko Tonković, Tišov, 1988., 69.

-	Stjepan Radić na odru u Seljačkom domu u Zagrebu	T. Krizman	Bakropis	540 x 597/ 680 x 735 *	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb/ Kabinet grafike, HAZU, Zagreb *	Lit. Marina Bregovac Pisk, Portreti u Zbirci grafika, 2008., 413./ Datacija: 3. 10. 1928./ Lit. Smiljka Domac Ceraj, Tomislav Krizman, 1995., 135.*
-	Sukob Kaptola i Gradeca na Krvavom mostu	J. Kljaković	Ulje na platnu	2040 x 3040	Muzej grada Zagreba, Zagreb	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 184.
1929.	Knez Zoran - ilustracije za 'mitologijsku pripovijest iz davne prošlosti Slavena' (Dragutina Nemeta)	J. Horvat Međimurec	Oprema knjige - ilustracije	X	Knjiga: Dragutin Nemet, Knez Zoran, Zagreb, 1929.	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Rekvijem posljednjih Zrinskih	J. Horvat Međimurec	Crtež ugljenom	661 x 480	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Spomen-marke tisućite obljetnice Hrvatskoga Kraljevstva (s likom kralja Tomislava i kralja Aleksandra I. Karađorđevića)	M. Peroš	Poštanska marka	X	Izvorni nacrt objavljen u mjesecniku „Filatelistu“	Lit. Mario Jareb, Kralj Tomislav, 2017., 104.
1930.	Gjuro Zrinski	J. Horvat Međimurec	Crtež olovkom	395 x 300	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Matija Gubec na gubilištu	J. Horvat Međimurec	Crtež olovkom	392 x 295	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Requiem za posljednjeg Zrinskog (Posljednja Zrinska)	O. Iveković	Ulje na platnu	2100 x 1250	Vl. B. Banović, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Zrinski i Frankopani u likovnoj umjetnosti, 1972.-1973., 269./ * Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06892
-	Scena krunjenja (kralja Krešimira I.)	J. Horvat Međimurec	Crtež olovkom	395 x 285	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

-	Studija kraljice za sliku 'Krunjenje kralja Tomislava'	J. Horvat Međimurec	Crtež olovkom	332 x 227	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Studija vojnika	J. Horvat Međimurec	Crtež: tuš, pero	260 x 135	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Susret Ivana Paližne i cara Lazara na Kosovom polju (nacrt za natječajnu sliku u narodnoj skupštini)	J. Horvat Međimurec	Crtež olovkom	284 x 393	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
1931.	Dolazak Slavena na Balkan	M. Rački	Ulje na platnu	1280 x 980	Privatno vlasništvo, Zagreb	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 249.
-	Hrvatski kraljevi - ilustracije za zbirku poezije Vladimira Nazora	Lj. Babić	Oprema knjige - ilustracije	X	Knjiga: Vladimir Nazor, Hrvatski kraljevi, Jugoslavensko nakladno d. d. Obnova, Zagreb, 1931.	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Mirna Bosna - Smaknuće slavonskog bana Pavla Čupora nakon bitke kod Lašve 1415.	O. Iveković	Ulje na platnu	710 x 1130	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 102./ Art, Likovna kronika, 1931., 13.
-	Poraz Hrvata kod Udbine 1496. ('Hrvatsko Kosovo')	O. Iveković	X	X	Izložba Otona Ivekovića od 2. do 10. 9. u Ullrichovom salonu, Zagreb	Lit. Art, Likovna kronika, 1931., 13.
-	Seljačka buna - ilustracije za roman Augusta Šenoa	V. Kirin	Crteži - grafike	X	Knjiga: August Šenoa, Seljačka buna, Matica hrvatska, Zagreb, 1931.	Lit. Marijana Schneider, Odras Seljačke bune 1573. godine u likovnoj umjetnosti, 1973., 281.-282./ U članku se navodi 1932. kao godina izdanja.

-	Sigismund baca posječene bosanske velikaše u rijeku Bosnu (Mirna Bosna)	O. Iveković	X	X	Izložba Otona Ivekovića od 2. do 10. 9. u Ullrichovom salonu, Zagreb	Lit. Art, Likovna kronika, 1931., 13.
-	Smrt bana Berislavića kod Korenice 1520.	O. Iveković	X	X	Izložba Otona Ivekovića od 2. do 10. 9. u Ullrichovom salonu, Zagreb	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 239./ Art, Likovna kronika, 1931., 13.
-	Svadba kneza Vladislava Kotromanića i Jelene Šubićeve iz Klisa (majke kralja Tvrtka)	O. Iveković	X	X	Izložba Otona Ivekovića od 2. do 10. 9. u Ullrichovom salonu, Zagreb	Lit. Art, Likovna kronika, 1931., 13.
1932.	Seljačka buna – ilustracije za roman Augusta Šenoa	V. Kirin	Oprema knjige - ilustracije	X	Knjiga: August Šenoa, Seljačka buna, Matica hrvatska, Zagreb, 1932.	Lit. Marijana Schneider, Odras Seljačke bune 1573. godine u likovnoj umjetnosti, 1973., 281.-282.
1933.	Francuska revolucija - ilustracije za knjigu Thomasa Carlylea	M. Rački	Oprema knjige	X	Knjiga: Thomas Carlyle, Francuska revolucija, I. i II., Narodno delo, Beograd, 1933.	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 250.
1934.	Borba konjanika (skica za dvoboj Jure Zrinskog i turskog bega ?)	J. Horvat Međimurec	Crtež: olovka, tempera	393 x 285	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	'Obitelj vojvode Hrvoja' - ilustracije za povijesni roman Eugena Matića	G. Jurkić	Ilustracije	X	Knjiga: Narcis Jenko (E. Matić), Obitelj vojvode Hrvoja, Kuća dobre štampe, Zagreb, 1934.	Lit. Ivanka Reberski, Gabriel Jurkić, 2008., 352. i 370.
-	Skica za naslovnu stranu: V. Blasco Ibanes, 'Kolumbo pronalazi Ameriku'	M. Rački	Akvarel	192 x 156	VI. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 250.

1935.	Kralj Tomislav na prijestolju	J. Horvat Međimurec	Crtež: olovka, (lavirani) tuš	316 x 220	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Kraljica Jelena - ilustracije za roman Lovre Katića	V. Parać	Oprema knjige	X	Knjiga: Lovre Katić, Kraljica Jelena, Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima, Zagreb, 1935.	Lit. Igor Zidić, Vjekoslav Parać, 2010., 172., 235.
-	Skica za naslovnu stranu: H. Sienkiewicz, 'Quo Vadis' (1)	M. Rački	Akvarel	257 x 178	VI. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 250.
-	Skica za naslovnu stranu: H. Sienkiewicz, 'Quo Vadis' (2)	M. Rački	Akvarel	257 x 175	VI. autor (1979.)	Lit. Jelena Uskoković, Mirko Rački, 1979., 250.
1936.	Dolazak Hrvata na Kosovo	J. Horvat Međimurec	Gvaš, papir	665 x 1490	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu (Marina Bregovac Pisk)
-	Dvoboj Jurja Zrinjskog s turskim begom	J. Horvat Međimurec	Ulje na platnu	1720 x 1420	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 40./ Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu (Marina Bregovac Pisk)
-	Hrvatska povijest djedova unuku (prvo izdanje) - ilustracije za knjigu Marka Šeparovića	J. Horvat Međimurec	Ilustracije	X	Knjiga: Marko Šeparović, Hrvatska povijest djedova unuku, Tipografija, Zagreb, 1936.	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Matija Gubec okružen Tahijevim žbirima na Markovu trgu / Ti nijesi nesto - za tebe zna rod naš, naše selo!	M. Veža / D. Tomljenović	Crteži - ilustracije	X	Evolucija IV, Zagreb, 1936., 2-3.	Lit. Marijana Schneider, Odraz Seljačke bune 1573. godine u likovnoj umjetnosti, 1973., 282.

-	Ognjem i mačem - ilustracije za strip po H. Sienkiewiczu	A. Maurović	Ilustracije	X	Strip: Ognjem i mačem, 16. 11. 1935. - 29. 8. 1936.	Lit. Veljko Krulčić, Mauroviću, 2009., 354.
-	Vijeće grada Splita predaje Andriji Drugom pri polasku na križarsku vojnu dvije galije	V. Parać	X	X	„Sačuvana samo pripremna slika.“	Lit. Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 242.
-	Zlatarevo zlato - ilustracije za strip po Augustu Šenoi	A. Maurović	Ilustracije	X	Strip: Zlatarevo zlato, 21. 12. 1935. - 4. 4. 1936.	Lit. Veljko Krulčić, Mauroviću, 2009., 354.
1937.	Freske (prvi ciklus) u Crkvi sv. Nikole u Millvaleu kraj Pittsburgha: Marija Kraljica Hrvata, Hrvatska pastoral, Hrvati u Americi, Majka oplakuje sinove - imigrante, Sinovi rata - oplakivanje	M. Vanka	Freske	X	Crkva sv. Nikole u Millvaleu kraj Pittsburgha	Lit. Biserka Rauter Plančić (ur.), Maksimilijan Vanka, 2002., 10./ Izdvojeni detalji (naslovi fresaka): www.vankamurals.org
-	Krvoproliće u Sibiru	M. Veža	Ulje na platnu	1345 x 1740	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Darko Schneider et al., Slikarstvo i kiparstvo, 2009., 231.
-	Matija Gubec na stratištu	K. Kreković	X	X	X	Int. Višnja Flego, Kristijan Kreković, 2013., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje
-	Peti maj (krvoproliće u Taborskom 1935.)	K. Hegedušić	Ulje na platnu	X	X	Lit. Darko Schneider, Krsto Hegedušić: Kronika, 1974., 110. / 114.
-	Serežani pred Kamenitim vratima	V. Kirin	Ulje na platnu	1450 x 1100	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 105.-106.
-	Skice za freske u Crkvi sv. Nikole u Millvaleu kraj Pittsburgha	M. Vanka	Olovka/ papir	X	Vl. obitelj Vanka/ Brasko, SAD	Lit. Biserka Rauter Plančić (ur.), Maksimilijan Vanka, 2002., 62.
-	Studija za fresku 'Marija Kraljica Hrvata'	M. Vanka	Olovka/ papir	430 x 350	Vl. obitelj Vanka/ Brasko, SAD	Lit. Biserka Rauter Plančić (ur.), Maksimilijan Vanka, 2002., 62.

1938.	Hrvatska povijest djedova unuku (drugo izdanje) - ilustracije za knjigu Marka Šeparovića	J. Horvat Međimurec	Ilustracije	X	Knjiga: Marko Šeparović, Hrvatska povijest djedova unuku, VI. naklada, Zagreb, 1938.	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Krunjenje kralja Tomislava	J. Horvat Međimurec	Ulje na platnu	3040 x 4460	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 106.
-	Stjepan Radić	I. Marjanović	Ulje na platnu	1170 x 920	VI. Hrvatsko seljačko pjevačko društvo 'Podgorac', Gračani	Lit. Jasna Tomičić, ur., Stjepan Radić, 1991., 115.
-	Zvonimirovo saborovanje	J. Kljaković	Freska	X	Crkva sv. Marije, Biskupija kod Knina	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 99., 191.
1939.	Bitka kod Stubice	K. Hegedušić	Ulje, tempera na platnu	590 x 770	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Darko Schneider, Krsto Hegedušić: Kronika, 1974., 140.
-	Ciklus radova posvećen povijesti Hrvatske - Klisa: Pokrštenje, Trpimirovo darivanje, Predziđe kršćanstva, Borba s Mongolima, Borba Parizovića i Bakote, Kružićeva smrt, Oslobođenje i Mir	V. Parać	Freske	6000 x 36000	Srednja lađa, Crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije, Klis	Lit. Igor Zidić, Vjekoslav Parać, 2010., 172., 238.-239./ Milan Ivanišević, Slike povijesnih događaja, 1992., 242./ Cjelokupni rad trajao je od 1934. do 1939. godine.
1940.	Bitka kod Siska	K. Hegedušić	X	X	X	Lit. Darko Schneider, Krsto Hegedušić: Kronika, 1974., 116.
-	Petar Zrinjski u bitci s Turcima	K. Hegedušić	Ulje na platnu	1300 x 2000	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 107.
-	Pokrštenje Hrvata za kneza Višeslava	J. Kljaković	Freska	X	Kapela sv. Fabijana i sv. Sebastijana, Crkva sv. Marka, Zagreb	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 191.

-	Prisega kralja Zvonimira	J. Kljaković	Freska	X	Kapela sv. Fabijana i sv. Sebastijana, Crkva sv. Marka, Zagreb	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 191.
-	Studija kralja Tomislava	J. Horvat Međimurec	Crtež: olovka, tempera	394 x 286	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Trijumf slavenskog bogoslužja - Splitski sabor	J. Kljaković	Freska	X	Kapela sv. Fabijana i sv. Sebastijana, Crkva sv. Marka, Zagreb	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 191.
-	Vojnici kod topa	J. Horvat Međimurec	Crtež olovkom	296 x 398	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Zlatarevo zlato	J. Horvat Međimurec	Crtež olovkom	301 x 285	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu/ Datacija: 1939.-1940.
1941.	Ciklus od 143 djela posvećen hrvatskoj povijesti (63 portreta hrvatskih narodnih vladara - knezova i kraljeva od Porge 620. do Stjepana Tomaševića 1463.; 40 portreta zaslužnih Hrvata; 40 povijesnih kompozicija)	K. Kreković	Ulje na platnu (većinom ?)	„velikog formata - neka od dva do četiri metra“	Posljednja lokacija: Atelijer na Topčideru u Beogradu (1941.)/ „[...] sačuvano tek desetak crno-bijelih fotografija pojedinih djela...“	Lit. Darko Žubrinić, Kristian Kreković, 2008., 488.-490./ Datacija: do 1941./ Cjelokupni ciklus od 143 djela stradao u bombardiranju Beograda 1941. godine.
-	Freske (drugi ciklus) u Crkvi sv. Nikole u Millvaleu kraj Pittsburgha: Kapitalist, Hrvatska obitelj za stolom - skromni objed	M. Vanka	Freske	X	Crkva sv. Nikole u Millvaleu kraj Pittsburgha	Lit. Biserka Rauter Plančić (ur.), Maksimilijan Vanka, 2002., 10./ Izdvojeni detalji (naslovi fresaka): www.vankamurals.org

-	Kralj Tomislav na prijestolju	J. Horvat Međimurec	Ulje na platnu	2100 x 1520	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 40./ Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja u Zagrebu (Marina Bregovac Pisk)
-	Na bedemima stare Hrvatske - ilustracije za knjigu Rudolfa Horvata	G. Jurkić	Ilustracije	X	Knjiga: Rudolf Horvat, Na bedemima stare Hrvatske, Matica hrvatska, Zagreb, 1941.	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Stjepan Radić na koljenima (skica za freske u Crkvi sv. Petra i Pavla u Osijeku (nije realizirano u tom obliku, op. a.)	M. Rački	Olovka na papiru	1240 x 1000	Zbirka Zvonimira Kulundžića, Zagreb	Lit. Jasna Tomičić, ur., Stjepan Radić, 1991., 121./ Datacija: 1938.-1941.
-	Studija za sliku 'Zlatarevo zlato'	J. Horvat Međimurec	Crtež olovkom	392 x 299	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Tatari u Hrvatskoj - ilustracije za 'pripovijest iz 13. vijeka' (Milutina Mayera)	J. Horvat Međimurec	Ilustracije	X	Knjiga: Milutin Mayer, Tatari u Hrvatskoj, Matica hrvatska, Zagreb, 1941.	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
1942.	Domagojevi strijelci (1)	J. Kljaković	Ulje na platnu	1320 x 1580	Memorijalna zbirka Joze Kljakovića, Zagreb	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 185.
-	Domagojevi strijelci (2)	J. Kljaković	Ugljen na papiru na lesonitu	1430 x 1820	Privatno vlasništvo	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 185.
-	Hipokrat	K. Hegedušić	Buono fresko	X	Vranešićev sanatorij, Zagreb	Lit. Darko Schneider, Krsto Hegedušić: Kronika, 1974., 117.

1943.	Gubec pred biskupom Draškovićem/ Krunjenje Gupca usijanom krunom na Markovom trgu	M. Rački	Crteži	X	Studio br. 467, 10- 11, reprodukcija	Lit. Marijana Schneider, Odras Seljačke bune 1573. godine u likovnoj umjetnosti, 1973., 282.
-	Hrvatska škola	K. Hegedušić	Buono fresko	X	Hrvatski institut za povijest (Opatička 10); Bivša zgrada odjela za bogoštovlje i nastavu, Zagreb	Lit. Darko Schneider, Krsto Hegedušić: Kronika, 1974., 117.
-	Seljačka buna - ilustracije za roman Augusta Šenoa	A. Maurović	Oprema knjige	X	Knjiga: August Šenoa, Seljačka buna, Preporod, Zagreb, 1943.	Lit. Marijana Schneider, Odras Seljačke bune 1573. godine u likovnoj umjetnosti, 1973., 281.
-	Seoba Hrvata - ilustracije za strip	A. Maurović	Ilustracije	X	Zabavnik: Seoba Hrvata, 7. 5. - 20. 8. 1943.	Lit. Veljko Krulčić, Mauroviću, 2009., 355.
1944.	Ahuramazda na Nilu - ilustracije za strip	A. Maurović - A. Kinert	Ilustracije	X	Zabavnik: 1. 3. - 13. 9. 1944.	Lit. Veljko Krulčić, Mauroviću, 2009., 355.
-	Grob u prašumi - ilustracije za strip o Mirku i Stjepanu Seljanu	A. Maurović	Ilustracije	X	Zabavnik: 7. 5. 1943. - 29. 3. 1944.	Lit. Veljko Krulčić, Mauroviću, 2009., 355.
-	Knez Radoslav - ilustracije za strip	A. Maurović	Ilustracije	X	Zabavnik: 29. 9. 1943. - 19. 7. 1944.	Lit. Veljko Krulčić, Mauroviću, 2009., 355.
-	Krist - Knez mira (priprava za mozaik)	J. Kljaković	Tempera na kartonu	X	Nedostaje, iako postoji njegova fotografija iz 1953.	Lit. Josip Dukić, Umjetnička ostvarenja Joze Kljakovića u Zavodu svetog Jeronima, 2001., 759.-760., 768.
-	Krist - Knez mira (priprava za mozaik)	J. Kljaković	Pastel	600 x 680	Papinski hrvatski zavod sv. Jeronima, Rim	Lit. Josip Dukić, Umjetnička ostvarenja Joze Kljakovića u Zavodu svetog Jeronima, 2001., 759.-760., 768.

-	Krist - Knez mira (sa sv. Petrom, papom Agatonom i predstavnicima hrvatskoga naroda, petoricom braće i dvije sestre): mozaik na sjevernom pročelju	J. Kljaković	Mozaik	X	Papinski hrvatski zavod sv. Jeronima, Rim	Lit. Josip Dukić, Umjetnička ostvarenja Joze Kljakovića u Zavodu svetog Jeronima, 2001., 753., 767.
-	Krunjenje Zvonimira 1075. (priprava za mozaik)	J. Kljaković	Tempera na kartonu	1600 x 2000	Papinski hrvatski zavod sv. Jeronima, Rim	Lit. Josip Dukić, Umjetnička ostvarenja Joze Kljakovića u Zavodu svetog Jeronima, 2001., 753., 759.-760., 768./ Mozaik postavljen 1961.
-	Krunjenje Zvonimira 1075. (priprava za mozaik)	J. Kljaković	Pastel	X	„Ovaj pastel nedostaje.“	Lit. Josip Dukić, Umjetnička ostvarenja Joze Kljakovića u Zavodu svetog Jeronima, 2001., 759.-760., 768.
-	Pokrštenje Hrvata (priprava za mozaik)	J. Kljaković	Tempera na kartonu	1600 x 2000	Papinski hrvatski zavod sv. Jeronima, Rim	Lit. Josip Dukić, Umjetnička ostvarenja Joze Kljakovića u Zavodu svetog Jeronima, 2001., 753., 759.-760., 768./ Mozaik postavljen 1961.
-	Pokrštenje Hrvata (priprava za mozaik)	J. Kljaković	Pastel	600 x 680	Papinski hrvatski zavod sv. Jeronima, Rim	Lit. Josip Dukić, Umjetnička ostvarenja Joze Kljakovića u Zavodu svetog Jeronima, 2001., 759.-760., 768.
-	Tomislav - ilustracije za strip	A. Maurović - A. Kinert	Ilustracije	X	Zabavnik: 2. 8. - 13. 9. 1944.	Lit. Veljko Krulčić, Mauroviću, 2009., 355.
1945.	Stjepan Radić	H. Sumereker	Ulje na platnu, rezano s blindrame	658 x 525	Privatno vlasništvo, Zagreb	Lit. Jasna Tomičić, ur., Stjepan Radić, 1991., 115./ Datacija: 1941.-1945.
-	U čast Velikog Oktobra	B. Car	Tempera, kreda/ polukarton	681 x 381	Privatno vlasništvo	Lit. Jasmina Bovoljak (ur.), Refleksije vremena, 293.
1946.	Skica za 'Seljačku bunu'	K. Hegedušić	Olovka/ papir	680 x 990	Vl. Ivan Lacković Croata	Lit. Ante Sorić (ur.), Hegedušić, 1991., 58.

1947.	Bitka kod Stubice	K. Hegedušić	Tuš, kreda na papiru	2000 x 5500	Hrvatski sabor, Zagreb	Lit. Darko Schneider, Krsto Hegedušić: Kronika, 1974., 140.
1948.	Bitka kod Siska 1593.	K. Hegedušić	Ulje/ drvo	1220 x 1500	Muzej seljačkih buna, Gornja Stubica	Lit. Ante Sorić (ur.), Hegedušić, 1991., 58.

NEPOZNATE, NEODREĐENE ILI UPITNE DATACIJE

-	Ante Starčević (portret)	K. Kreković	Ulje na ljepenci	840 x 680	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	* Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk / Datacija: prva polovina 20. stoljeća
-	Barbari pred Rimom	B. Gilardi	Ulje na platnu	X	Izloženo i prodano u Milanu	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 39.
-	Bitka	J. Horvat Međimurec	Crtež olovkom	395 x 285	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Bitka pod Siskom	J. Horvat Međimurec	X	X	X	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 40.
-	Ciklus slika '1918.–1941.'	J. Horvat Međimurec	X	X	X	Int. Višnja Flego, Josip Horvat Međimurec, 2002., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje
-	Ciklus slika 'Hrvatski kraljevi'	J. Horvat Međimurec	X	X	X	Int. Višnja Flego, Josip Horvat Međimurec, 2002., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje
-	Cvijet pozlaćeni (po narodnoj pjesmi)	O. Iveković	Reprodukcija u boji	X	X	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković
-	Čeh, Leh, Meh i sestra Vilina	M. Rački	Akvarel	X	Galerija grada, Krapina	Lit. Marijan Tenšek, Krapina, 2005., 36.
-	Djed, unuk i vila	V. Karas	Ulje na platnu	550 x 680	Tiflološki muzej, Zagreb	Lit. Nikola Albaneže, Karas, 2001.-2002., 26.
-	Dolazak Hrvata	O. Iveković	Ulje na platnu	1470 x 2350 *	Institut za migracije i narodnosti, Zagreb	* Podaci s terena - prikupljeni na licu mjesta

-	Dolazak Hrvata	O. Iveković	Oleografija	575 x 940	Samoborski muzej, Samobor/ Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 25./ Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk/ Datacija: nakon 1918. godine
-	Eugen Kvaternik (portret)	F. Quiquerez	Ulje na platnu	X	X	Lit. Ferdo Šišić, „50-godišnjica tragične smrti Eugena Kvaternika“, 1921., 333.
-	Gladijatori u cirkusu	B. Gilardi	Ulje na platnu	X	Izloženo i prodano u Milanu	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 39.
-	Grgur Ninski na splitskom saboru	B. Gilardi	X	X	X	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 39.
-	Herman II. Celjski	I. Vizkelety	Ulje na platnu	X	Predsjednički dvori, Zagreb	Lit. Marina Bregovac Pisk, History Painting, 2010., 117./ Datacija: 1890-ih (1894.)
-	Hrvati i Avari (Zakletva Kolomanu) ?	F. Arch	Slikarija na tkanini	1010 x 1800	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk
-	Hrvatsko seljačko trojstvo (Antun i Stjepan Radić pri zagrobnom susretu s Matijom Gupcem)	M. Rački	Ulje na platnu (?)	X	X	Lit. Jasna Tomičić, ur., Stjepan Radić, 1991., 121.
-	Ispad Zrinskog iz Sigeta	O. Iveković	Oleografija	630 x 920	Muzej Slavonije, Osijek	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija u Hrvatskoj, 1992., 102.
-	Ivan Mažuranić - portret predsjednika Matice hrvatske (1858.-1872.)	J. Bužan	Ulje na platnu	X	Matica hrvatska, Zagreb	Lit. Mario Beusan, Zgrada Matice hrvatske, 2016., 84.
-	Jelena Maljak ruši most preko Glogovnice	Lj. Ožegović	Razglednica (tehnika slike nepoznata)	Razglednica (format slike nepoznat)	Gradski muzej, Križevci	Lit. Ozren Blagec i Gordana Đuričić, Ljudevit barun Ožegović, 2012., 155.

-	Juraj Julio Klovio slikar hrvatski	L. Hochbaum	Litografija	285 x 215	Gradski muzej, Varaždin	Lit. Vladimir Maleković (ur.), Historicizam u Hrvatskoj, 2000., 654.-655.
-	Kajmakčalan (tragovi srpsko-bugarske bitke, pejzaž)	O. Iveković	Akvarel, papir	396 x 520	Moderna galerija, Zagreb	* Dokumentacija Moderne galerije – Lada Bošnjak Velagić
-	Katarina i Petar Zrinski	O. Iveković	Ulje na platnu	805 x 420	VI. Vlado Brzović, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 133./ Bez signature i datacije
-	Kompozicije za svečanu dvoranu grada Ozlja: Krunjenje kralja Tomislava, Dolazak Hrvata na Kosovo, Pogibija Petra Svačića, Bitka pod Siskom, Ustanak u Rakovici	J. Horvat Međimurec	X	X	Svečana dvorana grada, Ozalj (prvotna namjena)	Int. Višnja Flego, Josip Horvat Međimurec, 2002., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje; Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 40.
-	Kralj Petar Krešimir (za sliku 'Jugoslavija' ?)	F. Salghetti Drioli	Uljena slika	X	VI. Ivana Tkalčića, kasnije vl. Družbe „Braće Hrvatskog Zmaja“, Zagreb - Ozalj	* Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk/ Slika nije signirana. S natpisom gore: 'Cresimirus Petrus rex Croat. et Dalmat.'
-	Kralj Zvonimir (za sliku 'Jugoslavija' ?)	F. Salghetti Drioli	Uljena slika	X	VI. Ivana Tkalčića, kasnije vl. Družbe „Braće Hrvatskog Zmaja“, Zagreb - Ozalj	* Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk/ Slika nije signirana. S natpisom gore: 'Snimirus rex Croatorum'
-	Kraljević Marko i vila	B. Šenoa	X	X	VI. g. Brodjovin Hinko	Lit. Izložba umjetnina 23. II. – 15. III. 1941., katalog, 1941., 10.
-	Krštenje kralja Tomislava ? (desni dio slike)	I. Tišov	Ulje na platnu	1080 x 740	Franjevačka galerija, Široki brijeg	Lit. Jelica Ambruš, Ivan Tišov, 2005., 22./ Riječ je o desnom komadu slike kojeg su franjevci otkupili od privatnika kao gotovo djelo. Slika je nekoć bila cjelovita.

-	Krunidba kralja Tomislava (studija) ?	I. Tišov ?	Ulje na platnu	770 x 600	Galerija Divila, Zagreb	Int. Galerija Divila - Krunidba kralja Tomislava - Ivan Tišov ?
-	Krvavi sabor križevački	Lj. Ožegović	Razglednica (tehnika slike nepoznata)	Razglednica (format slike nepoznat)	Gradski muzej, Križevci	Lit. Ozren Blagec i Gordana Đuričić, Ljudevit barun Ožegović, 2012., 154.
-	Luka Imbrišimović kod Požege	O. Iveković	Crtež	X	Hrvatske revolucije, izložba, 1920., Zagreb	Lit. Hrvatske revolucije, 1920., 4./ Datacija: „iz djačkih vremena“
-	Ljekarna k Zrinskomu (plakat s prikazom Nikole Šubića Zrinskog)	X (tisak: C. Albrecht - Jos. Wittasek)	Ilustracija - plakat	150 x 115	Privatno vlasništvo	Lit. Koralka Jurčec Kos, Ilustracija u Hrvatskoj, 2011., 13. i 77.
-	Matija Mesić - portret predsjednika Matice hrvatske (1872.-1874.)	J. Bužan	Ulje na platnu	X	Matica hrvatska, Zagreb	Lit. Mario Beusan, Zgrada Matice hrvatske, 2016., 84.
-	Motivi o Matiji Gupcu	J. Horvat Međimurec	X	X	X	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 40.
-	Muški akt iz 'Bakanala'	M. C. Medović	Olovka na papiru	205 x 170	Kolekcija Ante Salazana, Trpanj	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 245.
-	Muški akt za 'Bakanal'	M. C. Medović	Olovka na papiru (kaširano na karton)	565 x 325	Kolekcija Nikole Medovića, Kuna - Crkvice	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 244.
-	Muški poluakt u poluprofilu iz 'Bakanala'	M. C. Medović	Crvena olovka na papiru	330 x 236	Kolekcija Ante Salazana, Trpanj	Lit. Vera Kružić Uchytel, Medović, 1978., 245.
-	Naša pukovnija pred Jajcem ('juriš 53. pješ. pukovnije za vrijeme okupacije na ustašku tvrđavu Jajce u Bosni')	O. Iveković	X	X	X	Lit. „Hrvatski ratni slikar“, Jutarnji list, br. 1160, 20. lipnja 1915., 6.
-	Nikola Zrinski Sigetski	V. Bojničić	Razglednica	X	Naklada Rudolf Polaček, Zagreb	Int. Digitalni repozitorij Instituta za etnologiju i folkloristiku https://repozitorij.dief.eu/a/
-	Pobjeda Petra Zrinjskog nad Turcima kod Otočca	K. Matzek	Ulje na platnu	1020 x 1650	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 104.-105./ 1. pol. 20. st. ?

-	Pogibija Nikole Zrinskog u lovu	O. Iveković	X	X	„Nije poznato gdje se slika nalazi [...].“	Lit. Marijana Schneider, Zrinski i Frankopani u likovnoj umjetnosti, 1972.-1973., 268./ 1897. Marko Antonini izveo je reprodukciju u prizemlju dvorca Wiesner-Livadića u Samoboru.
-	Portret muškarca za 'Splitski sabor'	M. C. Medović	Olovka na kartonu	290 x 250	Kolekcija Nikole Medovića, Kuna - Crkvice	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 244.
-	Portret Matije Gupca	V. Kirin	X	X	X	* Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk
-	Portret Nikole Tommasea	M. C. Medović	Ulje na platnu	800 x 600	Nedovršeni rad za Šibensku vijećnicu (među slikama popaljenima u Kuni 1943.)	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 243.
-	Portret Ivana Luke Garagnina (1764.-1841.)	P. Zečević	Akvarel na papiru	340 x 220	Kaptolski arhiv, Zadar	Lit. Radoslav Tomić, Akvareli i crteži splitskog slikara Petra Zečevića u Zadru, 2005., 141.-142.
-	Portret Marka Sinovčića (Conte Marco Sinovich Spalatino Generale de Croati; ~ 1614.-1674.)	P. Zečević (?)	Akvarel na papiru	328 x 230	Kaptolski arhiv, Zadar	Lit. Radoslav Tomić, Akvareli i crteži splitskog slikara Petra Zečevića u Zadru, 2005., 142.-143.
-	Portret Petra Zrinskog	J. Uhlik	Ulje na platnu	1670 x 1190	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Gradovi i krajevi, 1977., 63./ * Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk/ Datacija: prva polovina 20. stoljeća

-	Portret Petra Zrinskog	J. Uhlík	Ulje na platnu	1150 x 840	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	Lit. Marijana Schneider, Gradovi i krajevi, 1977., 63./ * Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk/ Datacija: prva polovina 20. stoljeća
-	Portret splitskoga nadbiskupa Pacifika Bizze (1696.-1756.)	P. Zečević	Akvarel na papiru	347 x 234	Kaptolski arhiv, Zadar	Lit. Radoslav Tomić, Akvareli i crteži splitskog slikara Petra Zečevića u Zadru, 2005., 139.-140.
-	Portret splitskoga nadbiskupa Stjepana Cupillija (1659.-1719.)	P. Zečević (prema R. Persichiniju)	Akvarel na papiru	270 x 205	Kaptolski arhiv, Zadar	Lit. Radoslav Tomić, Akvareli i crteži splitskog slikara Petra Zečevića u Zadru, 2005., 138.-139.
-	Poslije mise u Rakovici	O. Iveković	Akvarel	480 x 720	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	* Podatke ustupila Marina Bregovac Pisk - kustosica Zbirke slika, grafika i skulptura, datacija: 1926. godina
-	Proglašenje Zagreba slobodnim gradom	Lj. Babić	X	X	X	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 40.
-	Radić govori	J. Bužan	Ulje na platnu	X	X	Lit. Jasna Tomičić, ur., Stjepan Radić, 1991., 114./ Slika nastala nakon skupštinskog atentata 1928. (?)
-	Rakovička pogibao – pogibija (Smrt Eugena Kvaternika)	O. Iveković	Ulje na platnu	900 x 1200	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 134./ * Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06875 (datacija: 1920.)

-	Rakovička buna	O. Iveković	Ulje, platno	1020 x 1310	Moderna galerija, Zagreb	* Dokumentacija Moderne galerije – Lada Bošnjak Velagić./ * Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N-06878 (upitna datacija: 1920.)
-	Ranjeni Crnogorac	M. Methudy (kopija po J. Čermáku)	Ulje na platnu	2260 x 1460	Hrvatski povijesni muzej, Zagreb	* Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk / Datacija: početak 20. stoljeća
-	Rastanak pred dvorcem	O. Iveković	Ulje/ karton	500 x 360	Galerija umjetnina, Split	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 134.
-	Rastanak (oproštaj Katarine od Petra Zrinskog)	O. Iveković	Ulje na platnu	X	Privatno vlasništvo	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 41.
-	Robinja	D. Marković	Ulje na platnu	1260 x 1890	Zbirka Bauer i Galerija umjetnina, Vukovar	Lit. Branka Balen, Dimitrije Marković, 1988., 217.-218.
-	Seljačka buna na Taboru	O. Iveković	Ulje	X	VI. g. Janušić Ivo	Lit. Izložba umjetnina 23. II. – 15. III. 1941., katalog, 1941., 10.
-	Seljački ratovi pod Matijom Gupcem - Sukobi između Kaptola i zagrebačkih građana	Nepoznati autor	Freske	X	Nekadašnja Bolnica milosrdne braće na početku Illice u Zagrebu	Lit. Marijana Schneider, Odras seljačke bune 1573. godine u likovnoj umjetnosti, 1973., 280./ Freske nisu sačuvane.
-	Serežan na konju (skica)	O. Iveković	Crtež/ ulje	480 x 381	Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb	Int. Katalog Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
-	Silvije Strahimir Kranjčević	J. Horvat Međimurec	Ulje na platnu	460 x 560	VI. Ivor Zidarić, Zagreb ?	* Dokumentacija Zbirke slika Hrvatskog povijesnog muzeja - Marina Bregovac Pisk
-	Skica za 'Bakanal'	M. C. Medović	Pastel i kreda	380 x 240	VI. obitelj Mate Šimunkovića, Split	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Medović, 1978., 245.

-	Skica za 'Gundulićev san'	V. Bukovac	Tuš	520 x 820	Kabinet grafike, HAZU, Zagreb	Lit. Vera Kružić Uchytíl, Bukovac, 2005., 431.
-	Skica za kompoziciju s povijesnom temom (Pokrštavanje ?)	O. A. Alexander	Olovka/ papir	290 x 410	Privatno vlasništvo	Lit. Snježana Pintarić, Alexander, 1998., 131.
-	Slobodna ili mrtva (skica)	I. Smirić (Žmirić)	X	X	„Darovana od autora Hrvatskoj čitaonici.“	Lit. Alfred Petričić, Zadarski slikari u XIX. stoljeću, 1958.-1959., 233./ 235.
-	Smrt cara Murata	F. Quiquerez	Ulje	X	VI. g. Edo Ulrich	Lit. Izložba umjetnina 23. II. – 15. III. 1941., katalog, 1941., 9.
-	Smrt Franje I. Rákócija (s Jelenom Zrinskom i carskim vojnikom) ?	V. Karas ?	Ulje na platnu	?	VI. Jura Gašparac	Int. „Pronađena slika“, Jutarnji list, 25. 10. 2020.
-	Smrt kralja Zvonimira	V. Karas	X	X	Zbirka slika Ivana Kukuljevića Sakcinskog - danas nepoznato	Lit. Marina Bregovac Pisk, History Painting, 2010., 112.
-	Smrt Nikole Zrinjskoga, bana hrv.	O. Iveković	Ulje	X	VI. g. H. Iveković	Lit. Izložba umjetnina 23. II. – 15. III. 1941., katalog, 1941., 9.
-	Smrt Nikole Zrinjskog u Kuršanečkom lugu kod Čakovca	J. Horvat Međimurec	X	X	X	Int. Višnja Flego, Josip Horvat Međimurec, 2002., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje
-	Smrt Nikole Zrinjskoga u Sigetu gradu	M. Mišković	Bakrorez	X	„[...] od koje slike jedan odtisak na svili ima narodni muzeum u Zagrebu.“	Lit. Ivan Kukuljević, Slovník umjetnikah jugoslavenskih, 1858., 317.
-	Smrt Nikole Šubića Zrinskog	Nepoznati autor	Kolorirana litografija	375 x 476	Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb	Int. MUO - AthenaPlus (Europeana platforma)
-	Smrt Petra Svačića	O. Iveković	Oleografija	630 x 950	Samoborski muzej, Samobor	Lit. Krunoslav Kamenov, Oleografija, 1988., 25.
-	Smrt Smail-age Čengića/ Četa - ilustracija za knjigu	J. Kljaković	Tuš na papiru	220 x 200	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Petra Senjanović, Kljaković, 2009.-2010., 184.

-	Smrt Zrinjskog i Frankopana	J. Horvat Međimurec	X	X	X	Int. Višnja Flego, Josip Horvat Međimurec, 2002., Hrvatski biografski leksikon, online izdanje
-	Studija iz hrvatske historije	O. Iveković	Ulje	X	VI. g. Lav Kalda	Lit. Izložba umjetnina 23. II. – 15. III. 1941., katalog, 1941., 9.
-	Trenk - pandur	O. Iveković	Ulje na kartonu	X	Privatno vlasništvo	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković (JAZU - ponuda za otkup slike br. 38)
-	Trenkov pandur	O. Iveković	Ulje na kartonu	590 x 405	Privatno vlasništvo	* Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković (JAZU - ponuda za otkup slike br. 169)
-	Trenkovi panduri	O. Iveković	Ulje na platnu	2000 x 3100	Moderna galerija, Zagreb	Lit. Snježana Pintarić, Iveković, 1995.-1996., 134./ Datacija: oko 1917. * Dokumentacija Moderne galerije – Lada Bošnjak Velagić / * Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, br. negativa: N- 06883 (datacija: 1920.)
-	Ustanak u Rakovici	J. Horvat Međimurec	X	X	X	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 40.
-	Uzkrsnutje narodnosti hrvatske	N. Strahinjić	X	X	X	Lit. Ivan Kukuljević, Slovník umjetnikah jugoslavenskih, 1858., 432./ „[...] radeći i motreći oko ove slike [...], oboli i poludi.“
-	Vatroslav Lisinski	J. F. Mücke	Ulje na platnu (?)	X	Izgubljeno	Lit. Marijana Schneider, Josip Franjo Mücke, 1979., 360.

-	Vivat rex - studia	O. Iveković	Tempera	X	VI. gdja barunica Nikolić – Podrinjska Vera	Lit. Izložba umjetnina 23. II. – 15. III. 1941., katalog, 1941., 10.
-	Zadnje jutro Zrinskog u Sigetu	Lj. Ožegović	Razglednica (tehnika slike nepoznata)	Razglednica (format slike nepoznat)	Gradski muzej, Križevci	Lit. Ozren Blagec i Gordana Đuričić, Ljudevit barun Ožegović, 2012., 154.-155.
-	Zadnji dan republike Venecije	I. Smirić (Žmirić)	Crtež ugljenom na platnu	1700 x 1200	Galerija umjetnina, Zadar	Lit. Alfred Petričić, Zadarski slikari u XIX. stoljeću, 1958.-1959., 234.-235.
-	Zrinski i Frankopan kod sklapanja ugovora pred sultanom	O. Iveković	Ulje na platnu (?)	1500 x 2000	Privatno vlasništvo (1957.)	Lit. Marijana Schneider, Historijsko slikarstvo, 1969., 35.-36./ * Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu: Oton Iveković (JAZU - ponuda za otkup slike br. 39) / Upitna datacija: 1888. godina (u tom je slučaju slika istovjetna „Uroti Zrinskog i Frankopana“ iz iste godine - riječ bi bila o jednom te istom djelu)
-	Zrinski i Frankopan u tamnici	O. Iveković	Ulje na platnu (?) - reprodukcija na razglednici	X	Privatno vlasništvo	Neke od razglednica još se nalaze u prodaji, vidi: https://www.limundo.com (25. 8. 2020.)

VII. Popis slikovnih priloga ¹⁵¹²

- 1) *I. Simonetti, Bijeg iz Parga 1819. godine, 1842., Muzej Benaki, Atena (reprodukcija iz tiska)*
- 2) *S. Marjanović, Osnivanje benediktinskog samostana na Martinovu brdu (Sveti Stjepan ugarski kralj), 1843., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb (MUO-000076)*
- 3) *K. Svoboda, Čeh, Leh i Meh, 1847., drvorez (Ilustracija za 'Dogodovštinu Ilirije Velike' Ljudevita Gaja), Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb (R 4701/A V)*
- 4) *F. Salghetti Drioli, Kristofor Kolumbo u lancima, 1850., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-137)*
- 5) *F. Salghetti Drioli, Car Dušan i vila, 1852., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb, izloženo u Galeriji umjetnina u Zadru (MG-141)*
- 6) *F. Salghetti Drioli, Jugoslavija, 1870., Galerija umjetnina, Zadar (vlasništvo Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu; reprodukcija iz časopisa Svijet)*
- 7) *V. Karas, Djed, unuk i vila, neodređena datacija, Tiflološki muzej, Zagreb (460)*
- 8) *V. Karas (?), Progon raje, 1852., privatno vlasništvo, Zagreb (reprodukcija iz tiska)*
- 9) *V. Karas, Oproštaj serežana (Odlazak serežana u rat), 1856., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-8588)*
- 10) *K. Jakobey, Ivan Zapolja, 1866., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-2551)*
- 11) *I. Moretti, Posljednji trenuci Petra Zrinskog i Franje Krste Frankopana u tamnici, 1873., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek (MLU-S-683)*
- 12) *I. Smirić, Vijeće nad novorođenim djetetom u Sparti, 1872., privatno vlasništvo, Zadar (reprodukcija iz tiska)*
- 13) *Lj. Ožegović, Krvavi sabor križevački, neodređena datacija, razglednica, Gradski muzej, Križevci (6585)*
- 14) *D. Weingärtner, Hrvatski sabor 1848. godine, 1885., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-7400)*
- 15) *D. Weingärtner, Sabor u Cetinu 1527. godine, 1889., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-2799)*
- 16) *J. F. Mücke, Dolazak Hrvata u Hrvatsku, 1867., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-5852)*

¹⁵¹² Unutar zagrada navedeni su inventarni brojevi predmeta ili naziv i vrsta izvora podataka.

- 17) *J. F. Mücke, Smrt Stjepana II. Držislavića, 1870., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-5855)*
- 18) *F. Quiquerez, Dolazak Hrvata k moru, 1870., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-19501)*
- 19) *F. Quiquerez, Petar Preradović, 1888., Muzej grada Zagreba, Zagreb (MGZ-3428)*
- 20) *F. Quiquerez, Ivan Gundulić, 1889., oleografija, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-26777)*
- 21) *F. Quiquerez, Krunidba kralja Zvonimira, 1878./1879., nepoznata lokacija, oleografija (1884.), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-33066)*
- 22) *F. Quiquerez, Zakletva kralju Kolomanu ili Vladislav II. Jagelović obvezuje se poštivati prava plemstva (?), oko 1880., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb (MUO-000082)*
- 23) *F. Quiquerez, Smaknuće Matije Gupca (dio predskice), 1878., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-2103)*
- 24) *F. Quiquerez, Tomislav - prvi hrvatski kralj, 1888., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-5848)*
- 25) *F. Quiquerez, Kosovka djevojka, 1879., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-12788)*
- 26) *F. Quiquerez, Miloš Obilić ubija sultana Murata, do 1891., Istorijski muzej Srbije, Beograd (reprodukcija iz tiska)*
- 27) *F. Quiquerez, Antemurale Christianitatis, 1892., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-5849)*
- 28) *F. Quiquerez, Juriš Nikole Zrinskog iz Sigeta (studija), 1886., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-5851)*
- 29) *F. Quiquerez, Zrinski i Frankopan u tamnici, 1883./1884., oleografija, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-33067)*
- 30) *V. Bukovac, Portret Janka Draškovića, 1893., Matica hrvatska, Zagreb (reprodukcija iz tiska)*
- 31) *V. Bukovac, Gundulićev san, 1894., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-295)*
- 32) *V. Bukovac, Hrvatski preporod (svečani zastor), 1895., Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb (internetske stranice Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu)*
- 33) *V. Bukovac, Razvitak hrvatske kulture, 1913., Hrvatski državni arhiv, Zagreb (reprodukcija iz tiska)*

- 34) *M. C. Medović, Bakanal, 1893., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-7088)*
- 35) *M. Barabás, Nikola Šubić Zrinski, 1842., Kiscelli Múzeum, Budimpešta (internetske stranice)*
- 36) *B. Čikoš Sesija, Nikola Šubić Zrinski, 1895., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek (MLU-S-750)*
- 37) *B. Čikoš Sesija, Trenkovi panduri, 1906., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek (MLU-S-418)*
- 38) *B. Čikoš Sesija, Posljednji bogumili, 1913., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-508)*
- 39) *O. Iveković, Rastanak Katarine od Petra Zrinskog, 1887., privatno vlasništvo (reprodukcija iz tiska)*
- 40) *O. Iveković, Rastanak Zrinskog i Frankopana od Katarine Zrinske, 1901., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-17802)*
- 41) *O. Iveković, Juriš Nikole Zrinskog iz Sigeta, 1889., nepoznata lokacija (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 42) *O. Iveković, Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta (navođena i kao Provala Nikole Zrinskog iz Sigeta), 1890., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-5847)*
- 43) *G. Benczúr, Oproštaj od Ladislava Hunjadija, 1866., Mađarska nacionalna galerija (Magyar Nemzeti Galéria), Budimpešta (internetske stranice)*
- 44) *O. Iveković, Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta (navođena i kao Provala Nikole Zrinskog iz Sigeta), 1890., Narodni muzej, Beograd (reprodukcija, izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)*
- 45) *O. Iveković, Nikola Zrinski pred juriš iz Sigeta (navođena i kao Provala Nikole Zrinskog iz Sigeta), 1890., privatno vlasništvo (reprodukcija, izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)*
- 46) *O. Iveković, Kraljević Marko i vila Ravijojla, 1891., nepoznata lokacija (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 47) *O. Iveković, Smrt bana Nikole Zrinskog Mlađeg, 1891., nepoznata lokacija (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 48) *O. Iveković, Smrt Petra Svačića, 1894., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-394)*
- 49) *O. Iveković, Smrt Petra Svačića, 1894., Banska palača, Zagreb (reprodukcija, izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)*

- 50) *O. Iveković, Smail-aga Čengić i vojvoda Bauk, 1896., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-31686)*
- 51) *O. Iveković, Kod Visokog ili Okupacija Bosne, 1898., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-1848)*
- 52) *O. Iveković, Na Kordunu (Straža na Kordunu), skica, 1898. (?), privatno vlasništvo, Zagreb (reprodukcija, izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)*
- 53) *O. Iveković, Na Kordunu, 1898., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-378)*
- 54) *O. Iveković, Graničarov san, 1905. (1901.?), nepoznata lokacija (reprodukcija iz Prosvjete)*
- 55) *O. Iveković, Veronika Desinička, 1901./1902., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-17801)*
- 56) *O. Iveković, Matica hrvatska 1842., 1903., Matica hrvatska, Zagreb (internetske stranice Matice hrvatske)*
- 57) *O. Iveković, Diploma Matice hrvatske, 17. II. 1902., Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb (internetske stranice Nacionalne i sveučilišne knjižnice)*
- 58) *O. Iveković, Dolazak Hrvata, 1905., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-385)*
- 59) *O. Iveković, Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja ili Krunjenje kralja Tomislava, 1905., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-387)*
- 60) *O. Iveković, Pacta conventa, 1905., nepoznata lokacija (reprodukcija, izvor: Arhiv HAZU, Zagreb)*
- 61) *O. Iveković, Kralj Tomislav, odjeća, prije 1902., Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HAZU, Zagreb (Digitalna zbirka HAZU)*
- 62) *O. Iveković, Hrvatski vojnik, odjeća, prije 1902., Odsjek za povijest hrvatskog kazališta, HAZU, Zagreb (Digitalna zbirka HAZU)*
- 63) *M. Munkácsy, Osvajanje zemlje, 1893., Mađarski parlament, Budimpešta (internetske stranice)*
- 64) *A. Feszty, Dolazak Mađara, detalj slike, 1892.-1894., danas u rotondi u Ópusztaszeru u Mađarskoj (internetske stranice)*
- 65) *O. Iveković, „Krunisanje kralja Tomislava“, 1905. (naslov i reprodukcija iz Hrvatskog kola)*
- 66) *O. Iveković, Hrvati pozdravljaju prvog svog kralja ili Krunjenje kralja Tomislava, 1905., privatno vlasništvo, Zagreb (reprodukcija, izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)*

- 67) *J. F. Mücke, Ugovor s kraljem Kolomanom, litografija, druga polovina 19. stoljeća, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb (MUO-005992)*
- 68) *O. Iveković, Bitka kod Gorjana, 1907., Gradska vijećnica, Đakovo (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 69) *O. Iveković, Bitka kod Gorjana - skica, 1907., privatno vlasništvo, Zagreb (reprodukcija iz tiska)*
- 70) *O. Iveković, Bitka kod Gorjana – detalj, Károly Khuen-Héderváry na lijevoj strani slike (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 71) *M. Kovács, Nikola Gorjanski brani Elizabetu i Mariju, 1885., Mađarska nacionalna galerija (Magyar Nemzeti Galéria), Budimpešta (internetske stranice)*
- 72) *O. Iveković, Cvijet pozlaćeni, 1907., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (reprodukcija, izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)*
- 73) *O. Iveković, Vivat rex ili Cetinski sabor 1527. godine, 1911., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 74) *O. Iveković, Dolina Paklenice ili Odlazak u ropstvo ili Hrvatski ligaši vode zarobljene kraljice Jelisavu (Elizabetu) i Mariju preko Velebita iz Počitelja u Novigrad 1387. godine, 1912., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-381)*
- 75) *S. O. Petrich, Marija i Elizabeta u novigradskom zarobljeništvu, 1879., privatno vlasništvo (internetske stranice)*
- 76) *O. Iveković, Krvavi sabor u Križevcima (studija za zidnu sliku), 1914., Gradski muzej, Križevci (reprodukcija, izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)*
- 77) *O. Iveković, Krvavi sabor u Križevcima, 1914., Crkva sv. Križa – trijumfalni luk, Križevci (fotografija Konzervatorskog odjela u Bjelovaru)*
- 78) *O. Iveković, Prijelaz Drine kod Batara, 1917., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-8821)*
- 79) *Prof. Oton Iveković (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 80) *V. Bukovac, Dubravka, 1894., Muzej lijepih umjetnosti (Szépművészeti Múzeum), Budimpešta (reprodukcija iz tiska)*
- 81) *M. C. Medović, Srijemski mučenici, 1895., Muzej lijepih umjetnosti (Szépművészeti Múzeum), Budimpešta (reprodukcija iz tiska)*
- 82) *V. Bukovac, Živio kralj (Kralj u Zagrebu), 1896., Hrvatski institut za povijest, Zagreb (reprodukcija iz tiska)*
- 83) *M. C. Medović, Splitski sabor 925. godine, 1897., Hrvatski institut za povijest, Zagreb (reprodukcija iz tiska)*

- 84) *M. C. Medović, Dolazak Hrvata, 1903., Hrvatski institut za povijest, Zagreb (reprodukcija iz tiska)*
- 85) *M. C. Medović, Krunjenje Ladislava Napuljskog, 1905., Hrvatski institut za povijest, Zagreb (reprodukcija iz tiska)*
- 86) *M. C. Medović, Zaruke kralja Zvonimira, 1907., Hrvatski institut za povijest, Zagreb (reprodukcija iz tiska)*
- 87) *B. Čikoš Sesija, Pokrštenje Hrvata, 1907., Hrvatski institut za povijest, Zagreb (reprodukcija iz tiska)*
- 88) *O. Iveković, Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu 1102. godine, 1906./1909., Hrvatski institut za povijest, Zagreb (reprodukcija iz tiska)*
- 89) *Zlatna dvorana u Opatičkoj 10 u Zagrebu 1 (fotografirao I. K.)*
- 90) *Zlatna dvorana u Opatičkoj 10 u Zagrebu 2 (fotografirao I. K.)*
- 91) *Zlatna dvorana u Opatičkoj 10 u Zagrebu 3 (fotografirao I. K.)*
- 92) *Zlatna dvorana u Opatičkoj 10 u Zagrebu 4 (fotografirao I. K.)*
- 93) *M. Rački, Kraljević Marko (Nejunačkom vremenu u prkos), 1910., plakat izložbe, Kabinet grafike HAZU, Zagreb (reprodukcija iz tiska/ 98-II)*
- 94) *Lj. Babić, Ženidba Kraljevića Marka, 1910. (Katalog izložbe)*
- 95) *M. Rački, Kraljević Marko i Musa Kesedžija, 1910. (Katalog izložbe)*
- 96) *T. Krizman, Kraljević Marko i vila Ravijojla, 1910. (Katalog izložbe)*
- 97) *C. Ostrogovich, Dolazak Slavena na more, 1924. (?), Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka (MMSU-2331)*
- 98) *M. Rački, Dolazak Slavena na Balkan, 1931., privatno vlasništvo (reprodukcija iz tiska)*
- 99) *K. Hegedušić, Petar Zrinski u borbi s Turcima, 1940., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-8824)*
- 100) *K. Kreković, Kralj Zvonimir, neodređena datacija, djelo uništeno (reprodukcija iz tiska)*
- 101) *K. Kreković, Ivo Senjanin, studija, neodređena datacija (1920-e godine), nepoznata sudbina, djelo vjerojatno uništeno (reprodukcija iz tiska)*
- 102) *K. Kreković, Ivo Senjanin oslobađa iz turskog zarobljeništva svoga pobratima uskoka Antu Milanovića iz Duvna, crtež, neodređena datacija (1920-e godine), nepoznata sudbina, djelo vjerojatno uništeno (reprodukcija iz tiska)*
- 103) *I. Tišov, Slava Lisinskom, 1927., nepoznata sudbina (reprodukcija, izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)*

- 104) *I. Tišov, Prelom - 29. listopada 1918. godine, 1919., nepoznata sudbina (reprodukcija iz tiska)*
- 105) *I. Tišov, Dan slobode, 1919./1920., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (reprodukcija, izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)*
- 106) *I. Tišov, Dan slobode, 1919./1920., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, današnje stanje (HPM/PMH-8807)*
- 107) *I. Tišov, Stjepan Radić među seljacima, 1928., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-8820)*
- 108) *O. Iveković, Bitka na Stubičkom polju 1573. godine, 1919., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-5844)*
- 109) *Ferdinand Hodler, Bitka kod Näfelsa, 1896./1897., Kunstmuseum, Basel (internetske stranice)*
- 110) *O. Iveković, Katarina Zrinska u Veneciji, 1919., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-3047)*
- 111) *O. Iveković, Posljednji Zrinski u tamnici - Ivan Gnade, 1920., nepoznata lokacija (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 112) *O. Iveković, Requiem za posljednjeg Zrinskog ili Posljednja Zrinska, 1930., privatno vlasništvo, nepoznata lokacija (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 113) *O. Iveković, Rakovička buna, 1920., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (reprodukcija, izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)*
- 114) *O. Iveković, Rakovička pogibija, 1920., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (reprodukcija, izvor: Fototeka – Arhiv Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb)*
- 115) *O. Iveković, Kralj Petar na putu kroz Albaniju, 1922. (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 116) *O. Iveković, Prizor poslije mise u Rakovici – 'Proglašenje kralja za bune u Rakovici' (reprodukcija iz Svijeta)*
- 117) *O. Iveković, Trenkovi panduri, 1917. ili 1920., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-388)*
- 118) *O. Iveković, Smaknuće Matije Gupca na Markovom trgu, 1921., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-393)*
- 119) *O. Iveković, Odlazak u boj na Kosovu – studija za sliku, 1924., Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb (MG-384)*
- 120) *O. Iveković, Odlazak u boj na Kosovu – konačna slika, 1924., nepoznata lokacija (reprodukcija iz Novosti)*

- 121) *O. Iveković, Lijepa naša domovina, 1926., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-5846)*
- 122) *O. Iveković, Smrt bana Berislavića, 1922./1931., nepoznata lokacija (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 123) *O. Iveković, Mirna Bosna, 1931., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-3046)*
- 124) *O. Iveković, Dolazak Hrvata na more, nepoznate datacije – poslije 1918., Institut za migracije i narodnosti, Zagreb (OS-11/2016)*
- 125) *J. Horvat Međimurec, Tomislav, prvi kralj hrvatski, 1936., ilustracija u knjizi (reprodukcija iz tiska)*
- 126) *J. Horvat Međimurec, Smrt bana Nikole Zrinskog u Kuršanečkom lugu, nekoć gradska vijećnica grada Čakovca, Čakovec, nestalo tijekom Drugog svjetskog rata (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 127) *J. Horvat Međimurec, Smrt kneza Zdeslava (Sedeslava), 1928., privatno vlasništvo (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 128) *J. Horvat Međimurec, „Dvoboj Gjura Zrinskog, hrvatskog bana, s neprijateljem“, 1936., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-17808)*
- 129) *J. Horvat Međimurec, Krunjenje kralja Tomislava, 1938., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-8822)*
- 130) *A. von Kreling (1819.-1876.), Krunidba Ludviga IV. Bavarskog 1328. godine u Rimu, 1860., Maximilianeum, München (internetske stranice)*
- 131) *J. Horvat Međimurec, Smrt Petra Svačića, 1941. (reprodukcija, izvor: Arlikum HAZU, Zagreb)*
- 132) *J. Horvat Međimurec, Smrt Petra Svačića, 1936., ilustracija u knjizi (reprodukcija iz tiska)*
- 133) *J. Horvat Međimurec, Kralj Tomislav na prijestolju, 1941., Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (HPM/PMH-14002)*
- 134) *Reljef s likom kralja iz Splitske krstionice (reprodukcija iz tiska)*
- 135) *J. Horvat Međimurec, „Pogibija Matije Gobca (Gubca)“, 1936., ilustracija u knjizi (reprodukcija iz tiska)*

- *Galerija istaknutih predstavnika historijskog slikarstva u Hrvatskoj*
- *Lenta vremena*
- *Građa korištena u istraživanju*
- *Zlatna dvorana Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10 - raspored slika*

VIII. Izvori

Literatura:

- Albaneže, Nikola. *Vjekoslav Karas: kritička retrospektiva*. Zagreb: Umjetnički paviljon, 2001.
- Ambruš, Jelica. *Ivan Tišov (1870.-1928.): retrospektivna izložba*. Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2005.
- Ančić, Mladen. „Zamišljanje tradicije: Vrijeme i okolnosti postanka 30. glave djela *De administrando imperio*.“ *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* 42 (2010): 133-151.
- Antolković, Viktorija. „Prikazivanje hrvatskog srednjeg vijeka kroz djela historijskog slikarstva u udžbenicima povijesti od sredine 19. stoljeća do danas.“ Diplomski rad, Sveučilište u Zagrebu: Filozofski fakultet, 2015.
- Art. „Likovna kronika. Izložba prof. Otona Ivekovića od 2. do 10. 9. u Ullrichovom salonu.“ *Riječ*, br. 36, 1931., 13.
- Atkinson, Joseph Beavington. „German Painters of the Modern School. No. VIII. - Karl Friedrich Lessing.“ *The Art Journal* (1865): 261-264.
- Atkinson, Joseph Beavington. „German Painters of the Modern School. No. X. - Alfred Rethel.“ *The Art Journal* (1865): 337-340.
- Babić, Ivo. „Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj. Povijesni muzej Hrvatske.“ *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture* 11/ 12 (1970): 151-153.
- Babić, Ivo. „O reljefu s prikazom kralja iz splitske krstionice.“ *Archaeologia Adriatica* IV (2010): 203-215.
- Babić, Ljubo. *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*. Zagreb: Matica hrvatska, 1934.
- Babić, Ljubo. *Umjetnost kod Hrvata*. Zagreb: Naklada A. Velzek, 1943.
- Badalić, Hugo. *Nikola Šubić Zrinjski. Glasbena tragedija u 3 čina (8 slika)*. Zagreb: Tiskom C. Albrechta, 1884.
- Bagarić, Marina, Dragan Damjanović, Iva Sudec Andreis i Petra Vugrinec, ur. *Ars et virtus: Hrvatska - Mađarska: 800 godina zajedničke kulturne baštine*. Zagreb - Budimpešta: Galerija Klovićevi dvori: Mađarski nacionalni muzej, 2020.

- Balen, Branka. „Dimitrije Marković (1853.-1919.).“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 31 (1988): 215-219.
- Balen, Branka. *Josip Franjo Mücke: 1821.-1883.* Osijek - Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zavod za znanstveni i umjetnički rad: Galerija likovnih umjetnosti, 2000.
- Banac, Ivo. „Gundulić u hrvatskim nacionalnim ideologijama 19. i 20. stoljeća.“ U *Gundulićev san*, ur. Slobodan Prosperov Novak, 11-15. Zagreb: Muzejski prostor, 1989.
- Bann, Stephen. *Paul Delaroche: History Painted.* London: Reaktion Books, 1997.
- Barrallo, Javier i Santiago Sánchez-Beitia. „Guernica.“ *Proceedings of Bridges: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture* (2012): 215-222.
- Bartmann, Dominik. *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich.* Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1985.
- Baumstark, Reinhold i Frank Büttner, ur. *Grosser Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. Publikation zur Ausstellung Großer Auftritt - Piloty und die Historienmalerei (München, Neue Pinakothek, 4. 4. - 27. 7. 2003.).* Köln: DuMont, 2003.
- Bavoljak, Jasmina, ur. *Refleksije vremena: 1945.-1955.* Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2012.
- Bertsch, Markus i Amelie Baader. *Making History: Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts.* Hamburg: Michael Imhof Verlag, 2020.
- Beusan, Mario. „Zgrada Matice hrvatske u Zagrebu.“ *Kaj: časopis za književnost, umjetnost i kulturu* 49/ 234: 1-2 (2016): 81-92.
- Bibliografija rasprava i članaka V – likovne umjetnosti.* Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. (bibliografija o Otonu Ivekoviću, op. a.)
- Bijelić, Borislav. *Ivan Tišov (1870.-1928.): mala retrospektivna izložba.* Đakovo: Muzej Đakovštine, 2004.
- Birjułow, Jurij et al. *MATEJKO: Obrazy olejne – Katalog.* Warsaw: Wydawnictwo Arkady, 1993.
- Birnie Danzker, Jo-Anne. *Franz von Stuck.* München: Edition Minerva Hermann Farnung, 1997.

- Blagec, Ozren i Gordana Đuričić. „Ljudevit barun Ožegović.“ *Cris: časopis Povijesnog društva Križevci* XIV (2012): 142-156.
- Blakesley, Rosalind Polly. *The Russian Canvas: Painting in Imperial Russia, 1757-1881*. New Haven: Yale University Press, 2016.
- Boime, Albert. *Thomas Couture and the Eclectic Vision*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Bosnar Salihagić, Željka. „Vjekoslav Karas: 'Djed i unuk'.“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 45 (2002): 183-190.
- Botica, Stipe. *Povijest hrvatske usmene književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2013.
- Brainovich, Gianbattista. *Illustrazione del teatro Bajamonti in Spalato*. Split: Olivetti e Giovannizio, 1860.
- Bratulić, Josip. „Legenda o kralju Zvonimiru.“ U *Zvonimir, kralj hrvatski*, ur. Ivo Goldstein, 235-240. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
- Bregovac Pisk, Marina. *Ferdinand Quiquerez: 1845.-1893*. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 1995.
- Bregovac Pisk, Marina. „Ivan Kukuljević Sakcinski - skupljač umjetnina.“ *Muzeologija* 32 (1995): 14-22.
- Bregovac Pisk, Marina. „Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća (pregled tema iz nacionalne povijesti).“ U *Historicizam u Hrvatskoj*, ur. Vladimir Maleković, 299-311. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000.
- Bregovac Pisk, Marina. *Zbivanja 1848.-1849. na grafičkim listovima: Grafička zbirka Hrvatskog povijesnog muzeja*. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 2000.
- Bregovac Pisk, Marina. *Portreti u Zbirci grafika Hrvatskog povijesnog muzeja*. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 2008.
- Bregovac Pisk, Marina. „Oton Iveković.“ U *Zagreb - München: hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, ur. Radovan Vuković, 52-53. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 2009.

- Bregovac Pisk, Marina. „History Painting in Croatia in the 19th Century - An Overview.“ U *European History Painting in the 19th Century. Mutual Connections - Common Themes - Differences*, ur. Rafał Ochęduszko i Wojciech Bałus, 111-124. Kraków: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Bregovac Pisk, Marina. „Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj i njegovo ishodište na münchenskoj Akademiji (nacionalna tematika).“ U *Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, ur. Irena Kraševac i Petar Prelog, 72-89. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011.
- Bregovac Pisk, Marina. „In memoriam Marijana Schneider (1923.-2013.).“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 57 (2014): 239-240.
- Bregovac Pisk, Marina. *Slike Velikog rata u Zbirci slika, grafika i skulptura Hrvatskog povijesnog muzeja*. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 2014.
- Bregovac Pisk, Marina. „Izidor Kršnjavi i Ferdinand Quiquerez.“ U *Iso Kršnjavi - veliki utemeljitelj*, ur. Ivana Mance i Zlatko Matijević, 461-478. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti: Hrvatski institut za povijest, 2015.
- Bregovac Pisk, Marina. „Odrazi zajedničke hrvatske i mađarske prošlosti u historijskom slikarstvu Hrvatske 19. i početka 20. stoljeća.“ U *Ars et virtus: Hrvatska - Mađarska: 800 godina zajedničke kulturne baštine*, ur. Marina Bagarić, Dragan Damjanović, Iva Sudec Andreis i Petra Vugrinec, 278-291. Zagreb - Budimpešta: Galerija Klovićevi dvori: Mađarski nacionalni muzej, 2020.
- Bregovac Pisk, Marina i Kristian Gotić. *Iso Kršnjavi: veliki utemeljitelj: ministar europskog duha*. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 2012.
- Briggs, Asa i Peter Burke. *Socijalna povijest medija: od Gutenberga do interneta*. Zagreb: Naklada Pelago, 2011.
- Brueckner, Wolfgang. *Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Grossunternehmens*. Frankfurt am Main: Henrich, 1973.
- Budak, Neven. *Prva stoljeća Hrvatske*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1994.
- Bukovac, Vlaho. *Moj život*. Zagreb: Matica hrvatska, 1992.

- Bulat Simić, Anka. *Vjekoslav Karas*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti NRH, 1948. (i. e. 1958.)
- Bulimbašić Sandi. *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić (1908.-1919.): umjetnost i politika*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2016.
- Burke, Peter. *Očevid: upotreba slike kao povijesnog dokaza*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003.
- C. Z., „Aus unseren Kunstateliers.“ *Agramer Zeitung*, br. 90, 18. travnja 1896., 5-6. (o slici „Srijemski mučenici“ i o slici „Mongoli“, op. a.)
- Carić, Juraj. *Kristof Kolumbo i otkriće Amerike*. Split: Slobodna Dalmacija, 2005.
- Castro, Maria João. „Modes of Relation: Power and Portuguese Imperial Painting.“ U *Empire and Colonial Art: An Anthology of Essays*, ur. Maria João Castro, 165-175. Lisbon: ArTravel, 2017.
- Clegg, Elizabeth. *Art, Design, and Architecture in Central Europe 1890-1920*. New Haven - London: Yale University Press, 2006.
- Cvijić, Antonija. „Ferdo Quiquerez.“ *Hrvatsko kolo: književno-naučni zbornik XII (1931)*: 115-144.
- Čelebonović, Aleksa. *Ulepšani svet: slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*. Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1974.
- „Četrdeset godišnjica rada Otona Ivekovića.“ *Svijet*, br. 9, 1928., 183-184.
- Četvrta izložba hrvatskih umjetnika u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj. Zagreb: Galerija umjetnosti Nezavisne Države Hrvatske: Umjetnički paviljon, 17. VI. – 9. VII. 1944.
- Čolović, Ivan. *Smrt na Kosovu polju. Istorija kosovskog mita*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2016.
- Črnja, Zvane. *Kulturna historija Hrvatske: ideje - ličnosti - djela*. Zagreb: Epoha, 1964.
- D. H. U. Katalog*. Zagreb, 1898.
- Damjanović, Dragan. „Nacionalne ideologije i umjetnost u 19. stoljeću na primjeru fresaka u apsidama đakovačke katedrale.“ *Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja* 18/ 3 (2009): 461-478.

- Damjanović, Dragan. *Arhitekt Herman Bollé*. Zagreb: Leykam international, Muzej za umjetnost i obrt, 2013.
- Damjanović, Dragan. „Pravoslavna crkva u Šarengradu - primjer barokno-klasicističkoga *Gesamtkunstwerka*.“ *Scrinia Slavonica: Godišnjak Podružnice za povijest Slavonije, Srijema i Baranje Hrvatskog instituta za povijest* 14 (2014): 107-128.
- Damjanović, Dragan. „Austro-ugarska okupacija Bosne i Hercegovine gledana očima hrvatskog slikara: *Prijelaz Save kod Broda* Ferdinanda Quiquereza.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 41 (2017): 199-214.
- Damjanović, Dragan. *Saborni hram Preobraženja Gospodnjeg i baština Srpske pravoslavne crkvene općine u Zagrebu*. Zagreb: Srpska pravoslavna crkva u Hrvatskoj, Eparhija zagrebačko - ljubljanska, Crkvena općina Zagreb, 2020.
- Dautbegović, Jozefina. „IZ PERSONALNOG ARHIVA MDC-A: dr. Vera Kružić Uchytíl.“ *Informatica museologica* 34: 1-2 (2003): 106-114.
- De Gubernatis, Angelo. *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*. Firenca: Coi tipi dei successori Le Monnier, 1889.
- Dečman, Renata. *Oton Iveković: znameniti gospodar Velikog Tabora*. Desinić: Muzeji Hrvatskog zagorja: Dvor Veliki Tabor, 2019.
- Despot, Zvonimir i Danijel Tatić. *Seljačka buna Matije Gupca. Nova povijest 1573*. Zagreb: Večernji list, 2013.
- Dežman, Ivan. „Jugoslavija, slika Fr. Salghetti-Driolija.“ *Vienac*, god 5., br. 36, 6. rujna 1873., 570-573.
- Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild: Kroatien und Slawonien*, sv. 24. Beč: k.k. Hof- und Staatsdruckerei, Alfred von Hölder, 1902.
- Dolazak Hrvata: nova slika hrvatskoga slikara Celestina Medovića*. Zagreb: Tisak Antuna Scholza, 1903.
- Domac Ceraj, Smiljka. *Tomislav Krizman: retrospektivna izložba*. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1995.
- „Domaće viesti – Nova slika za foyer hrv. zem. kazališta.“ *Obzor*, br. 62, 16. ožujka 1905., 3. (Ivan Tišov, Slavlje hrvatske kazališne umjetnosti, op. a.)

- Dragić, Marko. *Poetika i povijest hrvatske usmene književnosti (fakultetski udžbenik)*. Split: Filozofski fakultet, 2008.
- Druga izložba hrvatskih umjetnika u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*. Zagreb: Galerija umjetnosti Nezavisne Države Hrvatske: Umjetnički paviljon, 22. XI. – 13. XII. 1942.
- Druga južnoslavjanska hudožestvena izložba*. Sofija, 1906.
- Dukić, Josip. „Umjetnička ostvarenja Joze Kljakovića u Zavodu sv. Jeronima.“ U *Zbornik u prigodi stoljetnice Papinskog hrvatskog zavoda sv. Jeronima*, prir. Jure Bogdan, 753-770. Rim: Papinski hrvatski zavod sv. Jeronima, 2001.
- Dulibić, Frano. *Povijest karikature u Hrvatskoj do 1940. godine*. Zagreb: Leykam international, 2009.
- Dulibić, Frano. „Značaj tiskare Julija Hühna i problem autorstva litografija tiskanih u suradnji s Ivanom Zascheom.“ U *Imago, Imaginatio, Imaginabile. Zbornik u čast Zvonka Makovića*, ur. Dragan Damjanović i Lovorka Magaš Bilandžić, 211-223. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018.
- Dulibić, Ljerka i Iva Pasini Tržec. *Strossmayerova zbirka starih majstora*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2018.
- Džino, Danijel. „Pričam ti priču: ideološko-narativni diskursi o dolasku Hrvata u *De administrando imperio*.“ *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* 42 (2010): 153-165.
- Đurić, Tomislav. *Legende puka hrvatskoga 1*. Samobor: Meridijani, 2007.
- Eberle, Matthias. *Im Spiegel der Geschichte: Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830-1900*. München: Hirmer Verlag GmbH, 2017.
- Enciklopedija hrvatske povijesti i kulture*. Zagreb: Školska knjiga, 1980. (natuknica: „historijski stilovi“, „historicizam“, op. a.)
- Enciklopedija hrvatske umjetnosti*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1995. (natuknica: „historijsko slikarstvo“, op. a.)
- Enciklopedija likovnih umjetnosti*. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1962. (natuknica: „historijsko slikarstvo“, op. a.)
- Esih, Ivan. „Akad. slikar prof. Oton Iveković.“ *Gospodarstvo*, br. 164, 27. srpnja 1944., 7.
- Fatović Ferencić, Stella i Jasenka Ferber Bogdan. „Tragom slike Nikole Šubića Zrinskog: kronologija kraljevske dvorske ljekarne *K Zrinjskomu*.“ *Medicus* 12 (2003): 143-150.

- Flacke, Monika, ur. *Mythen der Nationen: Ein Europäisches Panorama*. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1998.
- Frodl, Gerbert, ur. *Geschichtsbilder aus dem alten Österreich: unbekannte Historienmalerei des 19. Jahrhunderts: eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Wien in Schloss Halbturn, 3. Mai bis 26. Oktober 1989*. Beč: Österr. Galerie, 1989.
- Frodl, Gerbert. „Makart Hans.“ U *Neue Deutsche Biographie*, 15, 722-723. Berlin: Duncker & Humblot, 1987.
- Gaetgens, Thomas W. „Historienmalerei – zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie.“ U *Historienmalerei*, ur. Thomas W. Gaetgens i Uwe Fleckner, 15-76. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1996.
- Galavics, Géza. „Kult Zrinskih i likovna reprezentacija - od obiteljskog mecenatstva do novog tipa javnosti.“ U *Hrvatska/ Mađarska/ Europa: Stoljetne likovno-umjetničke veze*, ur. Jadranka Damjanov, 126-138. Zagreb: Društvo mađarskih znanstvenika i umjetnika u Hrvatskoj, 2000.
- Galić, Anđelka i Miroslav Gašparović, ur. *Secesija u Hrvatskoj*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003.
- Galt, John. *The Life, Studies, and Works of Benjamin West, Esq., President of the Royal Academy of London*. London: Printed for T. Cadell and W. Davies, 1820.
- Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*. Zagreb: Naklada Naprijed, 1995.
- Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*. Zagreb: Naklada Naprijed, 1995.
- Gašparović, Miroslav, ur. *Skriveno blago Muzeja za umjetnost i obrt, Zagreb: izbor iz fundusa povodom 125. obljetnice MUO*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2005.
- Gašparović, Miroslav. „Slikarstvo u doba historicizma u Hrvatskoj.“ U *Historicizam u Hrvatskoj*, ur. Vladimir Maleković, 313-327. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000.
- Gekas, Sakis. „Thalassovioti' - Living off the Sea: the Corfu suburb of Manduki in the Nineteenth Century.“ U: *The Ionian Islands: Aspects of their History and Culture*, ur. Anthony Hirst i Patrick Sammon, 178-201. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 2014.

- Gerhart, Nikolaus, Walter Grasskamp i Florian Matzner, ur. *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*. München: Hirmer, 2008.
- Glavočić, Daina. *Carlo Ostrogovich: 1884.-1962*. Rijeka: Moderna galerija - muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2002.
- Glavočić, Daina. *Likovna scena međuratne Rijeke: (1920.-1940.)*. Rijeka: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, 2016.
- Goldstein, Ivo. „Povezanost hrvatskih zemalja u ranom srednjem vijeku i lokacija bitke na Gvozdu 1097. godine.“ *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 27/ 1 (1994): 17-28.
- Goldstein, Ivo. *Hrvatski rani srednji vijek*. Zagreb: Novi Liber: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1995.
- Goldstein, Ivo. „Dinastija Arpadovića i ranosrednjovjekovna Hrvatska.“ U *Zvonimir, kralj hrvatski*, ur. Ivo Goldstein, 261-272. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
- Gospodarsko-šumarska jubilarna izložba hrvatsko-slavonskoga gospodarskoga društva u Zagrebu godine 1891*. Zagreb: Tiskara Narodnih novina, 1892.
- Gozzoli, Maria Cristina i Fernando Mazzocca, ur. *Hayez*. Milano: Electa, 1983.
- Gračanin, Hrvoje. „Ivan Paližna u povijesnim vrelima i historiografiji.“ *Radovi Zavoda za znanstvenoistraživački i umjetnički rad u Bjelovaru* 4 (2011): 237-267.
- Grlović, Milan. *Album zaslužnih Hrvata XIX. stoljeća*. Zagreb: Matićev litografski zavod, 1898.-1900.
- Gross, Mirjana. *Počeci moderne Hrvatske: Neoapsolutizam u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji 1850-1860*. Zagreb: Globus: Centar za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu: Odjel za hrvatsku povijest, 1985.
- Gross, Mirjana. *Suvremena historiografija: Korijeni, postignuća, traganja*. Zagreb: Novi liber: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta, 2001.
- Gross, Mirjana i Agneza Szabo. *Prema hrvatskome građanskom društvu: društveni razvoj u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća*. Zagreb: Globus, 1992.

- Härtl Kasulke, Claudia. *Karl Theodor Piloty (1826 – 1886)*. München: Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs, 1991.
- Haack, Friedrich. *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts*. Stuttgart: Paul Neff Verlag, 1905.
- Hauptmann, Ferdo. *Rijeka: od rimske Tarsatike do Hrvatsko-ugarske nagodbe*. Zagreb: Matica hrvatska, 1951.
- Heka, Ladislav. „Hrvatsko-ugarski javnopravni prijepori.“ *Zbornik Pravnog fakulteta u Zagrebu* 63/ 5-6 (2013): 1257-1292.
- Heršak, Emil i Ana Silić. „Avari: osvrt na njihovu etnogenezu i povijest.“ *Migracijske i etničke teme* 18 (2002): 2-3, 197-224.
- Herucová, Marta. „Die Divergenz der slowakischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts.“ *U European History Painting in the 19th Century. Mutual Connections - Common Themes - Differences*, ur. Rafał Ochęduszko i Wojciech Bałus, 95-109. Kraków: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Hevesi, Ludwig. *Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert*. Leipzig: Seemann, 1903.
- Hobsbawm, Eric John. *Doba revolucije: Evropa 1789-1848*. Zagreb: Školska knjiga: Stvarnost, 1987.
- Hobsbawm, Eric John. *Age of Empire: 1875 - 1914*. New York: Vintage Books, 1989.
- Hobsbawm, Eric John. *Doba kapitala: 1848-1875*. Zagreb: Školska knjiga: Stvarnost, 1989.
- Hobsbawm, Eric John. *Nacije i nacionalizam: program, mit, stvarnost*. Zagreb: Novi liber, 1993.
- Hobsbawm, Eric John. *Doba ekstrema: kratko dvadeseto stoljeće: 1914.-1991*. Zagreb: Zagrebačka naklada, 2009.
- Horvat, Josip. *Ljudevit Gaj: njegov život, njegovo doba*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1975.
- Horvat, Rudolf. *Povjest Hrvatske*. Petrinja: Tiskara Dragutina Benka, 1904.
- Horvatić, Dubravko. „Starčević i Hrvatska stranka prava prema likovnim umjetnostima.“ *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture* 36 (1983): 28-41.
- Hrvatske revolucije od 1097. godine do 1918. godine: kolektivna izložba historijskih slika Otona Ivekovića*. Zagreb: Umjetnički salon Ullrich, 12. – 25. IV. 1920.

- „Hrvatski ratni slikar.“ *Jutarnji list*, br. 1160, 20. lipnja 1915., 6. (Naša pukovnija pred Jajcem – 'juriš 53. pješ. pukovnije za vrijeme okupacije na ustašku tvrđavu Jajce u Bosni', op. a.)
- „Hrvatsko kazalište.“ *Dom i svijet*, br. 18, 15. rujna 1895., 359. (intendant S. Miletić, opera Nikola Šubić Zrinski, op. a.)
- „Hrvatsko kazalište.“ *Dom i svijet*, br. 22, 15. studenog 1895., 438. (V. Bukovac, Hrvatski narodni preporod, op. a.)
- Hrvatsko kolo. Knjiga I.* Zagreb: Matica hrvatska, 1905. (Oton Iveković, „Krunisanje kralja Tomislava – naslovna slika u bojama“, op. a.)
- Ilijić, Stjepko. „Iz našeg umjetničkog svijeta (prva jesenja izložba slika u Ulrich salonu).“ *Pučka prosvjeta*, god. IV., br. 11, 1. studenog 1924., 186. (izložba Otona Ivekovića, op. a.)
- Ivančević, Radovan. „Historicizam i historija, razlike metode historicističke arhitekture i slikarstva.“ *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture* 28 (1979): 48-54.
- Ivanišević, Milan. „Slike povijesnih događaja.“ U *Starohrvatski Solin*, ur. Emilio Marin, 225-264. Split: Arheološki muzej, 1992.
- Iveković, Oton. „Historička nošnja hrvatskih kazališnih komada.“ *Vienac*, god. XXXIV., br. 44, 30. listopada 1902., 696-698.
- „Iveković Oton: Graničarov san.“ *Prosvjeta*, br. 1, 1905., 5.
- Iveković, Oton. „Neosnovane navale na jugoslavensku izložbu.“ *Obzor*, god. XLIX, br. 121, 2. svibnja 1908., 2.
- Iveković, Oton. „Kolo jugoslavenskih umjetnika.“ *Kolo hrvatskih umjetnika*, III., 1908., 10-11.
- Iveković, Oton. „Posljednji Zrinski i Frankopani u tvornoj umjetnosti.“ U *Posljednji Zrinski i Frankopani*, 297-301. Zagreb: Matica hrvatska, 1908.
- Iveković, Oton. „Impresije na visinama.“ *Pokret*, god. II., br. 129, 3. lipnja 1922., 3.
- Iveković, Oton. „Dva susreta sa kraljevima. Franjo Josip. I. i Petar I. Osloboditelj.“ *Pokret*, god. II., br. 208, 9. rujna 1922., 4.
- Iveković, Oton. „Historijski kurioziteti.“ *Pokret*, god. II., br. 220, 23. rujna 1922., 4.

- Iveković, Oton. „Vizija o suverenitetima.“ *Pokret*, god. II., br. 299, 30. prosinca 1922., 3.
- Iveković, Oton. „Historijski kurioziteti.“ *Pokret*, god. III., br. 85, 16. lipnja 1923., 3.
- Iveković, Oton. „Historijski kurioziteti.“ *Pokret*, god. III., br. 88, 7. srpnja 1923., 3.
- Iveković, Oton. „Hrvati na Kosovu.“ *Novosti*, br. 175, 27. lipnja 1926., 5.
- Iveković, Oton. „Iz zabilježaka ratnoga slikara (nastavak 9.).“ *Riječ*, br. 15, 18. travnja 1931., 10-11.
- Iveković, Oton. „Jedan osvrt na prošlogodišnju skupštinu 'Matice Hrvatske'.“ *Novosti*, 17, 1933., 5.
- Iveljić, Iskra. *Banska Hrvatska i Vojna krajina od prosvijećenog apsolutizma do 1848. godine*. Zagreb: Leykam international, 2010.
- Iveljić, Iskra. „Kulturna politika u Banskoj Hrvatskoj 19. stoljeća.“ *Historijski zbornik* 69/ 2 (2016): 335-370.
- Ivo Š-1 (Ivo Šrepel, op. a.). „Izložba Josipa Horvata.“ *Jutarnji list*, 1. prosinca 1936.
- „Iz naših umjetničkih ateliera.“ *Savremenik*, god. II., br. 1, siječanj 1907., 53-54.
- Izložba C. M. Medović, O. Iveković i drugovi*, Zagreb: Tiskara i litografija Mile Maravića, 1901.
- Izložba umjetnina u korist zimske pomoći za sirotinju grada Zagreba, katalog izložbe*. Zagreb: Društvo Zagrebčana: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 23. II. – 15. III. 1941.
- „Izložba Valdec – Iveković.“ *Ilustrovani list*, Beograd, 8.-15. ožujka 1923.
- J. D. „'Slava Lisinskom' od Tišova.“ *Riječ*, br. 278, 6. prosinca 1927., 3-4.
- Jaffe, Irma B. *John Trumbull: Patriot-artist of the American Revolution*. Boston: New York Graphic Society, 1975.
- Jareb, Mario. *Kralj Tomislav kroz tisuć godina: Kralj Tomislav između stvarnosti i mita te proslava tisućite obljetnice Hrvatskoga Kraljevstva 1925. godine i njezini odjeci do danas*. Zagreb: Despot infinitus: Hrvatski institut za povijest: Družba Braća Hrvatskoga Zmaja, 2017.
- Jay, Robert. „Alphonse de Neuville's *The Spy* and the Legacy of the Franco-Prussian War.“ *Metropolitan Museum Journal* 19/ 20 (1984-1985): 151-162.

- Jefferies, Matthew. „The Age of Historism.“ *A Companion to Nineteenth-Century Europe*, ur. Stefan Berger, 316-332. Hoboken, New Jersey: Blackwell Publishing, 2006.
- Jiroušek, Antun. „Historijske ilustracije naših umetnika.“ *Almanah Kraljevine Jugoslavije IV* (1932): 128.
- Johnston, William R. *Nineteenth-Century Art. From Romanticism to Art Nouveau*. Baltimore: The Walters Art Gallery: Scala Publishers, 2000.
- „'Jugoslavija' slika Franje Salghetti-Driolija“, *Svijet*, god. IX., br. 20, 10. studenog 1934., 391.
- Jurčec Kos, Koraljka. *Ilustracija u Hrvatskoj XIX. stoljeća*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.
- Jurković, Vinko. „Izložba O. Ivekovića.“ *Jugoslavenska njiva*, god. VIII., knj. II., br. 7, 1. listopada 1924., 269.
- K. Z. T. „Naša pisma: umjetnički bazar i naši umjetnici.“ *Nada*, god. III., br. 2, 15. siječnja 1897., 36-37. (Oton Iveković, Provala Mongola u Ugarsku i Hrvatsku, op. a.)
- Kamenov, Krunoslav. *Oleografija u Hrvatskoj: 1864-1918*. Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 1988.
- Kamenov, Krunoslav. „Oleografija u Hrvatskoj: 1864.-1914.“ Magistarski rad, Sveučilište u Zagrebu: Filozofski fakultet, 1992.
- Kamenov, Krunoslav. „München i hrvatski slikari druge polovice XIX. stoljeća.“ U *Hrvatska/ Mađarska/ Europa: Stoljetne likovno-umjetničke veze*, ur. Jadranka Damjanov, 160-169. Zagreb: Društvo mađarskih znanstvenika i umjetnika u Hrvatskoj, 2000.
- Katalog Hrvatske narodne umjetničke izložbe u Zagrebu 1894-95*. Zagreb: Tisak C. Albrechta, 1894.
- Katalog izložbe Društva za umjetnost i umjetni obrt*. Zagreb, 1891.
- Katalog izložbe Hrvatskog društva umjetnosti*. Zagreb, 1906.
- Katalog izložbe Hrvatskog društva umjetnosti*. Zagreb, 1911.
- Katalog izložbe Hrvatskog društva umjetnosti u Zagrebu god. 1913*. Zagreb: Kr. zemaljska tiskara, 1913.
- Katalog Jubilarne izložbe Društva umjetnosti*. Zagreb, 1905.

- Katalog over den internationale Kunstudstilling i København ved Ny Carlsberg Glyptotek.*
Kopenhagen: I. Cohens Bogtrvkkerier, 1897.
- Katić, Lovre. *Tri najveća hrvatska kralja.* Zagreb: Hrvatsko književno društvo Sv. Jeronima, 1943.
- Kearns, James. *Symbolist Landscapes: The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and His Circle.* London: The Modern Humanities Research Association, 1989.
- Kehr, Wolfgang. *Geschichte der Münchner Kunstakademie in Bildern.* München: A1, 2008.
- Kehr, Wolfgang. „Nastavnici hrvatskim studentima na münchenskoj umjetničkoj Akademiji u razdoblju od 1870. do 1920.“ U *Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, ur. Irena Kraševac i Petar Prelog, 90-103. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011.
- Kelemen, Boris, Anka Simić Bulat, Radoslav Putar, Boris Vižintin i Kruno Prijatelj. *Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj.* Zagreb: Galerija slika grada Zagreba Benko Horvat, 1961.
- „Kikerčev Matija Gubec.“ *Vienac*, god. X., br. 7, 16. veljače 1878., 111-112.
- Klaić, Vjekoslav. *Poviest Bosne do propasti kraljevstva.* Zagreb: Troškom piščevim, a tiskom Dioničke tiskare, 1882.
- Klaić, Vjekoslav. *Povijest Hrvata I.* Zagreb: Matica hrvatska, 1982.
- Klaić, Vjekoslav. *Povijest Hrvata II.* Zagreb: Matica hrvatska, 1988.
- Kniewald, Dragutin. „Hrvatske revolucije od 1097. do 1918. Kolektivna izložba historijskih slika Otona Ivekovića.“ *Hrvatska prosvjeta*, godina VII., 1920., 153-154.
- „Književnost i umjetnost: Dolazak Hrvatah na obale sinjega morja.“ *Sloga*, god. 1., br. 151, 19. listopada 1870.
- Kočevar, Ferdo. „Jugoslavija. Slika Salghetti Drioli-ja.“ *Slovenski narod*, broj 40, 19. veljače 1874., br. str. nije naznačen.
- Kočevar, Ferdo. „Jugoslavija. Slika Salghetti Drioli-ja.“ *Slovenski narod*, broj 41, 20. veljače 1874., br. str. nije naznačen.
- Kočevar, Sanda, ur. *Jakov Šašel: (1832.-1903.).* Karlovac: Gradski muzej Karlovac, 2008.

- „Kod Visokoga.“ *Vienac*, god. 30., br. 25, 18. lipnja 1898., 380. (slika Otona Ivekovića, op. a.)
- Kohle, Hubertus. „Adolph Menzel and 19th Century History Painting.“ U *The artist and Clio. History and art in the 19th century/ Der Künstler und Klio. Geschichte und Kunst im 19. Jahrhundert*, ur. Tiina-Mall Kreem, 67-77. Tallinn: Proceedings of the Art Museum of Estonia/ Schriften des Estnischen Kunstmuseums 5/ 10, 2015.
- Kokeza, Ivan. „Dolazak Hrvata Josipa Franje Mückea i hrvatsko historijsko slikarstvo u vremenu formiranja Nagodbe (1867.-1868.).“ U *Olga Maruševski 1922.-2008., program i knjiga sažetaka*, ur. Martina Petrinović, 12. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2018.
- Kokeza, Ivan. „Historijsko slikarstvo u opusu Bele Čikoša Sesije: od *Dolaska Hrvata do Posljednjih bogumila*.“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 62 (2019): 71-83.
- Kokeza, Ivan. „Historijsko slikarstvo u opusu Ivana Tišova.“ U *Slikar Ivan Tišov, život i djelo*, ur. Pero Aračić i Dragan Damjanović, 11-12. Đakovo: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Đakovu - Grad Đakovo - Općina Viškovci - Katolički bogoslovni fakultet u Đakovu, 2020.
- Kokeza, Ivan. „Historijsko slikarstvo u opusu Ivana Tišova.“ U *Slikar Ivan Tišov, zbornik radova*, ur. Pero Aračić i Dragan Damjanović, 117-137. Zagreb – Đakovo: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2021.
- Kolak, Arijana. „Između Europe i Azije: Hrvati i Mađari u propagandnom ratu 1848./49.“ *Povijesni prilozi* 34 (2008): 175-192.
- Kolar Dimitrijević, Mira i Elizabeta Wagner. „Izidor Kršnjavi i povijesne slike u zagrebačkoj Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10.“ *Godišnjak Gradskog muzeja Sisak* 10 (2010): 273-314.
- Kolarić, Miodrag. *Osvit novog doba: XIX vek*. Beograd - Zagreb - Mostar: Jugoslavija: Spektar: Prva književna komuna, 1982.
- Koprivica Oštrić, Stanislava. „Konstituiranje Države Slovenaca, Hrvata i Srba 29. listopada 1918. godine.“ *Časopis za suvremenu povijest* 25/ 1 (1993): 45-71.
- „Kosovka devojka.“ *Srpske ilustrovane novine*, br. 19, 2, 1882., 103.

- Koss, Franjo. „Dopis iz g. Karlovca.“ *Danica ilirska*, br. 26, 30. lipnja 1838., 103-104. (o Vjekoslavu Karasu, op. a.)
- Koss, Franjo. „Rječ zahvalnosti.“ *Danica ilirska*, br. 27, 7. srpnja 1838., 105. (o Vjekoslavu Karasu, op. a.)
- Košćak, Vladimir. „O smrti hrvatskog kralja Dmitra Zvonimira.“ U *Zvonimir, kralj hrvatski*, ur. Ivo Goldstein, 223-227. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
- Kraševac, Irena. „U povodu 200. obljetnice Akademije likovnih umjetnosti u Münchenu.“ U *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo*, ur. Irena Kraševac i Petar Prelog, 6-21. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2008.
- Kraševac, Irena. „Tko je bio Ivo Šrepel?“ *Kvartal VIII*, 1/ 2 (2011): 48-49.
- Kraševac, Irena. „Alegorijske slike Gustava Klimta u riječkom kazalištu.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36 (2012): 153-168.
- Kraševac, Irena. „Ivan Clausen - majstor historicističke ornamentacije zidne plohe.“ U *Hrvatski povjesničari umjetnosti: Olga Maruševski (1922.-2008.)*, ur. Martina Petrinović, 13. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2018.
- Kraševac, Irena i Petar Prelog, ur. *Zbornik Međunarodnog simpozija Zagreb - München: hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011.
- Kraševac, Irena i Željka Tonković. „Umjetničko umrežavanje putem izložaba u razdoblju rane moderne – sudjelovanje hrvatskih umjetnika na međunarodnim izložbama od 1891. do 1900. godine.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 40 (2016): 203-217.
- Krempel, León. „Koliko je münchenska Akademija bila internacionalna?“ U *Zagreb - München: hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, ur. Radovan Vuković, 8-15. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 2009.
- Krleža, Miroslav. „Jedan Hrvat, koji je zakasnio na Kosovo.“ *Književna republika, knjiga treća*, 1926., 153-154.
- Krleža, Miroslav. „Govor na kongresu književnika u Ljubljani.“ *Republika: časopis za književnost i umjetnost* 11-12 (1952): 205-243.

- Krpan Smiljanec, Marina. „Klanjec – život u 19. stoljeću.“ *Historijski zbornik* 72/ 1 (2019): 63-90.
- Kršnjavi, Iso. *Kritična razmatranja*. Zagreb: Nakladom Knjižare Lavoslava Hartmana (Kugli i Deutsch), 1899.
- Kršnjavi, Iso. „Umjetnička izložba.“ *Mlada Hrvatska*, IV., 1911., 129-134.
- Kršnjavi, Iso. *Prilog povijesti savremene hrvatske umjetnosti*. Zagreb: Tisak Kr. zemaljske tiskare, 1913.
- Kršnjavi, Iso. „Otto Iveković und sein Bild 'Lijepa naša domovina'.“ *Der Morgen*, 1. svibnja 1926., 7.
- Kršnjavi, Iso. „Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba (iz mojih zapisaka).“ U *Izabrana djela*, ur. Miroslav Vaupotić, 149-241. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1980.
- Kršnjavi, Iso. *Zapisci - iza kulisa hrvatske politike*. Zagreb: Mladost, 1986.
- Krulčić, Veljko, ur. *Mauroviću s ljubavlju: spomenar*. Zagreb: Vedis, 2009.
- „Krunitba Zvonimira od Kikerca.“ *Vienac*, X., 47, 23. studenoga 1878.
- Kružić Uchytel, Vera. *Mato Celestin Medović: 1857.-1920*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1978.
- Kružić Uchytel, Vera. „Prvi nastupi hrvatskih umjetnika na međunarodnoj umjetničkoj sceni od 1896. do 1903. godine.“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 31 (1988): 193-198.
- Kružić Uchytel, Vera. „Promjena na Bukovčevoj slici 'Razvitak hrvatske kulture'.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 12-13 (1988-1989): 295-299.
- Kružić Uchytel, Vera. *Vlaho Bukovac: život i djelo: 1855.-1922*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2005.
- Kuhač, Franjo Ksaver. *Vatroslav Lisinski i njegovo doba: prilog za povijest hrvatskog preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska, 1887.
- Kuhač, Franjo Ksaver. *Vatroslav Lisinski i njegovo doba: prilog za povijest hrvatskog preporoda*. Zagreb: Matica hrvatska, 1904.

- Kukuljević, Ivan. *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*. Zagreb: Narodna tiskarna dra. Ljudevita Gaja, 1858.
- Kukuljević, Ivan. *Prvovjenčani vladaoci Bugara, Hrvata i Srba i njihove krune*. Zagreb: Tisak Dioničke tiskare, 1881.
- Kukuljević, Ivan, ur. *Arkiv za pověstnicu jugoslavensku - knjiga 1*. Zagreb: Društvo za jugoslavensku pověstnicu i starine, 1851.
- Kumičić, Eugen. *Opis slike Petar Zrinski i Katarina na razstanku: dne 13. travnja god. 1670. u gradu Čakovcu/ naslikao Oton Iveković; opisao Evg. Kumičić*. Zagreb: Petar Nikolić, 1903.
- „Kumičićeva slika.“ *Obzor*, br. 40, 18. veljače 1905., 103. (Josip Heneberg, slika Eugena Kumičića, op. a.)
- Kurelac, Miroslav. „Kralj Zvonimir u starijoj hrvatskoj historiografiji.“ U *Zvonimir, kralj hrvatski*, ur. Ivo Goldstein, 305-310. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
- Kušan, Vladislav. *Likovna djela u zgradi Ministarstva nastave*. Zagreb: Izdanje Ministarstva nastave, 1942.
- Kušan, Vladislav. „Celestin Medović. Ličnost i djelo.“ U *Izabrana djela*, ur. Dubravko Horvatić, 165-183. Zagreb: Matica hrvatska, 2003.
- L. K. „Treća izložba Josipa Horvata, akademskog slikara.“ *Hrvatska gruda*, god. 2., 35, 1941., 7.
- Laszowski, Emilij, ur. *Znameniti i zaslužni Hrvati te pomena vrijedna lica u hrvatskoj povijesti od 925–1925*. Zagreb: Hrvatski štamparski zavod, 1925.
- Likovni leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014. (natuknica: „historijsko slikarstvo“, „historicizam“, op. a.)
- Lunaček, Vladimir. „Izložba C. M. Medović, O. Iveković i drugovi.“ *Prosvjeta*, god. IX., br. 11, 1901., 344-350.
- Lunaček, Vladimir. „Moderno slikarstvo.“ *Život*, knjiga III., svezak IV., V., VI., 1901., 160-172.

- Lunaček, Vladimir. „Izložba Hrvatskog društva umjetnosti.“ *Obzor*, br. 123, 5. svibnja 1911., 1.
- Lunaček, Vladimir. „Izložba Hrvatskog društva umjetnosti.“ *Savremenik*, god. VIII., 1913., 414-428.
- Lunaček, Vladimir. „Hrvatske revolucije. Izložba prof. Otona Ivekovića u Ulrichovom salonu.“ *Obzor*, br. 90, 14. travnja 1920., 1.
- Lunaček, Vladimir. *Bela Čikoš Sesia*. Zagreb: Naklada Jos. Čaklovića, 1920.
- Macan, Trpimir. „Jaroslav Čermák u Župi dubrovačkoj.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 13 (1961): 307-321.
- Macan, Trpimir. „Publicističke varijacije zvonimirske teme.“ U *Zvonimir, kralj hrvatski*, ur. Ivo Goldstein, 321-326. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
- Magaš Bilandžić, Lovorka. „The Competition for the Decoration of the National Assembly of the Kingdom of Yugoslavia in Belgrade (1936) and Croatian Artists.“ U *Art and the State in Modern Central Europe. (18th – 21st Century), Programme and Book of Abstracts*, ur. Josipa Alviž, Dragan Damjanović, Lovorka Magaš Bilandžić, Željka Miklošević, Jasmina Nestić, Patricia Počanić i Jeremy F. Walton, 81. Zagreb: Faculty of Humanities and Social Sciences, 2021.
- Maković, Zvonko. „Ikonografija popularne štampane slike.“ *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture* 29/ 30 (1980): 79-90.
- Maković, Zvonko. „Popularna štampana slika u Hrvatskoj 19. stoljeća.“ Magistarski rad, Sveučilište u Zagrebu: Filozofski fakultet, 1981.
- Maković, Zvonko. „Popularna štampana slika. Porijeklo, funkcija, značenje.“ *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture* 32 (1981): 35-47.
- Maković, Zvonko. „Uloga stereotipa u popularnoj slici.“ *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture* 36 (1983): 43-60.
- Maleković, Vladimir, ur. *Bidermajer u Hrvatskoj*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1997.
- Maleković, Vladimir, ur. *Historicizam u Hrvatskoj*. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000.
- Mance, Ivana. „Kukuljevićev Slovník umjetnikah jugoslavenskih: povijest umjetnosti kao bibliografski univerzum.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32 (2008): 285-296.

- Mance, Ivana. *Zercalo naroda: Ivan Kukuljević Sakcinski: povijest umjetnosti i politika*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- Mance, Ivana. „Anastas Jovanović i Slovník umjetnikah jugoslavenskih Ivana Kukuljevića Sakcinskog.“ U *Identiteti i mediji. Umetnost Anastasa Jovanovića i njegovo doba*, ur. Danijela Vanušić i Igor Borozan, 201-213. Beograd - Novi Sad: Muzej grada Beograda, Matica srpska, 2017.
- Marjanović, Milan. „Umjetnost. Dvije izložbe.“ *Život*, knjiga III., svezak IV., V., VI., 1901., 186-191.
- „Marko Kraljević i vila Ravijojla.“ *Vienac*, god. 23., br. 9, 28. veljače 1891., 143.
- Marković, Mirko. „Istraživači velebitskog krša. II. dio.“ *Naše planine*, god. XII., br. 3-4, ožujak – travanj 1960., 72-83.
- Marković, Mirko. „Hrvatska u Zvonimirovo doba u okviru povijesno-geografske konstelacije Europe.“ U *Zvonimir, kralj hrvatski*, ur. Ivo Goldstein, 137-142. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
- Maroević, Tonko. *Bela Csikos Sesia: Za psihom, sliko! Retrospektiva: 1864.-1931*. Zagreb - Osijek: Umjetnički paviljon: Galerija likovnih umjetnosti: Gradske galerije Osijek, 2012.
- Maruševski, Olga. „Bilješka o jednom stanovniku Velikog Tabora.“ *Kaj: časopis za kulturu i prosvjetu* 3 (1978): 3-13.
- Maruševski, Olga. „Kulturni i prosvjetni program Ise Kršnjavoga na zidovima palače u Opatičkoj ulici 10.“ U *Iz starog i novog Zagreba* 6, ur. Franjo Buntak et al., 207-222. Zagreb: Muzej grada Zagreba, 1984.
- Maruševski, Olga. „Oton Iveković kao kritičar.“ *Anali Galerije Antuna Augustinčića* 5 (1985): 57-66.
- Maruševski, Olga. „Izložbe Zagreb - Budimpešta krajem 19. stoljeća.“ U *Hrvatska/Mađarska: Stoljetne književne i likovno-umjetničke veze*, ur. Jadranka Damjanov, 155-159. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1995.
- Maruševski, Olga. „Tradicija i suvremenost. U povodu obnove vijećnice u palači Hrvatskog sabora 1995.–1996. godine.“ *Život umjetnosti* 59 (1997): 52-61.

- Maruševski, Olga. *Iso Kršnjavi: Kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2002.
- Maruševski, Olga. *Društvo umjetnosti 1868.-1879.-1941*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2004.
- Maruševski, Olga. *Iso Kršnjavi kao graditelj - Izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih spomenika u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009.
- Matasović, Josip. „Slikarije Stjepana Marjanovića.“ *Narodna starina* 2, 3 (1922): 259-282.
- Matijević, Zlatko. „Dr. Ivo Pilar i problem Crkve bosanske („bogumilstvo“).“ *Pilar - časopis za društvene i humanističke studije* 1/ 1 (2006): 69-80.
- Matijević, Zlatko. „Narodno vijeće Slovenaca, Hrvata i Srba u Zagrebu: Osnutak, djelovanje i nestanak (1918./1919.).“ *Fontes: izvori za hrvatsku povijest* 14/ 1 (2008): 35-66.
- Matits, Ferenc. „Hrvatske slike 19. stoljeća u Muzeju likovnih umjetnosti u Budimpešti.“ *Život umjetnosti* 58 (1996): 124-129.
- Matković, Hrvoje. *Povijest Jugoslavije (1918.-1991.) – Hrvatski pogled*. Zagreb: Naklada Pavičić, 1998.
- Matković, Hrvoje. *Povijest Nezavisne Države Hrvatske*. Zagreb: Naklada Pavičić, 2002.
- Matoš, Antun Gustav. „Izložbene impresije.“ *Hrvatska smotra*, knjiga IV., 1908., 187-193.
- Medaković, Dejan. *Kosovski boj u likovnim umetnostima*. Beograd - Novi Sad - Priština: Srpska književna zadruga: Matica srpska: Jedinstvo, 1990.
- „Medovićev 'Dolazak Hrvata' u reprodukciji.“ *Narodne novine*, br. 193, 26. kolovoza 1903., 3.
- Mesić, Matija. *Život Nikole Zrinjskoga, sigetskoga junaka*. Zagreb: Matica ilirska, 1866.
- Mijatović, Anđelko. *Uskoci i krajišnici: narodni junaci u pjesmi i povijesti*. Školska knjiga: Zagreb, 1995.
- Mijatović, Anđelko. *Zrinsko-frankopanska urota*. Zagreb: Alfa, 1999.
- Mijatović, Anđelko. *Obrana Sigeta: o 420. obljetnici: (1566.-1986.)*. Zagreb: Školska knjiga, 2010.

- Mijatović, Anđelko. „Obrana Sigeta 1566. godine. U povodu 450. obljetnice (1566.-2016.).“ U *Bitka kod Sigeta i Nikola Šubić Zrinski u umjetnosti*, ur. Stanislav Tuksar, Kristina Milković i Petra Babić, 15-44. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2018.
- Miletić, Stjepan. *Preporod hrvatske književnosti. Opis Bukovčevog zastora u Hrvatskom zemaljskom kazalištu*. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, 1990.
- Milković, Kristina. „Oblikovanje kolektivnoga pamćenja na Sigetsku bitku.“ U *Bitka kod Sigeta i Nikola Šubić Zrinski u umjetnosti*, ur. Stanislav Tuksar, Kristina Milković i Petra Babić, 45-62. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2018.
- „Miloš Obilić na Kosovu.“ *Narodne novine*, br. 244, god. LVII., 24. listopada 1891., 5.
- Milovanović, Jovana. „The Millennium Celebrations of 1896 and the City of Rijeka: On Andor Dudits' Painting 'The Ceremonial Proclamation of the Annexation of Rijeka to Hungary in 1779'.“ U *Art and Politics in the Modern Period: Conference Proceedings*, ur. Dragan Damjanović, Lovorka Magaš Bilandžić, Željka Miklošević i Jeremy F. Walton, 139-146. Zagreb: Faculty of Humanities and Social Sciences University of Zagreb: FF press, 2019.
- Mirković, Marija. „Ugarski sveci u hrvatskoj likovnoj umjetnosti.“ U *Hrvatska/ Mađarska: Stoljetne književne i likovno-umjetničke veze*, ur. Jadranka Damjanov, 18-26. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika, 1995.
- Mohorovičić, Andre. „Hrvatsko kulturnopovijesno ozračje u doba kralja Zvonimira.“ U *Zvonimir, kralj hrvatski*, ur. Ivo Goldstein, 7-10. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
- „Mückeove slike iz hrvatske prošlosti.“ *Pozor*, br. 60, 13. ožujka 1867.
- Muther, Richard. *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*. München: G. Hirth, 1893.
- N. L. „Kopenhagenska izložba.“ *Lovor*, god. I., br. 10, 25. svibnja 1897., 80.
- Nagler, Georg Kaspar. *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*. München: E. A. Fleischmann, 1832.-1852.
- Najcer Sabljak, Jasminka. „Umjetničke zbirke vlastelinskih obitelji u Slavoniji i Srijemu.“ Doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu: Filozofski fakultet, 2012.

- Najcer Sabljak, Jasminka i Silvija Lučevnjak. „Moderna umjetnost u zbirkama slavonskog plemstva.“ U *Imago, Imaginatio, Imaginabile. Zbornik u čast Zvonka Makovića*, ur. Dragan Damjanović i Lovorka Magaš Bilandžić, 247-265. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018.
- Narodne novine*, god. 40., br. 92, 23. travnja 1874., 3. (F. Salghetti Drioli, Jugoslavija, op. a.)
- Narodne novine*, god. 48., br. 64, 18. ožujka 1882., 4. (F. Quiquerez, Kosovka djevojka, op. a.)
- Narodne novine*, god. 71., br. 4, 5. siječnja 1905., 3. (V. Bukovac, Hrvatski narodni preporod, op. a.)
- Naša sloga*, god. XXII., br. 47, 19. studenog 1891. (F. Quiquerez, Krunidba kralja Tomislava, op. a.)
- „Naše slike: Ivan Tišov, Grobničko polje, akvarel.“ *Vienac*, br. 31, 31. srpnja 1902., 485., 496.
- Nazor, Anica. „Biskup Strossmayer, papa Lav XIII. i slavenski apostoli Ćiril i Metod.“ U *Josip Juraj Strossmayer*, ur. Franjo Šanjek, 67-80. Zagreb - Đakovo: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2006.
- Nazor, Vladimir. *Knjiga o kraljevima hrvatskijem*. Zadar: Izdanje Hrvatske knjižarnice, 1904.
- Nejunačkom vremenu u prkos, katalog izložbe*. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1910.
- Nemčić, Antun. *Putositnice*. Zagreb: Zora: Matica hrvatska, 1965.
- Néret, Gilles. *Eugène Delacroix, 1798-1863: The Prince of Romanticism*. Köln - London: Taschen, 1999.
- „Neuredovni dio. Austrijska carevina.“ *Narodne novine*, 22. studenog 1856., 883. (V. Karas, Serežani, op. a.)
- Neven*, 26. svibnja 1853., 334. (V. Karas, Gundulić, op. a.)
- Nikolić, Mihovil. „Oton Iveković (Utisci).“ *Narodne novine*, br. 236, 14. listopada 1899., 2-4.
- „Nova hrvatska slika.“ *Narodne novine*, god. LVII., br. 263, 16. studenog 1891. (F. Quiquerez, Krunidba kralja Tomislava, op. a.)

- Novi list*, 13. srpnja 1941. (mk, „Kroz zagrebačke slikarske ateliere. Povijesni slikar Josip Horvat – Medjimurec izradio je zanimljivi ciklus pod naslovom '1918-1941'. Povijesno slikarstvo Hrvatske pred novim perspektivama“, op. a.)
- Novosti*, 1. srpnja 1939. (mk, Josip Horvat Međimurec, op. a.)
- Novosti*, 20. veljače 1941. („Izložba slika Josipa Horvata“, op. a.)
- „Obilić ubija Murata.“ *Narodne novine*, god. LVII., br. 66, 21. ožujka 1891., 3.
- Obzor*, br. 269, 22. studenog 1878., 1-2. (F. Quiquerez, Krunidba kralja Zvonimira, op. a.)
- Odavić, P. J. „Izložba Valdec – Iveković.“ *Samouprava*, Beograd, 17. veljače 1923.
- Ostajmer, Branko. „Stoljeće iskušenja: hrvatsko-mađarski odnosi u 19. stoljeću.“ U *Ars et virtus: Hrvatska - Mađarska: 800 godina zajedničke kulturne baštine*, ur. Marina Bagarić, Dragan Damjanović, Iva Sudec Andreis i Petra Vugrinec, 58-74. Zagreb - Budimpešta: Galerija Klovićevi dvori: Mađarski nacionalni muzej, 2020.
- Ostojić, Milutin. *Kraljević Marko: priče o njegovim junačkim zgodama i nezgodama*. Varaždin: Tisak i naklada J. B. Stiflera, 1903?
- Pálffy, Géza. „Prekogranična povezanost Nikole IV. i Nikole VII. Zrinskog (Hrvatsko-mađarska plemićka obitelj u aristokraciji Ugarsko-hrvatskog Kraljevstva i u Habsburškoj Monarhiji).“ U *Susreti dviju kultura: Obitelj Zrinski u hrvatskoj i mađarskoj povijesti*, ur. Romana Horvat, 117-163. Zagreb: Matica hrvatska, 2012.
- Paro, Frane. *Grafika: marginalije o crno-bijelom*. Zagreb: Mladost, 1991.
- Pavić, Armin. *Narodne pjesme o boju na Kosovu godine 1389*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti: Dionička tiskara, 1877.
- Peić, Matko. *Hrvatski umjetnici*. Zagreb: Znanje, 1968.
- Peić, Matko. *Portreti hrvatskih umjetnika 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: August Cesarec, 1986.
- Pelc, Milan. „Slike za široku potrošnju: hrvatska grafika druge polovine 19. stoljeća.“ U *Historicizam u Hrvatskoj*, ur. Vladimir Maleković, 329-336. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000.
- Peta jugoslovenska umetnička izložba, katalog izložbe*. Beograd: II. beogradska gimnazija, 7. VI. – 1. VII. 1922.

- „Petar i Katarina Zrinjska na razstanku.“ *Naša sloga*, god. XXXIV., br. 35, 27. kolovoza 1903., 3-4.
- Petricioli, Ivo. „Tragom jedne slike F. Salghetti-Driolija s folklornim sadržajem.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 22 (1998): 126-131.
- Petricioli, Ivo, Silvia Meloni Trkulja, Vlatka Stagličić, Radoslav Tomić i Antun Travirka. *Franjo Salghetti Drioli*. Zadar - Zagreb: Narodni muzej: Institut za povijest umjetnosti, 2003.
- Petričić, Alfred. „Zadarski slikari u XIX. stoljeću.“ *Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru* IV-V (1958-1959): 215-238.
- Petrić, Hrvoje. „O braći Radić i počecima Hrvatske pučke seljačke stranke.“ U *110 godina Hrvatske seljačke stranke*, ur. Zorislav Lukić i Hrvoje Petrić, 539-606. Zagreb: Matica hrvatska, 2015.
- Pettan, Hubert. *Ivan Zajc*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske, 1971.
- Pintarić, Snježana. „Pejzaži Otona Ivekovića (Izložba u Salonu Galerije).“ *Anali Galerije Antuna Augustinčića* 5 (1985): 49-56.
- Pintarić, Snježana. „Oton Iveković. Krvavi sabor križevački 1397.“ *Kaj: časopis za književnost, umjetnost i kulturu* 2 (1997): 57-63.
- Pintarić, Snježana i Božidar Pejković, ur. *Oton Iveković: portreti: Galerija Antuna Augustinčića, Klanjec, 29. travnja - 31. svibnja 1995*. Klanjec: Muzeji Hrvatskog zagorja: Galerija Antuna Augustinčića, 1995.
- Pintarić, Snježana i Jasna Gubez, ur. *Oton Iveković: slike i crteži iz Velikog Tabora i okolice: Galerija Ulrich, Zagreb, 8. - 24. rujna 1994*. Zagreb: Galerija Ulrich, 1994.
- Pintarić, Snježana i Lea Ukrainčik, ur. *Oton Iveković: retrospektivna izložba*. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1995.
- Pintarić, Snježana i Lea Ukrainčik, ur. *Oskar Artur Alexander: retrospektivna izložba*. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998.
- Plavšić, Dušan. „Treća jugoslavenska umjetnička izložba.“ *Savremenik*, god. III., br. 8, kolovoz 1908., 491-495.
- Pokret*, god. II., br. 129, 3. lipnja 1922., 1. (naslovna stranica s definicijom lista u gornjem desnom kutu, op. a.)

- Porfirogenet, Konstantin. *O upravljanju carstvom*. Zagreb: Dom i svijet, 2003.
- Posavac, Zlatko. „Estetički nazori hrvatskog realizma.“ *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, Razred za suvremenu književnost* 16 (1978): 263-400.
- „Poziv na pretplatu.“ *Pozor*, br. 69, 23. ožujka 1867. (litografije J. F. Mückea, op. a.)
- Pozor*, br. 10, 1884., 5. (F. Quiquerez, „Posljednji časovi bana Petra Zrinjskog i kneza Franje Krste Frankopana u tamnici“, op. a.)
- Prelog, Petar. „Strategija oblikovanja 'našeg izraza': umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31 (2007): 267-282.
- Prelog, Petar. *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2018.
- Prelog, Petar, Tonko Maroević, Biserka Rauter Plančić i Frano Dulibić. *Bogumil Car*. Zagreb: Art magazin Kontura, 2010.
- „Prelom - slika Hrvatskog sabora 29. oktobra 1918. od profesora Ivana Tišova.“ *Dom i svijet*, br. 23, 1. prosinca 1920., 434.
- Preradović, Petar. *Pervenci: različne pjesme*. Zadar: Tiskom Demarchi-Rougier'ovim, 1846.
- Preradović, Petar. *Nove pjesme*. Zagreb: Tiskom Franje Župana, 1851.
- Preradović, Petar. *Pjesnička djela*. Zagreb: Brzotiskom Dioničke knjižare, 1873.
- Prijatelj, Kruno. *Splitski slikari XIX. stoljeća*. Split: Galerija umjetnina, 1959.
- Prijatelj, Kruno. *Slikarstvo u Dalmaciji od 1784. do 1884. (odabrane teme)*. Split: Književni krug, 1989.
- Prijatelj Pavičić, Ivana. „Prilog poznavanju identitetskih konstrukcija slikara Andree Meldole/ Andrije Medulića u umjetničkoj historiografiji i umjetnosti.“ *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu* 9 (2017): 135-151.
- Prijatelj Pavičić, Ivana. „Prilog poznavanju nekih manje istraženih umjetnina iz crkve i samostana sv. Margarite u Pagu.“ U *Umjetnička baština paških benediktinki: zbornik radova povodom 700. obljetnice osnutka samostana benediktinki sv. Margarite u Pagu*, ur. Miroslav Granić, 105-141. Pag: Samostan benediktinki sv. Margarite, 2018.
- Prijatelj Pavičić, Ivana. *Schiavoni - umjetnici, nacija, ideologija*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2018.

- Prof. Oton Iveković: *kolektivna izložba slika i nacrti iz grada Velikog Tabora – Vingrada, katalog izložbe*. Zagreb: Umjetnički salon Ullrich, 18. – 31. III. 1921.
- Prva izložba hrvatskih umjetnika u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*. Zagreb: Galerija umjetnosti Nezavisne Države Hrvatske: Umjetnički paviljon, 9. – 30. XI. 1941.
- Rački Franjo. *Bogomili i patareni*. Zagreb: Štamparija Dragutina Albrehta, 1870.
- Rapelli, Paola. *Goya. Masters of Art*. München - London - New York: Prestel, 2016.
- Rapo, Vesna. *Kolorirane litografije: ilustrativna nastavna pomagala u zbirkama Hrvatskoga školskog muzeja*. Zagreb: Hrvatski školski muzej, 2012.
- Rauter Plančić, Biserka, ur. *Maksimilijan Vanka: retrospektivna izložba*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2002.
- Rauter Plančić, Biserka, ur. *Gabriel Jurkić: od secesije do impresije*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2005.
- Reberski, Ivanka. „Rađanje hrvatske moderne 1898. godine.“ U *Hrvatski salon. Zagreb 1898. 100 godina Umjetničkog paviljona*, ur. Lea Ukrainčik, 11-28. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998.
- Reberski, Ivanka. *Gabriel Jurkić: od realizma do secesije, od simbolizma do impresije*. Zagreb: Školska knjiga, 2008.
- Reberski, Ivanka. „Klasična komponenta Joze Kljakovića u kontekstu realizama 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36 (2012): 189-202.
- Regan, Krešimir. „'Orlovo gnijezdo' obitelji Zrinski – plemićki grad Ozalj.“ U *Susreti dviju kultura: Obitelj Zrinski u hrvatskoj i mađarskoj povijesti*, ur. Romana Horvat, 117-163. Zagreb: Matica hrvatska, 2012.
- Rincón García, Wifredo. „Francisco Pradilla y la pintura de historia.“ *Archivo español de arte* 59, 235 (1986): 291-303.
- Roberts, Warren. *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics and the French Revolution*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992.
- Rooses, Max. *Art in Flanders*. New York: Charles Scribner's Sons, 1914.

- Rosenberg, Pierre, Frederick J. Cummings, Antoine Schnapper i Robert Rosenblum. *French Painting 1774-1830: The Age of Revolution*. Detroit: Wayne State University Press, 1975.
- Rosenblum, Robert. *Jean-Auguste-Dominique Ingres*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 1990.
- „Salghettieva Jugoslavija.“ *Vienac*, god. 6., br. 15, 11. travnja 1874., 238.
- Schiff, Gert i Stephan Waetzoldt. *German Masters of the Nineteenth Century: Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany*. New York: The Metropolitan Museum of Art: Abrams Inc., 1981.
- Schneider, Darko. *Oton Iveković. Izložba iz fundusa Moderne galerije (katalog)*. Zagreb: Moderna galerija, 1975.
- Schneider, Darko, Marica Karakaš Obradov i Stanko Špoljarić. *Slikarstvo i kiparstvo 19. i 20. stoljeća u Brodu*. Slavonski Brod: Muzej Brodskog Posavlja, 2009.
- Schneider, Darko, Miroslav Krleža i Vladimir Maleković. *Krsto Hegedušić*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1974.
- Schneider, Marijana. *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1969.
- Schneider, Marijana. *Narodne nošnje u slikarstvu i grafici XIX stoljeća*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1971.
- Schneider, Marijana. „Zrinski i Frankopani u likovnoj umjetnosti.“ *Historijski zbornik XXV - XXVI (1972-1973)*: 251-271.
- Schneider, Marijana. „Odras seljačke bune 1573. godine u likovnoj umjetnosti.“ *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu 5 (1973)*: 271-286.
- Schneider, Marijana. *Portreti: 1800.-1870*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1973.
- Schneider, Marijana. *Slikar Ivan Zasche: (1825.-1863.): monografija*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1975.
- Schneider, Marijana. *Gradovi i krajevi na slikama i crtežima od 1800. do 1940*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1977.

- Schneider, Marijana. „Slikar Josip Franjo Mücke u Zagrebu.“ U *Osječki zbornik*, br. 17, ur. Vesna Burić, 355-365. Osijek: Muzej Slavonije, 1979.
- Schneider, Marijana. *Portreti 16. – 18. stoljeća*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1982.
- Schneider, Marijana. „Historijsko slikarstvo Otona Ivekovića.“ *Anali Galerije Antuna Augustinčića* 5 (1985): 37-48.
- Schneider, Marijana. „Slikarstvo u Hrvatskoj u prvoj polovici 19. stoljeća: motivi, autori i tehnike.“ U *Hrvatski narodni preporod: 1790.-1848. Hrvatska u vrijeme Ilirskog pokreta*, ur. Nikša Stančić, 201-209. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske: Muzej za umjetnost i obrt: Muzej grada Zagreba, 1985.
- Schneider, Marijana. „Der Maler Joseph Franz Mücke und seine Aufenthalt in Linz 1850 bis 1853.“ *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* (1996-1997/ 1998): 25-54.
- Senjanović, Petra, Josip Dukić, Frano Dulibić, Dalibor Prančević i Željka Zdelar. *Jozo Kljaković - retrospektiva: 1889.-1969*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2009.
- Sigma – Geno Senečić. „Kolektivna izložba historijskih slika Otona Ivekovića.“ *Jutarnji list*, br. 2959, 22. travnja 1920., 5.
- „Slavjanske vjesti.“ *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, 12. listopada 1844., 164. (o F. Salghettiju Drioliju, op. a.)
- „Slika Vlaha Bukovca u novoj Kr. sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu.“ *Vienac*, god. IV., 1913., 353-355.
- „Slikar A. Csikoš.“ *Narodne novine*, god. LVII., br. 183, 12. kolovoza 1891., 5.
- Slikarski dojmovi sa ratišta – Maler Erleben den Krieg*. Zagreb, 22. VII. – 11. VIII. 1942.
- „Smail-aga Čengijić i vojvoda Bauk.“ *Vienac*, god. 30., br. 23, 4. lipnja 1898., 348.
- Smičiklas, Tadija. „Život i djela Ivana Kukuljevića Sakcinskoga.“ *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 35 (1892): 110-204.
- „Smrt Matije Gubca.“ *Vienac*, god. X., br. 19, 11. svibnja 1878., 311.
- Soldo, Josip Ante. „Provala Tatara u Hrvatsku.“ *Historijski zbornik* 21-22 (1968-1969): 371-388.
- Sorić, Ante, ur. *Krsto Hegedušić*. Zagreb: MGC, 1991.
- Srnec, Janko. „Besednik. Karasova slika: 'Guslar'.“ *Slovenec*, 18. travnja 1867., 185-186.

- Srnec, Janko. „Besednik. Karasova slika: 'Guslar'.“ *Slovenec*, 20. travnja 1867., 189-190.
- Sroczyńska, Krystyna. *January Suchodolski*. Varšava: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1984.
- St. Gr. „'Hrvatske revolucije'. Slike O. Ivekovića.“ *Domovina*, br. 90, 18. travnja 1920., 2.
- Stagličić Carić, Vlatka. „Slikarstvo 19. stoljeća na zadarskom području.“ Doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu: Filozofski fakultet, 2012.
- Stagličić, Vlatka. „N. Tommaseo i F. Salghetti-Drioli: dopisivanje kao poticaj za slikanje.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 24 (2000): 171-180.
- Stahuljak, Tihomil. „Klanjec iz razglednica.“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 29 (1986): 153-172.
- Stančić, Nikša. „Hrvatski identitet kao razlika u Europi nacija 19. stoljeća.“ *Historijski zbornik* 52 (1999): 143-147.
- Stančić, Nikša. *Hrvatska nacija i nacionalizam u 19. i 20. stoljeću*. Zagreb: Barbat, 2002.
- Stančić, Nikša, ur. *Hrvatski narodni preporod: 1790.-1848. Hrvatska u vrijeme Ilirskog pokreta*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske: Muzej za umjetnost i obrt: Muzej grada Zagreba, 1985.
- Starzyński, Juliusz. *Jan Matejko*. Varšava: Arkady, 1973.
- Stehlík, Petr. *Između hrvatstva i jugoslavenstva. Bosna u hrvatskim nacionalno-integracijskim ideologijama 1832-1878*. Zagreb: Srednja Europa, 2015.
- Strajnić, Kosta. „Povodom umjetničke izložbe.“ *Zvono*, god. V., br. 9, 20. svibnja 1911., 105-115.
- „Svečana sjednica Akademije.“ *Jutarnji list*, god. II., br. 672, 26. svibnja 1914., 2.
- Szabo, Agneza. „Hrvatska javnost 19. stoljeća o kralju Zvonimiru.“ U *Zvonimir, kralj hrvatski*, ur. Ivo Goldstein, 311-320. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
- Š-n. „O. Iveković: Veronika Desinićka.“ *Vienac*, god. 34., br. 29, 17. srpnja 1902., 464.
- Šandor Gjalski, Ksaver. „Umjetnička izložba u Zagrebu.“ *Vienac*, god. 27., br. 4, 26. siječnja 1895., 57-58.

- Šandor Gjalski, Ksaver. „Dubravka u Dubrovniku. Slika hrvat. slikara Vlaha Bukovca.“ *Mali dobrotvor*, god. V., br. 6, 1. veljače 1900., 91-93.
- Šegvić, Kerubin. *Opis slike Sabor kralja Tomislava držan u Spljetu god. 925. Naslikao Celestin Medović*. Zagreb: Petar Nikolić, 1900.
- Šenoa, August. *Seljačka buna. Historična pripovijest XVI. vieka*. Zagreb: Tiskom Dioničke tiskare, 1878.
- Šenoa, August. *Izabrane pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska, 1882.
- Šenoa, August. *Pjesme*. Zagreb: Bulaja naklada, 2000.
- Šeparović, Marko. *Hrvatska povijest djedova unuku*. Zagreb: vlastita naklada, 1936.
- Šicel, Miroslav. „Tema seljačke bune u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća.“ *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 5 (1973): 215-226.
- Šicel, Miroslav. „Eugen Kumičić i Vladimir Nazor o kralju Zvonimiru.“ U *Zvonimir, kralj hrvatski*, ur. Ivo Goldstein, 343-346. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
- Šidak, Jaroslav. „Eugen Kvaternik u historiografiji.“ *Časopis za suvremenu povijest* 4/ 1 (1972): 5-23.
- Šidak, Jaroslav. „Urota zrinsko-frankopanska kao historiografski problem.“ *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 2 (1972): 5-21.
- Šidak, Jaroslav. „Seljačka buna g. 1573. u historiografiji.“ *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 5 (1973): 7-30.
- Šidak, Jaroslav, Mirjana Gross, Igor Karaman i Dragovan Šepić. *Povijest hrvatskog naroda: g. 1860-1914*. Zagreb: Školska knjiga, 1968.
- Šidak, Jaroslav, Vinko Foretić, Julije Grabovac, Igor Karaman, Petar Strčić i Mirko Valentić. *Hrvatski narodni preporod. Ilirski pokret*. Zagreb: Školska knjiga: Stvarnost, 1988.
- Šišić, Ferdo. „50-godišnjica tragične smrti Eugena Kvaternika (1871.-1921.).“ *Dom i svijet*, br. 20, 1921., 333-334.
- Šišić, Ferdo. *Kvaternik (Rakovička buna)*. Zagreb: Tisak Hrvatskog štamparskog zavoda D. D., 1926. (pretiskano iz *Jugoslavenske njive*, op. a.)

- Šišić, Ferdo. *Povijest Hrvata: pregled povijesti hrvatskog naroda 600.-1526., prvi dio*. Split: Marjan tisak, 2004.
- Šišić, Ferdo, ur. *Korespondencija Rački-Strossmayer 1: od 6. okt. 1860. do 28. dec. 1875.* Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1928.
- Šokčević, Dinko. *Hrvatska od stoljeća 7. do danas*. Zagreb: Durieux: Društvo mađarskih znanstvenika i umjetnika u Hrvatskoj, 2016.
- Švajcer, Oto. „Portretno slikarstvo u Osijeku u 19. stoljeću.“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 22 (1979): 143-168.
- Švajcer, Oto. *Hötendorf*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1982.
- Takács, Miklós. „*De administrando imperio* kao izvor za ranu povijest Mađara, kao i o vezama Mađara sa susjednim narodima u 10. stoljeću.“ *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu* 42/ 1 (2010): 49-64.
- Tenšek, Marijan. *Krapina i priče o Čehu, Lehu i Mehu*. Krapina: Elektronika: Nakladnik, 2005.
- Thieme, Ulrich i Felix Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig: Wilhelm Engelmann: E. A. Seemann, 1907.-1950.
- Tkalčić, Ivan Krstitelj. *Hrvatska povjestnica*. Zagreb: Brzotiskom Dragutina Albrechta, 1861.
- Tomičić, Jasna, ur. *Stjepan Radić: izložba u povodu 120. obljetnice rođenja*. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 1991.
- Tomić, Radoslav. „Francesco Salghetti-Drioli - prilog biografiji.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 22 (1998): 121-125.
- Tomić, Radoslav. „Akwareli i crteži splitskog slikara Petra Zečevića u Zadru.“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 48 (2005): 137-144.
- Tonković, Zdenko i Predrag Goll, ur. *Ivan Tišov (1870.-1928.)*. Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 1988.
- Treća izložba hrvatskih umjetnika u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*. Zagreb: Galerija umjetnosti Nezavisne Države Hrvatske: Umjetnički paviljon, 10. – 31. X. 1943.
- Treća jugoslavenska umjetnička izložba saveza Lade*. Zagreb, 1908.

- „Treća jugoslovenska umjetnička izložba 'Lade' u Zagrebu.“ *Obzor ilustrirani*, god. I., br. 23, 1908., 1-19.
- Trogrić, Marko i Nevio Šetić. *Dalmacija i Istra u 19. stoljeću*. Zagreb: Leykam international, 2015.
- „Trojedna kraljevina.“ *Narodne novine*, 29. srpnja 1864. (V. Karas, Djed i unuk, op. a.)
- Tscherny, Nadia i Guy Stair Sainty. *Romance & Chivalry: History and Literature Reflected in Early Nineteenth-century French Painting*. New York: Stair Sainty Matthiesen Gallery, 1996.
- Ukrainčik, Lea, ur. *Hrvatski salon. Zagreb 1898. 100 godina Umjetničkog paviljona*. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998.
- „Umjetnost.“ *Narodne novine*, br. 57, 9. ožujka 1867. (J. F. Mücke, Dolazak Hrvata, op. a.)
- Umjetnička izložba salona Ulrich i knjižare Bačić u Osijeku*. Osijek: Knjižara Bačić, 1911.
- „Umjetnost.“ *Dragoljub. Zabavan i poučan tjednik*, 1868., 623-624. (J. F. Mücke, Stjepan II., op. a.)
- „Umjetnost.“ *Vienac*, god. II., br. 42, 15. listopada 1870. (F. Quiquerez, Dolazak Hrvata k moru, op. a.)
- „Umjetnost. Natječaj društva umjetnosti.“ *Prosvjeta: list za zabavu, znanost i umjetnosti*, god. V., br. 21, 1. studenog 1897., 672.
- Uredništvo. „Sabor kralja Tomislava držan u Spljetu g. 925.“ *Starohrvatska prosvjeta*, god. V., sv. 2., 1900., 103-104.
- Uskoković, Jelena. *Mirko Rački*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1979.
- Uskoković, Jelena. „Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački.“ *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture* 29/ 30 (1980): 4-25.
- Vegh, Željko. „Proslava tristogodišnjice Sigetske bitke 1866. godine u Narodnim novinama Ljudevita Gaja.“ U *Bitka kod Sigeta i Nikola Šubić Zrinski u umjetnosti*, ur. Stanislav Tuksar, Kristina Milković i Petra Babić, 359-374. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2018.
- Velarde, Luis Alberto Pérez. „El pintor Antonio Gisbert (1834-1901).“ Doktorska disertacija, Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Geografía e Historia, 2015-2017.

- Veliki rječnik hrvatskoga standardnog jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 2015. (natuknica: „historijsko“ ili „povijesno“, „slikarstvo“, op. a.)
- Viđen, Ivan. „Dubrovački slikar i konzervator Marko Murat (1864.-1944.).“ *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 29/ 30 (2005-2006/2007): 7-22.
- Vienac*, god. 23., br. 38, 19. rujna 1891., 607. (O. Iveković, Smrt bana Nikole Zrinskog Mlađeg, op. a.)
- Vižintin, Boris. *Ivan Simonetti*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1965.
- Vižintin, Boris. *Umjetnička Rijeka XIX. stoljeća: slikarstvo - kiparstvo*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1993.
- Vojna enciklopedija*. Beograd - Zagreb: Redakcija vojne enciklopedije: Grafički zavod Hrvatske, 1958.-1969.
- Vojvoda, Rozana i Sanja Žaja Vrbica. „Dubrovačko razdoblje Josipa Lalića.“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 58 (2015): 147-159.
- Vokić, Denis. „Slika Anastasa Jovanovića 'Srbi oko guslara' iz privatne zbirke u Zagrebu (izvješće).“ 2017.
- „Von der Kunstaussstellung.“ *Die Drau*, god. 39., br. 152, 23. prosinca 1906., 3.
- Vugrinec, Petra. „Slikari u atelijeru. Međusobno portretiranje Vlahe Bukovca i Bele Csikosa Sesije i umjetnička djela nastala u njihovim prvim zagrebačkim atelijerima.“ *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti* 58 (2015): 121-134.
- Vugrinec, Petra, Irena Kraševac, Darija Alujević i Daniel Rafaelić. *Alegorija i arkadija: antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2013.
- Vuković, Radovan, ur. *Zagreb - München: hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*. Zagreb: Umjetnički paviljon u Zagrebu, 2009.
- Wurzbach, Constantin. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Beč: Verlag der Universitäts-Buchdruckerei von L. C. Zamarski, 1856.-1891.
- Y (autor teksta potpisan kao „Y....“, op. a.). „Uljudna djelovanja: F. Salghetti.“ *Zora dalmatinska*, 27. svibnja 1844., 174-175.
- „Zagrebačke vjesti.“ *Novine dalmatinsko-horvatsko-slavonske*, 14. travnja 1847., 119. (V. Karas, Djed i unuk, op. a.)

- Zec, Daniel. „O umjetnicima slavonske zavičajnosti.“ U *Zbirka Hanžeković*, ur. Igor Zidić, 43-55. Osijek: Muzej likovnih umjetnosti, 2017.
- Zečević, Divna. „Književne popularizacije značenja i sudbine kralja Zvonimira.“ U *Zvonimir, kralj hrvatski*, ur. Ivo Goldstein, 327-336. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1997.
- Zelger, Franz. *Heldenstreit und Heldentod: Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*. Zürich: Atlantis, 1973.
- Zidić, Igor. *Mato Celestin Medović - retrospektiva*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2011.
- Zidić, Igor, Heda Šlogar i Željko Brguljan, ur. *Vjekoslav Parać*. Zagreb: Moderna galerija: Art studio Azinović, 2010.
- Zidić Igor, ur., Smiljka Domac Ceraj. *Branko Šenoa*. Zagreb: Moderna galerija, 2002.
- Zlamalik, Vinko. *Bela Čikoš Sesija: začetnik simbolizma u Hrvatskoj*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1984.
- Zm. „Dva medjimurska slikara.“ *Hrvatski narod*, 25. srpnja 1941.
- Žižić, Nela. *Splitski slikari amateri: Barač, Zečević i Bratanić: kulturno umjetnički fenomeni u Splitu prije Preporoda*. Split: Muzej grada Splita, 2004.
- Žmegač, Andrej. „Sigetska bitka u hrvatskom slikarstvu.“ U *Bitka kod Sigeta i Nikola Šubić Zrinski u umjetnosti*, ur. Stanislav Tuksar, Kristina Milković i Petra Babić, 205-215. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2018.
- Žubrinić, Darko. „Kristian Kreković, znameniti hrvatski slikar.“ U *Zbornik radova VI. međunarodnog znanstvenog simpozija Pasijske baštine Muka kao nepresušno nadahnuće kulture - Pasijska baština Bosne i Hercegovine*, ur. Jozo Čikeš, 479-547. Zagreb: Udruga Pasijska baština, 2010.

Internet:

Alphonse Mucha. <https://www.mucha.cz/en/biography> (pregled 15. 12. 2018.)

Alphonse Mucha. <http://www.muchafoundation.org/timeline> (pregled 15. 12. 2018.)

Aukcijska kuća „Kontura d.o.o.“ - Home > Aukcijska kuća > Aukcije 2006 > Jesenska aukcija > 2/ Ferdinand Quiquerez (1845.-1893.) - Miloš Obilić ubija sultana Murata. <http://www.kontura.com.hr/default.asp?ru=265&gl=200609220000014&sid=&jezik=1> (pregled 26. 9. 2006., podatke ustupila Marina Bregovac Pisk)

Barbieri, Marija. „Emanuel Kroupa.” *Hrvatski biografski leksikon: Web portal Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže.* <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11392> (pregled 9. 8. 2019., posljednji put mijenjano 2013.)

Barbieri, Marija. „Emanuel Kroupa.“ *Leksikon hrvatskih opernih pjevača.*

<http://opera.hr/index.php?p=article&id=28> (pregled 9. 8. 2019., posljednji put mijenjano 2013.)

Botica, Stipe i Josip Brleković. „Prvi utemeljitelji i dobrotvori Matice ilirske.“ *Vijenac*, br. 578, 28. travnja 2016. <https://www.matica.hr/vijenac/578/prvi-utemeljitelji-i-dobrotvori-matice-ilirske-25575/> (pregled 15. 10. 2020.)

Cambi, Nenad i Anđelka Stipčević Despotović. „Frane Bulić.“ *Hrvatski biografski leksikon: Web portal Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže.* <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=3127> (pregled 12. 1. 2020., posljednji put mijenjano 1989.)

(del) Campo, Manuel. „Mariano Fortuny y Marsal: a cosmopolitan 19th-century artist.“ <https://europeancollections.wordpress.com/2018/04/14/mariano-fortuny-y-marsal-a-cosmopolitan-19th-century-artist/> (pregled 5. 12. 2018.; objavljeno 14. 4. 2018.)

Digitalna zbirka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Fototeka Arhiva za likovne umjetnosti. Celestin Medović. Fotografija: <http://dizbi.hazu.hr/object/26977> (pregled 12. 3. 2019.)

Digitalna zbirka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Horvat Medjimurec, Josip (slikar). Fotografija: <http://dizbi.hazu.hr/concept/46725> (pregled 11. 3. 2019.)

Digitalna zbirka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Tomislav. Historija u pet činova. <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=37830> (pregled 31. 10. 2020.)

<https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=37773> (pregled 31. 10. 2020.)

Digitalni repozitorij Instituta za etnologiju i folkloristiku <https://repozitorij.dief.eu/a/> (pregled 5. 11. 2020.)

Dimitrijević, Milica. „Misterija slike Ivana Tišova.“ <http://www.politika.rs/sr/clanak/417589/Misterija-slike-Ivana-Tisova> (pregled 6. 8. 2019.)

Fausto Zonaro. <http://www.faustozonaro.it/default.html> (pregled 13. 12. 2018.)

Flego, Višnja. „Josip Horvat Međimurec.“ *Hrvatski biografski leksikon: Web portal Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže.* <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7913> (pregled 15. 5. 2018.; posljednji put mijenjano 2002.)

Flego, Višnja. „Kristijan Kreković.“ *Hrvatski biografski leksikon: Web portal Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže.* <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10990> (pregled 23. 3. 2018.; posljednji put mijenjano 2013.)

Flego, Višnja. „Tomislav Krizman.“ *Hrvatski biografski leksikon: Web portal Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže.* <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11204> (pregled 5. 3. 2018., posljednji put mijenjano 2013.)

Galerija Divila. Krunidba kralja Tomislava. Ivan Tišov. <http://galerijadivila.hr/ivan-tisov-hr-hr/krunidba-kralja-tomislava> (pregled 21. 12. 2018.)

Hameršak, Filip. „Ante Kovač.“ *Hrvatski biografski leksikon: Web portal Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže.* <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10333> (pregled 4. 8. 2020., posljednji put mijenjano 2009.)

Horvat Međimurec, Josip. http://library.foi.hr/m3/autor.php?B=1&mg=1&lang=hr&h=metelgrad&A=0000014486#!tab_0=1 (pregled 8. 8. 2019.)

http://mzos.hr/svibor/6/02/120/proj_h.htm (Ministarstvo znanosti i tehnologije: Likovne pojave u hrvatskoj umjetnosti 1850. – 1950./ pregled 14. 7. 2020.)

http://mzos.hr/svibor/6/02/120/rad_h.htm#rad24 (Ministarstvo znanosti i tehnologije: Likovne pojave u hrvatskoj umjetnosti 1850. – 1950./ pregled 14. 7. 2020.)

<http://www.starerazglednice.com/> (pregled 1. 2. 2021.)

<http://zeitung.tagespunkt.de/ludwig-der-bayer-wir-sind-kaiser/> (pregled 9. 7. 2020.)

<http://znameniti.hr/?object=info&id=24001> (pregled 10. 12. 2020., I. Tišov, Stjepan Radić među seljacima, op. a.)

<https://en.mng.hu/artworks/laszlo-hunyadis-farewell/> (pregled: 5. 10. 2020.)

<https://opusztaszer.hu/en/rotunda-2/> (pregled 3. 11. 2020.)

<https://remekmuvek.mng.hu/hu/artists/1893-munkacsy-mihaly/honfoglalas/scenes> (pregled 3. 11. 2020.)

<https://sites.google.com/site/magyarfestokbarabasmiklos/home/galeria> (pregled: 20. 10. 2020.)

<https://www.akg-images.de/archive/Die-Kaiserkr%C3%B6nung-Ludwigs-des-Bayern-1328-2UMDHURP1367.html> (August von Kreling - Die Kaiserkrönung Ludwigs des Bayern 1328/ pregled 8. 7. 2020.)

https://www.bildergipfel.de/kunstdrucke/kunststile_und_epochen/19_jahrhundert/die_schlacht_bei_naefels_1896_1897_ferdinand_hodler (pregled 16. 11. 2020.)

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=16192> (pregled: 9. 9. 2019.)

https://www.europeana.eu/en/item/2058617/https___pikabit_locloudhosting_net_files_origina_l_fcd0bf6ca38c3753b69c6581ce69019a_jpg (pregled: 9. 3. 2021.)

<https://www.hnk.hr/hr/o-nama/o-zgradi/sve%C4%8Dani-zastori/> (pregled: 12. 9. 2019.)

<https://www.hung-art.hu/frames.html?/magyar/k/kovacs/> (pregled: 12. 11. 2020.)

https://www.irodalmiradio.hu/femis/muveszetek/4muveszek/o_menu/orlai/09orlai.htm (pregled 15. 11. 2020.)

<https://www.limundo.com/kupovina/Kolekcionarstvo/Razglednice/Umetnost/Oton-Ivekovic-Zrinjski-Ifrankopan-u-Tamnici-Hrvatska/88426033> (pregled 17. 8. 2020.)

Kamenov, Krunoslav i Višnja Flego. „Vjekoslav Karas.“ *Hrvatski biografski leksikon: Web portal Leksikografskog zavoda Miroslava Krleže*. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=182> (pregled 14. 2. 2019., posljednji put mijenjano 2009.)

Karakaš, Marica. „Likovna baština Broda na Savi i njegove okolice u XIX. stoljeću.“ *Kolo* 3 (2001): <http://www.matica.hr/kolo/285/likovna-bastina-broda-na-savi-i-njegove-okolice-u-xix-stoljecu-19856/> (pregled 19. 1. 2019.)

- Kolar Dimitrijević, Mira. „Izidor Kršnjavi i simbolika zagrebačke Zlatne dvorane.“ *Kolo* 5 (2013): <http://www.matica.hr/kolo/401/Izidor-krsnjavi-i-simbolika-zagrebacke-zlatne-dvorane-22926/> (pregled 22. 1. 2020.)
- Muzej za umjetnost i obrt. AthenaPlus. Digitalni repozitorij.* <http://athena.muio.hr/> (pregled 5. 3. 2018., 31. 10. 2020.)
- <http://athena.muio.hr/?object=detail&id=22436> (pregled 19. 1. 2019.)
- Nacionalna i sveučilišna knjižnica. Digitalna zbirka.* <https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=info&id=21064> (pregled 15. 10. 2020./ „Diploma Matice hrvatske“ O. Ivekovića, op. a.)
- Nacionalna i sveučilišna knjižnica. Katalog.* <http://katalog.nsk.hr/F?RN=900022654> (pregled 5. 3. 2018.)
- Njuškalo - slike - Josip Horvat Međimurec - Smrt kneza Sedeslava (Zdeslava). <https://www.njuskalo.hr/slike/josip-horvat-medimurec-oglas-22939316> (pregled 21. 12. 2018., 5. 7. 2020., podatke ustupila Marina Bregovac Pisk)
- Pintarić, Snježana. „Oton Iveković.“ *Hrvatski biografski leksikon: Web portal Leksikografskog zavoda Miroslava Krležje.* <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=118> (pregled 15. 5. 2018., 14. 7. 2020., 13. 8. 2020.; posljednji put mijenjano 2005.)
- Plejić Poje, Lahorka. „Osman ponovljen. Uz novo izdanje Gundulićeva epa s kojim je 1844. započela bogata izdavačka djelatnost Matice hrvatske.“ *Vijenac*, 597 (2017): <http://www.matica.hr/vijenac/597/osman-ponovljen-26350/> (pregled 15. 2. 2019.)
- „Pronađena slika.“ *Jutarnji list*, 25. listopada 2020. (Smrt Franje I. Rákócziya, s Jelenom Zrinskom i carskim vojnikom, ulje na platnu Vjekoslava Karasa?, u vlasništvu Jure Gašparca): <https://www.jutarnji.hr/kultura/art/je-li-ovo-platno-davno-izgubljeno-djelo-poznatog-hrvatskog-slikara-godinama-sam-istrazivao-15027771> (pregled 9. 11. 2020.)
- Senker, Boris. „Stjepan Miletić.“ *Hrvatski biografski leksikon: Web portal Leksikografskog zavoda Miroslava Krležje.* <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11915> (pregled 31. 10. 2020., posljednji put mijenjano 2016.)
- The Murals of Maxo Vanka.* <http://vankamurals.org> (pregled 21. 4. 2018.)
- Zlamalik, Vinko. „Bela Čikoš Sesija.“ *Hrvatski biografski leksikon: Web portal Leksikografskog zavoda Miroslava Krležje.* <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4046> (pregled 9. 8. 2019.; posljednji put mijenjano 1993.)

Ostalo:

Lijepa naša domovino (glazbena kompilacija, kazeta). „Naslovnica: Dolazak Hrvata – Oton Iveković.“ Zagreb: Jugoton, 1990.

Stare slave djedovina (kalendar). Zagreb: Astra međunarodna trgovina (u suradnji s Povijesnim muzejom Hrvatske i Modernom galerijom u Zagrebu), 1992.

Arhivska i dokumentacijska građa: ¹⁵¹³

Arhiv i fototeka Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu

Arhiv za likovne umjetnosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu

Fototeka Konzervatorskog odjela u Bjelovaru

Gliptoteka Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu

Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

Gradski muzej Križevci

Hrvatski državni arhiv u Zagrebu

Hrvatski povijesni muzej u Zagrebu

Institut za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu

Muzej grada Zagreba

Muzej moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci

Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu

Nacionalni muzej moderne umjetnosti u Zagrebu

Zbirka rukopisa i starih knjiga Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

¹⁵¹³ Za pretraživanje knjižne građe i periodičnih publikacija služili su: Sveučilišna knjižnica, Knjižnica Filozofskog fakulteta i Gradska knjižnica u Splitu te Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Knjižnica Filozofskog fakulteta i Gradska knjižnica u Zagrebu. Na pomoći, savjetima i sugestijama prilikom pretraživanja građe osobito zahvaljujem Aidi Smailbegović i Patriciji Počanić.

IX. Životopis

Ivan Kokeza rođen je 6. studenog 1992. godine u Splitu gdje je pohađao osnovnu školu i opću gimnaziju „Marko Marulić“. Diplomirao je povijest umjetnosti i povijest na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu. Tijekom zimskog semestra akademske 2015./2016. godine boravio je na Sveučilištu Adam Mickiewicz u Poznańu. Od akademske 2016./2017. godine polazi poslijediplomski doktorski studij povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, na kojem izrađuje disertaciju pod naslovom „Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj od ilirskog pokreta do Drugog svjetskog rata“. Od 2016. do 2018. godine kao vanjski stručni suradnik držao je seminare i nastavu na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu. Od 2018. godine djeluje kao istraživač u statusu doktoranda na projektu Hrvatske zaklade za znanost „Umjetnost i država u Hrvatskoj od prosvjetiteljstva do danas“, a od 2020. godine zaposlen je kao kustos pripravnik Zbirke slika, grafika i skulptura u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu.

Znanstveni i stručni radovi:

- *Historijsko slikarstvo u opusu Ivana Tišova*, u: „Slikar Ivan Tišov, zbornik radova“, ur. Pero Aračić i Dragan Damjanović, 117-137. Zagreb – Đakovo: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2021.
- *Duško Kečkemet (1923. – 2020.)*, „Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti“, 63: 221-223. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2020.
- *Historijsko slikarstvo u opusu Bele Čikoša Sesije: od Dolaska Hrvata do Posljednjih bogumila*, „Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti“, 62: 71-83. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2019.
- *Slike Nikole Markovića u samostanu benediktinki sv. Margarite u Pagu*, u: „Umjetnička baština paških benediktinki: zbornik radova povodom 700. obljetnice osnutka samostana benediktinki sv. Margarite u Pagu“, ur. Miroslav Granić, 281-312. Pag: Samostan benediktinki sv. Margarite, 2018.

Znanstveni i stručni skupovi:

- *Freska Krste i Željka Hegedušića u palači Hrvatskog instituta za povijest u Opatičkoj 10 iz 1943. godine: historijsko slikarstvo u kontekstu Nezavisne Države Hrvatske* na međunarodnom skupu „Art and the State in Modern Central Europe (18th – 21st Century)“ u Zagrebu (30. lipnja – 3. srpnja 2021.)
- *Zavičajni pejzaž u opusu Otona Ivekovića: ogledni primjeri prve polovine 20. stoljeća* na znanstveno-stručnom skupu „Ivan Rabuzin i simbolika prirode u umjetnosti 20. i 21. stoljeća“ u organizaciji Hrvatskog muzeja naivne umjetnosti u Zagrebu (25. - 26. ožujka 2021.)
- *Research Activities in the Pandemic Era: Limitations and Potentials* na međunarodnom skupu „Solidarity in Culture: Heritage Protection Under Conditions of Crisis“ u organizaciji Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (18. - 20. ožujka 2021.)
- *Historijsko slikarstvo u opusu Ivana Tišova* na znanstvenom skupu „Slikar Ivan Tišov, život i djelo“ u Đakovu (16. listopada 2020.)
- *Dolazak Hrvata Josipa Franje Mückea i hrvatsko historijsko slikarstvo u vremenu formiranja Nagodbe (1867.-1868.)* na znanstveno-stručnom skupu „Hrvatski povjesničari umjetnosti: Olga Maruševski (1922.-2008.)“ u Zagrebu (16. listopada 2018.)