

# Crkveno slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće

Marija Mirković

konzervator Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture u Zagrebu

Izlaganje sa znanstvenog skupa —  
75.046 (497.1 Hrvatska) »18/19«

Crkveno slikarstvo (tj. tabelarno i zidno slikarstvo namijenjeno crkvenim prostorima) koje je nastalo u posljednjim desetljećima 19. i na početku 20. stoljeća na području što ga obuhvaća Zagrebačka crkvena pokrajina<sup>1</sup>, pratilo je istovremena zbivanja u srednjoevropskoj umjetnosti. Granični trenuci toga razdoblja su s jedne strane odluka Josipa Jurja Strossmayera da oslikavanje u Đakovu povjeri 1873. Aleksandru Maksimilijanu Seitzu i njegovu sinu Ludoviku (koji je završio radove 1882), a s druge osnivanje Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu 1908. Poseban zamah doživjelo je ovo slikarstvo početkom osamdesetih godina, nakon velikoga potresa 1880, kad su se obnavljale, pregrađivale i izgrađivale mnoge crkve, i katoličke, i pravoslavne, i grkokatoličke. Prvi svjetski rat doveo je i na tom području do stagnacije.

Veliku poteškoću pri obradi zadane teme pričinjava danas odbojni stav kritičara, teoretičara pa i konzervatora 20. stoljeća prema umjetnosti s kraja 19. stoljeća. Zbog takva stava nisu bile sustavno provedene evidencija i dokumentiranje spomenika, njihovo vrednovanje nije obavljeno pravovremeno, pa su neadekvatnim intervencijama u crkvama uklonjeni mnogi primjerci (neki od njih ključni) crkvenoga slikarstva s prijelaza stoljeća. Fotografaska dokumentacija, tamo gdje po-

*Na razvoj crkvenoga slikarstva koje je ovdje razmatrano, djelovali su svojim likovnim i estetskim usmjerenjem J. J. Strossmayer i I. Kršnjavi. Većina slikara oslanjala se u radu na neobaroknu tradiciju i nazarenske kartone oživljavajući istovremeno interes za dekorativno slikarstvo inspirirano pučkom ornamentikom. Opreku ustaljenom crkvenom slikarstvu činili su mlađi slikari, no njihova djela, osebujna stilom i nekonvencionalnim pristupom sadržaju, naručiocima najčešće nisu prihvaćali. Poredba istovremenih djela istoga sadržaja razotkriva tu razliku u interpretaciji, pokazujući raspon od neobarokne tradicije preko akademskog eklekticizma do simbolizma koji je karakterističan i za istovremena zbivanja u srednjoevropskom crkvenom slikarstvu.*

stoji, manjkava je i samo slučajno obuhvaća slike iz razmatranoga razdoblja, te pruža slabo uporište pri donošenju valjanih prosudbi.<sup>2</sup>

U obradi ove teme posebnu pažnju valja posvetiti ikonološkim problemima koje su umjetnici morali rješavati. U sekulariziranom svijetu umjetnosti toga doba teistički svjetonazor i dobro poznavanje biblijskih i drugih relevantnih tekstova nisu, naime, više bili obvezan dio slikareva obrazovanja. U to je doba izostala u potpunosti ona ranija čvrsta povezanost umjetnika laika s nekim crkvenim redom zbog koje se mogao posvetiti gotovo isključivo sakralnoj umjetnosti. Dapače, sve je bila češća pojava da isti slikari rade usporedo u katoličkim, pravoslavnim i grkokatoličkim crkvama. Budući da svaka od tih crkava ima svoje propise o oslikavanju prostora i vlastitu, često kruto određenu ikonografiju, naručiocima su slikarima nametali posve određene ikonografske programe s mnoštvom uputa ne samo u sadržajnom nego i u tehnološkom pogledu. Slikari sami nisu mogli zadane teme slobodnije interpretirati jer nisu poznavali sve one ikonografske posebnosti koje bi im omogućile poniranje u temu uz razvijanje vlastite invencije.

No uza sve prepreke i ograničenja može se zamijetiti da se i na području crkvenoga slikarstva (koje je postajalo sve užim i sve sterilnijim segmentom umjetnosti) postepeno usvajao suvremeniji pristup sakralnim temama. No ipak, najslobodnija i najsvremenija od tih djela najčešće nisu nalazila svoje mjesto u crkvenim prostorima, čak ni onda kad su bila naručena za njih, pa i isplaćena.<sup>3</sup>

Najskromniji razvoj s neznatnim pomacima prema modernoj može se zamijetiti u struji neobaroknih slikara koji su djelovali uza sjeverni rub kontinentalne Hrvatske. Neobarokne zidne i tabelarne slike u franjevačkim i župnim seoskim crkvama i kapelama po Međimurju i Podravini nastajale su u dugom rasponu od sredine 19. do početka 20. stoljeća. Neobarokni arhitek-

<sup>1</sup> Zagrebačka crkvena pokrajina obuhvaća Zagrebačku nadbiskupiju, Đakovačku biskupiju i Križevačku (grkokatoličku) biskupiju. Kartu vidi u *Općem šematiзму Katoličke crkve u Jugoslaviji 1974*, Zagreb 1975, str. 144.

<sup>2</sup> Fotografaska dokumentacija crkvenoga, a pogotovo zidnoga crkvenoga slikarstva nije sustavno rađena. Zidno je slikarstvo samo sekundarno zahvaćeno pri snimanju druge crkvene opreme i nešto se bolje vidi samo na pojedinim snimcima totala.

<sup>3</sup> Izidor Kršnjavi: *Zapisci I*, Zagreb 1986, str. 388. Milko Predović: *Crkve. 4. Stolna crkva Presv. Trojstva ili grkokatolička (žumberačka) katedrala u Križevcima*, u: *Žumberački kalendar 1966*, str. 268—371, (osobito str. 306).

tonski iluzionizam sa svojom jasnom i čitkom narativnom komponentom bio je vrlo prikladan za oslikavanje seoskih crkava, te se upravo zbog te osobine održavao kao svojevrsna pučka izvedenica crkvenoga slikarstva toga razdoblja.

Među slikarima te struje isticala se brojem i kvalitetoćom svojih radova skupina međusobno čvrsto povezanih umjetnika iz Furlanije, koji su desetljećima dolazili preko ljeta u Hrvatsku oslikavati zidove, dok su u zimsko doba radili kod kuće na tabelarnim slikama. To su bili Giuseppe Bonitti, njegov suradnik Tomo Fantoni, Bonittiev učenik i Fantonijev suradnik Jakob Brollo te Brollov suradnik Osvald Bierti i sin Antonio Brollo<sup>4</sup>. Njihova djela, nastala u rasponu od šezdesetak godina, imaju mnoge zajedničke značajke, među kojima su najznačajnije iluzionistička arhitektonska raščlamba prostora i figuralni ukras, još uvijek nadređen dekorativnom dijelu, raspoređen u veće i manje medaljone.

Najplodniji među njima, Jakob Brollo, rastvarao je središnje zone svodova i crkvene kupole još uvijek na posve iluzionistički način, smještajući na ta mjesta Presveto Trojstvo ili apoštoze svetaca titulara. Prizori koji su uokolo raspoređeni izabrani su tako da tvore smislenu cjelinu koja je ikonografski potpuno obrazloživa.<sup>5</sup> Veće kompozicije, oblikovane poput tabelarnih slika na zidovima crkava (Klanjec, Veliki Bukovec, Čakovec) ustuknule su kasnije pred pojasovima dekorativne ornamentike. Brollov sin Antun, koji je i za oca radio figuralne kompozicije<sup>6</sup>, primjenjivao je za oslikavanje svodova očevu neobaroknu shemu još početkom 20. stoljeća, dok je niže zone zidova razrješavao isključivo dekorativnim ornamentiranjem. Ikonološki i tipološki oslanjao se taj akademski obrazovani slikar (Venecija) na renesansnu i na baroknu tradiciju, a pojedina svodna polja nije povezivao kronologijom prikazanih događaja, nego unutarnjim sadržajima i ikonološkim sporama<sup>7</sup>.

Ovakav način ukrašavanja crkvenih svodova i zidova bio je poznat i na drugoj strani Drave. Tako su npr. franjevci provincije Sv. Ivana Kapistranskoga za svoje slavenske samostane povremeno angažirali slikare iz Pečuha, koji su također radili u neobaroknom duhu<sup>8</sup>.

Barokni uzorci za oslikavanje crkava nisu bili potpuno napušteni ni u prvoj polovici 20. stoljeća pa je npr. mladi Mirko Rački u župnoj crkvi u Ludbregu upotrijebio kao predložak barokne freske iz 1752/53. u ludbreškoj dvorskoj kapelici, ali zgusnutu baroknu kompoziciju on je u župnoj crkvi razbio na omanje, međusobno nepovezane svodne slike, tako da je dobro koncipirana ikonografska poruka o čudu i značenju krvi Kristove izgubila na izričajnosti.<sup>9</sup>

Za razliku od ovoga, po namjeni pučkoga slikarstva s ruba crkvenoga područja, u biskupijskim se središtima javljaju težnje za uspostavljanjem koherentnoga umjetničkog crkvenog stvaralaštva. To se može pratiti na svakoj od tri katedrale u kontinentalnoj Hrvatskoj, na neoromaničkoj novogradnji stolne crkve u Đakovu (oslikana do 1882), regotiziranoj prvostolnici u Zagrebu (1882—1902) i u grkokatoličkoj katedrali u Križevcima (obnovljenoj 1895—1897).

U Đakovu je Josip Juraj Strossmayer, naš najveći pobornik nazarenske obnove crkvene umjetnosti, dao

upravo dovršenu katedralu oslikati zidnim slikama koje su bile posve u skladu s njegovim shvaćanjem crkvene umjetnosti.

Niže zone cijele katedrale prekrivene su slikanim sagovima s vrlo bujnom i raznovrsnom ornamentikom, a svodovi su popunjeni starozavjetnim i novozavjetnim prizorima. Cijelu su crkvu u samo devet godina (1873—1882) oslikala tri slikara, Ludovik Ansiglioni i otac i sin Seitz, pa slike prikazuju tri pristupa zadanoj temi. Dok Ansiglioni još posve ropski slijedi klasične renesansno-nazarenske predloške, A. M. Seitz unosi značajke akademskoga realizma, a kod mladoga L. Seitzu u obradi tekstila i ornamentalnih dijelova kompozicije već se nazire put prema secesiji. Ovom crkvom i bogatom umjetničkom zbirkom u biskupskom dvoru Strossmayer je želio omogućiti umjetnicima da nauče što će reći prava religiozna umjetnost. Međutim, iako je Đakovo postalo prava galerija nazarenske umjetnosti u nas, ono nije nikada postalo onako privlačnom studijskom točkom za hrvatske slikare kako je to Strossmayer bio zamislio, ali ne zato (ili ne samo zato) što je Đakovo daleko od svakoga središta,<sup>10</sup> već u prvom redu zato što je u vrijeme dovršenja katedrale mlade slikare već privlačila sasvim druga vrsta slikarstva. Čak i Celestin Medović, koji je slikarstvo L. Seitzu upoznao neposredno u njegovu rimskom atelijeru (u vrijeme kad je on dovršio rad u Đakovu), preuzeo je preko njega od nazarenske tradicije samo sadržajnu osnovu za crkveno slikarstvo, koju mu već posve sekularizirani akademski realizam s kraja 19. stoljeća nije mogao pružiti, ali za tu osnovu i on traži, kad god nije sputan narudžbom, nove izražajne mogućnosti.

Zagrebačka katedrala, o čijoj se obnovi razmišljalo još prije zagrebačkoga potresa 1880, bila je u posljednjih 20 godina 19. stoljeća temeljito obnovljena. U njoj se vrlo jasno razabire osnovna koncepcija Bolleova poimanja sakralnoga prostora. Njegov purizam nije bio usmjeren samo na uklanjanje baroknoga inventara iz gotičkih barokiziranih crkava: on je jednako tako nastojao da se u gotizirane ili gotičke prostore crkava ne unosi suvišan inventar koji bi zasjenio arhitekturu i narušio jedinstvenu ljepotu praznoga prostora. U tom je kontekstu Bolleovo slikarstvo, odnosno preciznije rečeno,

<sup>4</sup> Paškal Cvekan: *Franjevački samostan u Klanjcu*, Klanjec 1983, str. 90.

Andreja Žigon: *Jakob Brollo*, u Zbornik za umjetnostno zgodovino XI—XII, Ljubljana 1976, str. 123—199; ista, *Stensko slikarstvo poznega 19. st. na Slovenskem*, u: Zbornik za umjetnostno zgodovino XIV—XV, Ljubljana 1979, str. 243—248.

<sup>5</sup> Marija Mirković: *Skice za marijansku ikonografiju XIX. stoljeća*. Referat održan na X. međunarodnom mariološkom kongresu u Kevelaeru 1987, u tisku.

<sup>6</sup> J. Brollo Žigon, str. 199. Jakob Brollo u svome pismu od 26. 2. 1904. piše: *Dok sin nije dovršio studij, uvijek sam sam risao i izvodio slike i figure (asobe)*. Po tome se lako zaključuje da je od 1890. zbog njegova slaba vida slikanje figura preuzimao sin ili koji od suradnika (npr. Bierti, koji je signirao sliku u Čakovcu.)

<sup>7</sup> Mirković, kao u bilj. 5.

<sup>8</sup> Paškal Cvekan: *Franjevci u Abinim Našicama*, Našice 1981, str. 95. Godine 1895. oslikali su svetište našičke crkve Andrija Graits, Bošnjak iz Pečuha (figuralne prizore) i Vadasz s pet pomoćnika (dekorativni dio).

<sup>9</sup> Marija Mirković: *Graditeljstvo, slikarstvo i kiparstvo Ludbrega i okolice*, u monografiji: *Ludbreg*, Ludbreg 1984, str. 168.

<sup>10</sup> Kršnjavi, *Zapisci I*, str. 388, 389.

dekorativno slikarstvo, smatrao samo posljednjom oblikovnom komponentom arhitekture, kojoj treba biti u potpunosti podređeno. Izidor Kršnjavi, koji je uočio ovu Bolleovu sklonost, pisao je križevačkome biskupu Drohobeckome da Hermannu Bolleu *slikarija naliči i ravno stoji sa stolarijom ili bravarijom u crkvi*, u čemu je vidio razlog što se Bolle pri oslikavanju svojih crkava (uglavnom samo dekorativnom ornamentikom) zadovoljavao *zanatlijskim radom*.<sup>11</sup> I zaista, u doba obnove okupilo se u zagrebačkoj katedrali dosta umjetnika i obrtnika raznih struka, ali slikari nisu među njima imali vidljivije uloge. Stoga zagrebačka katedrala u tom pogledu nije mogla djelovati kao rasadište novih ideja u hrvatskom slikarstvu. Međutim, sam Bolle je istovjetan način dovršavanja arhitekture primjenjivao i na ostalim svojim obnovljenim i novim crkvama, pa se takvo shvaćanje uloge slikarstva u crkvenu prostoriju proširilo velikim dijelom kontinentalne Hrvatske. Uza sve ostalo, ono je bilo za manje crkve vrlo prihvatljivo jer se velik dio (osim eventualno oslikanih medaljona) mogao povjeriti obrtnicima i izvoditi relativno brzo i znatno jeftinije uz pomoć *šablona*, kako se to pri dekorativnom slikarstvu primjenjivalo širom Evrope.

Sredinom devedesetih godina 19. stoljeća pregradio je Hermann Bolle grkokatoličku katedralu u Križevcima. Ondje je morao uskladiti ostatke gotičke barokizirane franjevačke crkve s posebnostima istočnoga obreda, na čemu je opravdano inzistirao pokretač radova grkokatolički biskup Julije Drohobecki. On je uspio da, osim ikonostasom i ostalim namještajem potrebnim za obavljanje obreda, crkvu ukrasi i zidnim slikama.

Po načinu oslikavanja ova crkva predstavlja svojevrsan spoj dvaju pristupa unutrašnjeg oblikovanja crkvenih zidova: Bolleova, koji stavlja težište na dekorativnu komponentu (taj dio slika izveli su dijelom Marko Peroš, a dijelom pozlatar i ličilac I. Muravić), i onoga Kršnjavoga, koji dekorativnoj komponenti pretpostavlja figuralnu s čvrsto određenom ikonografijom. Njegova je želja bila (a s njome se Drohobecki u potpunosti slagao) da te velike kompozicije budu prostudirane i slikarski *dorađene*, bez one mladenačke brzine u radu koju je on nazivao *fraprestizmom*. Boreći se zdušno i zauzeto protiv nje, sputavao je Kršnjavi istovremeno svaku invenciju nadarenih slikara koje je inače tijekom školovanja bio bodrio. Uz ograničenja koja su se odnosila na tehničku izvedbu slika, slikari su se morali dosljedno pridržavati ikonografije koju je, po uzoru na bizantsku, određivao biskup kao naručilac. Naravno da je pri tome više pažnje bilo posvećeno velikom ikonostasu, na kojemu su radili Ivan Tišov, Bela Csikos, Cestlin Medović i Ferdo Kovačević.

S nešto više slobode pristupili su umjetnici rješavanju pojedinih zidnih slika, iako su i biskup Drohobecki i njegov savjetnik Kršnjavi imali čitav niz primjedbi i zamjerki kojima su zaista onemogućavali svaku umjetničku inventivnost i svaku spontanost umjetnika.<sup>12</sup>

Na samome pragu 20. stoljeća ovim se katedralnim crkvama pridružila bazilika Srca Isusova u Zagrebu, u kojoj je ponovljena ranobarokna prostorna isusovačka arhitektonska koncepcija, ali ona svojim dekorativnim slikarstvom i relativno skromnim figuralnim ukrasom ne odudara od tadašnjega prosjeka i u crkveno slikarstvo ne unosi ništa novo.

Daleko je raznolikije slikarstvo u velikoj nov osnovanoj Hrvatskoj franjevačkoj provinciji Sv. Ćirila i Metodija, u koju su se 1900. ujedinile tri starije franjevačke provincije na području od Trsata do Zemuna. U velikom valu obnove njihovih crkava sudjelovao je i Bolle, pa su dvije stare franjevačke crkve koje je on obnavljao, središnja u Zagrebu (1902) i ona u Iloku (1907), dekorativno oslikane. Na isti je način, samo dopunivši dekoraciju omanjim figuralnim medaljonima, Marko Antonini oslikao franjevačku crkvu u Požegi, a Marko Peroš je 1903. nadopunio u Našicama slike pečuških slikara iz 1895. Posve dekorativnoga su karaktera (na obrtničkoj razini) desetak godina mlađe slike u unutrašnjosti osječke franjevačke crkve. Neobaroknu koncepciju Jakoba Brolla očuvao je njegov sin Antun pri oslikavanju franjevačke crkve u Vukovaru (1911), gdje je za njega radio mariborski slikar-obrtnik Franjo Horvat, koji je dekorirao i reprezentativne prostorije u zagrebačkom franjevačkom samostanu 1912.

Raznolikost pristupa i umjetnička neujednačenost ovih slikarija nedvosmisleno svjedoče o tome da u to doba više ne postoji nekakva koherentna franjevačka koncepcija crkvene umjetnosti. Nema više stalnih slikara koji bi radili u više objekata uzastopce, a isto tako ni teologa dovoljno zainteresiranih za izradu čvršćih i argumentiranih ikonografskih programa. Time je bilo onemogućeno jedinstveno zasnovano oblikovanje cijele unutrašnjosti kakvo je ranije bilo značajno za starije crkve svih triju provincija (npr. u Samoboru, Varaždinu, Virovitici...). Briga za oslikavanje obnovljenih crkava sada se povjerava arhitektu (npr. Bolleu u Zagrebu i Iloku) ili građevinskom poduzetniku (npr. Zorattiju u Vukovaru), ponekad s isuviše povjerenja u njegovu mjerodavnost i u sposobnost izvođača.

Objekt rađen s najviše slikarskih pretenzija, katedrala u Đakovu, nije, kako je to već bilo rečeno, našao na veći odjek. No ni zagrebačka katedrala s Klausenovim dekorativnim slikarskim uresom nije ni u vrijeme nastanka, pa ni kasnije privlačila svojim oslikanim dijelovima, jer su oni zaista posve podređeni prostoru i zidu i mogu se prihvatiti isključivo kao završni zidarski posao. To nezahtjevno slikarstvo ipak je imalo velik umjetnički raspon jer su se njime koristili i slikari poput Medovića (Sv. Stjepan u Novoj Gradišci), Antonia (za kojega se smatra da je od sredine osamdesetih godina pa do svoje smrti 1937. oslikao oko 100 crkava), Peroša (koji je proučavao i u radu često primjenjivao motiviku preuzetu iz narodne ornamentike), ali i slikari-ličiooci (Horvat u Vukovaru i Zagrebu, Martin Sodić i

<sup>11</sup> Predović (kao u bilj 3) na str. 299. objavio je pismo Kršnjavoga Drohobeckome od 20. 6. 1986., gdje između ostaloga piše: *Umjetnina mora biti studirana i dobro pripravljena. Govorio sam s Bolleom koji je vrlo arhitekta, ali o slikarskoj umjetnosti malo drži te se zadovoljava i zanatlijskim radom — njemu slikarija naliči i ravno stoji sa stolarijom ili bravarijom u crkvi — mislim da sam ga pak osvedočio o potrebi da se slikarija (zidna, op. M. M.) u vašoj crkvi na godinu odgodi pa da ju onda svi vredni umjetnici izrade.*

<sup>12</sup> Kršnjavi, *Zapisci I*, str. 422. i dalje.

Antun Rihar u Varaždinu), čija se ostvarenja ne uzdižu nad obrtničku razinu i koji su danas uglavnom potonuli u punu anonimnost, a djela im nisu očuvana.

Drugačija je situacija bila u Križevcima. Tamo je biskup Drohobecki, vjerojatno na nagovor Kršnjavoga, okupio oko zajedničkog zadatka onu istu skupinu akademski obrazovanih slikara koja je nešto ranije radila za Kršnjavoga u zgradi Odjela za bogoštovlje i nastavu (Zagreb, Opatička ulica), samo što je to ovoga puta bilo u sakralnom prostoru. Ovdje su pod vodstvom teologa Drohobeckoga i teoretičara umjetnosti Kršnjavoga hrvatski slikari Medović, Csikos, Tišov i Kovačević, ali i Peroš i Josip Bauer sa suprugom, sjedinili sakralnu umjetnost zapadnoga tipa (stilski donekle oslonjenu na nazarenske zasade) s ikonografijom bizantskog tipa, koja je došla do izražaja posebno na ikonostasu. Tako je ova crkva postala svojevrsnim presedanom, nakon kojega su spomenuti slikari dobivali narudžbe za rad u crkvama raznih vjerskih zajednica (npr. za pravoslavnu crkvu u Bjelovaru, grkokatoličku u Zagrebu itd.), proširujući tako okvire svoga rada i mogućnosti da donekle variraju svoje ikonografske sheme. Doduše, najčešće se prilagodba istočnom načinu slikanja uz frontalno impostirane likove gradila tek na zlatnoj pozadini iza scena koje su slikari koncipirali s onoliko slobode koliko su je uspijevali izboriti u naručilaca.

Ma koliko riječ *izboriti* zvuči teško, ona je najbliža stanju i odnosima između naručilaca i izvođača crkvenoga, i tabelarnog i zidnog, slikarstva. Detaljno razrađene ikonografske sheme, potpuno određen način slikanja (osobito u pravoslavnim i grkokatoličkim crkvama), usmjeren na temeljitiju proučavanost tema, na *dorađenost* uz izbjegavanje svakoga *faprestizma*, kojega se Kršnjavi tako plašio, bile su samo neke od mnogobrojnih prepreka koje su slikari morali nadvladati na putu do ostvarivanja koliko-toliko individualnih djela. Svako naglašenije suprotstavljanje zahtjevima naručilaca nailazilo je na otpore, koji su ponekad imali teške posljedice za slikare. Kad se npr. Strossmayeru nisu dopale slike koje je za Đakovo naručio od Medovića, on ih je doduše platio, ali ih nije dao izraditi u crkvi.<sup>13</sup> Drohobecki nije odobravao način na koji je Oton Iveković namjeravao raditi za križevački ikonostas četiri slike. On sam je rekao da su Ivekovićeve slike *takove da niti jednu od njih za ikonostas ne može primiti*, a Kršnjavi bilježi da je Božićevu sliku (očito prizor rođenja Isusova, koji je Iveković trebao naslikati za ikonostas) *na pozlaćene ploče nadrljao za nekoliko sati s kojih se je biskup osobito zgražao*.<sup>14</sup> Ove tradicionaliste nije smetala samo tako brzo, za *nekoliko sati*, naslikana slika već i svaka slobodnija kompozicija. Za *Posljednju večeru*, očito jednu od Csikosevih varijanti (jer je on bio autor istoga prizora i na ikonostas i na zidu u oltaru), Drohobecki je prema riječima Kršnjavoga tvrdio da je *nalik skupštini dvanaest pustahija*.<sup>15</sup> Budući da je Csikos slikao i *Uskrsnuće*, mora da se na nj odnosi i ona zlobna primjedba na istom mjestu da je *Uskrsli Isus izgledao zelen kao da je tri nedjelje dana ležao u grobu*, što znači da slikari ni u kolorističkom pogledu nisu imali velikih sloboda.

Oni koji, poput Ivekovića, nisu bili spremni na kompromise, bili su opozvani. Drugi, s kojima Droho-

becki (kao s Medovićem i Tišovim) bio zadovoljan, uspijevali su to postići stalnim usklađivanjem vlastita umjetničkog izraza s naručiočevim željama. Čestim kontaktiranjem i korespondencijom otklanjao je Tišov nesporazume do kojih je dolazilo, a njegova objašnjenja kazuju u kakve se sve detalje upuštao biskup. Tako je Tišov npr. na prigovor o slici Sv. Trojstva za ikonostas objašnjavao da se takva tehnika upotrebljava kad se slika za više pojasove, ali da je spreman prilagoditi se biskupovim željama. Isto se tako opravdavao da neke slike namjerava doraditi (tekstil, rukavice) tek kada budu postavljene na svoje mjesto.<sup>16</sup>

Ovako krut, može se reći upravo diktatorski stav sve trojice autoritativnih naručilaca (Strossmayera, Kršnjavoga i Drohobeckoga) doveo je do naglašene dvojnosti u radu, koja je, međutim, općenito poznata za slikare s kraja stoljeća. Radeći velike narudžbe, i crkvene i svjetovne (npr. Odjel za bogoštovlje i nastavu i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu), slikari su redovito bili primoravani na to da svoje reprezentativne kompozicije dorađuju u maniri uljepšana realizma, iako su skice za njih, kao i svoje slobodne studije radili spontanije, svježije i suvremenije (usp. Medovićeve Sv. Bonaventuru).

U nas je po tako oprečnom pristupu *službenom* i *privatnom* slikanju bio poznat Ferdo Quiquerez, kojega je Kršnjavi također spustavao. Nešto od svježine svojih studija uspio je Quiquerez prenijeti u niz slika za arkade cinkture u Mariji Bistrici. Slike u Mariji Bistrici, izvedene u maniri lirskog realizma, smatrao je inače Kršnjavi najuspjelijim Kikerečevim ostvarenjima.<sup>17</sup> Kršnjavi je na istome mjestu opisao kako je on sam uza svoj trud da naslika Strossmayerovu Madonu za zagrebačku crkvu Sv. Marka promašio u njenoj realizaciji kao slikar jer *sve što se može marljivošću postići, to je u toj slici postignuto; ali u njoj nema ono što jednu umjetninu čini umjetninom. Nema čuvstva. Ta je Madona mrtva i neizrecivo dosadna*. Iako svjestan osnovne vrijednosti svake umjetnine, rijetko je dopuštao vlastitoj spontanosti da izbije na površinu, a svojim je sugestijama sprečavao i druge da to čine, barem kod djela za javno izlaganje. Da su svojstva koja nedostaju Madoni Kršnjavoga mogle posjedovati kritizirane i odbačene Csikoseve križevačke slike, pokazuje njegova *Pieta* iz 1893, na kojoj je svjetlo najvažnije oblikovno sredstvo: njime se iz zgnusnute neizvjesnosti izvlači samo ono bitno za doživljavanje simbolike Kristova čina.<sup>18</sup> Nažalost, većina neprihvaćenih djela za Đakovo, Križevce i za druge crkve nije danas poznata, a vjerojatno ni očuvana (Iveković je npr. pozlaćene daske za ikone nakon opoziva morao predati Medoviću i Tišovu, pa je prije toga

<sup>13</sup> Isto tamo, str. 298—311.

<sup>14</sup> Kršnjavi, *Zapisci I*, str. 422; Predović, *Crkve*, str. 305—306.

<sup>15</sup> Kršnjavi, na istome mjestu.

<sup>16</sup> Predović, *Crkve*, str. 303, 305, 307.

<sup>17</sup> Kršnjavi, *Zapisci I*, str. 391, 399.

<sup>18</sup> Vinko Zlamalik: *Bela Csikos-Sessia*, Zagreb 1984, str. 56, tabla II.

morao svoju sliku ukloniti s daske), no neka platna rađena kao samostalne oltarne pale ili slike predviđene za izlaganje ipak pokazuju stvarne mogućnosti i postignute domete ove slikarske generacije. Među njima svakako zauzima visoko i izuzetno mjesto pravi simbol hrvatske moderne u crkvenom slikarstvu, *Oplakivanje* Bele Csikosa iz 1897.

Smjelim rezom slikar je svoju i promatračevu pažnju usredotočio na bolan susret triju glava. Kontrapunkt njima je trnova kruna, zlatnim svjetlom obasjani simbol Patnje i Spasa. Tom je slikom bio zadovoljan i Kršnjavi (*Slika je lijepo zamišljena. Negotova i ona, ali s dobrim osjećajem risana.*<sup>19</sup>), pa ipak ni ta, ni neka druga slika njenih svojstava nije na prijelazu stoljeća postala sastavnim dijelom opreme neke crkve.

Razlika između *službene* i *privatne* sakralne umjetnosti postat će još uočljivijom ako se Csikosevoj slici suprotstavi slika s jednakim sadržajem koju je u okviru križnoga puta za virovitičke franjeve iste 1897. naslikao slovenski slikar Pavao Šubic. Sadržajno točno, ali s ukočenom i mrtvom patetikom svih likova, s prigušenom ljestvicom boja, njegovo *Oplakivanje* je svojom suzdržanošću i formalnom dorečenošću u potpunosti zadovoljilo ukus naručilaca, tradicionalista koji još nisu bili spremni na ustupke modernim htijenjima umjetnika.

Iako su u svome *privatnom* slikarstvu umjetnici smjelo odstupali od konvencionalnoga (i to na tako uočljiv način kako je to pokazao Csikos na *Oplakivanju*), u *službenome* (koje se plaćalo!) nisu uspjeli probiti još uvijek čvrsti bedem historizma. Tek su malim variranjem zadanih tema, smjelijom igrom svjetla i boje, odbacivanjem konvencionalnih rekvizita, oprezno i postupno unosili u starije krute ikonografske sheme ono što je za njih bilo bitno u poruci koju slika nosi. Ti su pomaci uočljivi tek pri usporedbi konvencionalnoga (npr. *Posljednja večera* A. Brolla u Vukovaru) s onime što to više nije (Csikoseva *Posljednja večera* u Križevcima).

Postepeno oslobađanje vidljivo je čak i na najosjetljivijem od svih ikonografskih prikaza (upravo zbog lako mogućega skretanja u sentimentalnost, na prikazu Majke s Djetetom, odnosno Marije s Isusom (npr. August Krauss u Kloštru Podravskom, Kršnjavi za Sv. Marka u Zagrebu, Tišov za Đakovo).

Slikari koji su radili za crkve našli su se tako na prijelazu stoljeća u procjepu između želje, ukusa i obrazovanja naručilaca, te vlastitih htijenja i sposobnosti. No njihova su se realizirana djela također uskoro našla u procjepu, ovoga puta između *šire javnosti*, sklone uljepšanom realizmu, i kritičara, odgajanih već na novijim estetskim načelima, koji nisu više imali sklonosti za tu vrstu slikarstva, napose ne za ono isključivo dekorativnih značajki.

Ovaj negativni stav kritičara i teoretičara (o kojem je već na početku bila riječ) imao je sudbonosne

posljedice za kritizirana djela, a posebno i za zgrade koje su ona ukrašavala. Djela koja su nastala kao sastavni dio cjeline, usko povezana s prostorom i neodjeljiva od arhitekture koju u konačnici definiraju (usp. Bolleove nazore!), bila su potpuno isključena iz interesa teoretičara umjetnosti, ali nažalost i praktičara — konzervatora, sve do posljednjih desetljeća našega stoljeća. Velik dio crkvenoga, napose zidnoga slikarstva propao je uslijed loše tehničke izvedbe ili vlage. U nekim je crkvama taj sloj slika uklonjen zbog otkrića starijih zidnih slika (Remete, Kamensko, Sesvete), ponekad je uklonjen da bi se istakla cjelovitost baroknog ansambla (Virovitica), ponegdje je sačuvan tek dio figuralnih, ali ništa od dekorativnih dijelova nekadašnje cjeline (Čakovec). Ponekad je cijeli prostor bio prebijeljen, iako je dekorativno slikarstvo bilo sastavni dio arhitektovne koncepcije dovršavanja arhitekture (npr. u Zagrebu franjevačka i evangelička crkva, te mnoge neogotičke crkve po Hrvatskoj). Tamo gdje je to slikarstvo bilo u potpunosti usklađeno sa svim ostalim dijelovima nove građevine, nema doista nikakva opravdanja za njegovo uklanjanje.

Neki uspješni primjeri obnova u Sloveniji pokazali su da je moguće pomiriti gotičku arhitekturu, gotičku i baroknu opremu s neobaroknim i historicističkim dekorativnim slikarstvom (npr. Smartno pri Litiji, Čadram pri Slovenskih Konjicah), pa i barokne (Jelovšekove) s nazarenskim (Wolfovim) zidnim slikama (Sv. Štefan u Vipavi).

U Hrvatskoj je zasad to slikarstvo najdosljednije obnavljano u profanim prostorima (npr. Odjel za bogoštovlje i nastavu i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu), a tek iznimno u crkvenim (bazilika Srca Isusova i katedrala u Zagrebu). Takav bi pristup konačno trebalo usvojiti i pri obnovi ostalih crkava sa slikarskim uresima iz toga doba, tamo gdje oni već nisu posve uništeni, ili barem postoji kakva-takva fotografska dokumentacija.

Vrijeme i njegova umjetnost uvijek se nadopunjuju, jedno drugo uvjetuje i jedno drugo odražava. Vrijeme može protumačiti neke postupke na području umjetnosti, ali i umjetnost tumači svoje vrijeme. Međutim, ovakvim dosljednim i gotovo sustavnim uklanjanjem svih svjedočanstava o određenoj vrsti zbiljanja u jednom određenom razdoblju, kao što se to zbiva s crkvenim slikarstvom obrađenoga doba, uskraćujemo sami sebi (ali i našem potomstvu!) mogućnost odgovora na pitanje: što se tada na tome području zbivalo? Spomenici će davati lažan odgovor, naime, da se nije zbivalo ništa. Načelo čuvanja svih elemenata neke spomeničke cjeline, čak i one ambijentalne vrijednosti, već se dulje vrijeme i relativno uspješno primjenjuje u zaštiti nepokretnih spomenika i urbanističkih cjelina, pa bi ga valjalo primijeniti i na unutrašnjost crkvenih prostora uređivanih na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće.

<sup>19</sup> Kršnjavi, *Zapisci I*, str. 430.

Marija Mirković

## SACRAL PAINTING IN THE CENTRAL CROATIA AT THE TURNING BETWEEN 19th AND 20th CENTURY

Development of sacral painting presented here was influenced by J. J. Strossmayer's and I. Kršnjavi's visual and esthetic orientation. Most painters relied on the neo-baroque tradition and Nazarene records, at the same time reviving interest in decorative painting inspired by popular national ornamentation. Young painters opposed the established sacral painting schemes, but their works, specific by style and unconventional approach to the contents, were frequently refused by those giving orders. Comparison with the contemporary works of the same contents reveals these differences in interpretation, ranging from neo-baroque tradition and academic eclecticism through symbolism, characteristic of the events in the Central European sacral painting of the time.

Božena Šurina

## MENCI CLEMENT CRNČIĆ AND THE BEGINING OF MODERN CROATIAN GRAPHICS

Modern Croatian graphics commenced with Menci Clement Crnčić (1865—1930) in 1890-ies. After the study of painting in Vienna and Munich, he enrolled in the Academy of Visual Arts in Vienna, Department of Graphics, professor William Unger, a famous graphic artist (1837—1932). Crnčić chose etching, in which he, as daring the technique, delicate and sensitive in drawing, and besieged by the problem of light and shadow as he was, created works some of which outshine his seascapes. He was first to use graphics as a tool of independent artistic expression and thus provided an equal position of the technique along with painting and sculpture in the history of visual arts in Croatia. He was the first educated graphic artist who achieved a European level professionalism in his work. With both his works and educational activities, he also contributed to the development of modern Croatian graphic, having educated several generations of artists.

Duško Kečkemet

## EARLY DRAWINGS OF IVAN MEŠTROVIĆ

Among numerous drawings of Ivan Meštrović, a sculptor, kept at his home in Split, presently the Meštrović Gallery, about 30 drawings made in Vienna, 1904—1907, during the last two years of his study and the subsequent two years of his stay in Vienna after the study, are distinguishable for their marked graphic visual quality, whereas other works have mostly been taken and evaluated as mere sketches for sculptures.

According to the topics, these drawings, likewise Meštrović's sculptures of the time, belong to the symbolic visual orientation. They reflect Rodin's sculptures and can be related to the drawings made by his friend Mirko Rački, a painter, but are actually directly linked to Meštrović's personal experience in Vienna. Along with symbolism, gradual appearance of secessionist stylistic features can also be traced in these drawings. High visual quality demonstrates Meštrović's gift for painting as well.

Ana Adamec

## SECESSION AND MODERNITY

Zagreb was included in the artistic movements of European Secession by the creative work of the members of the Society of Croatian Figural Artists, among them R. Frangeš and R. Valdec acting as promoters of new ideas in the domain of sculpture. Gifted with outstanding talents, with a strong feeling for contemporaneity and introducing new expressive tools, rich in motifs, they actually introduced the movement of Modernism. R. Frangeš made sculptures of varying dimensions, ranging from realism and impressionism through maximally purified surfaces. Symbolic topics were used by R. Valdec, by modelling natural realities of more condensed forms with the appearance of stylization, from the origins through blazing linearity, harmony of topics and stylistics. I. Meštrović extended the sculptural dimensions by artistic experience of ancient epochs, constructing a sculpture within a closed block. On the same fountain, he discovered a new way of making a relief with a predominance of lines and facets. Along with the line, expression became a constant and a constituent of both a relief and a separate sculpture. At the end of the 19th and beginning of the 20th century, the modern forms thus created were of utmost importance for the future of sculpture in Croatia.

Nina Kudiš

## ABOUT SCULPTURES IN RIJEKA AND SUŠAK IN 19th AND BEGINNING 20th CENTURY

In this paper, attempts are made to present, in a condensed and comprehensive way, the sculptural activities and monuments in Rijeka and Sušak from the end of the 19th and the beginning of the 20th century. The sources and influences on the sculpture of the time mostly originated from Italy, either through Italian sculptors and their works or by the artists from Rijeka, educated abroad.

The works of art ordered by Laval Nugent, owner of the Trsat Castle, were created by the renowned European sculptors Fernkorn and Canova. Later on, Rendić's tombstones in Rijeka, arising from the Italian tradition, also approached Secession and local expression in the later phase of the period.

Rich local tradition of Baroque sculpture was also present in the 19th century, but to a much lesser extent, i. e. exclusively through great home sculptors or their educated successors.

Vukica Popović

## A CONTRIBUTION FOR RUDOLF VALDEC'S ARTISTIC BIOGRAPHY

In his paper entitled »A Single Artistic Year« (»Jedna umetnička godina«), Milan Košanin denounces the decision made by the commune of Veliki Bečkerek (Zrenjanin) concerning construction of the King Petar I monument, the charge of which was arbitrarily given to Rudolf Valdec (1872—1929), in face of the suggestion to entrust Kršinić or Nedeljković with this task. It is very likely that the ex-