

Impresionističke vizure grada s povišenoga gledišta u zagrebačkom slikarstvu

Impresionizam se u hrvatskoj povijesti umjetnosti rijetko istraživao, posljedično i impresionizam u zagrebačkom slikarstvu, te najčešće u monografijama ili katalogima izložaba pojedinih slikara koji djeluju u Zagrebu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće.¹ Vrijedni dosezi i tu su postignuti, ponajviše radovima V. Kružić-Uchtyl, no pojedinačnih, stručnih radova o impresionizmu zapravo i nema, dok je taj epochalni europski stil vrlo dobro istražen i primjereno prezentiran, primjerice, u susjednim nam kulturama.²

Istraživala se najčešće impresionistička tehnika te njezini odjeci u našoj sredini, dok se o tematici govorilo tek općenito ili se pak prihvaćao stav da ona impresionistima nije bila bitna, što je sukladno dugo prevladavajućem mišljenju i u europskoj povijesti umjetnosti.³ Tek posljednjih desetljeća tematika impresionizma intenzivnije se istražuje, a jedan od motiva je i prikaz grada s povišena gledišta.

Kod impresionista grad je mogao biti, dakako, samo Pariz. U drugoj polovini 19. stoljeća, nakon »haussmannizacije« – a ne ulazeći u polemiku za ili protiv barunovih intervencija u tkivo grada za potrebe ovoga rada, i sami su prvaci impresionizma, kako ćemo pokazati, bili tu oprečnih stajališta – možemo zaključiti da su nove avenije, bulevari, parkovi i moderan sustav osvjetljenja pružali dojam vizualne homogenosti i harmonije – grada otvorenog prema nebu.⁴ Svjetlost je bila »pripuštena« u grad, masa šetača zavlada je novouvedenim asfaltiranim nogostupima i parkovima, dok je ulice ispunjavao sve brži i gušći promet: građanstvo je dobilo proširenu i dobro osvijetljenu pozornicu.

Za razliku od prijašnjih veduta gradova u europskoj umjetnosti, npr. Canalettovih (1697. – 1768.) prikaza Venecije gdje prevladava topografija, impresionisti se ne vežu odviše za pojedinačni život građana,⁵ već stvaraju »radikalno novu sliku grada«⁶ s naglaskom na ono što ih najviše privlači: urbani život u protoku ljudi, dok su spomenici, i općenito sve anegdotalno, ostavljeni po strani. Kao najbolje gledište za takve prizore odabiru balkone ili prozore na višim katovima bulevarskih zgrada ili hotelskih soba, te nastaje niz Renoirovih, Monetovih, Pissarrovih i Caillebotteovih prikaza Pariza s povišenoga gledišta. Posebnosti u prikazima svakoga od navedenih impresionista pokazat ćemo na po jednom primjeru iz njihova opusa.

Auguste Renoir (1841. – 1919.) bio je na strani onih koje novi Pariz nije oduševljavao. Pamtio je stari »srednjovjekovni« šarm grada, a i obiteljski posjed bio mu je izvlašten u

novoj urbanizaciji pa su mu se Haussmannove konstrukcije činile »hladne i poredane kao vojnici na paradi«.⁷ Ujedno, on je prvenstveno slikar figure pa će se teže odvojiti od pojedinačnog života građana na ulici. 1872. nastaje *Pont Neuf*, gdje donosi prikaz poznatog pariškog mosta na čijoj dijagonali možemo s lakoćom prepoznati guvernante s djecom u šetnji, radnike koji ulaze u grad, vojnike, cijele obitelji koje uživaju u sunčanom danu ili pak pojedine *flâneure*. Kako bi dobio na vremenu potrebnom za detaljnije promatranje tih ljudi s obližnjeg prozora na kojem je slikao, angažirao je čak brata Edmunda da zaustavlja šetače, pita ih za smjer ili neku drugu informaciju. Renoir zadržava uvijek nešto od klasičnog reda i ravnoteže u svojim slikama, pa tako i na ovom primjeru modernoga, impresionističkog visokog gledišta.⁸

Claude Monet (1840. – 1926.) bio je oduševljen novim Parizom, i to ne pitoresknom obalom Seine s povijesnim asocijacijama, nego upravo područjem oko nove opere gdje neki od bulevara još nisu ni bili dovršeni. 1873. slika *Boulevard des Capucines* s trećega kata Nadarova fotografskog studija, mitskog mjesta impresionizma, gdje će se sljedeće godine održati prva izložba impresionista, a ova slika bit će jedna od izloženih. Zahvaća dijagonalu bulevara ispunjenu užurbanim šetačima koje donosi s tek nekoliko poteza kista (»crnim jezičcima boje«, kako se izrazio kritičar Leroy),⁹ naglašavajući time anonimnost ljudi u modernom velegradskom životu. Zanima ga samo rijeka ljudi, kao i efekt laganog snijega (ili kiše) na tlu i krovovima kočija. Na sredini desnog ruba platna vidimo dva lika s crnim cilindrima na tek naznačenom balkonu (prikaz nas samih?)¹⁰ koji promatraju prizor s tog privilegiranog, pomalo olimpijskoga povišenog pogleda. Cilj mu je doista bio prikazati jednu »dugačku Haussmannovu perspektivu preplavljenu svjetlom i zrakom«.¹¹

Iste su preokupacije i Camillea Pissarra (1830. – 1903.), kada pred kraj života, kao proslavljeni pejzažist, gotovo kao svojevrsni svjesni odmak, krajem 1897. i 1898. slika skupinu prikaza »najhaussmanniziranijeg urbanog pejzaža, L'Avenue de l'Opera«.¹² Odabirao bi pogled s jednog od prozora na višim katovima svog hotela kako bi dijagonalu ove avenije prikazao u različita godišnja doba i pod različitim atmosferilijama, uvijek s odmakom prema životu velegrada, dakle vrlo slično opisanom Monetovu načinu dvadesetak godina prije.¹³ Tako, na primjer, na slici *L'Avenue de l'Opera, sunčani dan*, u prvom planu prevladava praznina ulice, dubina avenije potencirana je kretanjem kola i kočija te posebice rijekom ljudi na desnoj strani nogostupa avenije koja zavr-

šava s tek naznačenim pročeljem opere. Lijevo i desno od te naglašene dijagonale, a prije zgrada, kao ritmičko smirivanje nailazimo na po dva kružna povišenja, manji oko rasvjetnih lampi, a veći oko fontana.

Djela Gustavea Caillebottea (1848. – 1894.) nisu u ovom nizu kronološki posljednja (najmlađi je od trojice dosad spomenutih, no umire prije njih), ali ćemo prikaz o vizurama s povišenog pogleda u impresionističkom slikarstvu završiti upravo njime, jer je najradikalniji, a uvodi i zasebnu podskupinu – pogled na grad kroz balkonsku rešetku.¹⁴ Caillebotte je objeručke prihvatio Haussmannovu estetiku, a kako je rođen tek sredinom stoljeća zapravo nikada nije ni poznavao stari Pariz.¹⁵ Jedan od prvih prikaza bulevara odmah iz Opere je *Rue Halévy, pogled s balkona*, iz 1878., gdje lijevu stranu slike ispunjava šiljati trokut ruba prozora atike s koje se u kasno zimsko poslijepodne pogled širi na ulicu omeđenu hladnim plavo-ljubičastim zgradama između kojih se kreću ljudi prikazani još manje deskriptivno nego na Monetovim slikama.¹⁶ *Pogled s balkona na ulicu*, iz 1880., jedan je od niza pogleda koje Caillebotte slika kroz balkonsku rešetku svoga stana te postaju gotovo njegov potpis. Ne ulazeći u svu simboliku takvih prikaza, valja istaknuti da na jednoj slici cjelokupni prostor prvog plana prekriva balkonskom rešetkom s prizorom pariške ulice iza nje.¹⁷

U zagrebačkom slikarstvu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće moguće je nekoliko djela povezati s pariškim uzorima. Dakako, za motiv impresionističke vizure grada s povišenoga gledišta zagrebački su slikari morali najprije »imati grad«.¹⁸ Najvažniji zahvati u modernizaciji Zagreba događaju se u posljednjem desetljeću 19. stoljeća kada »Zagreb dobiva izgled zapadnoeuropskog grada, kako u novoizgrađenim dijelovima, tako i u starom središtu, koje se sada pregrađuje i modernizira.«¹⁹ Odnosi se to posebice na novi urbanizam, kada Milan Lenuci 1892. postaje predstojnik gradskog Građevinskog ureda,²⁰ Hermann Bollé je zaposlen oko obnove zagrebačke katedrale i oko izgradnje arkada na zagrebačkom Mirogoju,²¹ a svim tim velikim zahvatima svjedočimo u suvremenoj monografiji *Slobodni i kraljevski zemaljski glavni grad Zagreb od godine 1892. do godine 1902.*²² Stoga ćemo očekivano, tek u prvom desetljeću 20. stoljeća, u zagrebačkom slikarstvu naići na primjere istraživanog motiva koji su impresionisti u Parizu, kako smo pokazali, varirali od ranih 70-ih do kasnih 90-ih godina 19. stoljeća.

Kao svojevrsnu poveznicu s pariškim uzorima impresionističkih vizura s povišenoga gledišta izdvojiti ćemo najprije jedno djelo zagrebačkog slikara Artura Oskara Aleksandera (1876. – 1953.) koje nastaje u Parizu 1900., *Pogled s balkona*. Aleksander je, osim Bukovca, najduže od naših slikara boravio u Parizu na prijelazu stoljeća, gotovo sedam godina. Tamo stiže kao osamnaestogodišnjak 1894., nakon što je doslovno dopješačio do francuske metropole;²³ učitelji su mu imena poput Eugèna Carrièrea ili Jamesa M. Whistlera, ali pobude su tada već simbolističke, inspirirane glazbom.²⁴ No kako je Pintarić zamijetila, njegov drugi boravak u Parizu, od 1898. do 1902., ili čak 1903., značio je najveću prekretnicu jer radi samostalno, izlaže na Svjetskoj izložbi 1900., društveno je aktivan, pa kod njega jedno vrijeme stanuje i Matoš, a djela koja tada stvara, »velika impresionistička platna, blistavi su trenuci nadahnutog stvaralaštva koja za-

služuju mjesto u svim antologijskim pregledima hrvatskog slikarstva s prijelaza stoljeća.«²⁵

Na spomenutom *Pogledu s balkona* lijevo je prikazan dio zastora i bujno cvijeće ispred prozora zahvaćeno tipično impresionistički, dok se desno nalazi balkonska rešetka, a u daljini prikaz Pariza. Prikaze kroz balkonsku rešetku na grad odredili smo ranije kao Caillebotteovu specijalnost: dakako, balkonska rešetka kod našeg slikara nije tako bogato modelirana kao na Caillebotteovim prikazima s Boulevard Haussmann, gdje je ovaj mecena impresionista živio. Podignut zastor kojim se otvara prizor na lijevoj strani priziva doista poznata barokna rješenja, no upotrijebio ga je baš Renoir, kojega je i Pintarić odredila kao uopće najvažniji uzor Aleksanderu,²⁶ na portretu Moneta iz 1875.

Iste godine kao Aleksander u Parizu, i Oton Iveković (1869. – 1939.) u Zagrebu slika urbani pejzaž s povišenoga gledišta te tako i u Ivekovićevu slikarstvu, koje se inače kreće od oficijelnih slika historijske tematike, pa do pejzaža, nailazimo na prikaz grada zahvaćen tipično impresionistički, *Zagreb u snijegu*. Tadašnji Kazališni trg prikazan je s povišenog očišta na istočnoj strani trga, a s Deželićevim prilazom kao dijagonalom u daljini. Donja trećina slike je prazna, zatim se na utabanim snježnim stazama vidi nekolicina ljudi koji su dani samim mrljama, da bi se između Bolléova muzeja, čiji je rub tek naznačen, i Waidmannove kupole, otvorila perspektiva Deželićeva prilaza, kao jedna od važnijih novih zagrebačkih komunikacija prema Zapadnom željezničkom kolodvoru. Valja naglasiti, ni jedna od reprezentativnih zgrada koja se tu mogla naći, nije prikazana: ni novootvoreno kazalište, ni Muzej za umjetnost i obrt, ni zgrada Sveučilišta. Slika je oduševila već i Lunačeka koji ističe da su ljudi prikazani kao »tek vijoletne mrlje«, a i na snijegu koji je prekrpio čemprese vidi sjenu te iste boje, pa zaključuje da je problem ove slike »svjetlo koje modificira jednu boju u sve moguće nijanse«.²⁷ Prikaz zimskog ugođaja bez pretjerane deskriptivnosti, tematika grada bez reprezentativnih zgrada, važnost isticanje suvremene komunikacije u gradu prema željezničkom kolodvoru, način prikaza ljudi kao ljubičastih mrlja, a sve, dakako, s povišenoga gledišta sa zgrade na južnoj strani trga, opća su mjesta bliska opisanome Monetovu načinu tretiranja iste tematike.

Zagrebački niz nastavlja se dvjema slikama Mencija Clementa Crnčića (1865. – 1931.) koji od 1906. počinje obrađivati i motive Zagreba. 1911. nastaje poznata slika *Jelačićev trg*, gdje je gradska vreva središnjeg trga prikazana, s jedne strane, većinom ljudi u narodnim nošnjama koji prodaju svoje proizvode pod suncobranima te kupaca i šetača u građanskim odijelima, a dano s gledišta koje približno odgovara jednom od balkona na istočnoj strani trga. Zanimljiv je i svjetlosni naglasak dijagonale početka Ilice – glavne arterije grada, u dubini slike. Cijeli prizor rađen je u tehnici mrlja i krajnjoj redukciji detalja, posebice u prikazu mase ljudi ispod suncobranima, koju možemo vezati za postupak sličan Monetovu, dok se kupci i šetači prikazani na umjetno stvorenoj »ulici« posred trga mogu vezati za postupak sličan Renoirovu.

Sličnim načinom naslikan je i koju godinu kasnije, 1913., drugi gradski trg, *Zrinjevac*, gdje je gledište još više povišeno i odgovara balkonu Akademijine palače na južnoj strani.

Prednji plan također je prazan kao i na slici *Jelačićev trg*, ispunjava ga tek sjena Akademijine palače (postupak koji je koristio i Renoir), a lijevo kružni cvjetni nasad (kružne oblike u prednjem planu slike vidjeli smo na primjeru Pissarra). Zatim se u mrljama naznačenim likovima prepoznaje stariji gospodin, u odijelu i s cilindrom na glavi, koji sa štapom u ruci prati gospođu, djeca i guvernanta s dječjim kolicima. U središnjoj aleji prošaranom sunčevim svjetlom ljudi šecu ili odmaraju na klupi. Ova slika predstavlja najbolji renoarovskyo-impresionistički uhvaćen isječak »pravoga gradskog života« u zagrebačkom slikarstvu.

I konačno 1935., kao kuriozum s vidnim zakašnjenjem,²⁸ Zdenka Ostović Pexidr Srića (1886. – 1972.), inače jedna od prvih Crnčićevih i Čikoševih učenica, 1906. slika *Haulikovu ulicu (Zagreb u snijegu)* za koju će Gamulin reći da je »impresionistički 'moderan' pogled na gradsku ulicu«.²⁹ I sama je bila svjesna da joj je to najbolja slika te je često pokazivala prozor u Preradovićevoj 39 s kojeg je slika nastala. Oštar rez zgrade i pripadajućeg balkona na samom lijevom rubu slike kao da priziva opisani Caillebotteov postupak u *Rue Halévy*, a i cijela kompozicija prikaza zimskog dana na zagrebačkoj ulici dana s povišenog očišta kod naše slikarice odgovara tom dalekom prauzoru.

Sva navedena djela zagrebačkog slikarstva u kojima smo opisali impresionistički utjecaj prikaza grada s povišenoga gledišta u privatnom su vlasništvu te slabije poznata (osim Crnčićeva *Jelačićeva trga*). Kod Aleksandera, riječ je o prikazu »izvorišnoga« grada – Pariza, s balkonskom rešetkom Caillebotteove provenijencije, kao i Renoirovim sukladnim postupkom u prikazu podignutog zastora. Iveković motiv uvodi u zagrebačko slikarstvo na primjeru Zagreba, a na tragu Monetova pristupa. Kod Crnčića na *Jelačićevu trgu* svjedočimo mješavini Monetova i Renoirova načina, dok na *Zrinjvcu* prevladava Renoirovo poimanje. Kod Pexidr Sriće riječ je o dalekom prauzoru ranog Caillebottea.

Bilješke

1 Ovdje prvenstveno treba navesti monografije Vere Kružić-Uchytíl o Bukovcu, Medoviću i Kovačeviću, te monografiju Vinka Zlamalika, koji u pretežno simbolističkom opusu Čikoša Sesije pravilno detektira i impresionističke elemente. Nadalje, u katalozima izložaba Crnčića, Ivekovića, Raškajeva, Alexandera, Tišova, Šenoe, Rojc i Krizmana niz je istraživača ukazalo i na impresionističke elemente u tim opusima.

2 Tako npr. slovenski impresionizam najviše zaslugom Tomaža Brejca, a srpski Lazara Trifunovića, te su primjereno i izlagani (zadnje velike izložbe slovenskog impresionizma u Sloveniji i srpskog impresionizma u Srbiji održane su 2008.)

3 BELINDA THOMSON, *Impressionism. Origins, Practice, Reception*, London, 2000., 149., Pomak prema istraživanju tematike posebno je vidljiv nakon radova T. J. Clarka i R. L. Herberta.

4 BELINDA THOMSON (bilj. 3), 23.

5 BELINDA THOMSON (bilj. 3), 28.

6 CAROLINE MATHIEU, *Paris, the Modern City*, u: *Paris in the Age of Impressionism*, (ur.) David A. Brenneman i dr., New York, 2002., 22.

7 CAROLINE MATHIEU (bilj. 6), 22.

8 BARBARA ELRICH WHITE, *Renoir, his Life, Art and Letters*, New York, 2010., 40. Autorica također navodi da se utjecaji za takve prikaze u impresionističkom slikarstvu mogu pratiti »od Maneta, japanskih drvoreza i onodobne fotografije«, što je uostalom i konglomerat utjecaja na većinu impresionističkih postupaka.

9 WILLIAM C. SEITZ, *Claude Monet*, New York, 2003., 68. Autor navodi opservacije Louisa Leroya, kritičara u *Le Charivariju* (koji je inače i skovao termin impresionizam), koje donosi u obliku šaljiva razgovora s hipotetskim sugovornikom M. Vincentom.

10 BELINDA THOMSON (bilj. 3), 28.

11 CAROLINE MATHIEU (bilj. 6), 22.

12 CAROLINE MATHIEU (bilj. 6), 23.

13 BELINDA THOMSON (bilj. 3), 30.

14 KIRK VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, New York, 2000. U navedenoj monografiji prezentirano je čak 12 slika prikaza balkonske rešetke.

15 CAROLINE MATHIEU (bilj. 6), 23.

16 KIRK VARNEDOE (bilj. 14), 114. Autor ujedno ove rane prikaze veže s Pissarrovim prikazima dvadesetak godina kasnije.

17 KIRK VARNEDOE (bilj. 14), 152. Riječ je o maloj kvadratnoj slici nastaloj 1880.

18 Zagreb kao jedinstveni grad postoji tek po ujedinjenju Kaptola i Gradeca 1850. Tada ima 16 500 stanovnika, a čitava banska Hrvatska nešto više od dva milijuna. Pred kraj stoljeća broj stanovnika se naglo povećava, pa 1890. s 40 000, 1900. dolazi na 60 000 stanovnika, no o Zagrebu kao velegradu možemo govoriti tek 1921. kada zagrebačko stanovništvo konačno prelazi granicu od 100 000 ljudi. Usporedbe radi, Pariz tada ima blizu tri milijuna stanovnika, bez predgrađa. Prema: NIKOLA PERŠIĆ, *Prirast i kretanje gradskog stanovništva s naročitim obzirom na grad Zagreb*, Zagreb, 1931., 25–34.

19 FRANJO BUNTAK, *Povijest Zagreba*, Zagreb, 1990., 777. Autor naglašava tu novinu u usporedbi sa 60-im i 70-im godinama 19. stoljeća kada još na području današnjeg Zrinjevca »kreću žabe, odvozi se smeće i kaljužaju se prasci«.

20

IVO PERIĆ, Zagreb od 1850. do suvremenog velegrada, Zagreb, 2006., 142.

21

IVO PERIĆ (bilj. 20), 147.

22

Slobodni i kraljevski zemaljski glavni grad Zagreb od godine 1892. do godine 1902., Zagreb, 1902., monografija s brojnim fotografijama u spomen desetogodišnjice načelnikovanja Adolfa pl. Mošin-skog 1892. – 1902.

23

IVAN MIRNIK, Obitelj Alexander ili kratka kronika izbrisanog vremena, u: *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, 28 (1995.), 117. Autor u navedenom članku detaljno iznosi obiteljsko stablo ove imućne zagrebačke obitelji. Artur Oskar je, želeći izbjeći vojnu karijeru koju mu je namijenila obitelj, pobjegao u Pariz. Što se tiče općih prilika koje su ga zatekle po dolasku u Pariz, Mirnik navodi: »spava u kutu dvorane za crtanje, a imućniji kolege mu donose kruha«.

24

Artur Oskar Alexander, katalog izložbe, Zagreb, 1998., 38

25

Artur Oskar Alexander (bilj. 24), 36.

26

Artur Oskar Alexander (bilj. 24), 36. Autorica navodi: »on u impresionizmu neće tražiti uzore u Monetovim krajolicima, već u Renoirovim putenim ženskim aktovima«.

27

VLADIMIR LUNAČEK, Izložba C. M. Medovića, O. Ivekovića i drugova, u: *Prosvjeta*, 10 (1901.), 347.

28

Proučavanje impresionizma se u većini nacionalnih inačica, kao i u recentnom svjetskom pregledu – *Impressionist Art, 1860–1920*, (ur.) Ingo F. Walther, Köln, 2006., završava 1920. godinom.

29

GRGO GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, I, Zagreb, 1997., 113.