

**Radovi Instituta za povijest umjetnosti 34**  
*Journal of the Institute of Art History, Zagreb*

Ivana Rončević

Moderna galerija, Zagreb

## Nikola Mašić i talijansko slikarstvo *ottocenta*

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 15. 9. 2009. – Prihvaćen 15. 1. 2010.

UDK: 75.036(497.5:450)“18“  
75 Mašić, N.

### Sažetak:

Slikarstvo Nikole Mašića se u ranijim stručnim i znanstvenim tekstovima razmatralo uglavnom u okviru njegova obrazovanja na min-henskoj Akademiji, gdje se prvi put susreće s načinom Primamalerei u klasi prof. Wilhelma von Lindenschmita i uskoro napušta tonsko slikanje, priklanjajući se šarenoj »pseudoplenerističkoj« paleti Mariana Fortunya, čije slikarstvo temeljitije upoznaje u Parizu za vrijeme školovanja u atelijeru Williama Bougureaua. Davno je zamijećeno da Mašićeve posavske i talijanske studije zauzimaju posebno mjesto unutar njegova opusa, pa se Mašićevo kratkotrajno slikarsko »oslobođenje« bez

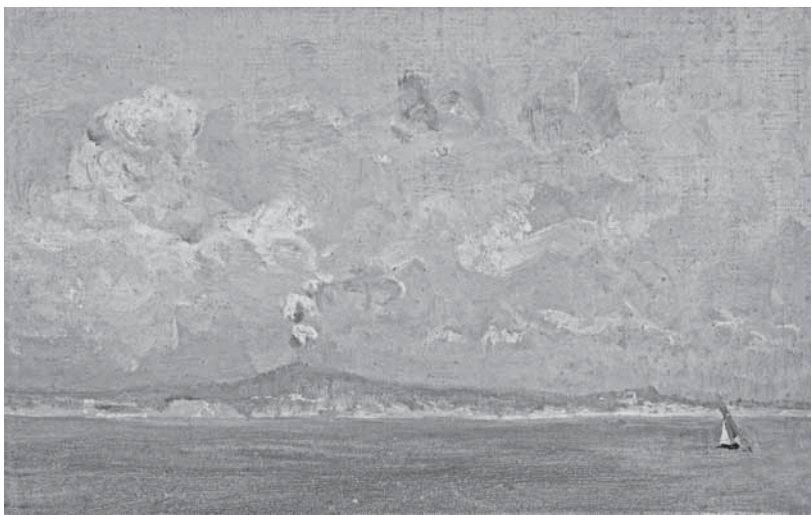
detaljnije argumentacije dovodilo u vezu s napuljskom posilipanskom školom (*La scuola di Posillipo*), da bi nakon 1880. uslijedio povratak na »fortunjevsku« paletu i akademske radove velikih formata. U ovome radu pojašnjava se složeni splet onodobnih srednjoeuropskih i mediteranskih likovnih odrednica te njihov utjecaj na slikarstvo Nikole Mašića kako bi se ukazalo na činjenicu da slikarstvo posilipanske škole nije izravno utjecalo na Mašićevo slikarstvo, nego tek posredno, preko radova južnotalijanskih slikara druge polovice 19. stoljeća.

Ključne riječi: Nikola Mašić, slikarstvo, Scuola di Posillipo, Scuola di Resina, Mariano José Maria Fortuny Marsal, Filippo Pallizzi, Zagreb, Napulj

Tradicionalno se opus Nikole Mašića (1852.–1902.) nakon min-henske Akademije,<sup>1</sup> na kojoj se susreo sa slikarskim načinom *Primamalerei* 1877. godine, u klasi Wilhelma von Lindenschmita (1829.–1895.), razmatra u trima etapama. Prva je njegov pariški boravak 1878. na akademiji Julian i u atelijeru Adolpheia Williama Bougureaua (1825.–1905.), okarakteriziran rastućim utjecajem slikarske ostavštine tada već pokojnog Mariana Joséa Marie Fortunya y Marsala (1838.–1874.) na njegovo slikarstvo. Druga je takozvani posavski i talijanski *intermezzo* od jeseni 1878. do jeseni 1880., a treća etapa obuhvaća razdoblje nakon povratka iz Italije te iste godine, s trajnim nastanjivanjem u Zagrebu od 1884. godine, gdje s kraćim prekidima ostaje do kraja života. Za prvu i posljednju od navedenih etapa dodat ću detaljniju argumentaciju i novu interpretaciju dosadašnjim interpretacijama Mašićeva slikarstva u kontekstu njegova prihvatanja oficijelne i tržišno isplative struje uljepšanog akademskog realizma s utjecajima Fortunjeva kolorizma i napuljske tradicije prezentirane djelom Filippa Pallizzia (1818.–1899.)<sup>2</sup> te, naposljetku, naturalizma i tematike iz života puka, koja će u Mašićevu slikarstvu nakon 1880. degradirati u sladunjavu i beživotni sentimentalizam. Uz razmatranje druge etape posavskog i talijanskog *intermezza*, Mašićevi se radovi sagledavaju u kontekstu mogućnosti njegova detaljnog uvida u talijansko, posebice južnotalijansko

slikarstvo druge polovice 19. stoljeća, kada dolazi u doticaj s nasljeđem *Scuole di Resina*.

U Parizu se Mašić razvija, prema Peićevoj ocjeni, iz nesretnog doticaja Bougureaua i Fortunya (čiji prvotni utjecaj spominje još od Lindenschmitove klase i *Napuljskog pastira*, oko 1877.), u trenutku kada se domaći slikari obrazuju u inozemstvu (Kršnjavi i Quiquerez nakon Münchena odlaze u Italiju, Waldinger u Beč), a u domovinu dolaze tek sporadično. Peić dodaje: »Kršnjavi je dobro opazio, da u Mašićevim slikama tog doba ima više tragova »napuljske« nego »monakovske« škole. Ne nastvljavajući vrijedna tonska iskustva Stare zemljane peći i dječjih portreta iz 1875. godine, Mašić je počeo tražiti svoj ideal u slikarstvu Selme, Villegasa, a naročito Fortunya...«<sup>3</sup> Mariano Fortuny je pripadao slikarskoj koloniji u Rimu.<sup>4</sup> Ti su slikari putovali Italijom i Francuskom te su, uz strast prema polikromiji, alegoriju i mitologiju zamijenili scenama iz svakodnevnog života: prikazima prosjaka, Roma i skitnica.<sup>5</sup> O slikarstvu Španjolaca u Rimu u drugoj polovici 60-ih godina, baziranom na dekorativnom i virtuoznom kromatizmu, koje se sviđalo pomodnim buržujkim kolekcionarima i preprodavačima slika, piše i Ettore Spalletti. Među njima, ističe, posebno je bio tražen upravo Fortuny sa svojim mnogobrojnim elegantnim sličicama poput poznate *Arabo Morto*, iz 1866. godine.<sup>6</sup> On je sa svojim marokanskim scenama i često imitiranim *genre*-komadima s ro-



N. Mašić, *Capri – Pogled na Vezuv*, 1880. (foto: G. Vranić)

*N. Mašić, Capri – View of Vesuvius, 1880*

N. Mašić, *Guščarica na Savi*, 1880.–1881. (foto: G. Vranić)

*N. Mašić, Goose-Girl by the Sava River, 1880*



N. Mašić, *Kokoši*, 1881. (foto: G. Vranić)

*N. Mašić, Hens, 1880*

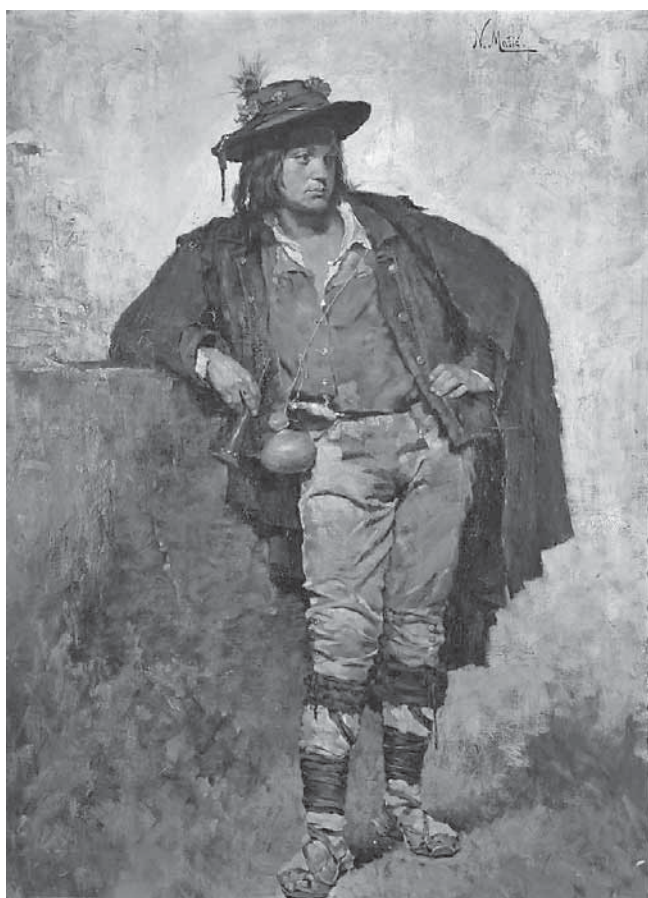


koko-temama postao jedan od najpopularnijih i krajnjih predstavnika »blještave, predivne virtuoznosti«. <sup>7</sup> Peić je smatrao da je Fortuny, iako je njegov »marokanski vojnički orijentalizam« poslužio kao pobuda Mašiću da slika »krajiški orijentalizam«

U jesen 1878. Mašić je posjetio Posavinu i već je ondje započeo proces koji će se nastaviti, nakon kratkog boravka u Hrvatskom primorju 1879., za njegova putovanja u Italiju 1880.:<sup>13</sup> pomak od ornamentalizma i dekorativnosti Fortunyeyeve i Bouguereauove polikromije k

Like i zapadne Bosne«<sup>8</sup>, bio, ujedno, i najveća prijetnja Mašićevu slikarstvu.<sup>9</sup> Fortuny je bio glavni promicatelj »orijentaliziranja« slikarske tehnike dekorativnim pristupom polikromiji te ona postaje i »slikarski ideal minhenske i pariške Akademije«, kao znak svojevrsnog otpora antici.<sup>10</sup> Takav je način slikanja, u kojem su i linija i svjetlo shvaćeni ornamentalno, tj. kao igra svjetlosnih učinaka,<sup>11</sup> bio veoma omiljen među onodobnom publikom te je Mašićeva polikromija popraćena uglavnom pozitivnim komentarima u ondašnjim novinskim napisima.<sup>12</sup>



N. Mašić, *Kuća na Capriju*, 1880. (foto: G. Vranić)N. Mašić, *A house on Capri*, 1880N. Mašić, *Napuljski pastir*, oko 1877. (ljubaznošću Muzeja za umjetnost i obrt, Zagreb)N. Mašić, *Neapolitan shepherd*, c. 1877

spontanosti i vrijednostima »čistog« slikarstva. To »oslobođenje«, kako ga je nazvao Peić, javlja se uslijed dodira s japanskim crtežom, impresionističkim platnima i slobodnom prirodom Turopolja i Posavine.<sup>14</sup> Peić kontrastira Fortunyevo dekorativno orijentaliziranje tehnike slikanja i napredni pariški impresionistički orijentalizam japanskog drvoreza.<sup>15</sup> U više navrata ističe specifičnost Mašićeva odabira vodâ bare

i rijeke u trenutku »kad su slikari žurili na more«. <sup>16</sup> To tumači slikarevom lirskom prirodom koja preferira »likovnu intimnost i tišinu«. <sup>17</sup> Primjećuje kako se već na prvim crtežima posavskih seljaka vidi »ljepota bez Fortunyeva nakita (...) Očekivalo se, da će slikar poslije pariškog recepta za damaskiranje i intarziranje tražiti Posavinom, ako ne maursku sablju, a ono nošnju sa zamršenim tkanjem i neobičnim ukrasom, kako su to činili strani putopisci Hrvatskom: Tissot,

Yriarte i Maurer. No pojavio se Posavac, čovjek u bjelini«<sup>18</sup> Bjelina seljačke odjeće i »široko mirno nebo, bez oblačnog dekora« potisnut će Fortunya.<sup>19</sup> Na osnovi takvog pristupa Kršnjavi će ocijeniti kako je Mašić iznad etnografije i arheologije, kako su slikarstvu tada pristupali mnogi slikari.<sup>20</sup>

Tradicionalno se na situaciju u talijanskoj umjetnosti tijekom godina kada se unutar romantizma rađa realizam gledalo kao na marginalnu i neprimjetnu, u sjeni velikih stilskih pomaka u Francuskoj. Među kritičarima je prevladavalo i pogrešno mišljenje kako niti intenzivna nazočnost brojnih prekoalpskih stranaca u Italiji (od Carstensa do Corneliusa, pa čak i Ingresa) nije značajnije utjecala na tamošnje slikarstvo. Ipak, i u tadašnjim gledanjima bilo je iznimki koje su ukazivale na odnos između talijanskog i stranog slikarstva na području Italije.<sup>21</sup> Među umjetnicima sa sjevera Europe koji su djelovali u južnoj Italiji posebno mjesto zauzima Nizozemac Anton Sminck van Pitloo (1790.–1837.),<sup>22</sup> koji se smatra istinskim osnivačem posilipanske škole i jednim od najistaknutijih predstavnika napuljskog pejzažnog slikarstva 19. stoljeća.<sup>23</sup> Fenomen nenanadanog procvata pejzaža maloga formata posilipanske škole, slikanih na platnu ili, ponekad, na papiru uljem ili temperom, bez dugotrajnog studiranja, spontanim i brzim prenošenjem stvarnosti, predstavljao je novu činjenicu i, u isto vrijeme, negaciju svih pravila i tradicije. Napulj je sa svojom okolicom posjetiteljima iz čitave Europe željnima neoklasičnih ugođaja nudio rimsku klasiku Herculana i Pompeja u kombinaciji s prirodnim čudom ljepote spoja lagune, mora i vulkana. Zbog svega je toga Napulj bio obvezna postaja stranim slikarima, koji bi se uputili na jug prema već uobičajenom itineraru. Istraživanja tih slikara tijekom 18. stoljeća uglavnom su bila usredotočena na temu Zaljeva, ali je njihov utjecaj na lokalne prilike bio uvijek samo djelomičan i privremen te mu je manjkala katalizatorska snaga koja bi ujedinila i potakla lokalnu kulturu (kako se to događalo u istom periodu u Veneciji). Ipak, stvorila su jednu novu naviku slikanja izvan atelijera. Specifičnost posilipanske škole, kao i odlučni korak koji je poduzeo Pitloo, bila je u objedinjavanju raznolikih ambijentalnih motiva u slobodnu cjelinu, od pojedinačnih epizoda napuljskog slikarstva 18. stoljeća, prepunog osobnosti i događaja, do jednog lokalnog dijalekta usklađenog s aktualnim događanjima i karakterom grada koji je dosegno vrhunac



N. Mašić, *Pergola II* (Capri), 1880. (foto: G. Vranić)  
N. Mašić, *Pergola II* (Capri), 1880

N. Mašić, *Pergola I* (Capri), 1880. (foto: G. Vranić)  
N. Mašić, *Pergola I* (Capri), 1880

svoga turističkog uspjeha. Brojem pripadnika posilipanska škola nije bila veliki fenomen. Zapravo se ona može ograničiti na dva svoja najvažnija protagonista: Pitlooa i Gigantea, koji je svoju afirmaciju doživio između 1830. i 1840. godine. U ostalim se slučajevima radilo tek o privremenim dionicama većih opusa.<sup>24</sup>

Napulj druge polovice *ottocenta* (nakon 1860.) je grad u krizi – političkoj, socijalnoj, gospodarskoj i, općenito, krizi identiteta. Nakon revolucionarnog razdoblja *Risorgimenta* u situaciji ostvarenih, toliko žuđenih, unitarnih težnji, za *Mezzogiorno* slijedi otrjeznjenje, koje će se očitovati u postupnoj dekadenciji, naročito osjetnoj nakon 1880. (upravo u vrijeme Mašićeva dolaska), nekoć moćnog Napuljskog Kraljevstva. Tijekom čitavog 19. stoljeća Napulj uspijeva sačuvati kulturni i akademski primat svojih institucija pokretanjem mnogobrojnih novina i časopisa, otvaranjem izložaba te osnivanjem prve talijanske Galerije moderne umjetnosti (*Galleria d'Arte Moderna*) 1866. godine. Gospodarski, a s vremenom i politički, grad, međutim, gubi svoje pozicije te se centar moći seli na sjever zemlje.

Na likovnom planu u Napulju tijekom druge polovice *ottocenta* postoji nekoliko skupina umjetnika: prvu skupinu čine Domenico Morelli (1826.–1901.) i *morelliani*; drugu skupinu čini krug oko braće Pallizzi (među kojima je vodeću ulogu imao Filippo, koji i osniva privatnu slikarsku školu akta na *Piazza Vittoria*, nakon 60-ih godina, kao

konkurenciju Akademiji). Treća važna pojava je *Scuole di Resina* (čiji su protagonisti bili Marco de Gregorio, Giuseppe de Nittis, Adriano Cecioni i Federico Rossano), a ne može se zanemariti ni prisutnost Mariana Fortunya, četvrti bitni čimbenik na napuljskoj likovnoj sceni. Dok je Morelli uspio neoklasicističku akademsku historijsku sliku prevesti u njezinu moderniju romantičarsku inačicu, koristeći se »historijskim« srednjovjekovnim ili sakralnim temama u često retoričkom ključu didaktički zasnovane umjetnosti, vezane uz ideale *Risorgimenta*, slikarstvo braće Pallizzi predstavlja drugi aspekt napuljskog »realizma« u slikarstvu pejzaža i, rjeđe, žanr-prizora, koje se temeljilo na njihovim iskustvima stečenim netom prije polovice stoljeća.<sup>25</sup> Osnovna karakteristika Filippova slikarstva je naturalizam, analitički realizam te »mikrografička« analiza prikaza, koji se temelje na slikanju prema stvarnosti (*verita* kao suprotnost Morelliovoj koncepciji *storia*).<sup>26</sup> Slikarstvo Pallizzievih baštinilo je, osim toga, naslijeđe posilipanske škole u osobnoj interpretaciji, u kojoj je sačuvana tipično napuljska tradicija naturalizma. U cjelini gledano, na talijanskoj i južnotalijanskoj likovnoj sceni druge polovice 19. stoljeća očituje se složeni sistem međudnosa, u kojem niti jednu skupinu nije moguće promatrati zasebno. Morelli je kao najizrazitiji predstavnik reformiranog akademizma boravio u Firenci te ga nije mimoišla, barem u skicama, koncepcija »mrlje« (*macchia*),<sup>27</sup> Filippo Pallizzi je 1861. toplo primljen u *Caffè Michelangelo*.<sup>28</sup> Onodobna francuska iskustva, o kojima svjedoči *Studio per la Gita a*





N. Mašić, *Pergola*, 1880. (foto: G. Vranić)  
N. Mašić, *Pergola*, 1880



N. Mašić, *Slikar u bari*, 1878.–1880. (foto: G. Vranić)  
N. Mašić, *Painter in the Marshes*, 1878–1880



F. Palizzi, *Fascio d'erba con falce*, studija (ljubaznošću Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma)  
F. Palizzi, *Fascio d'erba con falce*, study (by courtesy of Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma)

*Cava* (1881.), do njege su doprla preko brata Giuseppea, a posebno je uz Francusku bila vezana *Scuola di Resina*, koja je predstavljala i most između firentinskih *Macchiaioli* i napuljske tradicije pejzažizma, vedutizma i naturalizma, koja svoje modernije korijene u lokalnoj tradiciji nasljeđuje od posilipanske škole. Ne treba, stoga, čuditi da je upravo Napulj predstavljao točku u kojoj je Mašić mogao intuitivno pronaći naslućene odgovore na svoja osobna traženja. Pođemo li od socijalno-gospodarske krize, iscrpljenosti završenom revolucijom te dekadentnim ozračjem *Mezzogiorna*, možemo uočiti višestruke paralele s kriznom situacijom u Mašićevoj domovini, posebno u njezinu krajiškom dijelu, koji je njegov primarni zavičaj, opustošen previranjima, ratovanjima i traženjima.<sup>29</sup> Kada je o slikarstvu riječ, opisanu napuljsku situaciju na razmeđu akademizama i modernijeg poimanja slikarstva u smjeru plenerizma i mrljastog poteza, nije moguće definirati bez priznavanja difuznog prelijevanja granica i kontinuirane komunikacije svih protagonista, ma koliko se u prvi tren činili na oprečnim pozicijama, u potrazi koja je, u konačnici, zajednička. Uzmemo li u obzir različite tendencije unutar slikarstva europskog i posebice talijanskog *ottocenta* te činjenicu da su akademizam, akademski žanrovi i Akademija bili njegovo osnovno polazište, ne treba nas čuditi ni dihotomija između akademizma i težnje k modernijem

izrazu u Mašićevu slikarstvu, osobito uočljive u pojedinim studijama i slobodnije slikanim djelima.

Analiza Mašićevih radova iz tzv. posavskog i talijanskog *intermezza*, od jeseni 1878. do jeseni 1880., ne ukazuje na izravnu vezu s posilipanskom školom već na njezin posredni utjecaj, kao i u ostalih protagonista južnotalijanske likovne scene u drugoj polovici 19. stoljeća. Njezino naslijeđe, dakako, živi u Napulju, prvenstveno u osobnim preradama braće Pallizzi te slikarskim sintezama *Scuole di Resina*, ali se ovdje radi o kasnijim osobnim reinterpretacijama s jasnim pomacima u shvaćanju slikarstva prema sve slobodnijem i modernijem pristupu, a nikako o krutom preživljavanju formula koje su u jednom prošlom trenutku predstavljale pomak prema naprijed. Navedeno se jasno vidi u kompozicijama i kadriranju slika (posilipanski pejzaži i vedute izrazito su karakteristično kadrirani s perspektivama koje se otvaraju u širinu i daljinu od često krupnog prednjeg plana s detaljem padine ili stijene), u slobodnijem tretmanu boje i mrlje na način slikara druge polovice *ottocenta* (iako se početne natruhe svega navedenog vide i u radovima posili-



F. Palizzi, Antico curricolo napoletano, studija (ljubaznošću Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma)

*F. Palizzi, Antico curricolo napoletano, study (by courtesy of Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma)*



F. Palizzi, Dopo il diluvio, 1863 c (ljubaznošću Archivio fotografico della Soprintendenza speciale per il Polo museale Napoletano)

*F. Palizzi, Dopo il diluvio, 1863 c (by courtesy of Archivio fotografico della Soprintendenza speciale per il Polo museale Napoletano)*

panske škole), primatu svjetla te u izrazitijoj prisutnosti francuskih utjecaja.<sup>30</sup> Usporedimo li Mašićeve posavske i talijanske studije sa studijama, a ne dovršenim slikama, ostalih umjetnika s kojima se on dovodi u moguću vezu, zaključit ćemo sljedeće: promotrimo li malene studije Mariana Fortunya starijeg, odmah nam je jasno da je Mašić, u ovoj kratkoj fazi izrade pejzažnih studija, slobodan od svakog Fortunyeva utjecaja, što, pokazat će se, neće biti slučaj s ranijim i kasnijim dogotovljenim velikim formatima. Fortunyeve su studije rađene »grublje«, manje promišljenim dugim potezima i jakim, gotovo napadnim, koloritom, koji nema veze sa slikanjem prema stvarnosti i prožimanjem prizora svjetlošću, već, i na razini studije, ide za blještavim efektom snažne polikromije. Mašićeve su studije tankočutnije, rađene malenim, mrljastim potezima te su pune danjeg svjetla, a ne neprirodnog jarkog šarenila. Čak i usporedba sa studijama seljaka i seljanki, plastova sijena i sl. Filipa Palizzia više podsjeća na detalje s kasnijih Mašićevih velikih kom-

pozicija, poput *Guščarice na Savi*. Niti u studijama Filipa Palizzia, čije je slikarstvo i bilo znakovito po svom naturalizmu i analitičkom pristupu, nije stvoreno dojam »sin-teze« i cjelina ne dominira nad detaljem, što će u povezanoj atmosferi prepleta finih kratkih, mrljastih poteza te profinjanih bijelih, modričastih i zlatnih nijansi u konačnom dojmu jednoga *luce totale* uspjeti realizirati Mašić na svojim studijama. Pallizzieve su analitičke

studije rađene kao detalji za kasnije veće kompozicije, a taj je aditivni princip zamjetan u Mašićevim kasnijim slikama. Mnoge su Mašićeve studije (uz postojanje, naravno, i studija detalja pojedinih kompozicija), nasuprot tome, sintezni uvid u cjelinu slikanog prizora. Druga bitna činjenica jest ta da se u njegovim studijama izrazito rijetko pojavljuje ljudski lik (a kada se pojavi, on je maksimalno, formalno i kromatski, stiliziran i reduciran), dok su, naprotiv, figure seljaka i seljanki u šarenim nošnjama čest predmet Pallizzievih studija. Iako je često i ne posve utemeljeno isticano kako je Mašiću ljudska figura bila teško rješiv zadatak, osnovna motivacija za tako snažno okretanje pejzažu, ipak, leži u jednoj drugoj važnoj činjenici: upravo je pejzaž omogućavao studiranje prirode svjetla i zraka. Mašića prvenstveno zanima čisti pejzaž, koji se sastoji od modrina i bjelina vode, neba, zraka te zlatne boje svjetla. To se vidi na njegovim studijama oblaka,<sup>31</sup> Vezuva ili pergola i kuća na Capriu iz 1880. U svim tim djelima očituje se načelo »più l'ambiente





F. Palizzi, *Rovine del tempio di Paestum* (ljubaznošću Archivio fotografico della Soprintendenza speciale per il Polo museale Napoletano)

F. Palizzi, *Rovine del tempio di Paestum* (by courtesy of Archivio fotografico della Soprintendenza speciale per il Polo museale Napoletano)

M. J. M. Fortuny y Marsal, studija (ljubaznošću Museo Fortuny, Venezia)

M. J. M. Fortuny y Marsal, *study* (by courtesy of Museo Fortuny, Venezia)



insieme che la realtà analitica.<sup>32</sup> Pojedinačne forme u tom se prizoru pretaču pod djelovanjem svjetlosti i zraka, pa je cijela studija zapravo prikaz upravo djelovanja svjetla na pojavnost predmeta, a ne konkretnih predmeta, forme kojih su pojednostavljene i reducirane u službi, za Mašića, jednog novog eksperimenta. U razdoblju nastanka tih studija naslikao je Mašić također nesignirano djelo *Slikar u bari* iz 1878./80., vrhunac svojega »japanizma«. Cjelokupnu navedenu analizu o formalnim pojednostavljenjima, slobodnom potezu i efektu cjeline koja nosi prevagu nad detaljem, možemo primijeniti i ovdje s dodatnom mogućnošću instruktivne usporedbe s Fortunyevim »japanizmom« na slici *I figli del pittore nel salone giapponese* iz 1874. Jarkom Fortunyevu šarenili i dekorativnosti Mašićev rad ovdje kontrastira jednu odmjereniju skalu boja od crnila, smeđih tonova, okera i zelenila do bjelina u jednom uspješnom orijentalizirajućem dojmu, koji je postigao točnim razumijevanjem potrebe za naglašenom linearnošću, redukcijom treće dimenzije i formalnim pojednostavljenjima bez anegdotalnih »japanizirajućih« kulisa, tapeta, rekvizita i »japanskih« žena, slikajući, štoviše, tipično zapadnu i tipično devetnaestostoljetnu temu slikara na otvorenom. Unatoč činjenici da *Slikar u bari* nije potpisan, potrebno je ustvrditi kako on za Mašića ima gotovo manifestnu ulogu, jer se ovdje ne radi o »japanističkoj« modi na način akademizma, već o dubokom organskom razumijevanju ispravno shvaćenih dalekoistočnih pobuda u modernom zapadnom slikarstvu. Važno je primijetiti i to da

su njegove studije slobodne od svake pomodarske sladunjavosti idiličnih i arkadijskih prizora, koji će karakterizirati njegove velike formate. Na njima možemo vidjeti formalno pojednostavljenu realnost lišenu svih suvišnih narativnih i anegdotalnih dodataka, sliku svjetla bez nepotrebne emotivnosti, sentimentalizma i teatralnosti. Mašićeve studije tako postaju više od zasebnih detalja koji će se admirati na velike kompozicije (kao što je to slučaj u studijama Filippa Pallizzia). U tom se aspektu one temelje na premisama *Scuole di Resina*, pri čemu je instruktivna usporedba Mašićevih prikaza pergola na Capriu iz 1880. godine i slike Marca de Gregoria (1829.–1876.) *Nella villa* iz 1876., koje povezuje podudarni tretman svjetla što prodire kroz lišće i rastaće forme. Prizori iz vrtova i parkova, u kojima se svjetlost probija kroz krošnje, inače su bila česta i važna tema slikara *Scuole di Resina*.<sup>33</sup> Odabir pejzaža kao slikarske teme uvriježeno se smatra znakom modernosti. On za sobom povlači niz teorijskih i tehnoloških inovacija u pristupu slikarstvu, koje će, u konačnici, dovesti do znamenitog impresionističkog »zaključka«. A za slobodu i spontani pristup slikarstvu tada se tek trebalo izboriti.<sup>34</sup> Stoga će slikarstvo pejzaža za Mašića, kao, uostalom, i za opću povijest modernog slikarstva, odigrati oslobađajuću ulogu. Tema pejzaža i izlazak slikara na otvoreno iz atelijera za posljedicu će imati pleneristički način slikanja svijetlim bojama i komplementarnim kontrastima, koji će zamijeniti tamne game i tonalno slikarstvo tradicionalnog pristupa. Redukcija tonalne gradacije





M. de Gregorio, *Nel parco di Portici*, 1876. (ljubaznošću Provincia di Napoli, Area Socioculturale, Direzione Politiche Culturali)

M. de Gregorio, *Nel parco di Portici*, 1876 (by courtesy of Provincia di Napoli, Area Socioculturale, Direzione Politiche Culturali)

bit će jedna od glavnih oznaka modernosti. Svijetla paleta Mašićevih slika nakon minhenskog razdoblja, počevši s 1878., posljedica je slikareva izlaska na danje svjetlo. Kršnjavi je ustvrdio da je i samim odabirom motiva ravnice pred planinom Mašić dao prednost problemu boje pred linijom.<sup>35</sup> Pritom treba voditi računa o razlici između istinskog plenerizma i slikarstva impresije malenih posavskih i talijanskih, mahom, studija te fortunyjevskih faza atelijerskih dorada i velikih formata, gdje se radilo o simulaciji plenerizma, čija je priroda objašnjena ranije. Pišući o prirodi Mašićeva svjetla Peić kaže kako ono nije jutarnje moneovsko, već se ovdje radi o »zlatnoj atmosferi«<sup>36</sup> te više puta ističe važnost bjelina, posebno na posavskim pejzažima. U poglavlju o Mašićevoj slikarskoj tehnologiji u katalogu izložbe iz 1975. on razlikuje, vremenski i metodološki, njegov način slikanja minhenskog razdoblja (slikanje u obliku studije *altmeisterlich* u atelijeru) te razdoblje Posavine i Italije kada slika u obliku bilješke izvan atelijera.<sup>37</sup> S obzirom na tu temeljnu razliku u samom pristupu, proizaći će i sljedeće razlike: drvo i platno, kao podlogu za slikanje minhenskog razdoblja, zamijenit će ljepenka (koju je lako iznositi van) ili, pak, kombinacija ljepenke i platna.<sup>38</sup> Mali format, na kojem u ovom razdoblju radi, imanentan je prirodi studije, međutim, on je i osnovna karakteristika slikarstva posilipanske škole te je čest, ne samo u studijama, nego i dogotovljenim slikama Resinske škole. On je, dakle, predstavljao još jedan detalj u napuljskoj tradiciji s kojim se Mašić mogao intuitivno poistovjetiti. Potez mu postaje nježniji, tankočutniji i stvara lirsku i poetičnu atmosferu malenih pejzaža Capria i Napulja. Na važnost *macchie* kao gradbenog konstruktivnog elementa slike, od *Scuole di Posillipo* preko Morellia i Pallizievih do *Scuole di Resina*, već je ranije ukazano. Mrljasti potez prisutan je u Mašićevu slikarstvu naročito u studijama iz posavske i talijanske faze (npr. *Capri – Pogled na Vezuv*, 1880. ili na brojnim

prikazima pergola i kuća na Capriu), međutim, možemo ga pronaći izolirano i sporadično i u rijetkim boljim partijama na kasnijim slikama velikog formata, kao što je, primjerice, odraz jata gusaka u rijeci na slici *Guščarica na Savi* (1880./81.). Njihova bjelina rezultira posebnom kristaličnom kvalitetom svjetla te taj mali detalj u lijevom dijelu kompozicije predstavlja primjer viših dometa Mašićeva slikarstva u inače statičnom akademizmu cjeline.<sup>39</sup> Upravo opisane bjeline (znakovite i za slikarstvo Giacintea Gigantea), naslijeđene od slikarstva Pallizievih i *Scuole di Resina*, važne su za postizanje specifičnih akcenata i za prirodu svjetla na Mašićevim slikama, od posavskih slikarija, preko talijanskih pejzažnih studija, do kasnijih primjera, inače »ukrućenog«<sup>40</sup> slikarstva s pojedinim ležernije slikanim detaljima.<sup>40</sup>

Ljepote seoskog pejzaža i scene iz narodnog života te lirsko-dokumentarne namjere osnovne su karakteristike slikarstva općenito napuljske tradicije: od posilipanske škole do svijeta pastira, seljaka i životinja pastoralne seoske idile s temama iz pučke svakodnevice Filippa Pallizzia.<sup>41</sup> Vratimo li se na Mašića, situacija postaje nešto složenija. Poetičnost i lirski element njegova slikarstva, koji je i u skladu s njegovom introspektivnom prirodom, neprekidno je prisutan, a naročito kvalitetno, s najmanje sladunjavosti, u malim pejzažima i skicama iz Posavine i Italije. Ovdje treba jasno razlikovati sentimentalni element u smislu dopadljivosti službenog akademskog realizma Mašićeve fortunyjevske faze (element dopadljivih *genre-scena* karakterizira inače europsko slikarstvo, posebno druge polovice 19. stoljeća, a i »pejzažno slikarstvo minhenske škole često je bivalo folkloristički obojano i preklapalo se sa *genreom*«,<sup>42</sup> što će biti izrazitije vidljivo na Mašićevim velikim formatima nakon povratka iz Italije 1880.) od kvaliteta iskrene lirčnosti i poetičnosti prvenstveno posavskih i talijanskih studija. Mašićeva sklonost k prikazivanju *genre-scena* iz života puka izrazitije je vidljiva



M. J. M. Fortuny y Marsal, *I figli del pittore nel salone giapponese*, 1874.

M. J. M. Fortuny y Marsal, *I figli del pittore nel salone giapponese*, 1874

u fazama izraženijeg Fortunyeva utjecaja, koje su objašnjene ranije u tekstu. Osim Fortuneva utjecaja u ovom smislu (na koji je površno shvaćena napuljska tradicija plenerizma i tamošnje specifične tematike ostavila traga) i kod Mašića, čak i u tim trenucima, iščitavamo odjeke južnotalijanskih izbora. To se slikarstvo faze pojačanih Fortunevih odjeka, međutim, mora tumačiti kao specifičan i, za ono doba, simptomatičan hibrid pomodno i površno primijenjenih dopadljivih formula kombinacije napuljskih sjećanja i popularnog slikarstva uljepšanog akademskog realizma.<sup>43</sup> Kako bismo ispravno razumjeli problematiku kojom se ovdje bavimo potrebno je objasniti onodobno službeno poimanje dogotovljenosti djela i ideološke uloge odabira slikarske teme. Čelebonović tumači kako je gledatelj 19. stoljeća u umjetničkom djelu promatrao najprije sadržaj, a tek potom formu, smatrajući zanatsku vještinu sredstvom za iskazivanje fabule i motiva s maksimumom prihvatljivih i istinitih detalja. Priznaje da se pripremim fazama priklanjala velika pozornost, što je i bio pedagoški zadatak Akademije i majstorskih atelijera, ali te faze »nikada nisu imale za cilj da se njihovim rezultatima prizna rang koji nisu mogle steći, rang potpunog djela (...)«. <sup>44</sup> Motiv, također, nije bio biran slučajno. On je slici morao dati puno veću važnost nego što bi to bilo puko optičko uživanje (što predstavlja impresionističku revoluciju). U slici se tražilo »značenje od opće važnosti, koje bi se pretvorilo u neki vid simbola. Simbolički smisao se pokazivao na planu moralnosti, sadržaja dostojna romana, a nikako na formalnom planu...«. <sup>45</sup> Stoga je odbacivanje tzv. velikih tema u korist pejzaža, vedute ili skromne scene iz svakodnevnog života (ukoliko se nije radilo o iskazivanju ideologije bidermajera) predstavljalo rušenje paradigme, koje se događalo postupno te je kulminiralo u slikarstvu francuskih impresionista. Najbolje Mašićeve radove, istodobno s razdobljem zenita spomenutog impresionizma na europskoj sceni, predstavljaju

malene pejzažne, uglavnom, studije iz Posavine i Italije. Iako je potrebno napomenuti da nije bilo neuobičajeno da slikari onoga doba rade skice u Italiji, prema kojima bi, kasnije, radili slike te su one, dakle, bile shvaćane kao radni materijal, ne može se poreći činjenica rastvaranja palete i novoga pristupa slikarstvu na otvorenom i prema stvarnosti (utemeljenih na ranije pojašnjenju tradiciji talijanskog vedutizma i pejzažnog slikarstva), koji su obilježili talijanske dionice raznih europskih autora te, neizostavno, ostavili odjeke, a i u skladu s općeuropskim onodobnim kretanjima, i na njihove kasnije opuse. U Mašićevu slučaju bitno je ukazati i na to da je sama činjenica slikareve rasterećenosti od namjere dovršenja slike i njezina izlaganja (kako bi odgovarala ukusu publike) predstavljala određeni oslobađajući element uz koji su se mogli spontanije izraziti određeni potencijali umrtvljeni kasnijim slikarevim izborima.

Luk Mašićeva posjeta 1880. *da Venezia per Verona* prema Napulju, a otamo na otok Capri,<sup>46</sup> možemo shvatiti simbolično. Značenje koje je imala Italija za čovjeka 19. stoljeća bilo je takvo da je, uz Orijent, ona bila ideal mnogih umjetnika putnika Mašićeva vremena, a Irena Kraševac je to ovako protumačila: »Klasična i renesansna Italija kulturni je posrednik nezaobilazan za svakog umjetnika, povjesničara umjetnosti i intelektualca 19. stoljeća« te opisuje Italiju kao »zemlju čežnje«. <sup>47</sup> U svjetlu ovoga tumačenja važnom se nameće činjenica da Mašić u Italiji ne odabire Rim, nego Capri, tj. ne antiku i renesansu, nego prostor koji mu dopušta neopterećenost tradicijom, slobodu, spontanost i realističku opservaciju prirode u kojoj sluti svojevršno oslobođenje, s jedne strane, a s druge, pak, ondje osjeća srodnost sa stanjem krize, propadanja i traženja identiteta, koje je obilježilo i njega i njegovu domovinu, kao i srodnost s određenim južnotalijanskim tradicijama slikarstva pejzaža na otvorenom (koje će biti znakovito za njegovu kvalitativno najbolju fazu





M. J. M. Fortuny y Marsal, studija (ljubaznošću Museo Fortuny, Venezia)  
 M. J. M. Fortuny y Marsal, study (by courtesy of Museo Fortuny, Venezia)

mahom malenih studija), ali i nepretencioznosti prikaza života puka (kojima će se vratiti nakon povratka iz Italije, uglavnom na način umrtvljenog akademizma). Njegova je Italija bila »postgeteovska« te »minhenska predimpresionistička Italija« te njegovo putovanje, kako se izrazio Peić, stoga nije bilo »historijsko«, već »biološko«. <sup>48</sup> Capri mu je pružio ono za čim je, prema Peiću, tragao u Posavini, »vidik samo od vode i neba«. <sup>49</sup> Kao temelj Mašićeva najboljeg dijela opusa stvaranog za ovih posavskih i talijanskih boravaka, Peić će više puta isticati stenografiju njegova crtačkog zapisa, Mašićev »biološki talijanizam« i »naslućeni japanizam«. <sup>50</sup>

U jesen 1880. godine Mašić se vratio u München, gdje motive skupljane u Posavini u razdoblju od 1877. do 1879. slaže u kompozicije velikog formata, predvođene *Guščaricom na Savi*, koje predstavljaju povratak na Fortunyia i minhensku modu folklorističkih pejzaža, načina slikanja omiljenog među publikom. Slikajući *Guščaricu na Savi* tijekom zime 1880. i proljeća 1881. godine »prelazi preko dotadašnjih vrijednih iskustava stečenih u Posavini i Italiji«. <sup>51</sup> Jedan od osnovnih problema ovoga slikarstva, između ostaloga, ležao je u činjenici da Mašić, po prirodi lirik kojemu je svojstvena intimistička mjera malog formata, sada prelazi na panoramske vizure i velike formate na kojima iz sitnog analitičkog treba prijeći na sintetični potez s naglaskom na komponiranju slike. <sup>52</sup> Ovom Mašićevom preokretu pridonijela je »opća estetska hajka na naturalizam, koja je tih godina započela i u stranim i u domaćim časopisima (Pasarić)« te Mašićeva želja da udovolji tadašnjem pomodarskom interesu minhenske i bečke publike za bizarnim motivima »austrijskog Orijenta«, svojevrzne austrijske inačice Alžira, »barbarske Arkadije«, što je za njih predstavljala »siromašna i povojničena« Hrvatska 19. stoljeća. <sup>53</sup> Peić, pokušavajući opravdati, isuviše subjektivno, ovaj Mašićev postupak, pretpostavlja da je velikim formatom Mašić pokušao postići osnovni element posavskog pejzaža – širinu. <sup>54</sup> Treba imati na umu, međutim, da je »evociranje autentičnih prizora na velikim površinama« bila karakteristika slikarstva akademskog realizma,

naročito tijekom posljednje četvrtine 19. stoljeća. Nadalje se smatralo da »proširene dimenzije slike dobivaju puno na jasnoći izraza kada su slikane svijetlim bojama«, što su slikari akademskog realizma mogli vidjeti na slikama impresionista. U Mašićevim se velikim tzv. *Handtuchformatima*, <sup>55</sup> dakle, nije radilo o »traganju za posavskom širinom«, već o jednoj modi oficijelnog slikarstva s težnjom ka monumentalnosti. Što se simulacije plenerističkog načina slikanja tiče (važno je napomenuti da se ovdje radilo o atelijerskim doradama, koje nipošto nisu nastajale spontano *alla prima*), kod Mašića ona nije postizana svijetlim tonovima, već blještavim fortinjijevskim, s tipično buržujskom strašću za nagomilavanjem predmeta u kompoziciji i akademskim dovršavanjem slike s tek, eventualnim, detaljima smjelijih redukcija (što je ilustrirano ranije u tekstu primjerom slike *Guščarica na Savi*). S obzirom na sve prethodno pojašnjeno, bilo bi previše preuzetno tvrditi da se, u ovoj fazi, radi o jasnoj i direktnoj vezi s Napuljem. Prije je riječ o napuljskim odjecima, posredno shvaćenim preko, već ionako, površno i pogrešno primijenjene južnotalijanske tradicije u službi, nešto južnjački šarenijeg i blještavijeg doduše, ali još uvijek slikarstva na liniji popularnog uljepšanog realizma Mariana Fortunyia i okamenjene inačice naturalizma Filippa Pallizzia. Nakon *Guščarice na Savi* Mašić niže slike koje »formatom, ali nikada kvalitetom, nadilaze veliku umjetnost njegovih malih crteža i ulja,« <sup>56</sup> kao što su: *Ljetna idila*, 1883., *Berba ruža u Bugarskoj*, oko 1884.–1886. itd. Tretman pokreta na tim je slikama na način akademskog realizma zadržan u granicama stabilnosti, bez pretjerane gestikulacije, a cijela je atmosfera, lišena romantičarske strasti, prikazana kao »slikovita« (*malerisch*) i »puna štimunga« (*Stimmung*). <sup>57</sup> Osnovnu dihotomiju buržujskog pristupa životu i umjetnosti između fiziološkog zadovoljstva i političke, odnosno moralističke, tendencije, <sup>58</sup> Mašić rješava eskapizmom u svijet dražesti seoskih scena, ostajući na liniji uljepšanog akademskog slikarstva. Važno je i zanimljivo primijetiti da sintetičnost njegovih studija, na ovim velikim, službenim

formatima zamjenjuje princip adiranja, gdje je i lekcija Filippa Pallizzia degradirana na sentimentalnu pastoralnu idilu sa slikovitim prizorima pastira, seljaka i životinja. S početka ovoga zaključnog razdoblja potrebno je, međutim, svratiti pozornost na sliku na koju je, ranije, ukazala Dajana Vlasisavljević. Radi se o signiranoj slici malih dimenzija (23 x 32,5 cm) iz 1881. godine pod nazivom *Kokoši*, koja prikazuje seoski prikaz s djevojkom u bijelom koja u dvorištu hrani kokoši. Uspoređujući ovu studiju s *Guščaricom na Savi*, Dajana Vlasisavljević je ustvrdila kako se ovdje ne radi o principu adiranja (unatoč zamci koja leži u raznorodnim dijelovima slike) kao na *Guščarici*, već o jedinstvenoj cjelini u kojoj »središnju, povezujuću zadaću ima skupina živahne peradi.«<sup>59</sup> Na navedenoj slici ugodno iznenađuje prirodnost pokreta koji ujedinjuje cijelu kompoziciju na način *Scuole di*

*Resina*<sup>60</sup> te je ovdje Mašić, ujedno, snažno izrazio iskustva stečena i u dodiru sa slikarstvom Filippa Pallizzia, kao baštinika jednog zdravog iskaza napuljske tradicije narativnog verizma i naturalizma te prikaza genre-scene iz života puka s formalnim pojednostavljenjima i mrljastim potezom svojstvenim modernom dobu.<sup>61</sup> Ovakvi sporadični zdravi impulsi, slike *Kokoši* i malenog detalja na desnoj strani *Guščarice*, mogli su se pojaviti dok su još južnotalijanska sjećanja bila svježija. Uskoro će, međutim, oni potpuno izgubiti snagu, a odjek modernosti Mašić će posvjedočiti još na signiranoj veduti malih dimenzija iz 1896. *Kuće* koja se tretmanom svjetla i odabirom teme veže uz pristup *Scuole di Resina*, posebno Marca de Gregoria koji se naročito bavio temom vedute (npr. *Veduta di Casacalenda*, oko 1867.).

## Bilješke

- 1 Nikola Mašić je na Akademiju u Münchenu upisan 1. studenog 1872. u *Antikenklasse*, pod matičnim brojem 2830. Na ondašnjoj se Akademiji školuje, s prekidima zbog bolesti, do odlaska u Pariz 1878. Profesori u Münchenu su mu Sándor Alexander von Wagner, Otto Seitz i Wilhelm von Lindenschmit.
- 2 Poznatu napuljsku slikarsku obitelj činili su braća Giuseppe (1812.–1888.), Filippo, Nicola (1820.–1870.) i Francesco Paolo Pallizzi (1825.–1871.).
- 3 MATKO PEIĆ, Nikola Mašić, Zagreb, JAZU, s. a., 17; Španjolac Mariano Fortuny u Napulj, u koji će se kontinuirano vraćati posjećujući čak i Resinu, zbog čega su ga neki kritičari pogrešno doveli u vezu s tamošnjom slikarskom školom, prvi put odlazi 1863. godine, kada upoznaje Domenica Morellia (1826.–1901.) i braću Pallizzi (posebno će značenje imati Filippo). – PAOLO DE GAUFRIDY, *Del Governo dell'Arte. Saggio di Storia dell'Arte Moderna*, Genova, Emiliano degli Orfini Editore, 1934, 172–174; CARLOS GONZÁLEZ, Marià Fortuny i Marsal. Biographical notes, u: *Fortuny. 1838–1874*, Barcelona, 18. 1. – 12. 3. 1989., *Exposició organitzada per la Fundació Caixa de Pensions, Centre cultural de la Fundació Caixa de Pensions*, 1989., 31–49.
- 4 Uz Fortunya ovu su koloniju činili: Selma, Biguidarios, Carmona i Villanueva.
- 5 MATKO PEIĆ, Nikola Mašić, Galerija SANU, Beograd, 1975., 30, 31.
- 6 ETTORE SPALLETTI, I Percorsi del Vero, u: *Lezioni di Storia dell'Arte IV. Dall'Impressionismo alla Cultura Artistica Contemporanea*, (ur.) Valerio Terraroli, Ginevra–Milano, SKIRA, 2005., 36.
- 7 FRITZ NOVOTNY, *Painting and Sculpture in Europe 1780–1880*, Yale University Press / Pelican History of Art, 1995., 315.
- 8 MATKO PEIĆ (bilj. 5., 1975.), 31.
- 9 MATKO PEIĆ (bilj. 3., s.a.), 18.
- 10 MATKO PEIĆ (bilj. 5., 1975.), 33.
- 11 MATKO PEIĆ (bilj. 5., 1975.), 23.
- 12 U možda smjelom pokušaju rehabilitacije Fortunyeva slikarstva od epiteta čiste dekorativnosti i virtuoznosti, Umberto Bile je ustvrdio kako je ono, međutim, posjedovalo i svoje naličje te je ovisilo i o primatelju koje će pouke iz njega izvući. – UMBERTO BILE, Mariano José Maria Fortuny Y Marsal. I figli del pittore nel salone giapponese, u: *Capolavori dell'800 Napoletano. Dal romanticismo al verismo*, Milano, Mazzotta, 1997., 164.
- 13 U Italiju će se Mašić više puta kroz život vraćati, a posebno će važni biti posjeti, uz ovaj 1880., još i 1883. te 1888. godine jer će tada oni biti vezani isključivo uz slikanje.
- 14 MATKO PEIĆ (bilj. 5., 1975.), 24.
- 15 ISTO, 33, 34.
- 16 MATKO PEIĆ (bilj. 3., s.a.), 26.
- 17 ISTO, 26.
- 18 ISTO, 26.
- 19 MATKO PEIĆ (bilj. 5., 1975.), 47.
- 20 MATKO PEIĆ (bilj. 3., s. a.), 26; Likovni arhiv HAZU, IZIDOR KRŠNJAVI, Mašičeve slike, u: *Vienac*, prosinac 1883., 829–830.
- 21 Usporedi: FRITZ NOVOTNY (bilj. 7.), 311, 312.



22

U Napulj je stigao 1815. iz rodnog Arnhema, gdje je započeo sa školovanjem; potom odlazi u Pariz (gdje boravi između 1808. i 1811. te posjećuje salone i učenik je Victora Bertina, koji je, također, podučavao Corota) i Rim (razdoblje 1812. do 1815.) te ostaje ondje do svoje preuranjene smrti od kolere 1837. godine. Ondje je modificirao ime u Antonio Pitloo. Njegova umjetnička osobnost poprma definitivne obrise između Rima i Napulja, osobito u Napulju, gdje dolazi u doticaj s umjetnošću mnogih modernih pejzažista (i sjevernjaka: Dahla, Rebella itd.) i gdje oko 1820. otvara privatnu slikarsku školu u kojoj će se formirati neki od najtalentiranijih slikara toga vremena: Giacinto Gigante, Gabrielle Smargiassi, Raffaele Carelli, Achile Vianelli, tj. izvorni nukleus posilipanske škole. Pozvan je 1822. godine na dužnost »počasnog« profesora pejzaža na *Reale istituto di Belle Arti*, a od 1824. postaje redovni profesor na spomenutoj katedri (kao nasljednik neoklasicističkog slikara Giuseppea Cammarana). S njim započinje novo vrijeme na Akademiji. – RAFFAELLO CAUSA, *La Scuola di Posillipo*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1967., 94, 95.

23

Slikarstvo posilipanske škole, kako ga je formulirao Pitloo, predstavlja slikarstvo europske razine, zasnovano na aktualnim europskim premisama. U formaciji Pitloova učenika i druge velike ličnosti posilipanske škole Giacinta Gigantea (1806.–1876.) značajnu je ulogu odigrao i susret s daščicama Jeana Baptista Camille Corota, koji je u Italiji i Napulju između 1817. i 1821. te koji u proljeće 1828. ponovno boravi u Zaljevu posjećujući Napulj, Capri, Ischium i penje se na Vezuv, kao i velika izložba Turnerovih djela organizirana u Rimu 1828. – RAFFAELLO CAUSA (bilj. 22.), 14–17.

24

RAFFAELLO CAUSA (bilj. 22.), 14, 15 – Njezine se umjetničke namjere uspoređuju s onima, nešto kasnije, barbizonske škole. Iako se obje ugledaju na nizozemsku tradiciju, jedan od važnih detalja koji ih razlikuje je taj da pejzažisti barbizonske škole nikada nisu »portretirali« individualni pejzaž, nego su težili tome da postignu generalizaciju, u čemu se očituje mješavina hrabrosti iskoraka i rigidnosti akademske tradicije, dok se u najboljim primjerima posilipanske škole radilo o vjerodostojnim prikazima napuljskog zaljeva. Sljedeća važna pojava u slikarstvu napuljskog kraja bit će tzv. *Scuola di Resina* ili *Repubblica di Portici*, kako će ju ironično nazvati Domenico Morelli, čije se uže vremenske granice uzimaju od 1863., kada Adriano Cecioni (1836.–1886.) dolazi s firentinske Akademije u Napulj, odnosno, Portici i osniva s De Gregorijom, Giuseppeom de Nittisom (1846.–1884.) i Rossanom navedenu školu s namjerom integriranja postavki firentinskih *Macchiaiola* s naturalizmom napuljske škole ranije formirane u ključnom doticaju s Pitloovim nizozemskim naslijeđem, do 1867. godine, kada De Nittis odlazi u Pariz, a Cecioni se vraća u Firencu i veže se definitivno uz pokret *Macchiaiola*, postajući njegov prvi teoretičar i povjesničar. Napomenemo li da je treća važna europska škola pejzažnog slikarstva bila tzv. haška škola, bit će zanimljivo primijetiti dodir ove talijanske (*Scuola di Posillipo*), nizozemske (haška škola) i francuske tradicije (barbizonska škola) u slikarstvu južnotalijanske *Scuole di Resina*, s dodatnim momentom vezanosti na firentinske *Macchiaiole*, a sve prije pojave francuskog impresionizma. Paolo de Gaufriidy ističe kako je specifičnost Italije 19. stoljeća (posebno artikulirana dalje u njegovoj drugoj polovici) bila njezina policentričnost u kojoj različiti umjetnički krugovi »assumevano bandiere diverse«, ali osnovni motivacijski razlozi bili su svugdje identični, za razliku od Francuske u kojoj je Pariz djelovao kao »un'unica città coltrice«. U okviru ovoga tumačenja, nabraja tri glavna umjetnička centra: Napulj, s tradicijom tzv. *Scuole di Posillipo* i, kasnije, *La Repubblica*

*di Portici* (tj. resinske škole); Firenca s pokretom *Macchiaiola* i Milano s pokretom *Scapigliatura*. – PAOLO DE GAUFRIDY (bilj. 3.), 172–174.

25

NICOLA SPINOSA, *La pittura a Napoli nel secondo Ottocento*, u: *Capolavori dell'800 Napoletano. Dal romanticismo al verismo*, Milano, Mazzotta, 1997, 27.

26

Navedeno ilustrira poznata slika Filippa Pallizia *Dopo il diluvio*, oko 1863., izložena u *Museo di Capodimonte* u Napulju.

27

I firentinski su *Macchiaioli* krenuli od želje za reformom historijskog slikarstva, čiji je predstavnik, u tom novom obliku, bio Domenico Morelli. – ETTORE SPALLETTI (bilj. 6.), 42–45.

28

MARIASERENA MORMONE, Filippo Pallizzi. *Rovine del tempio di Paestum* u: *Capolavori dell'800 Napoletano. Dal romanticismo al verismo*, Milano, Mazzotta, 1997, 179 (dovoljno je konstatirati hrabro moderno kadriranje slike *Rovine del tempio di Paestum*, gdje on prilazi tada popularnoj temi južnotalijanskih arheoloških iskopina na suveren, inovativan način, a *macchia* je prisutna i kod njega, npr. na slici *Amazzone*).

29

Iz tog svoga prostora Mašić je istrgnut još kao dijete. Nakon smrti roditelja, s bratom blizancem i starijom sestrom i njezinom obitelji seli se po cijeloj Austro-Ugarskoj, već prema zahtjevima skrbnikove vojne službe ili svoga školovanja, tako da će materinji hrvatski jezik morati iznova učiti u odrasloj dobi.

30

Sporadično će se i u drugoj polovici *ottocenta* pojaviti slike s jasnijim uzorima u posilipanskoj tradiciji, kao npr. slika Eduarda Dalbona *La Favorita a Portici* ili Nicole Pallizzia *Corse ad Agnano*, 1857. i *Rivista militare al Campo di Marte*, 1857., ali ovo će biti tek sporadični izrazitiji primjeri, dok će u glavnini produkcije oni biti tek jedno od, doduše bitnih, polazišta u kompleksnijem krajnjem rezultatu.

31

Posebno poglavlje u okviru ovoga slikarstva zauzimaju Mašičeve studije oblaka (npr. *Oblaci*, oko 1880. /MG 251/). Studije oblaka su u vrijeme slikara kao što je npr. Johann Christian Clausen Dahl (1788.–1857.), koji Italijom putuje 1820./1821., predstavljale posebnu kategoriju za sebe, u kojoj su slikarski problemi bili kombinirani sa znanstvenom opservacijom.

32

MARIASERENA MORMONE, Giuseppe Abbati. *Il lattaio di Piagentina, Paestum* u: *Capolavori dell'800 Napoletano. Dal romanticismo al verismo*, Milano, Mazzotta, 1997, 149.

33

Vezuvu, pak, Mašić prilazi drugačije nego Giuseppe De Nittis (1846.–1884.). Dok je serija De Nittisovih malenih studija s temom Vezuva (izloženih u *Galleria d'Arte Moderna di Milano*) više koncentrirana na dramu samog vulkana sa snažnom podnevnom svjetlošću i naglaskom na njegovu konkretnom tijelu s dominantnim zlatnim tonom, Mašičev je Vezuv sav u plavičastoj atmosferi spojen s oblacima i morem kroz slojeve zraka. Individualni pristupi svih opisanih »škola« opće su mjesto povijesti umjetnosti.

34

Također treba primijetiti još jednu važnu odrednicu Mašičeva slikarstva – on nije bio slikar akta. Ovdje leži i njegova opreka

Bougereau s njemu znakovitom senzualnošću poganske ljepote u dočaravanju ljudskog tijela.

35

Likovni arhiv HAZU, IZIDOR KRŠNJAVI, Mašićeve slike, u: *Vienac*, prosinac 1883., 829–830.

36

MATKO PEIĆ (bilj. 5., 1975.), 52.

37

ISTO, 81.

38

ISTO, 81; Naklonost prema slikanju na malom formatu razvio je, prema Peiću, još na minhenskoj Akademiji 1874. godine u klasi kod profesora Antona Seitzza, koji, međutim, nije toliko ulazio u sam način slikanja te će Mašić morati pričekati Lindenschmitovu klasu kako bi ušao i u taj problem – MATKO PEIĆ (bilj. 5., 1975.), 25; Gamulin o razvoju »slikarstva malih skica« u Mašićevu opusu piše, pak, od godine 1876., kada on počinje lutati obalom Save, neposredno prije puta u Italiju. – GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, Zagreb, Naprijed, 1995., 334; Bez obzira na navedene naznake, slikanje na malom formatu jedna je od osnovnih odlika upravo njegovih, stilski srodnih, ranijih posavskih i talijanskih boravaka, pri čemu treba imati na umu da on, po svojoj prirodi, odgovara karakteru studije iz praktičnih razloga. Iako je, također, važno istaknuti da postoji i slikarstvo akademskog realizma, iako rjeđe, na malim formatima. Ovima pripadaju npr. *genre-scene* Jeana Louisa Ernesta Meissoniera, što je predstavljalo produžetak tehnike vinjeta iz vremena romantizma, tj. podjednako prikladne i za smještanje u građanski enterijer i za prijenos. Kao takve »one su pogodovale interesu onih koji su željeli nagomilavati umjetničke predmete u relativno malom prostoru i na taj način koncentrirati, također, i dio svog kapitala« – ALEKSA ČELEBONOVIĆ, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma*, Beograd, Izdavački zavod Jugoslavija, 1974., 102, 103.

39

Na kvalitativno višu razinu ovog detalja na slici *Guščarica na Savi* upozorila je već DAJANA VLAISAVLJEVIĆ u: Nikola Mašić. Slikar idila, u: *Kontura art magazin*, 72/73 (2002.), 46, 47.

40

Kristalični preplet namaza opisanog detalja karakterizira i slikarstvo još jednog južnjaka, Antonia Mancinia (1852.–1930.).

41

Ovdje je potrebno ukazati na zanimljiv spoj pristupa i tumačenja zbog kojega slikarstvo »posilipanaca« danas smatramo modernijim iako je ono, istovremeno, udovoljavalo ondašnjim ukusima široke publike te je, kako je već rečeno, i nastajalo za potrebe turističkog tržišta. Naime, u vrijeme restauracije i kulture bidermajera, akademski, neoklasični formalni predlošci bili su korišteni za prikazivanje i veličanje rituala svakodnevnog života kako bi stvorili privid stabilnosti u kompromisnom uređenju kojim se pokušavao očuvati konzervativni društveni poredak. Slikari posilipanske škole (aktivni upravo u vrijeme restauracije) sačuvali su, tada popularnu, sklonost ka intimnom i običnom, ali na potpuno drugačiji način – umjesto klasicističke linije i tamne game nastupa primat boje i to oslobođen tonalne gradacije s naznakama mrljastog poteza kista, a na mjesto režiranih i, često, suzdržanih scena iz građanskog života stavljaju vitalnost života puka. Drugim riječima, običnost i svakodnevnica, kao važne opće kategorije tadašnjeg svjetonazora, na jedan sasvim drugi način, lišen ideološke potke redovito prisutne u slikarstvu akademskog realizma. Među njezinim pripadnicima posebno se ističe liričnost s izvjesnom romantičnom notom scena prirode, ponekad čak

zasnovanih na fantaziji Giacinta Gigantea. Dodatna specifična osobina njegova slikarstva su akcenti bijelom ili svjetlijim tonovima, kojima postiže osebuje učinke.

42

IRENA KRAŠEVAC, Slojevitost tema – mnogostrukost žanra u: *Zagreb – München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2009., 19.

43

O odnosu Mašićeva slikarstva prema folklornim temama i tumačenjima pisali su i Kršnjavi i Peić (koji se posebno osvrće na Mašićev tzv. krajiški »orijentalizam« (MATKO PEIĆ, bilj. 5., 1975., 31) koji u njegovoj »folklornoj« sastavnici treba tumačiti kao izraz romantičarskih težnji u, dakle, neprekidnom ispreplitanju sfera naturalizma i idejnog pristupa koje je karakteriziralo umjetnost akademskog realizma građanske epohe, kao trajan fenomen, od njezinih začetaka u bidermajeru pa sve do eklektizma s prijelaza 19. na 20. stoljeće). Osim toga, ne smije se zanemariti niti činjenica Mašićeva seoskog porijekla i zavičaja te povučene prirode, kojemu je obraćanje svijetu svoga porijekla (etnografski element), vjerojatno, predstavljalo svojevrsni eskapizam u svijet bezbrižne naivnosti, daleko od teških ideoloških poruka koje su uglavnom ležale u pozadini uljepšanih i dopadljivih sličica iz rituala svakodnevice građanskog života u djelima akademskog realizma. Unutar ovakvog mentalnog sklopa ne čudi što su nepretenciozni prizori iz života puka, koji su u tradiciji južnotalijanskog slikarstva od posilipanske škole do opusa braće Pallizzi, posebno Filippa, posjedovali privlačnost naročite naravi za Mašića. Ono što će ostati, međutim, kao opreka u njegovu djelu, jest sraz južnjačke vedrine napuljskog naslijeđa s Mašićevom sjevernjački melankoličnom naravi, zanimljiv spoj najbogatije izražen na posavskim studijama.

44

ALEKSA ČELEBONOVIĆ (bilj. 38.), 37.

45

ISTO, 37.

46

MATKO PEIĆ (bilj. 5., 1975.), 36.

47

IRENA KRAŠEVAC, U povodu 200. obljetnice Akademije likovnih umjetnosti u Münchenu, u: *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo*, Zagreb, IPU, 2008., 10.

48

MATKO PEIĆ (bilj. 5., 1975.), 35.

49

ISTO, 37.

50

ISTO, 39; U Italiji slika na ljepenci malih dimenzija, »koji su jedva prelazili visinu od deset, a širinu od dvadeset centimetara« (MATKO PEIĆ, bilj. 3., s. a., 31) te, nakon što je u Posavini napustio »napuljsku polikromiju« (Isto, 30), niti ovdje u samoj okolini Napulja, zanimljivo je, ističe Peić, ne slika »napuljski«. Ovdje je potrebno napomenuti da Peić »napuljski« krivo shvaća kao »fortinjijevski« te da se radi o pogrešnoj uporabi termina. Na povratku crta u Veneciji, gdje, u doticaju s njenom specifičnom atmosferom i vodama, razvija, iz svoje već razvijene »stenografije jedan svježiji grafički govor. Pri vodi je nenadano rođena jedna sretna crtačka sintaksa zarezata, mušičastih crtica, piknjica i nekog daha ...« kroz koju Mašić dolazi do spoznaje da je »otkriće i (...) svježina temelj slikanja« – ISTO, 31, 32; To zaključenje puta u Veneciji je, na neki način, simptomatično i simbolično budući da Fritz Novotny, pišući o europskoj umjetnosti u rasponu od 1780.



do 1880. i njezinim transformacijama od baziranja na tumačenju putem ideja ranog klasicizma i romantizma (u mnogome naslijeđenom još iz barokne epohe) s, tek, naznakama zanimanja za prirodne fenomene do pune afirmacije ovog realističkog pristupa i njegove prevage nad idejnim na kraju zadanog razdoblja (iako se ova dva pola, ističe Novotny, u najboljim primjerima nikad ne isključuju, već se nadopunjuju s prevagom jednoga ili drugog), ističe upravo ovaj luk slikarstva 19. stoljeća koji, pod vodstvom Francuske, nastavlja tradiciju koja je začeta upravo među vencijskim slikarima 16. stoljeća te koju će impresionisti dovesti do velikog zaključka. Radilo se, naime, o logičnom proširenju na nova područja slikarstva, osobito na područje boje, a krajnji je rezultat bila uspostava novog kromatizma. Povijesna vrijednost 19. stoljeća jest činjenica da su njegov realizam i naturalizam stavili težište na ideju prirode kao svijet vizualnih fenomena te ga je to odvojilo od ideologija ranijih vremena, ali isto tako i od onih kasnijih, koje će uslijediti nakon zenita impresionizma (kada slikari počnu studirati unutarnju strukturu prirodnih objekata). Tako je, smatra Novotny, ova dionica slikarstva ispunila zadatak koji je čekao svoje rješenje još od vremena renesanse. – FRITZ NOVOTNY (bilj. 7.), 17, 18.

51  
MATKO PEIĆ (bilj. 3., s.a.), 32.

52  
Već je ranije i Kršnjavi istaknuo Mašićevo nesnalaženje na većim formatima pri slikanju fresaka u Weidlingu kod Fröschla. – Isto, 32, 33, 34.

53  
ISTO, 33, 34, 35.

54  
MATKO PEIĆ (bilj. 5., 1975.), 49.

55  
Ovaj izduženi format slike, poznat prema utemeljitelju njemačkog plenerističkog slikarstva Eduardu Schleichu starijem, u hrvatsko slikarstvo uvodi upravo Mašić (IRENA KRAŠEVAC, Nikola Mašić u: Zagreb – München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2009., 66).

56  
MATKO PEIĆ (bilj. 3., s.a.), 35.

57  
ALEKSA ČELEBONVIĆ (bilj. 38.), 96.

58  
ISTO, 92.

59  
»Kokoši su prikazane u samo nekoliko poteza, tek toliko da su naznačene. Boja je nanesena u grubim, lako vidljivim potezima kista, ponegdje čak reljefne teksture. Djevojka koja čuva kokoši također je prikazana sumarno, bez opisivanja detalja nošnje, čak joj je i lice svedeno samo na oval. Kakve li razlike u odnosu na kičenu guščaricu! Čini se da je Mašić tu apstrahirao sve deskriptivno u prikazu seoske scene, a ostavio samo bitno. U tom primjeru nije imao namjeru stvarati 'seosku idilu', nego naprosto prikazati jednu genre scenu iz seoskog života. To je suštinska razlika dvaju Mašićevih pristupa.« – DAJANA VLAISAVLJEVIĆ, Nikola Mašić. Slikar seoskih idila, u: *Kontura art magazin*, 72/73 (2002.), 47.

60  
Instruktivna je usporedba sa slikama Giuseppa De Nittisa *Place des Pyramides* ili Francesca Nettia *La sortie du bal*, 1872., za koju je Roberta Catello zapisala: »Francesco Netti dalla fine del 1866 al 1871 visse a Parigi, soggiorno quasi obbligato per i pittori più sensibili, desiderosi di aprirsi a nuovi confronti. Nel viaggio in Francia assorbì gli umori postcorottiani, i modi espressivi di Courbet e l'eterogenea esperienza dei francesi. Queste furono le premesse della scuola di Portici, di De Nittis e di Rossano, i quali, divisi fra Napoli e Parigi, maturarono in contatto con i macchiaioli fiorentini un nuovo concetto di paesaggio. Nel opera qui esposta confluiscono tutte queste suggestioni nella resa di un paesaggio poco costruito, ripreso nei suoi valori autentici, privo di compiacimenti 'pittoreschi'.« – ROBERTA CATELLO, Francesco Netti. *La sortie du bal*, u: *Capolavori dell'800 Napoletano. Dal romanticismo al verismo*, Milano, Mazzotta, 1997., 177.

61  
Nitti Filippa Palizzia nije mimoišao eksperiment *macchie*, iako se u njegovu slikarstvu, i tada, osjetilo kretanje ka naturalističkoj karakterizaciji. »È infatti già molto evidente l'orientamento del pittore verso una raffigurazione attenta al dato naturalistico, anche se il colore è distribuito per masse, con evidenti pentimenti e incompletezze del tessuto grafico (...) Infatti l'estrema novità del modo di trattare le figure per »macchia« più che per linearità disegnativa colpisce favorevolmente il riguardante, tanto che oggi il dipinto possiede una sua efficace autonomia.« – MARIASERENA MORMONE, Filippo Palizzi. *Amazzone*, u: *Capolavori dell'800 Napoletano. Dal romanticismo al verismo*, Milano, Mazzotta, 1997, 178.

## Summary

Ivana Rončević

## Nikola Mašić and the Ottocento Painting in Italy

The painting oeuvre of Nikola Mašić is not easily defined, since it was an amalgam of manifold, complex, and inter-related tendencies building up to various approaches and ideas which marked the entire 19th century. Although we are obliged to place a part of his work into the framework of the hybrid and, at the time, rather popular painting of »beautified« academic realism, a phenomenon thoroughly dealt with by Aleksa Čelebonović, we must nevertheless differentiate between various components that comprised an extremely complex juncture on the European scene at the time, taking into consideration the relativity of their respective autonomies. This essay tries to define the Italian contribution to the painting of Nikola Mašić and to indicate its difference with respect to the influences he had received during his training in Munich and Paris, where his painting style had been formed in the direction of the aforementioned version of »beautified« academic realism. The analysis of Mašić's oeuvre and the literature written on the author so far, as well as that on the artists and artistic developments relevant to the subject at hand, leads us to the conclusion that the Italian connections in Mašić's painting are of a very complex nature. This complexity of interrelations was not an isolated case and is attested on the southern Italian scene, for example, by painter Eduardo Dalbono (1841–1951), whose paintings reflect very different influences, such as those of *Scuola di Posillipo*, *Scuola di Resina*, or the clearly Central-European symbolist compositions. In Mašić's case, however, these Italian connections have partly to do with the superficially comprehended tradition of Neapolitan painting, adopted via the decorative painting style of Mariano José María Fortuny y Marsal, who was already dead at the time, but had previously formed part of the »Spanish colony« in Rome. Mašić had come upon Fortuny's artistic legacy even before he visited Italy, namely during his Parisian stay in 1878 and even earlier, in Munich; and this contact would leave trace on his painting style prior to visiting Posavina, his homeland region in Croatia, in the autumn of the same year. It would become visible once again when, upon his return from Italy, he went back to working inside the studio; he simulated it by using bright colours, plein-air painting, and wide panoramic format of the so-called *Handtuchformat*, in which he was not especially skilful, of the paintings such as the famous *Goose-girl by the Sava River* (1880/81), the *Summer Idyll* (1883), or the *Rose Harvest in Bulgaria* (ca. 1884–1886). Despite the specific nature of his bright, Fortuny-like palette inspired by Naples, in these cases we are dealing essentially and once again with the painting style of »beautified« academic realism, which was popular among the contemporary petit bourgeoisie owing to its pronounced character of narrative imagination which, as Aleksa Čelebonović put it, used elaborate formal details in order to express its preference for anecdote over optical experience. Appealing themes from folk life, which Mašić depicted in these paintings, also stand close to the contemporary Munich painting, which used elements from folklore and scenes from

everyday life. However, the especially important section of Mašić's oeuvre in terms of quality includes a number of small landscape studies from Posavina with rare figural depictions of native peasants (where one can notice the beginning of the process that would continue in Italy), as well as from Italy, where he painted during his brief stay from the autumn of 1878 until the autumn of 1880. It is important to emphasize that these are mostly studies, which the painter did not sign in order to confirm their status of finished works of art. Their sketch-like nature might easily mislead us to the unreserved conclusion of modernity. Actually, the fact that he never showed the intention of finishing and exhibiting these paintings (thus catering for the taste of general public) functioned as a sort of liberating factor that enabled him to express his hidden potentials that would, eventually, become numbered by his subsequent choices. In addition to his stay in Venice, a particularly important journey was that to the surroundings of Naples (the island of Capri), where he painted small landscape studies in the open, spontaneously, using plein-air technique and the *macchia* brushstroke. These had initially emerged in the context of *Scuola di Posillipo* and consequently, Mašić's painting from this period, along with its Central European components, has been traditionally linked to the Italian phenomenon as attested in the existing literature on the topic, although there is a considerable chronological discrepancy between the two. Namely, *Scuola di Posillipo* emerged on the Italian scene as early as the second quarter of the 19th century. According to my opinion, based on the previously elaborated formal and stylistic comparative analysis, this claim is not sustainable in its direct form. During the period of the aforesaid landscape paintings, *Scuola di Posillipo* was important for Mašić as much as for any other artist on the Neapolitan scene in the second half of the Italian *ottocento*, i.e. as an important element of the local tradition which now converged with the new contemporary phenomena in Italian and European art. These included the theme of the Italian *Risorgimento* movement and the reform of the genre of historical painting by Domenico Morelli through the typical tradition of Neapolitan landscape and vistas of the city, as well as scenes from folk life, done in the style of naturalism and analytical realism of the Pallizzi brothers, to the daring innovations of *Scuola di Resina*, which combined the heritage of the Neapolitan tradition of *Scuola di Posillipo* with French Impressionism and the Florentine *Macchiaioli* experiments, as well as the agreeable, decorative Fortuny-like palette. During the period of Mašić's brief interlude in Posavina and Italy, he reached the climax of his modernity by producing mainly, though not exclusively, as we are to point out, studies (especially worthwhile mentioning are the numerous depictions of pergolas and houses on the island of Capri from 1880 and the *Painter in the Marshes*, 1878–1880) which, nonetheless, should be comprehended as his »manifestos«. By adhering to the concept of painting as a unified whole and by using formal reduction, *macchia* brushstroke, plein-air treatment of colour, and primacy of



light as the means to hold the whole composition together, Mašić adhered to the basic concepts of *Scuola di Resina*, although around fifteen years after its heyday. It is important, however, that he embraced its teachings and that the aforementioned studies reflect its mentality. After he had left Italy in 1880, Mašić returned to the painting style of »beautified« academic realism, mostly in large formats. In the beginning, there were a few occurrences of modern approach to art: details that were treated more freely and in a manner closer to *Resina*, depicting a flock of geese landing on the Sava River on the left side of a larger painting called *Goose-Girl by the Sava River* and the signed painting *Hens*, characterised by the treatment of movement in the way of *Scuola di Resina*, combined with the echoes of painting

by Filippo Pallizzi; or, later still, the sunlit city vista of the *Houses* from 1896. These occurrences are not to be ignored, since they overlap with the climax French Impressionism on the European scene, while the Neapolitan setting after 1880 (when Mašić travelled there for the first time), according to Nicola Spinosa was, characterised by »uno scivolare (...) dalla lucida e appassionata ricerca del 'vero' ai facili approdi di un 'verismo di folklore'«.

*Keywords:* Nikola Mašić, painting, *Scuola di Posillipo*, *Scuola di Resina*, Mariano José Maria Fortuny Marsal, Filippo Pallizzi, Zagreb, Naples

(Translated by Ivana Rončević)