

SUZANA LEČEK

Hrvatski institut za povijest,

Podružnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje, Slavonski Brod

UDK: 929-052 Dienes, K.

Izvorni znanstveni članak

Primljeno: 8. 2. 2025.

Prihvaćeno: 3. 3. 2025.

DOI: <https://doi.org/10.59412/hz.78.1.6>

„Bildkommentar historiji“: fotografije Karla Dienesha kao izvor u povijesnom istraživanju^{1*}

Na primjeru bogate ostavštine Karla Dienesha, koja se čuva u Gradskom muzeju Nova Gradiška, upozorava se na fenomen previđenih amaterskih fotografa i kolekcionara. Uvid u dokumentarnu građu (posebice Dieneshev Dnevnik) te njegovu Zbirku fotografija i negativa, pokazuje kako su i amaterske fotografije mogle ući u krug povijesno pamćenih i korištenih reportažnih fotografija i imale, makar mali, udio u oblikovanju vizualne kulture svoga vremena. Osim toga, ukazuje se na to da slične privatne zbirke ili ostavštine predstavljaju izuzetno bogat i važan izvor ne samo za istraživanja privatnog života ili svakodnevice, nego i za pitanja koja postavlja nova politička povijest.

Ključne riječi: amaterska fotografija; reportažna fotografija; kolekcionari; povijesni izvori; nova politička povijest; Karlo Dienes

Uvod

Priču o Karlu Dienesu, amaterskom fotografu i pasioniranom sakupljaču svega što je držao zanimljivim svjedočanstvom svijeta u kojem je živio, započet ćemo prenošenjem citata iz tiska. Misao Gjüre Szabe mogla se, doduše, navesti i prema izvorniku. Ali, kako će Dienesha barem neki prepoznati prema fotografijama iz međuratnih časopisa ili kasnijih reprodukcija u literaturi, ima smisla početi s medijima. U serijalu o kolekcionarima objavljenom u *Vijencu* Petra Vugrinec nas je podsjetila na osobe kojima možemo zahvaliti na velikom dijelu sačuvane kulturne baštine. Navela je i Szabovu misao, u kojoj „sabiračku“ odliku kultiviranih pojedinaca izravno povezuje s razinom kulture i gospodarskog razvoja:

* Ovo istraživanje provedeno je u sklopu projekta *Izvori za povijest Istočne Hrvatske* (380-01-02-23-42 IPIH) koji financira Europska unija programom NextGenerationEU.

Sa visinom kulture raste i broj sabirača i broj zbirke. Mogli bismo kazati, da su one mjerilo kulturne visine i ekonomskog razvitka. Što je čovjek kulturniji, tim jače osjeća svoju pripadnost svima kulturnim epohama prošlosti; što je niži, tim više živi u sadašnjosti i za sadašnjost.¹

Iako primarni interes kolekcionara o kojem ćemo govoriti nije bio za povijesno, bez sumnje je bio za povijesnost, tj. za vremensku dimenziju onih vrijednosti koje su mu bile važne. Stoga prvo treba reći nešto o Karlu Diennešu i njegovu obiteljskom i društvenom okruženju, jer su to ujedno i odrednice zbirke koju nam je ostavio. Naime, svaka zbirka u određenoj mjeri odražava, ne samo vrijeme u kojem nastaje, nego i osobnost sakupljača koji je stvara prema vlastitom svjetonazoru i afinitetu. Osim toga, Dienneš nije bio samo sakupljač tuđih djela, nego i tvorac njenog najvećeg i najvrjednijeg dijela – Dnevnika i izuzetno bogate ostavštine od preko 13 000 negativa i nepoznatog broja razvijenih fotografija (uglavnom u formi kontakt-kopija). Zbirku ovoga obujma omogućilo je njegovo zvanje ljekarnika i poznavanje kemije, zbog čega nije ovisio o skupim uslugama profesionalnih fotografa. Ona se danas nalazi u Zbirci fotografija i negativa u Gradskom muzeju Nova Gradiška i predmet je ovoga istraživanja.²

Vjerojatno nije potrebno pojašnjavati da je dnevnik osoban tekst, koji izravno ovisi o onom tko ga piše.³ No, isto vrijedi i za fotografiju. Ona nije, kao što se u vrijeme njene pojave držalo, neutralan i objektivan odraz prošlog trenutka, nego ovisi o osobi koja fotografira i vremenu u kojem nastaje, što, uostalom, vrijedi za sve drugo što čovjek stvara.⁴ Stoga je, kako je spomenuto, nužno znati i nešto o osobi Karla Dienneša. Rođen je 1895. u Novoj Gradiški i u njoj je proveo cijeli život (umro je 1981. godine). No, podrijetlom (niže mađarsko plemstvo s austrijsko-hrvatskim bračnim vezama), obrazovanjem (Beč, Zagreb) i obiteljskom mrežom (Zagreb, Budimpešta, Njemačka), pripadao je krugu pojedinaca čiji je mentalni obzor bio znatno širi od lokalnog.⁵ Iz Prvog svjetskog rata vratio se s oko 2000 negativa, a stvarnost koju je živio i koja se mijenjala pred njegovim očima nastavio je snimati dok je mogao. Njegov prirodnoznastveni habitus (diplomirao je farmaciju i vodio obiteljsku ljekarnu), a vjerojatno i narav, okrenuli su ga sadašnjosti. Bez

1 Petra Vugrinec, „Između aristokratske senzualnosti i građanske pragmatičnosti“, *Vijenac*, 32/2024., br. 790 (20.6.), 15.

2 Dienneševa zbirka čuva se u: Gradski Muzej Nova Gradiška, Kulturno-povijesni odjel. Fond Karla Dienneša (dalje: GMNG-KPO. FKD) Muzeju je zbirku i obiteljsku knjižnicu 1993. darovala njegova kći Maja Dienneš Vučićević. Osim Dnevnika i ZFN-a, u FKD-u se nalaze i osobni arhiv (koji uključuje njegovu javnu djelatnost, primjerice Zapisnike kotarske organizacije HSS-a), razna tiskana građa i sitni predmeti (plakati, razglednice, numizmatika). Ovdje zahvaljujem Ivici Brtanu iz GMNG-a na pomoći u radu na Zbirci fotografija i negativa i priređivanju fotografija za tisak.

3 Lejeune, *On Diary*; Paperno, „What Can Be Done with Diaries?“, 561-573.

4 Da značenje fotografije ovisi o kontekstu i namjeri tvorca prvo u: Tagg, *The Burden of Representation*.

5 Obitelj je bila podrijetlom iz sjeverne Mađarske (Boršodska županija), a plemićku su titulu dobili 1663. godine. Već je Karlov pradjed Josip bio ljekarnik, a djed Danijel (rođen 1822. u Bečeju, tada Óbecse u Južnoj Ugarskoj) doselio je u Novu Gradišku i kupio ljekarnu (1853.), koju su on i nasljednici držali gotovo 100 godina. Svi su bili aktivni u javnom životu (Gradsko vijeće, razne udruge), Duišin, *Zbornik plemstva*, 177; Valentić, *Novogradiški biografski leksikon*, 50.

nostalgije dokumentira ono što nestaje i ono što nastaje, fotografira ono što drži važnim, od javnih događanja, promjena koje donosi modernizacija, a privatno, naravno, i svoju obitelj i prijatelje. Ostavio je fotografije širokog tematskog spektra, no ovdje ćemo se baviti samo onima koje nose neki politički sadržaj. Napominjemo kako je njegove interese u tom segmentu uvelike (ali ne isključivo) odredila pripadnost Hrvatskoj seljačkoj stranci.

U istraživanju nam je od velike koristi bilo Dienneševo usporedno vizualno i tekstualno dokumentiranje svijeta. Naime, godinama je svakodnevno vodio Dnevnik,⁶ u kojem je bilježio i što je sve fotografirao. Ovo je bilo od neprocjenjive koristi kod sređivanja zbirke, a jednako tako postaje korisno i u njenoj znanstvenoj analizi. U razgovoru sa Zdenkom Smrekar pojasnio je svoj interes za svojevrsnim vizualnom dnevnikom.

Danas sam joj rastumačio zašto slikam i rekao, da je fotografija Bildkommentar historiji i što kad kada najtočniji opis ne može da kaže, često to može jedna fotografija odmah u prvi čas, kad ju se pogleda.⁷

Recimo nešto i o polazištima ovog istraživanja i osnovnim pitanjima koje smo postavili. Znanstveni interes za povijest „odozdo“ mijenjao je od 1970-ih i način gledanja na fotografiju, pa se nekadašnje zanimanje za snimke istaknutih osoba i događaja počelo usmjeravati prema vernakularnoj fotografiji.⁸ Ona postaje nezamjenjiv izvor za povijest društva, materijalne kulture ili onoga što je Burke nazvao *neverbalnim iskustvom*, poput vjerskog iskustva, mentaliteta ili emocija.⁹

Osim ovog prvog preokreta, u kojem se pojavio interes za sadržaj koji se do tada držao nezanimljivim i banalnim, u novije vrijeme dolazi i do druge velike promjene. Ponovno, kao u počecima fotografije, u prvi plan dolazi amaterska fotografija. Digitalna („svi smo fotografi“) i medijska revolucija razbile su monopol koji je nekoliko desetljeća držala profesionalna fotografija (u našem slučaju reportažna). Današnje „građansko novinarstvo“ (*citizen journalism*) nije identično onome novinarstvu u međuraću, ali pomaže nam razumjeti razdoblje u kojem je amaterska fotografija u medijima bila ne samo prihvatljiva, nego i uobičajena. Štoviše, možemo reći kako danas neki istraživači drže amatersku fotografiju autentičnijom od one koju naprave profesionalci, a u novije vrijeme nije nevažno i što joj se pripisuje demokratičniji karakter.¹⁰

6 Dienneš je vodio Dnevnik od 1916. do 1970. godine. Pisao je kratko, ali gotovo svakodnevno. Nažalost, nisu sačuvane sve bilježnice. Potpuniji su i opsežniji zapisi iz ranijeg razdoblja (do vjenčanja, 1932. godine).

7 GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 26.5.1928.

8 Vernakularna fotografija obuhvaća sve osim umjetničke fotografije (reportersku, znanstvenu i komercijalnu fotografiju, privatne *snapshots*, čak i šablonske snimke profesionalnih fotografa, primjerice tipizirane portrete). Preokret su na području fotografije pokrenuli kulturni antropolozi i povjesničari umjetnosti: Chalfen, *Snapshot Versions of Life*; Tagg, *The Burden of Representation*; Bourdieu, *Photography*; Batchen, *Each Wild Idea*, 56-80; Batchen, *Forget Me Not*; Batchen, „Snapshots“; Edwards, *Raw Histories*.

9 Burke, *Očevid*, 11.

10 Usp. Berger, „The Authentic Amateur“, 31-50.

O amaterskoj fotografiji Karla Dienesha već je pisano, pri čemu je na njegovu primjeru analizirana društvena uloga fotografije u međuratnoj Hrvatskoj.¹¹ U ovom istraživanju produbljuju se spoznaje o političkoj fotografiji pa će neminovno biti i nekih ponavljanja iz navedenog članka. U prvom dijelu govori se o Dieneshevoj političkoj reportažnoj fotografiji, pri čemu se fotografije, koje su objavljene anonimno tijekom 1920-ih i preuzete kasnije u literaturi, povezuju s njihovim tvorcem. Ukazuje se na opseg i vrijednost Dienesheve zbirke, a time i na vrijednost drugih privatnih zbirki ili snimaka amaterskih fotografa. Osim toga, upozorava se na ulogu amaterskih fotografa u stvaranju onovremene vizualne kulture, kao i slike koju danas imamo o razdobljima u kojima su djelovali Dienes i njegovi suvremenici. U drugom se dijelu govori o mogućnostima proširivanja povijesnih istraživanja koje pruža njegova fotografska zbirka – pa onda i druge slične ostavštine – koju se ovdje shvaća kao povijesni izvor. Ovaj dublji interpretativni pristup koristi iskustva kulturne antropologije i povijesti umjetnosti, posebice ikonologije (čije se osnovno područje likovnih umjetnosti lako proširuje na sve vizualne izvore) i pomaže odgovoriti na pitanja nove kulturne, a posebice nove političke povijesti.¹² U članku spominjemo tri područja koja se mogu produbiti zahvaljujući spomenutom tipu fotografija: moguće složenije „čitanje“¹³ poznate, „banalne“ fotografije, zatim vrijednost „kućnih portreta“ te važnost sekvencijalnih fotografija (dijakronijskog niza fotografija istog motiva).

Anonimni amater u ilustriranom tisku

1. Atribucija

Od širokog raspona motiva koje je Dienes fotografirao, ovdje ćemo se baviti samo političkom fotografijom, odnosno fotografijama političkih skupova i političara, što u njegovu opusu predstavlja tek jedan segment javne fotografije.¹⁴ Njegova pripadnost HSS-u odredila je i glavnu (iako ne isključivu) tematsku podskupinu: skupove i osobe iz HSS-a, a življenje u Novoj Gradiški, kao i obiteljske veze i poslovne obveze, dali su prostorni okvir: središnja Slavonija i Zagreb. Počet ćemo s Dieneshevima fotografijama koje su nam poznate iz onovremenog tiska, a kasnije su ušle u literaturu o međuratnom HSS-u.

11 Leček, „The ‘Pedantic Amateur’“, 17–44.

12 Usp. Straten, *Uvod u ikonografiju*. Vidjeti njegovu definiciju ikonologije („grana povijesti kulture (kurziv Straten), čiji je zadatak otkriti kulturnu, socijalnu i povijesnu pozadinu tema u likovnoj umjetnosti“) i stupnjeve analize: predikonografski i ikonografski opis, te ikonografska i ikonološka interpretacija, pri čemu faze interpretacije odgovaraju pitanjima „nove“ povijesti. Štoviše, autor drži suradnju s povjesničarima kulture nužnom za kvalitetnu ikonološku interpretaciju, Straten, *Uvod u ikonografiju*, 17). O novoj političkoj povijesti vidi: Berger, *History and Identity*, 34–58.

13 O upotrebi pojma „čitanje“ za fotografiju vidi: Burke, *Očevid*, 36.

14 U javne fotografije ulaze one s motivima modernizacije te raznih javnih događanja (kulturnih, vjerskih, sportskih). Nekolicina je čak objavljena u najvažnijim ilustriranim novinama onog vremena – *Svijetu*, Leček, „The ‘Pedantic Amateur’“, 22, 26, 35.

Treba prvo podsjetiti kako je amaterska fotografija dobro zastupljena u ranim ilustriranim novinama, jer unatoč tome što se 1920-ih javljaju i naši prvi profesionalni reporteri, novine još uvelike ovise o suradnji profesionalnih fotografa koji rade izvan Zagreba, ali i amatera koji mogu „pokriti“ i daleko širi krug događanja.¹⁵ Naravno, naručitelj, u ovom slučaju ilustrirani tisak, pri tome zapravo određuje motiv, kao i tehničko-stilske karakteristike fotografija koje im se šalju sa svih strana. Time utječu na percepciju (amaterskih) fotografa koji nastoje fotografirati prema očekivanim obrascima i tako pomažu širiti novu vizualnu kulturu na sve brojnije čitateljstvo.¹⁶

Sve Dienesheve fotografije objavljene su anonimno, kao što je to najčešće bio slučaj, jer se fotografe nije potpisivalo. Njihov se identitet može razaznati jedino iz oznake koju su profesionalci utiskivali na svoje fotografije. Kako amateri to nisu radili, ostaju nam nepoznati, sve dok ih se ne identificira nekim drugim načinom. U Dieneshevom slučaju, uspjelo ih se otkriti u sačuvanim negativima pa pitanje autorstva ostaje izvan svake sumnje, posebice jer je neke negative označavao svojim inicijalima (slika 3a).

Dienes je političke fotografije objavljivao u HSS-ovim *Božićnicama*, jedinom stranačkom ilustriranom tisku 1920-ih. Prve su mu fotografije objavljene u *Božićnici* za 1924. godinu, a u privatnom primjerku *Božićnice* Dienes ih je označio i svojim monogramom. Jedna je ilustrirala znamenitu Borongajsku skupštinu 15. travnja 1923., s „krasnim pogledom“ na „hrvatske republikanske seljačke barjaktare“, kojim dominiraju simboli nacije i seljačke stranke – zastave (slika 1).¹⁷



Slika 1. Borongajska skupština 15. travnja 1923. i dopisan monogram „KD“. (*Božićnica... za prestupnu godinu 1924*, 92; GMNG-ZFN, 6396)

15 Košćević, *Reporterska fotografija u Hrvatskoj 1920 – 1940*.

16 Gervais, Morel, *The Making of Visual News*.

17 *Božićnica... za prestupnu godinu 1924*, 92. U nastavku se radi kvalitete donose fotografije prema negativima, a ne reprodukcije iz tiska.

Ostalih pet dočarava atmosferu skupštine koju je Stjepan Radić održao u Oriovcu 2. veljače 1923. godine (slika 2a, 2b).¹⁸ Dienes je neko vrijeme snimao ispod govornice, a potom se na nju popeo i „uhvatio“ lijepu snimku Radića koji govori okupljenom mnoštvu (slika 2a). Ova mu je fotografija bila najdraža, dao ju je uvećati i uokviriti. Visjela je u njegovoj sobi, uz uljani portret djeda, svjedočeći o stavu i statusu mladog domaćina. Objavljene fotografije prate dinamiku događaja i smjenjivanje govornika te naglašavaju uobičajenu političku scenografiju (narodni vez, zastave, zimzelen)¹⁹ i okupljeno mnoštvo, posebice slušatelje koji se penju po golom drveću kako bi bolje vidjeli i čuli.



Slika 2a, 2b. Skupština u Oriovcu 2. veljače 1923. (*Božićnica... za prestupnu godinu 1924*, 109, 131; GMNG-ZFN, 5769, 5766)

18 *Božićnica... za prestupnu godinu 1924*, 93, 96, 109, 127, 131; GMNG-ZFN, 5755, 5768, 5769, 5764, 5766.

19 GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 2. veljače 1923. „Tribina bila je vrlo ljepo iskićena! Zastave, zelenilo, i čilimi dali su šaroliku sliku!“ Ovo „trojstvo“ svuda se ponavlja: zastave kao simbol nacije (i nacionalnog prostora), čilimi i/ili narodni vez kao simbol seljačke i nacionalne kulture i identiteta, zimzelen kao znak trajanja.

Jedna od Dieneševih fotografija oriovačke skupštine nedavno je objavljena u literaturi, a čak je i izabrana za naslovnicu iste knjige (slika 2c).²⁰ (Ona nije preuzeta iz *Božićnice*, o čemu će još biti riječi.)



Slika 2c. Fotografija skupštine u Oriovcu objavljena u literaturi. (Jareb, „Pregled političkih zbivanja 1918-1945“, 28; GMNG-ZFN, 5758)

Druga „serija“ objavljena je u idućoj *Božićnici* za 1925. godinu. Tada su izabrane tri fotografije snimljene 14. rujna 1924. na velikoj HSS-ovoj skupštini u Zagrebu, održanoj na Mažuranićevom trgu, a nastavljenoj na Zagrebačkom zboru (slika 3a, 3b, 3c).²¹ Među njima je postala najpoznatija ona na kojoj Stjepan Radić sa suprugom Marijom prolazi kroz „špalir od 140 zastava“.²² Efektna fotografija „neokrunjenog kralja“²³ Hrvatske i njegove *prve dame* nije slučajno korištena u historiografiji, a danas je svima dostupna i preko internetskih stranica.²⁴ Druge dvije prikazuju Radića dok drži govor te skupinu HSS-ovaca iz Nove Gradiške predvođenu Dragutinom (Karlom) Kovačevićem.

20 Jareb, „Pregled političkih zbivanja 1918-1945“, 28.

21 *Božićnica... za prostu godinu 1925*, 205, 223, 238. Zagrebački zbor tada se nalazio na starom Sajmištu, tj. između Martićeve, Bauerove i Zvonimirove ulice.

22 *Božićnica... za просту godinu 1925*, 205; GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 14.9.1924.

23 Dieneš je zapisao kako je Radić nastupao „kao kralj“, GMNG-KPO. FKD, Dnevnik 29. travnja 1922.; 12. lipnja 1922. Vidi: Leček, „Prolazio je kao kralj“, 11.

24 Mužić, *Stjepan Radić u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca*, s. p.; Matković, *Povijest Hrvatske seljačke stranke*, 172. Objavili smo je i u: Leček, Grgić, *Hrvatski velikan Stjepan Radić*, 23. Međutim, krivo smo je smjestili u Slavoniju, budući da je nađena u Vinkovcima, u zbirci koja je sadržavala pretežno lokalnu građu. Na internetu: Lipovac, „Marija Radić“.



Slika 3a, 3b, 3c. Skupština održana u Zagrebu 14. rujna 1924. (*Božićnica... za prostu godinu* 1925, 205. 223, 238; GMNG-ZFN, 962, 966, 909)

Nakon toga, neke su Dienešove fotografije objavljene u *Božićnici* za 1930., godištu koje je izašlo u vrijeme diktature i zabrane političkih aktivnosti pa su fotografije starih skupova pomagale održavati političku svijest. U njoj je objavljena jedna nova Dieneševa fotografija s Borongajske skupštine s motivom zastava i okupljene mase.²⁵ Tada su prvi puta objavljene i fotografije sa skupština održanih isti dan u Novoj Gradiški i Požegi (13. svibnja 1926.). Redom objavljivanja: na prvoj Radić drži govor u Cerniku, na drugoj u Novoj Gradiški, a na trećoj je uhvaćen u trenutku opuštanja u restauraciji nakon skupštine u Požegi (slika 4a, 4b, 4c).²⁶ Fotografija iz Cernika nedavno je objavljena u literaturi (o čemu će još biti riječi).²⁷ U istoj su *Božićnici* ponovo objavljene i dvije njegove fotografije sa skupštine na Mažuranićevom trgu (slika 3a, 3b).²⁸



25 *Božićnica... za prostu godinu 1930*, 44; GMNG-ZFN, 965.

26 *Božićnica... za prostu godinu 1930*, 72. Iako je bio domaćin Radiću prilikom njegova dolaska u Novu Gradišku 13. svibnja 1926., uspio je povremeno uloviti priliku i fotografirati. Radić je prespavao kod Dieneševih, ujutro održao skupštinu u Novoj Gradiški, krenuo u Požegu, održao i tamo skupštinu, a vraćajući se u Gradišku održao još niz manjih govora u selima kroz koja je putem prolazio (među kojima i u Cerniku) i u kojima su ga dočekivali seljaci, slavaluci i ovacije.

27 Leček, Grgić, *Hrvatski velikan Stjepan Radić*, 13.

28 *Božićnica... za prostu godinu 1930*, 97. Ponovljene su fotografije Radića dok drži govor i dok s Marijom prolazi pod zastavama (*Božićnica... za prostu godinu 1925*, 223, 205).



Slika 4a, 4b, 4c. Skupštine u Novoj Gradiški i Požegi 13. svibnja 1926. (*Božićnica... za prostu godinu* 1930, 72; GMNG-ZFN, 5751, 273, 963)

Iako se nakon obnove političkog života 1930-ih Dienesš više nije uključivao u rad stranke istim intenzitetom kao ranije (u međuvremenu se oženio, a i promijenili su se i odnosi u lokalnoj politici), zadržao je neke stranačke veze i prijateljstva. Iz osobnih fotografija vidimo da se susreo s Jurjem Krnjevićem u Ženevi, dok je sa suprugom bio na putu na svjetsku izložbu u Parizu (1937). Nakon što se Krnjević u rujnu 1939. vratio u Hrvatsku i započeo sa serijom skupština diljem Hrvatske, Dienesš ga je ugostio u svojoj kući u Novoj Gradiški i fotografirao dok je držao skup u Cerniku (slika 5a). Dienesševa fotografija Krnjevića dok drži govor poznata nam je s Wikipedije i to s posjećenih stranica „Hrvatska seljačka stranka“ i „Juraj Krnjević“ (slika 5b). Tamo je preuzeta iz jednog od zbornika o HSS-u, koji je uredio osobno Krnjević i očito dao fotografiju koju je imao u privatnoj dokumentaciji.²⁹



Slika 5a, 5b. Juraj Krnjević govori na skupu u Cerniku 1939. Dieneshev negativ (lijevo) i fotografija s Wikipedije (desno). (GMNG-ZFN, 7177; *Zbornik Hrvatske seljačke stranke*, 10)

²⁹ Juraj Krnjević; Hrvatska seljačka stranka. Podaci o fotografiji: Datoteka: Juraj Krnjević 1939. Ovdje stoji: Autor: nije naveden; Izvor: *Zbornik Hrvatske seljačke stranke*, 10.

2. Zbirka

Buduća će istraživanja, vjerujemo, naći još poneku Dieneshevu fotografiju objavljenu u tisku i literaturi, koji su preopširni da bi ih se ovom prilikom moglo sve pregledati. No, atribuiranje fotografija bio je samo jedan od ciljeva ovoga istraživanja. Možda je i važnije upozoriti na postojanje ne samo Dienesheve ostavštine, nego još i raznih drugih, većih ili manjih, zbirki amaterskih fotografa, koje postaju sve zanimljivije u znanstvenim istraživanjima. Koliko one mogu biti neotkriveno blago, može pokazati i kratak pregled fotografija političkih skupova koji su sačuvani u Dieneshevoj zbirci. Kronološkim redom naveden je broj za sada prepoznatih negativa snimljenih na HSS-ovim skupštinama: Oriovac (1923.) – 20; Borongaj / Zagreb (1923.) – 12; Mažuranićev trg / Zagreb (1924.) – 21; Vrpolje (1924.) – 18; Pakrac i Lipik (1926.) – 18; Nova Gradiška i Požega, put (Cernik) (1926.) – 30; Povratak Stjepana Radića nakon ranjavanja u Beogradu (doček N. Gradiška) (1928.) – 16; Sprovod Pavla Radića i Đure Basaričeka (1928.) – 23; Sprovod Stjepana Radića (1928.) – 86; Seljačko-demokratska koalicija (SDK) u Sisku (1928.) – 33; Krnjević u Cerniku (1939.) – 24.³⁰ Osim toga, u zbirci se nalazi i nekoliko Radićevih fotografija snimljenih u Zagrebu (većina je datirana usporredbom sa zapisima iz Dnevnika), kao i fotografije nekih poznatih osoba (Ante Trumbić, Mate Drinković, Mirko Košutić, Stojan Protić, Mihovil Pavlek Miškina, Dragutin Karla Kovačević).

Naravno, nisu sve formalno izvrsne, kao uostalom, ni one profesionalnih repotertera koji itekako ovise o sretnom trenutku. Neke su i tehnički manjkave (uglavnom su preosvijetljene), ali takvih je mali broj uzevši u obzir opseg zbirke. Treba podsjetiti da je zbirku ove veličine omogućilo Dieneshevo profesionalno poznavanje kemije pa je veći dio procesa izrade fotografije obavljao sam. To da su amaterski fotografi često bili ljekarnici, uobičajeno je u 19. i početkom 20. stoljeća.³¹ Čak i kasnije, kad se samo fotografiranje pojednostavilo („Kodak revolucija“) i postalo dostupno mnogima, razvijanje fotografija ostalo je ograničeno na profesionalce ili one amatere koji su znali dovoljno kemije. Dienes je u Dnevniku redovito bilježio razvijanje filmova, pa znamo da čak i njegovo znanje nije bilo dovoljno da razvijanje prođe bez problema.³² Pogriješio je i s filmom do kojega mu je sigurno bilo najviše stalo, Radićevim boravkom i skupovima u Novoj Gradiški i Požegi. Zbog predugog stajanja u vodi, filmovi su „zadobili piknje“. Spasio ih je „retuš“ profesionalnog fotografa Bauera u Slavonskom Brodu.³³ Današnje mogućnosti „retuša“ neusporedivo su veće, pa čak i one fotografije slabije kvalitete mogu postati prihvatljive za prezentaciju (naravno, radi se samo o umjerenom tehničkom poboljšanju).

30 Broj fotografija sa sprovađa Đ. Basaričeka i P. Radića te kasnije S. Radića nije definitivn (nužna je revizija i moguće je da će neke fotografije biti drugačije svrstane).

31 Beil, *Good Pictures*, 19. Ljekarnici su često pružali i usluge prodaje fotografskog materijala te razvijanja slika. Za sada nije poznato je li se ova praksa proširila i u Hrvatskoj. Pollen, „Marketing Photography“, 214–215.

32 GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 31.8.-1.9.1921.; 5.6.1922.

33 GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 19.5.1926.

3. Vizualna kultura / komunikacija

Tisak je bez sumnje bio važan način vizualne komunikacije. Međutim, istraživanje je pokazalo da je postojala živa razmjena, pa i trgovina fotografijama, što znači da su vizualne predodžbe o svijetu, koje su mogli imati ljudi onoga vremena, bile daleko šire nego što smo zamišljali. Tako je Dienesheva fotografija Radićevog govora u Cerniku pronađena kod Ivana Vinkova (Vinkovci) i objavili smo je ne znajući autora (slika 4a). U njegovoj su zbirci pronađene još dvije Dienesheve fotografije (barem koliko za sada možemo identificirati): Radić u požeškoj restauraciji i ona na kojoj sa suprugom prolazi kroz špalir zastava (slika 4c, 3a). Fotografije su bile bez natpisa pa se nije moglo odrediti ni vrijeme ni mjesto nastanka, sve dok ih se nije pronašlo u Dieneshevoj zbirci negativa i u Dnevniku dobilo potvrdu na koja se događanja odnose. Fotografije skupa u Oriovcu kupljene su u novije vrijeme na sajmu (6 kom), kamo su vjerojatno dospjele iz nečije ostavštine (slika 2c). Iako ne znamo starog vlasnika, ipak nam i ovo potvrđuje da su Dienesheve fotografije dolazile barem do kruga onih koji su željeli imati nešto vezano uz HSS.

Ova široka distribucija i trgovina fotografijama započela je istovremeno s njenim izumom u 19. stoljeću, a u međuraću je još samo rasla. Iz Dieneshevog Dnevnika doznajemo kako su se fotografije mogle vidjeti u izlozima nekih trgovina, a tamo ih se onda moglo i kupiti. On ih je nabavljao i u uredništvu *Svijeta*, u kinematografima (fotografije glumaca) ili bi ih dobivao na poklon.³⁴ Cijene su varirale, ali one veće mogle su doseći i 50 dinara, svotu nedostupnu većini.³⁵ No, u Dnevniku spominje i način koji je kupovinu učinio dostupnom najširim slojevima. Radilo se o putujućim prodavačima koji su povoljno prodavali one najtraženije snimke. Tako su fotografije Radićevog sprovoda u Novoj Gradiški nudili brojni putujući, i očito prigodni, prodavači: „Sada mnogi putuju i prodavaju slike pok. Radića i ostale dvojice mučenika. – Naskoro svaki drugi dan po netko dolazi.“³⁶ I sam je fotografirao oba sprovoda (109 negativa), pa ipak je kupio fotografije još najmanje petorice fotografa (ukupno, koliko se za sada moglo ustanoviti, 42 fotografije).³⁷

Naravno, profesionalci su imali bolje mogućnosti, posebice oni koji su imali ekskluzivna prava (primjerice, Tonka koja je fotografirala kraljevsku obitelj),³⁸ što govori i o novoj svijesti o važnosti vizualnih informacija.³⁹ Oni su dobivali bolje položaje (iako su ih u nekoj mjeri mogli, samo zahvaljujući posjedovanju fotoaparata, dobiti i amateri),⁴⁰

34 GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 7.2., 10.2., 16.2.1923.

35 GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 10.2.1923.

36 GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 3.10.1928.

37 GMNG-KPO. FKD, Zbirka fotografija i negativa. Većina ima oznake fotografa (Griesbach, Tonka, Tomlinović, Neugebauer, Firšt), a za pet fotografija nije moguće utvrditi autorstvo.

38 Više vidi u: Magaš Bilandžić, *Foto Tonka*.

39 To je od pojave ilustriranih novina u 19. st. vodilo privilegiranom položaju reportera. Za njih se u 20. stoljeću rade posebne tribine i na druge načine omogućuju što bolje snimke koje će doći do masovne publike, usp. Smits, *The European Illustrated Press*, 73-74.

40 O tome kako je zahvaljujući fotoaparatu dobio u više navrata položaj u prvim redovima ili u zoni za fotoreportere vidi: Leček, „The ‘Pedantic Amateur’“, 31-32.

a često se s njima unaprijed dogovaralo što i kako fotografirati, kako bi snimka što više odgovarale potrebi naručitelja (organizatora događanja).⁴¹ Fotografije su odmah razvijali, te ih, ako je događanje potrajalo kao što je to bio slučaj s Radićevim cjelodnevnom boravkom u Novoj Gradiški i Požegi, odmah i prodavali.⁴²

Iako su u opticaju većinom bile profesionalne fotografije, očito je da se kod specifičnih potreba u distribuciju uključivalo i amatere. Dienes je tako u više navrata za potrebe stranke razvijao pojedine fotografije, a isto je radio za lokalne potrebe Nove Gradiške.⁴³ Dok su ih profesionalci prodavali, barem sudeći prema Dienesu, amateri nisu. Dienes je, primjerice, na zamolbu stranke, dao povećati i poslati u Zagreb fotografiju rumunjskog političara Nicolae Lupua⁴⁴ koju je fotografirao na velikoj skupštini HSS-a u Vrpolju (slika 6).⁴⁵ Zasad ne znamo je li korištena u promidžbi, kako je bilo zamišljeno.



Slika 6. Stjepan Radić i Nicolae Lupu na skupštini u Vrpolju 12. listopada 1924. (GMNG-ZFN, 297)

41 Za fotografiranje skupštine u Oriovcu HSS je angažirao fotografa Bauera iz Slavanskog Broda. Prije početka skupa dogovoreno je što se očekuje od njegova fotografiranja. „Photograf Buer iz Broda dobivao je tamo za snimanje razne naloge!“, GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 2. veljače 1923.

42 GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 13. svibnja 1926.

43 Primjerice, iz njegove je fotografije napravljena razglednica posvete crkvenih zvona, kojoj je prisustvovao nadbiskup Antun Bauer, a župnik ju je prodavao i tako prikupljao sredstva za otplatu zvona, GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 17. – 18. kolovoza 1922.) Leček, „The ‘Pedantic Amateur’“, 34.

44 Nicolae L. Lupu (1876. – 1946.), rumunjski političar, osnivač Seljačke stranke-Lupu (1927.).

45 „Danas me je je Karla Kovačević zamolio za fotografiju na kojoj su Dr Lupu i predsjed. Radić, pošto će Klub istu na svoj trošak dati umnožiti i među Rumunjima u agitac. svrhe razdijeliti. Imam slučajno jednu vrlo lijepu sliku od skupštine u Vrpolju.“, GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 8. – 12. veljače 1926.; Dnevnik, 14. veljače 1926.

Slično je nakon smrti Ivana Lorkovića, na zamolbu Lorkovićevih stranačkih kolega, dao izraditi njegovu fotografiju.⁴⁶ Ovaj je put postupak bio složeniji, jer je Lorkovićev lik izrezivan iz fotografije snimljene na velikoj skupštini na Mažuranićevom trgu. U originalu je snimljen pokraj tribina, uz Radićevog sina Vladimira, okružen nepoznatim (ili u tom trenutku nezanimljivim) osobama. Izrezana fotografija izvedena je u dvije varijante (slika 7a, 7b, 7c).



Slika 7a, 7b, 7c. Ivan Lorković fotografiran na skupštini u Zagrebu (GMNG-ZFN, 898; GMNG, Fotografije)

⁴⁶ „Povećanje šaljem obitelji Lorković! Dvie kopije zadržao sam sebi, a ostalo predao Dr Žaniću, koji će to u svrhu raspačavanja u Zagreb poneti“, GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 14. ožujka 1926.

Zaključno, možemo reći da se Dienes trudio oponašati svoje uzore iz ilustriranih novina i napraviti pristojnu reportažnu fotografiju.⁴⁷ Njegove fotografije stoga ulaze u očekivane okvire, ili bolje rečeno standarde, koji su jamčili prepoznatljivost i lakšu komunikaciju sadržaja koje su novine donosile.⁴⁸ Dokumentirana Zbirka fotografija i negativa omogućila je utvrđivanje autorstva fotografija koje je Dienes objavljivao u tisku ili su cirkulirale fleksibilnom prodajnom mrežom. Tako su postale dijelom vizualne kulture onog vremena, a preko historiografske literature i kasnijim vizualnim simbolom jednog političkog pokreta. Drugim riječima, postale su i malim dijelom današnje vizualne kolektivne memorije.

Prema „vidljivosti vizualnog“

Drugi problem koji bismo voljeli otvoriti jest analiza fotografija kao povijesnog izvora. Uobičajeno se fotografija koristi kao popratni i sekundarni sadržaj, tj. kao ilustracija teksta koji je ključni dio rada. Iako se njihova važnost kao izvora naglašava već dugo, još uvijek je aktualna Burkeova konstatacija o „nevidljivosti vizualnog“.⁴⁹ Istraživanja koja se u većoj mjeri oslanjaju na fotografiju kao izvor u našoj su historiografiji još uvijek više iznimke nego pravilo. Korištene su, primjerice, kod istraživanja industrijske baštine ili socijalno-zdravstvenih uvjeta života najsiriromašnijih slojeva Zagreba.⁵⁰ Iako je dokazano u kojoj mjeri fotografija može biti pomoć u traženju odgovora na neka pitanja za koja imamo manjkave tekstualne izvore (iz raznih razloga), još smo daleko od toga da u punoj mjeri koristimo njene interpretativne mogućnosti.

Naravno, fotografije se ne može gledati izolirano i uvijek je potrebno koristiti i druge izvore koji nam mogu pojasniti kontekst.⁵¹ O tome najbolje svjedoče bezbrojne fotografije za koje više ni ne znamo koga predstavljaju, a ni gdje su i kada snimljene. Kod njih doista doživljavamo da sama fotografija, izvan konteksta, „nema identitet“.⁵² No, poznavanje konteksta daje nam sasvim novu perspektivu i analitičke mogućnosti. Kako je spomenuto, u Dienesovom slučaju njegov je Dnevnik izvanredna pomoć u smještanju fotografija u određeni prostor i vrijeme, no nužno je koristiti i druge dostupne tekstualne izvore.

47 U pismu fotografu Benčiću navodi kako drži do kvalitete fotografija koje su ulazile u zbirku, GMNG-KPO. FKD, Pismo fotografu Benčiću, 24. svibnja 1926).

48 Barchen, „Snapshot“, 121, 132-133; Berger, „Snapshot“, 179. Berger u repetitivnosti vidi duboko ukorijenjenu, predmodernu tehniku koja olakšava memoriranje, odnosno prenošenje znanja i slika o svijetu, Jolly i Palmer, „Salon Pictures“, 62. Autori govore o „primjetno repetitivnoj ikonografiji“ čak i u umjetničkoj fotografiji i to ne radi nedostatka kreativnosti, nego radi korisnosti, jer se time postiže međunarodno prepoznavanje fotografije.

49 Burke, *Očevid*, 7.

50 Arčabić, „Fotografija kao povijesni izvor“, 164-168; Fatović-Ferenčić, Brkić Midžić, „Tuberkuloza i naličje grada“, 420-429.

51 Edwards, *Raw Histories*, 9; Burke, *Očevid*, 20.

52 Usp. Tagg, *The Burden of Representation*, 63.

Ovdje ćemo spomenuti samo tri nova čitanja povezana s temom istraživanja, tj. političkom fotografijom. Kao prvo, pokazat ćemo kako naizgled banalne i repetitivne fotografije političkih događanja mogu pružiti bogatiji uvid u ono „već viđeno“, zatim ćemo na primjeru kućnih fotografija pokazati kako se poznate osobe mogu doživjeti na novi način, te napokon upozoriti na vrijednost sekvencijalnih fotografija.

1. Nova „čitanja“ poznatoga

Započet ćemo s primjerima novog „čitanja“ fotografije, čime stavljamo težište na gledatelja. Kao što su to imali i fotografirana stvarnost („objekt“) i autor („subjekt“), svoj društveni kontekst ima i gledatelj. Znači, promatranje fotografije ovisi o njegovu interesu, znanju, odnosno o svim onim osobnim i društvenim čimbenicima koji čine pojedinca.⁵³ Pozvani smo, riječima Elizabeth Edwards, dopustiti da nas fotografija „uznemiri“, da je prestanemo gledati samo kao dokaz nečega i počnemo doživljavati kao „prostor razmišljanja o odnosima između sadašnjosti i prošlosti“. ⁵⁴ Povjesničari bi danas, u novom znanstvenom kontekstu, trebali postaviti i nova istraživačka pitanja. Budući da se ovdje bavimo političkom fotografijom, izdvojili smo samo primjere za neka pitanja koja postavlja nova politička povijest, poput politike „odozdo“ ili uloge mentaliteta, identiteta i emocija u politici.

Prvi primjer preuzet je iz serije snimljene na skupštini HSS-a u Oriovcu. Prethodno su spomenute objavljene fotografije govornika s istoga skupa (slika 2a – c). Radilo se o uobičajenom motivu vrhunca okupljanja – Radić na govornici. No, ovdje nam je zanimljivija ona koju se – ako ju se i vidi – u pravilu previdi, jer prethodi onome što nas zanima, samoj skupštini. Fotografija koja je prva u seriji prikazuje dolazak seljaka na skupštinu (slika 8). Kompozicijski je to uspjela pravilna perspektiva koju iscrtavaju široka slavonska ulica i kanal, unutar koje su sretno raspoređene skupine ljudi koje se približavaju cestom: udaljeni konjanici sa zastavama, u srednjem planu ljudi na putu uz kuće te djeca u prvom planu. Najbliži gledaju prema fotografu i tako izravno komuniciraju s gledateljem. Cijeli se prizor odvija u zimskoj atmosferi gologa drveta, hladnoće koja popušta i pretvara u blato putove i ugaženu travu. Početak je veljače, još je hladno za višesatno boravljenje vani, pa ipak, seljaci iz Oriovca i susjednih sela dolaze, približavaju se fotografu (i nama) i aktivno ulaze u političku dramu koju selu donosi Radić. Na sličan način možemo analizirati i fotografije ljudi koji se penju na golo drveće kako bi bolje vidjeli govornika, koji i bez poznavanja europskog imaginarija (novozavjetnog Zakeja na smokvi)⁵⁵ djeluju na gledatelja kao arhetip osoba koje aktivno traže i spremno se mijenjaju (slika 2b, 2c).⁵⁶

53 Edwards govori o „gotovo beskonačnoj mogućnosti novog značenja“ fotografije, vidi: Edwards, *Raw Histories*, 6. Naše se gledanje toliko mijenja da Batchen govori i o „povijesti recepcije fotografije“, Batchen, „Snapshots“, 127.

54 Edwards, „Thoughts on Photography and Practice of History“, 25.

55 Luka, 19, 1-10; Smokva – simbol vjerskog nauka, razvoja i učenja, usp. Chevalier, Gheerbrant, *Rječnik simbola*, 611.

56 Oni su se posebno dojmili i Dienesha pa ih je nekoliko puta fotografirao, a u Dnevnik je zabilježio: „Mladi muškarci popeli su se čak na drveće! Tu se kadkada kidalo granje!“, GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 2. veljače 1923.



Slika 8. Dolazak seljaka na skupštinu u Oriovcu. (GMNG-ZFN, 5761)

Za istraživanje političkog pokreta korisno je vidjeti brojnost, nastup, ritam događanja, zastave i natpise, a sve to postaje svojevrsna „vizualna faktografija“ nove političke povijesti koja nam daje dublji uvid u masovnost skupova, razinu organiziranosti pokreta ili ulogu simbola. No, možemo pokušati razumjeti i ono manje opipljivo i odgovoriti na pitanje koje se sve više postavlja. Korak dalje od spomenute nove, interdisciplinarnе analize onoga „odozgo“, odnosno onoga što nudi stranka (ili bilo koji organizirani politički pokret), sve se više govori o pitanju odgovora „odozdo“. Upravo „nekorisne“ fotografije prije ili nakon glavnog političkog čina, mogu nam, barem ponekad, zorno pokazati što je značilo postajati „subjektom“ (kako su tada govorili), odnosno motivaciju, pa čak emotivna stanja, običnog čovjeka koji tada prvi put ulazi u politiku.

Drugi je primjer već opisan u objavljenom istraživanju, ali ovdje ćemo radi cjelovitosti ukratko ponoviti osnovnu ideju.⁵⁷ Radi se o Radiću kojeg je Dienes fotografirao na tribini prilikom skupštine na Mažuranićevom trgu u Zagrebu. (slika 9) Gotovo identična fotografija Foto Tonke objavljena je u *Božićnici*, a kasnije je vrlo često reproducirana i po njoj je čak izrađena uljana slika.⁵⁸ Dok kod Tonke Radić govori i lagano gestikulira desnom rukom, Dienesev je Radić pasivniji, uhvaćen u trenutku mirovanja. No, ovaj mir dobiva pravo značenje zahvaljujući Dnevniku, u koji je Dienes zapisao

57 Leček, „The ‘Pedantic Amateur’“, 36-37.

58 *Božićnica... za prostu godinu 1925*, 221. Autor uljane slike je Vilim Muha (1926.). Objavljena je u: *110 godina Hrvatske seljačke stranke*, 75.

kako je fotografirao „predsjednika za vrijeme molitve u 12 sati.“⁵⁹ Povjesničarima je ovaj prikaz Radića neusporedivo zanimljiviji od one popularne inačice. On nam govori o nepoznatome, o mentalitetu onoga vremena, svijetu u kojem se na trenutak prekidala skupština da bi deseci tisuća ljudi izmolili *Zdravo Mariju*. Inače, fotografija je izuzetna i formalno (Radićeva glava u središtu, zlatni rez cvjetni aranžman / nebo) i značenjski (odnos sabranog lika i prostora neba) pa zaslužuje veću pozornost.



Slika 9. Stjepan Radić u molitvi za vrijeme skupštine u Zagrebu 14. rujna 1924. (GMNG-ZFN, 913)

Kao treći primjer izabrana je fotografija koja asocijativno postaje simbolom stanja u Hrvatskoj nakon smrti Stjepana Radića. Radi se o snimku zagrebačke Ilice s dugim crnim zastavama obješenim po pročeljima zgrada (slika 10). Priziva sjećanje na poznati crtež Ljube Babića „Ilica“ (1928.). Babić je slikarskim sredstvima prenio gledatelju težinu crnih zastava i prijetecu prazninu ulice na kojoj se ističe „nametljiva prisutnost“ naoružanog žandara, simbola represije.⁶⁰ Na Dienneševoj fotografiji snimljenoj prije sprovođa ljudi još prolaze pod istim teškim zastavama i bave se svojim poslovima. Na njima nema Babićeve sugestivne praznine, pa ipak se osjeća ista napetost i neizvjesnost.

⁵⁹ GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 14. rujna 1924.

⁶⁰ „Ilica“ je jedna u seriji slika s motivom zastava (uglavnom crnih), koje Babić slika od 1916. do 1929. godine. Vidi više u: Ivančević, „Bilješke o Ljubi Babiću“, 35-44 (cit. 42).



Slika 10. Crne zastave u zagrebačkoj Ilici na dan sprovoda Stjepana Radića. (GMNG-ZFN, 6523)

Istoga dana Dienes je snimio i redove ljudi koje čekaju u dugoj koloni do Seljačkog doma kako bi se oprostili od Radića i čitaju izvanredna izdanja dnevnih novina. U njima možemo očitati ne samo tugu, nego i opasnu atmosferu neizvjesnosti u kojoj se izbijanje otvorenog nasilja činilo jednako mogućom opcijom kao i mirno prevladavanje krize. Povjesničaru ove „sporedne“ fotografije mogu itekako pomoći u razumijevanju važnosti emocija u politici.⁶¹ U teškim okolnostima nakon gubitka karizmatičnog predsjednika HSS nije morao samo birati novo vodstvo ili voditi pregovore na državnoj razini, o kojima iz dosadašnjih istraživanja znamo gotovo sve, nego i kanalizirati tugu, ogorčenje, strah i agresiju, usmjeriti ih na pozitivnu akciju, a ne u destrukciju i nasilje, te tako pokazati da je u stanju voditi pokret koji je stvorio Radić.

2. Kućni portreti

Spomenuto je kako je Dienes fotografirao poznate osobe. Neke je, poput pravog reportera, fotografirao u pokretu, u trenutku, stojeći u gomili koja bi ih dočekivala na ulici i u kojoj je bilo profesionalnih novinara i možda još poneki amater koji je lovio svoju priliku. No, zahvaljujući svom statusu u stranci, neke je fotografije napravio po dogovoru, primjerice one Mate Drinkovića i Mirka Košutića. Iako su pozirali, ipak je ležernije okruženje nečijeg vrta doprinijelo spontanijem izrazu i u konačnici osjećaju

61 Nussbaum, *Political Emotions*; Redlawsk, *Feeling Politics*.

jače izravne komunikacije s fotografom, pa onda i gledateljem. Izdvojili bismo ipak posebnu skupinu unutar portreta. Radi se o fotografijama na kojima su osobe snimljene u svome domu, što je postalo popularno početkom 20. stoljeća.⁶² Radili su ih profesionalni fotografi i amateri, a uglavnom su slijedili isti obrazac određen tehničkim mogućnostima (nužnost prirodnog svjetla) pa su fotografirane osobe najčešće sjedile u odabranim pozama uz prozorsko svjetlo. Prednost ove *kućne fotografije* (*home / environmental portrait*)⁶³ je kontekst, koji potpuno izostaje na službenim fotografijama s praznom pozadinom ili izmaštanom scenografijom. Treba napomenuti kako ovdje govorimo o osobama koje su političari, odnosno javne osobe, koje su u pravilu snimane u svojoj radnoj sobi, znači donekle na radnom mjestu. Dok radni karakter legitimira privatni prostor kao nešto što može biti predstavljeno javnosti, privatna strana daje fotografiranoj osobi ljudsku dimenziju i čini ju pristupačnijom gledateljima. Osim toga, današnjim istraživačima daje obilje materijala za analizu statusa (društveni ili ekonomski kontekst), ukusa (kulturni kontekst) ili svakodnevice.

Primjerice, Dienes je fotografirao Milana Šufflaya, s kojim je bio u neizravnim obiteljskim, ali ponajviše prijateljskim odnosima.⁶⁴ Jedina je osoba u Zagrebu koju je posjetio svaki put kad je dolazio, a dolazio je povremeno radi posla, stranačkih ili obiteljskih obveza. Posjete je uredno bilježio u Dnevnik, za povjesničare, nažalost, frustrirajuće kratko (obično samo naznaka u tipu „razgovarali smo o politici“). Pa ipak, zabilježio je poneku vrijednu sitnicu, a jednom ga je prilikom fotografirao. Dvije sačuvane fotografije prikazuju Šufflaya u njegovoj radnoj (ujedno i primáčoj) sobi, na dva različita položaja (slika 11a, 11b).⁶⁵ Na prvoj sjedi za radnim stolom okružen knjigama i spisima, a na drugoj za primáčim stolom u sredini sobe. Spojene fotografije još uvijek ne daju cjelovit izgled prostorije, ali ipak o njoj možemo dobiti dojam. Soba građanskog stana prema tadašnjem je običaju ispunjena sitnom dekoracijom, s dominantnom historicističkom slikom Nikole Šubića Zrinskog s posljednjim braniteljima Sigeta, prikazanog u trenutku izlaska iz grada u smrt. Secesiji pripadaju radni stol i dio dekoracija (stolnjak na primáčem stolu, svjetiljke, vaza, servis za čaj na komodi ili za likere na stolu) koji govore o modernijem ukusu (i novijoj nabavi predmeta), dok su

62 Peterson, „Home Portraiture“, 374-387.

63 Danas se pojam proširio na fotografije na kojima je osoba u okolišu koji nešto govori o njoj samoj, njenom identitetu.

64 Dienesova sestra Marga udala se za Vladimira, sina jezikoslovca Tome Maretića, čija je supruga Hermína bila sestra Marije Tomašić. Marija Tomašić (1864. – 1938.) bila je prva supruga bana Nikole Tomašića, koju je ostavio radi Pauline Gaj (unuke Ljudevita Gaja). Živjela je u zajedničkom domaćinstvu s Milanom Šufflayem, rođakom Nikole Tomašića, koji je oštro osudio ovaj jednostrani prekid braka. Više u: Stipančević, „Dvije banove žene“, 213-237.

65 U zbirci postoji još jedna Šufflayeva fotografija iz 1920. (na prozoru s mačkom na ramenu, a uz njega Marija Tomašić i njena majka) te nekoliko snimaka spomen-sobe koju su mu Marija Tomašić i njegove sestre uredile poslije smrti. Dienes je bio u zatvoru kada je Šufflay ubijen, a jedna od prvih stvari koju je napravio nakon izlaska, bio je posjet Mariji Tomašić koju u Dnevniku zove „Teta Micika“ ili jednostavno „Teta“, GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 30. ožujka 1931.

neke od slika na zidu možda izradile njegove sestre.⁶⁶ Prostor je ispunjen sitnim predmetima, a osim knjiga na rezbarenoj polici i maloj visećoj vitrini, posvuda su porculanske i metalne figurice, vaze i cvijeće, a zidove prekrivaju slike manjeg formata (žanr slikarstvo s prizorima gradskih ulica, te pejzaži i cvijeće) i porculanski tanjuri. Neke sitne predmete možemo ikonološki analizirati, poput držača za papir u obliku sove (od antike personifikacija mudrosti) ili brončane neobarokne figurice polunage djevojke s dječaćićem, možda Dijane (drži lovački rog), simbola lova i prirode, ali i mudrosti i čednosti (djevičanstva). Pisaći pribor na radnom stolu govori o miješanju dviju kultura pisanja: na stolu tintarnica i bugačica, a pored njega, u donjem lijevom kutu fotografije, nazire se detalj pisane mašine. Drugi predmeti govore o Šufflayevom radu, poput novina prebačenih preko dokumenata koje je proučavao (spajanje znanstvene i javne aktivnosti) te svežnja pisama (znaka komunikacije). Sam je Šufflay na obje fotografije opušten, odjeven u ležeran kućni haljetak. Fotografija prenosi dojam radne atmosfere u okruženju građanske udobnosti, među sitnicama koje imaju ili osobnu vrijednost ili neko intelektualno, pa i političko, značenje. Ovo nabravanje, nadamo se, služilo je tome da se i doživi tipična građanska mješavina stilova, razdoblja, značenja (privatnih i javnih), obilje koje je trebalo sugerirati razmjernu imućnost vlasnika, a sadržaj njegove povijesne korijene, ali i prihvaćanje inovacija.



66 Zlata Šufflay (1873. – 1956.) bila je učiteljica i stručnjakinja za narodni vez i čipku, a mlađa Angela (1875. – 1953.) imala je talenta za slikarstvo, Petrović, „Zlata Šufflay“, 35–46.



Slika 11a, 11b. Milan Šufflay u svojoj radnoj sobi (1923.). (GMNG-ZFN, 438, 441)

Fotografije ovoga tipa ili neke bilješke u Dnevniku neće mijenjati ocjene Šufflayeve znanstvene ili političke djelatnosti, ali mogu dati potpuniju sliku čovjeka i njegova unutarnjeg svijeta. Vjerojatno će mnoge iznenaditi da se opuštao čitajući Karla Maya po četvrti put.⁶⁷ Zanimljiv je i raspon tema o kojima se pričalo, primjerice o shvaćanju duše i smrti,⁶⁸ pa čak i sredstvima protiv trudnoće, o čemu su osebujni intelektualac Šufflay i farmaceut Dienes bez problema razgovarali u društvu dviju starijih dama.⁶⁹

3. Sekvencijske fotografije

Napokon, ovdje želimo upozoriti na posebnu vrijednost sekvencijskih fotografija, odnosno većeg broja fotografija koje sadrže dijakronijski poredane scene (sekvence) istog događanja. Povjesničar je sklon odbaciti većinu takvih fotografija, tražeći one

67 „Milan Karla Maya silno voli, i nedavno sam na stolu mu našao Winnetou. On još danas te knjige čita – već po 4. put i veli, da mu je to najmilije čitati ako se hoće malo da odmori“, GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 24. svibnja 1927.

68 „Razgovarali smo se o tajnim duševnim silama, povodom mog sna o Wohlheimov. smrti. Milan ima vrlo interes[antnu] teoriju! – Smrću prestaje svijest „ja“ ali sile djeluju i ne propadaju isto kao što je i materija ne izgubiva“, GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 11. kolovoza 1926.

69 „Pitao me je mnogo o mom iskustvu u ljekarni. O raznim sredstv. protiv trudnoće. – Tom prilikom smo to pitanje sa psihološkog stanovišta pretresli. – Bila je poleg i Teta [Marija Tomašić] i gđa Hönigsberg, koja je razborito svoje mišljenje našem pridružila“, GMNG-KPO. FKD, Dnevnik, 29. kolovoza 1927.

tradicionalno atraktivne, a to su najvažnije osobe i trenutci. Već je bilo govora o važnosti naizgled nevažnoga pa ćemo ovdje primarno upozoriti na nešto drugo, a to je to da cjelina sekvencijskog niza čini novu i uglavnom previđanu vrijednost. Možda će postati jasnije ako se kaže kako je to svojevrсни film ispričan nizom fotografija. Drugim riječima, sekvencijske fotografije sadrže istu onu vremensku i prostornu dimenziju događanja koju sadrži film, jer prate neko zbivanje kroz vrijeme i (različite) prostore.⁷⁰ Ovu su sposobnost do neke mjere koristile i onovremene novine, pa su znale objaviti nekoliko fotografija istog događaja kako bi uspješnije prenijele njegovu atmosferu i dinamiku.⁷¹

Iako je u Dieneszevoj ostavštini ostalo više takvih nizova, ovdje ćemo spomenuti samo dva – fotografije sprovođa Stjepana Radića (12. kolovoza) i skupštine SDK u Sisku održane otprilike dva mjeseca potom (21. listopada 1928. godine).

Počet ćemo s ovom posljednjom – skupštinom u Sisku. Sačuvana su 33 negativa, a sam je Dienes izradio 21 kontakt-kopiju, znači napravio je svoj odabir i složio ih kronološki u album uz natpise (komentare) o kojim se fazama radi (slika 12a, 12b, 12c).



Slika 12a, 12b, 12c. Skupština SDK u Sisku 21. listopada 1928. (GMNG-ZFN, Fotografije)

70 Dell, „On the metaphor and practice of photography“, 52-60.

71 Gervais, Morel, *The Making of Visual News*, s. p. (157).

Ovaj nam sekvencijski niz vizualno dočarava atmosferu i ritam skupštine dojmljivije od standardiziranih novinarskih opisa. Dienneševe fotografije prate događanja tijekom nekoliko sati i kroz različite prostore – od željezničke stanice kroz sisačke ulice do otvorenog prostora na kojem je priređena pozornica za skupštinu. Počinje s dolaskom vlaka, dočekom i gužvom na stanici u kojima „hvata“ samo djeliće glavnog događanja. Možda izmijenjena percepcija današnjeg čovjeka, naviklog na nejasne, fragmentarne *snapshot* fotografije, pomaže da u njima bolje doživimo uzbuđenje i gužvu, nego gledajući pročišćeni, profesionalni snimak. Dienneš uspijeva na trenutke „uloviti“ glavne likove kako se bore s velikim buketima i probijaju kroz gužvu (Maček, Pribićević, Predavec, Pernar) dok ih se „kinematografski“ snima s prozora vlaka. Zatim fotografira povorku anonimnih sudionika, pa mnoštvo oko pozornice. Po uzoru na ilustrirane novine, na nekim fotografijama pokušava uhvatiti cjelinu događanja (mnoštvo sudionika i neizostavnih zastava) dok na drugima izdvaja pojedine motive (poput djevojke s cvijećem u posavskoj nošnji ili jahača pod zastavama). U nizu nema uobičajenog vrhunca, tj. govora, jer je i sam Dienneš bio na pozornici, ali je zato ostavio nekoliko fotografija iz perspektive koju su oni imali.

Naravno, oni koji traže nove i kvalitetne fotografije poznatih osoba ili zbivanja, možda i u nekom od ovakvih nizova uspiju pronaći zadovoljavajući snimak, poput lijepje spontane spiralne kompozicije s Pribićevićem. Razglas postavljen na govornicu mogao bi zanimati one koji se bave razvojem tehnologije zvuka, „kinematografsko“ snimanje povjesničare filma, a takvih detalja zacijelo ima još. Pa ipak, glavna vrijednost leži u cjelini, pri čemu je fotografirani „objekt“ zbivanje u vremenu i prostoru, a ne samo jedan trenutak ili izdvojeni motiv. Sekvencijalnost prenosi razvoj događanja, omogućava sagledavanje cjeline, promjene i kretanja. Ovaj specifični narativ izborom pojedinačnih motiva (su)kreiraju fotograf i sam „objekt“, u ovom slučaju politički kontekst skupštine. Dienneševa vizualna kultura pomogla mu je odabrati motive i prikazati cjelinu prema konvencijama tadašnjih vizualnih medija, čime je osigurana bolja komunikacija (u ovom slučaju svjedočenje jedne političke ideje i pokreta) s trećom stranom – onima koji će gledati fotografiju.⁷²

U prvom je dijelu navedeno kako je sačuvano najviše fotografija upravo od Radićevog sprovida, preko 80 komada. Broj, naravno, govori o važnosti koju je događaj imao za Dienneša pa tu i ne treba posebnog pojašnjenja. One uključuju gotovo filmski prikaz napetosti prije početka samog sprovida, kolone ljudi koje dolaze do odra, seljake s vijencima koji se fotografiraju u dvorištu Seljačkog doma, kretanje povorke sa Zrinjevca, potom najviše onih snimljenih na najboljem mjestu – prolazak kolone na Jelačićevom trgu i napokon završne snimke s Mirogoja. Ono što bismo spomenuli na ovom mjestu (o zanimljivosti nekih „predspvodnih“ fotografija već je bilo govora) su fotografije s Jelačićevog trga. Vjerojatno su svi koje zanima međuratna povijest vidjeli fotografije Radićevog sprovida i to one s povorkom na Jelačićevom trgu. Snimali su

72 Usp. trijadu objekt – fotograf – gledatelj u kojoj se na novi način gleda na političku moć „objekta“ i odgovornost fotografa i gledatelja („društveni ugovor“), Azoulay, *The Civil Contract of Photography*.

je svi profesionalni fotografi (uz nepoznat broj amatera), objavljivane su i prodavane posvuda. Ističu se i u Dienneševoj zbirci, u kojoj je dvadesetak fotografija snimljeno na Jelačićevom trgu,⁷³ a prikazuju različite skupine kako prolaze u pogrebnoj povorci. Naravno, možemo očitati i nešto što zanima novu političku povijest, a to su struktura i mehanizmi djelovanja političkog pokreta. Na fotografijama se nižu skupine raznih uglednika, institucija i udruga, a zastupljene su sve hrvatske regije. Masovnost i jedinstvo nije jedino što je očito. Možda je još važnija dobra organiziranost. Strukturirana povorka, sa skupinama koje razlikujemo po odjeći (nošnje iz svih hrvatskih krajeva, uniforme sokolaša i skauta, itd.) daje jasnu poruku kako je pokret oko HSS-a masovan, jedinstven i organiziran.

No, ovdje želimo upozoriti prvenstveno na moguće novo čitanje onoga najpoznatijega. Ove gotovo istovjetne fotografije mogu onome tko nije zainteresiran za strukturu povorke i ne traži neke posebne skupine ili osobe, izgledati redundantno, kao što su to ponekad brojne naizgled identične obiteljske fotografije. No, upravo ova repetitivnost motiva daje posebnu dimenziju trajanja, koja nam priziva u svijest to da je povorka satima prolazila kroz grad i da je sprovod trajao otprilike 8 sati. Osim toga, ovaj niz fotografija nehotice pokazuje i pomak koji se događa. Dok su Radićeve skupštine imale jedno središte – njega osobno, u ovom nizu imamo osjećaj da je glavna uloga pripala onima koji su došli na sprovod. U prvi plan dolaze scene povorke, mase koje su se došle oprostiti s Radićem, koje mu ostaju privržene i koje su njegova prava ostavština s kojom je trebalo računati.

Zaključak

Analiza Dienneševe Zbirke fotografija i negativa, provedena u prvom dijelu istraživanja, potvrdila ga je kao autora nekih fotografija poznatih iz međuratnog tiska i kasnije literature. Još je važnije što je njen bogati sadržaj upozorio kako i druge, možda još nepoznate ostavštine amaterskih fotografa, mogu postati zanimljivim vizualnim izvorima za istraživanje povijesnog konteksta u kojem su nastale. Objavljivanje Dienneševih fotografija u tisku ili širenje trgovinom fotografijama koju smo ustanovili mijenjaju nam i predodžbe o načinima vizualne komunikacije, a onda i o vizualnoj kulturi toga vremena.

U drugom dijelu istraživanja ukazano je na vrijednosti analize onih fotografija koje u tradicionalnom pristupu nisu privlačile pozornost. Koristeći modele koje su razvili kulturni antropolozi ili povjesničari umjetnosti (ikonologija) i koji mogu pomoći odgovoriti na pitanja koje postavlja nova politička povijest (o politici „odozdo“), pokazali

73 Dobio je dozvolu za snimanje iz praznog središnjeg prostora oko kojega je kružila povorka, a na kojem su mogli biti samo fotografi, GMNG-KPO. FKD, Dozvola izdana u Seljačkom domu, 11. kolovoza 1928. Radi se o rukom napisanoj potvrdi, na papiru sa zaglavljem Seljačkog doma, pečatom i nečitim potpisom: „g. Dienneš imade u svrhu fotografiranja slobodan prolaz“.

smo kako drugačije gledati one fotografije političkih događaja koje su do sada uglavnom odbacivane kao manje važne. Potom se upozorilo na potencijale kućnih portreta poznatih osoba i napokon na previđene vrijednosti sekvencijskih fotografija. Pokazuje se kako ih ne treba gledati samo kao skup iz kojeg se bira ono atraktivno, nego kao cjelinu koja pruža nove interpretativne mogućnosti.

Izvori i literatura

Arhivski izvori

- GMNG-KPO. FKD: Gradski Muzej Nova Gradiška, Kulturno-povijesni odjel. Fond Karla Dieneša
- Dnevници, 1916. – 1970.
 - Zbirka fotografija i negativa (ZFN)
 - Dokumenti

Literatura

- Arčabić, Goran. „Fotografija kao povijesni izvor u projektu ‘Zagrebačka industrijska baština: povijest, stanje, perspektive’“. *Informatica museologica* 52 (2021): 164-168.
- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.
- Batchen, Geoffrey. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.
- Batchen, Geoffrey. *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. Amsterdam: Van Gogh Museum; Princeton Architectural Press, 2004.
- Batchen, Geoffrey. „Snapshots“. *Photographies* 1 (2008), br. 2: 121-142.
- Beil, Kim. *Good Pictures. A History of Popular Photography*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2020.
- Berger, Lynn. „The Authentic Amateur and the Democracy of Collecting Photographs“. *Photography & Culture* 2 (2009), br. 1: 31–50.
- Berger, Lynn. „Snapshots, or: Visual Culture’s Clichés“. *Photographies* 4 (2011), br. 2: 175-190.
- Berger, Stefan. *History and Identity. How Historical Theory Shapes Historical Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Bourdieu, Pierre et al. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.
- Božićnica. *Hrv. republikanski seljački kalendar za prestupnu godinu 1924*. Zagreb: Radićeva Slavenska knjižara, 1923.
- Božićnica. *Hrv. republikanski seljački kalendar za prostu godinu 1925*. Zagreb: Radićeva Slavenska knjižara, 1924.
- Božićnica. *Seljački prosvjetno-politički sbornik i kalendar za prostu godinu 1930*. Zagreb: Naklada Vladimir Radić, 1929.
- Burke, Peter. *Očevid. Upotreba slike kao povijesnog dokaza*. Zagreb: Antibarbarus, 2003.
- Chalfen, Richard. *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1987.

- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Zagreb: Nakladni zavod MH, 1983.
- Dell, Simon. „On the metaphor and practice of photography“. *History of Photography* 25 (2001), br. 1: 52-60.
- Duišin, Viktor Anton, ur. *Zbornik plemstva u Hrvatskoj, Slavoniji, Dalmaciji, Bosni-Hercegovini, Dubrovniku, Kotoru i Vojvodini*. Zagreb: vlastita naklada, 1938.
- Edwards, Elizabeth. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg, 2001.
- Edwards, Elizabeth. „Thoughts on Photography and the Practice of History“. U: *The Ethics of Seeing: Photography and Twentieth-Century German History*, ur. Jennifer Evans, Paul Betts, Stefan-Ludwig Hoffmann. New York; Oxford: Berghahn Books, 2019, 23-36.
- Fatović-Ferenčić, Stella; Brkić Midžić, Silvija. „Tuberkuloza i naličje grada: fotografije zagrebačke stambene bijede iz zbirke Vladimira Čepulića“. *Liječnički vjesnik* 142 (2020), br. 11-12: 420-429.
- Gervais, Thierry; Morel, Gaëlle. *The Making of Visual News. A History of Photography in the Press*. London; Oxford; New York: Bloomsbury, 2017.
- Ivančević, Radovan. „Bilješke o Ljubi Babiću“. *Život umjetnosti* 29-30 (1980): 26-44.
- Jareb, Mario. „Pregled političkih zbivanja 1918-1945.“. U: *Prijelomna vremena. Hrvatske zemlje nakon 1918.*, ur. Suzana Leček. Zagreb: Matica hrvatska, 2022, 23-46.
- Jolly, Martyn; Palmer, Daniel. „Salon Pictures, Museum Records, and Album Snapshots: Australian Photography in the Context of the First World War“. *History of Photography* 43 (2019), br. 1: 60-83.
- Košćević, Želimir. *Reporterska fotografija u Hrvatskoj 1920 – 1940*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti; Centar za fotografiju, film i televiziju, 1992.
- Krnjević, Juraj; Salihović, Ferid, ur. *Zbornik Hrvatske seljačke stranke 1904.-1984*. London: HSS u Londonu, 1984.
- Leček, Suzana. „The ‘Pedantic Amateur’ Karlo Dieneš and the Social Role of Photography in the 1920s“. *Studia ethnologica Croatica* 34 (2022), br. 1: 17-44.
- Leček, Suzana. „‘Prolazio je kao kralj’ – Stjepan Radić u Dnevniku Karla Dieneša“. *Riječi* (2022), br. 3-4: 6-11.
- Leček, Suzana; Grgić, Stipica. *Hrvatski velikan Stjepan Radić*. Vinkovci: Privlačica, 2020.
- Lejeune, Philippe. *On Diary*. Honolulu, HI: University of Hawaii at Manoa. Biographical Research Center, 2009.
- Lukić, Zorislav; Petrić, Hrvoje, ur. *110 godina Hrvatske seljačke stranke*. Zagreb: Matica hrvatska; Povijesno društvo Križevci, 2015.
- Magaš Bilandžić, Lovorka. *Foto Tonka – Tajne ateliera društvene kroničarke*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015.
- Matković, Hrvoje. *Povijest Hrvatske seljačke stranke*. Zagreb: Naklada Pavičić, 1999.
- Mužić, Ivan. *Stjepan Radić u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1988.
- Nussbaum, Martha C. *Political Emotions: Why Love Matters for Justice*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2013.
- Paperno, Irina. „What Can Be Done with Diaries?“. *The Russian Review* (2004), br. 4: 561-573.
- Peterson, Christian A. „Home Portraiture“. *History of Photography* 35 (2011), br. 4: 374-387.

- Petrović, Tihana. „Zlata Šufflay – istraživač lepoglavskog čipkarstva“. U: *Hrvatske čipke – nova istraživanja: zbornik radova sa znanstveno-stručnoga skupa*, ur. Tihana Petrović. Lepoglava: TZ Grada Lepoglave, 1999, 35-46.
- Pollen, Annebella. „Marketing Photography: Selling Popular Photography on the British High Street“. U: *A Companion to Photography*, ur. Stephen Bull. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2020, 211- 236.
- Redlawsk, David P., ur. *Feeling Politics: Emotion in Political Information Processing*. New York; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Smits, Thomas. *The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News, 1842–1870*. London; New York: Routledge, 2020.
- Stipančević, Mario. „Dvije banove žene. Bilješka o privatnom životu Nikole Tomašića“. *Časopis za suvremenu povijest* 55 (2023), br. 2: 213-237.
- Straten, Roelof von. *Uvod u ikonografiju: teoretske i praktične upute*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti 2003.
- Tagg, John. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Valentić, Feliks. *Novogradiški biografski leksikon*. Nova Gradiška: Arca, 2006.
- Vugrinec, Petra. „Između aristokratske senzualnosti i građanske pragmatičnosti“. *Vijenac*, 32/2024., br. 790 (20.6.): 15.

Mrežne stranice

- Datoteka: Juraj Krnjević 1939. Pristup ostvaren 14.12.2024. https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Juraj_krnjevi%C4%87_1939.jpg.
- Hrvatska seljačka stranka. Pristup ostvaren 14.12.2024. https://hr.wikipedia.org/wiki/Hrvatska_selja%C4%8Dka_stranka
- Juraj Krnjević. Pristup ostvaren 14.12.2024. https://hr.wikipedia.org/wiki/Juraj_Krnjevi%C4%87
- Lipovac, Marijan, „Marija Radić – prva hrvatska političarka“. Pristup ostvaren 14.12.2024. <https://nacionalnemanjine.hr/marija-radic-prva-hrvatska-politicarka/>

SUMMARY

“Bildkommentar to History”: Photographs of Karlo Dienes as a Source in Historical Research

The first part of this paper analyzes the collection of photographs and negatives by Karlo Dienes from the City Museum of Nova Gradiška, and confirms him as the author of several well-known photographs from interwar press media and subsequently published literature. Even more importantly, the rich content of Dienes’ collection highlights how the legacies of amateur photographers can become valuable visual sources for researching the historical context in which they were created. The publication of Dienes’ photographs in the press or their circulation in the trade of photographs – also practiced at the time – changes our perception of

visual communication methods and, consequently, the visual culture of that era. In the second part, the research points to the value of analyzing photographs that traditionally do not attract attention. By applying models developed by anthropologists or art historians (iconology) and by addressing questions posed by new political history (concerning politics “from below”) we demonstrate alternative ways of viewing and interpreting photographs of certain political events that have so far been largely dismissed as less significant. Additionally, the study emphasizes the potential of home portraits of prominent individuals. It also highlights previously overlooked values of sequential photography, which should not be seen merely as a collection from which the most attractive images are selected, but rather as a whole that offers new interpretative possibilities.

Keywords: amateur photography; reportage photography; collectors; historical sources; new political history; Karlo Dienneš