

klasicistički i bidermajerski portreti u galeriji likovnih umjetnosti u osijeku

inozemni slikari

oto švajcer

Klasicizam u Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku zastupljen je većim brojem portreta i portretnih kompozicija, no glavni su nosioci toga pravca u galerijskom fundusu slikari Anton Zitterer i Friedrich Lieder. Prvi s portretom »Ane Marije Elizabete Hillebrand Prandau«, a drugi s grupnim portretom »Porodica Pejačević u parku«. Treba odmah naglasiti da je klasicizam koji susrećemo u osječkoj galeriji klasicizam prvog decenija 19. stoljeća, dakle klasicizam druge faze, zreli klasicizam. Vremenski, taj je klasicizam već daleko odmakao od Winckelmannovih teza kao fanfara nove klasicističke orijentacije, od njegovih »Misli o oponašanju grčkih djela u slikarstvu i kiparstvu« (»Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst«), koje je pisao 1755. godine a završavaju poznatom rečenicom da kist, što ga vodi slikareva ruka, »treba da bude umočen u razum«. To apeliranje na razum, učenje da su »mir« ili »tišina« zapravo stanje lijepog, bio je poklič protesta protiv baroka, njegove bujnosti, dinamike, paroksizma, a još više protiv rokoka, njegove iracionalnosti i kapricioznosti, frivolnosti i erotičnosti.

Predstavljen djelima Zitterera i Liedera, osobito posljednjega, klasicizam je u osječkoj galeriji pretežno francuskog, davidovskog smjera, što će reći da je u slikarskom pogledu orijentiran na prevlast linije nad bojom, na čistoću oblika, na statičnost i statuarnost figura.

Pristupajući Zittererovom portretu, moramo imati na umu da je Zitterer dobio zadatak da portretira bračni par Prandau, tj. Anu Mariju Elizabetu, rođenu groficu Pejačević (1776—1863) i njenog supruga baruna Josipa Ignaca Sigismunda Hillep-

randa Prandaua (1748—1816).¹ Naš slikar učinio je to tako što je posebno potretirao Anu Mariju a posebno Josipa Ignaca, izradivši dva portreta jednake veličine, ali ne i jednako kvalitetne izvedbe. Naime, portret Ane Marije uspjeliji je, a portret Josipa Ignaca trpi od linearne krutosti i nesposobnosti u svladavanju prostora.

1

O obitelji Prandau vidi:

Fr. Ž. Koch-Kuhač: Valpovo i njegovi gospodari. Vienac, Zagreb 1876, br. 12, 13, 14 i 15.

Valpo und seine Burgherren. Feljton u Die Drau, Essek (Osijek), 7. XII 1884.

Die Excellenz Gustav Hillebrand Freiherrn von Prandau-schen Domänen Valpo und Dolnji-Miholjac in Slavonien, Wien 1885.

Dr. K. v. Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, knj. XXII, str. 190—191.

Das Geheimnis des Schlosses zu Valpovo. Članak C. M. Benda u Slavonische Presse, Essek (Osijek), 15, 17, 19, 22. i 24. XI 1891.

Dr. Ivan Bojničić von Knin und Plavno: Der Adel von Kroatien und Slavonien, Nürnberg 1899.

Igor Karaman: Sređivanje arhiva vlastelinstva Valpovo. Arhivski vjesnik, Zagreb, 1959-II.

Dr. Igor Karaman: Valpovačko vlastelinstvo. Ekonomsko-historijska analiza, Zagreb 1962.

O obitelji Pejačević vidi:

Forschungen über die Familie der Freiherrn und Grafen Pejačevich und ... von Julian Grafen Pejacevich, Wien 1883.

Ferdo pl. Šišić: Županija virovitička u prošlosti. Osijek 1896.

Dr. Josip Bösendorfer: Kolonija Ciprova u Osijeku. Narodne starine, Zagreb 1932.

Ive Mažuran: Najstariji zapisnik općine Osijek-Tvrđa od 1705—1746, Historijski arhiv, Osijek 1965.

Dr. K. v. Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Wien 1858.

Ivan Nagy: Magyarországsaladai czimerzekkel es nemzekrendi tablakkai, Pest 1862.

Dr. Ivan Bojničić von Knin und Plavno: Der Adel von Kroatien und Slavonien, Nürnberg 1899.

Julije Pfeiffer: Kako je porodica Pejačević došla u Slavoniju. Hrvatski list, Osijek 1937.



Ono što Zittereru nije uspjelo na tom portretu, uspjelo mu je na portretu Ane Marije, naime da linijama dade ritmičku gipkost. Na tom portretu (ulje na platnu, vel. 2050 × 1320 mm, sign. d. d.: J. Anton Zitterer fecit Wien 1809), slikar postavlja Anu Mariju u sobni ambijent pokraj empire-sekretera, ali joj se pogledom toliko približava da ona ispunja sliku od donjeg do gornjeg ruba. Dođuše, Zitterer nije ni tu predočio prostor u smislu zračnosti i dubine, ali je zato portretni lik prenio sasvim u prednji plan, davši svemu ostalom akcesorno značenje.

Ana Marija obučena je u modnu odjeću dame s kraja prvog desetljeća 19. stoljeća. Na sebi ima bijelu, laku i gotovo prozirnu chemise-haljinu, bogatu naborima no ipak dovoljno podatnu da ocrta-bujne forme njezinoga tijela. I široki dekolte, kratki rukavi i žuti pod-vez ispod grudi u službi su te pomalo diskretne ali ipak primjetne erotiziranosti, premda pod visoko moralnim alibijem strogosti i suzdržanosti. Preko sebe je prebacila plašt žarko crvene boje, koji joj jednim dijelom



pada sprijeda preko ramena, a drugim se spušta niz leđa na masivnu empire-stolicu. Crna kosa s ukrasom od bisera počesljana je à la grecque, uvojci joj padaju preko čela i sljepoočnica. Na nogama ima niske, papučama slične, cipele bez peta. Na sekreteru je, u zasjenku, bista njena supruga Josipa Ignaca u togi s kopčom na desnom rame-nu, u stilu rimskog građanina republičke ere. Po-zadinu zdesna zatvara tamnozeleni zastor sa zlat-nom bordurom, slijeva se pruža tek naznačeni vi-dik u ostatak sobnog prostora.

Koloristički, portret je građen na trozvuku: crve-na-bijela-zelena, kojemu se kao pratnja i priguši-vač pridružuje smeđa boja. Bijela boja haljine privlači našu pozornost, a znatno više bi nas izazi-vala crvena boja plašta da je ne smiruje zelena boja draperije i smeđa boja sekretera u istoj funkciji.

Tretman boja je plošan, gladak, slika se lakim, podatnim kistom u gotovo porculanskoj glatkoći površine, izbjegavajući naglašeni potez, pritisak, zamah ili čak udarac kistom. Linija ima prednost;

mirna, uravnotežena i harmonična slijedi svoj najkraći i najekonomičniji tok, bez kapricioznih zapletanja i iznenadnih skokova. Ona je pravi izraz umjetnosti »plemenite jednostavnosti i tihe veličine«.

Zato Zitterer i naglašava liniju. Desna polovica slike sređena je geometrijski nizom okomitih i vodoravnih crta, koje se u više snopova i paralela pojavljuju i nosilac su statičnosti na slici. Ipak, lijeva je strana ritmički mnogo življa, a karakteriziraju je dvije dijagonale, tj. rub plašta, koji se od ramena Ane Marije spušta na stolicu, i rub draperije što se od istog izvorišta penje ka gornjem lijevom uglu i obris lijeve strane Aninog lika. Sam lik portretirane dobiva svoj ritmički naglasak u položaju ruku, najpokretnijem i najelegantnijem dijelu portreta.

Portret nema psiholoških pretenzija, iako je slikaru uspelo, u očima i pogledu Ane Marije, uhvatiti nešto od žara njene, čini se, strasne naravi. Kad ju je Zitterer portretirao bila je u 33. godini života, dakle u punoj zrelosti, što se očituje i na samom portretu. Može se pretpostaviti da je bila vedra, snažna, vitalna ličnost, kojoj se u očima, u pogledu može nazreti toplina, premda su klasicisti nastojali izbjeći takve izraze na licima svojih portreta ili ih barem stišati, ako ih već nisu mogli sasvim skriti.

O slikaru Zittereru znamo relativno malo. Nagler, Wurzbach, Thieme-Becker² daju o njemu samo oskudne podatke. Prema njima, Zitterer je rođen 1761. godine, nije utvrđen točniji datum ni mjesto rođenja, a umro je u Beču 9. IV 1840. godine. Nagler ga naziva bečkim slikarom. Pošto je portretirao cara Josipa II, carica Mariju Tereziju, Franju II i ostale visoke ličnosti, a i poznati bakroresci su mu reproducirali slike, može se uzeti da je uživao dobar glas kao slikar i portretist. Od njega potječe i oltarska pala u Schützensu, u Donjoj Austriji, a slikao je i oltarska krila u crkvi sv. Elizabete u Linzu, te, napokon, brojne portrete. Treba još napomenuti da ga Nagler i Wurzbach nazivaju Johann Zitterer, no nema sumnje da je riječ o našem slikaru. U Singerovom Općem katalogu portreta naveden je u registru pod Zieterer J. (oko 1830).³

Ako u Zittererovom portretu možemo naslutiti stanovite dodire s Gottliebom Schickom i nekim njegovim štutgartskim portretima, a preko Schicka posrednu vezu s davidovskim klasicizmom, daka-ko svedenim na grublju i simplificiranu formulu,

u Friedrichu Liederu⁴ imamo slikara koji je neposredno učio u Davida i njegove pouke primio iz prve ruke. Rođen u Potsdamu (3. VII 1780), Friedrich Lieder živio je od 1810. godine u Beču, a od 1820. godine do svoje smrti 13. V 1859. godine u Mađarskoj, pretežno u Budimpešti. Godine 1804. nalazi se u Parizu, postaje učenik École de Beaux-Arts, a zatim i Davida osobno. Kasnije, u Beču, bio je pod utjecajem Isabeyja, također Davidova učenika. Bavio se mnogo litografijom, za koju se specijalizirao u Parizu. Tschischka, u svojem vodiču »Kunst und Alterthum in dem österreichischen Kaiserstaate« iz 1836. godine, navodi za njega da je spretan portretist i član bečke akademije. Thieme-Becker karakterizira njegove slike brižljivim akademskim crtežem, tipizacijom u izrazu, elgancijom u modnim efektima, a Hevesi⁵ govori o bljedoći njegova kolorita, pozivajući se pri tome na njegov autoportret koji je vidio na budimpeštanskoj milenijskoj izložbi (1896) i na kojem slikar sjedi pred štafelajem, a uz njega je, na stoliću, mnoštvo bočica s praškastim bojama upadljive bljedoće, kao u nekoj »homeopatskoj apoteci«, kako Hevesi primjećuje, što je karakteristično za njegov kolorit u cjelini.

Portret »Porodica Pejačević u parku« (ulje na platnu, vel. 2850 × 3980 mm, sign. l. d.: Lieder, F. 1811) nastao je 1811. godine, dakle nedugo poslije Liederova dolaska u Beč, kad je još bio pod svježim utjecajem svojeg učitelja Davida. Taj golemi grupni portret, na kojem su figure u naravnoj veličini, prikazuje obitelj na odmoru, u parku njezina dvorca. Ukupno je prikazano osam osoba, a Lieder ih je rasporedio u dvije grupe, u lijevu koju sačinjavaju djeca, tj. dva dječaka, djevojčica i njihova dvorkinja, i u desnu grupu s dva muškarca i dvije žene. Obje grupe povezuje stolić, na njemu pletena korpica s voćem: groždem, jabukama, šljivama. I lijeva i desna grupa izrađene su na trokutnoj kompozicionoj shemi, koja je osobito izrazita u skupini djece, što tipološki, po prostiranju, tokovima linija i po vođenju svjetla odaje školovanje u Davida i oponašanje njegova stila. Svojim živim slijedom linija, uvijek logičnim, jasnim, i svojim osvjetljenjem i refleksima, ta je skupina ritmički centar slike i psihološki je mnogo intenzivnija od susjedne grupe.

Desna grupa, u kojoj sjede jedan muškarac i dvije žene (drugi muškarac stoji) tipičan je primjer statuarne kompozicije. Svi su tokovi linija mirni, nema oštih presijecanja, sve se sliježe prema tlu, bilo u okomitom padu, kao kod nabora ženskih haljina, ili u lakim vijugavim pregibima što opi-

² Dr. G. K. Nagler: Neues allgemeines Künstler-Lexikon.

Dr. K. v. Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Wien.

Thieme-Becker: Allgemeines Künstler-Lexikon.

³ Allgemeiner Bildniskatalog. H. W. Singer 1936 — knj. XIV.

⁴ Vidi pod 2.

⁵ Ludwig Hevesi: Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, I, Leipzig 1902.

suju oblike tijela. Sve su figure u mirovanju, položaji tijela i ruku su nepokretni: likovi stoje i sjede, ruke su im položene na koljena ili su pred grudima, nema geste, nema radnje, nema žestine, nema ni patosa, toliko svojstvenog Davidovim kompozicijama.

Lieder ne poznaje dubinu slike, prostor kao logično i organsko prostiranje, rastezanje treće dimenzije, izraženo perspektivom i rasvjetom. Umjesto prostorne iluzije, on svoju kompoziciju gradi u planovima, tj. postavlja jednu figuru iza druge u oštroj omeđenosti, kao da među njima ne postoji zrak ili svjetlo, već samo linearni dodiri.

Što se kolorita tiče, portret svakako ima obilježje koje je Hevesi dao Liederovom koloritu općenito, naime da trpi od bljedoće. Izrazitije od Zitterera, Lieder podvrgava boju crtežu, potpuno je podređujući kao pratnju linearnoj konstrukciji slike. Dok je Zitterer još intenzivan u primjeni boja, puštajući crvenom pigmentu na plaštu Ane Marije da žari punim sjajem, Lieder stišava svoje boje, oduzima im upravo tu žarkost i svodi ih na prigušeni, smireni ton. Njegove su boje smeđa, zelena, modra, sve u izbljedjelom tonu, zatim siva, svjetlosmeđa, oker i bijela, te razvodnjeno sivkasto zelenilo. Bljedoća, ugaslost vatre u bojenom pigmentu temeljna je karakteristika toga kolorita. Tako skupina djece svoju jedinu zvučnost i dinamični akcent na bojenom planu dobiva bjelinom haljine djevojčice, dok oba dječaka nose kaputiće tamnomodne, odnosno tamnomaslinaste boje a hlače su im svjetlosmeđe i oker boje. Posebnu prigušenost unosi dvorkinja svojom smeđom bluzom, prugastom suknjom i modrom pregačom. Sve su te boje, osim bjeline, manje-više ugasle, bez intenziteta, a isto takve su i na desnoj skupini. Zelenilo pozadine je mutno i nije bujno intenzivno zelenilo, koje ispunja pozadine mnogih klasicističkih slika.

O liku dvorkinje treba reći da je izdvojen iz skupine i psihološki: njen pogled, zamišljen, ugasnuo, usmjeren je iznad igre u nepoznatom pravcu. Zgrbljena, opuštenih ruku i izbrazdana lica, gotovo u punom profilu, ona svjedoči o teškim i napornim godinama života i rada. Možda je riječ i o slučajnosti, ali u toj grupi imamo simbolički kontrast (igra djece — pognuta starica) i svojevrsnu anticipaciju realizma.

Nije nam još uspjelo potpuno identificirati sve osobe na slici. Pejzažna pozadina upućuje na našičku okolinu i na našički dvorac, sve, dakako, u slobodnoj interpretaciji slikara Liedera. Prema tome, portret se odnosi na obitelj grofa Pejačevića iz našičke loze. Nadalje, skupina djece upućuje na obitelj Antuna Pejačevića. U braku sa Sidonijom Janković de Priberd et Vuchin imao je Antun troje djece: Terezu, Ivana Nepomuka i Antuna. Na

temelju toga možemo utvrditi identitet osoba na slici: djeca Tereza, Ivan i Antun; odrasli: muškarac koji sjedi jest Antun Pejačević, žena do njega je njegova supruga Sidonija. Ostaju neidentificirani druga žena i muškarac koji stoji. Možda bi to mogli biti Antunov brat Stjepan i njegova žena Marija, rođena Kiss de Ittebe et Elemer. Ili je to, možda, glavni upravitelj imanja i njegova žena, jer iz muškarčeva žaketa proviruje papir s napisom »Bilance pr...« a ispod toga je godina 1811, pa je slikar, možda, htio ukazati na njegovu ekonomsko-financijsku funkciju. Konačno, žena koja sjedi mogla bi biti i neka od Antunovih sestara: Barbara ili Ana. Barbara je u to vrijeme imala 21. godinu, što bi otprilike odgovaralo dobi prikazane osobe.⁶

Kad govorimo o portretima iz razdoblja klasicizma u osječkoj galeriji, zanimljivi su portreti Katarine Pejačević. Galerija posjeduje dva njena portreta od dva različita autora, oba nepoznata. Jednom se Katarina pojavljuje s dvoje djece, drugi put sama. Da je riječ o istoj osobi potvrđuje potpuna sličnost lica i frizure na oba portreta. Ali je tek prije kratkog vremena identificiran lik žene s tih portreta. Riječ je o Katarini Janković od Strazema i Daruvara (1785—1820), udanoj za grofa Ivana Nepomuka Pejačevića (1765—1821)⁷, kojemu je to bio drugi brak. Iz prvog braka imao je kćerku Eleonoru Mariju Vicenciju, a u braku sa Katarinom imao je osmoro djece, od kojih je prvenac bio sin Petar, rođen 1804. godine. Čini se da je portret s dvoje djece nastao u povodu Katarininog 30. rođendana, što bi značilo da je rađen oko 1805. godine. Tomu odgovara i prikazana odjeća, a i dob malog Petra, koji je tada imao blizu dvije godine. Jedino je u pitanju djevojčica. Mogla bi to biti samo Eleonora Marija Vicencija iz prvog Ivanovog braka, no u vrijeme nastajanja portreta imala je ona već 12 godina, dok je na našoj slici djevojčica od svega 4—5 godina.

Taj grupni portret (»Katarina Pejačević s dvoje djece«, ulje na platnu, vel. 1090 × 890 mm, bez signature) veoma je znalački komponiran na trokutnoj shemi, kojoj je osnova dvoje djece a vrh Katarinina glava. Obrisne linije teku po stranicama trokuta, zaustavljajući se na užem unutrašnjem trokutu koji sačinjavaju tri lica, tri pogleda, tri para očiju uprtih u gledaoca. Osobito su krupno iscrtane oči djevojčice i dječaka, koji nas uporno i radoznalo gledaju, za razliku od Katarinina ponešto zamišljenog i sanjaločkog pogleda. No ona je svojom bijelom haljinom, podvezenom visoko pod grudima i sitno plisiranom, u donjem dijelu tankom i glatkom, centralna figura na slici.

⁶ Oto Švajcer, Friedrich Lieder: Porodica Pejačević u parku. Višestruki muzealaca i konzervatora, Zagreb 1973, br. 1.



Nepoznatom slikaru dobro je uspjelo povezati u cjelinu djecu s majkom, prikazati međusobno zbližavanje i gotovo stapanje njihovih likova, što se očituje i u slijevanju linija.

To je glatko, lazurno slikarstvo s oplemenjenom materijom boje. Koloristički je naglašen akord bijele i zelene boje (obje haljinice djece), koji dopunjuju ublažena crvena (Katarinin ogrtač) i smeđa boja (pozadina: kolumna i slijeva dvorac te fragment planinskog pejzaža pod oblačnim nebom). Opći je dojam toga portreta ujednačenost i ravnoteža slikarskih i emocionalnih elemenata.

Tko je autor toga portreta? Mislim da portret možemo uvrstiti u bečki klasicizam i da njegova autora moramo potražiti u krugu bečkih slikara s početka 19. stoljeća, najvjerojatnije iz kruga oko Grassija, Lampija ml., Agricole i ostalih.

Drugi portret Katarine Pejačević (ulje na platnu, vel. 1300 × 960 mm, bez signature) razlikuje se od opisanog i po koncepciji i po izvedbi. Autor portreta mora da je poznavao engleske portretiste, kao što je nesumnjivo poznavao i francuske, možda ljupku Elizabetu Vigée-Lebrun, jer svojem portretu nastoji dati više otmjenosti no što je činio slikar prvog portreta. Nadalje, slikar toga portreta naglašava dostojanstvenost i određenu reprezentaciju, za razliku od intimnog obiteljskog ka-



raktera prvog portreta. Katarina sjedi u naslonjaču, u bijeloj haljini, s rukama položenim u krilo. Bjelina haljine dominira slikom, ali se mora utvrditi da joj slikar nije uspio dati onu kvalitetu i onu izražajnost tekstone, kako je to uspjelo slikaru prvog portreta. I izvedba je nešto drukčija, materija je čvršća i konzistentnija. Nedostajanje osjećaja za ritam linija manifestira se na mnogim mjestima. Ipak, u cjelini, to je solidan slikarski rad.⁷

Budući da slike nisu datirane i nije nam poznat njihov historijat, krećemo se u pogledu njihova nastajanja samo u oblasti pretpostavki. Sigurniji smo u vremenskom situiranju prvoga portreta, jer ga prema životnoj dobi dječčacića možemo postaviti u razdoblje oko 1805. godine. Druga slika nastala je, svakako, kasnije. Potvrđuje to već koncepcija portreta; stroga linearnost zamijenjena je većom mekoćom i izrazitijim pikturalnim tendencijama u izvođenju. Možda je taj portret nastao i poslije smrti Katarine (1820. god.) i bio određen za galeriju obiteljskih predaka, pri čemu je prvi portret poslužio slikaru kao podloga za rad, jer u prilog tomu govori i uočljiva sličnost glave, frizure i položaj glave na oba portreta.

⁷

Vidi pod 1.

U galerijinom fundusu, odmah nakon klasicizma, susrećemo bidermajerske portrete Friedricha Amerlinga, a usporedo s njima i portrete romantičara Karla Rahla, iz tek nešto kasnijeg vremena. Austrijski klasicizam bio je zapravo ograničen na bečku akademiju, direktor koje (i ujedno protagonist klasicizma) bio je H. F. Füger (1751—1818). Pod Fügerom doživjela je akademija neobičan procvat; imala je velik autoritet. Veit Schnorr von Carolsfeld, otac poznatih slikara braće Ludwiga i Juliusa, govori o dobrom glasu što ga bečka akademija s pravom uživa kao najbolja ustanova za izobrazbu umjetnika, jer se u njoj najveća pozornost posvećuje čistom obrisu figure.⁸ Ali mladi F. Overbeck piše 1806. godine svojem ocu u Lübeck da se u Beču na akademiji uči izvrsno slikati pad nabora, uči ispravno crtati figura, uči perspektiva, arhitektura, ukratko sve, ali iz toga ne proizlazi slikar. »Svima novijim slikama nedostaje — što možda može biti i sporedno — srce, duša, osjećaji.«⁹ Taj protest mladog Overbecka, kasnije predvodnika nazarenaca, bio je uperen protiv akademске takozvane »Gipsantike« i posljedica te pobune mladih istomišljenika (Overbeck, Fr. Pforr, J. Sutter i još neki) bijaše da su 1809. godine osnovali Bratstvo sv. Luke (što je opet urodilo odlaskom nekoliko njih u Rim, 1810. godine), zanošeći se uzorima ranih renesansnih majstora. Bili su to nazareni, mladi slikari, romantičari po svojem zanosu, a po likovnoj opredijeljenosti još pod jakim utjecajem linearizma, podosta u duhu klasicizma. Romanticizam koji je zapljuskivao bečki umjetnički krug dolazio je iz Njemačke, gdje mu je bilo pravo izvorište. Istodobno su u bečkom slikarstvu sve očitiije realističke tendencije, koje specifični oblik poprimaju u stilu »Biedemeier«, tome tipičnom austrijskom umjetničkom pravcu, iako ga poznaje i njemačka umjetnost. Nakon herojskog patosa klasicista, može se reći da se između 1815. i 1860. godine otvara svijet malograđanina. Slikari bidermajera veličaju mali, uski, obiteljski krug i slikaju mirni, pomalo idilični, na sitne radosti i zadovoljstva upravljeni život. »Biedermeier ne preuzima ideal klasicista i romantičara već samo elemente njihove umjetnosti. Na čvrstom tlu građanskog realizma — takav čvrsti polazni temelj nedostajao je i patetičnom aristokratskom klasicizmu i sanjalačkom romantizmu — nastaje nova umjetnost. Ona nije slična ni modnoj predodžbi ni nekom iščekivanom idealnom stanju. S mnogo životne topline, a također i humora — što je, uostalom, siguran znak unutrašnje čvrstoće — priprema se novi stil. Na polaritetu između idea-

lizma i realizma nastaje umjetnost sredine, koja je ukorijenjena u središte malog a ipak velikog građanskog života.«¹⁰

Među imenima austrijskog bidermajerskog slikarstva na području portreta, uz F. G. Waldmüllera i Fr. Eybla, Friedrich Amerling (1803—1887) zauzima sigurno značajno mjesto. Iako je učio u starog Maurera na bečkoj akademiji i kasnije u Pragu na akademiji kod Berglera, za njega je bio presudan boravak u Londonu 1827. godine i učenje kod sir Thomasa Lawrencea, u kojega je radio 11 mjeseci, kao i kod Horacea Verneta u Parizu, kamno je navratio iz Londona. Lawrenceov elegantni stil i briljantni kolorit, nanos boja i otpjenost u postavu i aranžmanu njegovih portreta, koji vuku tradiciju iz engleskog portreta 18. stoljeća i sežu unatrag do van Dycka, ostavili su dubok i trajan trag na Amerlingovo slikarstvo. Nakon povratka u Beč, oko 1828. godine, počinje se vrlo intenzivno baviti portretom i ubrzo postaje veoma traženi i omiljeni slikar visokog bečkog i austro-mađarskog društva. »Biti portretiran od Amerlinga bilo je pitanje prestiža najotmjerenijih i najbogatijih u društvu, a za njima nije zaostajalo ni intelektualno građanstvo«, zapisuje njegov prvi biograf August Frankl.¹¹ Jer, u svojim je portretima »ono tipično za barok i klasicizam sjedinio s realističkom strujom u jedinstvenu harmoničnu cjelinu, koju je — kao portretist dvora, plemstva i bogatih bečkih patricija — svojom sklonošću materijalnoj raskoši, otmjenoj pozi, blistavom koloritu znao genijalno potencirati.«¹²

Naravno, u pitanjima društvenog ugleda i moći nisu mogli stajati po strani ni slavonski feudalni magnati, osobito baruni Prandau i grofovi Pejačevići, koji su po ekonomskoj snazi bili ravni austro-mađarskom plemstvu, a često ih i nadmašivali. Stoga ne čudi što je i barun Gustav Prandau (1807—1885) naručio portrete svoje djece u toga toliko čuvenog slikara. Gustav Hillebrand Prandau imao je tri kćerke: Marijanu, Štefaniyu i Alvinu. (Sin Koloman je umro u djetinjstvu.) Pošto je obitelj po tradiciji slavonske aristokracije velik dio vremena boravila u Beču, nije bilo teško naći priliku da Amerling naslika sve tri kćerke. Ne znamo kad je Prandau naručio portrete, no prema bilješkama samog Amerlinga, koje je vrlo savjesno vodio, izradio je 1851. godine portrete Štefaniye i

10

Rupert Feuchtmüller — Wilhelm Mrazek: Biedermeier in Österreich, Wien 1963.

11

August Frankl: Friedrich v. Amerling. Ein Lebensbild, Wien 1889.

12

Karl Kobald: Alt-Wiener Maler, Wien.

8
Rudolf Bachleitner: Die Nazarener, München 1976, str. 22.9
ibidem, str. 24.



Marijane, a 1852. godine portret Alvine.¹³ Osječka galerija posjeduje portret Marijane i Alvine. Portret Marijane Hilleprand Prandau (ulje na platnu, vel. 630 × 510 mm. bez signature) tipični je bidermajerski portret. Jednostavan je u postavu, a na neutralnoj pozadini vidimo poprsje mlade žene, gotovo još djevojke, u 3/4 en face desno, u jednostavnoj tamnoj haljini, s tamnom kosom začesljanom na razdjeljak, s cvijećem u kosi i prozirnim velom koje joj pada niz lijevo rame. Izvedba je također jednostavna, bez većih finesa, sve u rutinskoj maniri majstora provjerena kista. Ne treba zaboraviti, Amerling dosiže svoj majstorski uspon oko 1840. godine (Portret Rudolfa Arthabera s djecom, 1837) a sve što poslije slijedi bez sumnje je dobro slikarstvo i dobar zanat, ali bez kreativnog uspona, što svjedoči i Marijanin portret.

Marijana Hilleprand Prandau rođena je 18. IV 1828. godine u Zagrebu, bila je udana za grofa Pavla Zichyja i brak je bio bez djece, a kad je Zichy 1850. godine umro, udala se 1852. godine za grofa Konstantina Normana Ehrenfelsa, s kojim je imala sedmoro djece. Umrula je 8. XI 1891. go-

¹³
Vidi pod 11.



dine u Oberdöblingu kod Beča. Portret je nastao za vrijeme udovištva mlade Marijane, poslije smrti prvoga muža i prije stupanja u brak s grofom Normanom, pa otuda njegova jednostavnost, crnina, bljedoća i pomalo elegičnost općeg dojma.

Ako je Amerling kod portreta Marijane poštivao uspomenu na nedavni tužni događaj, kod portreta Alvine razvio je punu ljepotu svoje tonske palete. I to je poprsni portret (ulje na platnu, vel. 630 × 520 mm, bez signature) s neutralnom pozadinom, no Alvina nas gleda gotovo en face, krupnih sjajnih očiju, otvorena pogleda. U Marijani je ostalo nešto djevojačko i naivno, a kod Alvine susrećemo profiliranu žensku osobnost. Slikajući Alvinu, Amerling je dao posebnu draž i ljepotu baršunu, svili i čipkama na njenoj haljini, na njenom ogrtaču, bisernom ukrasu na crnoj vrpici oko vrata (u tonovima tamne višnjeve i tamnomaslinaste boje), a na čipkama koje obrubljuju dekolte razvio je takvo bogatstvo pikturalnih finesa, da se taj portret uvrštava u njegova majstorska djela. Ako je u nekom od svojih portreta razvio čutilnu ljepotu, koja je »muzikom linija i boja dobila svoje jednokratno umjetničko djelovanje« (Feuchtmüller—Mrázek), postigao je to na tome portretu, jednom od bisera osječke galerije.

U uspoređenju s Alvinom, »Portret Bernardine Lützow« (ulje na platnu, vel. 740 × 600 mm, bez signature) nepoznatog autora nema eleganciju i slikarsku kvalitetu Amerlingova portreta, premda je inače riječ o također karakterističnom bidermajerskom portretu s intenzivnim bojama odjeće i živim rumenilom inkarnata. Identitet portretirane zahvaljujemo bilješci na pozadini slike, a ništa pobliže o njoj ni o autoru slike ne znamo. Sam portret govori nam više o ugodnoj vanjštini i ljupkosti mlade žene, nego o njenim unutrašnjim osobinama. Portret je također u poprsju, blagi en face lijevo.

Gotovo istodobno s Amerlingovim nastaju i portreti Karla Rahla (1812—1865), od kojega osječka galerija posjeduje čak deset primjeraka (portreta), među njima i jedan Alvine Hilleprand Prandau, tada već udane Pejačević. Rahl je bio ogorčeni

protivnik akademiziranog klasicizma i fanatično se borio za obnovu umjetnosti u smislu nove monumentalnosti, nalazeći svoje tematske poticaje u povijesti i mitologiji, a kolorističke u djelima velikih venecijanskih slikara. Ali, koliko god je u svojim kompozicijama ostao samo u okviru dobrih akademskih regula, kao portretist posjedovao je svojstvo da se unosi u svoje likove i da im da nešto i svojeg temperamenta. Osječka galerija posjeduje 2—3 njegova portreta, na kojima je taj romantičarski žar došao vidno do izražaja u sjaju očiju, u tamnom blistavom pogledu, u jarkosti boja i dubokim sjenama, u finoći slikanja tkanina, baršuna i svile i ustreptaloj obradi čipaka i njihovoj prozirnosti i, napokon, u fiksiranju duševnih, emocionalnih stanja svojih likova. Ali to je već kasnije poglavlje, poglavlje romantizma.