
Dva ciklusa slika Lerchingerova kruga u Zagrebu*

Dragana Ratković

Ministarstvo kulture RH
Uprava za zaštitu kulturne i prirodne baštine
Konzervatorski odjel Rijeka - Ured u Poreču

Izvorni znanstveni rad-UDK 75.044"17"

23. 11. 1998.

U radu se utvrđuje ikonografski program, podrijetlo i naručitelj niza od jedanest velikih ulja na platnu profane tematike iz Banskih dvora u Zagrebu. Spomenuta djela, zajedno s tri slike iz Hrvatskog povijesnog muzeja autorica pripisuje Antonu Lerchingeru (oko 1720-1787) i njegovom krugu, a atribucija se potvrđuje komparativnom analizom s poznatim djelima iz opusa radionice ovog kasnobaroknog najstora.

U reprezentativnim se prostorima Banskih dvora nalazi jedanaest slika, ulja na platnu, na kojima su prikazani zanimljivi prizori vojne i drugih žanr tematika. Slike do sada nisu bile sustavno obrađene, a uzrok je činjenica da su Banski dvori, zbog svoje tradicionalne funkcije političkog sjedišta, bili u pravilu zatvoreni za javnost i tek je nesretna okolnost njihova raketiranja u jesen 1991. godine bila poticaj da se bogati inventar te kasnobarokne palače otvori za stručnjake.¹

* Članak je nastao na temelju diplomskog rada ("Novootkrivene slike Lerchingerovog kruga u Zagrebu", Zagreb 1994), stoga se zahvaljujem svima koji su mi tada pružili stručnu pomoć, osobito Mariji Mirković i Marini Pisk.

¹ U Upravi za zaštitu kulturne baštine Ministarstva kulture nalazi se cjelovit popis inventara Banskih dvora, obrađen po vrstama materijala, a u obradi su, pored konzervatora spomenute Uprave, sudjelovali i kustosi Muzeja za umjetnost i obrt.

U trenutku izrade osnovne evidencije nije bilo poznato podrijetlo, autor, naručitelj ni povijesni kontekst nastanka tih slika. Pretpostavljalo se da nisu djelo jednog autora, nego barem dvojice. Uočeno je da sve slike pokazuju kasnobarokne stilske značajke, da su slikane na crvenoj podlozi (bolusu), te su okvirno datirane u kraj 18. st. Otvaranjem sonde utvrđeno je da je izvorna paleta bila puno svjetlija i pastelnija od današnje, ustanovljeno je da su neke slike vjerojatno izrezivane i naknadno uokvirivane² kao samostalne, da su višestruko, vjerojatno i višekratno preslikavane, te da je većina teško oštećena napadom na Banske dvore, pa je i preporučena što skoriji restauratorski zahvat.

Nakon restauracije dio je slika³ bio izložen na izložbi "Od svagdana do blagdana - Barok u Hrvatskoj", ali se tom prilikom nije pristupilo rješavanju problema njihova podrijetla, atribucije i datacije. Istodobno, doznalo se da Hrvatski povijesni muzej (HPM) također posjeduje tri slike sa žanrovskom tematikom, kupljene za muzejsku zbirku 1985. godine, uz napomenu da dolaze iz kutjevačkog imanja obitelji Turković. Zbog srodnosti sa slikama iz Banskih dvora, i muzejske su slike obuhvaćene u ovom radu, kojim će se pokušati rasvijetliti nepoznanica tih, po mnogo čemu iznimnih kasnobaroknih slika svjetovne tematike u Hrvatskoj.

* * *

Slike s vojnom tematikom dominiraju svojim izrazito velikim formatima (300x400 cm, 281x251 cm, 300x175 cm, 290x255 cm). Najveća prikazuje husarski tabor sa štafažama husara, te razvučenom vedutom grada na obali. Za razliku od ostalih, slika ne tematizira motiv bitke, već narativno, gotovo kao u vojničkom dnevniku, oslikava život u logoru u vrijeme predaha između bitaka. Druge dvije slike zasigurno su prvotno činile cjelinu, što potvrđuje i nadopunjavanje arhitektonskih elemenata utvrđenoga grada na obje slike. Na većoj je prikazan izražajan, individualiziran i pomno izveden figuralni prizor ranarnice s ranjenicima, ranarnikom, te redovnicima koji dijele posljednju pomast, a u perspektivi se vide shematizirani likovi vojnika u odorama austrijske vojske 18. st., postrojene u borbene linije podno utvrđena grada napadnuta s mora. Na manjoj slici likovi vojnika na nosilima nose ranjenike, a istodobni prikaz radnji na te dvije slike sasvim jasno upozorava da je riječ o jednoj, naknadno izrezanoj slici. Četvrta slika prikazuje osvajanje utvrđenoga grada koji s mora napada artiljerija s jedrenjaka, a s kopna skupina vojnika, odore kojih ne odaju

pripadnost nekoj onodobnoj vojsci. Budući da je i na toj slici primjetan zahvat na formatu, ulogu likova ribara u čamcu (desno dolje) teško je odgonetnuti na tematskoj razini.

Slike se ikonografski mogu povezati s procvatom vojničkog žanra u likovnim umjetnostima zemalja Habsburške Monarhije i njezinih političkih saveznika, a osobito se javlja polovicom 18. st. To su vrijeme obilježila dva rata, nasljedni (1740-1748) i sedmogodišnji (1756-1763), koje je Marija Terezija vodila za očuvanje svoje premoći u zemljama srednje Europe, a kao njezin glavni protivnik javlja se Pruska, čiji je uspon upravo započeo s Friedrichom II. Na strani Austrije borio se diljem monarhije veliki broj velikaša, koji su sudjelovanjem u brojnim bitkama dokazivali svoj prestiž, društveni i politički status. Upravo se oni i pojavljuju kao glavni naručitelji slika vojne tematike povijesnoga značaja, kao što je u Hrvatskoj slučaj s trakošćansko-brezovačkim ciklusima, vezanima uz ratno iskustvo Josipa Kazimira Draškovića zapovjednika predloženih bitaka U isto doba, scene bitaka i vojnih tabora omiljeni su motivi likovnih prikaza na predmetima umjetničkog obrta, kao što je porculan meissenske manufakture⁴, koji su većinom rađeni prema brojnim grafičkim predlošcima.

U tom kontekstu, čini se, treba gledati slike tog vojničkog ciklusa i zaključiti da su svojom marcijalnom tematikom duboko vezane uz duhovno ozračje svoje doba, te kulturnog i civilizacijskog podneblja. Moguće je da je zbog toga naručitelj, a da i nije morao biti sudionikom ratnih zbivanja, tim slikama tako intenzivno ukrasio zidove svojega, zasigurno raskošna, reprezentativna doma, a slikar ili slikari su ih s tolikom pomnošću izveli.

U skupini slika s žanr tematikom dominira, zbog velikih dimenzija (290x565 cm), slika na kojoj su prikazani štafažni likovi putnika namjernika, lovaca s tek ulovljenom divljači, galantnih muškaraca okupljenih oko tkaninom natkrivena ognjišta, te zaljubljen par ko-

² Sve su slike imale identične uske drvene okvire, mjestimice urešene pozlaćenim aplikacijama. Isti takvi okviri primjećeni su i na četiri slike starih hrvatskih gradova, vjerojatno djelima B. Šenoa, pa je za pretpostaviti da su sve zajedno istodobno uokvirane za potrebe izlaganja u Banskim dvorima.

³ Slike su restaurirane u Zavodu za restauriranje umjetnina na Zmajevcu, danas dijelu Hrvatskog restauratorskog zavoda, gdje se nalazi cjelovita fotodokumentacija i dokumentacija provedenih istraživanja i restauratorskih radova.

⁴ S. Staničić: Ratni prizori s hrvatskim sudionicima na porculanu meissenske

ji sjedi uz obalu rijeke.⁵ Dva utvrđena grada, od kojih je desni zahvaćen požarom, uzdižu se na stjenovitim uzvisinama, a s lijeve ih strane poluokružuje rijeka izvijenjena tijekom, dok horizont u pozadini zakrivaju dvije sivomodre planine nemirnih obrisa.

Dvije slike žanrovske tematike imaju iste dimenzije (291x65 cm), a na svakoj su prikazane po dvije scene, uokvirene naslikanim "štukturnim" okvirima na pozadini koja oponaša drvene obloge. U gornjoj su kartuši prve slike prikazani štafažni likovi, koji podno utvrđena grada promatraju munju na nebu, a u donjoj je prikazan požar skromne sirotinjske kuće sa siromašnom obitelji u bijegu i likom koji žurno otkopava imovinu. Gornju kartušu druge slike ispunjava prikaz požara utvrđenoga grada iz kojega također bježe stanovnici prenoseći svoju imovinu na dvokolici, a u donjem prizoru su prikazani galantni likovi u podnožju vulkanske erupcije. Na objema je slikama izvršena naknadna intervencija na izvorno zakošenim gornjim stranicama, koje su vjerojatno prilikom naknadnog uokviravanja poravnane trokutnim umetcima platna.

Druge dvije žanr-slike također čine komplementaran par, a ponovno ih povezuju iste dimenzije (285x60 cm). Na prvoj je prikazan požar utvrđenoga grada s dva štafažna lika žene i muškarca koji sudjeluju u gašenju požara, noseći prema vratima grada posude s vodom, a na drugoj je prikazano goruće stablo u podnožju kojega, zadubljen u misli, sjedi galantan lik u društvu stojećeg lika nešto robusnije građe. Slikama s glavnim motivom vatre valja pribrojiti i sliku vodoravnog formata (58,2x145,5 cm), koju s prvim opisanim parom povezuju i istovjetno naslikani "štuko" okviri, te pozadina koja oponaša drvene obloge. I tu je prikazan požar utvrđenoga grada na obali sa štafažnim likovima muškaraca koji bježeći nose zavežljaje i drvene sanduke, te likom žene koja zapomaže, dok joj se uza skute privija dijete, a sa strane ih promatra pas.

Sasvim je samostalna slika (127x56,8 cm) s likom goniča s konjima, na kojoj se uz desni rub uzdižu ru-

ševni zidovi utvrde, a u pozadini pruža sivoplavičasti krajolik s planinama. Sadašnje stanje upućuje na intervenciju na formatu, te je slika bitno izgubila od svojega prvotnog izgleda, pa je i njezina autentična sadržajna poruka nejasna.

Tri slike iz HPM-a povezuje prevladavajući motiv vode, koja se pojavljuje u obliku rijeke na čijim travnatim obalama pecaju štafažno prikazani likovi ribiča, a u pozadini su stjenovite planine plavičastih tonova. Slike su vodoravnih formata, dvije imaju iste dimenzije (54x156 cm), treća je nešto manja (50x115 cm), a sve tri su također uokvirene "štukaturama" naslikanim na podlozi koja oponaša drvene obloge. Manja se slika izdvaja duhovitom scenom s ribičima koji peku ribu, razvedenom arhitekturom utvrđena grada s mostićem i svjetionikom, te kućama seoskog gazdinstva, što se nižu uz obalu rijeke.

Motivi vatre i vode, zajedno s motivima zemlje i zraka, pojavljuju se u povijesti umjetnosti u raznolikim varijantama i čine sastavni dio teme "Četiri počela ili elementa". James Hall⁶ navodi da se četiri elementa mogu prikazivati ili kao bezimene ženske figure, razlikujući se samo po atributima, ili, posebno u 16. st., kao klasični bogovi i božice. Majstori žanr-slikarstva i tzv. *fetes galantes* 17. i 18. st. davali su naslove četiriju elemenata nizovima slika što prikazuju mladiće i djevojke u odgovarajućoj djelatnosti. Način prikazivanja elementa vode na tri slike iz HPM-a točno je određen u Hallovom rječniku: "Slikari žanr-slika prikazuju ribiče na riječnoj obali ili na lađici."⁷ Element vatre⁸ prikazuje se likovima Vulkana ili žene kojoj je glava u plamenu, a munja u ruci, što se u dva prizora na slikama iz Banskih dvora pojavljuje ogoljena od mitologije i, u duhu racionalizma je svedena na prirodne pojave erupcije vulkana i bljeska munje na nebu. Iako se pojavom munje, tj. nebeskog ognja (zrak!) i vulkana, tj. podzemnog ognja (zemlja!) daje posredno iščitati prisutnost ostalih dvaju prapočela, zraka i zemlje, jasno je da je riječ o necjelovitu ciklusu. Ipak, slika s prikazom goniča konja, za koju je već rečeno da je izrezana iz veće cjeline, upućuje na element zemlje, koji se u žanr-scenama često pojavljuje prikazivanjem djelatnost lovaca, ratara i stočara.

Slika najvećeg formata zbog svojih se dimenzija može nadovezati na slike vojne tematike, ali ju prikazani likovi, bez sumnje, svrstavaju u ciklus četiriju elemenata. Što više, na njoj su istodobno prikazani elementi vatre, vode i zemlje, a posredno je prisutan, u obliku dima na nebu, i element zraka. Upravo zbog navede-

proizvodnje (u katalogu: Od svagdana do blagdana. Barok u Hrvatskoj. MUO, Zagreb 1993, str. 170-176).

⁵ Slika je nakon teškog mehaničkog oštećenja u raketiranju Banskih dvora, restaurirana na Zmajevcu 1997. god. i do sada nije bila publicirana.

⁶ J. Hall: Rječnik tema i simbola u umjetnosti. Zagreb 1991, str. 47-48.

⁷ Isto; str. 48.

⁸ Isto; str. 48.

nih značajki ta je slika važna spona između ciklusa vojne tematike i teme četiriju elemenata, te nedvojbeno potvrđuje njihovu uzajamnost i čvrstu povezanost.

Na svim slikama prikazani likovi, svojim jasno izraženim staleškim oznakama, slikovito ocrtavaju strukturu društva svojega doba. Također se razlikuju iskazanim temperamentom: jedni reagiraju flegmatično ili melankolično, drugi otvoreno iskazuju uzbuđenje ili strah, te se tu latentno osjeća prisutnost srodne ikonografske teme "Četiri temperamenta".

Slojevitost sadržaja žanr-slika navodi da ih valja promatrati kao povezan moralno-didaktični ciklus, urastao u duh 18. stoljeća, kada, nastaje i stalni krug tema slikovnica koje se posvuda šire: motivi narodne mudrosti, poslovice, moralna pravila, alegorije životne dobi, drveta ljubavi i sl. Pandan tom ikonografskom programu u kontinentalnoj Hrvatskoj nalazi se u složenoj ikonografiji zidnog oslika kabineta u zapadnom krilu dvorca Miljana, što će za stilsko definiranje naših slika biti glavna poredbena građa.

Povezanost slika iz Banskih dvora i Hrvatskog povijesnog muzeja, naslućena na razini ikonografske interpretacije, potvrdu nalazi i na razini prepoznavanja njihovih stilskih značajki. Naime, stilsko je jedinstvo svih slika postignuto upotrebom istih motiva, osobito prilikom rješavanja teme krajolika i veduta, što upućuje na upotrebu istih predložaka. Krajolici, bez obzira pojavljuju li se kao potisnuti, u "isječcima" ili kao dominantni definirani su travnatim humcima u zasjenjenim prvim planovima, zrcalnim površinama jezera, mora ili rijeka, visokim stablima ogoljelih krošnja i iskrivljenim deblima, te planinama nemirnih obrisa, modeliranim plavičastosivim sjenama. Učestalo se pojavljuje i motiv tkanine privezane o dva stabla, natkrivena konačišta na slici s husarskim taborom, ranarnicom, ali također i na najvećoj slici iz ciklusa četiriju elemenata. Na slikama se izmjenično pojavljuju utvrđeni burgovi na uzvisinama, kružnih tlocrta i visokih, masivnih bedema, unutar kojih se izdižu cilindrične ili četverokutne kule, zatim ruševine starih gradova oronulih zidova, te građevine kružnog tlocrta s neobičnim kupolama i visoki zvonici zašiljenih krovova. Jedino se veduta horizontalno razvučena građa na najvećoj slici vojne tematike, zahvaćena u širokoj panorami, ističe postignutim dojmom topografske vjerodostojnosti.

Na svim se slikama pojavljuju i dobro proporcionirane štafaže koje se mogu podijeliti u dvije skupine. U jednoj su vretenasti, shematizirani, kruti i plošni li-

kovi husara na slici s husarskim taborom, likovi austrijskih vojnika postrojenih u borbene linije i galantni muški likovi na najvećoj slici iz ciklusa četiriju elemenata. Drugoj, brojnijoj grupi pripadaju likovi prikazani na svim ostalim slikama oba ciklusa. Te su štafaže izvedene skicozno, namočenim kistom, koloristički bogato, ponekad i izravnim miješanjem boja, a njihov je volumen postignut suptilnim prijelazima osvjetljenih i zasjenjenih ploha. Na njima se sjene pojavljuju kao važna kromatska komponenta, jer najčešće nisu izvedene u lokalnoj boji, već su miješane s crvenim tonovima, što dolazi do izražaja kod likova koji se nalaze u blizini vatre kao izravnog izvora svjetlosti u slici. Takvo se slikarsko rješenje primjećuje na slici s ranarnicom, stablom u plamenu i ribičima koji peku ribu, ali ono sasvim izostaje na slikama s husarskim taborom i najvećoj slici iz ciklusa četiriju elemenata, gdje se također pojavljuje isti slikarski zadatak.

Kao što i priliči štafažama, individualizaciji likova ne pridaje se osobita pozornost, pa svi likovi imaju ovalna lica s naglašenim punašnim obrazima, a u profilima su im nosevi povezani s kuglastim čelima bez udubljena prijelaza između obrva. Ujednačeno se pojavljuje i detalj fino oblikovanih ruku s tankim prstima, te izdužena stopala. Ipak, važno je uočiti da u raznolikosti individualiziranih formi patosa, te rješavanju slikarskih problema akta, tjelesnih skraćenja i osvjetljenja na likovima u sceni ranarnice nema pandana na ostalim slikama, pa se nameće pretpostavka da je taj prizor izveo autor zrele slikarske osobnost, koji je izradu manje problematičnih, a istodobno i brojnijih detalja, prepustio pomoćniku ili pomoćnicima. S druge pak strane, u već spomenutim oprečnostima u oblikovanju krutih, vretenastih likova i likova razigranih, arabesknih obrisa prepoznaju se dvije ruke, pa bi autor te kvalitetnije grupe likova možda mogao biti istaknutiji član majstorove radionice.

Jasnu pripadnost rokoko stilu žanr-slika potvrđuju tanki, prutasti, slikani okviri blago zaobljenih kraćih stranica, kojima su naslikani prizori odvojeni od vanjske slikane podloge, koja oponaša teksturu drvenih ob-

⁹ M. Mirković: Zidne slike u "kabinetu" dvorca Miljana (u knjizi: Dvorac Miljana, Zagreb 1992, str. 75-85).

¹⁰ F. Zeri: Tuji slikarji od 14. do 20. stoljetja, katalog Narodne galerije u Ljubljani, Ljubljana 1983., str.56-58.

¹¹ F. Zeri: op. cit.; br. u katalogu 65.

loga. Po sredini slikanih stranica okvira, a češće samo na njihovim spojevima, simetrično i u pravilnom ritmu raspoređeni su razigrani, bijelosivi rokaji, izvijeni listići i jezičci. Prema vještini izrade slikanih štukatura može se pretpostaviti da je autor tog ciklusa, osim što je bio vješt slikar krajolika, veduta i štafaža, bio i vrstan slikar štukature.

U potrazi za poredbenom građom za daljnje stilsko određivanje slika u kontekstu kasnobaroknoga slikarstva kulturnog kruga kojemu pripadaju, nailazimo na bogat opus štajerskog slikara Antuna Lerchingera (oko 1720-1787). Slikovita modelacija tijela s karakterističnim uskim rukama dugih prstiju koji se sužavaju, zatim glave s naglašena kuglasta čela, te upotreba sočnog kista prilikom sjenčanja, sve su te značajke Lerchingerova slikarstva prisutne i na našim ciklusima. Likovi koji na leđima nose zavežljaje ili kutije na žanr-slikama neobično podsjećaju na "rudare" u središnjem medaljonu olimske ljekarne (datirano 1780.god. i pripisano A. Lerchingeru). Tipologija građevina s istovrsnim motivima kupola ili zvonika s crvenim, na vrhu zašiljenim krovovima, višekutne građevine s rebrastim, crvenim krovovima, zatim monokromne ruševine "nagriženih" zidova, te vedute koje pobuđuju dojam topografske točnosti pojavljuju se i u pojedinim Lerchingeru pripisanim zidnim slikama (oltarna pala u kapeli dvora Oršić u Gornjoj Stubici; lik Jone u medaljonu ljekarne u Olimju iz 1780.). Vješto izvedeni likovi u ratnoj ranarnici mogu se također prepoznati u Lerchingerovu poznatom opusu (zidna slika "Sveti Franjo liječi bolesnika" iz 1766. god. u kapeli Sv. Franje Ksaverskog u Olimju; uz lik sveca na ogradni kora iz 1750. god. u župnoj crkvi Sv. Marije u Taborskom). Ipak, unutar Lerchingeru pripisanih djela, zidni oslik kabineta u dvorcu Miljani na svim je razinama najbliži slikama naših ciklusa. Motivi i slikarska izvedba, a posebice naslikane rokoko-kartuše, najčvršće povezuju naše žanr-slike sa šest krajolika na nadvratnicima i natprozornicima miljanskog kabineta, kojima su po svemu najrodnija dva veća krajolika iz HPM-a.

Miljanski je ciklus temeljito obradila Marija Mir-

ković⁹. Slikama je jasno odredila stilske značajke vežući ih, s jedne strane na slikarstvo Franza Ignaza Flurera (1688-1748), te s druge na francuske slikare pastoralu i galantnih svetkovina, Antoineta Watteaua ili njegova učenika Nicolasa Lancreta. Od ta dva utjecaja, francuski se na našim slikama osjeća posredno, više kroz opće prisutnu francusku modu u onodobnoj Europi, a utjecaj je Flurerovih krajolika prisutan posebno na slikama većih formata, u kojima je krajolik dominantniji i bogatiji motivima. Izravan "citat" (ili "citat citata"!) s jednoga Flurerova krajolika u Narodnoj galeriji u Ljubljani¹⁰ jest motiv građevine kružna oblika s akroterijima, koja upućuje na antičke reminiscencije, a nalazi se na slici s ranarnicom u našem vojnom ciklusu.

Federico Zeri¹¹ obradio je dio krajolika iz Flurerova opusa, koji su razasuti po slovenskim muzejima, uvodno izlažući kratak pregled umjetničkog razvoja tog slikara, rukopis kojeg pokazuje istančano poznavanje talijanskoga, posebno venecijanskog slikarstva 17. st. Zeri pronalazi utjecaje Marca Riccia, Luce Carlevaria i osobito talijaniziranog Holandana Cavaliere Tempeste (Pieter Mulier ml.). Od njega je Flurer preuzeo velik dio svojega pejzažnog repertoara, posebno način upotrebe oblaka, koji njihovim krajolicima daju osobitu dinamičnost, zatim visoka stabla kao vertikalna uporišta, motive slapova, jezera, planinskih lanaca te štafažnih figura.¹² Prilog istraživanju opusa toga, po rođenju bavarskoga, a po djelovanju štajerskog umjetnika, dala je i M. Repanić Braun¹³. Autorica je definirala kompozicije njegovih brežuljkastih i šumovitih pejzaža sa štafažnim ljudskim likovima, obraslim ruševinama, arhitekturom starih gradova, odsjajima mirnih jezerskih voda koji podsjećaju na pastirske idile i u njima prepoznala izmješane utjecaje pejzažnog slikarstva 17. stoljeća, nizozemskih romanista, herojskih pejzaža Claude Lorraina i Poussina, koji su uz Gasparda Dugheta i Salvatora Rosu bili uzor njemačkim umjetnicima kasnog 17. i ranog 18. st., te vrlo jak utjecaj Nijemca Johanna Heinricha Rossa.

Utjecaj Flurerovoga slikarstva u slikama iz Banskih dvora i HPM-a, navodi na pomisao da je i njihov autor, kao i autor miljanskih slika prema mišljenju Marije Mirković, bio članom Flurerove radionice, tim više što F. Zeri spominje njegove još uvijek anonimne nastavljake. Zato se može pretpostaviti da su oni tvorili jedan kompaktan slikarski krug koji je, posredovanjem svojega učitelja, preuzeo maniru i motive, kako venecijanskoga, tako i sjevernjačkog slikarstva onoga doba.

¹² Đ. Vandura: Nizozemske slikarske škole, katalog Strossmayerove galerije u Zagrebu, Zagreb 1988, str.116.

¹³ M. Repanić Braun: Slika Ignaza Flurera Rođenje Isusovo u crkvi uršulinskog samostana u Varaždinu. Peristil 35/36, Zagreb 1992/93., str. 234.

U pokušajima odgonetanja zagonetke podrijetla slika iz Banskih dvora, počevši od prvotne pretpostavke da su bile njihov izvorni dekor s kraja 18.st., a koja se temeljila na spoznajama Lelje Dobronić¹⁴ o pomicanju vremenske granice obnove palače nakon požara 1766. god. s početka 19. st. na razdoblje između 1771. i 1783. god. - što bi stilski odgovaralo nastanku slika, - podaci iz međuratnih inventarnih knjiga Banskih dvora¹⁵ riješili su sve nedoumice. Naime, u nabavnoj knjizi iz 1930. god. prvi se put spominje jedanaest "slika ukrasnih raznih veličina" i navodi se da su kupljene 9. rujna 1930. god. za 45 000 dinara od D. Turkovića iz Zagreba. Slike su upisane i u inventar iz 1938. god., a u inventaru iz 1946. god. spominje se samo devet slika, uz komentar da su "slike uljene i starinske iz doba Trenkovich pandura" dobile nove drvene okvire. Što se tiče broja slika, očito je riječ o pogrešci, jer ih je do danas sačuvano svih jedanaest, a slikovita datacija (začudo!) nije bila nimalo neprecizna, što će se poslije i potvrditi.

Unatoč činjenici da se danas nalaze u posjedu dviju institucija, Hrvatskog povijesnog muzeja i Banskih dvora, razvidno je da su slike u jednom razdoblju imale zajedničkog vlasnika - obitelj Turković. Ipak, malo je vjerojatno da su izvorno naručene za opremu unutrašnjosti kutjevačkoga dvorca, na što je upućivao podatak prilikom nabave slika za muzej, jer se kutjevačko imanje sve do 1784. god. nalazilo u posjedu Isusovačkoga reda, kada prelazi u posjed države, da bi tek kasnije postalo vlasništvo ove obitelji.¹⁶

Međutim, 1919. god. jedan je član obitelji Turković kupio znameniti dvorac Novo Celje u Savinjskoj dolini, u štajerskom dijelu Slovenije, a već ga 1930. god. prodao Dravskoj banovini, o čemu je u novije doba pisala Tatjana Badovinac, kustos Pokrajinskog muzeja u Celju¹⁷. Baveći se unutrašnjom opremom dvorca, autorica navodi da je upravo u vrijeme prodaje dvorca inventar najviše osiromašio, podastirući izvještaj Francea Stelea¹⁸ prema kojem je barun Turković prilikom selidbe želio sa sobom u Hrvatsku ponijeti sav inventar, u čemu je djelomice spriječen, te je dio pokretnina ipak morao vratiti. Taj preostali dio inventara u Sloveniji ipak se rasprišio, pa se danas nalazi u zbirkama raznih slovenskih muzeja ili u privatnom vlasništvu.

Dvorac Novo Celje, koji se u slovenskoj stručnoj literaturi često naziva "slovenski Schönbrunn", dao je 1754-1760. god. sagraditi grof Anton Gaisruck kao

novo središte celjske grofovije. Slovenski povjesničar umjetnosti Ivan Stopar¹⁹ opisuje dojmljivu vanjštinu dvorca koju može zasjeniti samo njegova unutrašnjost, ističući nenarušeni izgled reprezentativne dvorane prvoga kata, u kojoj su sačuvana dva kamina, štukatura na marmorizacija zidova i portreti grofova Gaisruck. I u sobama *belletage* očuvane su štukature, a nekada su njihovi zidovi bili presvučeni tapetama, podovi oplemenjeni dragocjenim parketima, a svaka je soba imala raskošne rokoko peći. Zidove soba također su rešili prikazi alegorija četiriju godišnjih doba i kinezerija, čija je moda upravo u kasnom baroku doživjela procvat, ali i prikazi teme četiriju elemenata ili počela, što u spomenutom članku navodi T. Badovinac²⁰. Proučavajući sliku koja se nalazi u zbirci Pokrajinskog muzeja u Celju, a prikazuje krajolik s ribičima, autorica zaključuje da pripada ciklusu slika "Četiri elementa" iz dvorca Novo Celje, te ih povezuje sa slikama s izložbe "Od svagdana do blagdana - Barok u Hrvatskoj". Time je postalo sasvim sigurno da žanr-slike iz Banskih dvora i HPM-a čine dijelove ciklusa iz dvorca Novo Celje, te da su vjerojatno nastale u godinama njegove izgradnje²¹.

Krene li se tragom oslikane podloge koja oponaša drvene obloge na većem broju slika iz ciklusa "Četiri počela", može se pretpostaviti da su te slike činile sastavni dio onih ploha dvorca koje su uistinu bile obložene drvom ili su u cijelosti sačinjene od punoga drveta. Dvije okomite slike s po dva prizora, kojima su gornje stranice izvorno bile nasuprotno zakošene pod istim kutom, vjerojatno su imale funkciju oslikanih ukлада dvokrilnih vrata koja su mogla povezivati dvije susjedne prostorije ili su služile za zatvaranje neke veće prozorske niše. Naslikani okvir slike vodoravnog formata iz Banskih dvora imao je kraću donju i dužu

¹⁴ Lj. Dobronić: O gradnji dvora na Radićevom trgu u Zagrebu. Iz starog i novog Zagreba VI, Zagreb 1984, str. 135-141.

¹⁵ Knjige se čuvaju u Uredu za upravljanje imovinom Republike Hrvatske.

¹⁶ Za podatak zahvaljujem M. Mirković.

¹⁷ T. Badovinac: Nekaj o opremi dvorca Novo Celje, Argo 40/2 1997, str. 40-42.

¹⁸ Isto; str. 40., bilj. br. 5.

¹⁹ I. Stopar: Gradovi na Slovenskem. Ljubljana 1986, str. 124-126.

²⁰ T. Badovinac: op.cit., str.41

²¹ Isto; str.40, bilj. br. 6. Autorica upozorava na dvije slike u privatnom vlasništvu, "Krajolik s pastirima" i "Krajolik s lovcima" (dim: 63x140), koje vjerojatno pripadaju novoceljskom ciklusu "Četiri počela" i to upravo popunjavajući niz koji tematizira element zemlje.

gornju stranicu (naknadnom su intervencijom poravnane), što upućuje na pretpostavku da se nalazila na zakošenoj plohi. Kako kompozicija slike upućuje na gledanje odozdo, može se zaključiti da se nalazila na tjemenu prozorske niše, ili kao supraporta ili suprafenestra, te da je vjerojatno u izvornom postavu činila sastavni dio prethodnih dviju slika. Sličnu bi funkciju onda imale i tri slike iz HPM-a, istovrsna rokajnog ureša i vodoravnih formata, iako bez zakošenih bočnih stranica okvira. Kako druge dvije slike okomitih formata nemaju na opisan način artikulirane okvire (ne treba zanemariti mogućnost da je rokajni ures uklonjen naknadnim rezanjem, zbog čega se ni slika s goničem konja ne može kontekstualno promatrati), može se pretpostaviti da su se nalazile na uskim odsječcima zidova, vjerojatno između prozorskih niša i vrata. Najveća bi slika toga ciklusa ispunjavala cijelu plohu zida, neraščlanjenog vratima i prozorima.

Iako se u spomenutoj slovenskoj literaturi slike vojne tematike ne spominju u svezi s opremom dvorca Novo Celje, već je na ikonografskoj i stilskoj razini potvrđena njihova povezanost sa žanr-slikama, a što potvrđuje i činjenica da su zajedno nabavljene od istog vlasnika. Budući da se odlikuju velikim dimenzijama i ujednačenim visinama, može se pretpostaviti da su, kao i najveća slika iz ciklusa četiriju elemenata, u svojoj izvornoj funkciji bile, poput tapeta ili oslikanih panoa, inkorporirane na zidovima reprezentativnog prostora dvorca Novo Celje.

Smjernice proizašle tijekom izloženog istraživanja stilskih osobina slika iz Banskih dvora i Hrvatskoga povijesnog muzeja, jasno su ukazivale na Antona Lerchingeru, kao jednoga od mogućih autora tih dvaju ciklusa. Naime, već je Marina Pisk, kustos spomenutoga

muzeja, tri slike iz svoje zbirke okvirno datirala oko 1770-80. god. i pripisala ih Antonu Lerchingeru, a na istog su autora upućivale i zidne slike iz dvorca Miljana, najrodniji poredbeni materijal, koje je M. Mirković pripisala istom majstoru i datirala ih u 1763. god. Konačna se potvrda tih pretpostavki nalazi u podatku²² da je upravo taj štajerski majstor 1763. god. freskama oslikao kapelu dvorca Novo Celje, pa je logično da je vlasnik dvorca od istog autora naručio i izradbu profanog ciklusa za reprezentativne prostore svojeg obitavališta.

Utvrđivanju opusa Antona Lerchingeru i njegova umjetničkog habitusa, pridonjeli su i hrvatski i slovenski povjesničari umjetnosti, jer je i djelatnost tog umjetnika vezana uz lokalitete u Hrvatskom zagorju, Šmarsko-rogaškoj okolici i Savinjskoj dolini. Janko Barle²³ (1900.) i Đuro Szabo²⁴ (1914.) zaslužni su za identificiranje ovog autora, kao i za definiranje većega dijela njegova hrvatskog opusa zidnih slika (ž.c. sv. Ivana u Novoj Vesi u Zagrebu, crkva u Trškom Vrhu). U Sloveniji je tek 1957. god. France Stele²⁵, nakon izložbe radova slovenskoga baroknog slikara Fortunanta Berganta, izdvajanjem iz njegova opusa onih djela koje je okarakterizirao kao spoj štajerskoga i zagorsko-pavlinkoga slikarskog smjera, započeo s preciznijim stilskim i morfološkim definiranjem tada još anonimna autora. Njegov je opus razgovjetnije odredila Anica Cevc 1959. god. i prepoznala u njemu Antona Lerchingeru. Ista je autorica sustavno izložila kronologiju Lerchingerovih radova u Likovnoj enciklopediji Jugoslavije 1987. god., a najnovije spoznaje (okvirnu godinu slikareve smrti, poslije 1792. god., precizirala je godinom 1787.) objavila je u Enciklopediji Slovenije 1992. god. U Hrvatskoj su se u novije doba Lerchingerom bavile Anđela Horvat²⁶, koja je 1982. god. zaključila autorov hrvatski opus, te Marija Mirković i Mirjana Repanić Braun. U tekstu o trostilskom osliku župne crkve sv. Ivana u Novoj Vesi iz 1990. god.²⁷ M. Mirković je najstarije zidne slike u pobočnoj kapeli iz 1787. god. konačno pripisala Lerchingeru i njegovu pomoćniku Antunu Archeru, a potom je 1992. god., u više puta citiranu tekstu o zidnom uresu kabineta u dvorcu Miljana, proširila opseg majstorove djelatnosti i na svjetovnu tematiku. M. Repanić Braun²⁸, također 1990. god., Lerchingeru pripisuje iluzionistički zidni oslik u kapeli Majke Božje u Novoj Vesi u Zagrebu.

Najbolji, a ujedno i najbrojniji dio Lerchingerova opusa čine zidne slike, pa se prvi put i spominje 1742. god. kao suradnik ptujskog slikara Franca Antona Pach-

²² A. Cevc: Lerchinger, Anton Jožef u: Enciklopedija Slovenije 6, Ljubljana 1992, str. 134-135. - T. Badovinec: op.cit., str. 40, bilj. br. 2. Autorica navodi da je Restavratski center Slovenije 1988.god. počeo s obnovom dvorca, te su tada otkrili Lerchingerove freske u dvorskoj kapeli.

²³ J. Barle: Povijest župnih crkava zagrebačkih II. Zagreb 1900.

²⁴ Đ. Szabo: Spomenici kotara Krapina i Zlatar, Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva NS XIII, Zagreb 1914, str. 103-205.

²⁵ F. Stele: Slikar Fortunat Bergant. Razprave SAZU IV/2, Ljubljana 1957.

²⁶ A. Horvat: Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj (u knjizi: Barok u Hrvatskoj, Zagreb 1982, str. 146, 148, 149, 152, 154).

²⁷ M. Mirković: Zidno slikarstvo (u monografiji: Sveti Ivan Krstitelj zaštitnik Hrvata, Zagreb 1990, str. 107-119).

²⁸ M. Repanić Braun: Anton Lerchinger - freske u kapeli Majke Božje u Novoj Vesi u Zagrebu. Radovi IPU 14/1990, str. 173-177.

mayera prilikom oslikavanja kapele žalosne Gospe u ptujskoj prepozitnoj crkvi sv. Jurja. Njegova pak poznata ulja na platnu, uglavnom svetačke slike, u stručnoj se literaturi²⁹ spominju kao djela mnogo slabije kvalitete, a Lerchingerovu opusu, u do sada objavljenim radovima, nije pripisan niti jedan svjetovni ciklus izveden u tehnici ulja na platnu.

S druge strane, i M. Mirković upozorava da je u Lerchingerovu opusu nemoguće naći samostalne krajolike poput onih u miljanskim nadvratnicama i natprozornicama, te da je s njim teško povezati i vatoovske likove u prozorskim nišama kao i razigrane štafaže u krajolicima, pa pretpostavlja da se u Miljani mogu očekivati dva autora, od kojih je jedan Anton Lerchinger, a drugi autor još uvijek nije poznat, iako je stalno prisutan u Lerchingerovim djelima sve do kraja 60-ih godina 18. st. Činjenicu da je Lerchinger imao više suradnika, M. Mirković³⁰ potkrijepljuje arhivskim podatkom iz 1763. god., koji je objavio R. Kolbach, a govori o tome da je Lerchinger, učenik gradačkog slikara Johanna Christosoma Vogla, ušao u uži izbor za izvođenje slikarskih radova u cistercitskom samostanu Rein kraj Graza. Arhivskom je gradom dobiven uvid u Lerchingerov slikarski program: prvi je njegov uvjet da na zidovima ne smije biti okvira izrađenih u štuku, već oni moraju biti naslikani kistom, te da mu za taj posao treba sedam pomoćnika. Prvim se uvjetom Lerchinger uistinu pokazao pravim majstorom rokoko senzibiliteta, jer je vrlo vjerojatno slikanu štukaturu u Reinu želio naslikati kao u Miljani, ali i kao na uljima iz Novog Celja (!), a drugim se uvjetom otvara mogućnost da su neki od tih njegovih, prijeko potrebnih suradnika, bili stalnim članovima njegove radionice.

Svjetovni ciklus "Četiri elementa" i slike vojnog sadržaja mogu se uzeti kao potvrda da je A. Lerchinger ipak izvodio krajolike i vedute sa štafažama kao samostalne likovne cjeline, iako ih u njegovim poznatim djelima vjerske tematike nalazimo tek posredno, da se u rješavanju tih slikarskih zadataka oslanjao na krajolike F.I. Flurera, što učvršćuje već iznesenu pretpostavku da je bio Flurerov učenik ili suradnik, te da se kao prekretnica u njegovu radu može uzeti upravo 1763. god., kada osim novoceljskih, vjerojatno izvodi i krajolike u kabinetu dvorca Miljane, a tu istu godinu i A. Cevc³¹ uzima kao završetak njegove faze iluzionističkog slikarstva. Međutim, iste se godine Lerchinger natjecao za izvođenje slikarskih radova u cistercitskom samostanu Rein kraj Graza, koje nije izveo, ali je zato te godine ostvario ostale navedene zahtjev-

ne i složene narudžbe, za ostvarenje kojih je zacjelo imao potporu svojih pomoćnika. Za sada je teško utvrditi je li barem jedan od njih bio zaokružena slikarska osobnost, pa je u Lerchingerovim radovima stvaralački sudjelovao, te možda i bio Flurerovim učenikom i on taj odlučujući spiritus movens koji je predvodio izvođenje krajolika, veduta i štafaža, a ne sam Lerchinger. Ipak, činjenica da se u arhivskim izvorima spominje Anton Lerchinger, a ne netko drugi, zasigurno nije slučajnost, a tek će sustavno bavljenje opusom ovoga, ali i ostalih baroknih slikara koji se javljaju u štajerskom dijelu Austro - Ugarske monarhije, poput Josepha Clausa, Georga Rafa, Johanna Caspara Wagingera i Matthiasa von Görza³², moći razriješiti spomenute nedoumice.

U tome će zasigurno biti od pomoći i dva novootkrivena ciklusa u Hrvatskoj, podrijetlom iz dvorca Novo Celje. Za očekivati je da će se s vremenom pojaviti i druge slike, sada raspršene u privatnim posjedima, te da će u nekom zajedničkom izložbenom projektu hrvatskih i slovenskih stručnjaka biti u cjelini prikazane široj javnosti.

²⁹ A. Cevc: op. cit., str. 134-135.

³⁰ M. Mirković: op.cit., str. 83-84.

³¹ A. Cevc: op.cit., str. 134-135

³² T. Badovinac: Joseph Claus (1700-1764). Drobci o slikarju in njegovem delu. Celjski zbornik 1991, str. 29-38.

1. "Husarski tabor" (iz vojničkog ciklusa)





2. Vojna ranarnica i bitka za utvrđeni grad (iz vojničkog ciklusa)



3. Grad u plamenu s austrijskim vojnicima i ranjenicima (iz vojničkog ciklusa)

4. Bitka za utvrđeni grad (iz vojničkog ciklusa)



5. Utvrđeni gradovi sa štafažama (iz ciklusa "Četiri elementa")





6. "Munja" i "Požar" (iz ciklusa "Četiri elementa")



7. "Požar" i "Vulkan" (iz ciklusa "Četiri elementa")



9. "Drvo u plamenu" (iz ciklusa "Četiri elementa")



8. "Požar utvrđenog grada" (iz ciklusa "Četiri elementa")



10. Požar utvrđenog grada (iz ciklusa "Četiri elementa")



11. "Krajolik s ribičima i utvrđenim gradom" (iz ciklusa "Četiri elementa")



12. "Krajolik s ribičima" (iz ciklusa "Četiri elementa")

Desno:

14. "Gonič krava i utvrđeni grad" (iz ciklusa "Četiri elementa")

13. "Krajolik s ribičima" (iz ciklusa "Četiri elementa")



Dragana Ratković
Two Cycles of Paintings by Lerchinger's Circle in Zagreb

In the Ban's palace in Zagreb, eleven large format paintings, oil on canvas, depicting interesting genre and military scenes, have only been registered for the first time after the bombing of the palace (1991). Their origin, author, the circumstances of their commission and the historical context have been unknown. This research tries to throw some light on these in many ways exceptional late-Baroque paintings of secular subjects in Croatia, including as a related subject three genre paintings from the Croatian Historical Museum in Zagreb.

By means of iconographic and stylistic analysis, the author concludes that all the paintings make a stylistically rounded whole and that they should be treated as two iconographic cycles united by the spirit of the time. The first is associated with the flourishing of military genre painting in the countries of the Hapsburg Monarchy during the reign of Maria Theresa, marked by two wars, the War of the Austrian Succession (1740-1748) and the Seven Years' War (1756-1763). The second cycle is connected with the theme "The Four Elements" which in 17th- and 18th century genre painting appears in the form of fetes galantes or "popular" picturebooks.

More accurate dating and attribution of the paintings was made possible by the discovery that all the paintings come from the Novo Celje castle, which was built by count Anton Gaisruck for the seat of the Celje county in 1754-1760, and that they were brought to Croatia in the nineteen thirties by Baron Turković, one of the castle's last owners. The fact recorded in the scholarly literature, that the walls of the castle's chapel were decorated in 1763 by the Styrian Baroque painter Anton Lerchinger (cca 1720-1787) led to the logical conclusion that the owner commissioned the same artist to paint a secular cycle for the reception rooms of his residence.

The attribution of paintings to Lerchinger and his circle has been confirmed by a comparative analysis of known works from the workshop of this late-Baroque master (wall paintings in the Miljana castle, in the pharmacy and chapel of St. Francis Xavier in Olimje, paintings on the railing of the choir in Taborskoš). The research may lead to further study of this painter's opus in Croatia and Slovenia; its diversity and expansion indicate a broader circle of coworkers among which, in hitherto published studies, at least one emerges as a mature artistic personality.