

Dileme oko vukovarskih pejzaža

Velika izložba slika Franja Giffingera početkom 1973. godine u Zagrebu koju je, kao rezultat višegodišnjeg istraživanja, organizirao i katalog uredio Boris Kelemen, postala je problemska onim momentom kada je portretnom opusu ovog slikara dodana jedna mrtva priroda iz Gradskog muzeja u Vinkovcima, te 13 pejzaža s motivima i scenama s imanja grofovske obitelji Eltz u Vukovaru. Dok je Giffingerov portretni opus nespornan (uz možda po koje nesignirano platno), cjelokupni dodatak izložbi predstavlja zaista glavni i najosjetljiviji problem postavljen na toj izložbi.

Sigurno bi rješavanje toga problema bilo znatno olakšano, kad bi postojali bilo kakvi podaci o dodatnim slikama. Na žalost, takvih podataka nema, a arhivska građa obitelji Eltz (sada jednim dijelom u Historijskom arhivu u Osijeku), koja bi mogla unijeti više svjetla u pitanje vukovarskih pejzaža, nije još u vezi s tim istražena.

Da li zato treba stati u istraživanju ili treba pokušati na temelju predočenog materijala naći rješenje problema. »*Zašto da u ladicama godinama čekaju nedovršeni rukopisi jer su dotičnom autoru nedostupni oni 'čarobni' dokumenti koji razrješavaju i posljednje tajne?*«, opravdano pita Anka Simić-Bulat.¹ Možda nam materijal kojim sada raspoložemo može pripomoći da neke stvari postavimo na svoje mjesto i time postepeno pridonese mo razrješavanju, ako već ne i rješenju, ove nepoznane naše pejzažnog slikarstva 19. stoljeća.

Zbog svoje zanimljivosti vukovarski je pejzažni ciklus već i skrenuo na sebe pozornost stručnjaka. Nekoliko je slika bilo izloženo u Zagrebu 1961. godine u okviru izložbe »*Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj*«.

O slikama su pisali R. Putar, B. Kelemen i M. Peić. U povodu najnovije Giffingerove izložbe u Zagrebu pitanje spomenutih pejzaža i njihova atribucija postali su ponovno aktuelni. V. Maleković je anonimnog slikara vukovarskih pejzaža uvrstio u svoju knjigu »*Hrvatska izvorna umjetnost*« (Zagreb 1973), a na problem se osvrnula i Anka Simić-Bulat u Vijestima muzealaca Zagreb, br. 2/1973.² Posebnu izložbu posvećenu vukovarskim pejzažima organizirala je Zbirka Bauer i Galerija umjetnina u Vukovaru,³ pa je tom prilikom izdan i mali katalog s reprodukcijama svih 13 pejzaža i predgovorom A. E. Brlića.

Sve što je do sada na tu temu rečeno može se u kratkoj rekapitulaciji svesti na to da su se oko ovih pejzaža i njihove atribucije iskristalizirale dvije hipoteze, naime da bi autor pejzaža mogao biti F. J. Mücke, koju zastupa R. Putar, i hipoteza B. Kelemena koji pejzaže uvjetno povezuje s imenom Giffingera. V. Maleković dopušta mogućnost da bi autora trebalo potražiti u ličnosti F. J. Mückea ili pak u Mückeovoj kćeri Marijani Mücke, koja se također bavila slikarstvom. U širem krugu možda još i Ivan Zsche.⁴

Da bi se mogao zauzeti stav prema navedenim hipotezama, valja prethodno učiniti dvoje: prvo vremenski locirati ciklus, tj. odrediti po mogućnosti što uži raspon njegova nastajanja, a drugo odrediti njegova stilska obilježja te ih usporediti sa stilskim obilježjima Mückeova i Giffingerova opusa. U prvom slučaju dobit ćemo pozicionu točku za ostale relacije prema Mückeu i Giffingeru, u drugom pak treba nam stilska analiza pokazati, postoje li ili ne postoje dodirne točke između navedenih slikara i vukovarskih pejzaža.

Za vremensko lociranje ovih pejzaža otežavajuća je okolnost, da o slikama ne raspoložemo nikakvim čvrstim podacima. To nameće potrebu da najnužnije indikativne elemente izvučemo iz samih slika, a naći ćemo ih u onim malim genre-scenama koje se gotovo na svakoj slici pojavljuju. U nekim od tih scena prikazani su žene i muškarci u odjeći vremena. Kao što je poznato, moda — posebno kod žena — svojom osjetljivošću na promjene i brzim prihvatanjem noviteta, siguran je vremenski indikator. Zaustavit ćemo se stoga na ženi s djevojčicom na slici »*Pogled na park Eltz u Vukovaru*«. Ona nosi haljinu oblika krinoline s više volana ukošenih prema gore. Na glavi ima kapicu podvezenu u potpratku s dvije svilene vrpce. Rukav joj se spušta do ispod lakta i proširuje. Rukav podlaktice svijetle je boje i sasvim se suzuje u ručnom zglobu.

Krinolizacija, tj. dodavanje konjske dlake suknjama, odnosno podsuknjama radi održavanja čvrstoće oblika počinje oko 1840. godine, da bi se kasnije dodavanjem užeta i pletenice od slame uz rub suknje još naglasili njihov oblik i njihova širina. Ali istodobno nastojalo se učiniti samu suknju i haljinu po svojoj vanjštini što upadljivijim, pa su ih počeli ukrašavati volanima. Volani su bili načinjeni od materijala haljine, iz čipaka, mul-

¹ Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Zagreb, god. XXII, br. 2/1973.

² Je li vukovarski pejzaži djelo Franje Giffingera? Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske, Zagreb, god. XXII, br. 2/1973.

³ Katalog Izložbe: *Vukovarski krajolici 19. stoljeća*, Vukovar 1974.

⁴ *Hrvatska izvorna umjetnost*, Zagreb 1973.

la, tarlatana na svili iste boje. S početka, oko 1840. godine, dame su se zadovoljavale s jednim volanom, oko 1846. godine već se nose haljine sa 5, 7, 9 volana koji sežu prema gore sve do prsluka. Također na rukavu ženskih haljina dolazi do promjene. Oko 1845. godine rukavi su još uski, ali se počinju proširivati u takozvani pagodni rukav, tj. on se prema laktu proširuje u oblik zvana. Donji dio lakta, podlaktica, nije gol već su nošeni posebni rukavi od bijelog batista.⁵

I kod muškaraca način odijevanja i vanjski habitus su indikator vremena. Na našoj slici vidimo pod krošnjom drveća za stolom muškarca koji sjedi. Na glavi mu je meki pusteri šešir širokog oboda, a lice mu je obraslo bradom. A brada je ponovno postala modom u Njemačkoj negdje oko 1847. godine, dok su širokoobodni meki šeširi od filca došli u modu tamo oko 1850. godine, odnosno postali moderniji »što se više širio krug demokratskih pogleda«.⁶

Uzevši kao osnovu ova modna obilježja kod žene i muškarca na spomenutoj slici, možemo vukovarski ciklus smjestiti u vremenski raspon 1840—1850. godine. Na kasniji termin ne bi smjeli ga pomaknuti, jer je već 1857. godine Mücke učinio verziju te iste slike, ali niti mnogo ranije, na što nas upućuje jedna druga indikacija, naime parobrod na Dunavu, prikazan na toj slici. Znamo da je prvi parobrod redovne plovidbe, *Frantz I*, zaplovio Dunavom 1830. godine.⁷

Polazeći, dakle, od razdoblja 1840—1850. godine kao razdoblja nastajanja vukovarskih pejzaža, pokušat ćemo staviti ih u odnos prema Mücke i Giffingeru i iz tog vremenskog aspekta utvrditi prihvatljivost navedenih hipoteza.

S obzirom na to da je slučaj Giffinger, što se vremenskog lociranja tiče, jednostavniji početak ćemo s njime. Život ovog slikara ne poznajemo doduše sasvim podrobno, ali možemo ipak rekonstruirati neke događaje koji su bitni za našu analizu, zahvaljujući istraživanjima B. Kelemena. Pratit ćemo stoga njegov život u razdoblju koje tangira vukovarski ciklus.

Poznato je da je Giffinger bio đak bečke akademije. Za prijem u akademiju podnio je Giffinger molbu dana 21. IV 1846. godine, a molba je usvojena 29. IV 1846. godine.⁸ Na akademiji je ostao do 1849. godine i te godine još stanuje u Beču u Wiedenu br. 327. Iste godine polazi i tečaj »*Anleitung zur Restauration von Gemälden*«, a u rubrici o njegovom ranijem studiju stoji u popisu učenika zapis: »*Privatschüller bei Waldmüller*«.⁹ Znači u razdoblju 1846—1849. godine Giffinger je još zabavljen školskim studijem u Beču. (Kelemen smatra da se Giffinger zadržao u Beču do 1851. godine).¹⁰ Malo je vjerojatno da je Giffingera netko tih godina studija povukao iz Beča u Vukovar i povjerio mu tako opsežan zadatak kao što je vukovarski ciklus. Još je manje vjerojatno da je slike radio prije odlaska na bečko školovanje, tj. do 1846. godine.

⁵ Oskar Fischel-Max v. Boehn: *Die Mode*, München 1920.

⁶ Ibidem

⁷ Enciklopedija leksikografskog zavoda, Zagreb 1961, p. 665

⁸ Boris Kelemen: *Novi podaci o nekim našim slikarima XIX stoljeća*, Republika, Zagreb 1964, br. 12.

⁹ Ibidem

¹⁰ Ibidem

Dalje njegovo kretanje po povratku iz Beča možemo (dakako nepotpuno) pratiti iz datacija njegovih portreta. G. 1853. radi negdje u zapadnom dijelu Vojvodine, a 1855. g. je u Novom Sadu. Godine 1856—1858. portretira neke osobe rođene u Miklešu i u Srbiji, iz čega bi se dalo zaključiti da je možda i ondje boravio. Godine 1866. dolazi prvi put u Osijek, gdje ostaje do 1868. g., potom odlazi u Slav. Brod i Vinkovce, a g. 1870. ponovno se vratio u Osijek. Nakon toga boravi 1873. g. u Srem. Mitrovici, 1876. g. u Beočinu i Osijeku, 1877. g. u Tovarniku i Vukovaru, 1878. g. u Osijeku i Vukovaru. Poslije 1878. g. zameo mu se trag. Možda je umro u Vukovaru?!¹¹

Ovaj kratki itinerarij pokazuje, dakle, da se Giffinger u vrijeme nastajanja vukovarskih pejzaža nalazio još na slikarskom školovanju u Beču, odnosno negdje u Vojvodini, da se zatim kretao na liniji Osijek—Slav. Brod—Vinkovci—Srem. Mitrovica, te da se prvi put pojavljuje u Vukovaru tek 1877. godine, kada je proteklo već dva decenija od nastanka Mückeova pejzaža »*Pogled na Dunav*« (1857. g.), verzije slike »*Pogled na park Eltz u Vukovaru*« nepoznatog autora, a nekoliko godina više od nastanka vukovarskih pejzaža. Prema tome, vremenski gledano, Giffinger ne bi mogao biti autor ovog pejzažnog ciklusa.

Također nema nikakvih dokumenata i tragova o tome da je Giffinger uopće radio za obitelj Eltz, pa i portrete, premda je u Vukovaru boravio 1877. i 1878. godine i ondje portretirao mnoge građane i građanke.

Složeniji je slučaj s Mückeom, jer je Mücke zaista bio u službi obitelji Eltz, tj. slikao za njih portrete, pa i onu verziju slike pogleda na park Eltz u Vukovaru. Upravo ta je verzija dala povoda za pretpostavku, da je Mücke autor i cijelog tog ciklusa. R. Putar je 1961. godine napisao: »*J. F. Mücke je slikao 1857. dvije male verzije motiva tih pejzaža (vukovarskih o. m.). Možda je i on sam autor slika, ili je to netko iz njegove blizine*«.¹²

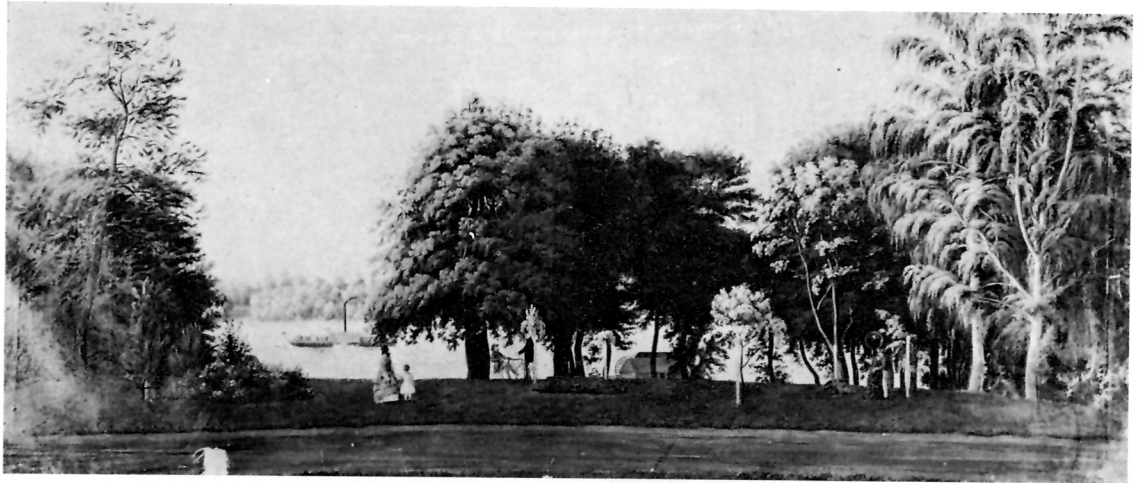
F. J. Mücke se školovao na bečkoj akademiji od 1835. do 1838. godine. Od toga je dvije godine studirao pejzažno slikarstvo i dvije godine historijsku kompoziciju u klasi prof. Leopolda Kupelwiesera. Iz protokola akademije nije vidljivo kod koga je učio pejzažno slikarstvo, no moglo je to biti samo kod Josefa Mössmera (1780—1845) koji je bio profesor pejzažnog crtanja i slikanja 1812—1845. g. ili kod Thomasa Endera (1793—1875) koji je 1836—1837. g. bio korektor na tom odjeljenju. Obojica su bili poznati bečki slikari. Kupelwieser je 1831—1836. g. bio korektor za historijsku kompoziciju, a 1836—1858. g. profesor historijskog slikarstva. B. Kelemen, koji je temeljito proučio protokole bečke akademije iz 19. stoljeća u odnosu na slikare iz ovih krajeva, našao je zabilješku da je Mücke još 19. 5. 1843. godine izdana sa strane akademije jedna svjedodžba, ali se nije moglo ustanoviti o kakvoj se svjedodžbi radi.¹³

Međutim, iste 1843. godine Mücke je već boravio u Vukovaru, što slijedi iz zapisa O. Placida Belavića u svojoj

¹¹ Ibidem

¹² R. Putar: *Slavonija. U katalogu »Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj«*, Zagreb 1961.

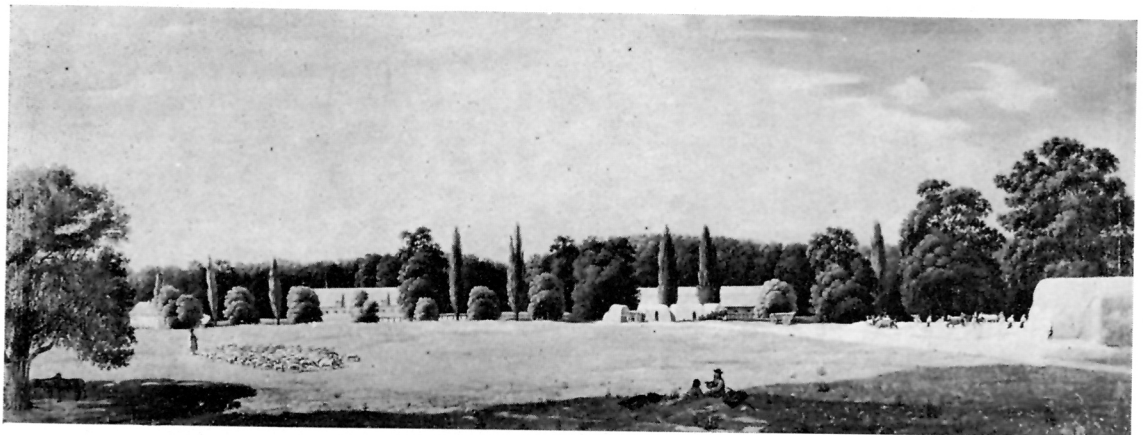
¹³ Boris Kelemen: *Novi podaci o nekim našim slikarima XIX stoljeća*, Republika, Zagreb 1964, br. 12.



1 Nepoznati slikar: Pogled na park Eltz u Vukovaru



2 Nepoznati slikar: Drvored u parku Eltz



3 Nepoznati slikar: Vršidba na majuru Eltz



4 Nepoznati slikar: Majur Eltzovih

»Poviesti samostana i župe vukovarske« koji glasi: »1843, 21. svibnja ugotovljena je slika Gospe žalostne po Franji Mückeu za 200 for. . .«.¹⁴ Iduće godine, tj. 1844. Mücke se ženi u Vukovaru s Anom Panian,¹⁵ kćerkom rentmeistera na imanju grofa Eltza u Vukovaru, koja mu godinu dana kasnije (1845. g.) rodi kćerku Marijanu Ludoviku.

¹⁴ O. Placido Belavić: *Poviest samostana i župe vukovarske*, Srijemske novine, Vukovar od 19. II 1908.

¹⁵ Ivan Ulčnik: *Josip Franjo Mücke. Revija Zagreb*, Zagreb, 1941, br. 8—9; Marijana Schneider: *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb 1969; Marijana Schneider: *Portreti 1800—1870*, Zagreb 1973.

U Vukovaru boravio je Mücke, s prekidima, do negdje oko 1860. godine, kada preseljava u Osijek. Neko se vrijeme nalazio i u Budimpešti, jer prema podacima što ih je prikupila Marijana Schneider visi u grafičkoj zbirci tamošnjeg Narodnog muzeja portret poljskog rodoljuba Mieceslava Woronieckog koji se borio u mađarskoj vojsci i koji je portret Mücke radio u ulju 1847. godine. Nadalje je Marijana Schneider našla u kartoteci instituta u Budimpešti bilješku, prema kojoj je Mücke bio u Pešti 1846. godine. Također je u časopisu »*Der Ungar*« za 1847. godinu objavljena jedna Mückeova litografija.¹⁶

¹⁶ Podatke je autoru ljubazno saopćila Marijana Schneider.

5 Nepoznati slikar: Dio majura Eltzovih sa svinjama





6 Nepoznati slikar: Lovački piknik pod starim drvećem

Mücke je djelovao i u Đakovu. O. P. Belavić u već spomenutoj povijesti samostana i župe vukovarske piše da je 11. srpnja 1860. godine počeo »opravljati umjetnu i zadivnu sliku na glavnom oltaru ss Filipa i Jakova, slikar đakovačke katedralne crkve, Franjo Mücke . . .«.¹⁷

S obzirom na položaj njegova tasta i njegove funkcije rentmeistara Mücke se sigurno pružila mogućnost da se slobodno kreće po imanju Eltzovih u Vukovaru, pa prema tome i mogućnost slikanja krajolika i genre-scena sa pojedinih distrikata imanja. Ali najraniji dokumenti njegove slikarske djelatnosti za Eltzove nisu pejzaži nego portreti. No i oni se pojavljuju tek 1856. godine. Te godine slika *Huga Filipa Eltza* i *Kazimira Eltza*. Iduće godine nastaje nekoliko portreta vukovarskih građana, kao *Irene Zsitvay* i *Emerika Zsitvaya*, zatim portret *Gabrijele Pejačević* i verzija pejzaža »*Pogled na park Eltz u Vukovaru*«. Godine 1858. slika *Sofiju Schönborn Eltz*, sada u Galeriji likovnih umjetnosti u Osijeku, na koji je portret na pozadini sam Mücke stavio zapis: »*Sophie Gräfin v. Schönborn Wiesenthied geb. Gräfin zu Eltz, geb. 20. II. 1814, vermählt 1. Mai 1833, gemalt 1858 von J. F. Mücke*«. Sofija je bila sestra Emerika Eltza, majoratskog vlasnika imanja Eltz, od kojeg su kasnije imanje preuzeli Sofijina braća Hugo (1817—1848), zatim Karlo (1823—1900). Da je Mücke bio ozbiljno zainteresiran za pejzaž na imanju Eltz, sigurno bi ostalo od njega i drugih pejzaža, vjerojatno i signiranih, jer je Mücke svoje slike najčešće signirao, a mnoge i datirao. Simptomatično je svakako, da Mückeov samostalni pejzaž iz tog vukovarskog razdoblja nije slobodan pejzaž, nije slika koja otvara novo motivsko polje vuko-

varskog krajolika ili u najmanju ruku imanja Eltz, nego je spomenuta verzija, motiv iz postojećeg ciklusa, po svemu podvrgnuta stilu tog ciklusa.

S vremenskog aspekta gledano, dakle, Mücke je mogao biti autor vukovarskog ciklusa, ali je ta hipoteza neprihvatljiva iz »stilističkih razloga«, kako tvrdi B. Kelemen, koje mišljenje usvajamo u svemu, premda je izneseno bez argumentacije.¹⁸

Međutim, vremenski je aspekt i razlog, zašto ne možemo vukovarski ciklus povezati imenom Marijane Mücke. Marijana Mücke rodila se u Vukovaru 1845. godine, oko 1860. godine preseljava obitelj Mücke u Osijek, 1865. godine u Zagreb, a 1871. godine udaje se Marijana za časnika trgovačke pomorske plovidbe Jakobffyja. Po udaji napušta Zagreb i živi s mužem u Pečuhu. Rano obudovjela, vraća se u Zagreb, putuje po Italiji, udaje se za financijskog savjetnika Božića u Rijeci i umire u Sotinu nedaleko Vukovara 1919. godine. Ona je učila kod svojeg oca, slikala portrete i religiozne kompozicije.¹⁹

Vremenski razlozi govore također i protiv impostiranja Ivana Zschea (1825—1863) u kontekst problematike vukovarskih pejzaža. Zsche je 1846—1850. godine proveo na slikarskom školovanju u bečkoj akademiji, a oko 1850. godine dolazi u Zagreb na poziv biskupa Haulika i radi za njega poglede na park Jurjaves. Kao litografije skupljene u album pod nazivom »*Park Jurjaves*« tiskane su u Beču 1853. godine.²⁰

¹⁸ Boris Kelemen: *Katalog izložbe Franjo Giffinger*, Osijek — Zagreb 1972/1973.

¹⁹ Ivan Ulčnik: *Zanimljiva slika crkve sv. Marije od pohoda*, Revija Zagreb, Zagreb 1941, kolovoz-rujan; *Narodne novine*, Zagreb 28. VIII 1888, 20. IV 1889, *Agramer Zeitung*, Agram (Zagreb) 20. IV 1889.

²⁰ Matko Peić: *Hrvatski umjetnici*, Zagreb 1968.

¹⁷ O. Placido Belavić: *Poviest samostana i župe vukovarske*, Srijemske novine, Vukovar od 26. II 1908.



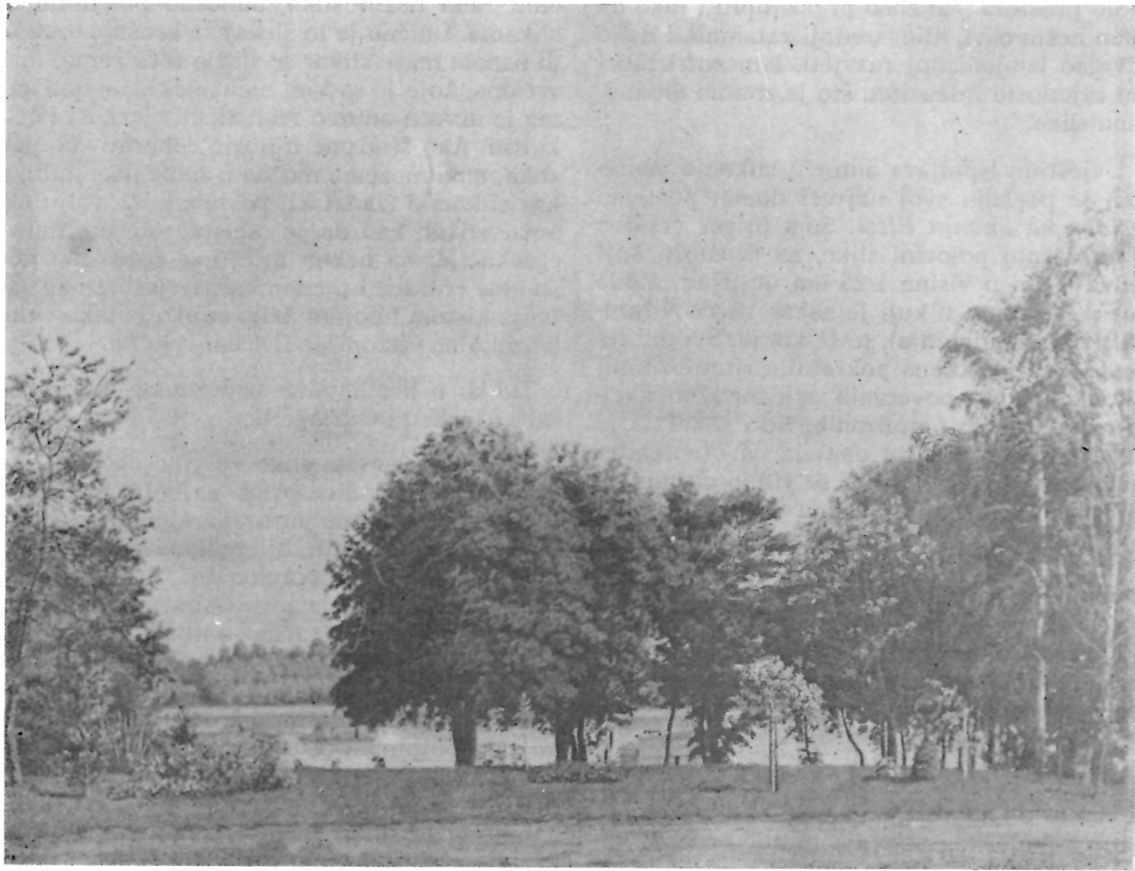
7 F. J. Mücke: *Portret Sofije Schönborn Wiesenthied-Eltz*

Kao što je vidljivo, vremenska situacija oko nastajanja vukovarskog ciklusa stavlja izvan kombinacije slikara Giffingera, dok i kod F. J. Mückea stvara poteškoća za prihvaćanje hipoteze o njegovom autorstvu. No bez obzira na tu vremensku situaciju i odvojeno od toga izvršit ćemo ipak analizu likovnih osobina Mückeova i Giffingerova opusa te ih konfrontirati s onim autora vukovarskih pejzaža. Razumljivo, ta nam analiza neće otkriti autora spornih slika, ali će nam pružiti dalje elemente i komparativni materijal koji će nam omogućiti da jasnije odredimo distinkcije ovih slikara prema autoru vukovarskog ciklusa.

Prije toga nešto poblize o tom ciklusu. On se sastoji iz 13 slika, čije se dimenzije kreću od 640—840 mm u visinu i 1533—1630 mm u širinu. Nazivi slika (po katalogu B. Kelemena) glase: *Lovački piknik*, *Dio majura Eltz sa svinjama*, *Majur Eltzovih*, *Vršidba na imanju Eltz*, *Drvored u parku Eltz*, *Sa imanja Eltz*, *Dio imanja s gospodarskim zgradama*, *Pogled na grad na rijeci*

(Mainz), *Pogled na park Eltz u Vukovaru*, *Most u Vukovaru*, *Stari dvorac Eltz*, *Pogled na Vukovar*, *Lovački pas u prirodi*.

Iz naziva vidimo da je anonimni slikar dobio zadatak (ili ga je sam postavio) da prikaže imanje Eltz u jednom širem obuhvatu i iz raznih vidika. U prvom redu da prikaže sam dvorac s parkom, što je učinio naslikavši pročelje dvorca, jednokatnicu, gledano iz parka, a zatim je u dva navrata slikao sam park, jednom drvored u parku, drugi put dio parka s pogledom na Dunav. S majura je također učinio nekoliko slika. Dvije prikazuju staje, hambare, gospodarske zgrade i neke objekte industrijskog karaktera (kudeljara?), druge dvije prikazuju predio s majura i konačno jedna prikazuje vršidbu. *Lovački piknik* se uklapa u ciklus kao dio zabavnog života na imanju. U ciklusu ostavio nam je slikar i dva pogleda na Vukovar: jedan s mostom u prednjem planu, drugi na dio Vukovara viđen s male uzvisine. Ciklusu se pridružuje još i pogled na dio starog Mainza, možda rađen po ne-



8 F. J. Mücke: *Pogled na Dunav iz parka dvorca Eltz* — 1857.

koj graviri. Slika »*Lovački pas u prirodi*« također se ubraja u ciklus, iako se zapravo dosta odvađa od koncepta i cjeline ciklusa.

Osnovna namjera ovih pejzaža bila je dvojaka. Prva se sastojala u tome, da nizom motiva prikaže imanje Eltz u Vukovaru i pojedine njegove distrikte, te da utkanjem štafaže pruži sliku dnevnog života i rada na njemu. Druga namjera bila je dekorativna: slike su imale ukrasiti zidove dvorana u dvorcu, kojoj su svrsi doista i služile, a činjenica da su bile nekoliko puta prekrajane govori za to da su često mijenjale mjesto pa je prekrajane bilo potrebno radi smještaja u dispozitivni prostor na zidovima.

Naš autor nije, dakle, imao slobodne ruke u svojem radu i nije mogao pustiti slobodnog maha svojoj mašti, već je bio vezan za određeni pejzaž i ambijent, te ih je morao slikarski reproducirati na način da budu prepoznatljivi, jer su taj pejzaž i ambijent gledale osobe koje su ih dobro poznavale, jer su u njima živjele. On je stoga morao točno promatrati pejzaž, u cjelini i u detaljima, i nastojati da bude što deskriptivniji, što točniji, ali da ujedno pejzažu ulije život, da ga približi dnevnoj stvarnosti. Postigao je to uvođenjem štafaže. Njezinim postiranjem u plan slike, izborom i nenametljivošću štafaže podao je pejzažima i zbivanju u njima ponešto idiličnu intonaciju, neko spokojstvo mirnog rustikalnog življenja.

U slikarskom pogledu te pejzaže odlikuje realistička opservacija, sunčano osvjetljenje (u najvećem broju slika) i dekorativnost u izvedbi.

Autor ovih pejzaža bio je tvrd crtač, ali je bio siguran crtač. To se potvrđuje u nekoliko vidova. U prvom redu u perspektivi. Kojigod pejzaž uzeli, ona je sigurno i značajki sprovedena. »*Pogled na Vukovar*« je uzorak. Zatim postavljanje štafaže u pejzaž, osobito ljudskih figura, besprijekorno je. Bilo da se figure nalaze u prednjem planu, u srednjem ili u pozadini, svagdje se prirodno uklapaju u prostor i svagdje sačinjavaju organski dio pejzaža.

Na većini slika autor je pustio obilje sunčanog svjetla u pejzaž. Ponegdje je ono vladajući element slike, kao na motivima: »*Drvored u parku Eltz*«, »*Vršidba na imanju Eltz*«, »*Dio imanja Eltz s gospodarskim zgradama*«. Kontrastiranjem zasjenjenih planova prema onima osunčanim potenciran je efekt sunčanog svjetla, a da pri tome ovo kontrastiranje nije poprimilo obilježje romantičarske dramatizacije.

U komponiranju dubinskog prostora naš se autor dosta još služi planovima. Prednji su mu planovi obično tamni, kadgod i kulisno postavljeni, a u srednji plan stavljao je jezgro pejzaža, bogato svjetlošću, sunčanim sjajem i naglašenim sjenama, i tada linijom krovova zgrada ili krošanja drveća zatvorio horizont, ostavljajući

nebu dobar dio prostora. No znao bi postupiti i tako da je prednji plan nešto osvijetlio, srednji zatamnio i dalje planove podvrgao izmjeničnoj rasvjeti, koncentrirajući u jednoj zoni svjetlosni intenzitet, što je znatno dinimiziralo površinu slike.

Sigurnost i vještinu ispoljava autor u slikanju genre-scena. U tom je pogledu svoj najveći domet postigao na slici »*Vršidba na imanju Eltz*«. Sam prizor vršidbe odigrava se na desnoj polovini slike, na prostoru koji obuhvaća jedva 4 cm u visinu i 25 cm u širinu, dakle skoro prostor minijature, u koji je slikar stavio 9 ljudskih figura (seljaka i seljakinja), te 11 konja. Svi oni rade na gumnu. Scena je nošena pokretnim ritmom ljudi i životinja, funkcionalno povezanih zajedničkom akcijom, logično raspoređenih i situiranih. No i slikarski je prizor znalački izveden. Rad se obavlja na otvorenom prostoru, u sunčanom sjaju i sjene se vidno ocrtavaju. Slikar ih je označio sigurnim potezima kista, služeći se pri tome bojom veoma ekonomično, tj. ništa nije suvišno niti nedostatno. Scena je rezultat pomne opservacije i studija, te zamjerne izvedbene gotovosti. Svojim postavom boja skoro je možemo nazvati smionom ako pogledamo smjelo plasiranje pigmenta, ploha modre i crvene boje na seljakinjama i modrikaste sjene na bijelim košuljama i gaćama seljaka.

Slikar vukovarskih pejzaža bio je vrlo vješt u stvaranju ugođajnih dispozicija. »*Vršidba*« je sva u znaku ljetnje žege, pri čemu je koncentracija svjetlosti, pa prema tome i stupanj psihološkog osjećaja ljetnje vrućine, locirana na samom gumnu, gdje se obavlja vršidba. Kod slike »*Drvoređ*« čutimo mirno prijepodneвно sunce. Njegov sjaj počiva na tratini, na stazi aleje, u krošnjama, no nadasve na bijeloj plohi zida dvorca, odakle zrači vedrinom i toplotom. Na »*Lovačkom pikniku*« nas zapljuskuju valovi smeđih, rumenožutih boja jeseni, koja je raskošno pozlatila vegetaciju, orijaško stablo s romantično razbuktalom krošnjom, u čijem hladu se skuplja lovačko društvo. Ali po istančanosti ugođaja i raznolikosti osvjetljenja izdvaja se ipak slika »*Pogled na park Eltz u Vukovaru*«. Projiciranje cijelog prednjeg plana na svijetlu površinu rijeke dalo je pejzažu izvjesni kulisni karakter no omogućilo oštrije i pitoresknije profilirati scenarij prednjeg plana, naime konfiguraciju stabala, grana i krošanja, a k tomu ubaciti snopove svjetla i time ne samo pojačati dekorativni efekat slike nego i njenu emocionalnu strukturu. Nesumnjivo djeluje efektno, kada se iz tamne mase lišća i krošanja izdvaja krhko stabalce ruže i emanira blijeđu svjetlost iz svoje glave ili kada možemo slijediti vijugavi tok neke tanke grančice osvijetljene sred duboke zasjenjenosti. Izmjenjuju se tamni pasazi sa svijetlim, obrisi i mase, privlačeći na sebe pogled gledaoca, da bi tek u daljnjem promatranju gledalac opazio štafažni umetak: ženu s djevojčicom na tratići, muškarce u razgovoru između dva stabla, vrtlaru pri radu. Koje je doba dana i kakva je rasvjeta? Teško je to odrediti, no tiha i smirena egzistencija pejzaža, ljudi u sjenama i obasjane grane na vršcima, po koji zalutali snop sunčanih zraka zaustavljen negdje na grani, na stabljiki — sve je to nošeno nekom poetskom i romantično-idiličnom notom.

Naravno, postoje i slabosti na slikama. Možda ih ne bi trebalo toliko tražiti u tvrdoći crteža i u tvrdom, staklenastom karakteru boja, koliko u šabloniziranom na-

činu rada nekih slika, odnosno pojedinih dijelova na slikama. Obično je to slučaj za krošnje drveća. Pri obradi lisnate mase slikar se služio točkicama, mrljama i kovrčama, koje je sasvim mehanički stavljao na platno, čime je drveću oduzeo realističku vjernost i često sveo na kulisu. Ako se uzme u obzir dekorativna namjena ovih slika, tada možemo možda u tome naći motivaciju za takav slikarski (zanatski) postupak. Za volju te dekorativnosti slikar kao da je odustao od suptilnije slikarske egzekucije; na nekim mjestima osjećamo pomanjkanje solidne izvedbe i pomanjkanje vještog i znalačkog baratanja kistom i bojom, koja odlika je tako vidno došla do izražaja na već opisanoj sceni vršidbe.

Toliko o kvalitetama nepoznatog autora. Vratimo se sada Mückeju i Giffingeru.

Mückeova verzija slike »*Pogled na park Eltz u Vukovaru*« iz 1857. godine pruža najbolju priliku za konfrontaciju s nepoznatim autorom. Mücke ju je radio u znatno manjem formatu, tj. veličine o. 303 × o. 410 mm. Smanjenje nije proporcionalno, jer je Mücke dao više prostora nebu i oblacima. Osim toga, Mücke je na slici izostavio figuralnu štafažu, a mjesto parobroda na Dunavu stavio vodenicu. Ono što odmah upada u oči pri uspoređivanju jest činjenica, da Mücke pokazuje nešto realističniji odnos prema prirodi u slikarskom tretmanu, ali zato potpuno odsustvo dekorativnog naglaska i kontrastiranja svijetla i sjene. Ima u Mückeja nešto više brižljivosti u izvedbi, nešto više akademiziranog, no anonimni je slikar imao pred sobom snažniju, u dekorativnom smislu efektivniju viziju, razvijajući rafiniranu igru svjetla i sjena. Unio je više patosa u stabla i krošnje, više poetičnosti u pejzažni scenarij, a štafažom postigao ugođaj intimnog saživljenja ljudi i prirode. Izostavljajući štafažu Mücke je svoj pejzaž osiromašio upravo za taj humani akcentat.

Dekorativnost je osobina koja nije svojstvena slikaru Mückeju. Koji god uzeli od njegovih pejzaža, a najviše je tragova pejzažnog slikarstva ostavio na svojim historijskim kompozicijama i na nekim portretima, nigdje ne možemo naći sklonost k isticanju dekorativnog elementa boje i nigdje on taj elemenat ne naglašava.

Nadalje, Mückeovi pejzaži odnosno pejzažne pozadine su komponirani, tj. nije ih radio po naravi, direktnim studijem prirode. Oni su više ili manje uspjele kombinacije pejzažnih pojedinosti sastavljenih i programiranih tako da obuhvaćaju što više elemenata, koji će pejzaž i njegovu konfiguraciju učiniti raznolikim i oku ugodnim (grmlje, drveće, valovito tlo, voda, u pozadini laki planinski vijenac). Difuznost, ateljerska i manekenska atmosfera njegovih historijskih slika, kojima je pejzažne pozadine ponajčešće ozario lakim sutonskim rumenilom, isključuje upotrebu jačih pigmentalnih naglasaka kao i naglasaka u duktusu. Sve je stopljeno u mekoći boje, miješanoj na paleti u osnovni ton ateljerske, pomalo mutne zračnosti.

Kod vukovarskog ciklusa svaki je pejzaž točno opserviran i do topografske vjernosti točno reproduciran. To je nesumnjivo realistička opservacija; tvrda, opora izvedba i množina sunčanog svjetla više odgovara duhu minhenske škole druge četvrti prošlog stoljeća, otprilike duhu oba Kobella, osobito Wilhelma (1766—1855), nego što nosi obilježje bečke škole, posebno nazarenskog kru-



9 Franjo Giffinger: *Portret nepoznate građanke*

ga u kojem je slikarski odgojen Mücke. Iz ove okolnosti i na temelju tih obilježja možda možemo nazrijeti porijeklo i krug autora vukovarskih pejzaža.

Najveća zapreka atribuciji ovih pejzaža Mückeu ostaje ipak rasvjeta, sunčano osvjetljenje, fenomen koji Mücke uopće ne poznaje, niti ga nalazimo u bilo kojoj od njegovih slika. Svratimo još jednom pogled na sliku »*Drvored u parku Eltz*«. Taj je pejzaž pun sunca, svjetla i toplog strujanja zraka, dakle plenerskih elemenata koji su upravo nespojivi s Mückeovim konceptom pejzaža i načinom slikanja. Ili scena vršidbe na slici istog naziva. Zivo kretanje svih sudionika u tom prizoru, neposredni zahvat u samo zbivanje, bogatstvo pokreta, sunca, sjena, smionih poteza kistom i pigmentata — sve to jasno pokazuje razliku između Mückea i anonimnog slikara. Mücke naprosto nije u stanju takav prizor i na takav način i tako živo zahvatiti, jer je ponikao iz druge škole i jer mu stečeno slikarsko znanje i iskustvo to ne omogućavaju. Na njega je snažno utjecao Kupelwieser

(vjerojatno i Führich), a znamo da je Kupelwieser bio nazarenac i da su ideali nazarenaca bili okrenuti prema ranoj renesansi, prema Rafaelu i Düreru, dok ih rasvjetni momenat nije zanimao. Dali su prednost liniji i obrisu i manje su polagali na pikturalnu izvedbu kao preduvjetu za slikarsko bilježenje rasvjetnih, poimence plenerskih pojava.

Ovo nekoliko karakteristika svjedoče o razlikama između Mückea i autora vukovarskog ciklusa. Da li možemo poistovjetiti ta dva opusa pokraj toliko oprečnosti u pristupu pejzažu i u njegovoj slikarskoj egzekuciji?

I kod Giffingera čini stilsko-kritička analiza neodrživom hipotezu o njegovu autorstvu vukovarskog ciklusa. Na izložbi u Zagrebu 1973. godine imali smo priliku vidjeti na okupu kompletni do sada poznati portretni opus ovog slikara, tj. 61 portret.

Analizom tih portreta dade se utvrditi, da je Giffinger svoje portrete ponajčešće slikao pririjeđenim bojama

uz dodatak lazura. Crtež, postavljen najprije olovkom, izveo bi zatim tankim kistom u boji, obično zemljanoj smeđeg tona (siena pečena, umbra). Već kod imprimiture vršio bi lako modeliranje, dosta diskretno, bez jačeg sjenčenja, jer većina njegovih portreta nema osvjetljenja. Često bi lica radio nešto pastoznije, poslije površinu glačao i onda nastavio laziranjem. Volio je ženskim licima podavati bljedoću, a kod mlađih osoba obraz rumeniti. Time je postizavao alabastreni sjaj i bljedoću, kojoj je rumen na obrazima podavala izvjesnu suptilnost, izgled tuge, zamišljenosti, ali i hladnoće (kod starica).

Sudeći po crtežu kistom koji je na mnogim portretima vidljiv (nijedan crtež olovkom ovog slikara nije poznat), čini se da Giffinger nije bio vješt i siguran crtač. Neke partije rješavao je šablonski, premda se ne može pretpostaviti da kao đak bečke akademije nije poznao anatomiju ljudskog tijela. Tako su primjerice uši crtane redovito šematski, a na isti način su mu crtane i slikane ruke, tj. bez individualnih crta. Očito je da nisu rezultat posebnog promatranja i studija, već su shvaćene kao rekvizit sporednog značenja. Inače po smještaju figura u plan slike portreti su mu jednostavni, kadgod ukrućeni.

U tom pogledu Giffinger se drži uobičajene šablone i čuva se da portrete ne optereti suvišnostima. Najveća koncesija mu je da ženama daje u ruke po koji skroman cvjetić ili lepez, a najrađe im ruke stavlja pred prsa, ravno položene. Muškarci drže u rukama cigaru, pismo, knjižicu. Veći obujam tijela do ispod pasa ne daje svojim portretima. Pretežan dio ih je samo u poprsju. I odjeća im je u najvećoj mjeri jednostavna. Kod žena nešto bogatija, ali ne raskošna. Modno obilježje odjeće, kroy haljine, boja tekstila, kapice, svilene vrpce, frizure, ukrasi; kod muškaraca brada, brkovi, prsluci, bijele košulje, dugmad — sve je to točno fiksirano i točno obilježeno. Nakit (prstenje, narukvice, broševi) ne dobiva blještav sjaj plemenitog metala ili dragog kamenja, već je dosta mukotrpno, više faktografski nego slikarski prikazan.

Neutralni fond, zatamnjen a ponegdje opet svijetao, isključuje svaku prostornu iluziju i postavlja portret čvrsto pred gledaoca, omeđen krutom obrisnom linijom i tamninom odjeće. Tako sužen u svim akcesorijama Giffinger determinira pogled posmatrača na samo lice portretirane osobe, čineći ostali dio portreta gotovo neinteresantnim za dalje vizuelno komuniciranje.

Zaista, svu svoju pozornost Giffinger je obratio licu, nastojeći u pogledu, u očima, u obrisu lica ili glave i u inkarnatu odrediti ono karakteristično za portretiranu osobu. Da li je to karakteristično uvijek odgovaralo i fizičkoj sličnosti, za kojom su naručitelji besumnje u prvom redu težili, danas ne možemo utvrditi, ali ti portreti u svojim najboljim primjercima još uvijek egzistiraju i s njih nas gledaju ljudi i ličnosti u kojima možemo osjećati individualni život, ponegdje dašak nutarnjeg uzbuđenja, tihog zanosa, da bi nas lica starih osoba svojom ozbiljnošću i zamišljenošću prisilila na razmišljanje.

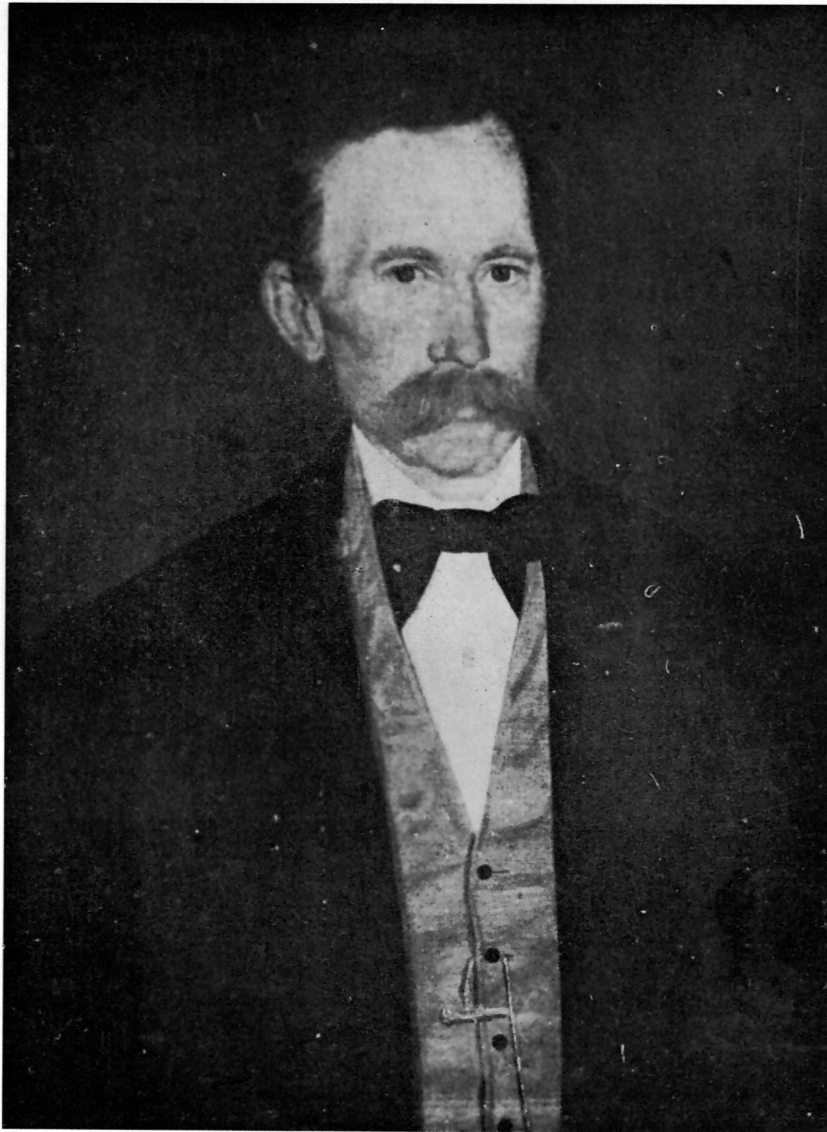
Nekoliko dječjih portreta pokazuju da je taj usamljeni i pomalo zagonetni slikar imao poseban afinitet za

mladi ljudski život, za život u prvim godinama razvoja i kod tih portreta, bez obzira na njihovu kvalitetu, pokazuje se sigurnim tumačem dječje psihe, pa je stoga njihova psihološka vrijednost nesumnjiva.

Bilo da je radio u žitkoj boji s lazurama ili da je slikao bez lazura, boja je u njega bila uvijek u takvoj konzistenciji, da se kist, mek i podatan, utopio u toj konzistenciji, da se izgubio svaki trag njegova hoda. Mi ne poznajemo njegov potez koji bi nam poslužio kao dijagram duše i temperamenta, ne poznajemo nerv tog poteza, već samo oslikanu površinu, na kojoj jedino po tonskim odnosima možemo suditi o autoru i njegovom senzibilitetu. A Giffinger je bio izrazito tonski slikar, koji je znao u sigurne i gotovo bi se reklo psihološki poentirane odnose staviti inkarnat lica prema pozadini slike, prema odjeći, i na odjeći opet pojedine njene dijelove po boji i tonovima rasporediti, vodeći računa o ekonomičnoj upotrebi boja i tonova, uvijek sklon obrisnoj liniji priznati dominaciju u slici. Primjeri toga su osobito: *Portret urara Antuna Bauera* (Sl. Brod), *Portret nepoznatog građanina* (Osijek), *Portret muškarca iz obitelji Woydicka* (Osijek), *Portret nepoznatog građanina* (Vinkovci), *Portret Pelagije Mihajlović, rođ. Stojaković* (Slav. Brod), *Portret nepoznate građanke* (Osijek).

Rezimirajući, možemo reći da je Giffinger bio izrazit i prvenstveno slikar portreta, koji se ograničio samo na to područje na kojem je bio specijaliziran, da tako kažemo. Oscilacije u kvaliteti rada, koje su na pojedinim slikama upravo upadljive i koje su takve naravi da su ispod njegova kista znale izaći vrijedne slike, ali i takve sasvim niske razine, te oscilacije čine njegov opus neujednačenim, no nisu glavni činilac u problematici atribuiranja vukovarskih pejzaža. Taj glavni faktor leži opet u rasvjetnom momentu, u sunčanom osvjetljenju. Jednako kao Mücke, i Giffinger ne poznaje taj fenomen na svojim slikama. Kao što iz njegovih portreta izbija neka sumorna ozbiljnost i gotovo neki prikriveni strah, neka egzistencijalna tegoba i usamljenost, tako i optički gledano pretežu na njima tamnine. Boje teže više svojem zamračenom dnu nego izvoru svjetlosti, više se napajaju svojim tonskim dubinama nego radostima sunčanog spektra.

Suočenje tih portreta s vukovarskim ciklusom ne pruža niti jedan vidljivi i prihvatljivi elemenat njihova povezivanja, bilo u stilskom, bilo u čisto tehničkom, tj. slikarsko-izvedbenom pogledu. No ako za trenutak zanemarimo zanatsko-tehničku stranu i njenu kvalitetnu razinu te se zaustavimo na jednom elementu spiritualne prirode, na viziji, vidimo svu različitost obaju autora. U Giffingera ona je sumorna, zatravljenost, pritištena sjenom, zatvorena i usmjerena prema dubinskoj slojevitosti; svojstvena su joj prigušenost, tmina sa svojim optičkim refleksom u tamnoj tonskoj skali boja. Kod autora vukovarskog ciklusa osjećamo prisutnost otvorene, žive, kompleksne vizije, prijemljive za sve vanjske podražaje. Ekstraverzija joj je obilježje nasuprot Giffingerovoj introvertiranosti, njegove zaokupljenosti svojim unutaršnjim problemima i kada je slikao likove drugih ljudi. (Sjetimo se, Giffinger je bio gluhonijem od rođenja!)



10 Franjo Giffinger: *Portret urara Antuna Bauera*

Na kraju, i izvan dosadanje argumentacije, još jedna okolnost dovodi u sumnju atribuiranje vukovarskih pejzaža Giffingeru. Ona je posljedica razmatranja čistih činjenica. Naime, u Giffingerovom do sada poznatom opusu nije registriran niti jedan pejzaž njegova kista, bilo kao samostalna slika, bilo kao fragmenat, pozadina ili slično. Isto tako ne bi se niti iz njegovih portreta moglo zaključiti da je imao sklonosti za pejzaž, jer niti jedan detalj na njima ne indicira na to. Vidjeli smo, napokon, da su pozadine njegovih portreta ponajčešće ravne plohe, bez dubinskih akcenata i bez gotovo svake prostornosti. Nema na njima detalja, cvijeća ili drugih elemenata (u smislu portretnog aranžmana) iz kojih bi se dali naslutiti neki afiniteti prema slikanju krajolika.

Prihvatanje Giffingera kao autora vukovarskih pejzaža stavilo bi nas pred zagonetku: kako objasniti da nikada kasnije nije više radio pejzaže, kada je tako uspješ-

no naslikao ovaj ciklus i kada je njime, nema sumnje, zadovoljio svojeg nalogodavca, jer su slike krasile dvorane obitelji Eltz. Giffingeru, kojemu materijalne prilike nisu, čini se, bile baš najbolje, što potvrđuje i imućstveni sastav njegovih portreta, a i njegov lutalački život više je motiviran borbom za opstanak i hodanjem trbuhom za kruhom nego nekom lutalačkom strašću — Giffingeru bi to dakle bila veoma dobra preporuka za dobivanje sličnih poslova i kod ostalih velikaških porodica u Slavoniji.

Kada je Giffinger došao prvi put u Osijek, 1866. godine, po tadanjem običaju najavio je svoj dolazak posebnim oglasom u novinama, u kojem se preporučuje građanstvu kao slikar portreta,²¹ ali nigdje ne spominje da je i slikar krajolika. On čak u tom oglasu kao posebnu

²¹ Esseker Lokalblatt und Landbote, Essek (Osijek) 15, 19. i 23. VIII 1866.



11 Franjo Giffinger: Portret mladog muškarca iz obitelji Woydicka

referenciju ističe svoj autoportret koji kao uzoran visi u galeriji bečke akademije,²² pa bi sigurno istakao i svoje pejzaže u dvorcu Eltz u Vukovaru, da su to djela njegova kista, kada je već smatrao potrebnim naglasiti svoj autoportret u akademskoj galeriji u Beču. Konačno ne treba sumnjati u to da bi pokraj njegove pedantnosti u signiranju i datiranju svojih slika i pokraj njegove marljivosti dopro do nas bilo kakav trag njegove pejzažne djelatnosti, da se njome bavio.

Tko je, dakle, autor vukovarskog ciklusa?

Stilska analiza na to, naravno, ne može dati odgovor, jer je ona samo tehnička ispomoć kada »primarni« izвори ne daju potrebne podatke ili uopće ne postoje, tj. ka-

²² Ibidem
Boris Kelemen: *Novi podaci o nekim našim slikarima XIX stoljeća*, Republika, Zagreb 1964, br. 12.

da manjkaju dokumenti, signature ili druge vijesti koje bi unijele svjetla u predmet istraživanja i tako omogućili identifikaciju.

Lišeni smo i mogućnosti analogija s djelima koje bi nas dovele do cilja. Sve što je bilo moguće u konkretnom slučaju bila je analogija s djelima Giffingera i Mückea, koja je samo utvrdila diskrepanciju među njima, tj. pomanjkanje elemenata njihova vezivanja za vukovarski ciklus, ali nas nije dovela bliže cilju, naime utvrđivanju autora. Na to ćemo vjerojatno morati još podosta čekati. Mislim da ipak već sada možemo reći da autora tog ciklusa moramo više tražiti i očekivati u njemačkom slikarskom krugu nego u krugu bečke škole pejzaža druge četvrtine prošlog stoljeća. Da je naš nepoznati slikar boravio na vukovarskom imanju i ondje slikao preko ljeta i rane jeseni jedne još neутvrđene godine užeg razdoblja 1840—1850. godine svjedoče slike iz ciklusa.