

Igor Borožan

Odeljenje istorije umetnosti
Filozofskog fakulteta
Univerziteta u Beogradu

DOI:

10.17685/Peristil.61.16

Dragan Damjanović

Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu

Grad Đakovo

Đakovo, svibanj 2017.

Grafičko oblikovanje:
Studio Kuća

Recenzenti:

Sanja Cvetnić, Zvonko Maković

415 str.

ISBN: 978-953-55479-4-5



foto: DPUH

Knjiga Dragana Damjanovića o katedrali u Đakovu predstavlja nesvakidašnji događaj za hrvatsku, ali i širu europsku kulturnu i znanstvenu zajednicu. Temelji se na već poznatim i pouzdanim autorovim premisama zasnovanim na višegodišnjem istraživanju struktura kulture historicizma u Hrvatskoj i Srednjoj Europi u 19. stoljeću. Korespondirajući s činjenicom da je kultura historicizma revalorizirana kao ključna stilska osnova društava u 19. stoljeću, autor je pristupio istraživanju đakovačke katedrale kao jednom od ključnih srednjoeuropskih toposa cjelovitog umjetničkog projekta. Iza naizgled sterilne historicističke repetitije stilova

prošlosti krio se koncept permanentne umjetničke i tehnološke modernizacije. Arheološka rekonstrukcija prošlosti manifestirala je aktualnu kulturnu strategiju i normirala projektiranu sutrašnjicu. Tako je postavljen temelj cjelokupnoj kulturi historicizma na prostoru Srednje Europe. Toj kulturi neosporno je pripadalo i tlo na kojem je podignuta katedrala u Đakovu, značajan spomenički topos u neupisanom prostoru, podignuta na inicijativu biskupa Josipa Jurja Strossmayera. Damjanovićevo istraživanje katedrale u Đakovu korespondira s trendom reaktualizacije vjerskih obreda i sakralnih prostora krajem 20. stoljeća

kada je autorski tim njemačkih i hrvatskih znanstvenika kontekstualizirao dotadašnja povijesna i umjetnička istraživanja o katedrali, što se s pravom smatra pionirskim pothvatom smještanja katedrale u opće tokove historicizma (Johann Friedrich Overbeck i đakovačka katedrala, prir. Axel Feuß, Zagreb, 1995.).

U kratkom i sadržajnom uvodnom dijelu knjige *Umjetničko blago Strossmayerove katedrale u Đakovu*, Damjanović ukazuje na osnovne premise svog istraživanja; katedralu prepoznaje kao najvažniju sakralnu tvorevinu kulture historicizma na tlu Hrvatske, i valorizira je kao jednu od najreprezentativnijih sakralnih građevina Srednje Europe u drugoj polovini 19. stoljeća. Đakovačka katedrala sublimacija je stilske, nacionalne i vjerske simbolike epohe, i kao skup različitih umjetničkih grana predstavlja sveobuhvatan umjetnički projekt. Autor je ukazao i na osnovne strukture svog teksta: povijest gradnje, arhitektonski projekti, poglavlja o slikarstvu, skulpturi i opremi enterijera.

U prvom velikom poglavlju knjige navode se arhitektonska rješenja za izgradnju đakovačke katedrale. U kratkim crtama ističe se značaj Đakova kao centra nekadašnje Bosanske biskupije, i upućuje se na historijat prvobitne katedrale podignute u gotičkom stilu početkom 14. stoljeća koja je srušena 1880. godine, a nova je podignuta dvije godine kasnije. Damjanović u nastavku ukazuje na važne nerealizirane projekte za katedralu, od kraja 18. do sredine 19. stoljeća, koji predstavljaju presjek srednjoeuropske graditeljske prakse sakralnih objekata u spoju barokno-klasicističkih elemenata. Ideološko uobličavanje đakovačke katedrale dodatno je potaknuto 1849. godine, ustoličenjem Josipa Jurja Strossmayera za biskupa. Teološki obrazovan i veliki poznavatelj suvremenih umjetničkih strujanja, novi đakovački biskup sljedećih se desetljeća pokazao kao *spiritus movens* izgradnje velike katedrale. Njegovo umjetničko-znanstveno određenje odvijalo se tijekom školovanja u bečkom Augustineumu, kada je stupio u kontakt s nazarenima Josephom von Führichom, Leopoldom Kupelwieserom i Carlom Rösnerom, vodećim bečkim arhitektom romantičarsko-historicističke provenijencije. Komunikacija s liderima bečkih nazarena i stilski izraz Karla Rösnera, potvrđen izgradnjom crkava širom Austro-Ugarske Monarhije u neoromaničkom stilu, kao i osobni doživljaj njemačkih neoromaničkih crkava (Bamberg, Köln, Speyer), osnova su

biskupovog izbora da se taj stil primjeni na đakovačkoj katedrali. Strossmayer je uskoro angažirao Rösnera, koji je 1853. godine izradio prvi projekt katedrale kao trobrodne troapsidalne bazilike u obliku latinskog križa s kriptom. Usprkos izvjesnim citatima gotike i renesanse u detaljima, katedrala je, u skladu s konceptom visokog historicizma, zamišljena kao čista forma romaničkog stila. Biskup je, nakon upoznavanja s talijanskim srednjovjekovnim sakralnim nasljedem i aktualnim teorijskim osvrtima o arhitekturi, predložio da katedralu natkrili kupola. Takav koncept proizašao je iz romantičarskog viđenja bizantske arhitekture za koju se vezivala forma kupole. Katedrala je, nakon biskupovog kompromisa s Rösnerom, izvedena kao trobrodna dvotoranjska neoromanička bazilika koju presijeca transept. Damjanović zaključuje da je katedrala konačno uobličena u skladu s biskupovom idejom o jedinstvu istočne i zapadne crkve. Iz biskupove vizure, polukružni luk, kao izraz romaničke i bizantske arhitekture, bio je stilsko i izražajno sredstvo u službi njegove utopijske ideje o jedinstvu crkava. Čineći izvjestan otklon od gotike, koja je u tadašnjoj nedovoljno razvijenoj stručnoj literaturi vezana za njemački izraz, Strossmayer je djelovao u skladu s aktualnim teorijama o povijesti stilova. Damjanović ističe da je teza o polukružnom luku, kao ehu romaničke i bizantske arhitektonske prakse, već bila napuštena u vrijeme kada Strossmayer piše svoju monografiju o katedrali (1874.). Budući da se biskup nije odrekao ideje o jedinstvu crkava, idealistička vizija prošlosti i dalje je bila njegova noseća ideološka potka u rekreiranju katedrale.

Damjanović se osvrće na tipološke, stilske i geografske datosti Rösnerovog plana katedrale i navodi da su one posljedica tada aktualnih teorija o vezi arhitekture i podneblja (Heinrich Hübsch, Jean-Nicolas-Louis Durand). Primjer Lombardije, kao geografskog područja bliskog Slavoniji, nametnuo je upotrebu opeke, dok su talijanske romaničke crkve (Pavia, Milano...), kao i najvažnija neoromanička crkva u Beču (Altlerchenfelder Kirche), ukazivale na stilske uzore prošlosti. Godine 1867. i ovaj Rösnerov projekt dopunjen je projektom za glavno pročelje katedrale, čija je konačna realizacija – zbog Rösnerove smrti, i usprkos želji biskupa da angažira Slavenu za realizaciju projekta – pripala uglednom bečkom arhitektu Friedrichu von Schmidtu, najcejenjenijem neogotičaru u monarhiji. Novi projektant nije doslovno slijedio prethodni projekt, već je, u skladu s osobnim

stilskim izrazom, dovršio izgled eksterijera i enterijera (mobilijara). Schmidt je 1875. godine angažirao svog učenika Hermannu Bolléa, koji od naredne godine postaje glavni nadzornik izgradnje đakovačke katedrale, osobito njezina mobilijara. Gradnja katedrale završena je 1882. godine, zahvaljujući, gotovo u cijelosti, trudu i novcu Strossmayera i Đakovačke biskupije. Osvrtom na socijalni, politički, teološki, idejni i kulturni angažman biskupa Strossmayera i njegovo podržavanje nezavisnije uloge Hrvatske u Austro-Ugarskoj Monarhiji, Damjanović ističe da je gradnja crkve bila rezultat širih društvenih determinanti. Velika katedrala označila je početak preporoda hrvatske nacionalne umjetnosti, postavši ishodište značajne zagrebačke katedralne radionice, koja će u narednim desetljećima imati ključnu ulogu u izradi crkvenog mobilijara.

U sljedećem velikom poglavlju Damjanovićeve knjige riječ je o freskama i dekorativnom oslikavanju katedrale. Autor naglašava da je u oslikavanju njezinog enterijera biskup imao značajniju ulogu nego u izvedbi arhitektonskog plašta. Stoga se i zalagao za romaničko ustrojstvo gradnje, koje je ravnim i velikim zidnim površinama pružalo dovoljno prostora za ciklus monumentalnih freski. Već prožet nazarenskim utjecajima, zasnovanim na poznavanju Führichovog slikarstva i spisa Charlesa de Montalemberta, biskup se obratio vremenom Johannu Friedrichu Overbecku, korifeju njemačkog nazarenskog pokreta, i najcjeljenijem među europskim slikarima religioznih tema. Kao glavni tvorac likovnog programa u vrijeme sve izraženije sekularizacije, Overbeck je inzistirao na ključnim biblijskim prizorima, smatrajući da su oni didaktičko-vizualne potvrde vjere i putokaz duhovne obnove. Stoga je biskupu predložio ikonografski program oslikavanja katedrale: glavni je brod bio predviđen za teme iz Starog zavjeta, dok bi poprečni brod i svetište bili oslikani scenama iz Novog zavjeta. Tako se tematski repertoar oslikavanja đakovačke katedrale poima kao Strossmayerov i Overbeckov zajednički izbor. Damjanović se poziva na vodeće znanstvene autoritete u području nazarenskog slikarstva Michaela Thimanna i Cordule Grewe i potom analizira Overbeckove pripremljene kartone: nježan i meditativan nazarenski izraz, nasuprot baroknom i klasicističkom patosu, naglašenu uvjerljivost velikih ljudskih tijela u prvom planu u službi obnove narušenog saveza između Boga i čovjeka (vjernika). Autor knjige primjećuje da je idealizam

nazarena odgovarao Strossmayeru koji je bio nezadovoljan akademskim naturalizmom umjetnika ranije angažiranih na oslikavanju katedrale, dok Overbeckovo slikarstvo interpretira kanonizirane povijesne predloške i stvara novu likovnu cjelinu. Nažalost, vremenom je Overbeck za života realizirao samo trinaest od zamišljenih trideset i sedam kartona.

U sljedećem poglavlju Damjanović se osvrće na biografske podatke Overbeckovih nastavljača na izradi fresko ciklusa u katedrali, Alexandra Maximiliana Seitzza i Ludovica Seitzza. Ovi su slikari mahom nastavili Overbeckov program, ali su uslijed želje za originalnošću vlastitog izraza, i dijelom zbog tehničkih ograničenja, umetali i svoje ideje u složeni likovni program. Pozitivno vrednujući njihovo slikarsko umijeće i originalnost kompozicija, Damjanović iznova revalorizira status akademskih slikara u novijoj povijesti umjetnosti. Upušta se u dragocjenu analizu stilskog izraza dvojice slikara, uspoređuje njihova različita rješenja kompozicije i kolorit, i potvrđuje sebe kao izvanrednog tumača formalističkih elemenata đakovačkih fresaka. U odstupanju od ukazanih struktura i visokog stupnja idealizacije u Overbeckovom slikarstvu, autor knjige uočava utjecaj akademskog realizma njegovih nastavljača u potrazi za arheološkom autentičnošću, koja dostiže granice historijskog žanra poznatog u djelu Hansa Makarta i Lawrencea Alma-Tademe.

Konačno, Damjanović ističe složenost đakovačkog tematskog repertoara. Biskup Strossmayer inzistirao je na velikom ciklusu o svetom Petru, što bi posredno ukazalo na značaj papinstva za kršćanstvo u hrvatskim krajevima. Damjanovićevo tumačenje ikonografije i idejnog sklopa fresaka kulminiralo je opisom predstava iz apsida transepta katedrale. Osobito su istaknute dvije kompozicije – *Poklonstvo kraljeva i pastira* i *Oplakivanje Kristovo* – koje ukazuju na odstupanje Seitzovih rješenja od originalnog Overbeckovog programa i, shodno tome, na djelomično skretanje s univerzalno kršćanske k nacionalnoj tematici (slavonska i hrvatska). Prikazi nekolicine tipiziranih predstavnika slavenskih naroda kao pastira (Srbina, Bugarina...), vizualnim sredstvima potvrđuju Strossmayerovu ideju o jedinstvu Slavena. Istovremeno, Damjanović ranija shvaćanja, po kojima je Strossmayer jedini kreator ovih kompozicija, dopunjuje tezom o učešću slikara Ludovica Seitzza i kanonika Nikole Voršaka u njihovom koncipiranju. Strossmayerovu ideju o prikazivanju

slavenskih naroda Damjanović veže uz aktualne političke prilike u Srednjoj Europi oko 1875. godine (srpsko-turski ratovi...). Za razliku od nekih autora, Damjanović naglašava da je Strossmayerova ideologija jugoslavenstva ključna za formiranje jedinstvene kompozicije *Poklonstvo kraljeva i pastira*. Ideja slavenstva potvrđena je i na freski *Oplakivanje Krista*, na kojoj su prikazani slavenski prosvjetitelji Ćiril i Metod. Prikazi svete braće u đakovačkoj katedrali nastavlja se i u skulpturi. Oni su shvaćeni kao potvrda ideje slavenskog jedinstva i kao vizualni agenti ideološkog programa jugoslavenstva biskupa Strossmayera. Pored nacionalnog programa, u glavnoj apsidi ističe se i univerzalna ideja kršćanstva: na kompoziciji *Krunjenje Bogorodice*, u kontekstu ekumenskog isticanja jedinstva religija i prevlasti kršćana, koje vodi preko papinskog apostolskog naslijeđa, prikazani su kršćanska Bosanka i muslimanski Bošnjak. Tako katedrala u Đakovu postaje korpus likovnih prikaza i materijalizacija božanskog poretka u univerzumu.

Oslíkana katedrala postaje angažirani javni prostor jasno definiran religijsko-patriotskim motivima monumentalnog fresko-slikarstva. Prijemčivost i konzumacija svetih slika poima se kao domovinski projekt o sveopćoj dostupnosti umjetnosti u velikom formatu. Konačno, ukupan osvrt na kasko nazarensko slikarstvo u đakovačkoj katedrali koincidira s trendom proučavanja i prepoznavanja lokalnog nazarenskog konteksta (Češka, Srbija...) i njihovog spajanja u transnacionalni (europski) okvir nazarenske likovne prakse.

U sljedećoj cjelini Damjanović ukazuje na izuzetan značaj dekorativnog oslikavanja đakovačke katedrale, koje se u povijesnom okviru veže uz obnovu fresko-slikarstva u velikim javnim prostorima Münchena dvadesetih godina 19. stoljeća. Bogatstvo izrade, kao i simbolična višeslojnost dekoracije, čine se jednako vrijednima u reprezentativnom slikarstvu katedrale. Autor raspravlja i o skulpturi u katedrali i ističe da je Strossmayeru bilo teško odabrati kipare koji bi ostvarili njegov naum – stvaranje skulpturalnog pandana nazarenskom slikarstvu. Vatroslav Donegani i Ivan Rendić, budući da su imali manji ugled od svojih kolega slikara, u većoj su se mjeri podredili biskupovim idejama. Stilski Doneganijev izraz iz nekoliko je razloga (učenje na konzervativnoj venecijanskoj akademiji, geografska izolacija...) više odgovarao kiparstvu prve polovine 19. stoljeća nego aktualnom akademskom realizmu.

Reljefi Ivana Rendića bili su pak plod biskupovih zamisli i umjetnikovog pozivanja na renesansne uzore. Ipak, njegova nemogućnost da u skulpturi izvede stupanj idealizacije bliske nazarenima i prisutan naturalizam izazvali su biskupovo nezadovoljstvo. Kiparske radove ostvarili su i Georg Feurstein, Tomo Vodicki i Rudolf Valdec, čija se izvedba Strossmayerovog nadgrobnog spomenika osobito ističe.

Značajni dio knjige Damjanović posvećuje oltarima đakovačke katedrale. U enterijeru cjelokupne građevine ističe se, po značaju, glavni oltar u gotičko-romaničkom stilu. Nastao kao rezultat (*ne*)sporazuma između Strossmayera, Schmidta, Salvatorea Zerija i Nicolea Consonija, i ustrojen kao suština ukupnog estetskog, simboličkog i liturgijskog života katedrale, ovaj oltar bio je jedan od najreprezentativnijih u Srednjoj Europi toga doba. Mahom izveden u bečkim radionicama, vrijedio je koliko i gradnja onovremene crkve srednje veličine. Damjanović upućuje da je broj bočnih oltara neuobičajeno malen što je posljedica biskupove pogrešne premise o unutrašnjosti srednjovjekovnih katedrala.

U završnom dijelu knjige Damjanović se bavi mobilijarom katedrale: raskošnim orguljama, izgrađenima u gotičkom stilu po projektu Schmidta i Bolléa, koje odstupaju od dominantne romanike, Schmidtovoj propovjedaonici nastaloj po uzoru na znamenitu propovjedaonicu iz katedrale u Pisi Giovannija Pisana, podnim pločicama izvedenim kao u Zavjetnoj crkvi u Beču, biskupskom prijestolju, kanoničkim sjedištima, klupama za vjernike, ispovjedaonicama, vratima katedrale, namještaju sakristije, prozorima i vitražima, liturgijskim predmetima (križevi, lusteri), biskupskim štapovima. Svi artefakti, nastali u mješavini romaničkog i gotičkog izraza, izvedeni su uglavnom po biskupovoj zamisli. S pravom možemo zaključiti da je mobilijar katedrale u Đakovu jedan od ključnih pokazatelja preporoda hrvatskog umjetničkog obrta krajem 19. stoljeća. Najzad, katedrala je, posredno ili neposredno, izgrađena i opremljena na osnovi akumuliranog znanja prvaka hrvatske kulturne scene (biskup Strossmayer, Franjo Rački, Isidor Kršnjavi i Herman Bollé) i predstavlja potvrdu stvaralačkog transfera europskih umjetničkih praksi u domenu lokalne kulture.

U kratkom, jezgrovitom zaključku, Dragan Damjanović ističe kvalitetu fotografskih priloga koji, uz sjajni dizajn opreme, čine knjigu gotovo umjetničkim djelom. U skladu s historiografskom

obavezom, i počevši od Strossmayerove prve monografije iz 1874. godine, autor ističe svoje pretodnike koji su pisali o katedrali, ukazuje na ustanove u kojima je istraživao i dopunjavao osobne znanstvene rezultate. Njegov rad u arhivu Đakovačke nadbiskupije i u Državnom arhivu u Beču bio je osnova za daljnja proučavanja idejnog utemeljenja i nastanka katedrale. Svoj tekst prvenstveno je temeljio na čitanju izvorne arhivske građe i vizualnih izvora (mediji), njihovoj tipološkoj komparaciji i idejnoj sadržajnosti. U skladu s izvjesnim znanstvenim purizmom, i slijedeći praksu *povratka izvorima*, Damjanović je kontinuirano i na suptilan način intervenirao i potom ih s mjerom, i dovoljno sugestivno, ponudio čitateljima. Izuzetan trud u rasvjetljavanju odnosa ideologa i izvođača radova, nijanse u pitanju autorstva, kao i mnogobrojne promjene projekta za katedralu, doveli su do koherentnog narativa o izgradnji đakovačke katedralne crkve. Objektivacija i izlaganje osnovne građe, gotovo zaboravljene u vrijeme sveopćeg ubrzanja pisanja znanstvenih radova, vraća nadu u kritičko iščitavanje izvora, u čijim okvirima nije bio pošteđen i sam idejni tvorac katedrale, koji je tako i definiran u naslovu knjige. Osnovna proučavanja građe nisu smanjila učinak Damjanovićevih tumačenja događaja već su doprinijela njihovoj sistematizaciji i kodifikaciji. Ona su nenametljivo dovela do smještanja umjetničkih oblika u ideološki, politički, idejni i kulturni okvir vremena. Ipak, težnja da umjetnost i njezina povijesna uvjetovanost budu suština tumačenja monumentalne đakovačke katedrale, dopustila je raznolikim medijima da govore o sebi. Tako je izbjegnuto njezino utapanje u raznolikim narativima i nategnutim diskursima, inače nerijetko prisutnima u suvremenom čitanju umjetnosti, osobito nazarenskog slikarstva. Damjanovićeve suptilne intervencije doimlju se poput nekadašnjeg stvaranja nazarena. Autor ne imitira već interpretira, iz akta revitalizacije prelazi u proces rekonstrukcije, i tako se približava konceptu „objektivirane subjekcije” (Cordula Grewe). On je, poput nekadašnjih graditelja katedrale, postupno dekonstruirao proces izgradnje, i stvarao povijesni narativ o moći umjetnosti, uobličivši tekst zasnovan na čvrstom temelju povijesnih činjenica. Knjiga Dragana Damjanovića nesumnjivo je znanstveni poduhvat dostojan idejnog začetnika katedrale i prvih inicijatora hrvatskog kulturnog preporoda u moderno doba. Djelo koje se nalazi pred nama smješta đakovačku katedralu u moderan

znanstveni svijet, i predstavlja dragocjeni doprinos prepoznavanju hrvatske baštine i njezinom smještanju u šire okvire europske sakralne umjetnosti i kulture historicizma 19. stoljeća. Vjerujem da će Damjanovićeva knjiga izbjeći herojsku sudbinu graditelja katedrale i utopijske Strossmayerove zamisli o savezu umjetnosti i religije i izgradnji katedrale u formi graničnog spomenika na „pustom“ prostoru između svjetova te da će biti održivi most koji spaja i sjedinjuje.