

Marija Mirković

Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu
(vanjski suradnik)

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper
predan 6. 2. 1992.

Slojevitost ikonološkoga programa zidnih slika u đakovačkoj katedrali

Sažetak

Novu stolnu crkvu đakovačku oslikavali su sljedbenici rimskih nazarenaca Aleksandar Maksimilijan i Ludovik Seitz sa suradnicima. Ikonološka analiza tih slika opovrgla je usvojeno mišljenje da su nazarenci u svojim djelima težili tek za obnovom arhaiziranoga likovnog oblika bez poniranja u smisao slika. Veoma rafiniranim likovnim jezikom simbola dosljedno su interpretirali osnovni literarni izvor ovoga ciklusa – Bibliju, ostvarivši vrlo slojevit program. Koristeći sakralne i profane elemente ilustrirali su povijest Božjega naroda u Starom i Novom zavjetu, rast opće Crkve koju simbolizira Blažena Djevica Marija, a predvodi sv. Petar, titular đakovačke katedrale. Istodobno su označili povijest sasvim konkretnih združenih mjesnih crkava (biskupija), bosanske i srijemske, kojima je na čelu biskup Strossmayer – prikazan na apsidalnoj kompoziciji kao adorant i donator.

Josip Juraj Strossmayer i katedrala

Tijekom druge polovice 19. stoljeća u kopnenom su dijelu Hrvatske, pod utjecajem historicističkog odnosa prema baroku, preinačene sve tri katedrale: u Zagrebu, Križevcima (grkokatolička) i u Đakovu, ali je pritom samo u Đakovu srušena barokna crkva da bi se kraj baroknoga biskupskog dvora podigla velebna novogradnja stolne crkve.

Đakovački biskup Josip Juraj Strossmayer, čovjek koji je snažno djelovao na kulturu hrvatskog društva svog doba, u toj je građevini i u njezinoj opremi najdjelotvornije objelodanio svoj pogled na crkvenu umjetnost, pogled koji se donekle razlikuje od ideja Hermanna Bolléa – vodećega »restauratora« hrvatskih crkava na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće.

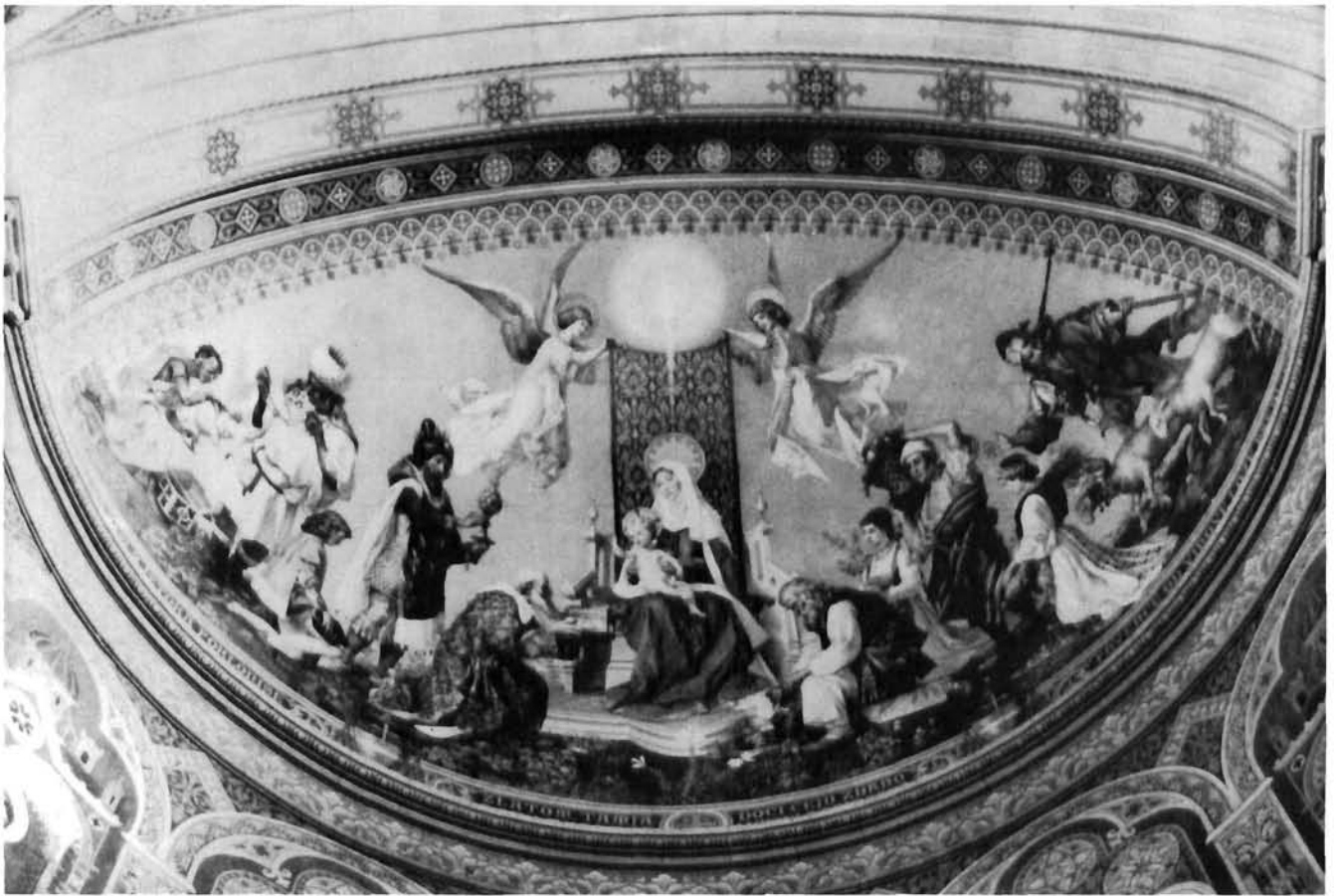
Različitost njihova pristupa najuočljivija je u odnosu prema slikarstvu; Bollé ga je smatrao tek dekorativnom komponentom kojom se »dovršavala« arhitektura, dok je za Strossmayera u Đakovu slikarstvo bilo posve ravnopravno arhitekturi, a kiparstvu čak na neki način nadređeno. I ovdje je, doduše, prisutno dekorativno slikarstvo, ali uglavnom u prizemnom pojasu. Ono se ovdje ovija oko stupova kako bi naglasilo njihovu plastičnost i zalazi iza kamenih oltara pa se oni, iako skromnih dimenzija (u odnosu na prenaplašene dimenzije katedrale), svojom bjelinom i pozlatom ističu ispred zagasitih šara naslikanih sagova koji prekrivaju crkvene zidove. Gornji, »nebeski« pojas crkve, dobro osvijetljen gusto raspoređenim prozorima, prekriven je međutim većim i manjim figuralnim kompozicijama sakralnog sadržaja.

Iz Strossmayerovih zapisa, njegove korespondencije, niza njegovih članaka o katedrali, kao i iz izjava njegovih suvremenika razabire se da je u stvaranju toga cjelovito oblikovana i opremljena sakralnog prostora (Gesamtkunstwerk) bila presudna biskupova odluka. Očito je o njemu ovisio izbor autora pa i karakter čitave cjeline.

Josip Juraj Strossmayer i izbor slikara

Već u samom početku planiranja katedrale, kad se odlučio za srednjovjekovni tip arhitekture, Strossmayer je zamislio da i unutarnost crkve također bude oslikana po srednjovjekovnoj shemi s biblijskim prizorima. Nikakvo čudo stoga, za čovjeka koji je životnim opredjeljenjem bio usmjeren prema crkvenoj umjetnosti, a čiji se ukus oblikovao još u prvoj polovici 19. stoljeća i to ponajprije na umjetničkoj predaji Vječnoga Grada, da izvodače za taj posao potraži u Rimu među slikarima nazarenske usmjerenosti. Prema biskupovu mišljenju, njihov nestor J. Friedrich Overbeck (1789–1869) »bijaše jamačno najveći religiozni slikar našega vieka, vjerni sljedbenik i drug neumrlih i nedostižnih trecentista i quattrocentista« koji su »najveći upliv imali na njegove kompozicije u kojih izražene su uzvišenosti i nježnost nebeske ljubavi i nutarnje blaženstvo kano i pokora i skrušenost« (Strossmayer, 1874, 37). Ta je sklonost prema umjetnosti ostarjela slikara bila presudna pri odluci da upravo on, bez obzira na duboku starost, sastavi kartone za oslikavanje đakovačke katedrale. No, Overbeck je uspio taj zadatak obaviti tek djelomice (Lukšić, 1984), a od njegovih su kartona samo tri iskorištena za oslikavanje crkve (Kršnjavi, 1882a, 57).

Biskup je nakon Overbeckove smrti ponovno potražio slikare u Rimu, pa je povjerio izvedbu slika (sada po Consonijevim kartonima) L. Ansiglioniju, ali dvije slike koje je izradio u crkvenom brodu pokazuju da je Ansiglioni »dobar i plemenit čovjek nu slab slikar« (Strossmayer, 1878, 90), čije slike Strossmayer nije čak želio ni opisati. Biskup je na kraju odlučio da



L. Seitz, Poklonstvo kraljeva – Radosna Majka Božja, zidna slika u lijevoj apsidi (foto: Janko Belaj)
 L. Seitz, Reverence of the Kings – Joyous Holy Virgin, wall painting in the left apse (photo: Janko Belaj)

započeto oslikavanje crkve nastave i dovrše Aleksandar Maksimilijan (1811–1888) i njegov sin Ludovik (1844–1908) Seitz, još dva sljedbenika rimske nazarenske umjetnosti koja su u ono doba stjecala sve veća priznanja talijanske i europske javnosti (Kršnjavi, 1882a, 68). Prema računima o isplati radova (ABO, Adk, za 1879, 1882) otac Seitz preuzeo je oslikavanje desne, a sin Seitz lijeve strane katedrale. Otac je oslikao i središnju apsidu, a sin ostale dvije (Kršnjavi, 1886, I, 388). Ludovik je nacrtao i predložke za dekorativni ukras crkve, kojih je izvedba bila povjerena splitskomu – dekorativnom slikaru J. Voltoliniju (1838–1892) i suradnicima, a po Ludovikovim je kartonima talijanski keramičar A. Feraresi izradio majolike za crkveno pročelje (ABO, Adk. za 1880, 2. svibnja i 1882, 2. studenoga).

Ustrajno i dosljedno Strossmayerovo oslanjanje na rimske umjetnike vješte u crkvenom slikarstvu, a napose na sve popularnije Seitze, usporilo je oslikavanje crkve. Međutim, u tom relativno dugom razdoblju sazrijevaao je stil i pristup Aleksandra Maksimilijana, a napose Ludovika Seitz, pa su njihove zidne slike, iako uočljivo različite, likovno uspješno usklađene i sadržajno veoma bogate, a slojevitost »ispričanoga« na slikama ukazuje na neosporni udio Josipa Jurja Strossmayera u skladanju programa.

Prema prvotnoj zamisli bilo je predviđeno da crkveni brod bude oslikan s prizorima iz Staroga zavjeta »koji su osobitim načinom Novi zavjet pripravljali«, »u svetištu i raskrsnih lađah« nalazili bi se »dogadaji iz Novoga zavjeta sa Posljednjim sudom kojim se poviest ovoga svijeta dovršiti, a udes vječnosti

započeti ima« (Strossmayer, 1874c, 37), dok su u kupoli iznad oltara trebali biti prizori iz života sv. Petra, zaštitnika ove crkve.

Zbog oblika kupole biskup je već 1874. odustao od te zamisli pa je ciklus sv. Petra bio reducirani i drukčije razmješten. Umjesto *Posljednjega suda* po Overbeckovu kartonu (Strossmayer, 1874c, 37) ugovorio je 1878. s Aleksandrom Maksimilijanom Seitzom da ovaj u središnjoj apsidi naslika *Krunjenje Blažene Djevice Marije* (ABO, Adk, 1879: obračun troškova za zidne slike 1870-1879).

Postupne izmjene osnovne programske zamisli mogu se pratiti poredbom objavljenih tekstova samog Strossmayera i Ise Kršnjavoga s knjigom *Stolna crkva u Đakovu* iz 1900. u kojoj je Nikola Mašić objavio dosad najcjelovitiji opis i analizu tih slika.

Njihovi sudovi – mislim ponajprije na određivanje sadržaja pojedinih prizora koje je u Kršnjavi objavio u *Listovima iz Slavonije* 1882 (Kršnjavi, 1882a), a Strossmayer ih nije nigdje osporio (ali ni potvrdio) – preuzimani su kasnije bez novih kritičkih analiza slika i izvora. Činjenica je međutim da se to slikarstvo, iako mu se ubrzo nakon prvotne euforije osporavala svaka vrijednost osim one dekorativne, ipak ne sastoji samo od »niza biblijskih slika« na kojima slikari »redaju starozavjetne i novozavjetne prizore naprosto historijski bez naročitoga simboličkoga i tipološkoga naglaska« (Fučić, 1969).

Doista, raščlambom biblijskih prizora koji su izabrani za slikanje, njihovim međusobnim povezivanjem i očitavanjem pro-



L. Seitz, Skidanje s križa – Žalosna Gospa, zidna slika u desnoj apsidi (foto: Janko Belaj)

L. Seitz, *Deposition from the Cross – Mournful Virgin*, wall painting in the right apse (photo: Janko Belaj)

fane komponente utkane u sakralnu osnovicu, otkriva se zanimljiva slojevitost ikonološkog programa, svojevrsnoga »manifesta« biskupa Josipa Jurja Strossmayera, očito glavnoga tvorca čitave invencije. Stoga ovdje nudim analizu i vrednovanje te, doduše nelikovne, komponente unutar »likovnoga« u najužem smislu, da bude poticaj sveobuhvatnom vrednovanju ovoga ciklusa oca i sina Seitzia kao dijelova njihovih opusa s jedne, te njihova udjela u oblikovanju hrvatske umjetnosti s kraja 19. stoljeća s druge strane.

Realizirani program

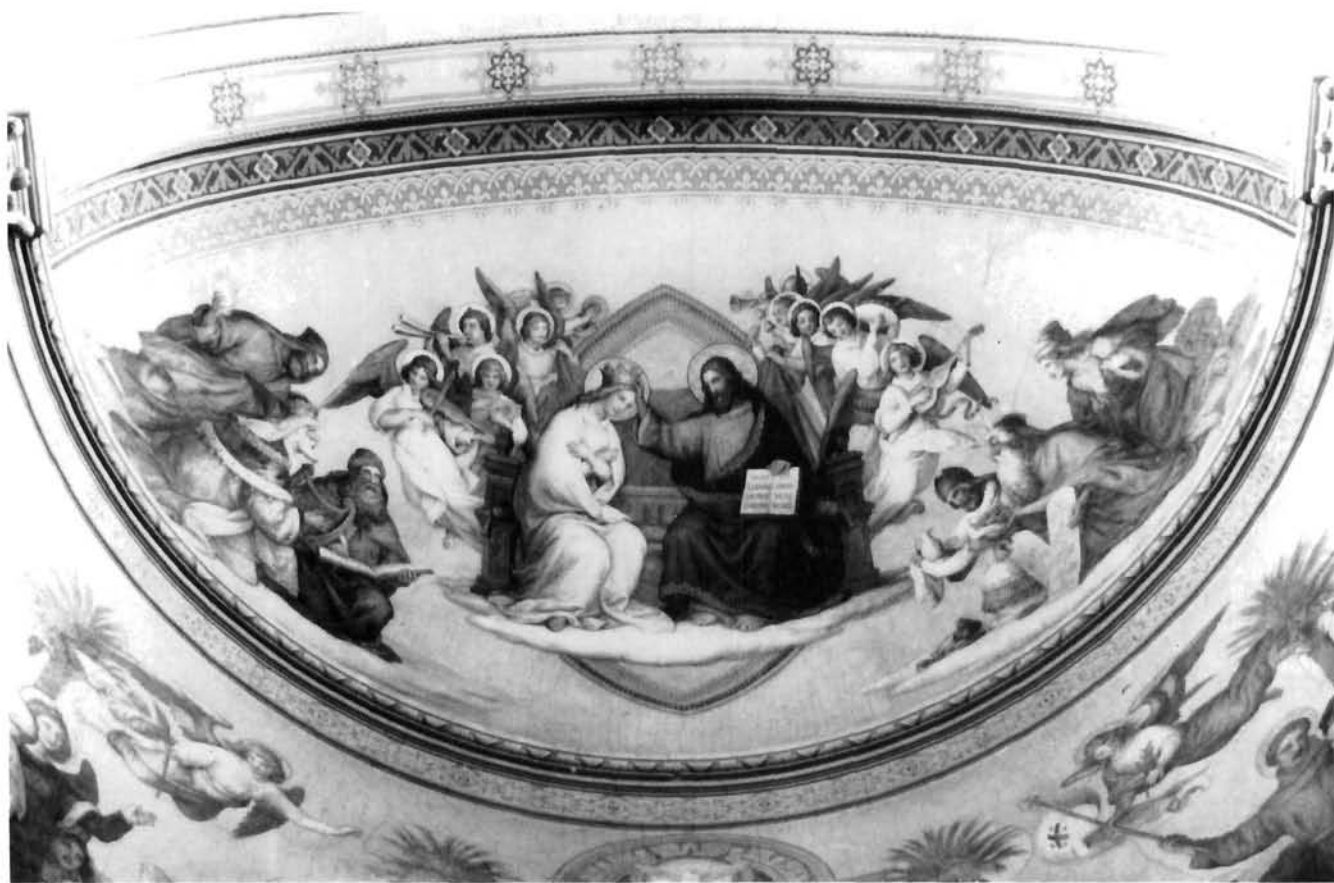
U suglasnosti s biskupom koji je kao idejni začetnik programa nadzirao sve što se za crkvu i u crkvi radilo, slikari su u konačnoj izvedbi zadržali osnovnu razdiobu sadržaja, pa su starozavjetni prizori naslikani u glavnom brodu, a novozavjetni u oba kraka poprečnoga broda i u svetištu.

Prvih šest slika u glavnome brodu nadahnuto je *Knjigom postanka*, sljedeće dvije *Knjigom izlaska*, a posljednje dvije *Prvom knjigom o Samuelu*. Prizori su raspoređeni tako da se po dva nasuprotna odnose na istu biblijsku osobu. Prvi par slika tako govori o Adamovu životu (*Stvaranje svijeta* i *Izgon iz raja*), drugi o Noi (*Opći potop* i *Noina žrtva zahvalnica*), četvrti o Mojsiju (*Našašće Mojsijevo* i *Zbivanja na Sinaju*) i peti o Davidu (*Pomazanje Davidovo* i njegova *Pobjeda nad Golijatom*). Izuzetak čine slike u trećem, srednjem jarmu, koji je uobičajeno ključno mjesto za razumijevanje ikonografske poruke. Tu je s jedne strane prizor iz Abrahamova, a s druge iz Josipova života (*Abrahamova žrtva* i *Prodaja Josipa*). Svi

se ovi starozavjetni prizori u glavnom brodu neosporno oslanjaju na konkretne biblijske tekstove.

Novozavjetni pak prizori u poprečnom brodu i u svetištu katedrale mnogo su slojevitiji. Oni čak nisu samo novozavjetni, pa ni isključivo sakralni, a kod prizora nadahnutih Svetim pismom nije uvijek posve jasno na koji se konkretni evanđeoski tekst odnosi pojedina slika. Evanđelje po Luki ishodište je svakako prizoru *Isus u kući Marte i Marije* (o kojem samo on izvješćuje) ili *Molitva na Maslinskoj gori* (jer samo on spominje prisutnost anđela koji je naslikan u Đakovu), pa i prizorima iz Isusova djetinjstva. Kod ostalih se međutim prikaza lakše otkrivaju izvori u kasnogotičkim i ranorenesansnim likovnim predlošcima negoli spona s konkretnim novozavjetnim tekstovima, iako su i one očite.

Još je jedna bitna razlika između starozavjetnog i novozavjetnog dijela programa. Dok su starozavjetni prizori nizani kronološkim redom i to s isključivo starozavjetnim sadržajem, prizore u poprečnom brodu i u svetištu treba očitavati u slojevitim i zaokruženim cjelinama. Osnovu programa tvore prizori iz života Isusa Krista, Mesije koji je sin Davidov, Abrahamov, Adamov, Božji: to je ona veza na koju je upozorio Strossmayer govoreći o likovnom uresu crkve. Ti su prizori raspoređeni u istoj ravni sa starozavjetnim prizorima u glavnome brodu na koje se, uostalom, sadržajno nadovezuju, i to u tri skupine s po četiri velike kompozicije u krakovima poprečnoga broda i u svetištu. Taj niz započinje *Pohodom Marije Elizabeti* s uklopljenim *Navještenjem*, do njega je Betlehemska štalica s malim Isusom oko kojega su okupljeni pastiri, a na suprotnoj



A.M. Seitz, Krunjenje Marijino – Marija u slavi, zidna slika u svetištu (foto: Janko Belaj)
 A.M. Seitz, *Coronation of Mary – Mary in glory*, wall painting in the sanctuary (photo: Janko Belaj)

su strani *Dvanaestogodišnji Isus u Hramu* i *Krštenje na Jordanu*. U samome svetištu slijeva su *Kristov Govor na gori* i *Isus u kući Marte i Marije*, a tome nasuprot *Liječenje bolesnih* i *Istjerivanje trgovaca iz Hrama*. U desnom kraku slijede *Posljednja večera* (s minijaturnim prikazom *Molitve na Maslinskoj gori*) te *Judina izdaja*. Preostale dvije slike odnose se na razdoblje nakon Uskrsnuća: na prvoj se vidi *Dolazak triju Marija* na otvoren Kristov grob, dva apostola koja hitaju prema grobu i *Isusovo ukazanje Mariji Magdaleni*, a u pozadini *Golgota* s praznim križevima, dok je na posljednjoj slici, na završnom prizoru ovoga Kristova ciklusa, njegovo *Uzašašće na nebo*.

Slike u apsidama, premda se sadržajno uklapaju u slijed prizora iz Isusova života, tvore poseban marijanski niz i naglašavaju Marijinu prisutnost u životu njezina sina. Sve tri povezuje nadahnuće svetom krunicom, pa je u lijevoj – u sklopu Isusova djetinjstva – u prizoru *Poklonstva kraljeva* prikazana *Radosna Majka Božja* sa sinom na krilu, njoj nasuprot u desnoj apside je *Žalosna Gospa* koja, shrvana od bola, stoji nad mrtvim Kristovim tijelom, a u vrhu središnje apsida sjedi *Marija* zdesna sinu koji je, *Uznesenu na nebo*, okrunjuje u *Slavi andeoskoj* i u prisutnosti proroka i patrijarha (Šuljak, 1989).

U pobočnim je apsidama predstavljeno i deset apostola, svjedoka Isusova života i djelovanja. Među njima nema Petra, koji je s Pavlom na velikoj donatorskoj zidnoj slici u dnu svetišta. Petru, titularu ove crkve, posvećeno je i šest luneta s prizorima iz njegova života koji unekoliko nadopunjuju prizore iz Isusova ciklusa, ali prikazuju i život Crkve kojoj je Petar na čelu, nakon Kristova uzašašća. Petrovim amblemima

ukrašena je i visoka crkvena kupola nošena pandantivima na kojima su naslikani atributi evanđelista. Kipovi tih evanđelista nalaze se pak na uglovima ciborija glavnoga oltara smještena pod kupolu u prostornom i idejnom središtu čitavoga crkvenog zdanja.

Ne može se previdjeti nebiblijska komponenta novozavjetnoga dijela programa. U pojedine su prizore slikari uklopili članove svoje obitelji (kao sugradane ili članove pratnje pri *Susretu Marije s Elizabetom*), vlastite portrete (u *Ozdravljenju bolesnih*), povijesne osobe (npr. među učiteljima oko *Dvanaestogodišnjega Isusa u Hramu*). Za Strossmayerov su program međutim mnogo značajniji bezimni pripadnici puka dako-vačke biskupije, umiješani među pastire oko *Štalice* i u prizoru *Poklonstva kraljeva*. Na suprotnoj strani, među svjedocima *Muke*, nalaze se prvaci ove konkretne mjesne crkve (biskupije), od Jeronima, prevoditelja Biblije na latinski (a prema legendi i autora glagoljice), preko Ćirila i Metodija, istinskih autora glagoljice i prevoditelja crkvenih knjiga na slavenski, do aktualnoga biskupa Josipa Strossmayera u svetištu. Metodije kao srijemski biskup predvodi ostale znane panonske biskupe, kao npr. Ireneja Srijemskoga i Kvirina Sisačkoga (ili Augustina Kažotića), a tu je i jedan papa (Kajo?) (ABO, Adk za 1881. popis likova na neobilježnom listu).

Strossmayer je naslikan kako, kao donator i adorant, prinosi model svoje katedrale njezinu zaštitniku sv. Petru na velikoj zaključnoj kompoziciji koju je Mašić nazvao *Ulazak u nebo sa sv. Petrom i Pavlom* (Mašić, 1900). Uz biskupa su njegovi osobni zaštitnici sv. Josip i sv. Juraj te dva istaknuta branitelja



A.M. Seitz, Adorant i donator J.J. Strossmayer, zidna slika u svetištu (foto: Janko Belaj)
 A.M. Seitz, Adorer and Donor J.J. Strossmayer, wall painting in the sanctuary (photo: Janko Belaj)



L. Seitz, Dvanaestogodišnji Isus u Hramu (gore), Petar i Isus hodaju po vodi (dolje, po Overbecku), zidne slike u lijevom kraku poprečnog broda (foto: Janko Belaj)
 L. Seitz, The twelve-year-old Jesus in the Temple (up), Peter and Jesus Walk on Water (down, according to Overbeck), wall paintings in the left extension of the transversal nave (photo: Janko Belaj)

Crkve Kristove, češki (slavenski!) mučenik sv. Ivan Nepomuk te sv. Ivan Kapistranski, pobjednik pod Beogradom 1456. Biskupu molitelju pridruženi su uz ove svece i bezimena vjernici njegove bosanske biskupije, pa stoga i u skupini s kraljevima treba prepoznati vjernike srijemske biskupije.

Likovna interpretacija sadržaja

Osnovna značajka figuralnoga dijela đakovačkih zidnih slika jest njihova naglašena opisnost koja se u velikom dijelu oslanja na tekstualne predloške. Ipak, o umjetničkom dometu svakoga od trojice slikara, pa i o njihovoj odmjerenosti u izboru i količini detalja kao nositelja značenja, ovisilo je u kojoj će mjeri biti očuvana jasnoća sadržaja.

Najsuzdržaniji je likovni govor L. Ansigliionija, čije dvije slike (*Noina žrtva* i *Abrahamova žrtva*) djeluju suviše sterilno i beživotno, a elementi koji su nositelji simboličkoga izražavanja nisu posebno istaknuti pa ne skreću na sebe dovoljno pažnje (npr. duga nad Noinom žrtvom).

Mnogo su životnije u kompoziciji, a napose u koloru, slike Aleksandra Maksimilijana Seitzu u desnoj strani crkve. Likovi su mu zbijeni, ljestvica boja topla, a onaj lik koji je nositelj

radnje redovito je u središtu slike. Osim pukoga opisa teksta slikar je koristio ustaljene simbole, pa je tako npr. u *Izgonu iz raja* Jahvine riječi »Neprijateljstvo ja zamećem između tebe i žene« (Post 3,15) ilustrirao uobičajenim prikazom Blažene Djevice Marije u mandorli.

Takve prepoznatljive i u kršćanskoj ikonografiji jednoznačne elemente znao je slagati na svoj, ali ipak veoma čitak, način, pa je tako Mariji dodao stado ovaca među kojima jedna nosi križić o vratu, aludirajući na Krista kao Jaganjca Božjega. Drugom je prilikom smjestio u središte slike, na kojoj Jakobi sinovi prodaju svoga brata Josipa kesu s dvadeset srebrenjaka, a na jednak je način središte slike s Judinim izdajničkim poljupcem zauzela i druga kesa, ona s trideset srebrenjaka. Na *Posljednjoj večeri* Juda je, odlazeći s kesom, prosuo po stolu sol iz soljenke, što se u puku tumači kao predznak nesloge.

Još je inventivniji bio u slaganju elemenata slika njegov sin Ludovik. Sadržaj slika isticao je karakterističnim kompozicijama, a ugodaj naglašavao bojama. Tako je smirenost susreta Adama i Eve suprotstavio dramatičnu općeg potopa, a očevom umirenom opisu zbivanja na Sinaju lirski ugodeno *Našašće*

Mojsijevo, gdje valovita asimetrična krivulja kompozicije vodi pogled do glavnoga lika, do maloga Mojsija koji, posve u uglu slike, pluta površinom rijeke. Veoma je vješto spojio dva prizora puna pouzdanja (*Navještenje* i *Pohod Marije Elizabeti*) u skladnu cjelinu, a gotovo nenametljivo unio je u slike elemente izrazito simboličkoga značenja (klas i grozd u rukama Slavonke i Slavonca asociraju, preko kruha i vina, na Tijelo i Krv Kristovu), profane pojedinosti kojima je opremio prostore svojih slika (stol u kući Marte i Marije) i brojne suvremenike koji su prisutni gotovo u svakome prizoru.

Neke od slika nisu nam očuvane u svome izvornom izgledu. One u glavnome brodu oštećene su u požaru 1933, a *Krštenje na Jordanu* u drugome svjetskom ratu. Restauratorova intervencija na Ansiglionijevoj slici *Noine žrtve* rječit je primjer kako nedovoljno poznavanje tekstualnog vrela može dovesti do zabune i kriva tumačenja. Oslanjajući se na opis Noina izbavljenja, Ansiglioni je uz životinju, predviđenu za klanje, postavio posudu za skupljanje krvi – simbola života (Post 9,4). Restaurator Ljubo Babić je, ne ulazeći u dublji sadržaj slike, tu plitku posudu napunio voćem i tako je od obredne posude s jasnom simboličkom porukom napravio neutemeljenu i neobjašnjivu mrtvu prirodu.

Ikonološka analiza

Spomenuti detalj, premda prividno nevažan, pokazuje kako nepoznavanje stvarnoga ikonološkoga programa i nepoštivanje (zaboravljenoga) jezika simbola može dovesti do besmislice. Nasreću, kod crkvenog slikarstva postoji nezaobilazan i pouzdan vodič kroz sadržaj koji, pravilno korišten, može pomoći u pronalaženju ključa i u očitavanju izvorne poruke nanizanih biblijskih motiva: to su biblijski tekstovi. Iako se nerijetko može čuti da slikarstvo 19. i 20. stoljeća koristi biblijske motive bez posebnoga simboličkoga naglašavanja, već sam izbor tema i njihov raspored u prostoru, napose kad ti prizori nisu oni najtipičniji, ukazuju na postojanje sasvim jasne i određene misli vodilje.

Uzmemo li za polazište već spomenutu Strossmayerovu izjavu da su za glavni brod izabrani oni starozavjetni motivi koji uvode u zbivanja u Novome zavjetu nakon kojih se »udes vječnosti započeti ima«, lako ćemo u odabranim likovima (Adam, Noa, Abraham i Josip, Mojsije i David) i izabranim zbivanjima iz njihova života uočiti da osnovna misao programa, izrađenog za prostor u kome se okupljaju vjernici, ističe oblikovanje i sazrijevanje naroda Božjega. Pritom je središnje polje doista ključno. Na lijevoj slici u pozadini Hagara zdvaja sa sinom u pustinji, dok je u prvom planu Abraham pun pouzdanja jer »Bog će već providjeti janje za žrtvu paljenicu« (Post 22,8). Na drugoj strani najmladega od dvanaest Jakovljevih sinova braća prodaju midijskim trgovcima za kesu srebrnjaka. Ovdje su, nasuprot Abrahamu, ocu izbrana naroda, dvanaestorica po kojima su imenovana plemena toga naroda. Za njima slijedi Mojsije, koji je taj narod organizirao i izveo iz sužanjstva, te na kraju David iz čijega će roda poniknuti Mesija i čije će kraljevstvo trajati do vijeka. To kraljevstvo jest kraljevstvo Božje i određeno je Isusovim Govorom na gori. Ono je smisao i poruka drugog dijela crkve, tamo gdje se slavi euharistija. Na pretvorbu kruha i vina u Tijelo i u Krv Kristovu upozoravaju neki razasuti, ali jasno prepoznatljivi simboli. Nisu slučajno u ruke Slavonke i Slavonca stavljeni već spomenuti snop žita i grozd, kao što nije slučajni ni odabir prizora koji se nalaze na zidovima tik do oltara u sva tri kraka svetišta. No, za odgonetanje tih i drugih prizora nije dovoljno samo odgonetanje likovnih simbola i amblema, nego treba s njima

povezati u cjelinu i pojedine dijelove tekstova – izjava – koje prate opisane prizore. Tek uvidom u literarni izvor (koji je vjerski podučenu promatraču poznat) program postaje zaista jasan, a njegova poruka razumljiva.

Izbor starozavjetnih tema budi u promatraču optimizam, uvjerenje da je Bog taj koji se veže obećanjem da će uvijek štiti svoj narod. Odatle pouzdanje da će se ispuniti i ono što je nagoviješteno prilikom izгона iz raja: »on će ti satirati glavu« (Post 3,15). To obećanje, ispunjeno Isusovim rođenjem, prikazano je i kroz Mariju, koja je ujedno i simbol Crkve, i kroz stado koje hrli k njoj. Sigurnost njegova ispunjenja pružaju i Abrahamove riječi »Bog će već providjeti janje za žrtvu«, što je i ostvareno, i to ne samo zbog Izakova izbavljenja. To je janje nagovijestilo ono s križem oko vrata na ulazu u crkvu i potvrdilo ono isklesano na kamenom žrtveniku između apostolskih prvaka Petra i Pavla u dnu crkve ispod *Krunjenja Marijina*, a iznad friza s prikazom *Sedam svetih sakramenata*. Smješteno je, dakle, na početak i na kraj ljudskoga vremenitog trajanja. Kesa sa starozavjetnih dvadeset srebrenjaka podsjeća na onih trideset novozavjetnih Judinih, pa stoga u Josipovu izbavljenju možemo nazrijeti predsluku novozavjetnog spasenja. I starozavjetno obećanje Davidu ispunjava se već prvim prizorom novozavjetnog niza, i u riječima anđela koji kazuje da će novorođeno dijete biti Sin Božji i u Marijinu hvalospjevu kad kaže »Velika (mi) djela učini Svesilni (...) prema Abrahamu i potomstvu njegovu do vijeka« (Lk 1,49 i 55). Slika *Krštenja na Jordanu* na suprotnom zidu potvrđuje anđelove riječi, jer se s neba zaorilo »Ti si sin moj, ljubljani« (Lk 3,22), a ispunjenje Marijina hvalospjeva nalazi se na slikama s desne strane oltara. Na prvom od njih je *Posljednja večera*, trenutak ustanovljenja euharistije, a na slici njoj nasuprot njezino je značenje obrazložio prilikom svoga uzašašća sam Krist riječima »Ja sam s vama u sve dane do svršetka svijeta« (Mt 28,20).

Prostor središnje apside (iza oltara na kojem se svakodnevno slavi euharistija) uprizoruje ono Kraljevstvo Božje koje je Isus proglasio u Govoru na gori, a koje se ostvaruje u Crkvi. Crkvu simbolizira Marija, najavljena na početku i okrunjena na kraju, nakon spasenjskoga čina njezina sina kome sjedi zdesna.

Značaj i uvjete opstanka te Crkve opisuje Isus onim riječima i djelima koja su naslikana na zidnim slikama toga dijela crkve, a napose u *Govoru na gori* i u *Izgonu trgovaca iz Hrama* koji je kuća Božja. Toj Crkvi s Petrom, Božjim namjesnikom na zemlji, pred žrtvenikom s Jaganjcem Božjim, prinosi svoju katedralu biskup Strossmayer, dakle pastir posve konkretne mjesne crkve, dakovačke biskupije (bosanske i srijemske), okružen zaštitnicima te crkve, promicateljima vjere i misionarima ovoga područja.

Ponosan na prošlost svoje biskupije, biskup je dao u teološki program uključiti niz likova koji su stvarni temeljci žive Crkve dakovačke. Zato i nalazimo u desnoj apsidi sv. Ireneja, ranokršćanskog biskupa u Sirmiumu iz čije je biskupije izrasla srednjovjekovna srijemska biskupija kojoj je u 9. stoljeću na čelu bio sv. Metodije, prikazan ovdje zajedno sa svojim bratom Ćirilom. Za razvoj bosanske biskupije u Đakovu i u Đakovštini presudna je bila darovnica hercega Kolomana, pa je stoga uza samu Mariju prikazana njegova žena bl. Salomeja, sva skrušena u molitvi. Oni dijelovi novovjeke dakovačke biskupije koji su do 1776. pripadali staroj zagrebačkoj biskupiji zastupljeni su sv. Kvirinom sisačkim (ili bl. Augustinom Kažotićem zagrebačkim). Budući da se među tim likovima nalazi i Dalmatinac sv. Jeronim, valjat će u puku, prikazanu na ostalim dvjema slikama, prepoznati hrvatsko žiteljstvo na pro-



L. Seitz, Govor na gori, Kristov »manifest«, zidna slika u svetištu crkve (foto: Janko Belaj)

L. Seitz, *The Speech on the Mount, Christ's »manifesto«, wall painting in the sanctuary of the church (photo: Janko Belaj)*

storu od Jeronimove Dalmacije do Irenejeva Srijema. Među njima lako je prepoznati Slavonce po razmjerno dobro prikazanoj nošnji i već spominjanim plodinama. Nešto slobodnije prikazana je nošnja Dalmatkinje, no maslinova je grančica u ruci jasno odaje. Netočniji su i maštovitiji kostimi na ostala dva lika (s košaricom voća i povrća i stadom ovaca), no u ovome kontekstu oni bi ipak trebali biti prije katolički vjernici ove biskupije negoli pripadnici nekog drugog južnoslavenskog naroda.

Ovu je skupinu na apsidalnoj kompoziciji *Poklonstva kraljeva* izgleda prvi opisao Kršnjavi u *Listovima* (1882a). Njegova formulacija pri opisu Slavonke »Po vitkom stasu, krasnom licu i lijepoj odjeći sudeć (...)« (istaknula M.M.) daje naslutiti kako je riječ o njegovoj osobnoj prosudbi, a ne o poznavanju ikonološkoga programa po kome su rađene slike. Zato je najvjerojatnije istoga značaja i prosudba koja slijedi: »Mladi Bugarin donosi u košarici voća, a iza njega tjera srpski pastir ovce«. Ta je tvrdnja općeprihvaćena u kasnijim opisima, iako nam pretjerana romantičarska sloboda u prikazivanju odjeće ne pruža realne elemente za nacionalnu identifikaciju prikazanih likova. Strossmayerovoj su pastvi doduše pripali papinim rješenjem iz 1851. svi katolici kneževine, odnosno od 1882. Kraljevine Srbije (Šišić, 1930, III, 71), no tu se radilo o nekoliko tisuća stranaca, a nipošto ne o srpskim pastirima i seljacima.

Budući da je dakovačka biskupija u svome početku bila biskupija bosanska (a to ime i danas nosi), razumljiva je prisutnost

cijele jedne bosanske obitelji u sklopu velike donatorske kompozicije u glavnoj apsidi uz bok silovitim borcima Crkve Kristove.

U ovim je prizorima, bez sumnje, naslikana namjerno skrivena čitava povijest dakovačke biskupije.

Izvedbu ovoga optimističkog hvalospjeva Bogu omogućio je Strossmayer napuštajući provobitnu zamisao da niz slika zaključni Posljednjim sudom. Saževši smisao sveukupnoga oslikanog prostora u sazrijevanje naroda Božjega, iz koga će poniknuti Spasitelj da svojom žrtvom nadvlada smrt, a sebe sama ostavi Crkvi svojoj »u sve dane do svršetka svijeta«, Strossmayer je unio u ovaj program neumrlu vjernički optimizam svoje zajednice koja je nadvladala tegobe proteklih vjekova. Cijeli je prostor prožet prikazom Kristova puta spasenja, kome je pridružena Marija kao simbol Crkve, od slutnje u prvome jarmu do završnoga prizora na vrhu svetišta, dakle u prostoru u kome je ujedno dan program Kristovoj Crkvi na zemlji.

Sažetak cjelokupna teološkog programa ovoga prostora predstavlja kompozicija Ludovika Seitz izvedena u majolici na pročelju crkve. Ovdje se uz Raspetoga (euharistija) nalaze Petar (stijena, temelj Crkve) i Marija (simbol Crkve); taj prizor uokviruje osam blaženstava iz Isusova Govora na gori, tog programa ljubavi koji vodi ostvarenju Kraljevstva Božjega čija je kruna Jaganjac Božji, smješten u vrh kompozicije.

Slojevitost ove poruke (od koje su ovdje, naravno, odabrani i spomenuti samo neki ključni elementi) pobija paušalne tvr-

dnje o navodnom nedostatku ikonološke konstrukcije u zidnim slikama đakovačke katedrale. Ovdje iznesena interpretacija ne poriče neku drugu mogućnost tumačenja, no ovakav se smisao programa dosta uspješno uklapa u opći kulturni i politički program biskupa Strossmayera na pragu osamdesetih godina 19. stoljeća, dakle u doba kad je zaokružen i domišljen sveukupni ikonološki program crkve.

Umjesto zaključka

Današnji ljubitelj likovne umjetnosti u svakoj, pa i u starijoj umjetnini vidi najčešće samo njezin artistski aspekt. No jedan od bitnih aspekata umjetnine je i njezina komunikativnost, odnosno mogućnost posredovanja poruke. To svojstvo može biti iskazano u veoma širokom rasponu, od jednostavnog, čitkog, nedvosmislenog i didaktički jasnog iznošenja poruke do njezina izlaganja zakučastim jezikom simbola i alegorija. Da bi umjetnik, tj. onaj koji označuje sadržaj, *signans* (da upotrijebim izraz davnoga preteče semiološkoga nauka Aurelija Augustina, sv. Augustina iz Tagaste, iz njegovih *Principi dialecticae*) mogao značima, *signa*, označiti ono što mu je na umu, ono što treba ili želi označiti: *signatum*, tako da netko drugi pomoću tih istih signa može zaista razumjeti *signatum*, mora odabrati takva signa koja onaj drugi poznaje. Signum, znak, čestica poruke koja nosi neki smisao, mora dakle biti zajednička svojina i onoga koji umjetninu stvara i onoga koji je promatra i želi razumjeti.

Da bi ti znakovi mogli iskazati složeniju poruku, oni moraju biti međusobno postavljeni u odgovarajuće i prepoznatljive suodnose. U govoru jezika – u verbalnoj komunikaciji – slagat će *signans* (govornik) riječi u suvisle rečenice prema zakonima sintakse, slagat će sintagmatske lance, a u govoru slika – u vizualnoj komunikaciji – poredat će (slikar) slikovne nositelje poruke i značenja u razumljive, također sintaktički strukturirane sklopove znakova, u slikovne rečenice, prema zakonima ikonografije. Ikonografija je dakle sintaksa složenoga likovnog djela. I kao što je jezik kultivirani komunikacijski sustav koji se učvršćuje tek u prenošenju s pokoljenja na pokoljenje predajom i njegovanjem da bi omogućio prenošenje poruke između pojedinaca koji vladaju tim govornim jezikom, tako i ikonografski strukturirani sustav slikovnog znakovlja, taj slikovni jezik, da bi bio razumljiv ne samo onomu koji ga je složio nego i onima za koje je ostvaren, tj. da bi mogao nositi

poruku, mora biti poznat i usvojen jednako kao što je to govorni jezik.

Crkveno slikarstvo – a o njemu je ovdje riječ – u svojim se ostvarenjima oslanja u prvome redu na biblijske tekstove, apokrifne spise i hagiografije, pa je osnovnim sadržajem razumljivo svakomu prosječno upućenu vjerniku. Ti se poznati podaci mogu predočiti kroz uobičajene i općenito usvojene simbole i atribute koji u književnim i likovnim djelima obilježavaju pojedine ljudske osobine i neka svojstva pojava i predmeta. Već i sam biblijski tekst nudi obilje takvih simbola i njihovo tumačenje. Uz prepoznatljiv sadržaj promatrač dobiva dakle teološku poruku, katkada uz aluziju na aktualna zbivanja u suvremenom svijetu.

Međutim, kao što se verbalna komunikacija odvija u ustaljenim jezičnim sustavima (jezicima), tako se i slikovna komunikacija izražava u ustaljenim i usvojenim »jezicima«. No, kao što govoreni jezici podliježu promjenama, žive ili gasnu, tako se i ikonografski jezik s vremenom obogaćuje, mijenja, ali i razgrađuje i umire, što, naravno, i ikonografski jezik može pretvoriti u »mrtvi jezik« kojega razumije samo manji broj upućenih promatrača.

U crkvenoj je umjetnosti proces osiromašivanja ikonografskog izražavanja započeo s gašenjem baroka, pred naletom prosvjetiteljstva i sekularizacije društva. Poznavanje kršćanske ikonografije prestalo je biti samo po sebi razumljiv dio obrazovanja umjetnika, a preusmjereno je i obrazovanje promatrača, pa se u umjetnini sve češće traži i razumije samo njezina likovnost. Istodobno se međutim, javlja, kao oporba toj »svjetovnoj« struji, težnja umjetnika – nazarenaca za obnovom sakralnog slikarstva na baštini ranijih razdoblja kršćanske umjetnosti, napose srednjovjekovlja i renesanse.

Prema ustaljeno mišljenju, slikari toga usmjerenja u prvome su redu težili obnovi arhaizirane likovne forme, bez dubljega poniranja u njihov smisao. No, tu je riječ o velikom nesporezumu: nazarenci su upotrebljavali likovni jezik kojega je malo tko izvan njihova kruga razumio. Poniknuti danas u poruke njihovih djela, a napose ako su to veće cjeline, može se tek temeljitom analizom svih elemenata i njihovom ikonološkom interpretacijom. Tako se mogu rekonstruirati ikonološki programi pojedinih cjelina i shvatiti skrivene poruke koje zbog »šumova na kanalima« do nas više ne dopiru uobičajenim putem, pa u tom kontekstu treba razumjeti i ovaj pokušaj.

Literatura i izvori

Arhiv biskupijskog ordinarijata u Đakovu Acta dioecisiana (ABO, Adk).

Milko Cepelić, *Stolna crkva dakovačka*, Đakovo, 1915.

Charles Constable, *Francez o umotvorinah dakovačkih*, u: Obzor, 9, str. 246-247 (prijevod članka: *La nouvelle cathédrale de Diakovo en Slavonie et monseigneur Strossmayer i Deux tableaux du professeur Consoni pour la cathédrale de Diakovo*, iz: *La Défense* od 14. i 17. VII. 1879). 1879.

Branko Fučić, *Biblija u umjetnosti hrvatskih krajeva*, u: Svesci KS, 13, str. 57-60, 1969.

Antun Jarm, *Katedrala u Đakovu*, Đakovo, 1988.

Iso Kršnjavi, *Listovi iz Slavonije* (ovdje navodeno prema objavljeni izboru u biblioteci Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 68: Iso Kršnjavi, Iso Velikanović, Živko Bertić, Joza Ivakić, Matica hrvatska, Zagreb, 1980) 1982.

Iso Kršnjavi, *Umjetnine u novoj stolnoj crkvi dakovačkoj*, u: Vienac, 14, str. 39, 625-628, 1882.

Iso Kršnjavi, *Dva slikara dakovačke crkve*, u: Vienac, 14, str. 48, 776, 1882.

Iso Kršnjavi, *Zapisci iza kulisa hrvatske politike*, I-II, Zagreb, 1986.

Tugomir Lukšić, *Strossmayer i nazarenci*, u: Sto godina Strossmayerove galerije, Katalog izložbe u Muzejskom prostoru, Zagreb, 1984, str. 43-44. Vidi i katalog na str. 48-49.

Franjo Marković, *O dakovačkoj stolnoj crkvi*, u: *Spomen-cvijeće iz hrvatskih i slovenskih dubrava*, 1900, str. 3-34.

Nikola Mašić – Josip Vancaš, *Stolna crkva u Đakovu*, Prag, 1900.

Marija Mirković, *Crkveno slikarstvo u kontinentalnoj Hrvatskoj na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*, u: Peristil, 31-32/1988 – 1989, str. 231-235, 1988.

Ivan Rogić, *Katedrala u Đakovu*, Osijek, (Đakovo 1964), 1932.

Artur Schneider, *J.J. Strossmayer i religiozno slikarstvo nazarenaca*, u: Rad JAZU, 52, 1935.

Josip Juraj Strossmayer, *Prva slika na liepu u novoj stolnoj crkvi dakovačkoj*, u: Vienac, 5-39, str. 620-621, 1873.

Josip Juraj Strossmayer, *Druga slika u našoj novoj stolnoj crkvi*, u: *Glasnik biskupije dakovačko-sriemske*, 2, 1, str. 5-7; 2, str. 13-15 (članak su prenijeli Obzor 4,5 i Vienac 6, br. 1, 2, i 3), 1874.

Josip Juraj Strossmayer, *Treća slika u stolnoj crkvi dakovačkoj*, u: *Glasnik biskupije dakovačko-sriemske*, 2, br. 19-23, 1874.

Josip Juraj Strossmayer, *Stolna crkva u Đakovu*, Zagreb (posebni otisak iz Glasnika biskupije dakovačko-sriemske, 2, 1874, br. 5-18; njemački prijevod u: *Die Drau*, 7/1874, br. 22, 23 i 36).

Josip Juraj Strossmayer, *Slike naše nove crkve*, u: *Glasnik biskupije dakovačko-sriemske*, 6, br. 1,3, 5-10. (Članak je prenio Vienac, 10/1878, br. 1-6).

Ferdo Šišić, *Korespondencija Rački-Strossmayer od 1860-1894*, I-IV, JAZU, Zagreb, 1928-1931.

Andrija Šuljak, *Đakovo, biskupski grad*, Đakovo, 1988.

Andrija Šuljak, *Kult Majke Božje u pastoralnom djelovanju biskupa Josipa Jurja Strossmayera*, u: *Vjesnik dakovačke i srijemske biskupije*, 6, 1989.

Rudolf Šverer, *Vodič kroz katedralu-baziliku u Đakovu*, Đakovo, 1970.

Summary

Marija Mirković Complexity of the Iconological Program of the Wall Paintings in the Đakovo Cathedral

In the second half of the 19th century, in the location of the old Baroque cathedral in Đakovo, bishop Josip Juraj Strossmayer erected the new cathedral, which by its integrality reveals his view of church art.

Strossmayer, whose life-long commitment was directed towards church art, formed his taste in the first half of the 19th century, primarily under the influence of the artistic trends of Rome. He commissioned the followers of the Roman Nazarenes, Aleksandar Maksimilijan and Ludovik Seitz and their associates, to paint his historicist cathedral. Iconological analysis of their paintings refutes the common belief that their authors in their work merely strived after the renewal of the archaized art form, without getting deeply involved with the paintings' meaning.

Using an efficient art language of symbols, they consistently interpreted the main literary source the Bible, achieving a complex iconological program. With scenes from the Old Testament in the church nave they illustrated the history of God's people, and with scenes from the New Testament in all three extensions of the sanctuary the growth of the common Church. Scenes from the life of the Blessed Virgin Mary (who is the symbol of that church) and scenes dedicated to St. Peter, the titular of the Đakovo cathedral, but also the foundation of the common Church, are deftly fitted into the Christ's cycle.

By using, besides the usual sacral elements, completely profane ones as well, the history of the Đakovo diocese is illustrated, i.e. the history of the united local churches (dioceses), the Bosnian and the Srijem diocese (and parts of the Zagreb diocese) which was headed by the bishop Strossmayer, who is presented in the apsidal composition as an adorer and a donor.