

Marija Mirković

IKONOLOŠKA ANALIZA ZIDNIH SLIKA U ĐAKOVAČKOJ KATEDRALI SV. PETRA

Novu đakovačku stolnu crkvu oslikavli su sljedbenici rimskih nazarenaca Aleksandar Maksimilijan i Ludovik Seitz sa suradnicima. Domišljenim likovnim jezikom simbola dosljedno su interpretirali osnovni literarni izvor ovoga ciklusa - Bibliju, ostvarivši vrlo slojevit program. Koristeći sakralne i profane elemente ilustrirali su povijest Naroda Božjega, rast Opće Crkve koju simbolizira Blažena Djevica Marija a predvodi sv. Petar, titular đakovačke katedrale. Istodobno je ilustrirana povijest sasvim konkretnih združenih mjesnih crkava (biskupija), bosanske i srijemske, kojima je na čelu biskup Strossmayer - prikazan na apsidalnoj kompoziciji kao adorant i donator.

Uvod

Današnji ljubitelj likovne umjetnosti u umjetnini vidi najčešće samo njezin umjetnički 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 uvijenim 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 Thagaste - iz njegovih *Principi dialecticae*), moga znacima, *signa*, označiti ono što mu je na umu, ono što treba ili želi označiti, *signatum*, i to tako, da netko drugi pomoću tih istih signa može zaista razumjeti signatum, mora odabrati takva signa koja ovaj 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 suodnose. U govoru jezika - verbalnoj komunikaciji - slagat će *signans* riječi u suvisle rečenice prema zakonima sintakse, a u govoru slika - vizualnoj komunikaciji - poredat će slikovne nositelje poruke i značenja u razumljive, također sintaktički strukturirane sustave znakova, u slikovne rečenice, prema pravilima ikonografije. Ikonografija je »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 slikovnih znakova, taj slikovni jezik, da bi bio razumljiv ne samo onome tko ga je složio nego i onima za koje je ostvaren, tj. da bi mogao prenositi poruku, mora biti poznat i usvojen jednako kao što je to i govorni jezik.

Likovne »riječi« slažu se tako u veće, smisleno čvrsto povezane cjeline koje možemo, da ostanemo pri usporedbi s jezikom i njegovim tvorbama, nazvati likovnim »tekstom«. Taj je tekst ono što inače zovemo ikonografskim *programom*. Svaki se umjetnik pri oblikovanju umjetnine služi programom, jednostavnim ili složenim, već prema opsegu i namjeni sadržaja. Često su, pogotovo kod manjih cjelina, programi ostali nenapisani, a i napisani su se programi nerijetko izgubili tako da ih danas možemo tek pokušati rekonstruirati.

Crkveno slikarstvo - koje ovdje razmatramo - u svojim se ostvarenjima oslanja u prvome redu na biblijske tekstove, apokrifne spise i na hagiografije, pa je osnovnim sadržajem razumljivo svakome prosječno upućeno vjerniku. Ti se poznati podaci mogu pretočiti u one uobičajene i općenito prihvaćene simbole i attribute 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 i teološku poruku, katkada uz aluziju na aktualna zbivanja u suvremenome svijetu, što se može potvrditi i na slikama u đakovačkoj katedrali.

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

U crkvenoj je umjetnosti proces osiromašenja ikonografskoga izražavanja započeo s gašenjem baroka pred naletom prosvjetiteljstva i sekularizacije društva. Historicizam je već u svojoj prvoj klasicističkoj fazi posegao za antičkim - poganskim - temama, a poznavanje kršćanske ikonografije prestalo je biti samo po sebi razumljivim dijelom umjetnikova obrazovanja. Istodobno je preoblikovano i obrazovanje promatrača, pa se u umjetnini sve češće traži i razumije samo njezina likovnost. No, kao oporba toj svjetovnoj struji javljaju se gotovo istodobno - početkom XIX. stoljeća - težnje za obnovom sakralnoga slikarstva u svoj njegovoj slojevitosti. Pobornici tih nastojanja tražili su nadahnuće u likovnim ostvarenjima iz ranijih razdoblja kršćanske umjetnosti, napose srednjovjekovnim i ranorenesansnim. Najsnažniji izraz dosegli su na tome području »nazarenci«, umjetnici koji su se već krajem prvoga desetljeća XIX. stoljeća okupili u Rimu i tijekom stoljeća privlačili mnoge mlade stvaraoce iz cijele Europe.

Prema ustaljenome mišljenju slikari toga usmjerenja težili su prvenstveno obnovi arhaiziranih likovnih oblika bez dubljega poniranja u njihov smisao. No, posrijedi je velik nesporazum: nazarenci su, naime, rabili likovni jezik kojega je malo tko izvan njihova kruga još razumio. Proniknuti danas poruke njihovih djela, a napose ako se radi o većim cjelinama, može se tek nakon temeljite analize svih elemenata i njihove ikonološke interpretacije. Tek tako se mogu rekonstruirati ikonološki programi pojedinih cjelina i shvatiti skrivene poruke koje uslijed »smetnji na vezama« do nas više ne dopiru uobičajenim putem.

Josip Juraj Strossmayer i đakovačka katedrala

U drugoj se polovici XIX. stoljeća u kopnenom dijelu Hrvatske obnavljaju sve tri katedrale - u Zagrebu, Križevcima (grkokatolička) i u Đakovu. Sva tri pothvata prožeta su historicističkim shvaćanjem o izgledu i ulozi opreme u crkvenim prostorima. No, dok su u Zagrebu i Križevcima starije građevine samo preinačene u skladu s purističkim mjerilima historicizma, đakovački je biskup J. J. Strossmayer svoju staru baroknu katedralu (s istodobnom opremom) dao u potpunosti zamijeniti velebnom novogradnjom.

Međutim, za razliku od arhitekta Hermanna Bolléa, obnovitelja zagrebačke i križevačke katedrale, koji je u slikarstvu vidio puki dekorativni dodatak za definitivno oblikovanje arhitekture, Strossmayer je dao slikarstvu, oduševljen djelima nazarenaca čiji je jezik dobro poznao, mnogo istaknutiju ulogu. Dapače, u nižem, »zemaljskom« pojasu katedrale zidne slike svojom bujnom dekorativnošću zakrivaju arhitekturu, a skulpturu skromnih dimenzija zasjenjuju. U gornjemu, »nebeskom« pojasu, dobro osvijetljenome brojnim prozorima, sve su oku dostupne površine prekrivene figuralnim i dekorativnim zidnim slikama.

Strossmayerovo nastojanje da, istodobno dok je srednjom Europom tragao za arhitektima i graditeljima, uspostavi veze s rimskim slikarima nazarencima i postnazarencima pokazuje da je od početka imao posve jasnu osnovnu zamisao o likovnoj opremi katedrale. No, prvotne se zamisli nije držao ropski ni sadržajno ni oblikovno - dopuštao je da konkretna poruka postupno sazrijeva.¹

Tako je npr. bila modificirana prvotna koncepcija prema kojoj je crkveni brod trebao biti oslikan po srednjovjekovnoj shemi s prizorima iz Staroga zavjeta »koji su osobitim načinom Novi zavjet pripravljali«, dok bi se »u svetištu i raskrsnih ladjah« nalazili »dogadjaji iz Novoga zavjeta sa Posljednjim sudom kojim se poviest ovoga svieta dovršiti, a udes vječnosti započeti ima«.² U konačnoj je izvedbi i prizorima iz

1 O izmjenama programa vidi u: Kršnjavi 1986.-I:388, kao i Strossmayer 1874.c i 1878.

2 Strossmayer 1874.c:37.

života titulara crkve, sv. Petra apostola, pripalo manje prostora no što je bilo zamišljeno u početku.³

Biskup je isprva zainteresirao za svoju koncepciju nestora rimskih nazarenaca J. F. Overbecka (1789.-1869.), ali je ostarjeli slikar prije smrti uspio pripremiti tek nekoliko predložaka,⁴ među kojima i neo-stvoreni »Posljednji sud« te nekoliko prizora iz Petrova života, od kojih su samo tri korištena pri oslikavanju crkve.⁵

Ubrzo po početku oslikavanja Strossmayer je ustanovio da slikar L. Ansiglioni, izabran da u Đakovu ostvari provedbu prvog koncepta, ne dosiže potrebnu umjetničku ravan. To se jasno očituje i na dvjema izvedenim slikama u crkvenom brodu (rađenim po Consonijevim kartonima) na kojima se posve izgubila suspregnuta osjećajnost Overbeckova slikarstva. Biskup je stoga odlučio da započeto oslikavanje crkve nastave i dovrše druga dva sljedbenika rimske nazarenske umjetnosti, koja su u ono doba stjecala sve veće priznanje talijanske javnosti.⁶ Bili su to Aleksandar Maksimilijan Seitz (1811.-1888.) i njegov sin Ludovik (1844.-1908.). Stariji slikar, koji je preuzeo oslikavanje desne strane crkve,⁷ oslikao je i središnju apsidu (izmijenivši pri tome prvotnu koncepciju), a mladi je, osim oslika lijeve strane katedrale, dovršio ures u pobočnim apsidama.⁸ On je izradio i predloške za dekorativni ures crkve, što ga je izveo splitski dekorativni slikar G. Voltolini (1838.-1892.) sa suradnicima. Po kartonima L. Seitza izradio je talijanski keramičar A. Feraresi majolike za crkveno pročelje.⁹ Iako se stil, pa i umjetnički pristup oca i sina unekoliko razlikuju, bogate su zidne slike u đakovačkoj katedrali i sadržajno i likovno veoma uspješno usklađene.¹⁰

Ostvareni program

U suglasnosti s biskupom, koji je kao idejni začetnik programa nadzirao provedbu, slikari su u konačnoj izvedbi sačuvali prvotno zamišljenu razdiobu sadržaja pa su starozavjetni prizori naslikani u

3 Opis izvedenog Petrovoga ciklusa vidi kod Strossmayera 1878.:1-5.

4 Lukšić 1984.:43-44.

5 Kršnjavi 1882.a:57; inventar Overbeckovih radova u Lukšić 1984.:48-49

6 Kršnjavi 1882.a:68.

7 Prema računima o isplati u ABO, Acta dioecesana za 1879.-1882.

8 Kršnjavi 1986.-I:388; vidi i račune u ABO, Acta dioecesana za 1879. i 1881.

9 ABO, Acta Dioecesana za god. 1880., pisma od 2.V. i 1.XI.1882.

10 O zidnim su slikama u više navrata pisali Strossmayer i Kršnjavi. Njihovi su sudovi u kasnijim radovima preuzimani bez kritičke analize djela i spomenutih vrela tako da ona još uvijek čekaju na suvremeniju prosudbu. Možda će vrednovanja ove nelikovne komponente doprinijeti realnoj procjeni ukupnoga đakovačkog opusa A.M. i L. Sritza).

glavnome 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. U četiri jarma prizori su raspoređeni tako da se po dva nasuprotna odnose na istu biblijsku osobu. Prvi par slika vezan je uz praoca Adama (*Stvaranje svijeta i Izgon iz raja*), drugi uz Nou (*Opći potop i Noina žrtva zahvalnica*), četvrti uz Mojsija (*Našašće Mojsijevo i Zbivanje na Sinaju*) i peti uz Davida (*Pomazanje Davidovo i njegova Pobjeda nad Golijatom*). Izuzetak čine Ansiglionijeve slike u trećem jarmu s prizorom iz Abrahamova života s jedne, a Josipova s druge strane (*Abrahamova žrtva i Braća prodaju Josipa*), a upravo ovdje u srednjem jarmu uobičajeno je ključno mjesto za razumijevanje ikonološke poruke programa.

Svi ovi starozavjetni prizori u glavnome brodu nesporno se oslanjaju na konkretne biblijske tekstove, dok su novozavjetni u poprečnome brodu i u svetištu katedrale mnogo slojevitiji i bez tako očigledna i neposredna oslonca na biblijska vrela. Evanđelje po Luki svakako je ishodište prizoru *Isus u kući Marte i Marije* (jer on jedini izvješćuje o njemu) kao i *Molitva na Maslinskoj gori* (jer samo on spominje prisutnost anđela), te, naravno, ilustracija Kristova djetinjstva. Isto tako može se i u *Posljednjoj večeri* naslutiti oslonac na Ivanovo evanđelje (po kesi u Judinoj ruci), no kod ostalih se prikaza (čak i kod ovih spominjanih) lakše otkrivaju oslonci na kasnogotičke i renesansne likovne predloške nego li spone s konkretnim novozavjetnim tekstovima.

Još je jedna bitna razlika između koncepcije starozavjetnoga i novozavjetnoga dijela programa. Dok su starozavjetni prizori nizani kronološkim redom i s isključivo starozavjetnim sadržajem, prizore u poprečnom brodu i svetištu treba očitavati u slojevima i zaokruženim cjelinama. Ovdje 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 starozavjetnima na koje se, uostalom, i sadržajno nadovezuju. Zaokruženu cjelinu čine tri skupine sa po četiri velike kompozicije. Taj niz započinje *Pohodom Marije Elizabeti* sa spretno uklopljenim prikazom *Marijina navještenja*. Do njega je *Betlehemska štalica s malim Isusom* oko kojega su okupljeni pastiri, a na suprotnom su zidu *Dvanaestogodišnji Isus u hramu* i *Krštenje na Jordanu*. U samom svetištu Kristov je *Govor na gori* i *Isus u kući Marte i Marije* s lijeve te *Liječenje bolesnih* i *Istjerivanje trgovaca iz hrama* s desne strane. U desnome kraku poprečnoga broda slijedi *Posljednja večera* s minijaturnim prikazom *Isusove molitve na Maslinskoj gori* te *Judina izdaja*. Preostala dva prikaza odnose se na razdoblje iza Uskrsnuća: na prvome, koji je najsadržajniji, vidi se dolazak triju Marija na otvoreni Isusov grob, dva apostola kako hitaju prema grobu, Isusovo ukazanje Mariji Magdaleni i Golgota s praznim križevima, dok je kao završni prizor Isusova zemaljskoga djelovanja izabrano *Kristovo uzašće na nebo*. I

slike u apsidama poprečnog broda (*Poklonstvo kraljeva* lijevo i *Skidanje s križa* desno) sadržajno se uklapaju u slijed prizora iz Isusova života, no zajedno sa središnom kompozicijom tvore poseban marijanski niz i naglašavaju Marijinu prisutnost u životu njezina sina.¹¹ Sva tri motiva nadahnuta su svetom krunicom, pa je lijevo u sklopu Isusova djetinjstva Radosna Majka Božja sa sinom u krilu, njoj nasuprot je Žalosna Gospa koja, shrvana od bola, stoji nad mrtvim Isusovim tijelom, a cijeli crkveni prostor okrunjuje zaključni prizor u vrhu središnje apsida gdje Marija sjedi s desna Sinu koji je Uznesenu na nebo kruni u slavi andeoskoj i u prisutnosti proroka i patrijarha.¹²

U pobočnim je apsidama i deset apostola - svjedoka Isusova javnog djelovanja. Među njima nema Petra. On je s Pavlom na velikoj donatorskoj kompoziciji ispod prizora s Marijinim krunjenjem. Petru, titularu ove crkve, posvećeno je i šest luneta s prizorima iz njegova života koji svoje pred slike nalaze u Isusovu životu ilustrirajući istodobno život Crkve. Tako je npr. očito u skladu s Matejevim evanđeljem (Mt 16, 18 i 17, 5) ispod *Krštenja na Jordanu* uprizoreno *Petrovo primanje ključa iz Kristovih ruku*, dok je s druge strane *Judinu bijegu s posljednje večere* zbog izdaje suprotstavljeno *Petrovo zdvajanje nakon što je zatajio Krista* itd. Petrovim amblemima ukrašena je i visoka crkvena kupola nošena pantantivima na kojima su naslikani atributi evanđelista.

Ne može se previdjeti nebiblijska sastavnica novozavjetnoga dijela programa. U pojedine su prizore uklopljene povijesne osobe (npr. među čitateljima oko dvanaestogodišnjeg Isusa), članovi slikareve obitelji (kao sugrađani ili članovi Marijine pratnje pri susretu s Elizabetom), portreti obojice slikara (u *Ozdravljenju bolesnih*), ali i bezimni pripadnici puka đakovačke biskupije umiješani među pastire oko štalice ili uz sveta tri kralja. Na suprotnoj strani, među svjedocima skidanja s križa, prvaci su konkretne mjesne crkve (biskupije) od Jeronima, rodom iz Ilirika, prevoditelja biblije na latinski, preko svete braće Ćirila i Metodija, prevodilaca crkvenih knjiga na slavenski, do aktualnog biskupa Josipa Jurja Strossmayera u svetištu. Uza srijemskog biskupa Metodija stari su panonski biskupi Irenej Srijemski i Kvirin Sisački (no postoji pretpostavka da bi mogao biti Augustin Kažotić) te jedan papa (Kajo?).¹³ Na velikoj zaključnoj kompoziciji prikazan je biskup Strossmayer kao adorant i donator koji prinosi model svoje katedrale njezinu zaštitniku sv. Petru.¹⁴ S biskupom su njegovi osobni

11 Sve do 1878. Strossmayer je namjeravao dati u apsidama izvesti kompozicije po Overbeckovim kartonima za *Sv. tri kralja*, *Raspeće* i *Posljednji sud*. Te godine biskup još uvijek navješćuje slikanje *Triju kraljeva* i *Raspeća*. Do izmjene sadržaja došlo je tek nakon što je oslikavanje apsida povjereno ocu i sinu Seitz; o tome Kršnjavi 1986.-I:388.

12 Mirković 1987. i Šuljak 1989.; novi je sadržaj sukladan tadašnjemu i ukupnomu Strossmayerovu odnosu do Marijina kulta općenito, a promicanje Sv. krunice posebno (Šuljak).

13 ABO, Acta dioeciesana za 1881., popis likova na neobilježenu listu.

14 Mašić je 1900. nazvao ovu kompoziciju *Ulazak u nebo s Petrom i Pavlom*.

zaštitnici sv. Juraj i sv. Josip te dva istaknuta branitelja Crkve Kristove, češki mučenik Ivan Nepomuk i pobjednik pod Beogradom 1456. Ivan Kapistranski. Biskupa - molitelja prate bezimena predstavnici bosanske biskupije što upućuje na zaključak da su i na slici Radosne Gospe predstavnici druge združene mjesne crkve - biskupije srijemske.

Likovna interpretacija sadržaja

Osnovna značajka figuralnoga dijela đakovačkih zidnih slika njihova je naglašena deskriptivnost, koja se većinom oslanja na prepoznatljive tekstualne predloške. Ipak, jasnoća sadržaja ovisila je o umjetničkom dometu svakoga od trojice slikara, pa i o njihovoj odmjerenosti u izboru i količini detalja - nositelja značenja.

Najsuzdržaniji (ali i najovisniji o tuđoj invenciji) je likovni govor L. Ansiglionija, čije dvije slike, *Noina žrtva* i *Abrahamova žrtva*, djeluju suviše sterilno i beživotno, a elementi koji su nositelji simboličkog izražavanja nisu posebno istaknuti, pa ne skreću dovoljno pozornost na sebe. Tako je npr. duga - Božji znak saveza s čovjekom povezan uz opći potop - nad Ansiglionijevom Noinom žrtvom učinjena sasvim sporednim motivom.

Slike A. M. Seitza na zidovima desne strane crkve daleko su životnije u kompoziciji, a posebice u koloru. Likovi su mu zbijeni, ljestvica boja topla, a onaj lik koji je nositelj radnje redovito je u središtu slike. Osim puke deskripcije, koristio je ustaljene simbole, tako je npr. u *Izgonu iz raja* Jahvine riječi Zmiji »Neprijateljstvo ja zamećem između tebe i žene« (Post 3,15) ilustrirao uobičajenim prikazom 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 se jedna izdvaja križićem oko vrata. Drugom je prigodom smjestio u središte slike, na kojoj Jakobovi 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 narodu tumači kao nagovještaj svade ili nesloge.

Još je inventivniji u slaganju elemenata slika bio Aleksandrov sin Ludovik. On je za svoje kompozicije odabirao one značajke koje su najprimjerenije isticale sadržaj slika, naglašavajući potreban ugodaj bojama. Tako je očevoj smirenosti u *Susretu Adama i Eve* suprotstavio dramatičnu *Općeg potopa*, a uznemirenom opisu *Zbivanja na Sinaju* lirski ugodno *Našašće Mojsijevo* u kojemu valovita asimetrična krivulja kompozicije vodi promatračev pogled do glavnoga lika - do maloga Mojsija koji, sasvim u uglu slike, pluta površinom vode. S velikom je vještinom spojio u skladnu cjelinu dva susjedna prizora puna pouzdanja - *Nav-*

ještenje i *Pohod Marije Elizabeti*. Nenametljivo je unosio u svoje kompozicije elemente izrazito simboličkoga značenja (klas i grozd u rukama Slavonke i Slavonca asociraju preko svojih krajnjih proizvoda, kruha i vina, na Pretvorbu), profane pojedinosti kojima je opremio prostore svojih slika (stol u kući Marte i Marije) te brojne suvremenike koji su prisutni u mnogim prizorima.

Neke od slika nisu sačuvane u svojem izvornom izgledu. One u glavnome brodu oštećene su u požaru 1933., a *Krštenje na Jordanu* u Drugome svjetskom ratu. Restauratorova intervencija na Ansiglionijskoj slici *Noine žrtve* izvrstan je primjer kako nedovoljno poznavanje tekstualnoga vrela može dovesti do zabune.¹⁵ Oslanjajući se na opis Noina izbjavljenja, Ansiglioni je uz životinju predviđenu za žrtvovanje postavio posudu za skupljanje krvi - simbola života (Post 9,4). Ne ulazeći u iščitavanje sadržaja slike, restaurator je posudu napunio voćem pa je tako obrednu posudu s jasnom simboličkom porukom preoblikovao u neobjašnjivu i sadržaju posvema neprimjerenu mrtvu prirodu.

Ikonološka analiza

Spomenuti detalj, iako prividno nevažan, pokazuje kako nepoznavanje stvarnog ikonološkoga programa cjeline i nepoštivanje jezika simbola dovodi do razaranja osnovne ideje. Međutim, upravo kod crkvenoga slikarstva postoji nezaobilazan i pouzdan vodič kroz sadržaj koji može olakšati iznalaženje ključa za iščitavanje izvorne poruke nanizanih biblijskih motiva, a to je Biblija. Iako se nerijetko može čuti da slikari XIX. i XX. stoljeća nižu biblijske motive jednostavno kronološkim ili nekim drugim redom bez naročitoga simboličkog ili tipološkog promišljanja, već sam izbor tema i njihov raspored u prostoru, posebice kod rjeđe korištenih prizora, ukazuju na jasnu i određenu misao vodilju.

Uzmemo li za polazište već navedenu Strossmayerovu izjavu da su za glavni brod izabrani oni starozavjetni motivi koji uvode u zbivanja Novoga zavjeta, nakon kojih se »udes vječnosti započeti ima«, lako ćemo u odabranim likovima (Adam, Noa, Abraham i Josip, Mojsije i David), a još više u odabranim zbivanjima iz njihovih života uočiti da osnovna zamisao programa za prostor u kojemu se okupljaju vjernici ističe oblikovanje i sazrijevanje Naroda Božjega. Pri tome je središnje polje doista ključno. S lijeva je Hagari, koja u pozadini kompozicije zdvaja sa sinom u pustinji, suprotstavljen Abraham u prvome planu pun pouzdanja jer »Bog će već providjeti janje za žrtvu« (Post 22,8). Na suprotnoj strani braća prodaju jednoga od dvanaest Jakovljevih sinova midijskim trgovcima za kesu srebrenjaka. Oba prizora povezuje spoznaja da je Abraham otac izabranoga naroda čija su plemena ponijela imena dvanaestorice Jakovljevih sinova. Iz toga je naroda ponikao

¹⁵ Jarm 1988:23; restauraciju je vodio akad. slikar Ljubo Babić.

i Mojsije koji je taj narod organizirao i izveo iz sužanjstva, te na kraju David iz čijega će roda poteći Mesija i čije će kraljevstvo trajati do vijeka. To kraljevstvo je kraljevstvo Božje i određeno je Kristovim govorom na gori. Ono je »udes vječnosti«, smisao i poruka drugoga dijela crkve, čija se tri kraka spajaju kod oltara na kojemu se slavi euharistija. Na pretvorbu kruha i vina u tijelo i krv Kristovu upozoravaju neki razasuti, ali jasno prepoznatljivi simboli. Nisu slučajno stavljeni u ruke Slavonke i Slavonca već spomenuti snop žita i grozd, kao što nije slučajan ni odabir prizora koji se nalaze tik do oltara u sva tri kraka svetišta. Za odgonetanje poruke tih i nekih drugih prizora nije dovoljno prepoznati likovne simbole i ambleme, već treba povezati u cjelinu i pojedine dijelove tekstova - izjava - kojima su popraćeni prizori opisani u Bibliji. Tek uvidom u literarno vrelo postaje program potpuno jasnim.

Nakana tvorca programa bila je probuditi izborom starozavjetnih tema optimizam u promatraču, opitimizam koji počiva na spoznaji da je Bog taj koji se veže obećanjem da će uvijek štiti svoj narod. Odatle pouzdanje da će se ispuniti ono što je bilo nagoviješteno Zmiji prilikom izгона iz raja: »(...) on će ti satirati glavu« (Post 3,15). To obećanje, ispunjeno Isusovim rođenjem prikazano je kroz Mariju koja je ujedno i simbol Crkve, i kroz stado koje hrli k njoj. Sigurnost njegova ispunjenja pružaju i Abrahamove riječi »Bog će providjeti janje za žrtvu«, što je i ostvareno i to ne samo u Isakovu izbavljenju. To janje nagoviješta ono s križem oko vrata na ulazu u crkvu i potvrđuje ono »isklesano« na kamenu žrtveniku između apostolskih prvaka Petra i Pavla u središnjoj apsidi ispod Krunjenja Marijina, a povrh friza s prikazom sedam svetih sakramenata, smješteno na početak i na kraj ljudskoga trajanja. Kesa s dvadeset srebrenjaka asocira na onih trideset novozavjetnih, Judinih, pa stoga u Josipovu izbavljenju braće iz nevolje možemo nazrijeti predliku novozavjetnoga spasenja. I starozavjetno obećanje Davidu ispunja se već prvim prizorom novozavjetnoga niza, kako u riječima anđela koji kazuje da će novorođenče biti Sin Božji, tako u Marijinu hvalospjevu u kojemu kaže »Velika (mi) djela učini Svesilni (...) prema Abrahamu i potomstvu njegovu do vijeka« (Lk 1,49 i 55). Anđelove riječi potvrđene su na nasuprotnoj kompoziciji s *Krštenjem na Jordanu*, jer se tada s neba zaorilo »Ti si sin moj, ljubljeni« (Lk, 3,22). U prizorima oltaru s desna ispunjenje je Marijina hvalospjeva i svih obećanja: posljednjom večerom ustanovljena je euharistija čije značenje otkriva Isus u trenutku uzašašća riječima »Ja sam s vama u sve dane do svršetka svijeta« (Mt 28,20).

Prostor središnje apsida (iza oltara na kojemu se danomice služi euharistija) uprizoruje ono Kraljevstvo Božje koje je Isus proglasio u govoru na gori, a koje se ostvaruje u Crkvi. Simbolizira je Marija, najavljena na početku i okrunjena na kraju, nakon spasenjskoga čina njezinoga sina, kojemu sjedi s desna. Značaj i uvjete te Crkve opisuje Isus riječima i djelima prikazanim na zidnim slikama toga dijela crkve, a posebice u spomenutom *Govoru na gori* kojemu je suprotsta-

vljen *Izgon trgovaca iz hrama*. Toj Crkvi s Petrom, božjim namjesnikom na zemlji, pred žrtvenikom s jaganjcem Božjim, prinosi svoju katedralu biskup Strossmayer, pastir konkretne mjesne crkve - velike dakovačke biskupije (bosanske i srijemske), okružen zaštitnicima te crkve, promicateljima vjere i misionarima ovoga područja.

Ponosan na prošlost svoje biskupije, biskup je dao uključiti u teološki program niz likova koji su stvarni i duboki temelji žive crkve dakovačke koju nedaće nisu uspjele iskorijeniti. Zato nalazimo u desnoj apsidi (malo je naime vjerojatno da bi bili slučajno uklopljeni u prizor Kristove žrtve) sv. Ireneja, ranokršćanskoga biskupa u Sirmiumu iz čije je biskupije izrasla srednjovjekovna srijemska biskupija kojoj je na čelu u IX. stoljeću bio sv. Metodije, prikazan ovdje zajedno s bratom Ciriлом. Za razvoj biskupije u Đakovu i Đakovštini presudna je bila darovnica hercega Kolomana iz 1239., pa njega ovdje predstavlja njegova žena bl. Salomeja, prikazana, sva skrušena u molitvi, uza samu Mariju. Oni dijelovi novovjeke biskupije dakovačke koji su do 1776. pripadali staroj zagrebačkoj biskupiji zastupljeni su sv. Kvirinom sisačkim.¹⁶ Budući da se među tim likovima nalazi i Dalmatinac sv. Jeronim, valjat će u puku prikazanome u ostalima dvjema apsidama prepoznati hrvatsko stanovništvo na prostoru od Jeronimove Dalmacije do Irenejeva Srijema.

U sklopu velike donatorske kompozicije u glavnoj apsidi postavljen je uz bok proslavljenim borcima Crkve Kristove skromna i anonimna bosanska obitelj, jer jezgro je ove biskupije bilo u Bosni. U grupi koja se zajedno s Mudracima klanja Mladom kralju bilo je lako prepoznati Slavonce po razmjerno dobro prikazanoj nošnji i već spominjanim plodinama. Nešto slobodnije je prikazana nošnja Dalmatkinje, no maslinova grančica u ruci jasno je odaje kao stanovnicu primorskih krajeva. Muškarac i žena koji prinosе košaricu voća i povrća i stado ovaca tumačeni su, možda zbog romantičarski maštovitih kostima, kao pripadnici bugarskoga i srpskoga naroda, ali tek nakon što ih je takvima proglasio I. Kršnjavi.¹⁷

Strossmayerovoj su pastvi Papinskim rješenjem od 1851. bili doduše pridodani i neki stanovnici Srbije, ali dakako isključivo katolici, a to su bili u pravilu stranci službom vezani uz to područje koji ne bi

16 To mi se u ukupnom kontekstu čini vjerojatnijim no pretpostavka da bi to mogao biti zagrebački srednjovjekovni biskup Augustin Kažotić, kako je to kao alternativna mogućnost navedeno na neobilježenu listu iz ABO. Acta dioecesana.

17 Skupinu seljaka na apsidalnoj kompoziciji *Poklonstva kraljeva* izgleda da je doista prvi opisao i objavio I. Kršnjavi u *Listovima* (vidi 1882a). Njegova formulacija pri opisu Slavonke »Po vitkom stasu, krasnom licu i lijepoj odjeći sudeć« daje naslutiti da je riječ o njegovoj osobnoj prosudbi, a ne o poznavanju ikonološkoga programa. Zato je najvjerojatnije iste vrijednosti i prosudba koja joj slijedi: »Mladi Bugarin donosi u košarici voća a iza njega tjera srpski pastir ovce«: bez obzira na to što bi »Bugarin« mogao biti i žensko, ovo je mišljenje I. Kršnjavoga općenito prihvaćeno u kasnijim opisima, iako pretjerana romantičarska sloboda u interpretiranju odjeće ne pruža realne elemente za etničku identifikaciju prikazanih likova.

bili prikazani ovako odjeveni. Pokušaj Kršnjavoga (na kojega se Strossmayer nije osvrnuo) da tip nošnje poveže uz jednu određenu etničku skupinu samo jedne određene vjeroispovijesti na području na kojem se svo ili gotovo svo stanovništvo bez razlike na narodnosnu i vjersku pripadnost bavilo uzgojem sitne stoke, pa je stoga koristilo vunu za izradu svoje odjeće, promašeno je. To tim prije što za ovakvu interpretaciju ovih likova u ukupnoj ikonologiji đakovačke katedrale nema uporišta.

Ni Strossmayerov posvetni natpis na ulazu u crkvu: »Slavi Božjoj, jedinstvu crkava, slogi i ljubavi naroda svoga« ne treba protumačiti u smislu težnje za objedinjavanjem katoličanstva i pravoslavlja.¹⁸ Tumačenje je mnogo jednostavnije. Zna se da je Strossmayer bio istodobno biskup dviju mjesnih Crkava, tj. biskupija: bosanske i srijemske. Sintagma »Jedinstvo Crkava« primarno će se odnositi na jedinstvo njegovih rimokatoličkih biskupija, a njegov »narod«, njegova pastva, predstavljena na zidnim slikama, vjernici su tih dviju ujedinjenih biskupija.

Prvobitnu zamisao, da niz slika zaključi Posljednjim sudom, Strossmayer je napustio u korist optimističkoga hvalospjeva Bogu. Saževši smisao sveukupnoga oslikanog prostora u sazrijevanje Naroda Božjega, iz kojeg će poniknuti Spasitelj koji će svojom žrtvom nadvaladati smrt, a sebe sama ostaviti Crkvi svojoj »u sve dane do svršetke svijeta«, unio je u ovaj program neumrli vjernički optimizam. Cijeli je prostor prožet prikazom Kristova puta spasenja, kojemu je pridružena Marija kao simbol Crkve, od slutnje u prvome ulaznom jarmu do završnoga prizora u vrhu svetišta, dakle u prostoru u kojemu je ujedno dan program Kristovoj Crkvi na zemlji.

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

Slojevitost teološke poruke u đakovačkoj katedrali (od koje su ovdje, naravno, izdvojeni samo neki ključni elementi) pobija paušalne tvrdnje o navodnom nedostatku ikonološke konstrukcije u zidnim slikama ove Crkve. Ovdje iznesena interpretacija ne poriče neku drugu mogućnost tumačenja, no ovakav se smisao programa uklapa u opći kulturni i politički program biskupa Strossmayera na pragu osamdesetih godina XIX. stoljeća, kada je bio zaokružen i domišljen sveukupni ikonološki program Crkve.

¹⁸ Kao npr. u Šuljak 1979:30.

Zaključak

Ikonološkom analizom zidnih slika, koja je stjecajem okolnosti ovdje mogla biti samo okvirno izložena, dodirnut je tek jedan, i to nelikovni, aspekt đakovačkog ciklusa, iako te slike zaslužuju temeljitu estetsku analizu i vrednovanje usklađeno sa suvremenom estetikom i današnjim pogledima na umjetnost XIX. stoljeća.

U tom budućem poslu jedan od ključnim problema bit će razrješavanje tijesnih veza između Strossmayera kao tvorca programa i obojice njemačkih umjetnika, oca i sina Seitzza, koji su svoje djelovanje najčvršće vezali uz Italiju (Rim) i uz postnazarensko stvaralaštvo.

Velik i zapažen ciklus slika koji je Ludovik Seitz ostvario između 1892. i 1902. u poznatom talijanskog marijanskom prošteništu u Loretu, a i njegova prepiska s biskupom Strossmayerom, ukazuju da je upravo Ludovik bio prevoditelj đakovačkoga verbalnog programa u likovni. Naime, iako je u Loretu sveukupni program zidnih slika posvećen Mariji, neka rješenja (tipologija likova, kompozicijske sheme, unošenje profanih elemenata) kao da izrastaju iz đakovačkih ideja. Slikarev stilski izraz, čije se sazrijevanje može pratiti na slikama đakovačke katedrale, u Loretu je dosegao punu zrelost. Osjećaj za nemirnu asimetričnu kompoziciju i arabesku te kristalno jasan, ali često hladan kolor koji je uočljiv već u Đakovu,¹⁹ prisutan je i u Loretu, ma da sa snažnijim osloncem na kasnogotičko talijansko slikarstvo, što je štetilo spontanosti pristunog na đakovačkim slikama.

Za bolje poznavanje đakovačkoga ciklusa i za ispravnije određivanje mjesta ovih slika u ukupnom opusu Ludovika Seitzza, ali i za prosudbu značaja veza između Strossmayera i L. Seitzza, Đakova i Loreta, pa i za osvjetljavanje eventualnoga biskupova udjela (ili bar poticaja) uređenju i oslikavanju Slavonske kapele u Loretu slikama iz života svete braće Ćirila i Metodija, svakako će trebati usmjeriti dio istraživačkoga napora i prema tom sklopu problema.

¹⁹ To mu je Kršnjavi zbog svojega otpora prema novome zamjerao; vidi Kršnjavi 1882a: 50-69.

LITERATURA I IZVORI

* * * Arhiv biskupijskog ordinarijata u Đakovu, Acta dioecesana (ABO, ADK)

CEPELIĆ, Milko: *Stolna crkva đakovačka*, Đakovo, 1915.

CONSTABLE, Carles: Francez o umotvorinah đakovačkih, u: *Obzor* 9:246-247 (prijevod članka. La nouvelle cathédrale de Diakovo en Slavonie et monsieur Strossmayer i Deux tableaux du professeur Consoni pour la chatedrale de Diakovo, iz *La Defense* od 14. i 17. VII. 1879.)

FUČIĆ, Branko: Biblija u umjetnosti hrvatskih krajeva, u: *Svesci Kršćanske Sadašnjosti* 13:57-60, 1969.

JARM, Antun: *Katedrala u Đakovu*, Đakovo, 1988.

KRŠNJAVA, Iso, 1882a: *Listovi iz Slavonije* (ovdje navodeno prema objavljenju izboru u biblioteci Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 68: *Iso Kršnjavi, Iso Velikanović, Živko Bertić, Joza Ivakić*, Matica hrvatska, Zagreb, 1980.

1882b: Umjetnine u novoj stolnoj crkvi đakovačkoj, u: *Vienac* 14:39, 625-628.

1882c: Dva slikara đakovačke crkve, u: *Vienac* 14:48, 776.

1986: *Zapisnici iza kulisa hrvatske politike*, I.-II., Zagreb.

LUKŠIĆ, Tugomir: 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.

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

MAŠIĆ, Nikola - VANCAŠ, Josip: *Stolna crkva u Đakovu*, Prag, 1900.

MIRKOVIĆ, Marija: Crkveno slikarstvo u kontinentalnoj hrvatskoj na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, u: *Peristil*, 1988., 31-32/1988-89:231-235.

ROGIĆ, Ivan: *Katedrala u Đakovu*, Osijek 1932. (1964² Đakovo).

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

STROSSMAYER, Josip Juraj: Prva slika na liepu u novoj stolnoj crkvi đakovačkoj, u: *Vienac* 5-39:620-521, 1873.

1874a: Druga slika u našoj novoj stolnoj crkvi, u: *Glasnik biskupije đakovačko-sriemske* 2, 1:5-7; 2:13-15. (Članak su prenijeli *Obzor* 4, 5 i *Vienac* 6, br. 1, 2 i 3).

1874b: Treća slika u stolnoj crkvi đakovačkoj, u: *Glasnik biskupije đakovačko-sriemske* 2, br. 19-23.

Diacovensia 1/1995.

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

1878: Slike naše nove crkve, u: *Glasnik biskupije đakovačko-sriemske*, 6, br. 1, 3, 5-10 (članak je prenio *Vienac* 10/1878., br. 1-6).

ŠIŠIĆ, Ferdo: *Korespondencija Rački-Strossmayer od 1860.-1894.* I.-IV., JAZU, Zagreb, 1928.-31.

ŠULJAK, Andrija: *Đakovo, biskupski grad*, Đakovo, 1979.

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

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