

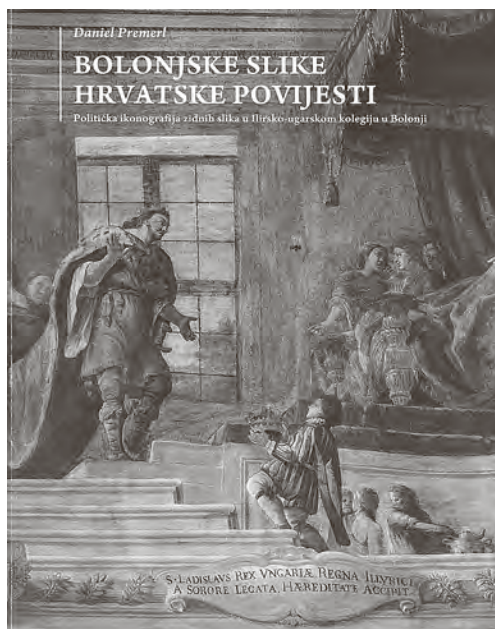
Ivana  
Mance

## Između monografije spomenika i studije slučaja

DANIEL PREMERL, *Bolonjske slike hrvatske povijesti.*  
*Politička ikonografija zidnih slika u Ilirsko-ugarskom kolegiju u Bolonji,*  
Zagreb: Leykam international d.o.o., 2014., 145 str.  
ISBN 9789533400198

*Collegium Hungaricum et Illyricum* odnosno Ilirsko-ugarski kolegij u Bolonji institucija je osnovana 1553. godine. Gotovo tri stotine godina ispunjavala je svoju naslovnu funkciju: bila je domom mladića s područja Zagrebačke biskupije i Kraljevina Hrvatske i Slavonije poslanih na studij na bolonjsko sveučilište, kako bi se u drugom gradu Papinske države izobrazili u lojalne i pravovjerne pripadnike laičke i kleričke elite Hrvatsko-ugarskoga kraljevstva, koja će u vremenima osmanlijskih i protestantskih prijetnji teritoriju i identitetu braniti interese ne samo hrvatsko-ugarskih zemalja, već i katoličke Europe u cjelini. Godine 1700. u novoj zgradi te institucije oslikan je refektorij; zidne i svodne slike, čiji veći dio postoji još i danas, prvorazedan su povijesni i povijesnumjetnički dokument, o kojem govori knjiga Daniela Premerla, jednostavno naslovljena kao *Bolonjske slike hrvatske povijesti*.

Kako bi odgovorio na pitanje koje i čije su povijesti ove slike dokument, Premerl će se upustiti u detaljnu, na historio-grafskom istraživanju utemeljenu ikonografsku i ikonološku analizu. Polazeći od poznatih podataka o povijesti Kolegija i uz njega vezanih osoba Premerl će pažljivim čitanjem jednog, za istraživanje ključnog arhivskoga dokumenta slikama pridružiti jasnu ideološku naraciju koja iz njih stoji te ih smjestiti u adekvatan povijesno-politički kontekst. Spomenuti, za istraživanje središnji dokument jest pismo naručitelja oslika, tadašnjeg rektora kolegija zagrebačkog kanonika Petra Črnkovića, donatoru,



zagrebačkom biskupu Stjepanu Želišćeviću, bez čije financijske potpore i suglasnosti ne bi došlo do njihove realizacije; premda je pismo kao ključni izvor za istraživanje ikonografije bolonjskih slika istaknuo već Ivan Krstitelj Tkalcic, kasniji se istraživači, kako samog Kolegija tako i slikarskoga opusa slikara Gioacchina Pizzolija od kojega je radnja naručena, neće više na njega oslanjati. Osim što potvrđuje Pizzolijevo autorstvo te okolnosti njegova angažmana, pismo imenuje i opisuje sve originalno naslikane sadržaje; rektoru Črnkoviću razumljivo je stalo pred biskupom opravdati uložena sredstva i poklonjeno povjerenje, pa mu novi oslik u blagovaonici nastoji u pismu što zornije



↑ Detalj svoda: Sveti Emerik dux Sclavoniae  
(FOTO: IPU – P. Mofardin)



↑ Detalj svoda: Sveti Budimir  
(FOTO: IPU – P. Mofardin)

riječima predočiti (prijepis originalnog pisma koje se čuva u Nadbiskupijskom arhivu u Zagrebu donesen je u prilogu na kraju knjige).

Nakon uvodnog dijela u kojem se ustanovljava izvorno stanje oslika i kasnije preinake te opisuje kompozicija slika u arhitektonskom prostoru refektorija, koja slijedi konvencije oblikovanja u rasporedu i iluzionističkom dekoru, u nastavku knjige poglavlja će biti posvećena svakoj pojedinačnoj temi ikonografskoga programa. Središnje mjesto svoda zauzeo je prizor koji natpis u kartuši imenuje kao prikaz sv. Ladislava koji u nasljedstvo prima ilirska kraljevstva od svoje sestre; Ladislavova sestra hrvatska je kraljica Jelena, supruga kralja Zvonimira, a prikazana zgoda zapravo alegorija institucije nasljednoga prava dinastije Arpadovića na hrvatske zemlje, koja upravo tijekom 17. stoljeća među hrvatskom staleškom elitom postaje ključan argument u interpretaciji državnopravnih odnosa Ugarske i hrvatskih kraljevina, doživjevši svoju najjasniju formulaciju u djelu Jurja Rattkaya (*Spomen na kraljeve i banove Kraljevstava Hrvatske, Dalmacije i Slavonije*, 1652.). Premerl upravo Rattkayevo

djelo smatra neposrednom tekstualnom podlogom bolonjske kompozicije, na kojoj se jasno prepoznaju elementi Rattkayeve konfabulacije prijenosa vladarskoga prava – na slici vidimo kraljicu Jelenu koja ležeći na smrtnoj postelji bratu ostavlja teritorij i krunu. Takav je prikaz sv. Ladislava zapravo jedinstven; kao što Premerl ističe, njegova ikonografija na području zagrebačke biskupije, čiji je osnivač i zaštitnik, redovito će biti svetačka, a ne svjetovna, pa uz izuzetak slike s baroknog oltara sv. Ladislava iz zagrebačke katedrale (1688.) koja u osnovi slijedi istu naraciju, središnji svodni prizor refektorija govori u prilog teze da ikonografiju bolonjskoga kolegija valja vezati upravo uz političke interese hrvatske staleške elite.

U nastavku slijede poglavlja koja se bave ikonografijom slika smještenih u četiri medaljona u kutovima svoda na kojima su prikazani sv. Budimir, sv. Ivan Pustinjak, sv. Stjepan Kralj i sv. Emerik. Sva četiri sveca odnose se na, kako to Premerl formulira, “kršćansku pretpovijest Hrvatsko-ugarskoga kraljevstva” odnosno vezana su uz topos legendarnih početaka kršćanstva na području hrvatskih i ugarskih zemalja.

Narativni povijesni izvori koje historiografija danas više ne smatra vjerodostojnim pripovijedaju da je sv. Budimir bio prvi kralj u nizu narodnih vladara na području ilirskih zemalja koji je prihvatio kršćanstvo. Sv. Ivan Pustinjak češki je svetac s kraja 9. stoljeća, ujedno i jedan od svetaca zaštitnika Češke, koji prema legendi također vuče podrijetlo iz Budimirove kraljevske loze i čiji će lik također predstavljati povijesni kontinuitet kršćanskog identiteta zemalja ugarsko-hrvatske krune. Sv. Stjepan Kralj prvi je ugarski kršćanski kralj i najvažniji ugarski svetac, stabilnoga kulta, posljedično i ikonografije, na području ugarskih i hrvatskih zemalja u cjelini te često dolazi u paru sa svojim sinom Emerikom, koji na bolonjskome svodu nosi naslov "dux Sclavoniae". Pojedinačno se pozabavivši narativnim podrijetlom svakog od svetaca u historiografskim izvorima i pseudohistorijskim djelima, Premerl će okosnicu svoga zaključivanja temeljiti upravo na njihovoj kombinaciji; zajedničko pojavljivanje četiriju svetaca upućuje naime opet na povijesnu naraciju kojom će hrvatske elite legitimirati svoj politički identitet, i isključivo s tom svrhom se ugarskom standardnom svetačkome paru domeće ilirski pandan. Izvor na koji se autor bolonjskoga ikonografskog programa oslanja je opet Rattkayevu djelo; u njemu je mogao čitati o srodstvu Budimira i sv. Ivana Pustinjaka, koji će se pojaviti i na frontispisu te knjige, kao i o podrijetlu Emerikova prinčevskoga naslova koji ga imenuje kao slavenskoga vojvodu. Uz spomenuti naslovni list Rattkayeva djela Premerl komparativno podastire još jednu umjetninu na kojoj se pojavljuju četvorica svetaca; to su tzv. Korice biskupa Mikulića koje se čuvaju u Riznici zagrebačke katedrale, 12 godina starije od bolonjskoga oslika, što sve skupa govori u prilog tezi da se u tih par desetljeća preko pažljivoga izbora iz inače napuštene literarne galerije povijesnih i legendarnih narodnih junaka formirao prepoznatljiv ideologem koji implicira jasnu političku poruku o ravnopravnosti, a

koji svoj izraz nalazi i u slici, potvrđujući se kao očitovanje protonacionalne svijesti hrvatskih "staleža i redova".

Iduće poglavlje knjige posvećeno je ikonografiji dijela oslika koji se nalazi na zidovima refektorija. Spuštajući se sa svoda prema tlu repertoar junaka manje je legendaran, a više povijestan, ne samo sakralan, već i svjetovan. Izuzetak je danas nepostojeći prizor Bogorodice koji se nalazio u sredini zapadnoga zida, o čijem se postojanju čita u Črnkovićevom pismu. Iz pisma se doznaje da je nosila naziv "zaštitnice Ugarske i Ilirika", što Premerl također smatra izrazom iste težnje za balansiranim predstavljanjem dvaju entiteta Hrvatsko-ugarskog kraljevstva: ostavi li se po strani popularnost marijanskog kulta, u kontekstu hrvatsko-ugarskih zemalja Marija je naime bila tradicionalna zaštitnica Ugarske; tek od 18. stoljeća ona se sve češće pojavljuje i kao "advocata Croatiae", na valu trenda prisutnog u svim europskim zemljama koje se, izložene osmanlijskoj ugrozi i protestantizmu, utječu njezinoj zaštiti. Osim Bogorodice, svi ostali likovi su primarno povijesne ličnosti: Pape Gaj i Ivan IV, obojica dalmatinskog podrijetla, zatim zagrebački sveci sv. Kvirin

↓ Detalj južnog zida: kardinal Toma Bakač  
(FOTO: IPU – P. Mofardin)





i bl. Augustin Kažotić te četvorica kardinala – Juraj Utišenović Martinušić, Leopold Kolonić, Toma Bakač te Juraj Drašković. Pape Gaj i Ivan IV se kao par ustaljuju već u tradiciji humanističkog ilirizma, no njihovo pojavljivanje u bolonjskom refektoriju vjerojatnije se, prema Premerlovom mišljenju, zbilo zaobilaznim putem: ranokršćanske pape koji potiču iz zemalja koje u to vrijeme predstavljaju predzide kršćanstva prihvatila je i Sveta Stolica, pa su se kao par našli naslikani u luneti svetišta crkve sv. Jeronima u Rimu. Sv. Kvirin, sisački biskup i ranokršćanski mučenik te bl. Augustin Kažotić, učeni teolog i zagrebački biskup u prvoj četvrtini 14. stoljeća, također se pojavljuju kao par čiji se kult obrazuje u kontekstu katoličke obnove i mjesne zagrebačke Crkve. U vrijeme nastanka bolonjskih slika oni već predstavljaju regionalnu ikonografsku konstantu; Premerl opširno navodi genealogiju njihova kulta u kojem je najvažniju ulogu odigrao Ivan Tomko Mrnavić, no za ikonografski program bolonjskoga refektorija smatra opet ključnim Rattkayevo djelo, na čijem se frontispisu također nalaze kao svetački par koji simbolizira zagrebačku Crkvu. U bolonjskom ilirskome Panteonu naposljetku se našao i niz od četvorice kardinala iz više ili manje neposredne prošlosti – vremena obilježenog pružanjem otpora osmanlijskoj ekspanziji i protestantskoj herezi, pa su i četvorica kardinala svoje mjesto u refektoriju našla upravo kao predvodnici te borbe u kontekstu Hrvatsko-ugarskoga kraljevstva. Premerl se opet pozabavio ikonografijom i simboličkim kapitalom svakog od kardinala pojedinačno: Jurja Utišenovića Martinušića, pavlina, diplomata i vojskovođe hrvatskoga roda, povijest pamti kao jednog od najbližih suradnika Ivana Zapolje uz čiji se bok bori u bitkama protiv Osmanlija, ali i na čiju stranu staje u borbi za ugarsko prijestolje. Prikazan je u borbenome “izdanju”, na propetome konju posred bojnoga polja, iz čega Premerl iščitava ne samo protuosmanlijsku, već i protuhabsburšku simboliku, budući da



↑ Središnji prizor svoda, detalj: Nastanak Hrvatsko-ugarskoga kraljevstva (FOTO: IPU – P. Mofardin)

je u građanskome ratu poslije Mohača uz Zapolju bila i zagrebačka biskupska stolica, a toj je poziciji retrogradno naklonjen i pisac djela koje je očito poslužilo kao glavno uporište sastavljaču bolonjskoga programa. Par Utišenoviću na istočnome zidu čini Leopold Kolonić, najmlađi od četvorice kardinala odnosno suvremenik u trenutku nastanka bolonjskoga oslika, o čemu svjedoči i natpis na slici koji ga spominje kao “dragoga gosta”. Premda se kao mladić također istakao kao aktivni sudionik u Kandijskom ratu, predstavljen je u kardinalskom svojstvu, kako svečano stoji za života ovjenčan slavom zbog vlastitih zasluga (u pozadini portreta vidi se Beč, u čijoj je obrani sudjelovao kao logistička podrška), što će biti slučaj i kod prikaza drugog kardinalskoga para gdje se također ratničkoj ulozi jednog kardinala suprotstavlja klerikalna i diplomatska uloga drugoga. Kolonić, autrijsko-ugarski plemić i isusovac, vuče hrvatske korijene, i to iz Bosne, a na bolonjske je zidove, osim kao branitelj vjere i protivnik Turaka, dospio i zbog biografskih činjenica koje ga



↑ Detalj svoda: Sveti Stjepan Rex Ungariae et apostolus (FOTO: IPU – P. Mofardin)

povezuju s donatorom, zagrebačkim biskupom Želišćevićem. Na južnom zidu refektorija nalazi se drugi kardinalski par; kao vojskovođa od pape imenovan da organizira križarski rat kardinal Toma Bakač prikazan je na konju posred bojišnice; kardinal Juraj Drašković pak za katedrom, dok kao kraljev poslanik drži govor na koncilu u Tridentu. Juraj Drašković hrvatski je plemić, više od desetljeća i zagrebački biskup; Toma Bakač nije hrvatskog podrijetla, ali jest velikoposjednik na hrvatskom teritoriju, koji je k tome zagrebačku Crkvu trajno zadužio sagrađivši zidine oko njezine katedrale kako bi je branile u nesigurnim vremenima. Čini se da je upravo veza sve četvorice kardinala sa zagrebačkim kaptolom koji je vlasnik i donator kolegija bila jedan od razloga njihova uključenja u ikonografski program. Drugi i glavni razlog je dakako nacionalno-politički; no, i to određenje valja tumačiti u njegovom povijesnom kontekstu. Oprezan u zaključivanju Premerl ne smatra etničko podrijetlo presudnim za izbor ove četvorice velikodostojnika, i to s pravom; hrvatske staleške elite svoj nacionalni

identitet neće primarno zasnivati na pripadnosti etničkoj, već političkoj zajednici – upravo kao ravnopravni politički subjekt Hrvatsko-ugarskog kraljevstva i njegove Crkve ilirske će zemlje biti nacionalno prepoznatljive u širem europskom okruženju. Stoga je logično da će ugarski kardinali – a to su trojica od imenovane četvorice – biti nacionalni junaci koji predstavljaju i ilirske zemlje kao ravnopravni dio političke zajednice koja već više od dvije stotine godina brani kršćansku Europu od osmanlijskog neprijatelja, provodeći pri tom propagandu katoličke obnove odnosno podržavajući interese Svete Stolice.

Iščitavši iz oslika bolonjskoga refektorija pomno sročeni ikonografski program kojim se u tuđini potvrđuje politički i vjerski legitimitet Hrvatsko-ugarskog kraljevstva, ali i potiče identitetsko formiranje štitićenika, Premerl će se u posljednjem poglavlju još jednom vratiti na one koji iza njega stoje – rektora Črnkovića i biskupa Želišćevića. Tek retorički postavivši pitanje o autorstvu ikonografskog programa, Premerl će zapravo neizravno uputiti na epistemološki status umjetničkog djela. Shvati li se prvenstveno kao događaj koji se začimlje (i traje) u povijesnome vremenu, umjetničko djelo pred istraživača postavlja mnogo zahtjevniji zadatak od pukog traženja odgovora na pitanje o autorstvu; kao nesumnjivo najkompleksniji povijesni dokument, ono traži osviješteno gledanje, strpljivo istraživanje izvora i komparativnog materijala, uočavanje prostim okom nevidljivih intertekstualnih veza, tijesnu kontekstualizaciju te napokon, heurističku interpretaciju. Sve to sadrži ova, metodološki u svakom smislu uzorna knjiga. Dodamo li k tome još koncentriranost teksta bez viška akribije i dostojanstveni ton u izlaganju kao odlike individualnog stila autora te primjerenu opremu, knjiga Daniela Premerla doista predstavlja uzor za povijesnoumjetničko pisanje u žanru koji se smješta između tradicionalne monografije spomenika i suvremene studije slučaja. x