

MARIJANSKA IKONOGRAFIJA IN POLOŽAJ SLOVENSKEGA CERKVENEGA SLIKARSTVA V 19. STOLETJU

Lev Menaše, Ljubljana

Čeprav govorim v tem referatu samo o marijanski ikonografiji v slovenskem slikarstvu 19. stoletja, pa ugotovitve veljajo za vse naše versko upodabljanje tega časa. Glavni vzrok je prav gotovo dejstvo, da je v 19. stoletju ne le pri nas, ampak po vseh katoliških deželah zavzel Marijin kult osrednji položaj v katoliški veri in so zato najpomembnejše cerkvene umetnine tega časa nastale v tesni povezavi z njim — pri nas npr. tako Layerjeva brezjanska »milostna podoba« kot Langusove freske na Šmarni gori ter Šubičevo Obiskovanje z Rožnika in freske »štajerskih« Furlanov.

Vzrokov za takšno stanje je veliko. Poglavitni seveda ne izvira iz 19. stoletja, ampak že iz začetkov Marijinega čaščenja: vloga matere božje kot priprošnjice, kot posredovalke med ljudmi in Kristusom-sodnikom. Zato je bila Marija med verniki veliko bolj priljubljena in čaščena kot sam Kristus — dejstvo, ki so ga protestanti v svojih kritikah dobro izkoristili. Katoliška cerkev se je te slabosti seveda zavedala in je zato večkrat poskušala rešiti Marijin kult vseh elementov, ki so preveč očitno spreminjali katoliško vero v pogansko idolatrijo, hkrati pa se mu nikakor ni želela popolnoma odpovedati. Prav 19. stoletje predstavlja ta položaj kar najbolj jasno v obeh njegovih skrajnostih: na eni strani so v tem času nastali odloki, ki naj bi pomirili dispute — takšna je npr. verska dogma o Marijinem brezmadežnem spočetju, ki jo je leta 1854 razglasil papež Pij IX., na drugi strani pa so se razvila nova središča marijanskega kulta, kot je Lourdes.

Tako pomembnega elementa, kot je bilo Marijino čaščenje, cerkev seveda ni želela spustiti iz rok predvsem iz političnih vzrokov. Potrebnovala je veliko število zvestih vernikov, ljudi, ki so ji bili pripravljeni slediti tudi v boju proti novim, naprednim mislim in silam, in nikakor se jim ni želela zameriti s popraviljanjem njim brez dvoma najljubšega verovanja. Prav s tem lahko tudi pojasnimo, kako to, da se je v cerkveni umetnosti ohranil ikonografski tip Marije zavetnice s plaščem, ki je bil že od tridentinskega koncila dalje nezaželen, med ljudstvom pa nedvomno priljubljen, in zakaj je po životarjenju v času baroka prav v 19. stoletju doživel nov razcvet: vsi ljudje naj se zberejo pod Marijinim plaščem!

Prav tako ni nobeno naključje, da je npr. v Sloveniji nastalo veliko več novih cerkva, pa tudi novih preslikav starejših stavb, v drugi kot pa v prvi polovici stoletja. Med novimi stavbami jih je bila večina posvečenih Mariji; nekatere med njimi uživajo tudi velik sloves — seveda z umetnostnega gledišča — npr. Marijina bazilika v Mariboru ali pa »slovenski Lurd« v današnji Brestanici. Obe sta bili sicer dokončani (druga tudi začeta) v našem stoletju, vendar v obdobju do prve svetovne vojne, ki ga nikakor ne moremo ločiti od 19. stoletja.

Taki veliki projekti so imeli seveda popolnoma določen namen: združevanje vernikov. Temu namenu je moralo služiti tudi slikarstvo in ne nazadnje ikonografija. Enotnost — v modernejšem jeziku bi ji rekli standardizacija — cerkvene umetnosti je bila nujno potrebna, bila je garancija za enotnost misli. Za cerkveno arhitekturo je veljalo, da se je treba pri zidanju novih cerkva zgledovati po srednjeveških slogih, romaniki in gotiki; tudi nova cerkvena oprema je bila v večini primerov novogotska, torej spet »srednjeveška«, posneta po obdobju, v katerem je imela cerkev največjo in najbolj enotno oblast. Odstranjevanje baročnih oltarjev po starejših cerkvah prav gotovo ni bilo samo posledica želje po stilni čistosti, ampak predvsem težnje k prilagajanju starih notranjščin novim potrebam in prizadevanjem. Usoda pravih srednjeveških umetnin je bila pri vseh teh popravljanjih večkrat prav žalostna — spomnimo se samo kranjskega oltarja ali pa nekaterih prav v 19. stoletju prebeljenih in uničenih fresk. Neusmiljeno uničevanje je sicer že v tistem času zbudilo ogorčenje nekaterih poznavalcev, pa tudi samega ljudstva, pri katerem je bila zlasti baročna tradicija še zelo močna, veliko škode pa je bilo vendarle narejene.

Slovensko slikarstvo prve polovice stoletja je bilo še vedno precej navezano na barok, čeprav so v tem času že začele prodirati nove, zlasti realistične težnje, vzporedne bidermajerskemu slikarstvu. Vendar ni realizem nikoli zares prodril v našo cerkveno umetnost — vzroke si bomo še natančneje ogledali. V drugi polovici stoletja je nanjo vplivalo predvsem delo nazarencov, skupine germanskih umetnikov, ki so delovali najprej na Dunaju, pozneje, v začetku 19. stoletja, pa v Rimu.

Njihovi umetnostni ideali nam kažejo prav takšno zmedo, kot smo jo pravkar ugotovili na naših tleh: občudovali so nemško gotsko umetnost, a pod njo razumevali samo Dürerja in njegov krog, poleg italijanskega quattrocenta so enako kot klasicisti cenili Rafaela. Slog, ki je izšel iz takih nazorov, nas danes sicer umetnostno težko prepriča, za cerkev in njena hotenja pa je bil v 19. stoletju brez dvoma idealen. Pri nas ga prvič srečamo jasno nakazanega na Goldensteinovih freskah v Logu pri Vipavi iz let 1842—44, v drugi polovici stoletja pa je postal obvezen za vsakega cerkvenega slikarja ter se uspešno držal še globoko v 20. stoletje. Zanimivo je, da hkrati tudi barok še ni izumrl in ga v vsem tem obdobju srečujemo zlasti pri slikarjih, ki so delovali na Štajerskem, tako v zasnovah velikih freskantskih celot kakor tudi v dekorativnih detajlih.

Ikonografija je kajpak tesno povezana s slogom in zato moramo natančneje razčleniti vsaj vprašanje, zakaj se ni realizem nikoli uveljavil na stenah naših cerkva. Vzrok je bil seveda spet ideološki; natančnejšje pojasnilo nam ponuja serija člankov Andreja Kalana s skupnim naslo-

vom »Ali je umetnost sama sebi namen?» v več številkah revije Dom in svet l. 1889.

Članki so očitno nastali kot odgovor na Stritarjevo zahtevo po svobodni umetnosti v prvem letniku Zvona, vendar nam dobro predstavljajo celotno katoliško umetnostno ideologijo tega časa. Pojma: »l'art pour l'art« avtor ni uporabljal v današnjem, predvsem s findesièclovsko umetnostjo povezanim pomenu, enačil ga je z vso umetnostjo, ki »ne služi bogu«, ki »hoče živeti sama zase«, ki »je sama sebi namen; s tem se profanuje in skruni vse, kar je človeku sveto in drago«. Tipičen primer tega mu pomeni Zola in realizem nasploh (izraza »naturalizem« Kalan ni uporabljal). O tem beremo: »Realist-umetnik prizna samo to, kar je natorno, počutno in vidno, ali se vsaj v svojih umotvorih samo na to ozira; realist torej ne pozna in prizna lepote, ki se kaže pri bitjih obdarjenih s spoznanjem in svobodno voljo. Umetnik-realist načelno v svojih umotvorih ne kaže nič lepega, nič velikega, kar bi segalo v nadnatorni red; on kaže samo vidne, lepe stvari in pojave in sicer pri tem nima namena, našim očem predstavljati kaj duševno lepega; ... Življenje, kakršno je, golo in grozno brez najmanjšega višjega ozira — to je realistu ideal. Kaj umotvor namerja, ali naj vpliva, oživlja, krepi nrvnost, ali naj potuho daje hudobiji; ali naj služi kaki ideji ali nobeni; ali naj ma kak krajen, občen, zgodovinski ali sploh kak drug pomen, zato se moderni realist nič ne meni. Zunanost, ta mu je vse, efekt (vspeh) je njegov malik.« Temu nasproti stoji »umetnik, ki ima pred očmi prvi umetniški namen: napravljati z umetniškimi umotvori človeštvu estetičnega užitka, in ki nikdar ne pozabi, da je po besedah pesnikovih tudi kot umetnik v službi višjega Gospoda, le tak umetnik zasluži svoje častno ime, tak se bo udomačil v resničnem, v realnem življenju, a se ne bo pogrezal v njega blato, temveč se bo na lahkih krilih vzvišenih idealov varno dvigal vedno više in više in k začetniku vsake umetnosti, k viru neustvarjene lepote vabil tudi svoje rojake.« In dalje, še bolj določno: »Kdor se pregreši zoper načela krščanske etike, tak umetnik ni izpolnil zahtev estetičnih, ker ni izvršil lepega dela.« »Kdor namreč veruje, da je svet ustvarjen od Boga, da mora torej človek pri vseh svojih delih, torej tudi pri umetniških delih ozir imeti na Boga, kdor kaj stavi na splošno mnenje in prepričanje človeštva v vseh stoletjih, kdor ima še svojo glavo, da mu je, kakor veli prislovica, ni treba pri družih iskati na posodo, tak mora neisprosno zavreči napačno to načelo, ki strupi moderno lepo umetnost, odvaja človeštvo od Boga in je onešrečuje.«

Če si to besedilo natančneje ogledamo ter pri tem pozabimo na jezikovne nerodnosti, ki ga včasih kažejo bolj smešnega, kot je v resnici, ter za trenutek zanemarimo tudi precej oster propagandni ton, postanemo pozorni na nekaj drugega: kako izrazito demagoško in praktično je zasnovan. V tem nas spominja na spise Janeza Evangelista Kreka, v katerih je ta napadal marksizem. Oba avtorja sta zelo strupena, obenem pa se dobro zavedata, katerim osnovnim nasprotnikovim načelom nikakor ne moreta ugovarjati; ta prevzemata in si jih prilagodita. V našem primeru gre predvseme za »realno življenje«; to Kalan popolnoma priznava, le da v nasprotju z realisti samo pasivno. Medtem ko je to zanje aktiven element, ki ustvarja, navdihuje umetnost brez kakr-

šnih koli posredovalcev, ga on razume kot nekakšno »tvarino«, ki jo je treba oblikovati pod vodstvom vere in s pomočjo umetnosti kot enega njenih glavnih orodij; umetnik pri tem tudi nikakor ne sme ostati sam, saj mora »k začetniku vsake umetnosti... vabiti tudi svoje rojake«. Brez dvoma gre v tem odlomku tudi za namig na ravno takrat prebujeno nacionalno zavednost, ki se ji je znala cerkev dobro prilagoditi in jo v obliki nacionalizma tudi izkoriščati. Torej zelo praktična navodila, čeprav preoblečena v sladko dehteče besede.

Cerkev se je strogo ravnala po teh načelih. V likovni umetnosti ji je nazarstvo popolnoma ustrezalo, pa tudi bolj realistična dela, kot je bilo Šubičevo Obiskovanje, so še mirno žela priznanje, če le modeli niso bili preveč očitno posneti po ljubljanskih natakaričah — kar se je nekoč pripetilo Stroju — in če so bile slike ideološko neoporečne. Tak prilagodljiv odnos je za katoliško cerkev pri nas precej bolj značilen kot pa divji Mahničevi napadi, ki niso puščali maneverskega prostora in so bili zato nujno hitro premagani.

Tudi sama ikonografija je postala v tem času izrazito praktična. V primeri s starejšo je veliko manj zanimiva, saj so izginile številne intelektualne skrivalnice, ki so jih ljubili izobraženi naročniki prejšnjih stoletij. Ostalo je samo to, kar je vsakemu človeku domače in razumljivo. Zato v začetku stoletja, v baroku bližnjem obdobju, še najdemo dela, kot je po Kremser-Schmidtovi skici nastala Herrleinova Brezmadežna iz l. 1814 v ljubljanski šentjakovski cerkvi, slika s povsem baročno zapleteno ikonografijo; proti sredini stoletja ta duh izginja, a je npr. na Langusovih šmarnogorskih freskah iz l. 1846/47 še precej močan. Te pa so tudi že skrajna meja. Odtlej so nastajali sicer še obširni ikonografski cikli, zapleteni pa nikoli več.

Vzrok je dejstvo, da je postala cerkev edini naročnik cerkvenih umetnin, ker drugih preprosto ni bilo več. Postavitev, pa tudi zgolj poslikava cerkve zahteva veliko denarja ali pa zelo poceni delovno silo; plemič si je v prejšnjih stoletjih to lahko privoščil, meščan pa ne več. Poleg tega ga taki nastopi niso niti zanimali; svoj spomenik je videl predvsem v podjetju, ki ga je uspešno vodil, v umetnosti pa so ga zanimali portret, žanr in krajina. Seveda pa tudi ni bil tako izobražen, da bi bil — če bi prešel vse ovire — umetnikom lahko narekoval tak program, kot so ga nekdanj želeli videti Lilienbergi v cerkvi sv. Andreja pri Moravčah ali pa Codelli v svoji graščinski kapeli v Ljubljani. Zato v tem času niti ikonografsko zapletenih tabelnih slik ne srečamo več. Te bi bili posamezniki lahko naročali, kakih izvirnih zamisli zanje pa očitno niso imeli.

Večji projekti so se v 19. stoletju uresničevali z zbiranjem prispevkov. Denar je dajalo veliko povprečnih ljudi in njim so bile slike namenjene; takšni so bili cerkvi tudi vseč in nikakršnega namena ni imela, da bi jih pretirano poučevala in razsvetljevala. Zato je poskrbela, da je imela glavno besedo pri določanju vsebine slikarij. Tudi če bi kak plačnik ali pa umetnik imel nove zamisli, jih ne bi sprejela. Prvi ji takšnih skrbi niso povzročali, drugi pa so vedeli, da nanjo ne morejo računati. Zato v cerkveni umetnosti tega časa ni nastalo nobeno pomembnejše delo več.

Tudi ikonografija je utonila v sivi povprečnosti. Kaj so pričakovali npr. od tabelnih slik, nam pripoveduje članek v Domu in svetu iz leta 1899 (str. 248 ss), ki govori o sliki Sedes sapientiae dunajskega slikarja Josipa Kastnerja, narejeni za gimnazijsko kapelo v Kranju: »Opazovalec si brez težav razlaga vso podobo. Mati z božjim detetom v naročju, z desno roko kažoč na tabernakelj in na oltar, kjer je med sv. daritvijo bistveno pričujoča božja Modrost. Angel z lilijo in s palmo v roki ti naznanja, kak bodi Marijin častivec in česa sme upati po njeni priprošnji. Poleg sebe ima sv. Devica dve knjigi. Knjiga na desni nosi napis: Scientia divina, na levi: Scientia humana. Obojna vednost naj se goji po naših učilnicah: božja vednost, tj. naša sveta vera, in človeška vednost. Druga drugi ne nasprotuje, temveč obe sta v najlepšem soglasju med seboj... Kaj primernejšega bi težko našli za tak namen.« Omenil bi še, da nad Marijino glavo plava sv. Duh, okoli nje pa je še 12 angelskih glav, pri katerih gre mogoče za spomin na 12 zvezd, značilnih za kompozicijo brezmadežnega spočetja. Vendar se tu ne bi spuščali v kaj bolj zapletene ikonografske razlage, ki bi se bile v 18. stoletju zdele ob takšnih motivih in kombinacijah še smiselne. Tu niso več primerne, saj gre samo za likovno, ne pa za vsebinsko tradicijo. In vendar je ta slika v svojem času ena redkih bolj zapletenih — vzrok je bilo nedvomno izobraženo okolje, za katero je nastala. Druge tabelne slike so še veliko manj zanimive. Ikonografsko seveda izstopajo iz povprečja starejša dela, predvsem Tominčeva. Druge slike so zanimive kvečjemu zaradi kulta, ki je nastajal okrog njih — taki sta npr. Layerjeva brezjanska Marija pomagaj ali pa Künlova Marija Zvezda v Novi Stifiti pri Gornjem gradu — ali pa zaradi formalnih kvalitet, npr. razne upodobitve Wolfa ter bratov Šubic. Jurijevo Obiskovanje so npr. zelo občudovali, a v članku, ki ga je tej sliki posvetil Vatroslav Holz v Ljubljanskem zvonu l. 1889, ni o ikonografiji niti besede več. Avtor hvali »čarobni clair-obscur« pa spretno predstavljanje posameznih oseb, najrazličnejših podrobnosti, krajino, kolorit itd. in s tem jasno nakazuje smer, ki bo v prihodnjem obdobju najbolj zanimala tako kritike kot umetnike.

V okviru marijanske ikonografije nam dosti več ponujajo freske, predvsem tiste, ki so nastale na Štajerskem. Kranjski slikarji so bili v tem času zelo dolgočasni, njihovi ikonografski programi niso skoraj nikoli presegali meja, ki jih je načrtal Wolf v cerkvi na Vrabcih pri Vipavi pozimi 1860/70: gre za prizore iz Marijinega življenja — oznanjenje, obiskovanje, rojstvo, beg v Egipt, prizor z angelom in Jožefom, vnebovzetje in kronanje. Vse te prizore najdemo v večjih ali manjših kompozicijah pri vsej »veliki« četverici kranjskega cerkvenega slikarstva 19. stoletja, pri Koželju, Bradašku, Ogrinu in Jebačinu. Večkrat so jim dodali še Brezmadežno, redkeje še kak preprost simbol ali alegorijo (npr. vero, upanje in ljubezen), ali pa — in to je njihova edina posebnost — predstavnike stare zaveze. Najzanimivejšo celoto te vrste je leta 1920 ustvaril Ogrin v župni cerkvi v Zgornjem Tuhinju pri Kamniku, kjer je naslikal vrsto Marijinih biblijskih prednic: Rebeko in Eliezerja pri vodnjaku, Jakoba in Rahelo, Ruto na Boozovem polju, Anino zahvalno molitev, Srečanje Davida in Abigajle, Estero pred Asurjem ter Judito s Holofernovo glavo.

Na Štajerskem so bili motivi iz Marijinega življenja v tem času v ozadju, prevladovali pa so litanjski motivi, upodobitve Marijinih praznikov in simbolične podobe, kakršna je Marija zavetnica s plaščem, ki je v krogu furlanskih slikarjev doživela presenetljiv preporod. Najdemo jo v romarski cerkvi na Gorici pri Mariboru kot delo Jakoba Brolla iz l. 1864, ki se je pod njenim plaščem upodobil tudi sam kot berač z malho, skupaj s Slomškom in tedanjim župnikom Glazerjem; nadalje v Slivnici pri Mariboru izpod Fantonijevega čopiča l. 1873; v Tomažu pri Ormožu, spet Brollovo delo iz l. 1894, itd. Motiv je bil na Štajerskem nedvomno priljubljen tudi zaradi slavnihi starejših stvari-tev, srednjeveških na Ptujski gori in baročnih na Prihovi, njegova pogostnost pa jasno kaže, kako zelo se je znala cerkev prilagoditi ljudskemu okusu in željam, čeprav je šlo za v bistvu že dolgo nezaželen motiv, ki pa je dobro ponazarjal, kakšna naj bi bila vera.

Enako praktični so bili tudi drugi štajerski marijanski motivi: litanije, ki jih vidimo na že omenjenih stenskih slikarijah na Gorici ali pa pri Fantoniju na Prihovi (1886/87), ter Marijini prazniki, zgleđno predstavljeni v prihovski cerkvi: Marija Snežna (5. avgust) je skladno z legendo pokazana, ko se prikaže patriciju Janezu (ki v rokah drži načrt bazilike Sta. Maria Maggiore) in njegovi ženi; Marija Pomočnica kristjanov (24. maj), upodobljena na praporu don Juana d'Austria, zmagovalca bitke pri Lepantu; pa Lurška (11. februarja), Skapulirska (pravzaprav Karmelska, 16. julij) ter Rožnovenska (7. oktober) mati božja. Vsi ti motivi so ostali glavna značilnost furlanskih slikarjev v Sloveniji vse do zadnjega predstavnika te linije, Ožbalta Biertija, ki je pri nas slikal do prve svetovne vojne.

S tem bi končal pregled marijanske ikonografije 19. stoletja v Sloveniji. Značilni sta predvsem dve njeni lastnosti: povprečnost in praktičnost; v zadnjo se povezuje še tretja, nacionalizem, ki za samo 19. stoletje še ni bil tako značilen, imel pa je tu svoje korenine. Zanj je značilen nastanek velikih »slovenskih« cerkvenih središč, kot so Brezje, Nova Štifta pri Gornjem gradu in Brestanica ter v manjši meri npr. Homec pri Kamniku. Za našo snov so taka središča zanimiva tudi zato, ker so v njih nastajali novi ikonografski tipi in cikli, npr. Fantonijeve freske iz l. 1865 v Novi Štifti, ki opisujejo lokalno legendo ter tako zbujajo patriotski ponos. Seveda pa so te slikarije samo skromne napovedovalke sistematičnega izkoriščanja nacionalnih čustev, tako značilnega za slovensko klerikalno politično življenje med obema vojnoma in v času druge svetovne vojne.

Vse te primesi so kajpak povzročile, da je bila umetniška kvaliteta cerkvenega slikarstva na Slovenskem pred prvo svetovno vojno tako nizka kot nikoli poprej; cerkev je popolnoma obvladovala slikarje, in jim dajala navodila, ki so zadevala celo najmanjše podrobnosti. Janez Flis je npr. l. 1908, še vedno vztrajajoč pri starem nazarenskem lepotnem idealu, napisal v svoji knjigi Umetnost v bogočastni službi, kako naj bi upodabljali Marijo, katere idealni tip naj bi se bil ohranil v umetnosti skoraj do 15. stoletja: »Znaki imenovanega tipa so: srednja velikost, podolgast obraz z visokim čelom, rumenkasti, dolgi in razprečeni lasje, toda ne bujni, nekoliko pokriti s pajčolanom; dolg, skoraj raven nos, velike oči, ozke ustnice, skoraj elegična miloba in

mehkost duševnega izraza. Ima nimbus, pa brez vpisanega križa.« Ta opis bi lahko veljal prav tako za Goldensteinove kot za Biertijeve Marije.

Približno v istem času kot Henry Ford je torej tudi naša cerkev odkrila glavno značilnost in korist serijske proizvodnje — možnost zamenjave posameznih sestavnih delov — ter v tem duhu zaplula v novo stoletje. Umetniško izvirnost je nadomestila industrijska proizvodnja — tako v formalnem kot v vsebinskem pogledu — in s tem je seveda tudi naše zanimanje za to témo izčrpano.

SUMMARY

In the second half of the nineteenth century the Catholic church exerted some effort to retain its ascendancy over the spiritual life of the country. In this battle art became one of the most powerful weapons; this resulted in the building of many churches or at least the renovation of the old. In spite of a high demand, the quality of church art at this time deteriorated considerably. The reason for this must be sought in the fact that artists were permitted no deviation from church precepts, neither in style nor in content. These strictures covered the widest possible range: they had to be obeyed and at the same time forbade the inspiration of unwanted, perhaps even revolutionary ideas; for this reason realism was strictly forbidden. Accommodation of the average taste, which the church on no account wished to change, also led to the severe impoverishment of iconographic motifs. Compared with the baroque, or even the mediaeval treasures, they were increasingly poor and also intellectually less and less demanding, generally comprehensible motifs predominating (festivals of Mary, local miracles, and the like). The latter had already taken on a national hue — a process which reached its peak in the twentieth century. This development throughout, from Goldenstein's frescoes at Log near Vipava, dating from 1842—44, up to the first world war, when it was forcibly interrupted but never entirely suspended. Iconographically the most interesting works of that period are to be found in the retarded baroque style of Styria; this applies to a lesser extent elsewhere in Slovenia, where painters, and certainly clients, had considerably less imagination by comparison with those of the Friulians of Styria; stylistically, the most important works are the frescoes of Wolf and the altar images of the Šubic brothers.