

IKONOGRFSKE OPOMBE K SOLČAVSKI IN KRAKOVSKI MARIJI

Marjeta Kambič, Ljubljana

V pričujočem prispevku želim opozoriti na nekatera ikonografska vprašanja, ki se zastavljajo ob kipu *Solčavske Marije* iz župnijske cerkve v Solčavi in reliefu *Krakovske Marije*, ki ga hrani Narodna galerija v Ljubljani. Izčrpno študijo o obeh plastikah je prispeval E. Cevc,¹ kjer je orisal njuno kulturnozgodovinsko ozadje in poskušal odgovoriti na vprašanja njune umetnostne in historične proveniencie.

Solčavska Marija (ok. 1250; sl. 1), ki je nekdanja stala na velikem oltarju župnijske cerkve v Solčavi, ima danes mesto v atiki novejšega velikega oltarja iste cerkve. Gre za kamnit kip sedeče Marije na prestolu z Jezusom v naročju iz sivega peščenca, ki z desnico blagoslavlja, v levici pa drži svitek. Za romaniko značilna arhaično stroga, hieratična likovna govorica je tukaj omiljena z rahlim nagibom Marijine glave ter s komaj nakazanim zasukom zgornjega dela telesa, ki se obrača proti Jezusu. Marija mu z desnico objema brado in mu nekoliko nenaravno dviga glavo navzgor (verjetno posledica kasnejše predelave). V Marijini drži in motivu dotikanja Jezuščkove brade je Cevc videl zametek realnejšega življenjskega občutja; oboje kljub vsem romanskim spominom, ki obvladujejo celotno formo, že nakazuje gotoko razpoloženje v smislu realistično ubranega materinskega razmerja med materjo in sinom.²

Primerov podobnega, če že ne istega ikonografskega motiva — v največ primerih Jezus polaga roko na Marijino brado —, pa je precej več, kot bi to pričakovali. Po številu upodobitev lahko sklepamo, da gre za dokaj razširjen in ustaljen ikonografski motiv, ki ga srečamo tako v sočasnem stenskem, tabelnem in rokopisnem slikarstvu kot v plastiki in tudi na slikanih oknih. Na podlagi znanega gradiva lahko sklepamo, da se pojavi nekako v začetku 13. stoletja. Prav v tem stoletju zasledimo največ primerov, nekaj jih je iz 14. stoletja, kasneje pa se pojavljajo le še posamično. Zadnji meni znan spomenik je iz začetkov 16. stoletja.

Če za ilustracijo pokažemo na nekaj spomenikov, ne smemo prezreti kamnite plastike sedeče Marije z Jezusom iz Ormoža (1360—70, Ptuj,

¹ Emilijan Cevc, *Mojster Solčavske Marije*, ZUZ, n. v. III, 1955 (od tod citirano Cevc: *Mojster*), pp. 105 ss., repr. 19. 20. Za literaturo obeh plastik glej: Idem: *Gotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1973, pp. 81—82.

² Cevc: *Mojster*, p. 113.

Mestni muzej),³ kjer z razliko od solčavske Kristusova roka sega k Marijini bradi. V neposredni bližini meje velja omeniti dva reliefa iz nadvratnih timpanov križniške cerkve na Leechu v Grazu (ok. 1283)⁴ in stolnice v Sekauu (ok. 1260).⁵ V obeh primerih Jezušček drži roko na Marijini bradi. Enega najbolj znanih spomenikov nam ponuja zahodna empora stolnice v Krki, kjer na upodobitvi Salomonovega prestola (ok. 1264)⁶ (sl. 2), zasledimo dvojni motiv, ko Marija in Jezus drug drugemu objemata brado. V Psalterju iz strasbourgške škofije (13. stoletje, Donauschingen, Fürstenberška biblioteka)⁷ je na upodobitvi Jesejeve korenike Marija z Jezusom obkrožena z Izaijo, Jeremijo, Davidom in Salomonom v medaljonih z napisnimi trakovi; Jezus drži v eni roki svitek, Marija pa mu objema brado enako kot v Solčavi. V katedrali v Strasbourgu (1240—50)⁸ najdemo podoben motiv na slikanem oknu južne stranske ladje, v miniaturi nekega graduala bolonjske šole (ok. 1300, Modena, Museo Estense)⁹ ga srečamo na okrasu iniciale, nato na tabelni sliki Marije z otrokom iz Cambridgea (13. stoletje, iz zbirke Kingsley Porter).¹⁰ Za italijansko *ducento* kaže omeniti tabelne slike iz florentinskega Bargella¹¹ (sl. 3), iz Orvieta (Museo dell'Opera)¹² in Perugia (Galleria Perugia).¹³ V 14. stoletju imamo plastiko stoječe Marije z Jezusom iz alabastra iz stolnice v Toledu¹⁴ (sl. 4). Isti motiv srečamo tudi pri Pietru Lorenzettiju na oltarni tabli za cerkev San Francesco v Pistoii (1340, Firenze, Galleria degli Uffizi)¹⁵ (sl. 5), v kölnskem slikarstvu¹⁶

³ Emilijan Cevc: *Srednjeveška plastika na Slovenskem: od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, p. 94, repr. 66. Se en primer tega ikonografskega motiva pri nas imamo v arhitekturni plastiki na sklepniku iz severne kapele ali zakristije ob glavni cerkvi kartuzijskega samostana Žiže (ok. 1348). *Ibid.*, p. 78, repr. 50.

⁴ Cevc: *Mojster*, p. 123, repr. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 127, repr. 28. Cevc je oba reliefa v Sekauu in Leechu, skupaj s kapteli v Gornjem gradu, *Solčavsko Marijo* in krakovski relief na podlagi stilnih in ikonografskih podobnosti pripisal kamnoseški in kiparski delavnici, iz katere je imenoval hipotetičnega mojstra z zasilmn imenom Mojster Solčavske Marije. Omenjena delavnica naj bi delovala za benediktinske naročnike pri postavljanju križnega hodnika v Gornjem gradu (3. četrtina 13. stoletja), na čigar ozemlju je stala ž. c. v Solčavi, in za nemški viteški red na nekdanji križevniški cerkvi v Ljubljani (1255—60), kjer je bilo tudi prvotno nahajališče *Krakovske Marije* v timpanu nad glavnim portalom.

⁶ Gertrud Schiller: *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Gütersloch 1966 (od tod citirano Schiller: *Ikonographie*), 1, pp. 34—35, repr. 47—48. Na omenjeni ikonografski motiv v krški stolnici je opozoril tudi Cevc v svoji študiji.

⁷ *Ibid.*, p. 27, repr. 27.

⁸ Louis Grodecki: *Romanische Glasmalerei*, Freiburg 1977, p. 233, repr. 200.

⁹ Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana*, III, Milano 1907 (od tod citirano Venturi: *Storia*), p. 474, repr. 453.

¹⁰ Evelyn Sandberg Valalà: *L'iconografia della Madonna col bambino: nella pittura italiana del ducento*, Siena 1934 (od tod citirano Sandberg Valalà: *Madonna col bambino*), p. 64, repr. XXIX C, 189, Tippo affettuoso — varianti senza l'abbraccio.

¹¹ Hubert Schrade: *Malerei des Mittelalters: Die romanische Malerei*, Köln 1963, p. 279, repr. 2.

¹² Venturi: *Storia*, V, p. 601, repr. 492.

¹³ *Ibid.*, p. 39, repr. 31.

¹⁴ Schiller: *Ikonographie*, 4/2, p. 87, repr. 805.

¹⁵ Venturi: *Storia*, V, p. 674, repr. 546.

¹⁶ Vor Stephan Lochner: *Die Kölner Maler von 1300 bis 1430: 150 Jahre Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1824 bis 1974*, ed. Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1974, p. 69, repr. 4, p. 163, repr. 21.

14. stoletja na diptihu iz cerkve St. Georg v Kölnu (ok. 1330, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) ter na triptihu »Madonna mit der Wickenblüte« (1395—1415) Mojstra sv. Veronike (sl. 6). Primer iz druge četrtine 15. stoletja je tondo Marije z Jezusom Michelozza di Bartolomea¹⁷ (v zasebni zbirki), zadnji meni znan spomenik pa tondo Gianfrancesca Rusticija iz začetkov 16. stoletja.¹⁸

Za našo temo vsekakor najzanimivejšo ikonografsko izpeljavo pri naša oltarna tabla iz samostana cistercijank v Wormelnu (konec 14. stoletja)¹⁹ (sl. 7). Na tej ikonografsko zapleteni upodobitvi Salomonovega prestola je Marija z Jezusom v naročju upodobljena kot apokaliptična žena, stoječa na polmeseču in obdana s soncem — *mulier amicta sole*, med cerkvenimi učitelji z napisnimi trakovi, ki napovedujejo Marijine kreposti, in s personifikacijami le-teh. Tukaj z razliko od vseh preostalih upodobitev Jezus drži za brado samega sebe.

Ob tej varianti se nam vsiljuje misel, da se v tem izjemnem ikonografskem motivu skriva simbolična gesta, ki nima ničesar skupnega s t.i. čustvenim tipom Marije z otrokom, ampak vsebuje drugačno ikonografsko vsebino in pomen. V strokovni literaturi je namreč večina avtorjev uvrstila tak tip Marije z Jezusom v t.i. čustveni tip.²⁰ Le Gertrud Schiller je na primeru iz krške stolnice opozorila, da ne gre za materinsko razumljen odnos med materjo in sinom, ampak za odnos Kristusa do njegove Cerkve, kot ga je interpretirala srednjeveška eksegeza (*Christus—Sponsus, Marija—Sponsa—Ecclesia*),²¹ izhajajoč iz razlag Visoke pesmi.

Za srednjeveško ikonografijo je poleg apokrifov, liturgičnih knjig, svetniških legend in martirijev, romanov in enciklopedij ter videnj mistikov Biblija osnovni vir ikonografskih idej, poleg tega pa tudi temeljni vseobsegajoči izvir védenja o svetu v svojem teološkem, moralično-didaktičnem in alegoričnem pomenu in interpretacijah. V stanju duha srednjeveškega človeka so materialne stvari le telesna prisposodba duhovnih, manifestacija Boga v stvareh, odraz njegove vsenavzočnosti. Preprosti ljudje so lahko na fantazijski način sprejemali ideje, ki jim sicer na teoretični ravni niso bile dosegljive, ker je šlo za misli izobraženih teologov in učenjakov, vendar pa so s svojo domišljijo, naravnano k fantazijskemu dožemanju sveta, predstavljali kongenialen pendant srednjeveški umetnosti, ki se prav posebno v romaniki najraje izraža prek simbolov in atributov v včasih skoraj enigmatičnem načinu upodabljanja.²²

Nastanek ikonografskega motiva dotikanja brade z roko lahko iščemo po vsej verjetnosti že v interpretacijah izrekov Svetega pisma Stare zaveze. V židovski tradiciji so imeli različni deli telesa simboličen pomen. Notranja povezanost duhovnega in fizičnega se je v judaizmu, v hebrejski psihologiji odražala v vsakem telesnem organu, ki naj bi

¹⁷ Venturi: *Storia*, VI, p. 363, repr. 226.

¹⁸ Charles Avery: *Florentine renaissance sculpture*, London 1970, p. 149, repr. 115.

¹⁹ Schiller: *Ikonographie*, I, p. 35, repr. 51.

²⁰ Cf. Venturi: *Storia*, V, p. 675. Sandberg Valalà: *Madonna col bambino*, p. 64.

²¹ Schiller: *Ikonographie*, I, p. 35.

²² Umberto Eco: *Art and beauty in the middle ages*, London 1986, pp. 53—56.

sam po sebi vseboval določene psihološke in etične attribute.²³ Tako je brada pomenila simbol modrosti, hrabrosti, močnatosti.²⁴ (2 Kralj 20,9) »In Joab je prijel z desnico Amasa za brado, da bi ga poljubil...« Po starem židovskem in sploh vzhodnjaškem običaju se je v znak spoštovanja poljubljala brada. Obriti polovico brade, je bil znak sramote (2 Kralj 10,4), brada je bila lahko znamenje ugleda (Ps 133,2) in znamenje žalosti (Jer 41,5), gesta polaganja roke na neko osebo pa je simbolizirala prenos moči nanjo.²⁵ (Hebrejska beseda IAD pomeni roko in moč istočasno.) (5 Mojz 34,9) »Nunov sin Jozue pa je bil napolnjen z duhom modrosti. Mojzes je namreč nanj položil svoje roke. In Izraelovi sinovi so ga slušali in delali, kakor je Gospod zapovedal Mojzesu...« Polaganje rok v Stari zavezi je znak blagoslova (1 Mojz 48,14), pooblastitve (4 Mojz 27,18—21), v Novi zavezi pa znak ozdravljenja (Lk 4,40), sprejetja sv. Duha pri krstu (Apd 8,17) ter dar milosti božje (1 Tim 4,14).²⁶

Če naš motiv lahko razumemo v duhu biblijskih citatov, potem bi bilo mogoče, da so genezi ikonografskega tipa polaganja roke na brado lahko botrovale tudi liturgične geste polaganja rok v krščanskem bogoslužju (*Manumissio* v zahodni liturgiji, *Kheirotonia* v grški cerkvi in *Rukopoloženije* v vzhodni liturgiji), vendar ne na brado, ki izvirajo iz starožidovskih obrednih običajev.²⁷ Krščanstvo je polaganje rok uvedlo v svojo prakso že na samem začetku in ga najdemo skoraj v vseh zakramentih, npr. pri krstu, kjer so s polaganjem rok klicali božjo moč nad katekumene.²⁸

V kultu in verovanju srednjega veka pa pridobi brada še drugačne pomene, med drugim je tudi sedež človekove osebnosti. Teološko inspirirano zanimanje za brado je imelo v 12. stoletju že takšne razsežnosti, da je francoski opat Burchard iz Bellvauxa v svoji razpravi *Apologia de barbis*²⁹ zapisal: »Caput nostrum Christus est, et venit spiritus sanctus a caput. Quo? Ad barbam.«³⁰

Po krščanski dogmi trinitete je sv. Duh kot tretja božja oseba posrednik božjega razodetja na zemlji, obenem pa je voditelj Cerkve. Delovanje Cerkve se poistoveti z delovanjem sv. Duha, t. j. modrosti božje.³¹

²³ Georg Arthur Buttrick et al.: *The interpreter's dictionary of the Bible*, Abbingdon-Nashville 1976, p. 473.

²⁴ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant: *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Zagreb 1983 (od tod citirano Chevalier: *Rječnik*), p. 60, s. v. Brada.

²⁵ Cecil Roth et al.: *Encyclopaedia Judaica*, vol. 14, Jerusalem 1972, p. 1526. O govoricu rok v likovni umetnosti glej tudi Hanna & Ilse Jursch: *Hände als Symbol und Gestalt*, Berlin 1951.

²⁶ Biblijski citati in kratice svetopisemskih knjig se ravna po slovenski izdaji Svetega pisma (4 knjige), Maribor 1958, okrajšani citati pa so povzeti po: *Biblijski leksikon*: svezak 7, Zagreb 1984.

²⁷ Andjelko Badurina et al.: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979 (od tod citirano Badurina: *Leksikon*), p. 468, s. v. Polaganje ruku.

²⁸ *Ibid.*, p. 364, s. v. Krštenje.

²⁹ *Lexikon des Mittelalters*, I, München & Zürich 1983, p. 1490, s. v. Bart.

³⁰ Razpravo je izdal Ernst Philip Goldschmidt leta 1935 v Cambridgeu. Ker mi originalna izdaja na žalost ni bila dosegljiva, je citirani odlomek iz omenjene razprave po Hermann Strutzmann: *Der Bart: beim Barte des Propheten: Bart und Theologie*, Niederhausen 1965, p. 35.

³¹ Günter Stemberger et al.: *2000 Jahre Christentum: Illustrierte Kirchengeschichte in Farbe*, Salzburg 1983, p. 928, s. v. Heiliger Geist.

V tej luči je naš ikonografski tip izpeljanka že znanega ikonografskega tipa *Maria—Ecclesia*, zato v opisanem konkretnem primeru dotikanje brade lahko razumemo kot namig na sv. Duha, ki ga uteleša Marija kot personifikacija Cerkve in Jezus kot druga božja oseba.

Za 13. stoletje je na splošno težko odgovoriti na vprašanje, ali je na upodobitvah Marije z Jezusom poudarek na materi ali na sinu in ali sploh lahko že govorimo o psihološko realističnem razmerju med obema. Do 13. stoletja na vzhodu in zahodu prevladujejo ikonografski tipi strogih, dostojanstvenih Marij, ki so v prvi vrsti podrejene kristološkimi definicijam *Kyriotissa*, *Sedes sapientiae*.³²

Po vsem povedanem naš ikonografski tip na modificiran način nadaljuje tip Marije z otrokom, znanem iz romanike (pretežno 12. stoletje), ki je videla tudi v Kristusu otroku Pantokratorja in Sodnika in kjer Marija še ni predmet predstavitve sama po sebi, ampak jo v ta svet uvede šele sin Pantokrator. To pa ni bila Marija — mati, ampak ceremonialna *Sedes sapientiae* in *Cathedra Christi*.³³ V takem okviru še ni prostora za razvoj emocionalne, čustvene marijanske ikonografije.

Ker replike tega motiva srečamo še v 15. in 16. stoletju, gre po našem mnenju le še za ponavljanje ikonografskega tipa; ta je s časom izgubil svoj primarni simbolični pomen, ki ga je lahko omogočala le duhovna klima srednjega veka s svojimi verovanji in kultu.

Ce se povrnemo k *Solčavski Mariji*, lahko povsem pritrdimo Cevčevi hipotezi, da gre za import, vendar ne le v formalnem smislu, ampak predvsem v ikonografskem. Mojster Solčavske Marije je moral očitno dobro poznati tak ikonografski tip, da ga je upodobil na plastiki, nastali na naših tleh, in to razmeroma zgodaj, že v sredini 13. stoletja.

Prvotno nahajališče reliefa *Krakovske Marije*³⁴ (ok. 1260; sl. 8), danes v Narodni galeriji v Ljubljani, je bilo verjetno v timpanu glavnega portala nekdanje križevniške cerkve v Ljubljani (ok. 1268). Ko so staro srednjeveško cerkev leta 1714 porušili, so ga prenesli v krakovsko kapelico ob rimskem zidu. Relief je izklesan iz rumenosivega apnenega peščenca v obliki šilastoločnega nadvratnega čela. Reliefna figuralka zavzema osrednji del ploskve. Nad podstavkom, ki ga opirata dva krilata, z vratovoma prepletana zmaja in ga na vsaki strani flankira še po en do polovice viden lev, se dviga prestol s stebričema ob straneh, na katerih sedita dva orla³⁵ (!). Zaključuje ga naslonjalu podoben motiv gotskega trilista — rudimentarni baldahin. Marija in Jezus sta na prestol posajena podobno kot v Solčavi, le da drži Marija v desnici jabolko ter da gleda Jezus naravnost predse, v desnici pa drži svitek. Na rahlo sklojeni Marijini glavi opazimo še sledove krone. Frontalnost in hieratičnost sta tukaj večji kot v Solčavi — verjetno posledica drugačne funkcije plastike, ki se navezuje na reprezentativni fasadni slog francoske

³² Badurina: *Leksikon*, p. 166, s. v. Bogorodica, VII. Genealoški motivi, cf. tudi Schiller: *Ikongraphie*, p. 35, op. 44. Seveda so tudi na zahodu že v zgodnjem 12. stoletju upodobitve, kjer se Jezušček ljubkujoče obrača k Mariji, vendar imajo ti ikonografski tipi drugačen izvor, ki segajo daleč nazaj in so verjetno nastali pod bizantinskimi vplivom *Glykofilouse* in *Eleouse*.

³³ Bernhard Ruprecht: *Romanička skulptura u Francuskoj*, Beograd 1979, p. 37.

³⁴ Cevc: *Mojster*, passim, repr. 21.

³⁵ *Ibid.*, p. 108. Cevc navaja dve možnosti — golob ali orel. Vendar sem po natančnem ogledu mnenja, da ni nobenega dvoma, da gre za orla, zaradi izrazitega orlovskega kljuna.

romanike. Stilno se relief približuje zgodnjegotskemu slogu ostro lomljenih gub (*Zackenstil*), ki so ga v slikarstvu v naši bližini uresničile stenske slike v zahodni empori stolnice v Krki na Koroškem (ok. 1264) in minoritska cerkev v Ptujju (tretja četrtina 13. stoletja).

Cevc je v svoji študiji ponudil dve ikonografski rešitvi krakovskega reliefa³⁶: prvič naj bi šlo za ilustracijo psalmističnega teksta (Ps 90,13) »Stopal boš čez gada in modrasa, z nogo poteptal leva in zmaja« se pravi za alegorijo Kristusove zmage nad močmi zla. Na to misel sta ga pripeljala leva ob prestolu in zmaja s prepletenima vratovoma ob vznožju prestola. Cevc že sam ugotavlja, da sta zmaja sicer »tipični rekvizit pozne romanike«, vendar pa naj bi imela tukaj simbolični pomen, posebno ker se jima pridružujeta še leva ob prestolu. Zmaja naj bi predstavljala »simbola zla, ki se mora pokoriti v službi nebeškega prestola, kot njegovo podnožje, leva pa kot simbola dobrega principa in čuvarja prestola.«³⁷ Vendar pa se ta misel ne zdi najbolj verjetna. Zmaja (v našem primeru gre verjetno za baziliska z zmajevo glavo in petelinjim trupom) s prepletenima vratovoma že na prvi pogled delujeta dekorativno. Drugič pa je po našem mnenju sama simbolika zmaja kot principa zla izničena že s tem, ker se pojavi dvakrat na istem mestu. Tukaj bi se pridružili mnenju Marcela Auberta,³⁸ da so upodobitve frontalno obrnjenih romanskih pošasti sčasoma zgubile svojo prvotno vsebino iz visoke romanike, ki je demonično najrajši neposredno soočala z Bogom. Podobno tudi V. H. Debidour³⁹ ugotavlja, da je živalim s prepletenimi vratovi, obrnjenimi frontalno ali s hrbti, z zvijajočimi in prepletajočimi se telesi, težko ugotoviti pomen. Povsem verjetno je, da so taki motivi tistim, ki so jih ustvarili, nekoč pomenili določeno hieroglifično, religiozno ali magično vrednost, ki pa se je morala sčasoma izgubiti. Verjetnejša pa se zdi druga Cevčeva varianta,⁴⁰ namreč, da bi šlo pri ljubljanskem reliefu za poenostavljeno predstavo Salomonovega prestola, o katerem poroča Knjiga kraljev (3 Kralj 10,18—20): »Dalje je kralj napravil velik prestol iz slonove kosti in ga prevlekel s čistim zlatom. Prestol je imel šest stopnic. Gornji del zadaj na prestolu je bil zaokrožen. Na obeh straneh sedeža sta bila ročaja in ob ročajih sta stala dva leva. Dvanajst levov pa je stalo tam na šesterih stopnicah na obeh straneh...«

Ikonografski tip Salomonovega prestola je nastal okoli leta 1200.⁴¹ V tej upodobitvi je združenih več tipoloških in dogmatičnih pojmovanj, prepletenih z večplastno uporabo simbolov. Ker na tem prestolu sedi

³⁶ Ibid., p. 114. Ilustracija omenjenega psalma je našla svojo upodobitev v ikonografskem tipu *Christus Victoriosus* oz. *Christus militans*. Kot primer navajam mozaik v nartekso nadškofijske kapele v Raveni (6. stoletje). Kristus stoji na levu in kači, s knjigo v roki, z napisom: *Ego sum via veritas et vita*.

³⁷ Ibid., loc. cit., p. 114.

³⁸ Marcel Aubert: *L'art monumental roman en France*, Paris 1955, p. 45.

³⁹ V. H. Debidour: *Le bestiaire sculpté du moyen âge en France*, Paris 1961, p. 48; cf. tudi E. Mâle: *L'art religieux du XIII^e siècle en France: Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1910, pp. 66—68.

⁴⁰ Cevc: *Mojster*, p. 114.

⁴¹ Za ikonografijo Salomonovega prestola glej Schiller: *Ikonographie*, 1, p. 33—36; Badurina: *Leksikon*, p. 519; Luc Menaše: *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, p. 1883; Chevalier: *Rječnik*, p. 534. Pri-

modri Salomon, je to *Sedes sapientiae* — *Sedež modrosti*. V sistemu srednjeveških simbolov je Salomonov prestol kot Prestol modrosti eden od epitetrov Marije, s tem pa tudi naziv za ikonografski tip sedeče Marije na prestolu z otrokom v naročju, pri čemer Marijino naročje služi kot prestol, na katerem sedi Kristus, ki je druga božja oseba, *Logos* — *Sophia*, modrost očetova. V srednjeveški simboliki dvanajst levov predstavlja dvanajst Izraelovih rodov, skupaj z levoma ob prestolu Kristusove prednike, šest stopnic pa šest Marijinih kreposti, ki vodijo h Kristusu, k Modrosti (*Solitudo*, *Verecundia*, *Prudentia*, *Virginitas*, *Humilitas*, *Oboedientia*).

V spomeniškem gradivu srečamo različne variante upodobitev Salomonovega prestola, kjer je biblični opis najpogosteje dopolnjen še z dodatnimi ikonografskimi motivi. V krški stolnici (ok. 1264) obkroža Marijin prestol na vrhu še sedem golobov kot sedem darov svetega Duha, dodane so personifikacije kreposti in nad njimi še preroki ali apostoli. V strasbourgški stolnici (1280), na zahodnem pročelju v timpanu glavnega portala, je pod Marijo upodobljen tudi kralj Salomon na prestolu. V Wormelnu na oltarni tabli iz samostana cistercijank (konec 14. stoletja, Berlin, Staatliche Museen) so dodani še Oznanjenje, Rojstvo, cerkveni učitelji, personifikacije kreposti, samijska sibila z arabskim učenjakom in astrologom Albumasarjem ter kumenska sibila z antičnim pesnikom Vergilom. V poletnem refektoriju opatije v Bebenhausenu (1335, kopija v Staatsgalerie v Stuttgartu) je pod Marijo upodobljen zopet kralj Salomon na prestolu.⁴²

V primeru krakovskega reliefa nas zanima, če je bil mišljen kot upodobitev Salomonovega prestola. Od vsega, kar našteva biblijski tekst, imamo poleg prestola z Marijo in Jezusom le dva leva ob vznožju prestola in pa na obeh stranskih stebričih po enega orla.

V skladu s tradicionalnim srednjeveškim vedenjem in pojmovanjem živali, ki izhaja iz *Physiologusa*, sta lahko podoba orla in leva uporabljena v različnih kontekstih.⁴³ Tako orel kot lev vsebujeta svoj svetli in temni simbolični aspekt, lahko sta prispodobiti Kristusa in Antikrista. Zato nam tudi krakovski relief ponuja različna ugibanja in možnosti simbolnih rešitev.

Po Psevdo-Dioniziju Areopagitu »Lik orla predstavlja oblast, težnjo k vrhovom...«⁴⁴, »Orel je vladarska ptica in nebeški ekvivalent levu na

merjaj k temu poznoantični in bizantinski tip *Nikopoje* z medaljonom Kristusa Emanuela v naročju: M. Tatić-Đurić, Bogorodica Nikopeja, *I. Kongres Saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ, Zbornik radova*, Ohrid 1976, pp. 39–51.

⁴² Schiller: *Ikonographie*, 1, p. 257, repr. 47, 48, p. 258, repr. 49, p. 259, repr. 51, p. 259, repr. 50. Pramera monumentalne kompozicije Salomonovega prestola na slikanih oknih srečamo v južnem transeptu stolnice v Augsburgu (ok. 1350) in v dominikanski cerkvi v Colmarju (14. stoletje): *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, 1, Köln 1978, p. 334.

⁴³ Cf. E. H. Gombrich: *Meditations on a Hobby Horse: and other essays on the theory of art: Visual metaphors of value in art*, London & New York 1971, pp. 12–13 in Hermann Baltl, *Zur romanischen Löwensymbolik, Zeitschrift des historischen Vereins für die Steiermark*, 54, Graz 1963, pp. 207–213.

⁴⁴ Chevalier: *Rječnik*, p. 459, s. v. Orao, 11, loc. cit. Pseudo-Denys l'Areopagite: *Oevres complètes* (prevod Maurice de Gandillac), Paris 1943, p. 242.

zemlji (!), kadar je na vrhu stebričev (!) obeliskov itd. simbolizira najvišjo silo, vrhovno oblast, junaštvo in vsako transcendentno stanje.«⁴⁵

Orle pa omenjajo v zvezi s Salomonovim prestolom tudi komentatorji Biblije,⁴⁶ ki so Salomonov prestol obkrožili še z dodatnimi opisi čudežev, kot ga slikovito ilustrira tale komentar: »Pravijo, da sta bila nad levoma dva orla (!), levi so sprožili šape, ko se je Salomon prvič vzpental na prestol, in orli so razprli krila, ko se je vsedel.«

Ob tem lahko ugotovimo, da so omenjeni citati skoraj »idealno utelešeni« na krakovskem reliefu. Težko je reči, kolikšna je verjetnost, da je Mojster Solčavske Marije črpal ideje iz popularnih srednjeveških legend o Salomonu (ki jih je bilo kar lepo število in gotovo niso ostale brez odmeva v likovnih upodobitvah); gotovo jih je povzel po neki likovni predlogi! Želeli smo le opozoriti na tiste literarne predloge, ki bi lahko vplivale na takšno ikonografsko zasnovo Salomonovega prestola v reducirani in netipični obliki, kot jo srečamo na krakovskem reliefu.

IKONOGRAPHISCHE ANMERKUNGEN ZUR MADONNA VON SOLČAVA UND ZUR KRAKOVER MADONNA

Die Plastik der *Madonna aus der Pfarrkirche zu Solčava* (um 1250) und das Relief der *Krakover Madonna* (um 1260) in der Nationalgalerie in Ljubljana gehören stilistisch und ikonographisch zu den bedeutendsten Kunstdenkmälern in Slowenien am Übergang von der Romanik zur Gotik. E. Cevc (ZUZ n. v. III, 1955) stellte sie in den kulturhistorischen und künstlerischen Rahmen und schrieb sie einem Bildhauer zu, der in einer Bau- und Bildhauerwerkstatt mitwirkte, die in Gornji grad, in Ljubljana und später in Gradec (Graz) in der Steiermark ihren Sitz hatte.

Im vorliegenden Beitrag wollten wir vor allem auf die ikonographischen Besonderheiten der beiden Plastiken hinweisen. Bei der *Madonna von Solčava* bietet sich ein interessantes Motiv an, wo Maria den Bart Jesu umfaßt. Aufgrund der Analogien im breiteren europäischen Raum hat sich herausgestellt, daß es sich um einen ziemlich verbreiteten ikonographischen Typ handelt, der im 13. Jh. in der europäischen Wand-, Tafel- und Handschriftenmalerei und Plastik auftaucht. An der Altartafel mit der Darstellung des Salomon-Thrones aus dem Zisterzienserkloster in Wormeln (14. Jh.) stoßen wir auf das Motiv, wo Jesus sich selbst am Bart faßt. Offensichtlich birgt sich in dieser merkwürdigen Geste eine heimliche symbolische Bedeutung. Diese Annahme versuchten wir mit entsprechenden Zitaten aus der Bibel und mit einer mittelalterlichen literarischen Vorlage (12. Jh.) zu untermauern, bei denen man nach Motiven und Ursachen für die Entstehung dieses ikonographischen Typs suchen könnte. Der Akzent wird auf die Sinnbildlichkeit der Geste gesetzt, die gewisse Auffassungen, wie sie in mittelalterlichen Kulturen und Glaubensformen zum Ausdruck kommen, enthält. Deswegen kann man im Rahmen des ikonographischen Typs, zu dem man auch die *Madonna von Solčava* einstuft, noch nicht von einem psychologisch-realistischen Verhältnis zwischen Maria und Jesus sprechen.

Beim Krakover Relief erhebt sich aber die Frage, ob man es ikonographisch zum Typ des Salomon-Thrones, von dem das Buch der Könige berichtet, einordnen könnte. Durch einen Vergleich von Darstellungen des Salomon-

⁴⁵ Ibid., p. 459, 10.

⁴⁶ Ibid., p. 533, s. v. Prijestolje, 4, loc. cit. Grillot de Givry: *Le musée des sorciers, mages et alchimistes*, Paris 1929.

Prispevek je nastal leta 1986 kot seminarska naloga na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani. Ob tej priložnosti bi se rada zahvalila mentorju prof. dr. Janezu Höflerju za pomoč in doc. dr. Nataši Golob za nekatere sugestije.

Thrones in der europäischen Kunst kommt man zur Einsicht, daß sich diese an die fundamentale biblische Schilderung halten (sechs Stufen, die zum Thron führen; auf den Stufen je sechs Löwen an beiden Seiten und noch zwei am Thron) und daß sie meistens ikonographisch erweitert sind durch Motive, die auf typologischen und dogmatischen Auffassungen der mittelalterlichen Exegese beruhen (Personifikation der Tugend Mariens, Königin von Saba u. s. w.). Beim Krakover Relief geht es um eine bescheidenere ikonographische Reduktion, wo sich an jeder Seite des Throns nur je ein Löwe und je ein Adler an den Seitenpfeilern am Thron befinden. Die Adler werden von den Auslegern der Bibel erwähnt, die den Thron Salomons noch mit zusätzlichen Schilderungen der Wunder versehen haben. Darum wollten wir mit dem ausgewählten Zitat auf die mittelalterliche literarische Vorlage hinweisen, die einem solchen ikonographischen Schema des Salomon-Thrones in reduzierter und untypischer Form zugrunde liegen könnte, wie man ihm auf dem Krakover Relief begegnet.

Primo Scipio, Roma

Una delle più belle opere di questo artista è un'opera in bronzo, che rappresenta il trionfo di Salomone. Il trionfo di Salomone è un tema molto comune nell'arte medievale e rinascimentale. Salomone è raffigurato seduto sul trono, con la corona in mano, e circondato da soldati e cavalli. La scena è divisa in tre parti: a sinistra, Salomone riceve il tributo dalla Regina di Saba; al centro, Salomone è incoronato; a destra, Salomone è in trionfo. L'opera è caratterizzata da una forte plasticità e da un uso sapiente della luce e dell'ombra. Il trionfo di Salomone è un tema molto comune nell'arte medievale e rinascimentale. Salomone è raffigurato seduto sul trono, con la corona in mano, e circondato da soldati e cavalli. La scena è divisa in tre parti: a sinistra, Salomone riceve il tributo dalla Regina di Saba; al centro, Salomone è incoronato; a destra, Salomone è in trionfo. L'opera è caratterizzata da una forte plasticità e da un uso sapiente della luce e dell'ombra.

1. Primo Scipio, *Trionfo di Salomone*, bronzo, Roma, 1520-30. In: *Primo Scipio*, catalogo della mostra, Roma, 1978, n. 27.
2. Juan Pignatelli, *Trionfo di Salomone*, bronzo, Roma, 1520-30. In: *Juan Pignatelli*, catalogo della mostra, Roma, 1978, n. 12.
3. Juan Pignatelli, *Trionfo di Salomone*, bronzo, Roma, 1520-30. In: *Juan Pignatelli*, catalogo della mostra, Roma, 1978, n. 12.
4. Juan Pignatelli, *Trionfo di Salomone*, bronzo, Roma, 1520-30. In: *Juan Pignatelli*, catalogo della mostra, Roma, 1978, n. 12.



1 *Mojster Solčavske Marije*: Marija z otrokom, okoli 1250, Solčava, župnijska cerkev



2 Salomonov prestol, izrez, okoli 1264, Krka na Koroškem, stolnica, zahodna empora



3 Marija z otrokom, 13. stoletje, Florenca, Museo Nazionale di Bargello



4 Marija z otrokom, izrez, konec 14. stoletja, Toledo, stolnica



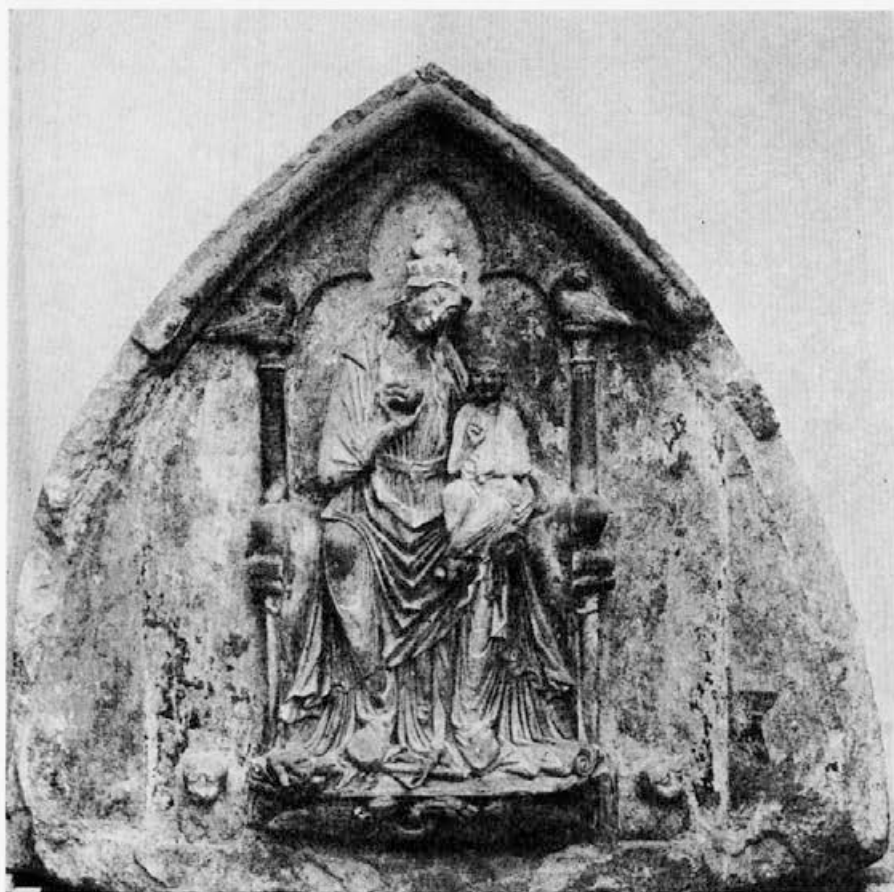
5 *Pietro Lorenzetti*: Marija z otrokom in angeli, izrez, 1340, Florenca, Galleria degli Uffizi



6 *Mojster sv. Veronike*: »Madonna mit der Wickenblüte«, izrez, okoli 1395 do 1415, Köln, Wallraf-Richartz-Museum



7 Salomonov prestol, oltarna slika iz samostana cistercijank v Wormelnu, izrez, konec 14. stoletja, Berlin, Staatliche Museen



8 *Mojster Solčavske Marije*: Krakovski relief, okoli 1260, Ljubljana, Narodna galerija