

UMETNOSTNOZGODOVINSKI INŠTITUT FRANCETA STELETA ZRC SAZU

AIHAS



ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

22|1 • 2017

Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU
France Stele Institute of Art History ZRC SAZU

ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

22|1·2017

LJUBLJANA 2017

Acta historiae artis Slovenica

Znanstvena revija za umetnostno zgodovino / Scholarly Journal for Art History

ISSN 1408-0419 (tiskana izdaja / print edition)

ISSN 2536-4200 (spletna izdaja / web edition)

Izdaja / Published by

Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU /

France Stele Institute of Art History ZRC SAZU

Glavna urednica / Editor-in-chief

Mija Oter Gorenčič

Uredniški odbor / Editorial board

Tina Košak, Ana Lavrič, Barbara Murovec, Mija Oter Gorenčič, Blaž Resman, Helena Seražin

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

Günter Brucher (Salzburg), Jaromir Homolka (Praha), Iris Lauterbach (München),

Hellmut Lorenz (Wien), Milan Pelc (Zagreb), Paola Rossi (Venezia), Sergio Tavano (Gorizia-Trieste)

Lektoriranje / Language editing

Aleksandra Čehovin, Kirsten Hempkin, Mija Oter Gorenčič

Prevodi / Translations

Marjeta Ciglencečki, Alenka Klemenc, Nika Vaupotič

Oblikovna zasnova in prelom / Design and layout by

Andrej Furlan

Naslov uredništva / Editorial office address

Acta historiae artis Slovenica

Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: ahas@zrc-sazu.si

Spletna stran / Web site: <http://uifs1.zrc-sazu.si>

Revija je indeksirana v / Journal is indexed in

Scopus, ERIH PLUS, EBSCO Publishing, ERIH, IBZ, FRANCIS, BHA

Letna naročnina / Annual subscription: 35 €

Posamezna enojna številka / Single issue: 25 €

Letna naročnina za študente in dijake / Annual subscription for students: 25 €

Letna naročnina za tujino in ustanove / Annual subscription outside Slovenia, institutions: 48 €

Naročila sprejema / Orders should be sent to

Založba ZRC / ZRC Publishing

Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001, Slovenija E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

AHAS izhaja s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

AHAS is published with the support of the Slovenian Research Agency.

© 2017, ZRC SAZU, Ljubljana

Tisk / Printed by Cicero, Begunje, d. o. o.

Naklada / Print run: 400

CONTENTS

VSEBINA

DISSERTATIONES

Ana Lavrič

<i>Bratovščine sv. Rešnjega telesa na Slovenskem. Predstavitev ikonografije z izbranimi primeri</i>	7
<i>Corpus Christi Confraternities in Slovenia. Their Iconography Presented through</i>	
<i>Selected Examples</i>	41

Blaž Resman

<i>Accipe consilium a me. Mati božja dobrega sveta ter njene bratovščine in upodobitve na Slovenskem</i>	45
<i>Accipe consilium a me. Our Lady of Good Counsel, Her Confraternities</i>	
<i>and Depictions in Slovenia</i>	109

Tomaž Brejc

<i>Izidor Cankar na razstavah moderne umetnosti</i>	111
<i>Izidor Cankar at Exhibitions of Modern Art</i>	136

Marjeta Ciglencečki

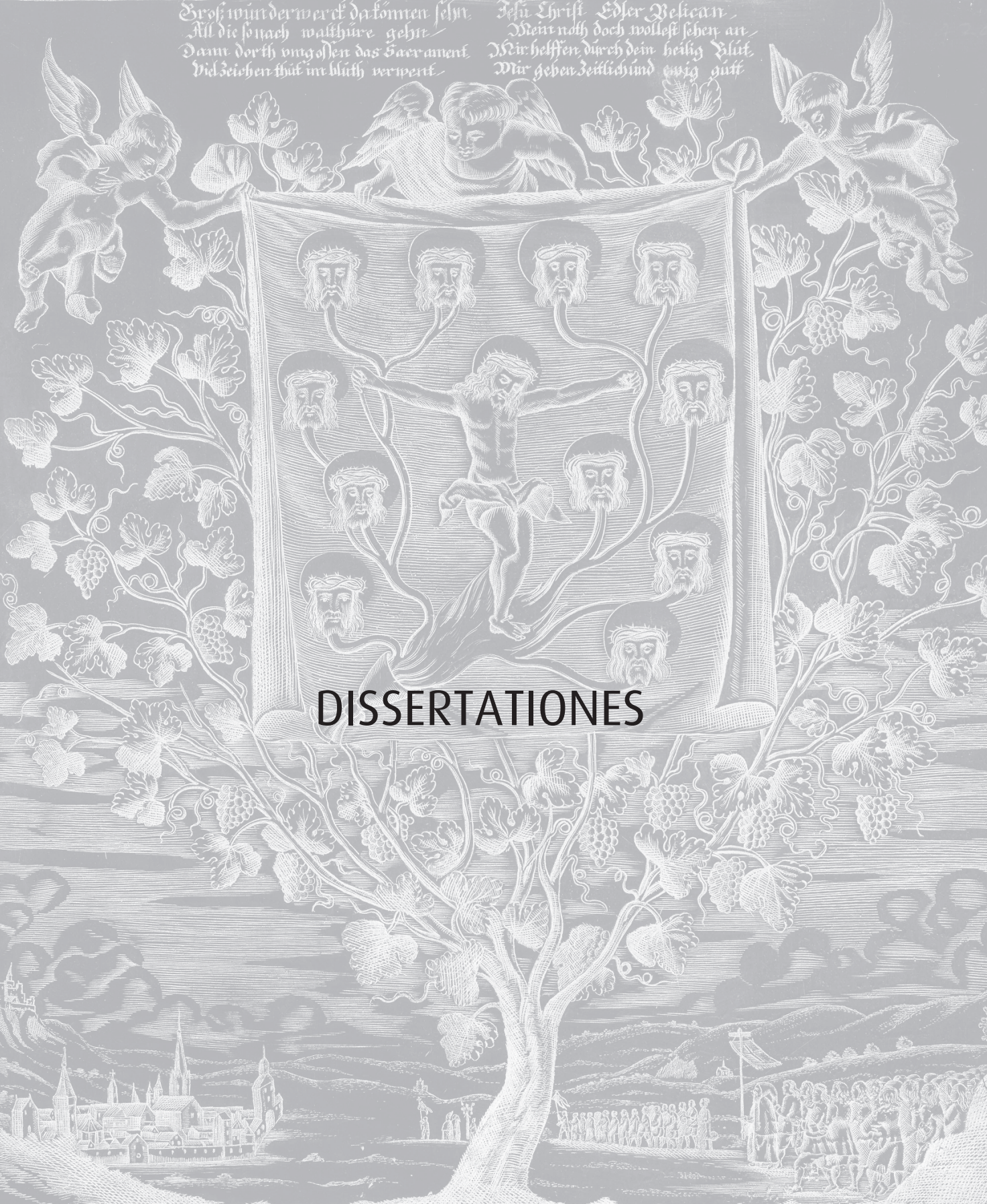
<i>Forma viva Maribor 1967–1986. O kiparskih simpozijih po Evropi in v Sloveniji</i>	137
<i>The Maribor Forma viva 1967–1986. On Sculptors' Symposia in Europe and Slovenia</i>	163

APPARATUS

<i>Izvillečki in ključne besede / Abstracts and key words</i>	167
<i>Sodelavci / Contributors</i>	171
<i>Viri ilustracij / Photographic credits</i>	173

Groß und der werck da können sehn
 All die sonach walthüre gehn
 Dann dorth umgossen das Sacrament
 Viel Zeichen that im blüth verment.

Jesus Christ Edler Pelican
 Meint noch doch wolles sehn an
 Wir helfen durch dein heilig Blut
 Wir geben zeitlich und ewig gutt.



DISSERTATIONES

Dein heilig Blut Herr Jesu Christ
 Das an dem Kreuz vergossen ist
 Auch zu Walthuren in Otten walt
 Verehret wird in wunder gestalt.

Dein heilig Blut Herr Jesu Christ
 So mit dem Lein erstanden ist
 Scheint dar im Leib dar wie Christall
 Schon roth furwar roth wie Choral.

3 Sey dann gegrüßt o H Muth
 Das uns hebet vom hochsten gutt
 Mit deiner krafft uns balsamir
 Uns bad, uns wasch uns salb, uns Bier.

3 Ditt heilig Blut ward dar gestellt
 Zum heil im Leich der ganze welt
 Vom Ottho Priester auff dem altar
 Und ward verschutt in Corporal.

4 Salch Coule er in blut edel ind Jar
 O wunder groß gleich blutroth war
 Es ward ditt heilige Sacrament
 Zur stundt in sichtbar blut verment.

5 So mancher troyst verflissen war
 So manches haupt ersehen aldar
 O allmacht Gottes uberal
 Zwar, jedoch mehr in Corporal.

6 Dann als der Leich umgossen war
 Im dreihundert v. dreyzig Jahr
 In gleich euf haupter Christi dar
 Er schinen all gekront ir war.

10 Daret lob und ehr herr Jesu Christ
 Sey dir der mit dem Vatter bist
 Auch mit dem heilige Geist zugleich
 Ein ewiger Gott im himmelreich.

Johann Hoffmann Excud
 Nürnberg.

Bratovščine sv. Rešnjega telesa na Slovenskem

Predstavitev ikonografije z izbranimi primeri

Ana Lavrič

Pričujoči prispevek na osnovi izbranih primerkov obravnava vsebinsko razsežnost umetnostnih del, ki so jih naročile oziroma uporabljale telovske bratovščine na Slovenskem, pri čemer prepleta ikonografski vidik s kronološkim in funkcionalnim. Zajema čas od poznega srednjega veka do ukinitve bratovščin leta 1783, osredotoča pa se na baročno obdobje; v čas njihovega ponovnega razcveta, ki je nastopil z restavracijo katolištva v 19. stoletju, ne posega.¹

Pojmovanje in češčenje sv. Evharistije, ki je najpomembnejši in najsvetejši zakrament Cerkve, se je skozi zgodovino poglobljalo. Praznik sv. Rešnjega telesa so leta 1247 začeli obhajati v Liègeu, kjer si je zanj prizadevala redovnica sv. Julijana Cornillonska, leta 1264 pa ga je papež Urban IV. razširil na vso Katoliško cerkev. Pomen zakramenta je izpostavil tridentinski koncil, ki je z natančnimi predpisi določil češčenje Najsvetejšega vse do današnjih dni.²

Upodobitve sv. Rešnjega telesa temeljijo na svetopisemskih in patrističnih tekstih ter na mašnem kanonu.³ Evharistična daritev kot dopolnitev starozaveznih je že v prvem kanonu rimske liturgije postala izhodišče tipologije: »Milostno in dobrotno poglej na te darove in jih sprejmi, kakor si sprejel darove svojega služabnika, pravičnega Abela, našega očeta Abrahama ter sveto in čisto daritev svojega velikega duhovnika Melkizedeka.« Darovanja Abela, Abrahama in Melkizedeka srečamo v tem kontekstu že v starokrščanski umetnosti, tipologijo pa je nadalje razvila srednjeveška umetnost. Kot starozavezni prototipi za Jezusovo daritev na križu se pojavljajo Abrahamova daritev (*ante legem*) in Bronasta kača (*sub lege*) ali Grozd iz obljubljenе dežele (*sub lege*), za Zadnjo večerjo pa Melkizedekova daritev (*ante legem*) in Pobiranje mane v puščavi (*sub lege*). V smislu napovedi Evharistije je srednjeveška umetnost upodabljala tudi Velikonočno jagnje in Elija v puščavi, od novozaveznih prispevkov pa Pomnožitev kruha in rib ter Čudež v Kani. Tipološki vzorci Evharistije so prešli tudi v novi vek, ta pa je uvedel še nove (npr. Jožefove sanje, Mojzes izbije vodo iz skale, Samson raztrga leva) in dodal mdr. novozavezno Večerjo v Emavsu.

¹ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega projekta *Vloga in pomen cerkvenih bratovščin v likovni umetnosti novega veka na Slovenskem* pri ZRC SAZU, ki ga je financirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije, J6-5563, 2013–2016.

² Za upodobitve sv. Evharistije gl. Jan Joseph Marie TIMMERS, *Eucharistie, Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, 1 (ur. Engelbert Kirschbaum), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, stp. 687–695; Klaus LANKHEIT, *Eucharistie, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 6 (ur. Karl August Wirth), München 1973, stp. 154–254.

³ Pregled evharistične ikonografije je povzet po: TIMMERS 1968 (op. 2), stp. 687–695; *Mysterium. L'Eucaristia nei capolavori dell'arte europea* (ur. Alessio Geretti), Casa delle esposizioni Illeggio, Milano 2005 (katalog vključuje tudi nekaj slovenskega gradiva); za ikonografijo gl. zlasti: Heinrich PFEIFFER, *L'iconografia del Mistero dell'Eucaristia, Mysterium* 2005 (op. 3), str. 41–49.

Osrednji evharistični motiv je ostala Zadnja večerja, pri kateri so se skozi čas menjavali trije poudarki: Judovo izdajstvo, ki prevladuje v srednjeveški umetnosti, ustanovitev Evharistije, ki se izpostavlja v novem veku, in obhajilo apostolov (uveljavljeno zlasti na Vzhodu), ki se začne pojavljati s katoliško obnovo.⁴

Posebna tema zahodne Cerkve in sakralne umetnosti je češčenje svete hostije. Podlaga zanjo so bile teološke diskusije o realni Kristusovi navzočnosti v posvečeni hostiji kot odgovor verskim ločnam, ki so to zavračale. Vse to je spodbudilo nove oblike pobožnosti, npr. slovesne procesije sv. Rešnjega telesa in adoracijo; za opravljanje češčenja so bile konec 14. stoletja ustanovljene posebne bratovščine. V umetnosti so se pojavili različni motivi adoracije presvetega Zakramenta in upodobitve disputov, kot potrditev transsubstanciacije pa tudi vrsta evharističnih čudežev, med katerimi je bil najslavnejši čudež v Bolseni,⁵ ki je bil povod za splošno uvedbo praznika sv. Rešnjega telesa. V pomenu češčenja Evharistije je bil v rabi tudi stari motiv Poklona sv. treh kraljev.

Med evharističnimi motivi moramo omeniti tudi alegorične, ki so se uveljavili v srednjem veku, priljubljeni pa so bili tudi v potridentinski umetnosti. Značilni poznosrednjeveški motivi so zlasti Kristus v stiskalnici in Evharistični mlin kot konkretni ponazoritvi transsubstanciacije ter različne alegorije križa (npr. Evharistično drevo), potridentinski čas pa je na temo Kristusovega trpljenja, njegovih ran in krvi iznašel vrsto novih alegorij. Barok je ustvaril tudi propagandne alegorične scene zmagoslavja Evharistije.⁶

Najpomembnejšo evharistično legendo predstavlja srednjeveški motiv Maša papeža Gregorja, ki vizualno ponavzoča Kristusovo trpljenje, med upodobitvami svetnikov pa izstopata tudi sv. Anton Padovanski z zgodbo o oslu, ki je pokleknil pred Najsvetejšim, in sv. Klara Asiška s čudežno rešitvijo samostana pred Saraceni. V potridentinskem času se je uveljavil tudi motiv obhajila svetnikov (zadnje obhajilo sv. Hieronima, sv. Frančiška, sv. Katarine idr.).

Od katakomb do današnjih dni umetnost upodablja tudi evharistične simbole, kot so riba, kruh, žitno klasje, grozdje, pelikan (na podlagi himne Tomaža Akvinskega) idr.

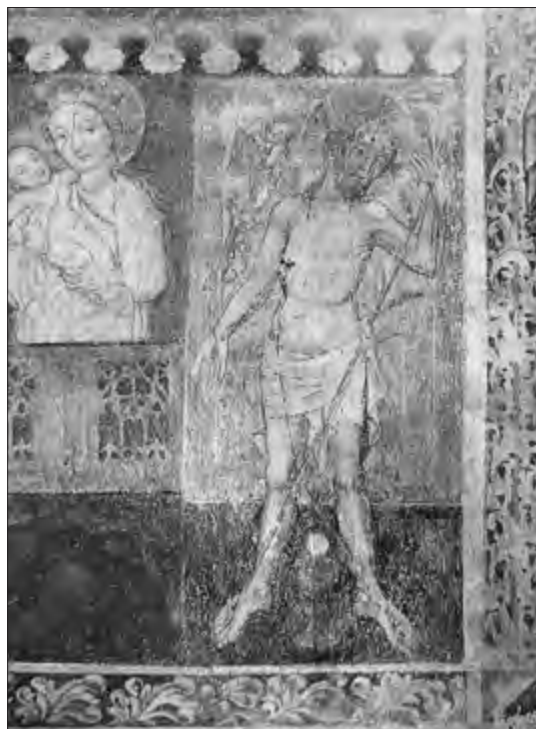


Umetnost na Slovenskem je v evharistični ikonografiji sledila razvoju cerkvenega nauka po vzoru evropske. Motivno je sicer skromnejša, vendar vključuje vse glavne teme, od simboličnih, alegoričnih

⁴ Motivno bogate so zlasti Tintorettove upodobitve, med katerimi izstopa za bratovščino naslikana *Zadnja večerja* v Scuola di San Rocco v Benetkah (1579–1581).

⁵ Najslavnejšo upodobitev motiva je v Vatikanu leta 1512 naslikal Rafael.

⁶ Likovno in vsebinsko izjemno serijo Zmagoslavje Evharistije je po naročilu španske princeze Isabelle Clare Eugenie, hčere Filipa II. Španskega, ustvaril flamski mojster Peter Paul Rubens za samostan Descalzes Reales v Madridu. Serijo, ki je nastala v letih 1622–1625, sestavlja dvajset tapiserij, v muzeju Prado pa se je ohranilo šest pripravljalnih študij v oljni tehniki (Zmagoslavje božje ljubezni, Srečanje Abrahama in Melkizedeka, Zmagoslavje Kreposti nad Herezijo, Zmagoslavje Evharistije nad Idolatrijo, Zagovorniki Evharistije, Zmagoslavje Cerkve). Za serijo ekspresivnih alegoričnih scen gl. npr. Charles SCRIBNER, *The Triumph of the Eucharist. Tapestries Designed by Rubens*, Ann Arbor 1982 (Studies in Baroque Art History); *Spectacular Rubens. The Triumph of the Eucharist* (ur. Alejandro Vergara, Anna T. Woollett), J. Paul Getty Museum, Museo Nacional del Prado, Los Angeles-Madrid 2014. Za primerjavo z baročnimi triumfi je zanimiva v drugačnem duhu zasnovana historična scena Zmagoslavje Evharistije Feliceja Barazzuttija iz leta 1921 pri Sv. Vidu na Vogavi, gl. Polona VIDMAR, »Mož, ki je ustvaril toliko lepega«. Huminska slikarja Francesco in Felice Barazzutti v Mariboru in na Štajerskem, *Acta historiae artis Slovenica. Mariborske umetnine in njihovi konteksti/Works of Art in the City of Maribor and Their Context*, 20/1, 2015, str. 187–189, repr. 31.



1. Delavnica Janeza Ljubljanskega: Evharistični Kristus, freska v prezbiteriju, ok. 1460, ž. c. sv. Mihaela, Mengeš



2. Angela s kelihom in hostijo, sklepnik, ok. 1440, ž. c. sv. Kancijana, Kranj

in dogmatično spekulativnih do svetopisemskih (tipoloških), liturgičnih in zgodovinskih oziroma legendarnih, ki jih srečujemo v širšem evropskem prostoru. Z bratovščinami sv. Rešnjega telesa jih je mogoče povezovati od poznega srednjega veka dalje.

Poznosrednjeveška motiva z izrazito evharistično vsebino sta bila Evharistični Kristus in Maša sv. Gregorja, vendar pri ohranjenih primerkih povezava z bratovščinami v stroki še ni bila obravnavana. Evharistični Kristus je upodobljen gol, prekrit le z ledvenim prtom, iz njegovih ran rasteta na eni strani pšenica in na drugi vinska trta, kri, ki teče iz njih, pa se steka v kelih.⁷ Janez Ljubljanski ga je npr. naslikal na Visokem pod Kureščkom (na notranjem pasu slavoloka, 1443),⁸ njegova delavnica v Mengšu (nad stenskim tabernakljem, ok. 1460),⁹ učenec Mojstra Bolfganga pa na Blejskem otoku (ob tabernakeljski omarici, ok. 1470).¹⁰ Kot redukcija motiva Maše sv. Gregorja je blejskemu Evharističnemu Kristusu dodan angel z *Arma Christi* (po mnenju Janeza Höflerja gre za edinstveno ikonografsko rešitev zakramentalne hišice v slovenskem srednjeveškem gradivu).¹¹ Neokrajšani prizor

⁷ France STELE, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do srede 16. stoletja*, Ljubljana 1969, str. 72.

⁸ Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 3: Okolica Ljubljane z Notranjsko, Dolenjsko in Belo krajino*, Ljubljana 2001, str. 210–211.

⁹ Emilijan CEVC, Mengeš v luči umetnostne zgodovine, *Mengeški zbornik 1154–1954* (ur. Anton Gorjup, Ivan Vidali), Ljubljana 1954, str. 65–66; Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 1: Gorenjska*, Ljubljana 1996, str. 127.

¹⁰ HÖFLER 1996 (op. 9), str. 69–71. STELE 1969 (op. 7), str. 72, med primerke prišteva tudi Kristusa trpina v Marija Gradcu pri Laškem iz 1526; prim. Janez HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji. 4: Vzhodna Slovenija*, Ljubljana 2004, str. 131.

¹¹ HÖFLER 1996 (op. 9), str. 69–71. Freska je nastala v naslonu na grafiko Mojstra E. S.

maše papeža Gregorja, ki se mu je v cerkvi Santa Croce in Gerusalemme v Rimu na oltarju prikazal trpeči Kristus, obdan z orodji svojega mučeništva,¹² je v našem gradivu še redkejši; primerek iz prvih desetletij 16. stoletja je bil najden v prezbitoriju cerkve sv. Miklavža na Vimperku nad Podvinom pri Polzeli.¹³ Omenjene freske bi težko konkretnije povezali z bratovščinami, četudi je njihovo naročništvo sicer možno (verjetno se zdi npr. v Mengšu) in ga bodo morda v kakem primeru lahko potrdile nadaljnje raziskave.

Očitnejšo povezavo najdemo pri kamnoseškem okrasju gotske arhitekture. Dober primer je gotski sklepnik s **kelihom in hostijo** v Kranju, kjer so ladjo župnijske cerkve v petdesetih letih 15. stoletja obokali s finančno podporo bratovščin in so zato figuralne sklepnike uskladili s titularji njihovih oltarjev. V abitekturi cerkve se tako vloga bratovščin, katerih del premoženja so kranjski meščani leta 1452 sklenili porabiti za njeno obokanje in opremo,¹⁴ konkretno zrcali.¹⁵

Oltar sv. Rešnjega telesa v kranjski cerkvi je listinsko dokumentiran že leta 1372, njegova prvotna lokacija pa iz virov ni razvidna.¹⁶ Leta 1445 se omenja tudi istoimenska bratovščina, in sicer v zvezi z ustanovitvijo kapelanije (oltarnega beneficija).¹⁷ Ker je bil arhitekturni okras ladje, ki so jo zgradili v tridesetih letih 15. stoletja in obokali v petdesetih,¹⁸ podrejen patrociniem oltarjev, je Emilijan Cevc domneval, da so telovski oltar v novi ladji najbrž postavili ob njeno severno stran, in sicer v osrednjo travejo, kjer obok spenja sklepnik s Kristusovo glavo.¹⁹ Robert Peskar je položaj oltarja določil z ozirom na sklepnik z dvema angeloma in kelihom na zaključku severnega kraka zvezde v vzhodni poli srednje ladje, ki jo v središču krasi Marijina podoba, obdaja pa venec sklepnikov z angeli in preroki.²⁰ Po njegovi presoji je stal oltar severno od Marijinega, ki se je nahajal sredi cerkve tik pred vhodom v prezbitorij.²¹ Oltar naj bi potemtakem stal ob slavlouku, v neposredni bližini Miklavževega, katerega lokacijo označuje svetnikova podoba na sklepniku v prvi poli severne ladje. Četudi bi se sicer tudi Kristusova glava (*Vera icon*) v drugi poli lahko nanašala na sv. Rešnje

¹² Prizor potrjuje snovno spremenjenje kruha in vina v Kristusovo telo in kri; za novejšo interpretacijo gl. Jure MIKUŽ, *Arma Christi. Ikonografija razkrojanega telesa*, *Acta historiae artis Slovenica*, 12, 2007, str. 17.

¹³ MIKUŽ 2007 (op. 12), str. 17–28; Didier MARTENS, *Die Gregorsmesse der Niklauskirche zu Vimperk (Vinski vrh bei Polzela) im internationalen Beziehungsgeflecht. Zur Rezeption eines Stiches des Israhel van Meckenem*, *Acta historiae artis Slovenica*, 14, 2009, str. 41–49; Barbara TRNOVEC, *Arma Christi ali vsak svoj križ nosi, Križevi poti slovenskih pokrajin. Zbornik ob 9. razstavi pirhov slovenskih pokrajin in križevega pota* (ur. Jelka Pšajd), Ljubljana-Veržej 2017, str. 40–44.

¹⁴ Josip ŽONTAR, *Zgodovina mesta Kranja*, Ljubljana 1939, str. 57; France STELE, *Srednjeveška umetnost v Kranju*, v: ŽONTAR 1939 (op. 14), str. 122.

¹⁵ Robert PESKAR, *Poznogotska cerkev sv. Kancijana, Župnijska cerkev sv. Kancijana v Kranju. Njeno obličje in pomen* (ur. Robert Peskar), Ljubljana 2017, str. 73, 95, 107.

¹⁶ PESKAR 2017 (op. 15), str. 60.

¹⁷ Emilijan CEVC, *Kranjska župna cerkev v luči stavbarniškega reda, 900 let Kranja. Spominski zbornik* (ur. Jože Žontar), Kranj 1960, str. 115, je na podlagi tega podatka sklepal, da je bila cerkvena ladja do 1445 že dokončana.

¹⁸ Obok v ladji je bil v celoti dokončan ok. 1460, ko so ga poslikali s freskami, gl. CEVC 1960 (op. 17), str. 115.

¹⁹ CEVC 1960 (op. 17), str. 115; prim. Damir GLOBOČNIK, *Oprema župnijske cerkve v Kranju, Pod zvonom sv. Kancijana* (ur. Stanislav Zidar idr.), Kranj 1991, str. 46, 47.

²⁰ Sklepnik z angeloma s kelihom bi pogojno mogli povezati tudi s hraniščem Najsvetejšega v prezbitoriju, saj bi lahko nakazoval pozicijo kamnite zakramentalne hišice oziroma niše na severni strani prezbitorija; za hranišče Najsvetejšega gl. PESKAR 2017 (op. 15), str. 113.

²¹ PESKAR 2017 (op. 15), str. 94, 184.

telo, pa je vendarle zanj značilnejši motiv kelih s hostijo, ki ga v rokah držita angela, zaradi liturgične funkcije oblečena v diakona.²²

Ker sta bila v zgornjem delu severne ladje stoječa oltarja precej na tesnem, je škof Rinaldo Scarlichi leta 1631 ob vizitaciji kranjske cerkve ukazal, naj ju odstranijo in na sredini postavijo enega samega, in sicer telovskega, kar so v naslednjih letih tudi izpolnili. Novi oltar sv. Rešnjega telesa je bil zlati oltar z visokim nastavkom, ki ga je v osrednjem delu krasila tabelna podoba monštrance; o motivu, ki je bil na telovskih oltarjih 17. stoletja posebno priljubljen, več v nadaljevanju.

Srednjeveške bratovščine so z nastopom protestantizma zamrle, s katoliško obnovo po tridentinskem koncilu, ki je znova poudaril vitalni pomen Evharistije za življenje Cerkve, pa doživele nov razcvet. V teku 17. stoletja so na Slovenskem oživele stare telovske bratovščine, pridružile pa so se jim tudi nove, čemur lahko mdr. sledimo v vizitacijskih zapisnikih,²³ škofijskih protokolih²⁴ in poročilih škofov v Rim.²⁵ Za ljubljansko škofijo je škof Jožef Rabatta leta 1667 v poročilu Svetemu sedežu zapisal, da obstajajo bratovščine sv. Rešnjega telesa že pri večini župnijskih oziroma vikariatnih cerkva.²⁶ V njih so običajno imele svoje oltarje, nekatere tudi lastne kapele (npr. Srednja vas v Bohinju), le izjemoma so gostovale na oltarjih drugih titularjev, ki pa so jih v ta namen primerno preuredile (npr. oltar sv. Katarine na Vrhniki, oltar sv. Miklavža v Vodica (svetnikov kip je bil prestavljen v atiko), oltar sv. Barbare²⁷ v Lučah ob Savinji (svetničin kip je bil prestavljen v atiko), oltar sv. Roka in Boštjana v Braslovčah).

Nastavki so bili ustrezno naslovu večinoma opremljeni z upodobitvijo **Zadnje večerje**: ta je bila bodisi slikana na platno (npr. Srednja vas v Bohinju, Pliberk) bodisi uprizorjena kot kiparska skupina (npr. Gornji Grad in Luče ob Savinji, kjer je Kristusa obdajalo dvanajst izrezljanih in pozlačenih apostolov). Pogost motiv, ki ga vizitacije 17. stoletja večkrat omenjajo, je bila tudi naslikana ali izrezljana **monštranca**. Kot je bilo že omenjeno, so jo uporabili npr. tudi v Kranju, ko so okoli sredine

²² Na sklepnik je opozoril Emilijan CEVC, *Srednjeveška plastika na Slovenskem od začetkov do zadnje četrtine 15. stoletja*, Ljubljana 1963, str. 261, 262, 265; za pozicijo sklepnika gl. PESKAR 2017 (op. 15), str. 188, repr. 12.

²³ V ljubljanski škofiji precej bratovščin sv. Rešnjega telesa navajajo Buchheimove in Rabattove vizitacije, vizitacije Žiga Krištofa Herbersteina (1684–1685) pa jih omenjajo že pri velikem številu župnijskih in vikariatnih cerkva; za omembe gl. Ana LAVRIČ, *Vizitacije ljubljanske škofije 17. stoletja kot vir za umetnostno zgodovino*, Ljubljana 1993 (tipkopis doktorske naloge): Ljubljana (viz. 1665), Ig (viz. 1661, 1665), Vrhnika (viz. 1665, 1684), Kranj (viz. 1661, 1685), Križe (viz. 1661), Radovljica (viz. 1665, 1685), Kropa (viz. 1661, 1685), Bled (viz. 1685), Srednja vas v Bohinju (viz. 1685), Jesenice (viz. 1665), Kranjska Gora (viz. 1685), Skočidol (viz. 1685), Vodice (viz. 1661, 1684), Gornji Grad (viz. 1662, 1684), Luče ob Savinji (viz. 1684), Solčava (1684), Rečica ob Savinji (viz. 1684), Mozirje (viz. 1684), Braslovče (viz. 1661, 1684), Vransko (viz. 1661, 1684), Prebold (viz. 1684), Trbovlje (viz. 1661, 1684), Šoštanj (viz. 1684), Šentilj pod Turjakom (viz. 1684), Pliberk (viz. 1661, 1684), Dobrina pri Žusmu (viz. 1661, 1684), Pilštanj (viz. 1684), Podsreda (viz. 1661), Bistrica ob Sotli (viz. 1661), Bizeljsko (viz. 1661) in Podčetrtek (viz. 1684).

²⁴ Npr. Ana LAVRIČ, *Bratovščine v ljubljanskih škofijskih protokolih 17. in 18. stoletja*, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 36/1, 2013, str. 27–28.

²⁵ Npr. France Martin DOLINAR, *Poročila ljubljanskih škofov v Rim o stanju v škofiji (Relationes ad limina). 1: 1589–1675*, Ljubljana 2011 (*Acta Ecclesiastica Sloveniae*, 33); France Martin DOLINAR, *Poročila ljubljanskih škofov v Rim o stanju v škofiji (Relationes ad limina). 2: 1685–1943*, Ljubljana 2012 (*Acta Ecclesiastica Sloveniae*, 34).

²⁶ DOLINAR 2011 (op. 25), str. 168.

²⁷ Sv. Barbara z atributom keliha in sv. hostije spada v skupino svetnikov, povezanih s sv. Rešnjim telesom. Lepa primerka iz slovenske umetnostne dediščine sta npr. slika Franca Antona Nirenbergerja v župnijski cerkvi v Vipavi (1775) in slika Janeza Mihaela Lichtenreita v samostanski cerkvi v Stični (ok. 1776), gl. Ferdinand ŠERBELJ, *Izzvenevanje nekega obdobja. Oris poznobaročnega slikarstva na Kranjskem*, Narodna galerija, Ljubljana 2011, str. 128–129; kat. št. 8.1, 146–147; kat. št. 10.2.



3. Oltar sv. Rešnjega telesa,
1642, p. c. sv. Kozme in Damijana,
Podbrje pri Podnanosu



4. Oltar sv. Rešnjega telesa, detajl s prizorom češčenja,
1642, p. c. sv. Kozme in Damijana,
Podbrje pri Podnanosu

17. stoletja postavili nov telovski oltar;²⁸ z naslikano monštranco so ga okrasili v osrednjem delu, medtem ko so na vrh postavili kip Trpečega Kristusa.²⁹

Lep primerek monštrance se je ohranil v podružnični cerkvi sv. Kozme in Damijana v Podbrju pri Podnanosu, kjer je delovala bratovščina sv. Rešnjega telesa.³⁰ Oltar je leta 1642 posvetil ljubljanski pomožni škof Mihael Kumar pl. Kumberg. Gre za zgodnji tip zlatega oltarja s poudarjeno arhitekturo in skromno ornamentiko. Osrednjo nišo krasi kiparska skupina, predstavljajoča češčenje sv. Rešnjega telesa: dva angela v spoštljivi pozi kleče držita veliko monštranco z izpostavljeno belo hostijo, na katero padajo žarki nebeške luči, naslikani na zadnjo steno niše ter obdani z oblaki in angel-skimi glavicami. Na predeli pod osrednjim prizorom je napis: *ECCE PANIS ANGELORVM* (Glej,

²⁸ Po navedku v: ŽONTAR 1939 (op. 14), str. 218, naj bi novi nastavek postavili leta 1644, po Buchheimovem pripisu v Scarlichijeve vizitacije pa leta 1650, gl. Ana LAVRIČ, *Ljubljanska škofija v vizitacijah Rinalda Scarlichija 1631–1632*, Ljubljana 1990 (Acta Ecclesiastica Sloveniae, 12), str. 155.

²⁹ ŽONTAR 1939 (op. 14), str. 218.

³⁰ Bratovščina se omenja v popisu bratovščin leta 1773, gl. Ana LAVRIČ, Bratovščine na Kranjskem leta 1773, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 37/1, 2014, str. 127; prim. Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Primorska*, www.viharnik.com/downloads/HistTop-Primorska.pdf, 2016, str. 91. Telovske bratovščine so delovale le pri redkih podružničnih cerkvah.

angelski kruh). V krilnih nišah stojita kipa Melkizedeka in Mojzesa, ki ponazarjata starozavezni predpodobi Evharistije, trikotne zatrepe nad nišami pa zapolnjujejo Vstali Kristus in figuri angelov.³¹

Da je bila izrezljana varianta monštrance morda preveč konkretna in za rigorozne oči sporna, ker bi vernike lahko zavajala k napačnemu češčenju, kaže zgodba iz Kamnice pri Mariboru. Tamkajšnja telovska bratovščina, ki je leta 1693 v cerkvi postavila svojo kapelo in v njej naslednje leto istoimenski oltar,³² je namreč imela sredi nastavka veliko leseno monštranco, v njej pa belo pobarvano leseno hostijo. Vizitator jo je ob ogledu cerkve označil za malikovanje in ukazal, naj se odstrani ter nadomesti z majhnim kipom ali Jezusovim imenom.³³ Oltar se je leta 1778 umaknil Holzingerjeve-
mu, pri katerem se bomo zaustavili v nadaljevanju.

Ikonografsko je od zgoraj opisanih izstopala slika na oltarju sv. Rešnjega telesa na Vranskem; na njej sta monštranco držala prvaka apostolov sv. Peter in sv. Pavel, angela sta jo incensirala s kadilnicama, nad njo pa sta bila prikazana Bog Oče in sv. Duh.³⁴

Najbogatejši ikonografski program 17. stoletja je zasnovala ljubljanska stolna bratovščina sv. Rešnjega telesa v stari stolni cerkvi. Častitljiva srednjeveška združba³⁵ je bila med prvimi, ki so s katoliško obnovo na novo zaživele; obnovili so jo pod škofom Janezom Tavčarjem in jo leta 1592 pridružili rimski nadbratovščini pri Sv. Lovrencu »in Damaso«. Sprva je imela sedež pri oltarju v prvi kapeli na severni strani ladje, leta 1636 pa je pridobila prostor na južni strani (na mestu dotedanjega oltarja sv. Trojice) in tam zgradila novo kapelo, ki jo je leta 1639 poslikal Simon Marckhenpeckh s prizori, vsebinsko vezanimi na Evharistijo.³⁷ Ikonografski program je bil skrbno premišljen. Na stropu so bili upodobljeni cerkveni in svetni dostojanstveniki pri adoraciji Najsvetejšega, Rudolf Habsburški, ki je razjahal konja in počastil sv. Rešnje telo, angeli, ki so prinašali sv. Stanislavu Kostki sveto popotnico v spremstvu sv. Barbare, Mojzesova in Aronova daritev, obhajilo sv. Katarine in

³¹ Mina MUŠINOVIČ, Helena SERAŽIN, Podnanos, *Upravna enota Ajdovščina. Občini Ajdovščina in Vipava*, 2 (ur. Helena Seražin), Ljubljana 2012 (Umetnostna topografija Slovenije), str. 397, 399, repr. 298.

³² Umetnostna naročila bratovščine in njeno sodelovanje pri obnovi in opremljanju župnijske cerkve v Kamnici je obravnaval referat na mednarodnem simpoziju v organizaciji Umetnostnozgodovinskega inštituta Franceta Steleta ZRC SAZU, gl. Valentina PAVLIČ, *The Role and Significance of the Corpus Christi Confraternity in the Parish Church of Saint Martin in Kamnica, The Role of Religious Confraternities in Medieval and Early Modern Art/Vloga cerkvenih bratovščin v likovni umetnosti srednjega in zgodnjega novega veka*, Ljubljana 2017 (programska knjižica).

³³ Matjaž AMBROŽIČ, Zanimivosti iz delovanja predjožefinskih bratovščin na slovenskem Šajerskem, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 38/1, 2015, str. 43, 45.

³⁴ LAVRIČ 1993 (op. 23), str. 200–201.

³⁵ Bratovščina je pri Šenkjavžu delovala že pred ustanovitvijo škofije, gl. Janez Gregor DOLNIČAR, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve. Ljubljana 1701–1714* (ur. Ana Lavrič), Ljubljana 2003, str. 121–122, 276–277; prim. Janez VEIDER, *Stara ljubljanska stolnica. Njen stavbni razvoj in oprema*, Ljubljana 1947, str. 67–69; France Martin DOLINAR, Bratovščina svetega Rešnjega telesa v ljubljanski stolnici, *Naša luč*, 47/4, 1998, str. 8; Jože MAČEK, *Mašne in svetne ustanove na Kranjskem in v Avstrijski Istri. Urejanje, državni nadzor in premoženje duhovnih in svetnih ustanov pri cerkvah na Kranjskem in v Avstrijski Istri do leta 1809. Prispevek k obravnavi državnega cerkvenstva na Kranjskem*, Ljubljana 2005, str. 279.

³⁶ Bratovščina je bila pridružena rimski nadbratovščini 11. junija 1592 na prošnjo stolnega dekana Boštjana Zamujena in kanonika Tomaža Hrena in je s tem postala deležna njenih privilegijev, gl. DOLNIČAR 2003 (op. 35), str. 123–124, 277–278.

³⁷ Podrobneje o stolni bratovščini in njenih umetnostnih naročilih v: Ana LAVRIČ, Ljubljanske baročne bratovščine in njihovo umetnostno naročništvo. Bratovščine v župnijskih cerkvah in podružnicah, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 34/2, 2011 (= *Zbornik ob sedemdesetletnici dr. Franceta Martina Dolinarja*), str. 296–300, z navedbo starejših literature.

sv. Anton Padovanski z oslom, ki je pokleknil pred monštranco, v lokih nad oknom pa je bilo razvrščenih dvanajst apostolov (razvrstitev nekoliko spominja na motiv Obhajilo apostolov). Zadnja večerja kot prizor ustanovitve Evharistije je bila prikazana na tabelni sliki, oltar pa je zasedala podoba sv. Treh kraljev (Gospodovega razglasenja) izpod čopiča Janeza Frančiška Gladiča.³⁸

Iz opisa je razvidno, da je poslikava kapele vključevala dva prizora obhajila svetnikov (sv. Katarine in sv. Stanislava), ki je sodilo med razširjene evharistične motive, med domačo bratovščinsko dediščino pa jih doslej ne poznamo veliko. Tudi splošno priljubljeni prizor iz legende sv. Antona Padovanskega, ki potrjuje Kristusovo navzočnost pod podobo sv. hostije, je bil le redko povezan z bratovščinami (tudi Antonovimi), pogosteje pa v tej zvezi srečujemo Mojzesovo in Aronovo daritev kot predpodobo Kristusove. Prizor adoracije sv. Zakramenta je bil kompozicijsko najbrž podoben tipu Marije Zavetnice s plaščem, razširjen je bil predvsem na bratovščinskih podobah. Posebno mesto v tem kontekstu pa je imela scena z Rudolfom Habsburškim, ki jo je mogoče uvrstiti med zgodnejše upodobitve motiva; ta se je namreč pojavil šele v drugi polovici 16. stoletja kot vizualizacija stare habsburške legende, ki so jo tedaj začeli izpostavljati kot izrazito protireformacijsko temo.³⁹ Na Kranjskem je, kolikor mi je znano, dokumentirana samo v ljubljanski stolnici. Pripadnost habsburški vladarski hiši je kazala tudi upodobitev Marijinega Celja (Mariazell) na Zgornjem Štajerskem, ki naj bi bila naslikana na severni steni, zraven prehoda v prezbitarij.⁴⁰

Tema o pobožnosti Rudolfa Habsburškega do presvetega Rešnjega telesa je bila izrazito dinastično patriotična. V Ljubljani so jo s šolskimi gledališkimi predstavami popularizirali zlasti jezuiti. Igro o ustanovitelju habsburške dinastije so njihovi učenci odigrali leta 1650 (za telovo) in 1660 (v čast cesarju Leopoldu I.),⁴¹ medtem ko so leta 1656 uprizorili manj znano Maksimilijanovo evharistično zgodbo,⁴² leta 1678 pa kot častilca presvetega Zakramenta predstavili še Ferdinanda III.⁴³ Sicer

³⁸ Za opremo in poslikavo kapele gl. DOLNIČAR 2003 (op. 35), str. 85, 95, 234, 246; prim. VEIDER 1947 (op. 35), str. 42–43, 58, 61, 68, 100, 104; LAVRIČ 2011 (op. 37), str. 297.

³⁹ Najstarejša vizualizacija legende se nahaja v *Švicarski kroniki* Christopha Silberisena iz leta 1576. Za motiv gl. Marquard HERRGOTT, *Pinacotheca Principium Austriae*, 3, Freiburg im Breisgau 1760, str. 1–13; Andor PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 1, Budapest 1974, str. 500; Wilhelm WEBER, *Künstlerische Darstellungen des Königs Rudolf von Habsburg, König Rudolf von Habsburg. Seine Städtepolitik. Seine Künstlerischen Darstellungen*, Pfalzgalerie, Kaiserlautern 1976/1977, s. p.; Anna Maria SCHWARZENBERG, *Die Darstellungen Rudolfs in der bildenden Kunst, 700 Jahre Schlacht bei Dürnkrut und Jedenspeigen 1278–1978* (ur. Andreas Kusternig), Niederösterreichisches Landesmuseum, Wien 1978, str. 48–50; Mayumi OHARA, *Rudolf of Habsburg and the Priest. A Study in Iconography of the Counter-Reformation under the House of Habsburg, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49, 1996, str. 91–135, repr. na str. 309–328, z navedbo starejše literature. V nemških deželah je večina upodobitev nastala v poznem 17. in zgodnjem 18. stoletju, gl. OHARA 1996 (op. 39), str. 132–133.

⁴⁰ VEIDER 1947 (op. 35), str. 58.

⁴¹ Igro o ustanovitelju habsburške dinastije z naslovom *Rudolphus Habsburgensis* so prvič uprizorili na telovsko nedeljo leta 1650, drugič pa 12. septembra 1660, ko so jo odigrali za cesarja Leopolda I. v času njegovega gostovanja v Ljubljani, gl. *Historia annua Collegii Societatis Iesu Labacensis 1596–1691. Letopis Ljubljanskega kolegija Družbe Jezusove 1596–1691* (ur. France Baraga), Ljubljana 2002, str. 169, 214; gl. tudi: Stanko ŠKERLJ, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, Ljubljana 1973 (Dela II. razreda SAZU, 26), str. 25, 78, 92, z ugotovitvijo, da je v okviru zgodovinskih iger prišla na površje avstrijsko-patriotična dinastična miselnost; France Martin DOLINAR, *Das Jesuitenkolleg in Laibach und die Residenz Pleterje 1597–1704*, Ljubljana 1976, str. 203, 204, z navedkom dramskih predstav *Rudolph Imperator in Eucharistiam pius* in *Rudolphus I., Pius, Victoriosus Pacificus*.

⁴² DOLINAR 1976 (op. 41), str. 204, z navedkom: *1656 Maximilianus Archidux Tyrolensis Eucharistiae devotus, im Februar*.

⁴³ DOLINAR 1976 (op. 41), str. 206, z navedkom: *1678 Pietas Ferdinandi III. erga Eucharistiam tempore obsidionis Ratisbonae*. Avstrijsko pobožnost (*Pietas Austriaca*) so v ljubljanskem jezuitskem gledališču uprizorjali tudi v drugačnih vsebinskih zvezah, npr. v *Avstrijskem Jožefu*, gl. ŠKERLJ 1973 (op. 41), str. 96; za avstrijsko pobožnost gl. Anna CORETH, *Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich*, Wien 1959.



5. Oltar sv. Rešnjega telesa,
pred 1669, p. c. sv. Rešnjega telesa,
Trata pri Kočevju

pa so za praznik sv. Rešnjega telesa uprizarjali tipološko simbolične in alegorične igre, npr. Elijevo zgodbo kot predpodobo Evharistije,⁴⁴ igro *Dvoboj med plamenečim soncem in žarečo ljubeznijo do Evharistije* ipd.⁴⁵

Kot zanimiva ikonografska celota iz 17. stoletja izstopa sv. Rešnjemu telesu posvečena podružnična cerkev z istoimensko bratovščino na Trati pri Kočevju. Istega naslova je na Slovenskem le še novejša župnijska cerkev v Mariboru,⁴⁶ ki pa ji v našem kontekstu ne bomo posvečali pozornosti. O bratovščini sv. Rešnjega telesa na Trati poroča Valvasor.⁴⁷ Potem ko je cerkev v drugi polovici 17. stoletja dobila nov, večji prezbitorij, so vanj pred letom 1669 postavili imeniten zlati oltar, na katerem se v nekoliko presenetljivi razporeditvi vrstijo motivi z evharistično vsebino.⁴⁸ Osrednjo nišo zapira slika **Snemanje s križa**, ki je v slovenskem gradivu kot telovski motiv izjemna (na beneško vplivnem območju Snemanje vsebinsko lahko vzporejamo s t. i. **Angelsko Pietà**),⁴⁹ dopolnjujeta pa jo **Zadnja večerja** v atiki, pri kateri je poudarek na Janezovi vdanosti in Judovem izdajstvu ter ne na

⁴⁴ DOLINAR 1976 (op. 41), str. 206.

⁴⁵ ŠKERLJ 1973 (op. 41), str. 107. Kot zgled pobožnosti do Evharistije so mdr. predstavili tudi vladarja Henrika (1658) in Aleksandra Barzaca (1660), gl. DOLINAR 1976 (op. 41), str. 204.

⁴⁶ Mariborska cerkev je bila zgrajena leta 1938, župnija pa je bila pri njej ustanovljena 1953.

⁴⁷ Johann Weichard VALVASOR, *Die Ehre deß Hertzogthums Crain*, Laibach-Nürnberg 1689, 8, str. 740.

⁴⁸ Za cerkev in opremo gl. Blaž RESMAN, Helena SERAŽIN, *Upravna enota Kočevje. Občine Kočevje, Kostel in Osilnica*, Ljubljana 2010 (Umetnostna topografija Slovenije), str. 19, 23, 134–135, repr. 159–169, z navedbo starejše literature. Na kvaliteto oltarnih slik in rigorozno, patrocinijsko prikladno motiviko je posebej opozoril Blaž RESMAN, Šopek atiškkih, *Vis imaginis. Baročno slikarstvo in grafika. Jubilejni zbornik za Anico Cevc* (ur. Barbara Murovec), Ljubljana 2006, str. 163–166.

⁴⁹ Za motiv Angelske Pietà v zvezi z bratovščinami na Slovenskem gl. Tina KOŠAK, Mrtvi Kristus z angeli, sv. Janezom Krstnikom in sv. Janezom Evangelistom v Izoli – delo Mojstra oltarne slike v Funtani, *Annales. Series Historia et Sociologia*, 27, 2017 (v tisku).



6. *Snemanje s križa,*
oltar sv. Rešnjega telesa,
pred 1669,
p. c. sv. Rešnjega telesa,
Trata pri Kočevju

ustanovitvi Evharistije (slikana je po bakrorezu Jana Sadelerja, izdelanem po sliki Petra Candida),⁵⁰ in **monštranca z adorantom** na antependiju. Pasijonsko vzdušje je poudarjeno s prevladujočimi rjavimi toni in kompozicijsko učinkovitimi rdečimi akcenti, naglašajo pa ga tudi kipi angelov z orodji Kristusovega mučeništva na nastavku ter slike Bičanja, Križanja in Pietà na stenah v ladji.⁵¹

S kvaliteto in v evharističnem kontekstu razmeroma redkim motivom se ponaša monumentalni oltar v škofjeloški župnijski cerkvi, ki je bil, kakor pove vklesana letnica, dokončan leta 1700. Kamniti stebrni oltar je izklesal Mihael Kuša po naročilu tamkajšnje bratovščine sv. Rešnjega telesa

⁵⁰ Predlogo za sliko je našel in objavil Blaž RESMAN, *Zadnja večerja in tista pred njo*, *Umetnostna kronika*, 17, 2007, str. 13–16.

⁵¹ RESMAN, SERAŽIN 2010 (op. 48), str. 136. Pasijonsko vsebino poudarja tudi kapela Božjega groba, ki so jo leta 1751 postavili ob cerkvi sv. Rešnjega telesa, gl. RESMAN, SERAŽIN 2010 (op. 48), str. 139.

7. Zadnja večerja,
oltar sv. Rešnjega telesa,
pred 1669,
p. c. sv. Rešnjega telesa,
Trata pri Kočevju



8. Češčenje sv. Rešnjega telesa,
oltar sv. Rešnjega telesa,
pred 1669,
p. c. sv. Rešnjega telesa,
Trata pri Kočevju



in Franca Antona Zanettija, ki je leta 1699 z njim sklenil pogodbo,⁵² najbrž v vlogi vodje bratovščine, sicer pa tudi kot dobrotnik, čigar spomin ovekoveča grb nad oltarno nišo.⁵³ Oltar naj bi, kot se domneva, po Kuševi smrti dokončala Francesco Ferrata in Luka Mislej.⁵⁴ Zanetti se je najbrž za delo pogodil tudi s slikarjem, motiv oltarne podobe pa je bil gotovo izbran v soglasju s člani bratovščine.

⁵² France POKORN, Loka. Krajepisno-zgodovinska črtica, *Dom in svet*, 7, 1894, str. 658; France ŠTUKL, Iz zgodovine cerkve sv. Jakoba v Škofji Loki, *Loški razgledi*, 44, 1997, str. 46–68; za Kuševo avtorstvo oltarja in identifikacijo grba gl. Blaž RESMAN, *Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe*, Ljubljana 1995 (Zbirka ZRC, 8), str. 23–24; Nataša POLAJNAR FRELIH, *Baročni črni oltarji ljubljanskih kamnoseških delavnic*, Stična 2001, str. 115, z navedbo starejše literature.

⁵³ Kot dobrotnik, ki je bratovščini za oltar volil 208 goldinarjev, se v literaturi navaja Jože Zanetti, gl. POKORN 1894 (op. 52), str. 658; ŠTUKL 1997 (op. 52), str. 53.

⁵⁴ POLAJNAR FRELIH 2001 (op. 52), str. 115.



9. Frančišek Karel Remb:
Jezus na Oljski gori, 1700,
ž. c. sv. Jakoba, Škofja Loka

Slikar Frančišek Karel Remb je v križajočih se diagonalah ustvaril mogočno kompozicijo **Jezusa na Oljski gori** ter jo zmerno dramtiziral z barvnimi in svetlobnimi kontrasti.⁵⁵ V smrtnem boju obnemoglega Jezusa podpira angelski mladenič, spremljajo ga tudi mali krilatci, ki »drže« kelih, iz katerega se dviga križ, medtem ko učenci, ki jih je vzel s seboj, v ozadju spiyo. Motiv anticipira Jezusovo daritev na križu in jo povezuje z Evharistijo.

Blizu Rembovi škofjeloški sliki je Metzingerjeva upodobitev istega motiva iz ok. 1732, naslikana za bratovščinski oltar sv. Rešnjega telesa v nekdanji kapiteljski (zdaj stolni) cerkvi sv. Miklavža v Novem mestu. Male krilatce tokrat nadomešča angelski mladenič, ki v levici drži kelih, v desnici križ, medtem ko njegov tovariš Kristusa podpira. Pusto prizorišče in v ozadju speči apostoli nakazujejo

⁵⁵ Za avtorstvo slike gl. Blaž RESMAN, O nekaterih starejših radovljiških likovnih umetnikih, *Radovljiški zbornik* 1995 (ur. Jure Sinobad), Radovljica 1995, str. 181, z datacijo slike v leto 1700; Anica CEVC, *Valentin Metzinger 1699–1759. Življenje in delo baročnega slikarja*, Narodna galerija, Ljubljana 2000, str. 340, kat. št. 55. Manjša slika istega motiva, ki izhaja z Visokega in je zdaj v Loškem muzeju, bi bila lahko glede na format in način slikanja osnutek škofjeloške oltarne slike, gl. RESMAN 1995 (op. 55), str. 181.



11. Valentin Metzinger: *Zadnja večerja*, ok. 1732, kapiteljska knjižnica, Novo mesto

10. Valentin Metzinger: *Jezus na Oljski gori*, ok. 1732, stolna cerkev sv. Miklavža, Novo mesto

Kristusovo osamljenost. Slika je umirjena, v skladu s tradicijo Palme mlajšega, in ni čustveno ekspresivna.⁵⁶

Za atiko imenovanega novomeškega oltarja je Metzinger naslikal ovalno podobo **Zadnje večerje**, ki je ostala temeljni motiv tovrstnih naročil. Slikar je kompozicijsko in svetlobno poudaril Kristusa in Janeza, iz zaokrožene skupine apostolov pa po postavitvi in osenčenju izločil lik Juda Iškarijota.⁵⁷ Novomeški podobno kompozicijo je Valentin Metzinger leta 1743 zasnoval za bratovščinski oltar sv. Rešnjega telesa v Semiču, vendar je tokrat v središče dogajanja bolj eksplicitno postavil ustanovitev Evharistije: Kristus sedi pod lestencem pred osvetljeno steno, na sredini med kaneliranimi pilastroma, in dviga pogled kvišku, medtem ko lomi kruh, ki ga bo izročil apostolom. Ti sprejemajo njegovo oporoko, hkrati pa so vznemirjeni zaradi napovedi izdajstva, ki ga nakazuje temačna in krčevito zasukana postava Juda Iškarijota.⁵⁸ Podobne, bolj ali manj dramatizirane prizore srečamo na številnih oltarjih bratovščin sv. Rešnjega telesa.

⁵⁶ CEVC 2000 (op. 55), str. 340, kat. št. 55, s pripombo, da je slika grobo preslikana in po obliki in merah prilagojena sedanjemu oltarju.

⁵⁷ CEVC 2000 (op. 55), str. 341, kat. št. 60, s podatkom, da se slika zdaj nahaja v knjižnici novomeškega kapitlja.

⁵⁸ CEVC 2000 (op. 55), str. 210–211, kat. št. 216, z navedbo, da je bila slika v 19. stoletju obrezana.



12. Valentin Metzinger: *Zadnja večerja*, 1743,
ž. c. sv. Štefana, Semič



13. Jožef Holzinger: *oltar Corporis Christi*, 1778,
ž. c. sv. Martina, Kamnica

Po izrazitem liturgičnem poudarku odstopa od običajnih formulacij slika Zadnje večerje na bratovščinskem oltarju *Corporis Christi* v Kamnici pri Mariboru, ki dejansko predstavlja **Obhajilo apostolov**.⁵⁹ V središče kompozicije je na mizo, okoli katere so zbrani apostoli, postavljen mašni kelih, nad katerim Jezus drži pateno in s hostijo obhaja Petra, s čimer je tudi nakazano njegovo prvenstvo. Pozornost zbujajo oseba, ki ob mizi pretaka vino iz vrča v steklenice. Prostor s kaneliranimi stebroma se skozi ovalno okno odpira v nebo, na oblakih pa se spuščajo vanj operutničene angelske glavičice. Slika kaže očitne italijanske vplive, avtorsko pa je še vedno anonimna.⁶⁰

Sam oltarni nastavek, dokumentirano delo Jožefa Holzingerja iz leta 1778, je po evharistični simboliki najbogatejši primerek iz 18. stoletja na Slovenskem; na njem se je kipar v likih in izpovednosti približal graškemu Königerju.⁶¹ Vsebinsko povedni so trije **evharistični napisi**, ki izhajajo iz

⁵⁹ Lep primerek Obhajila apostolov je tudi slika Leopolda Layerja v Narodni galeriji v Ljubljani, na kateri Kristus obhaja Petra, Judež, gnan od peklenščaka, pa odhaja, da bo Jezusa izdal. Provenienca slike ni znana. Layer se je pri sliki oprl na Kremser Schmidtovo Zadnjo večerjo v Gornjem Gradu (1773). Iz Layerjeve delavnice in od njegovega nasledstva je izšlo več upodobitev Zadnje večerje, gl. ŠERBELJ 2011 (op. 27), str. 208–209, kat. št. 14.9.

⁶⁰ Sergej VRIŠER, *Kamnica pri Mariboru*, Ljubljana 1973 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije. Zbirka vodnikov, 35), str. 22, 23.

⁶¹ VRIŠER 1973 (op. 60), str. 22; Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1992, str. 156,



14. Obhajilo apostolov,
oltar Corporis Christi, 1778,
ž. c. sv. Martina, Kamnica

besedil sv. Tomaža Akvinskega in so del molitvenega bogoslužja na praznik sv. Rešnjega telesa in krvi: *O HOSTIA SALUTARIS* (O zveličavna hostija) v kartuši nad oltarno sliko, *O sacrum convivium in quo Christus sumitur* (O sveta večerja, v kateri prejemamo Kristusa) in *et futurae gloriae pignus nobis datur* (in nam daje poroštvo prihodnje slave) pa na ščitih, ki ju držita angela v atiki. Prvi je vzet iz evharistične himne *Verbum supernum prodiens* (Beseda večna), ki jo je Akvinski napisal za praznične hvalnice, druga dva pa sta del proznega besedila v čast sv. Evharistije, ki se moli kot odpev k *Anima mea* (Moja duša) pri drugih prazničnih večernicah in je prav tako pripisano Akvinskemu. Oltarno nišo v zgornjih vogalih obdajata žitno klasje in vinska trta kot simbol sv. Rešnjega telesa in krvi,

216, z navedkom, da je Holzinger leta 1778 prejel *über schon vorhin empfangenes vom Bruderschaftsaltar* 297 fl 56 kr. Za bratovščino sv. Rešnjega telesa v Kamnici gl. Matjaž AMBROŽIČ, Pregled predjožefinskih bratovščin na slovenskem Štajerskem, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/1, 2014, str. 23, 48; Matjaž AMBROŽIČ, Zanimivosti iz delovanja predjožefinskih bratovščin na slovenskem Štajerskem, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 38/1, 2015, str. 42–45.



15. Jožef Holzinger: angel z evharističnim napisom, oltar Corporis Christi, 1778, ž. c. sv. Martina, Kamnica



16. Jožef Holzinger: angel z evharističnim napisom, oltar Corporis Christi, 1778, ž. c. sv. Martina, Kamnica



17. Jožef Holzinger: Pobiranje mane v puščavi, oltar Corporis Christi, 1778, ž. c. sv. Martina, Kamnica



18. Jožef Holzinger: Srečanje Abrahama in Melkizedeka, oltar Corporis Christi, 1778, ž. c. sv. Martina, Kamnica

19. Kristus v stiskalnici,
Valvasorjeva zbirka,
Bibliotheca Metropolitana,
Zagreb



k podobi v njej pa se z vdanostno kretnjo sklanjata angelska mladeniča s starozaveznima predpodbama Evharistije na rokokojskih ščitih. Na levem je v reliefu upodobljeno **Pobiranje mane v puščavi** (2 Mz 16,14–18), predstavljeno z Mojzesom, ki s palico kaže v nebo, in z ljudstvom, ki kleče nabira mano, na desnem pa **Srečanje Abrahama in Melkizedeka**, ko slednji kot salemski kralj in veliki duhovnik prvemu po njegovi zmagi nad Kodorlahomorjem prinaša kruh in vino in ga blagoslovlja (1 Mz 14,18–24). Iz konteksta na prvi pogled nekoliko izstopata sv. Izidor, ki klečeč v atiki z lopato pred prsmi zre v nebo, in sv. Janez Nepomuk, ki mrtev leži pod oltarno menzo. Prvi bi člane bratovščine lahko nagovarjal, naj tudi med vsakdanjim delom povzdigujejo duha k Bogu, drugi, naj z mislijo na človekov konec opravijo dobro spoved, nastopata pa najbrž predvsem kot priprošnjika pridelovalcev žita in vina (prvi za dobro žetev, drugi za varstvo pred poplavami) kot zemeljske in hkrati prvin nebeske hrane.

V 17. stoletju se je na Slovenskem pojavil tudi poznosrednjeveški motiv Kristus v stiskalnici. Prizor, ki ponazarja sv. Rešnjo kri, je oprt na Izaijeve besede *Torcular calcavi solus* (*V tlačilnici sem tlačil sam*; Iz 63,3) in sv. Bonaventura, zlasti na eno izmed njegovih pridig.⁶² Znani slovenski primer je slika iz tretjega desetletja 17. stoletja v atiki stranskega oltarja na Gorci pri Malečniku. Kaže trpečega Kristusa, ki v stiskalnici tlači grozdje, hkrati pa je tlačen tudi sam; stiska ga bruno križa, katerega vijak v navzočnosti sv. Duha privija Bog Oče. Kri iz Kristusovih ran se kot vino toči v kad, iz nje jo zajemajo cerkveni očetje, v kelih pa natakajo angeli. Apostoli v ozadju obdelujejo božji vinograd, dva stojita ob stiskalnici.⁶³ Kompozicija se zgleduje po predlogi; njeno izhodišče je grafika Hieronymusa Wierixa, od katere pa se razlikuje v detajlih in spremljajoči skupini cerkvenih očetov.⁶⁴

⁶² *Christus, tanquam botrus in torculari compressus, per vulnera sui corporis liquorem expressit, omnium morborum sanativum*, citirano po: Luc MENAŠE, *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana 1971, stp. 1077–1078.

⁶³ Emilijan CEVC, *Slikarstvo 17. stoletja, Umetnost XVII. stoletja na Slovenskem I*, Narodna galerija, Ljubljana 1968, str. 54, ki moške like ob stiskalnici označuje kot predstavnike Cerkve; Ksenija ROZMAN, *Katalog razstavljenih del. Slikarstvo, Umetnost XVII. stoletja* 1968 (op. 63), str. 137, kat. št. 14, z navedbo starejše literature.

⁶⁴ Za grafiko gl. *The New Holstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. The Wierix Family*, 4 (ur. Jan van der Stock, Marjolein Leesberg), Rotterdam 2003, str. 106, 107, kat. št. 738, 739; prim. Émile



20. Na vinsko trto križani Kristus v stiskalnici, sreda 17. stoletja, p. c. sv. Miklavža, Sv. Miklavž nad Celjem



21. Na vinsko trto križani Kristus s prizori mučeništev apostolov (kopija v izdaji Raphaela Sadelerja), Valvasorjeva zbirka, Bibliotheca Metropolitana, Zagreb

Da je atiško sliko vsebinsko mogoče konkretno povezovati predvsem z vinskimi gorici in ne s kako evharistično bratovščino, nakazuje glavna oltarna podoba z zaščitnikom viničarjev sv. Urbanom. V kombinaciji z istim svetnikom najdemo motiv stiskalnice z enako vsebinsko noto tudi pri Sv. Miklavžu nad Celjem, le da je tamkajšnja slika v atiki zlatega oltarja iz sredine 17. stoletja po kompoziciji precej drugačna in predstavlja svojski kuriozum.⁶⁵ Na njej je Kristus križan na vinsko trto, ki se razrašča v mladike z grozdom, od zgoraj pa Bog Oče, nad katerim v soju svetlobe plava sv. Duh, privija stiskalnico.⁶⁷

MALE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1969, str. 120. Skupina cerkvenih očetov je upodobljena npr. na francoski grafiki iz ok. 1570 (Jacques Laloutte, Pariz) in na grafiki neznanega avtorja v Valvasorjevi grafični zbirki, gl. Mirna ABAFFY, *Janez Vajkard Valvasor. Vnderschiedliche geistliche von Vnser Lieben Frauen vnd Gott dem Allmächtigen Passion Leyden vnd Sterben, auch Miraculose vnd dergleichen Kupfferstich, welche von vnderschiedlichen Mahlern, Kupfferstechern vnd andern Künstlern inventirt, gezeichnet, vnd ins Kupffer gestochen*, Ljubljana-Zagreb 2005 (Iconotheca Valvasoriana, 2), repr. 334.

⁶⁵ Na sliko je opozoril Blaž RESMAN, Šopek atiških, *Vis imaginis* 2006 (op. 48), str. 158, 162, ki je tudi poudaril, da bi potridentska Cerkev težko tolerirala tak motiv v večjem formatu in bolj na očeh, četudi se sicer pojavlja v inventarjih 17. stoletja celo med slikami v ljubljanskem škofijskem dvorcu; za oltar gl. tudi Jože CURK, *Topografsko gradivo. 1: Sakralni spomeniki na območju občine Celje*, Celje 1966, str. 33.

⁶⁶ V Valvasorjevi grafični zbirki je več različnih upodobitev na vinsko trto razpetega Kristusa, na nekaterih se pojavljata tudi Bog Oče in sv. Duh, vendar ne v povezavi s stiskalnico, gl. ABAFFY 2005 (op. 64), repr. 410–414, 417, 431.

⁶⁷ Motiv Kristusa v stiskalnici je bil dokumentiran tudi na zunanjsčini cerkve v Solčavi, gl. Marijan ZADNIKAR, *Spomeniki cerkvene arhitekture in umetnosti*, 2, Celje 1975, str. 139: *Posebno lep je stranski vhod /.../. Ob strani je tu še močno poškodovana freska Kristusa na Oljski gori in na levi od vhoda so ostanki zanimive slike Kristusa v*



22. Kristus v stiskalnici,
Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

Povezava z bratovščino se zdi verjetnejša pri sliki **Kristusa v stiskalnici**, ki jo je France Stele leta 1925 videl pri Katarini Hafner v Škofji Loki in jo takole popisal: *Ogromna slika, ikonografsko zelo zanimiva. Spodnji del predstavlja pogled skozi loke, pokrite z mrežami, zadaj ogenj vic in več glav mučenih duš. Na polici, ki to arhitekturo zaključuje, se nahajata v pisanih oblekah dva angela, ki molita. Lepa obraza, bele obleke pokrite s cvetno ornamentiko konca 17. ali zač. 18. stol. Med njima na mizi lepe posode in knjige. Nad tem je v sredi viden okrogel vodnjak, iz katerega na treh straneh v curkih izteka kri in gasi ogenj vic. Pred vodnjakom stoji s hrbtom ven obrnjen majhen angel in lovi v kelih kri, ki teče iz ran Jezusovih. Nad vsem tem je velika preša, v kateri se nahaja stlačen Kristus, ki krvavi iz ran*

stiskalnici; prim. HÖFLER 2004 (op. 10), str. 191–192, ki pri opisu solčavskih fresk motiva ne omenja. Solčavski primerek si je po Zadnikarju zabeležil tudi Emilijan Cevc, ki je zbiral študijsko gradivo za motiv Kristusa v stiskalnici (zapiski iz njegove zapuščine so bili uporabljeni z dovoljenjem njegove žene Anice Cevc), gl. Ana LAVRIČ, Cevčeva desiderata, *Umetnostna kronika*, 31, 2011, str. 15.

*in se kri zbira v kelih in vodnjak. Zgoraj v ozadju se vidi spodnji del križa in lestev in na levem oglu goreča sveča. Pod križem stoji in gleda čez prešo žalostna M. b. Zelo lep žalosten obraz. Na desni ob robu se vidi majhen oltar s Križanim, spredaj mašnik, ki mašuje, na levi od tega pa lete tri osvobojene duše k nebu. Spremlja jih angel. Razmeroma dobra slika, ikonografsko zelo interesantna. Mogoče še iz 17. ali vsaj zač. 18. stol. Je v zelo slabem stanju.*⁶⁸ K domnevi, da bi v tem primeru moglo iti za bratovščinsko naročilo, napeljuje zlasti motiv svete maše in med njo iz vic rešenih duš, k hipotetični povezavi z loško mestno bratovščino sv. Rešnjega telesa pa nekdanje nahajališče slike. Slika je dolgo veljala za izgubljeno oziroma uničeno, vendar lahko na podlagi objavljenih posnetkov zbirke slik iz Narodnega muzeja Slovenije ob primerjavi z zgoraj navedenim Steletovim opisom ugotovimo, da se je ohranila in da jo je mogoče identificirati z muzejsko sliko »neznane provenience«, naslovljeno kot Jezusovo trpljenje.⁶⁹

Predloga za škofjeloško sliko še ni znana, gre pa za pravi ikonografski kuriozum, ki združuje vrsto za motiv neobičajnih elementov. Namesto Boga Očeta in sv. Duha nad stiskalnico bdi Žalostna Mati božja,⁷⁰ oprta na vznožje križa, h kateremu je prislonjena lestev, na Marijo pa se navezujejo tudi rožni venci, ki visijo čez rob vodnjaka, pri katerem angel prestreza v kelih Kristusovo kri. Srebrna čaša in s prtičem pokrita košarica (posoda) ter knjiga na polici delujejo žanrsko, so pa gotovo tudi simbolne: prvi dve predstavljata jed in pijačo in asociirata na sv. Rešnje telo in sv. Rešnjo kri, tretja kot zapisana beseda opozarja na božjo besedo kot dušno hrano. Pozornost zbuja oseba, ki s sklenjenimi rokami z rožnim vencem in gorečo svečo kleči neposredno ob vodnjaku; zdi se kot donator, v našem primeru pa bi lahko predstavljala in kot vodja zastopala člane zgoraj omenjene bratovščine. Temu v prid govori mdr. sveča kot pomemben rekvizit telovskih bratovščin (podobna sveča gori tudi nad levim angelom), medtem ko bi rožni venec kot sicer značilni rekvizit rožnovenskih lahko sodil tudi k motivu Marijine priprošnje za duše v vicah, katerih plamene gasi Kristusova kri. Njihova rešitev je predstavljena v zgornjem desnem kotu slike v miniaturnem prizoru svete maše ob privilegiranem bratovščinskem oltarju, prikazana z zanimivimi detajli, kot je npr. mašni strežnik, ki med povzdigovanjem mašniku privzdiguje rob kazule in cinglja z zvončkom. Barve, figure in vzorci (zlasti na oblekah angelov, ki klečita ob Kristusu v stiskalnici) kažejo še na pozno 17. stoletje, po Steletovem mnenju pa bi slika lahko nastala tudi na začetku naslednjega. Nenavadna podoba spominja na duhovno klimo škofjeloških pasijonskih procesij.

V slovenskem gradivu je ikonografsko izjemna tudi podoba na oltarju Kristusove krvi v Kotljah na Koroškem.⁷¹ Oltar je očitno identičen z oltarjem sv. Rešnjega telesa, ki je leta 1756 omenjen v

⁶⁸ Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Steletovi terenski zapiski XXX, zapis z dne 8. 5. 1925: Škofja Loka – Katarina Hafner, Kristus v stiskalnici. Emilijan Cevc, ki je poskušal izvedeti, ali slika še obstaja, si je ob tem zabeležil: *Gre namreč za sliko, ki je, po moji današnji vednosti, enkratna na svetu, nič ne pretiravam, in jo zdaj poznamo samo še po opisu prof. dr. Franceta Steleta* (Emilijan Cevc, zapuščina).

⁶⁹ Jasna HORVAT, Mateja KOS, *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*, Ljubljana 2011 (Viri. Gradivo za materialno kulturo Slovencev, 10), str. 83, kat. št. 78. Oljna slika Jezusovo trpljenje, ki jo hrani Narodni muzej Slovenije pod inv. št. N 1543, je bila leta 1935 kupljena od Antona Demšarja, meri 250 x 167 cm in je datirana v 18. stoletje.

⁷⁰ Žalostno Mater božjo srečamo sicer tudi na grafiki Hieronymusa Wierixa, vendar le kot stranski lik.

⁷¹ Za opozorilo na sliko se zahvaljujem kolegu dr. Blažu Resmanu.



23. Vodnjak življenja/usmiljenja,
ok. 1760, ž. c. sv. Marjete, Kotlje

Attemsovi vizitaciji,⁷² ob vizitaciji leta 1751 ga še ni bilo,⁷³ leta 1760 pa je v zapisniku zabeležena tudi kapela sv. Rešnjega telesa s potrjeno bratovščino in četrtkovim oltarnim privilegijem.⁷⁴ Sergej Vrišer je oltar pripisal slovenjegraški delavnici Janeza Jurija Mersija in ga uvrstil med dela, ki so v njej nastala v obdobju med 1760 in 1780.⁷⁵ Mersijeve oltarje je s slikami večkrat dopolnil Janez Andrej Strauss, ki pa ga kotuljska po kvaliteti ne dosega,⁷⁶ pripišemo pa jo lahko slikarju iz njegove bližine. Na sliki je upodobljen Vodnjak življenja (*Fons vitae*) oziroma usmiljenja (*Fons misericordiae*), napolnjen s krvjo, ki teče iz ran trpečega Kristusa;⁷⁷ iz vodnjaka se napajajo ovce, v plamenih vic pa si gasijo žejo duše, ki proseče dvigajo roke in pogledе kvišku.⁷⁸ Zanimivo je ozadje z veduto mesta in hriba, ki spominja na Uršljo goro, kar dogodek postavlja v očem domače okolje, in prizorom Petrove hoje po vodi, ko se zaradi nevere začenja potapljati, kar naj bi člane spodbujalo k neomajni veri v Kristusa.

⁷² Anton OŽINGER, *Vizitacijski zapiski Savinjskega arhidiakona Goriške nadškofije 1751–1773/Atti delle visite pastorali nell'archidiaconato di valle Saunia 1751–1773/Die Berichte der Pastoralvisitationen im Archidiaconat von Sauental 1751–1773*, Ljubljana 1991, str. 288: /.../ quinta [ara] sanctissimi Corporis Christi /.../; *Hotuljska cerkev slavi ... 1367–1992* (ur. Avguštin Raščan), Kotlje 1992, str. 8, repr. s. p.

⁷³ OŽINGER 1991 (op. 72), str. 236.

⁷⁴ OŽINGER 1991 (op. 72), str. 604: /.../ in capella sanctissimi Corporis Christi cum confraternitate et bullis confectis et altaris privilegiati ad septenium pro qualibet feria quinta /.../. Cerkev v Kotljah je bila v času Attemsovih vizitacij vicariatus parochialis.

⁷⁵ VRIŠER 1992 (op. 61), str. 241.

⁷⁶ Za Janeza Andreja Straussa gl. Štefka COBELJ, *Baročni slikarji Straussi*, Maribor 1967; Barbara MUROVEC, Strauss Janez Andrej, *Enciklopedija Slovenije*, 12, Ljubljana 1998, str. 334.

⁷⁷ Sam lik trpečega Kristusa spominja na figuro, ki jo je po invenciji Maartena de Vosa izdelal Hieronymus Wierex. V vlogi neizčrpnega zdravilnega vrelca božjega usmiljenja ga najdemo v Valvasorjevi zbirki na grafiki, ki jo je po risbi Georga Straucha vrezal Peter Troschel (lik kotuljskega mu je precej podoben), gl. ABAFFY 2005 (op. 64), repr. 476. Zanimiv primer vodnjaka s Kristusom trpinom, ki ga podpira angel s ščitkoma, na katerih sta upodobljeni monštranca in Brezmadežna, je naslikal Izaija Gasser za varaždinske frančiškane, primerjalno pa velja omeniti tudi anonimno sliko z Remetinca, kjer na vrhu vodnjaka namesto Kristusa stoji sv. Frančišek Asiški s stigmami, gl. Mirjana REPANIČ BRAUN, Barokno slikarstvo, *Mir i dobro. Umjetničko i kulturno naslijeđe Hrvatske franjevačke provincije sv. Ćirila i Metoda*, Galerija Klovičevi dvori, Zagreb 2000, str. 245, 249, 257.

⁷⁸ France Stele je motiv takole popisal: *Jezus v kotlu, kri mu teče iz ran, iz polnega kotla pijejo ovce, spodaj duše v vicah, ki molijo*, gl. Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Steletovi terenski zapiski XXII, zapis z dne 11. 8. 1923: Kotlje v Mežiški dolini, ž. c. Za motiv gl. Alois THOMAS, Brunnen, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1968 (op. 2), stp. 333–335. Gre za podobo Kristusove odrešilne moči. Motiv spominja na mistično kopel duš v Kristusovi krvi.



24. Matevž Langus: Poklon sv. treh kraljev, 1830, stolna cerkev sv. Miklavža, Ljubljana



25. Giulio Quaglio: naslikani nastavek oltarja sv. Rešnjega telesa, 1705, stolna cerkev sv. Miklavža, Ljubljana

Staro tradicijo je imel tudi motiv **Poklon sv. treh kraljev**, ki simbolično ponazarja počastitev najsvetejšega Zakramenta.⁷⁹ V Ljubljani se je iz stare stolnice preselil tudi v novo. Vanjo so začasno prenesli staro Gladičevo sliko,⁸⁰ ki naj bi jo kmalu nadomestila Quaglijeva, kakor je želel dekan Dolničar, vendar se stolna bratovščina tedaj za naročilo ni odločila. Sedanjo oltarno podobo, ki v osnovnih elementih spominja na Veronesejevo kompozicijo (Narodna galerija, London, 1573), je leta 1830 naslikal Matevž Langus. Kralji v dragocenih oblačilih se s svojimi darili spoštljivo bližajo v plenico ovitemu Detetu, ki jih z razprtimi ročicama ljubeznivo sprejema in je ob tem levico položil Gašperju na čelo. Dogajanje, v katerega se je z avtoportretom vključil tudi slikar sam, prevevata veselje in čustvena toplina.

Naslikani oltarni nastavek, v katerega je nameščena Langusova slika, in prizore nad njim je v letih 1703 in 1705 napravil Giulio Quaglio. V atiki je naslikal Kristusa s prebodeno stranjo, iz katere teče v kelih **sv. Rešnja kri**, nad atiko pa bratovščinski **grb** (s trnjem ovenčano Kristusovo srce s petimi ranami, kelihom in hostijo), ki kaže na njeno pridruženost rimski nadbratovščini (podobne elemente srečamo namreč tudi pri kranjski bratovščini, ob kateri se bomo zaustavili pozneje). V vsebinski

⁷⁹ TIMMERS 1968 (op. 2), stp. 692–693. Podobno simboliko imata npr. tudi prizora Marija moli božje Dete (Sandro Botticelli, Correggio) in Marija s hostijo (Jean Auguste Dominique Ingres).

⁸⁰ Za problematiko prenosa Gladičeve slike v novo stolnico gl. Ana LAVRIČ, Umetnostna podoba stolnice ob posvetitvi, *Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani 1707* (ur. Metod Benedik), Ljubljana 2008, str. 196.



26. Giulio Quaglio: Rudolf Habsburški odstopi konja duhovniku in počasti presveti Zakrament, 1703, stolna cerkev sv. Miklavža, Ljubljana



27. Giulio Quaglio: Nadvojvoda (bodoči cesar) Maksimilijan v Martinovi steni prejema blagoslov z Najsvetejšim, 1703, stolna cerkev sv. Miklavža, Ljubljana

zvezi s presvetim Zakramentom je nad oltarjem upodobil tri teološke kreposti, vključil pa je tudi staro patriotično temo o pobožnosti Habsburžanov, ki so bili zelo vdani češčenju Najsvetejšega in so s tem povezovali tudi svoj politični uspeh. Rudolfu, ki je odstopil konja duhovniku s sveto popotnico in spoštljivo pokleknil pred njo (srečali smo ga že v stari stolnici), je dodal še Maksimilijana v prizoru, ko se je v molitvi zatekel po pomoč k presvetemu Zakramentu in bil nato čudežno rešen iz prepadnih sten.⁸¹ Tema kaže na lojalnost članov bratovščine in ljubljanskega kapitlja do avstrijske vladarske hiše. Janez Gregor Dolničar jo je v svoji *Zgodovini ljubljanske stolnice* postavil za zgled prihodnjim rodovom,⁸² ki naj ob njej spoznavajo, da je temelj države prava vera.⁸³

⁸¹ DOLNIČAR 2003 (op. 35), str. 169, 324; Ana LAVRIČ, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve po dokumentih Janeza Antona Dolničarja*, v: DOLNIČAR 2003 (op. 35), str. 463, 466, 470, 489; Ana LAVRIČ, *Ljubljanska stolnica. Umetnostni vodnik*, Ljubljana 2007, str. 66–68. Za motiv gl. Andor PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2, Budapest 1974², str. 447. Zgodnje upodobitve Maksimilijanove zgodbe segajo v prvo polovico 16. stoletja; prim. Arnold BUSSON, *Die Sage von Maximilian auf der Martinswand und ihre Entstehung*, *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, 81, 1888, str. 455–500.

⁸² LAVRIČ 2007 (op. 81), str. 68.

⁸³ Pozneje, v letih 1721–1723, je Quaglio v stolni cerkvi naslikal še preroka Elija v prizoru, ko mu angel v puščavo prinaša hlebec kruha; značilna predpodoba Evharistije krasi kapelo sv. Trojice in ni bila naročilo telovske bratovščine; za motiv gl. LAVRIČ 2007 (op. 81), str. 83–84.



28. Povečanje
presvetega Zakramenta,
tretja četrtina 18. stoletja,
ž. c. Marijinega vnebovzvetja,
Grad (Gornja Lendava)

Stolnični bratovščinski oltar se ponaša tudi z umetniško dovršeno menzo, ki je delo Francesca Robbe iz ok. srede 18. stoletja: na podstavku je vklesano Jezusovo plameneče srce, k tabernaklju pa se z globoko vdanostjo priklanjata virtuožno oblikovana angela adoranta, ki spadata med najlepše primerke Počastitve presvetega Zakramenta.

Med najzanimivejše upodobitve na našo temo sodi na Slovenskem nedvomno slika **Povečanje presvetega Zakramenta** v župnijski cerkvi Marijinega vnebovzvetja v Gradu (Gornja Lendava), njena povezava z bratovščino pa je doslej le domnevna. Janez Balažič, ki jo je v razstavnem katalogu *Umetnine iz Prekmurja* objavil pod naslovom Povišanje sv. Hostije, jo pripisuje neznanemu štajerskemu oziroma avstrijskemu slikarju in pogojno datira v tretjo četrtino 18. stoletja; po njegovi domnevi naj bi bila prva nameščena v atiki enega izmed stranskih oltarjev.⁸⁴

Mnogofiguralna kompozicija je grajena v več nivojih, osredinja pa se v monštranci s hostijo, obdani z žarkastim sijem. Polkrožni vrh slike zapolnjuje sv. Trojica, ki s svetlobnim obstretom sv. Duha v vertikali korespondira s sv. Rešnjim telesom. Ob monštranci kot priprošnjika klečita Mati

⁸⁴ Janez BALAŽIČ, Povišanje sv. Hostije, *Umetnine iz Prekmurja. Od romanike do modernizma* (ur. Janez Balažič), Pokrajinski muzej, Murska Sobota 2009, str. 134–135, kat. št. 60. V poročilu o restavriranju slike je le-ta navedena pod naslovom Povečanje svete hostije, gl. Bine KOVAČIČ, Preliminarna poročila o konservatorskih raziskavah in delih. Grad, *Varstvo spomenikov*, 25, 1983, str. 291. Kolegu dr. Janezu Balažiču se najlepše zahvaljujem za posredovanje fotografije, kolegu dr. Gorazdu Bencetu pa za opozorilo na podatek o restavriranju slike.



29. Evharistični čudež v Walldürnu, kolorirana grafika, Semeniška knjižnica, Ljubljana



30. Češčenje Jezusove krvi v Walldürnu, Valvasorjeva zbirka, Bibliotheca Metropolitana, Zagreb

božja in sv. Janez Krstnik (*Deesis*), ob strani na istem nivoju se dviga križ s Križanim, ki ga spremljajo angeli in sv. Jožef. Pod sv. Zakramentom je na oblakih zbrana brezštevna množica svetnikov. Tiste, ki so postavljeni v ospredje, je po noši in atributih mogoče vsaj deloma prepoznati: v središču sta sv. Peter in sv. Pavel, od apostolov prepoznamo (vsaj) še sv. Andreja in sv. Simona, od škofov sv. Avgušтина in sv. Blaža, med redovniki sv. Ignacija Lojolskega, sv. Frančiška Ksaverja in sv. Frančiška Asiškega, med knezi sv. Leopolda in sv. Ahacija, od žensk pa sv. Marijo Magdaleno, sv. Terezijo Veliko, sv. Barbaro in sv. Apolonijo. Posebno mesto v prvi vrsti skrajno desno zaseda svetnik, ki po mnenju Janeza Balažica po vsej verjetnosti predstavlja prvega madžarskega kralja sv. Štefana, kar sliko tudi regionalno opredeljuje. V ozkem pasu pod oblaki lebdi nadangel Mihael z ognjenim mečem, pod njim se odpira brezno z dušami, ki sredi plamenov dvigajo roke kvišku. Sicer se res zdi, da Mihael izganja zavržene v pekel,⁸⁵ vendar jih spremljajoči, na robu prepada klečeči angel, ki izteza roko v pomoč, v zadnjem hipu rešuje pred pogubljenjem. Motiv reševanja duš iz vic je bolj prepoznaven v primerjalnem evropskem gradivu, npr. na sliki južnonemškega mojstra iz 18. stoletja, ki je sicer reducirana varianta naše slike, a z vsemi njenimi bistvenimi elementi.⁸⁶ Celotna kompozicija

⁸⁵ Prim. BALAŽIC 2009 (op. 84), str. 135.

⁸⁶ Podobno sliko pod naslovom *Verherrlichung der Eucharistie* je objavila avkcijska hiša Lempertz, gl. <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1000-1/67-sueddeutscher-meister-des-18-jahrhunderts.html> (14. 2. 2017). Na omenjeni sliki so poleg Marije, sv. Jožefa in sv. Janeza Krstnika upodobljeni tudi sv. Ignacij, sv. Marija Magdalena, sv. Barbara, sv. Frančišek Asiški in sv. Klara, zraven pa sta še nadangel Mihael in angel, ki rešuje duše iz vic.



31. Angelo de Coster: Maša v Bolseni, med 1705 in 1707, ž. c. sv. Jurija, Piran

predstavlja Evharistijo, ki poveličana v nebesih povezuje zmagojučo Cerkev (*Ecclesia triumphans*) z vojskujočo se (*Ecclesia militans*) in trpečo (*Ecclesia patiens*), četudi sta slednji prikazani v skrajno reducirani obliki, vojskujoča se z nadangelom Mihaelom, trpeča z nekaj dušami v vicah.⁸⁷ Slika je dejansko srednjeevropska baročna modifikacija slavne Rafaelove Dispute (*Disputa del Sacramento*) v Stanza della Segnatura (1509–1511), kjer so na zemlji okoli Evharistije kot središčne točke katoliškega nauka zbrani teologi, učenjaki in umetniki, v nebesih, kjer kraljuje sv. Trojica, pa svetniki z Marijo in Janezom Krstnikom.⁸⁸

V ikonografijo bratovščin sv. Rešnjega telesa spadajo tudi prizori evharističnih čudežev. Srečujemo jih zlasti na italijanskem področju,⁸⁹ medtem ko so na Slovenskem redki. Splošno razširjena, ne le med člani bratovščin, je bila grafika (tudi kolorirana) z ilustracijo čudeža v Walldürnu na Nemškem, kjer se je duhovniku Heinrichu Ottu leta 1330 med mašo po nesreči prevrnil kelih s posvečenim mašnim vinom. Vino se je na korporalu takoj spremenilo v kri in izoblikovalo podobo Kristusa na križu, obdanega z enajstimi s trnjem kronanimi Kristusovimi glavami, kakršno kažejo različne podobice z nemškimi napisi.⁹⁰

⁸⁷ Motiv dejansko združuje poveličanje sv. Zakramenta, priprošnjo, poslednjo sodbo in odrešenje.

⁸⁸ Prim. TIMMERS 1968 (op. 2), stp. 694.

⁸⁹ Zanimiva serija upodobitev evharističnih čudežev se nahaja v cerkvi San Giacomo v Vidmu, gl. Giuseppe BERGAMINI, Paolo GOI, Santi dell'Eucaristia in Friuli, *Mysterium* 2005 (op. 3), str. 70–74.

⁹⁰ Podobice najdemo npr. v Semeniški knjižnici v Ljubljani, v Steletovi zbirki podobic itd. V Valvasorjevo grafično zbirko je vključena zanimiva upodobitev, na kateri je korporal s križanim in Kristusovimi glavami razpet na vinsko trto, pod njo pa procesije romarjev hitijo k cerkvi v Walldürnu, gl. ABAFFY 2005 (op. 64), repr. 415; za čudež gl. *Evharistični čudeži* (zbral in priredil Anton Nadrah), Stična 2009² (V šoli najsvetejših Src, 12), str. 54.

Tako po ikonografski kot tudi po umetniški plati je v slovenskem gradivu izjemna slika **Maše v Bolseni**, ki jo je, kot je ugotovila Vesna Kamin Kajfež, za bratovščino sv. Rešnjega telesa v župnijski cerkvi sv. Jurija v Piranu med letoma 1705 in 1707 napravil beneški slikar nizozemskega porekla Angelo de Coster.⁹¹ Združuje čudežni dogodek v bolsenski cerkvi in prizor, ko papež v Orvietu sprejema okrvavljeni korporal (povod za razglasitev praznika sv. Rešnjega telesa).

Slika se nanaša na evharistični čudež, ki se je zgodil leta 1263 v cerkvi sv. Kristine v Bolseni. Tam je duhovnik Peter iz Prage maševal na povratku s sprejema pri papežu Urbanu IV. v Orvietu, kjer so bili zbrani kardinali in teologi, med njimi tudi Tomaž Akvinski. Med mašno daritvijo je podvomil v transsubstanciacijo, tedaj pa je iz posvečene hostije, ki se je spremenila v meso, pritekla kri in se razlila po korporalu. Ko je papež dobil obvestilo o dogodku in se o čudežu prepričal, je dal okrvavljeni korporal prenesti v stolno cerkev v Orvietu in kmalu nato vpeljal praznik sv. Rešnjega telesa za vso Cerkev.⁹²

Na naši sliki je osrednje dogajanje pomaknjeno na levo stran, kjer duhovnik Peter odrevenelo stoji ob oltarju in v rokah drži krvavečo hostijo, medtem ko je množica v cerkvi dinamično razgibana v pozah osuplosti, zvedavosti in strahospoštovanja. Oltarna menza je opremljena s šestimi velikimi svečniki in tabernakljem, ki ima na vratih značilen evharistični motiv Angelske Pietà.⁹³ Zgodba se nadaljuje na desni strani slike, kjer pred obzidjem Orvieta papež Urban IV. s spremstvom, tj. z gardo in kardinali, sprejema skupino, ki prihaja pred mestna vrata s svečami in baldahinom, pod katerim duhovnik nosi okrvavljeni korporal; papež pred čudežno relikvijo spoštljivo kleči, tiaro pa ima sneto z glave. Slikar je pripoved, ki je običajno osredotočena na sam čudež, razširil z dodatnim prizorom in oba kompozicijsko spretno povezal.

K pomembnim naročilom bratovščin so spadala tudi procesijska bandera in bratovščinska znamenja. Izstopa banderska slika z upodobitvama sv. **Rešnjega telesa** in sv. **Rešnje krvi**, delo Antona Cebeja iz šestdesetih let 18. stoletja.⁹⁴ Njena prvotna provenienca ni znana, je pa od kamniškega slikarja Matija Koželja prek Mateja Sternena z odkupom prešla v last Narodnega muzeja in od tam

⁹¹ Vesna KAMIN, Piranski liki Angela de Costerja, *Annales. Series Historia et Sociologia*, 18/1, 2008, str. 41–48, je z raziskavo arhivskih virov ugotovila, da gre za bratovščinsko naročilo, predstavila pa je tudi ikonografski motiv slike in likovne vire zanj (kot možno predlogo za osrednji motiv navaja skico prizora maše v Bolseni, ki jo je leta 1699 naslikal Francesco Trevisani in bi jo bil Angelo de Coster lahko videl v Rimu); za sliko gl. tudi Antonio ALISI, *Pirano. La sua Chiesa. La sua Storia*, Trieste 1972, str. 128–130; Tomaž BREJC, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali. Topografsko gradivo*, Koper 1983, str. 148–149; Alberto CRAIEVICH, Angelo de Coster, *Il miracolo della messa di Bolsena, Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento* (ur. Giuseppe Pavanello, Maria Walcher), Trieste-Mariano del Friuli 2001 (Studi e ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia, 2), str. 203–205.

⁹² Za čudež gl. Andrea LAZZARINI, *Il Miracolo di Bolsena. Testimonianze e documenti dei secoli XIII e XV*, Roma 1952 (Temi e Testi, 1); Sergio MELONI, *I miracoli eucaristici e le radici cristiane dell'Europa*, Bologna 2005; *Evharistični čudeži* 2009² (op. 90), str. 19–20; gl. tudi *Miracoli eucaristici*: <http://www.miracolieucaistici.org> (10. 10. 2015).

⁹³ Prizor Angelske Pietà je Coster posnel po sliki Snemanje s križa Johanna Carla Lotha v beneški cerkvi Santa Maria dei Derelitti, gl. KAMIN 2008 (op. 91), str. 46; za motiv gl. mdr. Wiltrud MERSMANN, Schmerzensmann, *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, 4 (ur. Engelbert Kirschbaum), Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, stp. 92–93; Sanja CVETNIČ, *Ikonografija nakon Tridentinskoga sabora i hrvatska likovna baština*, Zagreb 2007, str. 155–157; KOŠAK 2017 (op. 49).

⁹⁴ Ferdinand ŠERBELJ, *Anton Cebej 1722–1774*, Narodna galerija, Ljubljana 1991, str. 17, 79, kat. št. 19,1–2, repr. II in na str. 138–139, z navedbo starejše literature; Ferdinand ŠERBELJ, *Anton Cebej (1722–dopo il 1774), Il corpo e il sangue di Cristo, Misterium* 2005 (op. 3), str. 184–185; Milček KOMELJ, *Svetniki. Slikarstvo XVIII. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2008, str. 120–121; ŠERBELJ 2011 (op. 27), str. 106–107, kat. št. 4.4.



32. Anton Cebej: Sv. Rešnje telo, banderska slika, ok. 1761–1765, Narodna galerija, Ljubljana



33. Anton Cebej: Sv. Rešnja kri, banderska slika, ok. 1761–1765, Narodna galerija, Ljubljana

leta 1953 v Narodno galerijo.⁹⁵ Glede na velikost in umetniško kvaliteto, po katerih se lahko meri z glavnimi banderi farnih zavetnikov, presega običajne telovske banderske slike, zato upravičeno sklepamo, da je pripadala neki ugledni bratovščini.

Upodobitev sv. Rešnjega telesa je ikonografsko konvencionalna. Angelska mladeniča, oprta na gmoto oblakov, v spoštljivi pozi adoracije držita hostijo v lepi baročni monštranci na prtu, pod katerim se igraje skrivajo in ga privzdigujejo trije goli putti. Motiv adoracije se ponovi na monštranci s figurama klečečih angelov na krilnih volutah. Za njo se odpira ožarjeno nebo, z vrha pa zrejo nanjo operutničene angelske glavi.

Druga stran banderske slike, ki predstavlja sv. Rešnjo kri, je zanimivejša. Kaže vstalega Zveličarja, ob katerem se spomnimo na Quaglievega na oltarju sv. Rešnjega telesa v ljubljanski stolnici, ki smo ga omenili zgoraj. Zveličar nosi znamenja ran, iz njegove prebodene strani pa teče curek krvi v kelih, ki ga pod njim pridržuje angelski mladenič, medtem ko njegov večji tovariš ob strani drži križ kot orodje odrešenja. Kristus z desnico opozarja na križ, levico pa zmagoslavno dviguje v blagoslov. Zmagoslavje poudarja tudi njegova draperija, ki plapolja za njim in se dviga nad njegovo glavo namesto vstajenskega prapora. Obe strani bandera sta tako kompozicijsko kot tudi koloristično odlično pretehtani in izvedeni; svetle prosojne barve, zlasti modra v več odtenkih, harmonično senčenje figur in njihove perspektivne skrajšave kažejo na beneške vzore, zlasti na Tiepola.

⁹⁵ Koželj jo je najbrž dobil v eni od cerkva, za katere je slikal, vendar pa se zdi, da ne gre za platno, ki bi ga bil sam nadomestil z istovrstnim motivom. Od možnih lokacij bi prišla v pošte Komenda s slovito procesijo sv. Rešnjega telesa, zaradi zelo verjetne povezave z bratovščino pa bi mogli pomisliti tudi na Mengeš, Kranj idr.; za Koželja gl. *Matija Koželj 1842–1917*, Kulturni center, Kamnik 1986.



34. Češčenje sv. Rešnjega telesa,
procesijsko nebo, druga polovica
18. stoletja, ž. c. sv. Martina,
Srednja vas v Bohinju

Monštranca z angeloma adorantoma je ostala običajni motiv procesijskih bander in neba (lepo je npr. nebo iz Srednje vasi v Bohinju) ter bratovščinskih pristopnic in podobic. Pristopnico s takšnim motivom je v 18. stoletju imela npr. bratovščina sv. Rešnjega telesa v Vodicach. Med njenimi člani poleg domačinov najdemo tudi precej ljudi iz drugih gorenjskih župnij, dominikanke iz Velesovega, plemstvo in ugledne ljubljanske meščane, med njimi tudi Jakoba in Ano Katarino Schellenburg; adoracijo (pri nekaterih članih so vpisane tudi ure) so imeli ob četrtnih.⁹⁶

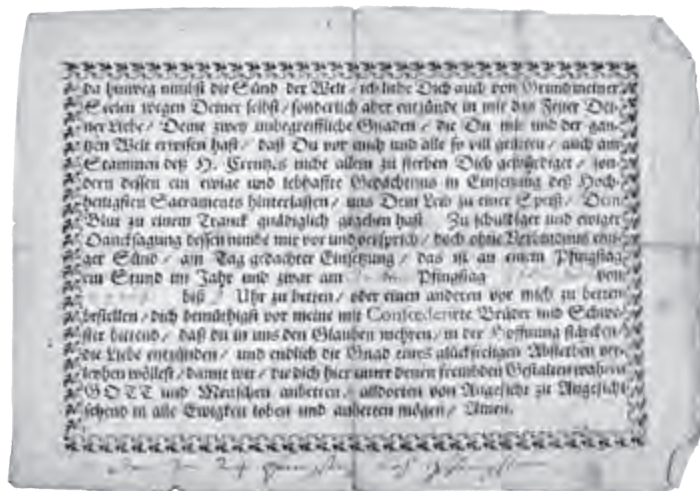
V širši prizor srečne smrti je motiv monštranca vključen na podobici iz Laškega, kjer je delovala bratovščina, katere oltar se omenja v severni ladji župnijske cerkve.⁹⁷ Grafiko je v Gradcu vrezal Kaupers, sodi pa v čas ok. 1773, ko je po ukazu cesarice Marije Terezije tudi na Slovenskem po zgledu

⁹⁶ Nadškofijski arhiv Ljubljana (= NŠAL), ŠAL/ŽA, Vodice, Razne knjige, št. 9: Matrikula bratovščine sv. Rešnjega telesa, 1722. Ure adoracije Najsvetejšega so bile določene za četrtnke v postu, velikem tednu, velikonočnem času, po binkošti, na praznik sv. Rešnjega telesa, v adventu in božičnem času.

⁹⁷ Jože CURK, *Topografsko gradivo. 9: Sakralni spomeniki na območju občine Laško*, Celje 1967, str. 25. Bratovščina sv. Rešnjega telesa v Laškem je imela svoj oltar v severni ladji, v letih 1799–1828 je bil tam božji grob, od 1828–1935 pa oltar sv. Antona.



35. Prístopnica bratovščine
sv. Rešnjega telesa v Vodica (recto),
Nadškofijski arhiv Ljubljana



36. Prístopnica bratovščine
sv. Rešnjega telesa v Vodica (verso),
Nadškofijski arhiv Ljubljana

evharističnega česčenja v Liègeu začela delovati pobožnost oziroma bratovščina vednega česčenja sv. Rešnjega telesa.⁹⁸ Monštranco v zraku držita angelska mladeniča, duhovnik, ki stoji ob postelji umirajoče žene (zraven nje je mizica z rekviziti za poslednje maziljenje), pa nanjo kaže z levico, medtem ko desnico obrača k molivcema na klečalniku; vsebinsko je poudarjena zveza med česčenjem presvetega Zakramenta in srečno smrtjo, ki jo le-to zagotavlja.⁹⁹

Monštranco ponekod nadomešča **kelih s hostijo**, ki v eni podobi združuje sv. Rešnje telo in sv. Rešnjo kri. Tak motiv najdemo npr. na srebrnem bratovščinskem znamenju iz Kanala ob Soči iz sredine 18. stoletja, ki je lep izdelek zlatarske obrti. Angela klečita ob kelihu s pozlačeno kupo in

⁹⁸ Za uvedbo bratovščine v Avstriji gl. Ana LAVRIČ, Bratovščina presvetega Rešnjega telesa na Črnučah, *Tam čez Savo, na Črnučah. Stopenetdeset let župnije Ljubljana Črnuče* (ur. France Martin Dolinar), Ljubljana 2013, str. 239–248.

⁹⁹ Maja LOZAR ŠTAMCAR, Prispevek k preučevanju božjepotnih grafičnih podob v 18. stoletju na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 26, 1990, str. 68, 81, repr. XXVI, s širšo datacijo v drugo polovico 18. stoletja.



37. Johann Veit Kauperz: podobica bratovščine sv. Rešnjega telesa iz Laškega, ok. 1773, Semeniška knjižnica, Ljubljana



38. Bratovščinsko znamenje iz ž. c. Marijinega vnebovzeta v Kanalu ob Soči, sredina 18. stoletja

častita hostijo, iz katere sijejo zlati žarki; osrednji prizor je obdan z volutami in draperijo ter pokrit z baldahinom, ki ga krona sv. Duh v zlatem žarkovju.¹⁰⁰

Od podobic, ki so se širile med člani bratovščin in drugimi častilci sv. Rešnjega telesa, priteguje pozornost zlasti grafika, ki jo hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani. Prizor predstavlja na zemlji klečeče adorante, ki se ozirajo v nebo, kjer se jim sredi oblakov prikazuje na angelske glavice oprt in svetlobo izžarevajoč kelih s hostijo. Molivci so insignije svojega dostojanstva odložili na tla, njihova razvrstitev pa se zgleduje po tipu Marije Zavetnice s plaščem: desno (z vidika Evharistije) klečijo papež, škof, redovniki in drugi kleriki, levo cesar, kralj in drugi odličniki.¹⁰¹

Kelih s hostijo na frontispicu knjižice kranjske bratovščine se vsebinsko navezuje na njeno pridruženje rimski nadbratovščini pri Sv. Lovrencu »in Damaso« in je z vidika te povezave zelo zanimiv. Stara telovska bratovščina v Kranju, ki je z novo močjo zaživela okoli sredine 17. stoletja, ko je postavila nov oltar, se je odločila za pridruženje nadbratovščini v Rimu, da bi postala deležna njenih

¹⁰⁰ Marjetica SIMONITI, Katalog, *Zakladi slovenskih cerkva. Zlatarska umetnost in obrt*, Narodna galerija, Ljubljana 1999, str. 151, kat. št. 136. Znamenje je bilo najbrž namenjeno za vrhnji okras bandera.

¹⁰¹ Semeniška knjižnica Ljubljana, Zbirka podobic. Podobica je signirana A. Vact fecit, s svinčnikom pa je nanjo dopisana letnica 1762.

duhovnih dobrin.¹⁰² To pridružitve potrjuje kaligrafsko izpisana in iluminirana knjižica, sestavljena iz pergamentnih folijev, na osnovi katere ji je ljubljanski škof Žiga Krištof Herberstein 12. julija 1691 v Vrbovcu izdal dovoljenje za javno objavo odpustkov in drugih milosti.¹⁰³

Iluminacija na predlistu je oblikovana kot grb s ščitkom v ornamentalnem, z zavojčevjem, maskaronoma in trakovi okrašenem okvirju, ki ga krona kelih s hostijo, stoječ na angelski glavici in obdan s trnjevim vencem. Na ščitku je upodobljenih pet Kristusovih ran, v skladu z naslovom rimske nadbratovščine sv. Rešnjega telesa (ustanovljene leta 1508 v cerkvi *Sancti Laurentii in Damaso*), ki je že od zgodnjega 17. stoletja nosila naslov *Archiconfraternitas Sanctissimi Sacramenti et quinque plagarum*. Pod tem naslovom se omenja leta 1611, ko je papež Pavel V. odobril članom posebni odpustek za molitev rožnega venca v spomin Jezusovih ran (pobožnost se je med njimi že zelo uveljavila), z dovoljenjem, da ga nadbratovščina posreduje tudi pridruženim bratovščinam.¹⁰⁴ Od tod torej izvira tudi že omenjenih pet ran v grbu ljubljanske stolne bratovščine.

Motiv Kristusovih ran, ki ga najdemo v različnih izvedbah zlasti na podobicah, spada v širši vsebinski kontekst pobožnosti do sv. Rešnjega telesa in ga na tem mestu ne bomo natančneje obravnavali.

Za konec naj dodamo še zanimivo sliko Leopolda Layerja, ki nosi naslov *Mojzes in Aron oziroma Skrinja zaveze*,¹⁰⁵ gre za ilustracijo vstopnega mašnega speva, zrcalno posneto po listu iz grafične serije tipoloških upodobitev sv. maše Gottfrieda Bernharda Götza. Z nazorno predstavljeno tipologijo ima v slovenskem gradivu posebno mesto. Skozi delno razgrnjene zavese svetega šotora nam je slikar odprl pogled na skrinjo zaveze, ki jo ožarja skrivnostna svetloba. Levo ob šotoru je postavljen žrtvenik s pripravljenim jagnjetom, pod njim sta vrča in daritvena posoda, na desni strani kleči



39. Podobica s častilci sv. Rešnjega telesa in sv. Rešnje krvi, tretja četrtina 18. stoletja, Semeniška knjižnica, Ljubljana

¹⁰² Po navedku v ŽONTAR 1939 (op. 14), str. 219, naj bi se pridružila že leta 1656.

¹⁰³ Knjižico hrani NŠAL, ŠAL/ŽA, Kranj, Razne knjige, šk. 6: Bratovščina sv. Rešnjega telesa, 1690.

¹⁰⁴ Ustanovitev rimske bratovščine sv. Rešnjega telesa je leta 1501 s sredstvi podprla Teresa Enriquez de Alvarado. Papež Julij II. je leta 1508 potrdil bratovščinske statute, jo povzdignil v nadbratovščino in tudi sam postal njen član. Za odpustek, ki so ga bili deležni člani za molitev rožnega venca v spomin Kristusovih ran, gl. *Statuti della ven. Archiconfraternita del SS.mo Sacramento e cinque piaghe di N. S. eretta nella chiesa de' SS. Lorenzo, e Damaso di Roma nuovamente riformati, e posti in luce*, Roma 1829, str. 56–57.

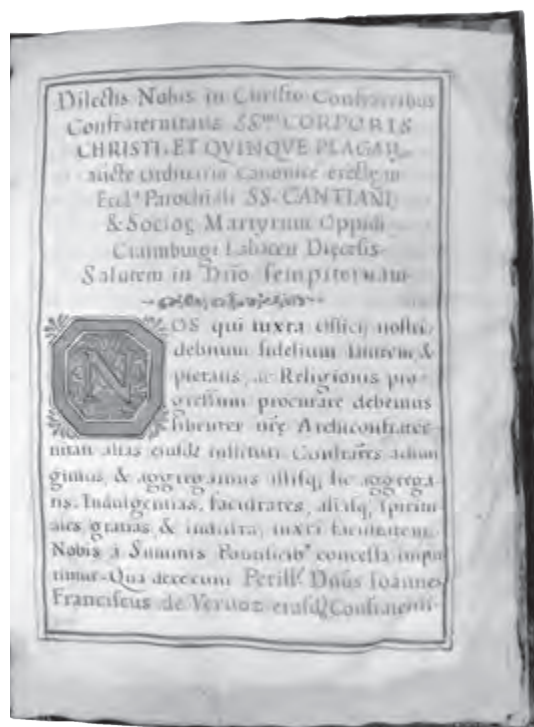
¹⁰⁵ Sliko hrani Gorenjski muzej v Kranju, gl. Damir GLOBOČNIK, *Kranjski poznobaročni slikar Leopold Layer. Izbor slik iz umetnostnozgodovinske zbirke*, Stebriščna dvorana v Mestni hiši, Kranj 2012, str. 40; za grafično predlogo gl. LANKHEIT 1973 (op. 2) stp. 217, 241.



40. *Frontispic knjižice kranjske bratovščine*
sv. Rešnjega telesa, 1690, Nadškofijski arhiv Ljubljana



41. *Knjižica kranjske bratovščine sv. Rešnjega telesa, 1690, Nadškofijski arhiv Ljubljana*



42. *Knjižica kranjske bratovščine sv. Rešnjega telesa,*
1690, Nadškofijski arhiv Ljubljana



43. *Knjižica kranjske bratovščine sv. Rešnjega telesa, 1690, Nadškofijski arhiv Ljubljana*



44. Leopold Layer: *Mojzes in Aron pred svetim šotorom*, Gorenjski muzej, Kranj

skupina Izraelcev. Pred vhodom v šotor stojita Mojzes kot vodja judovskega ljudstva, ki s palico kaže proti nebu, in njegov brat Aron kot veliki duhovnik, ki s kadilnico incensira skrinjo zaveze. Dim se iznad šotora dviga k troedinemu Bogu, ponazorjenemu s trikotnikom s tremi plameni, nad kadilnico pa se vije k nebu, kjer je zgoraj nanj položen mašni kelih, pokrit z velumom in korporalom. Kelih je podoba presvetega Zakramenta, ker pa je opremljen z vsem pripadajočim priborom, še konkretnije opozarja na samo mašno daritev, na pravno žrtev Jezusa, novozaveznega Jagnjeta, in je v tem paralela starozaveznemu žrtvovanju. Sliko datirajo na začetek 19. stoletja, utegnili pa bi biti starejša; če ni nastala pred zatrtjem bratovščin leta 1783, je vendarle nasledek njihovega dolgega delovanja in prizadevanja za razširjanje ne le pobožnosti, ampak tudi katoliškega cerkvenega nauka.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Za nesebično pomoč in nasvete se najlepše zahvaljujem kolegu dr. Blažu Resmanu, za prijazno posredovanje fotografskih posnetkov izrekam zahvalo dr. Janezu Balažicu, kolegici Jassmini Marijan in mag. Tomislavu Kajfežu, za računalniško obdelavo obsežnega fotografskega gradiva kolegu mag. Andreju Furlanu, za prevod povzetka pa kolegici Alenki Klemenc. Hvala tudi osebju Nadškofijskega arhiva Ljubljana in dr. Mateji Demšar za posredovanje študijskega gradiva.

Corpus Christi Confraternities in Slovenia

Their Iconography Presented through Selected Examples

Summary

Based on selected examples, the paper discusses the scope of the content of artworks that were commissioned or used by Corpus Christi confraternities. The iconographic aspect is discussed alongside their chronology and the function. The period covered extends from the Late Middle Ages to the abolishment of the confraternities in 1783, while the discussion is focused on the Baroque period.

Most of the Eucharistic themes that occur in a broader European space can also be found in Slovenian examples. From the Late Middle Ages onwards, they can be related to the Corpus Christi brotherhoods. A concrete connection in the case of the surviving late-medieval motifs of Christ of the Eucharist (Visoko near Kurešček 1443, Mengeš c. 1460, Blejski Otok c. 1470) and the Mass of St. Gregory (Vimperk at Podvin by Polzela, first half 16 c.) has not yet been documented (it seems possible in Mengeš), but it is quite plausible in the motif of a chalice with the Host on a Gothic boss in the parish church in Kranj. Its nave was vaulted in the 1450s with the financial support of the brotherhoods; hence, the figural bosses were harmonized with their altars' titulars.

After dying out with the rise of Protestantism, the confraternities began to flourish again during the Catholic Revival, so that Corpus Christi brotherhoods are documented in the 17th century in the majority of parish or vicariate churches. It is clear from visitation protocols that their altars were mostly decorated with a painted or sculptural representation of the Last Supper; the monstrance also appears to be a frequent motif. The altarpiece of 1642 preserved at Podbrje near Podnanos shows a monstrance held by two kneeling angels, flanked by the statues of Melchizedek and Moses as the Old-Testament prefigurations. However, as the carved monstrance with the white-painted Host could mislead the believers into improper worshipping, its use was controversial; when the Visitor saw one on the confraternity's altar of 1694 at Kamnica near Maribor, he classified it as idolatry and ordered it to be removed. In terms of iconography, the altarpiece in the church in Vransko seems to have been interesting, where the monstrance was held by the prime apostles St. Peter and St. Paul, and two angels incensed it with censers.

The richest 17th-century program in terms of iconography was devised by the Corpus Christi Brotherhood of Ljubljana, which had a new chapel erected in the old cathedral and had it frescoed in 1639 by Simon Marckhenpeckh. The ceiling of the chapel featured the following scenes: church and lay dignitaries in adoration of the Holy Eucharist; Rudolf of Habsburg dismounting and venerating the Corpus Christi; angels bringing Viaticum to St. Stanislaus Kostka in the company of St. Barbara; the offering of Moses and Aaron; the holy communion of St. Catherine; and St. Anthony of Padua with a donkey that knelt in front of the monstrance. The apostles were lined in the arcs above the two windows (resembling the motif of the Communion of the Apostles). The Last Supper featured in a panel painting, and the altarpiece by Janez Frančišek Gladič depicted the Three Magi (the Epiphany). The scene with Rudolf of Habsburg belongs to the earliest depictions of the motif, which in fact appeared as late as the latter half of the 16th century as a visualization of an ancient Habsburg legend. It was introduced at that time as an expressly Counter-Reformation theme and was popularized in Ljubljana by the Jesuit school theatrical plays.

Standing out as an interesting 17th-century iconographic whole is the Corpus Christi Church at Trata near Kočevje, where a brotherhood of the same name was also active. The altar, erected before 1669, features the Descent from the Cross, which is an exception as a Corpus Christi motif in Slovenian

patrimony (in the areas under the Venetian influence, its parallel in terms of content is the motif of the so-called *Engelspietà*). It is complemented by the Last Supper at the top of the altar, modelled on a print by Jan Sadeler after Peter Candido, and by two angels with a monstrance on the antependium. The mood of the Passion is further enhanced by statues of angels carrying the Arma Christi on the retable and by paintings in the nave.

The altar that Mihael Kuša made for the parish church of Škofja Loka (it was finished in 1700, after the master's death) on commission from the local confraternity and Franz Anton Zanetti boasts high-quality workmanship and a relatively unusual motif. The monumental composition of Christ on the Mount of Olives is a work by Franz Karl Remp. Following in Remp's footsteps, the same Corpus Christi motif was used around 1732 by Valentin Metzinger for the confraternity's altar in the chapter church (now cathedral) in Novo mesto, where he also painted the Last Supper for the altar crown. As the scene of the institution of the Holy Eucharist, it continued to be the basic motif of this sort of commission. Metzinger painted it again in 1743 for the confraternity's altar in Semič. Deviating from standard formulations is the painting by an anonymous master in Kamnica near Maribor because, in fact, it presents the Communion of the Apostles. The retable is a work by Jožef Holzinger from 1778, and in terms of Eucharistic symbolism, it is the richest 18th-century example in Slovenia. It is adorned with statues of angels bearing Eucharistic quotations from the texts of Thomas Aquinas; two scenes in relief, the Gathering of the Manna and Abraham Meets Melchizedek as two Old-Testament prefigurations of the Holy Eucharist; ears of grain and vine; and statues of St. Isidore and St. John of Nepomuk, the intercessors of producers of earthly food, thus the elements of heavenly food.

In the 17th century, the late-medieval motif of Christ in the Winepress reappeared in Slovenia. Two paintings of this type, one at Gorca near Malečnik and the other at St. Nicholas above Celje, are related to vinedressers, whereas a third one from Škofja Loka, dating from the late 17th century or the early 18th century, most probably belonged to a confraternity. The painting was long considered lost, but on the grounds of France Stele's inventories of 1925 it can now be identified with a painting of unknown provenance in the National Museum of Slovenia. For the time being, the model after which it was painted remains unknown, but it is a true iconographic curiosity which combines the motif of the Winepress with Mary, the Rosary, Eucharistic symbols (still-life), and confraternity elements, such as lit candles, the donor (leader), and a scene with souls saved from Purgatory during a Mass. The unusual image resembles the spiritual climate of the Škofja Loka Passion Processions. Related to the Holy Blood of Christ is also the motif of the Fountain of Life or the Fountain of Mercy (*Fons vitae*, *Fons misericordiae*) which can be seen on the confraternity's altar at Kotlje (Carinthia); the suffering Christ, who quenches the thirst of sheep and souls in Purgatory with his Blood, is set in the domestic environment by means of a local veduta. The altar from around 1760 is attributed to the workshop of Janez Jurij Mersi of Slovenj Gradec, whereas the painter of the altarpiece comes from the vicinity of Janez Andrej Strauss.

The motif of the Adoration of the Magi also had a long tradition; it symbolically illustrates the veneration of the Most Blessed Sacrament. In Ljubljana, it was moved from the old cathedral to the new one, but the present altarpiece was painted as late as 1830 by Matevž Langus. In 1703 and 1705 Giulio Quaglio painted the illusionistic altar and crowned it with the confraternity's arms, i.e. the Heart of Christ wreathed with thorns, and a chalice. He also painted a few scenes above the altar and, in addition to the Three Theological Virtues, he included the old patriotic theme of the piety of the Habsburg family in the iconographic programme: Rudolf offers his horse to the priest who is carrying the Holy Eucharist, while Maximilian, who was miraculously saved from danger when he venerated the Blessed Sacrament, also appears.

The Glorification of the Blessed Sacrament in Grad (Gornja Lendava) – a work by an anonymous painter of the third quarter of the 18th century and originally very likely mounted at the top of the altar – is a Central-European Baroque modification of the famous Disputa (1509–1511) by Raphael, which presents the Eucharist as the central point of the Catholic doctrine. The Host in the monstrance, with

the Holy Trinity above, is flanked by the motifs of Deesis and Crucified Christ; below a crowd of saints is gathered, and from the bottom the souls in Purgatory look up to it.

The iconography of Corpus Christi brotherhoods also includes scenes of Eucharistic miracles; however, they are fairly rare in this area. A reproductive print illustrating the miracle of Walldürn was widespread: it shows an overturned chalice and the image of Crucified Christ, surrounded by eleven heads of Christ. An exception appears to be the painting of the Mass of Bolsena that was painted in 1705–1707 by Angelo de Coster, a Venetian painter of Dutch origin, for the Corpus Christi Brotherhood at the parish Church of St. George in Piran. It combines the miraculous event in the church with the scene of the Pope receiving the blood-stained corporal in Orvieto (the reason for his introduction of the Corpus Christi Holiday for the entire Church).

Prominent among banner pictures featuring the Most Holy Body and Blood of Christ is the one from around 1760–1770 by Anton Cebej (National Gallery of Slovenia). With regard to its size and quality, it must have belonged to a respectable confraternity. The side with the monstrance is conventional in terms of iconography, but the victorious Redeemer with wounds and a jet of blood is very interesting. The artistic language of the work points to Venetian models, most likely Tiepolo.

A monstrance with two angels in adoration was a standard motif of procession banners and canopies, confraternities' membership forms (e.g. the one from Vodice), and devotional prints. A devotional print from Laško shows it in a scene of a happy death; the print was engraved by Johann Veit Kauperz in Graz and is typical of the period around 1773, when on the order of Empress Maria Theresa a Confraternity of Perpetual Veneration of Corpus Christi began to operate in Slovenia, on the example of the devotion in Liège.

In some cases the monstrance is replaced by a chalice with the Host: on the mid-18th-century confraternity's wayside shrine in Kanal on the Soča; in the print in which the worshippers of the Eucharist are modelled on the type of the Virgin of Mercy (Seminary Library, Ljubljana); and on the frontispiece of the parchment booklet that confirms the uniting of the Kranj confraternity with the archconfraternity at San Lorenzo in Damaso in Rome and public announcement of its indulgences (1690). Related to the title of the Roman archconfraternity (*Archiconfraternitas Sanctissimi Sacramenti et quinque plagarum*) and its special indulgence is the depiction of the Five Holy Wounds on a buckler.

The painting of Moses and Aaron, as an Old-Testament anticipation of the first part (*Introitus*) of the Holy Mass, made by Leopold Layer after a print by Gottfried Bernhard Göz, is an attractive item of Slovenian patrimony. The painting is supposed to be from the early 19th century, but it may even be older. If it was not executed before the suppression of the confraternities, it is nevertheless the result of their long-standing functioning.

Accipe consilium a me

Mati božja dobrega sveta

ter njene bratovščine in upodobitve na Slovenskem

Blaž Resman

Mati božja dobrega sveta (*Madonna del buon consiglio*) je ime milostni podobi (sl. 1), ki jo od leta 1467 častijo v cerkvi avguštincev eremitov v Genazzanu, lacijskem mestecu jugovzhodno od Rima.¹ Gre za majhen fragment freske (približno 43 x 31 cm) z upodobitvijo matere in otroka. Do prsi vidna Marija se obrača proti detetu na svoji levi, oblečena je v modro haljo z zlatim ovratnim obšivkom, zlate kodre pa ji pokriva skoraj bela oglavnica, ki na drugi strani ovija tudi otroka preko rame. Jezušček, oblečen v rdečo haljo, dviguje obraz proti materi, dotikata se z licema, njuna pogleda pa se ne srečujeta; otroček se z desnico oprijemlje mame okoli vratu, z levico pa grabi po njenem ovratniku. Marijin aristokratski obraz z visoko dvignjenimi obrvmi in ozko priprtimi očmi je videti zaskrbljen, pa tudi okroglolični in gologlavi otrok se ne zdi prav vesel ali celo razposajen. Glavi obdajata velika ornamentirana zlata nimba, ki se sekata; Jezusov je v obliki križa dopolnjen z rdečo barvo. Za figurama je videti naslonjalo trona, oblečeno z zlato, zgoraj rdeče obrobljeno brokatno tkanino; naslonjalo se na sredini položno trikotno zaključuje, ob straneh pa je konkavno porezано. Nad tronom je naslikan vrh polkrožnega loka s tribarvno (temno vijolično, zeleno in svetlo vijolično) obrobo. Ikonografsko izvira podoba iz bizantinske *Eleouse*, Ljubeznive Matere, h kateri se otrok zaupljivo stiska, in sicer iz njene starejše variante, pri kateri sedi otrok na podlakti materine levice.²

¹ Izmed številne literature o Genazzanu in tamkajšnji podobi velja omeniti predvsem posamezna starejša dela, zlasti Girolamo SENNI, *Memorie di Genazzano e de' vicini paesi*, Roma 1838; Antonio RICCIARDI, *Storia dei santuari più celebri di Maria Santissima sparsi nel mondo cristiano*, 3, Milano 1840, str. 104–142; George Francis DILLON, *The Virgin Mother of Good Counsel. A History of the Ancient Sanctuary of Our Lady of Good Counsel in Genazzano, and of the Wonderful Apparition and Miraculous Translation of Her Sacred Image from Scutari in Albania to Genazzano in 1467*, Rome 1884; Davide Aurelio PERINI, *Genazzano e il suo territorio. Studi e ricerche dalle origini al 1565*, Roma 1924; Augustinus Felix ADDEO, *Apparitionis imaginis Beatae Mariae Virginis de Bono Consilio documenta*, Vaticani 1947. Večino mlajše literature zaznamuje nekritično in površno prepisovanje, redka izjema je temeljito arhivsko podprto delo Italo SARRO, *La Madonna del Buon Consiglio. Storia di un viaggio straordinario*, Montefiascone 2016.

² Osnovna ikonografska literatura: Hans AURENHAMMER, *Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung*, Wien 1956 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde, 8), str. 110–111; Karl-August WIRTH, Elëusa, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 4 (ur. Hans Martin von Erffa), Stuttgart 1958, stp. 1297–1307, zlasti 1304–1305; Norbert SCHMUCK, Elëusa, *Marienlexikon* (ur. Remigius Gäumer, Leo Scheffczyk), 2, St. Ottilien 1989, str. 318–321; Barbara MÖCKERSHOFF-GOY, Guter Rat, *Marienlexikon* (ur. Remigius Gäumer, Leo Scheffczyk), 3, St. Ottilien 1991, str. 64; Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, str. 218–219.

Genazzanska podoba Matere božje dobrega sveta ni le sama čudodelna, ampak se je tudi čudežno pojavila. Najstarejšo od cerkva v mestu, ki je bila od davnih časov imenovana cerkev Matere božje dobrega sveta, in župnišče ob njej je genazzanski fevdalni gospod knez Pier Gior-dano Colonna leta 1365 izročil v uporabo avguštincem, ki so imeli dotlej postojanko v hribih v okolici mesta.³ Zaradi preskromnih dohodkov pa redovnikom stare cerkve ni uspelo obnoviti ali vsaj primerno vzdrževati in do srede 15. stoletja je bila stavba že v tako slabem stanju, da se je grozila podreti. Takrat pa je sklenila vzeti stvar v svoje roke pobožna avguštinska tretjere-dnica Petruccia, vdova po Giovanniju iz Nocere;⁴ odločila se je, da bo cerkev obnovila in povečala. Z deli so začeli leta 1466, a čeprav je Petruccia žrtvovala za plemeniti cilj vse svoje imetje, ji je v enem letu uspelo postaviti samo zidove prve stranske kapele, posvečene sv. Blažu. V stiski ni obupala, ampak je vztrajala v tr-

dni veri, da ji bosta Marija in sv. Avguštin pomagala pripeljati gradnjo do srečnega konca. 25. aprila 1467, na praznik mestnega zavetnika sv. Marka, so ljudje v Genazzanu zaslišali z neba čudovito angelsko glasbo in na nebu se je prikazal bleščeče bel oblak s sliko Matere božje, ki se je počasi spustila in obvisela pred steno v nedokončani Blaževi kapeli. Takrat so začeli sami od sebe zvoniti vsi zvonovi v mestu. Čudežno prikazen so takoj prihitele občudovat množice od blizu in daleč in vero vanjo jim je Marija poplačala s številnimi čudeži: avguštinci so jih vpisovali v posebno knjigo, prve tri že 27. aprila, v prvih treh mesecih pa se jih je nabralo kar 159, predvsem vsakovrstnih ozdravljenj. Podobo so po njenem izvoru poimenovali *Madonna del Paradiso*. Slava nebeške Madone, ki je hitro segla do Rima, pa je kmalu privabila v Genazzano dva Albanca, ki sta vedela o njej povedati drugač-no, še čudapolnejšo zgodbo. Doma sta bila iz Skadra, kjer so v stari cerkvi Marijinega oznanjenja že kakih dvesto let častili podobo Marije z otrokom, imenovano *Madonna dell'Officio*. Ta se je tam čudežno pojavila na steni v času, ko je preko Jadrana potovala nazareška hišica; prišla naj bi bila od nekod z Vzhoda. S svojo milino je brž vnela srca prebivalcev mesta in številnih vernikov, ki so jo prihajali častit od blizu in daleč, in postala zavetnica Albanije. A deželo so ogrožali in postopoma osvajali Osmani, romarjev je bilo vse manj pa tudi vera in ljubezen domačinov sta se vse bolj ohla-jali. Januarja 1467 je umrl zadnji krščanski vladar Jurij Kastriota, imenovan Skenderbeg,⁵ ki se je osvajalcem dolga desetletja uspešno upiral, in albanske utrdbe so začele druga za drugo padati v turške roke. Le Skader, ki ga je varoval garnizon Benečanov, se je še upiral, a ljudem je postalo jasno,



1. Mati božja dobrega sveta, fragment freske, avguštinska cerkev, Genazzano

³ DILLON 1884 (op. 1), str. 69–70.

⁴ Beata Petruccia se pogosto zamenjuje z neko soimenjakinjo, tudi njena beatifikacija je videti le pobožna tradicija; prim. SARRO 2016 (op. 1), str. 16.

⁵ Da postavlja profano zgodovinske njegovo smrt v januar 1468, bomo pustili ob strani.

da so svobodi šteti dnevi. Večina, predvsem tujcev, se je izselila in tudi Giorgi in De Sclavis sta sklenila deželo zapustiti. Ko sta se šla s težkim srcem posloviti od svoje Marije, pa sta uvidela, da odhaja tudi ona: pred njunimi očmi se je slika čudežno odluščila z zidu, zaplavala v višave in jima ukazala, naj ji sledita. Tako so trije begunci odpotovali skupaj. Ob sliki se je na nebu pojavil bleščeče bel oblačni steber, da sta jo bolje videla, ko se je znočilo, pa se je spremenil v ognjeno žarečega. In ko so prišli do obale in je slika zaplavala nad morje, sta ji tudi onadva vdano sledila, valovi pod njunimi nogami pa so postali kakor iz marmorja in Jadran sta prehodila, ne da bi si zmočila podplate. Na drugi strani so prečili globoke gozdove in visoke gore in prišli do Rima, tu pa jima je slika izginila izpred oči. Neumorno, a zaman sta jo iskala po večnem mestu, ko pa sta slišala za prikazen v Genazzanu, sta pohitela tja in v *Madonni del Paradiso* prepoznala svojo rojakinjo in sopotnico. Prebivalcev Genazzana njuna zgodba sicer ni navdušila, saj bi raje videli, ko bi Mati božja priplavala k njim naravnost iz nebes, a pripoved skadrskih beguncev, potrjena s prisegami in s poznejšimi pričanji njunih rojakov, je po nekaj desetletjih disputov prerasla v »resnico«. Seveda je šlo za politično odločitev Cerkve, ki te zgodbe sicer ni nikoli uradno potrdila, ampak jo je dopustila in sprejela kot pobožno tradicijo. V tem času se je z Albanijo, ki je predstavljala zadnji branik pred turškimi osvajalci Balkana, ukvarjala vsa Evropa in verska čustva Genazzancev so bila ob tem prav nepomembna. Četudi ne čisto upravičeno, se je podoba še naprej ponašala z imenom *Madonna del Paradiso*, šele po letu 1587 je zaslediti vzporedno poimenovanje po starem patrociniu cerkve, ki je v nekaj desetletjih povsem prevladalo. Pa le uradno, lokalno so jo slej ko prej klicali *Madonna degli Albanesi*.⁶

Toliko o legendi. V literaturi, stari in novejši, najdemo sicer preštevilne dokaze, da so genazzanski dogodki resnični in da je slika res nadzemska, a umetnostni zgodovinarji smo (tudi) do čudežev radi kritični. Genazzanska freska je bila slogovno postavljena v okvir umbrijskega slikarstva prve polovice ali sredine 14. stoletja; kazala naj bi siensko obarvane giottovske vplive.⁷ V letih 1957–1961 je podobo obnovil Redig de Campos in jo za kakšno stoletje pomladil: postavil jo je v zgodnje 15. stoletje in pripisal Gentileju da Fabriano.⁸ Leta 1975 pa je izšel članek izpod peresa avguština Gere mie Sangiorgia, ki je v arabeskah na borduri okoli Jezusovega vratu prebral podpis slikarja Antonija Vivarinija (v resnici samo na glavo obrnjen anagram AVIVA).⁹ Stvar je povsem za lase privlečena, tudi slogovno, ampak samozavestni pater, ki se pohvali, da je zapolnil pomembno vrzel ne le v zgodovini genazzanskega svetišča, ampak tudi v zgodovini italijanske umetnosti, je problem rešil tako, da je fresko postavil v skoraj nepoznano Vivarinijevo zgodnje obdobje, v čas okoli 1437–1440. Svoje odkritje je Sangiorgio baje posredoval ekspertom, ki da so ga enoglasno potrdili. Tako je podoba sicer dokončno izgubila čar *aheiropoietona*, a da ne bi preveč prizadel ljudske vere in tradicije, je pisec vendarle dopustil, da bi jo bil muranski slikar prav lahko naslikal ne v Genazzanu, ampak v Skadru, ki je bil od 1436 pod Benetkami. Ob de Camposovi restavraciji se je pokazalo, da je milostna podoba v resnici le uokvirjena zgornja polovica fragmentirane freske; spodnji precej poškodovani del je skrit za oltarno menzo. To dejstvo pa je ostalo javnosti skrito.¹⁰ Pred letošnjo 550. obletnico

⁶ Legendo povzemam po DILLON 1884 (op. 1), str. 103–111, in po tiskih iz 18. stoletja, ki jih navajam pozneje.

⁷ AURENHAMMER 1956 (op. 2), str. 110.

⁸ Nova documenta de Imagine Miraculosa Genestana, *Acta Ordinis Sancti Augustini*, 6, 1961, str. 25–33.

⁹ Geremia SANGIORGIO, Discovery at Genazzano, *Augustiniana*, 25, 1975, str. 45–47. Svoje odkritje je Sangiorgio raztrbil sicer že 18. maja 1974 v časniku *Osservatore Romano*.

¹⁰ Namig o tem sta objavili Dorothee KIESSELBACH, Begegnungen mit der Maria vom Guten Rat, *Dona Ethnologica. Beiträge zur Vergleichenden Volkskunde. Leopold Kretzenbacher zum 60. Geburtstag* (ur. Helge Gerndt, Georg R. Schroubek), München 1973 (Südosteuropäische Arbeiten, 71), str. 210, in Mathilde TOBLER, Das Gnadenbild

prikazanja genazzanske Madone oz., bolje rečeno, njenega prenosa iz Skadra, so se freske spet lotili umetnostni zgodovinarji pa tudi restavradorji, slednji tokrat predvsem raziskovalno. Ugotovitve so predstavili na mednarodnem znanstvenem srečanju *La Madonna di Scutari – la Luce d'Albania* v Skadru 22. aprila 2017.¹¹ Ob tem je bil na spletu (skupaj s prvo fotografijo celotne freske, sl. 2) objavljen prispevek albanških restavradorjev Edlira Çausi in Gentiana Vokopole: v njem avtorja mdr. trdita, da je bil znaten del freske poškodovan med njenim snemanjem s stene v eremitski cerkvi pod skadrsko trdnjavo in med njenim nameščanjem na steno genazzanske cerkve.¹² V drugačnih, manj nacionalističnih in fanatičnih okoliščinah bi »novoodkrita« celota gotovo lahko omogočila natančnejšo časovno in lokalno umestitev freske v okviru italijanskega poznogotskega slikarstva.¹³ Celotna podoba tudi kaže, da je imel Aurenhammer prav, ko je sklepal, da gre za starejšo varianto Eleouse s sedečim otrokom in ne za mlajšo, pri kateri otrok stoji na materinih kolnih in ki se pojavlja od 13. stoletja dalje.¹⁴

Čudeži so privabljali vse več romarjev in z njihovo miloščino je cerkev hitro zrasla do vrha; pozneje je bila še dvakrat temeljito prezidana, skoraj na novo pozidana (1621–1629 in 1774–1779), milostna kapela pa je ostala bolj ali manj nedotaknjena. Leta 1667 so v Genazzanu zelo slovesno praznovali 200. obletnico Marijinega prihoda in v njeno čast postavili *magnifico teatro*, ki ga je arhitekturno zasnoval in poslikal Poussin.¹⁵ Leta 1682 je podobo na pobudo kapitlja vatikanske bazilike sv. Petra papež Inocenc XI. okronal z zlatima kronama, leta 1734 pa je bila obdana z dragocenim marmornatim oltarjem, ki ga je daroval kardinal Alessandro Albani. V 19. in na začetku 20. stoletja sta bila genazzansko svetišče in tamkajšnja Madona deležna številnih novih milosti, ki jima jih je iz posebne



2. Celotna freska Marije z otrokom, avguštinska cerkev, Genazzano

Maria vom guten Rat. Seine Verbreitung im schweizerischen Teil des ehemaligen Bistums Konstanz, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 33, 1976, str. 269; obe sta prišli do podatka preko klepetavih avguštinskih patrov.

¹¹ Program srečanja je bil objavljen na spletni strani www.centroculturaleagostiniano.it/appuntamento/83 (26. 4. 2017).

¹² Edlira ÇAUSHI, Gentian VOKOPOLA, »Madonna degli Albanesi«. Për hërë të parë, imazhi i plotë i vepërës shqiptare të 1444-ës, www.gsh.al/2017/04/22/per-here-te-pare-imazhi-i-plote-i-vepres-shqiptare-te1400-es-2/ (26. 4. 2017).

¹³ Prvi se je tega lotil Andrea DI GIUSEPPE, Un tempo dall'Albania partita. Un'iconografia mariana tra Italia e Albania, www.academia.edu/32790043/Un_tempo_dallAlbania_partita_uniconografia_mariana_tra_Italia_e_Albania (21. 5. 2017). V spletni objavi referata z letošnjega skadrskega simpozija predstavlja druge podobne translacije podob preko Jadrana in nekatera dela z obeh obal, ki jih je mogoče postaviti v bližino genazzanske freske.

¹⁴ AURENHAMMER 1956 (op. 2), str. 110.

¹⁵ SENNI 1838 (op. 1), str. 331.

osebne vdanosti do Marije dobrega sveta naklonil papež Leon XIII.: leta 1884 je odobril nov oficij za praznik prikazanja milostne podobe, leta 1892 je članom tamkajšnje svete zveze dovolil nositi bel škapulir, 17. marca 1903 je povzdignil genazzansko cerkev v *basilico minor*, 22. aprila 1903 pa ukazal dostaviti invokacijo *Mater Boni Consilii* v lavretanske litanije.¹⁶ Od srede 19. stoletja dalje so se za svojo Mater božjo vse bolj zanimali tudi Albanci z vzhodne obale Jadrana. Po koncu krimske vojne leta 1856 je turški sultan dovolil na novo pozidati cerkev Marije dobrega sveta v Skadru in leta 1858 je v Genazzano priromala številčna delegacija albanskih katolikov, da bi svojo »Zozo« odnesla domov; ni jim uspelo, a genazzanski avguštinci so dali naslikati kopijo, ki jo je oktobra 1859 blagoslovil papež Pij IX. in jo izročil epirskim odposlancem.¹⁷ Leta 1895 je albanska škofovska konferenca razglasila Mater božjo dobrega sveta za zavetnico Albanije.¹⁸ Njeno cerkev, ki se je stoletja upirala, da bi jo spremenili v mošejo ali podrli, je zravnal z zemljo komunistični režim leta 1967, po 1993 pa je bila na njenem mestu pozidana nova.¹⁹

Leto 1734, ko je bila milostna podoba dopolnjena z novim, sedanjim oltarjem, pomeni tudi začetek promocijske akcije, s katero je genazzanska Mati božja zaslovela po vsem svetu. Andrea Bacci, kanonik rimske bazilike sv. Marka, se je takrat znašel v hudi duševni stiski, moreče misli so ga pestile noč in dan in ni si znal več pomagati. Pa je na ulici srečal mladenko iz soseščine, ki je bila že leta hroma, zdaj pa je s čudežno pomočjo milostne podobe v Genazzanu shodila. Tudi Bacci se je po njenem nasvetu odpravil tja in zaupljivo prosil Mater božjo, naj mu pomaga; Marija se mu je žareče nasmehnila in vedel je, da je rešen. Iz hvaležnosti do milostne Matere je odtlej do konca življenja pospeševal pobožnost do nje, tako v Rimu kot po vesoljni Cerkvi, in postal prvi apostol genazzanskega svetišča. Odtlej je vselej nosil s seboj podobice genazzanske Marije in jih delil ljudem ter jih prepričeval, kako mogočna je, z njimi je ozdravljaj bolne, miril nesoglasja in preprečeval nesreče. Njegova vnema je tudi avguštince, čuvarje svete podobe, navdihnila s svežim navdušenjem. Po njegovem nasvetu so leta 1748 začeli pisati novo knjigo čudežev, sam je spisal oficij na čast Mariji dobrega sveta, z dovoljenjem papeža Benedikta XIV. je v cerkvi sv. Pantaleona ai Monti v Rimu ustanovil bratovščino Marije iz Genazzana, po njegovi zaslugi in z njegovimi darovi je bilo genazzansko svetišče bogato okrašeno. Na njegovo pobudo je avguštinski pater De Orgio spisal zgodovino podobe Marije dobrega sveta, ki je razširila njeno češčenje po svetu in bila v veliko korist vsem poznejšim piscem o genazzanskem svetišču.

De Orgiova knjiga o zgodovini genazzanske milostne podobe je prvič izšla v Rimu leta 1740,²⁰ tule pa bomo upoštevali novo, bistveno razširjeno izdajo iz leta 1748.²¹ V naslednjih petdesetih letih je bila v Italiji z dodatki in variacijami natisnjena (vsaj) še petkrat, v prevodih ali povzetkih pa je izšla tudi v mnogih drugih deželah. Gre za apologetsko delo, a zasnovano kot prepričljiva znanstvena monografija. Poleg zgodovine svetišča in slike ter podrobnega popisa tamkajšnjih čudežev vsebuje tudi

¹⁶ MENAŠE 1994 (op. 2), str. 218, trdi, da je podoba Matere božje dobrega sveta dobila ime po lavretanskih litanijah.

¹⁷ Podatki so pridobljeni s spletne strani www.marianisches.de/maria-vom-guten-rat/maria-vom-guten-rat-zu-genazzano/ (23. 9. 2016), kjer je kot vir zapisa navedeno delo Dominik KASTNER, *Nähere Beschreibung des liebeichen Muttergottes-Bildes vom guten Rath zu Gstaig und der Kirche daselbst*, Salzburg 1858, v katerem pa tega ne najdemo.

¹⁸ DI GIUSEPPE 2017 (op. 13), str. 1.

¹⁹ Več o skadrski cerkvi SARRO 2016 (op. 1), str. 91–103.

²⁰ DI GIUSEPPE 2017 (op. 13), str. 1.

²¹ Angelo Maria DE ORGIO, *Istoriche notizie della prodigiosa apparizione dell'immagine di Maria Santissima del Buon Consiglio nella chiesa de' padri Agostiniani di Genazzano*, Roma 1748.

nekaj poglavij, ki so umetnostnozgodovinsko zelo pomenljiva. V 4. poglavju (O čudovitih potezah te svete podobe, o stanju, v kakršnem je zdaj, in o njenih čudežnih spremembah v obrazu in barvi) objavlja ekspertizo, ki jo je o sliki 11. junija 1747 podal Luigi Tosi, *virtuosissimo pittore* iz Genove, stanujoč v Rimu, učenec slavnega Solimene, ki je prišel naslikat kopijo genazzanske podobe.²² Ker o Tosiju v literaturi ne najdemo ničesar, dvomim, da je bil prav odličen ali slaven umetnik, gotovo pa je bil spreten umetnostni izvedenec in je avguštincem povedal prav tisto, kar so želeli slišati. Najprej je zatrdil, da nobena od dotedanjih kopij, tako slikarskih kot grafičnih, genazzanski podobi ni resnično podobna in da bo mojstra, ki je upodobljenca portretiral, zmeraj zelo težko doseči: Marijine in otrokove poteze so tako delikatne, ljubke, ljubeznive in posebne, da je videti slika prej angelsko kakor človeško delo. Kot velik poznavalec historičnih in sodobnih Marijinih slik je ugotovil, da podoba ni naslikana ne v grškem ne v gotskem slogu, niti v slogu zahodnega slikarstva preteklih stoletij ali v sodobnem slogu; v vseh pogledih kaže tako prefinjen in izbran okus, da jo bo za izdelavo kopije, ki ji bo toliko podobna, kolikor slikarska umetnost sploh zmore doseči, treba natančno preučiti do najmanjših podrobnosti. Javno je z gotovostjo zatrdil, da je moral podobo naslikati Umetnik, veliko boljši od človeka, ali vsaj kakšen svet mož, sploh ker ni mogoče razbrati, ali gre res za sliko ali za podobo, čudežno in z nebeškimi barvami vtisnjeno v omet. Med kopiranjem je opazil, da se je podoba spremenila: sprva je bil Marijin obraz sicer veder in ljubek, vendar blede, pozneje pa je nenadoma postal veličasten in rdečkasto ožarjen, lici pa kakor škrlatni vrtnici. Skupaj z barvo sta se spremenila Madonin pogled in svetloba v pupilah: radostna in žareča je imela oči bolj vesele, svetle in odprte. Tudi to čudežno spreminjanje je Tosija prepričalo, da je podoba verjetneje božansko kakor pa človeško delo, za čudežno pa je razglasil tudi njeno odlično ohranjenost. Posebej se je ustavil ob loku, okrašenem s pasovi različnih barv, nad Marijino Jezusovo glavo. Po njegovem ne gre za baldahin, kakor so ga nekateri razumeli, ampak za kos mavrice: to dokazujejo tri različne barve in stara navada, da so v preteklosti slikali Marijo obdano z nebeško mavrico.

Deseto poglavje govori o naslikanih,²³ enajsto pa o bakroreznih kopijah²⁴ po genazzanski podobi. Pisec najprej ponovno poudari, da slike ni mogoče verodostojno posneti. V različnih obdobjih so pošiljali sem slavne slikarje iz Rima in od drugod, a vsi so priznali, da je naslikati kopijo zelo težko, predvsem ker se Madona spreminja, najrajši prav med kopiranjem, kakor bi ji bilo nerodno. Kljub vsemu pa so bile za devocionalne potrebe in predvsem za ugledne osebnosti narejene številne kopije in poslone na vse konce. Leta 1735 so genazzanski avguštinci podarili patru magistru Michellu Mareschelu z Nemškega, ki je bil takrat asistent pri Sv. Avguštinu v Rimu, kopijo, ki jo je prej dolga leta nosil naokrog po papeški državi, po Abrucih in številnih drugih mestih in vaseh p. Antonio Soccini. Mareschel je dragoceno darilo poslal v rodno Prago, kjer so sliko postavili na oltar sv. Katarine v avguštinski cerkvi.²⁵ Druga pomembna kopija je v Mesini; v knjižici, ki so jo avguštinci dali natisniti o njej leta 1738 v Neaplju, se omenja kopija, ki jo častijo v kraljevem avguštinskem samostanu v Madridu: pred njo se vsako leto zberejo vsi trije vrhovni sveti Španije, slavna pa je tudi po tem, da se je pogovarjala z angelskim mladeničem Alojzijem Gonzago in mu svetovala, naj stopi k jezuitom. Po mesinski so bile narejene še druge sicilijanske kopije, med katerimi posebej slovi tista v Catanii. Številne kopije je najti v Rimu; med njimi je najstarejša ona v vatikanski zakristiji, narejena ob kronanju

²² DE ORGIO 1748 (op. 21), str. 32–38.

²³ DE ORGIO 1748 (op. 21), str. 116–133.

²⁴ DE ORGIO 1748 (op. 21), str. 133–145.

²⁵ Kopijo je leta 1722 na svilo naslikala Teresa Simonetti; gl. DILLON 1884 (op. 1), str. 312.

slike leta 1682. Najdlje pa se je De Orgio pomudil pri slikah genazzanske Matere božje v Kalabriji, kjer je podoba zaradi svojega izvora postala priljubljena med številnimi albanskimi prebežniki. Podobo so tu imenovali izključno *Madonna degli Albanesi*; najbolj slavna je bila tista v kraju S. Benedetto Ullano, tu so bile zgrajene tudi prve njej posvečene cerkve, postavljeni so ji bili številni oltarji. Največ zaslug za prodor Marije dobrega sveta v Kalabrijo je imel don Stefano Andrea Rodotà, albanski duhovnik grškega obreda, ki je podobo in njen historiat spoznal leta 1713 v Genazzanu. Kar se pa tiskanih podob tiče, je nemogoče povedati, koliko jih je v teh 280 letih zaokrožilo po Italiji in po svetu. V tem poglavju De Orgio objavlja pismo, ki ga je na njegovo prošnjo 2. februarja 1748 napisal Andrea Bacci in v katerem opisuje svojo čudežno izkušnjo z genazzansko podobo in svoje delo v njeno čast odtlej. Podobice Marije dobrega sveta je vneto razpošiljal po vseh italijanskih državah pa v Istro in Dalmacijo, na Portugalsko, v Katalonijo, s pomočjo misijonarjev jih je razširil do Brazilije, Afrike in Amerike. Dotlej jih je, če ne šteje tistih, ki jih je sam vsakodnevno razdal ljudem, razposlal po svetu kakšnih 97.000.

Takšno ali podobno številko najdemo tudi v novejši literaturi, saj ni doslej še nihče upošteval mlajših izdaj De Orgiovega dela. Že v naslednji izdaji je namreč avtor dodal drugo Baccijevo pismo z 29. novembra 1752, v katerem poroča o svojem delu propagandista Matere božje dobrega sveta v zadnjih štirih letih in ki je za razumevanje nadaljnega širjenja posnetkov milostne podobe ključnega pomena.²⁶ V tem času je razposlal po Italiji in po svetu še 410.000 podobic, skupaj torej 507.000.²⁷ Poleg tega pa je zdaj distribuiral tudi slikane kopije genazzanske Marije: iz mnogih mest, provinc in kraljestev je dobival brez števila prošenj zanje, zato je imel zdaj pri sebi v Rimu slikarja, srčno vdanega Mariji, ki jih je slikal prav podobne originalu; doslej jih je Bacci razposlal 2000 ali več. Med najvidnejšimi, ki so najbolj čudotvorne, omenja eno, ki jo je 1741 poslal v Katalonijo in kateri so takoj postavili kapelo in čudovit oltar. Ena je šla v Rimini, ena v Savojo, ena na Filipine, ena v Mehiko, številne pa v Ameriko. Veliko jih je poslal tudi v Benetke, Padovo, Bologno, Genova, Spoleto in druga pomembna italijanska mesta, eno v Vác na Ogrskem škofu Altanu,²⁸ ki ji je sredi med hišami heretikov postavil razkošen tempelj. Številne kopije za različna italijanska mesta so naslikali tudi drugi slikarji. Omenja sliko v Chietiju, ki so ji zgradili bogato štukirano kapelo, in v Toccu, ki je dobila ljubek oltar, pa v rimski cerkvi S. Pantaleone ai Monti z bratovščino. Lepa kopija je v Pragi, veliko jih je na Siciliji in v Neapeljskem kraljestvu in kmalu bodo zrasli številni oltarji, kapele in cerkve v čast podobi Marije dobrega sveta, ki hoče biti povsod poznana in povsod razdajati svojo dobroto. In ki hoče biti češčena: znani da so mu številni primeri, ko je podobica, ki so jo skrili v predal, namesto da bi jo obesili na steno, preprosto izginila iz hiše in se pojavila daleč proč pri ljudeh, ki so si jo zares želeli.

Vrhunec evropske ekspanzije je podoba Matere božje dobrega sveta doživela po letu 1753. Tega leta so se predstojniki evropskih avguštinskih samostanov zbrali na generalnem kapitlju reda v Bologni. V literaturi se od Beissla naprej prepisuje, da je kapitelj sklenil pospeševati češčenje genazzanske

²⁶ Angelo Maria DE ORGIO, *Istoriche notizie della prodigiosa apparizione dell'immagine di Maria Santissima del Buon Consiglio nella chiesa de' padri Agostiniani di Genazzano*, Foligno 1753, str. 209–220.

²⁷ Dionigio CIAPPOLINI, *Divoto compendio della storia della prodigiosissima sagra Immagine di Maria Santissima del Buon Consiglio portata, secondo la pia antica tradizione, da Scutari, città dell'Albania, nella Chiesa di S. Agostino di Genazzano, Diocesi di Palestrina. Con sua Novena, ed esercizj di pietà, per apparecchiarsi santamente alla dilei sollennità*, Venezia 1756⁴, str. 18, navaja, da naj bi bil Bacci dotlej razposlal po svetu že več kot milijon reprodukcij.

²⁸ CIAPPOLINI 1756 (op. 27), str. 20, dodaja, da je bila slika za škofa Altana kopirana maja 1752.

podobe po vseh postojankah reda,²⁹ a v resnici kakšen formalen sklep sploh ni bil potreben: genazzanski apostol Andrea Bacci, ki se je udeležil zbora, je s svojo gorečo predanostjo zlahka prepričal vse prisotne, kolikšnih koristi si smejo od te milostne podobe obetati. V povzetku De Orgiove knjige, izdanem v Münchnu po 1756, je Baccijevo poslanstvo takole popisano: »Prav je, da avguštinci visoko cenijo čudodelno podobo, ki jim je bila poslana iz nebes, razodevajo njene čudežne okoliščine in si prizadevajo češčenje Matere božje dobrega sveta vsepovsod uveljaviti in pospeševati. Pri nas na Nemškem se je njeno češčenje sicer začelo šele pred kratkim, da pa se je to vendarle zgodilo, gre zahvala kanoniku Andrei Bacciju, ki se je podal na dolgo pot k zadnjemu generalnemu kapitlju eremitov sv. Avgušтина v Bologni leta 1753 samo zato, da bi lahko patre, zbrane tudi iz daljnih tujih dežel, seznanil z odličnostjo genazzanske čudodelne podobe.³⁰ To je storil z neverjetno vnemo, razdelil jim je veliko manjših in velikih podob in jim svetoval, naj razširjajo pobožnost do te milostne podobe tudi v svojih deželah. Zato je zdaj v številnih avguštinskih cerkvah videti izpostavljene te lepe Marijine slike, vernikom pa poklanjajo tudi majhne tiskane podobice s prikazom čudežnega prihoda milostne podobe v Genazzano, in sicer v dobri veri, da se bo s tem povečala slava presvete Device, pobožnost do nje pa bo ljudem pomagala v njihovih stiskah, in to brez škode za druge Marijine milostne podobe.«³¹

Že leta 1467 je bila v Genazzanu ustanovljena prva mendikantska bratovščina, *Fraternità della Madonna di Genazzano*; njen osnovni cilj je bil zbirati denar za dokončanje Petruccine cerkve. Ko sta bila v treh letih cerkev in konvent gotova, se redovnikom bratovščina ni zdela več potrebna in namesto nje so ustanovili novo, poimenovano *Compagnia dell' Orazione*.³² Kar pa je bil račun brez krčmarja, kajti tudi prvotna združba je živela naprej, v njej so bili predvsem Albanci, ki so verjeli, da je prišla Madona v Italijo po vojaško pomoč in ne po podporo molitve, kakor so trdili v drugi. Politično obarvani spori so se vleкли in zaostrovali vse do leta 1604, ko je papež Klemen VIII. z bulo *Quaecumque* bratovščine temeljito reformiral in jih podredil krajevnim škofom. Prva genazzanska bratovščina se je zdaj pridružila rimski bratovščini *del Gonfalone* in prevzela skrb za bolnišnico za reveže in za revne romarje, druga se je povezala z rimsko *Confraternità della Morte*; obe sta seveda še naprej, a složno gojili pobožnost do genazzanske Marije. Sicer pa je bil Genazzano izrazito božjepotno središče, kjer je bil v ospredju individualni osebni stik vsakega romarja z milostno podobo, potrebo po formalnem združevanju pa so preglasili odpustki in milosti, ki so jih bili verniki obilno deležni *in situ*. Sploh pa se nam utegne ob prebiranju sočasne literature zazdeti tamkajšnje dogajanje bolj podobno idolatriji kakor krščanski pobožnosti in bolj vraževerju kakor pravi veri. Sredi 18. stoletja, v času intenzivnega prizadevanja za svetovno promocijo svoje milostne podobe, so genazzanski avguštinci ustanovili novo bratovščino oz. zvezo častilcev tamkajšnje Marije: romarje, ki so si želeli ostati trajno povezani s podobo Matere božje dobrega sveta in biti sodeležni vseh milosti, ki jih je delila, so začeli vpisovati v posebno knjigo. Ta združba, tako duhovnikov kot laikov obeh spolov, imenovana *Pia unio*, je bila formalizirana leta 1753, ko jo je na prošnjo generalnega priorja avguštinskega reda p. Frančiška Ksaverja Vasqueza z brevom *Iniunctae nobis* 2. julija ustanovil oz. potrdil papež Benedikt XIV. Člani so bili dolžni vsak dan zmoliti tri zdravamarije, pospeševati Marijino čaščenje in imeti doma sliko

²⁹ Stephan BEISSEL, *Wallfahrten zu unser lieben Frau in Legende und Geschichte*, Freiburg im Breisgau 1913, str. 89.

³⁰ AURENHAMMER 1956 (op. 2), str. 111, je menda prvi zapisal, da je Bacci leta 1753 potoval (celo večkrat) tudi na Nemško; tudi ta izmislek se poslej pridno ponavlja, zlasti v nemški literaturi.

³¹ Angelo Maria DE ORGIO, *Teutscher Auszug der Merkwürdigsten Begebenheiten und Wunderen von der gnadenreichen Bildnuß Mariae von guten Rath*, München b. I. (aprobacija in *imprimatur* april 1756), str. 45.

³² SENNI 1838 (op. 1), str. 285–288.

Matere božje dobrega sveta, enkrat letno pa darovati oz. plačati sveto mašo za vse člane, če tega niso zmogli, pa se z enakim namenom udeležiti maše in prejeti sveto obhajilo. Samo iz formulacije o odpustku, ki pripada članu na dan vpisa (*eo die, quo vel absentes, vel praesentes adscribi contigerit*),³³ je v papeškem pismu mogoče razumeti, da so se lahko vpisovali v unijo tudi tisti, ki niso bili osebno v Genazzanu. Postopek nam podrobneje pojasni nemški povzetek De Orgiove knjige, izdan v Münchnu: vsakdo, ki se hoče vpisati v to duhovno zvezo, mora porovati v Genazzano, če ne more, pa se mora vpisati v kaki drugi avguštinski cerkvi, katere predstojnik je dolžan imena vpisanih poslati patru generalu, ta pa jih bo dal vpisati v genazzansko knjigo.³⁴ Avguštinci so tako zasnovali moderno vesoljno duhovno zvezo, s katero bi nad enotno bratovščino ohranili popoln monopol. Vendar vsaj na severu unija ni zaživela tako, kakor so si zamislili (očitno pa tudi v Italiji ne povsem, saj je npr. celo Bacci sam pri Sv. Pantaleonu ai Monti ustanovil »svojo« unijo),³⁵ in namesto da bi se Marijini častilci vpisovali v enotno unijo, so ustanavljali bratovščine po starem, z odobritvijo krajevnega ordinarija in potrditvijo svetega sedeža, avguštinci pa so pri tem popolnoma izpadli iz igre, razen kadar je šlo za bratovščine pri njihovih cerkvah. Beissel omenja bratovščine v Münchnu, Kinzweilerju (ustanovitev je potrdil Klemen XIII. leta 1767), Kölnu, Mainzu in Koblenzu (prav tako jo je potrdil Klemen XIII. leta 1767).³⁶ Münchenska bratovščina je bila pravzaprav genazzanska *Pia unio* v malem: zaradi neke tamkajšnje kopije, ki je zelo slovela po čudežih, je bavarska princesa Marija Antonija Saška izprosila od papeža Klementa XIII., da je ustanovil enotno sveto zvezo za vse bavarske ustanove avguštincev eremitov in prenesel nanjo privilegije, ki jih je genazzanski uniji odobril Benedikt XIV.; zveza je bila slovesno ustanovljena 25. aprila 1761.³⁷ Kakor dokazuje pristopnica, ohranjena v grafični zbirki Narodnega muzeja v Ljubljani, je bila na enak način leta 1770 ustanovljena bratovščina pod naslovom in zaščito Matere božje dobrega sveta v mestni župnijski cerkvi v Šentvidu na Glini: ustanovljena je bila *Auctoritate Ordinaria*, papež Klemen XIV. pa jo je potrdil in obdaril z bogatimi odpustki. Poleg teh – in, seveda, poleg podobe Matere božje dobrega sveta – so na pristopnici natisnjene tudi dolžnosti udov: enkrat letno morajo nameniti udeležbo pri maši s spovedjo in obhajilom za vse žive in pokojne sobrate, trikrat na dan morajo zmoliti avemarijo in doma morajo imeti podobo genazzanske Marije dobrega sveta, jo častiti in spodbujati njeno čiščenje tudi pri drugih.³⁸ Od bratovščin, evidentiranih na današnjem slovenskem ozemlju, ima ohranjeno ustanovno listino le tista pri Novi Cerkvi in tudi tu je bil postopek enak: ustanovil jo je ordinarij, goriški knezoškof Karel Mihael grof Attems, 20. julija 1761, potrdil jo je papež Klemen XIII., privilegije pa ji je 26. avgusta 1778 podelil Pij VI.³⁹ Kdaj so nastale prve bratovščine ob kopijah genazzanske podobe po Italiji, ni prav jasno; Senni neprepričljivo piše, da po (uspešnem) obisku Urbana VIII. leta 1631, če so obstajale že prej, pa da so se takrat gotovo še pomnožile. Če so obstajale, bi bilo logično pričakovati, da jih bodo ob ustanovitvi *Pia unio* vključili vanjo, vendar niti papeška bula niti drugi viri o tem ne govorijo.

Prvih sto let, pod imenom *Madonna del Paradiso*, je genazzanska milostna podoba opravljala običajne tavmaturške posle: reševala in ozdravljala tiste, ki so verjeli v njeno čudežno moč. In tiste,

³³ DILLON 1884 (op. 1), str. 447.

³⁴ DE ORGIO b. I. (op. 31), str. 51.

³⁵ DILLON 1884 (op. 1), str. 385.

³⁶ BEISSEL 1913 (op. 29), str. 90.

³⁷ DILLON 1884 (op. 1), str. 306–307.

³⁸ Narodni muzej Slovenije, Ljubljana, grafični kabinet, G-10579.

³⁹ Ignaz OROŽEN, *Das Dekanat Neukirchen*, Marburg 1893 (Das Bisthum und die Diözese Lavant, 8), str. 96–98.



3. Jezuitska Mati božja dobrega sveta, podobica



4. Redemptoristovska Mati božja dobrega sveta, 1850, samostanska cerkev sv. Jožefa, Bruselj

ki vanjo niso verjeli, prepričevala tudi na dokaj drastičen način: kajkrat beremo v knjigi čudežev o kom, ki se je vrnil iz Genazzana trdeč, da ni videl nobenega čudeža ali celo da v čudeže ne verjame, pa mu je takojci zbolel ali celo umrl otrok, da je moral z ubožcem na rokah pohiteti nazaj in genazzanska Mati božja mu je zdaj dokazala, kako dobrotno čudodelna je. Tudi pod novim imenom, pod katerim jo poznamo še danes, se njen delokrog ni veliko spremenil, pa tudi če se je ob tavmaturškem poslu jela ukvarjati še s svetovalnim, je bilo to veliko težje pokazati in dokazati. Pač pa je njen novi naziv počasi spremenil strukturo njene klientele – vse več je bilo tudi takih, ki se v njeno varstvo niso zatekali zgolj zaradi bolezni in v življenjski ogroženosti. Posebej se je, razumljivo, prikupila »nezmo-tljivim« papežem, ki so pogosto romali k njej, vse od Urbana VIII. leta 1631 (pravzaprav ni prišel po nasvet, ampak prosit Marijo, da bi ustavila kugo) do Janeza Pavla II. leta 1993. Pričakovanja do podobnosti kot svetovalke so že v 18. stoletju zrasla do obsega, kakršnega kaže knjiga *Marianisches Orakel* premonstratenskega patra Sebastian Sailerja: ta je genazzanski Mariji posodil pero in v njenem imenu ponujal nasvete za ravnanje v najrazličnejših življenjskih situacijah.⁴⁰

⁴⁰ Sebastian SAILER, *Marianisches Orakel, das ist, heilsame Rätke Mariä von dem guten Rath Ihren Pflegekindern, und Verehrern Ihres Wunderbildes zu Gennazano auch dessen durch die katholische, und allein wahrgläubende Christenheit fast allgemeinen Ebenbildern auf die in zerschiedenen Zufällen vorgetragene Anfragen ertheilt und in eine Sammlung gebracht*, Augsburg 1764, drugi del Augsburg 1770.



5. Antonio Gramignani: Mati božja dobrega sveta v Genazzanu, ilustracija v knjigi A. M. De Orgio, *Istoriche notizie*, Roma 1748

Kljub De Orgiovi akribiji pri popisovanju kopij genazzanske podobe pravzaprav še zmeraj ne vemo, kdaj so nastale prve; pozneje so se za njene kopije neupravičeno razglašale tudi podobne podobe vse od 15. stoletja dalje.⁴¹ Zdi se, da je vatikanska kopija, naslikana ob kronanju podobe leta 1682, najstarejša v Italiji, po Evropi pa do srede 18. stoletja kopij genazzanske Marije ni bilo. Izjema je madridska, ki pa je videti sumljiva iz dveh razlogov: nastati bi bila morala še globoko v 16. stoletju, saj je bil (bodoči) sv. Alojzij tam za paža infantu Diegu v letih 1581–1583, in zlahka bi ji očitali nelojalnost, če je mladeniča namesto k svojim avguštincem usmerila k jezuitom. V resnici so se mesinski avguštinci, od katerih je De Orgio premalo kritično prepisal podatek, okitili s tujim perjem: madridska Mati božja dobrega sveta ni kopija genazzanske slike, ampak kip stoječe Marije z otrokom, in ni visela v avguštinski cerkvi, ampak stoji v kraljevi jezuitski cerkvi sv. Izidorja. Jezuitska Marija dobrega sveta (sl. 3) nima nobene zveze z genazzansko, ime je dobila po svoji vlogi svetovalke vrhovom španske politike; v Španiji je bila v baroku kar razširjena, drugod pa je jezuitom ni uspelo prav plasirati.

Pač pa izvira od nje naslov *Marija dobrega sve-*

ta, ki ga nosi knjižica jezuitske bratovščine Marijinega oznanjenja v Ingolstadt iz leta 1687⁴² – tudi ta bi utegnil koga speljati na krivo pot. V 19. stoletju so si svoj tip Matere božje dobrega sveta izmislili še redemptoristi: tako so krstili kip stoječe Marije z otrokom, ki so ga inavgurirali leta 1850 v cerkvi sv. Jožefa v Bruslju (sl. 4).⁴³

Kakšna likovna izhodišča so torej Bacci in genazzanski avguštinci ponudili potencialnim klientom, ko so leta 1753 sprožili svojo propagandno akcijo? Že prej, zlasti pa od Tosijeve ekspertize leta 1747 je veljalo, da slike ni mogoče zares posneti, kar je seveda umetnikom olajšalo delo, jih odvezalo odgovornosti in jim puščalo dovolj ustvarjalne svobode. De Orgiova knjiga iz leta 1748 tako prinaša (ne na frontispicu, ampak šele za nepaginiranimi uvodnimi besedili in kazali) kot izhodišče reprodukcijo (sl. 5), ki je v detajlih daleč od izvirnika (res pa se tudi ne kiti s kakšnim *vera effigies*). Marijin obraz je izgubil vso majestetičnost in ostrino ter postal prijazno okrogel, otroku so zrasli kodrasti lasje, njegova levica je malo bolj prefinjena, peplum, ki mu prekriva ramo (tu je bila freska očitno

⁴¹ DILLON 1884 (op. 1), str. 296.

⁴² *S. Maria de Bono Consilio sive modus rite in quovis negotio sanam electionem ope Deiparae Virginis instituendi dd. sodalibus mai. congr. acad. eiusdem Virginis ab Angelo salutatae in xenium oblatas*, Ingolstadii 1687.

⁴³ Auguste De REUME, *Les vierges miraculeuses de la Belgique*, Bruxelles 1856, str. 148–154; BEISSEL 1913 (op. 29), str. 91.



6. Mati božja dobrega sveta v Genazzanu, frontispic knjige A. M. De Orgio, *Istoriche notizie*, Venezia 1754



7. Mati božja dobrega sveta v Genazzanu, frontispic knjige *Merkwürdigste Begebenheiten*, Steyr (po) 1756

poškodovana), je poživljen z globoko trikotno gubo. Povsem pa je spremenjeno ozadje: trona ni več, namesto nerazumljivega loka pa je zdaj za Marijino glavo prav tako nerazumljiv »neznani lebdeč predmet« mandorlaste oblike. V prvem natisu nosi grafika podpis rezca: A. Gramignani scul. sup. permissu, v poznejših (kjer je predvsem draperija nekoliko popravljena, razločneje definirana) so ga izpustili, prejkone zato, da bi ime catanijskega grafika ne zbujalo dvomov, ali ne gre za kopijo tamkajšnje kopije, prav tako omenjeno v knjigi.⁴⁴ Reprodukcijska na frontispicu beneške izdaje iz leta 1754 (folignska iz 1753 ni ilustrirana) se baha kot *vera immagine*, pa je še dlje od originala: Marijin in zlasti Jezusov obraz sta shujšana, otrok pa se zdaj zazira že skoraj v nas; neznani lebdeči predmet ostaja nerazumljen in nespremenjen (sl. 6). Milansko izdajo iz 1755 je dal natisniti Federico Soncini, prošt cerkve sv. Evzebija v Comu, posvečena je tamkajšnji kopiji genazzanske slike, ki mu jo je leta 1748 podaril Bacci, in ima na frontispicu njeno reprodukcijo, ki pa je verjetneje kot po dejanski sliki vezana po Gramignanijevem bakrorezu iz 1748. Neznani lebdeči predmet se iz neopredeljive mandorle počasi spreminja v kitajski vok. Frontispic izvlečka iz De Orgiove knjige z naslovom *Merkwürdigste Begebenheiten und Wunderthaten*, izdanega v Steyru (brez letnice; aprobacija in imprimatur sta iz

⁴⁴ Prim. Alexander GRÖNERT, Gramignani, Antonio, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 60, München-Leipzig 2008, str. 205.



8. Klauber: Mati božja dobrega sveta v Genazzanu, frontispic knjige Teutscher Auszug, Augsburg 1763



9. Carlo Grandi: Mati božja dobrega sveta v Genazzanu, bakrorez



10. Filippo Pilaja: Mati božja dobrega sveta v rimski cervi S. Lorenzo in Lucina, bakrorez



11. Klauber: Mati božja dobrega sveta v Genazzanu, podobica

aprila 1756, kar pomeni le datum *post quem*),⁴⁵ se ponaša s pravo karikaturou. Marijin okrogli obraz s stisnjenimi usteci bi še bil, otrok pa je videti kot majhen šimpanz s šapami velikega šimpanza (sl. 7). Lebdeči predmet sega zdaj od roba do roba in bi ga zato lahko razumeli tudi kot arkado v apsido ali kupolasto obokano kape-lo. Bolje jo je odnesla augsburška izdaja knjige *Teuscher Auszug* iz 1763, katere frontispic je naredil Klauber;⁴⁶ originalu ni sicer nič več podobna, Marijin obraz je zožen in otrok je prav priku-pen, le njegova zalita ročica spominja na svinjski parkelj (sl. 8).

Poleg reprodukcij v knjigah so seveda krožili tudi grafični listi, ker pa so večinoma anoni-mni in nedatirani, jih je težko kronološko razvrščati in locirati; sploh pa je ohranjenih več takih, ki so vezani na sekundarne lokacije kopij, kakor pa prav genazzanskih. Carlo Grandi⁴⁷ je vrezal v Rimu 1763 podobico, ki se ponaša z oznako *vera imagine*, a je bolj kot originalu spet podobna Gramignanijevi grafiki, le mandorla iz lokov, ki se sekata že zunaj slikovnega polja, je morda bližja ozadju genazzanske podobe.⁴⁸ Grandi je naredil tudi večji list, na katerem obdajajo osnovni motiv dekorativne bočne volute, na vrhu je lam-brekinast baldahin z zastorom, spodaj pa uokvirjeno polje z daljšim besedilom (sl. 9); to grafiko so v cistercijski opatiji Eschenbach porabili kar kot sliko Matere božjega sveta, tako da so jo na straneh nekoliko razširili in pobarvali.⁴⁹ Isto grafiko je leta 1764 v Rimu kopiral Filippo Pilaja kot *vera imagine* milostne podobe Matere božje dobrega sveta, ki jo častijo v rimski cerkvi S. Lorenzo in Lucina; spremenjena je le marginalna dekoracija, na vrhu pa je namesto baldahina kartuša z golobom sv. Duha (sl. 10). Klauber je vrezal več grafik po genazzanski sliki (sl. 11) pa tudi po milostni podobi Marije dobrega sveta, ki jo od 1757 častijo v cistercijski cerkvi v Stamsu;⁵⁰ veliko bližje kakor tamkajšnji sliki, ki je značilna »baccijevska« kopija genazzanske podobe, so spet Gramignanijevemu bakrorezu in drugim iz njega izvedenim knjižnim ilustracijam (sl. 12).



12. Klauber: Mati božja dobrega sveta v Stamsu, podobica

⁴⁵ *Merkwürdigste Begebenheiten und Wundertaten, nebst neuntägiger Andacht, Tag-Zeiten, Litaney, und anderen Gebettern zu der Göttlichen Genazzanischen Gnaden-Mutter Maria von guten Rath, dero wahrer Abriß in vielen Gottes-Häusern zur Verehrung ausgesetzt ist*, Steyr b. l. (aprobacija in imprimatur april 1756).

⁴⁶ *Teuscher Auszug der Merkwürdigsten Begebenheiten und Wundern samt einer neuntägigen Andacht, Tag-Zeiten von und Litaney von der gnadenreichen Bildnuß Mariæ vom guten Rath*, Augsburg 1763.

⁴⁷ Gerhard WEIDEMANN, Grandi, Carlo, *Allgemeines Künstlerlexikon* 2008 (op. 44), str. 268.

⁴⁸ Reprodukcijska je dosegljiva na spletnem naslovu www.ebay.it/sch/?isRefine=true&_sacat=20148&_nkw=madonna+del+buon+consiglio&_mwBanner=1&_sop=15 (13. 2. 2017).

⁴⁹ TOBLER 1976 (op. 10), str. 276–277.

⁵⁰ TOBLER 1976 (op. 10), str. 270–271.

Mati božja dobrega sveta na Slovenskem

Po Evropi se s slikami in podobami Marije dobrega sveta zadnjih sto let ukvarja predvsem etnologija v okviru t. i. *Religiöse Volkskunde*; naj omenim samo izhodiščne Gugitzeve »sezname«⁵¹ pa poznejše bolj specifične, prav na naš tip vezane objave iz Avstrije, Nemčije in Švice.⁵² Pri nas se etnologija po 1945 s sakralnimi temami zlepa ni ubadala, umetnostne zgodovine pa take marginalije tudi niso zanimale. Prvi je spregovoril o tipu Marije dobrega sveta Stele leta 1940: da gre za zmanjšano varianto Ljubeznive Marije, *Glykofiluse*, je zapisal, in da je bila ta podoba »v 18. stoletju, lahko rečemo, last vsake župne cerkve.«⁵³ Leta 1957 pa je prav Stele povedal, da te podobe umetnostnozgodovinsko niso ne pomembne ne interesantne: v svoji ne prav kolegialni kritiki razstave del Fortunata Berganta v Narodni galeriji leta 1951 se je mdr. obregnil ob »dela druge vrste, Marijine podobe priložnostnega značaja, množico kopij Genazzanske M. B. itd.«⁵⁴ Gre za »dela umetnostno nepomembnega značaja«, »ki so največkrat posnetki tujih predlog in za označbo Bergantovega osebnega sloga ne prihajajo polnovredno v poštev.«⁵⁵ Malo zmedeno je videti, ko v isti sapi trdi, »da je najznačilnejši kriterij za avtorstvo takih slik, kolikor bi umetnostnega zgodovinarja zanimalo, njihov slikarski stil. Vsi primeri /.../ so namreč samo ikonografsko povzeti po vzorih znanih milostnih Madon, način slikanja pa je vselej in z vsemi značilnostmi fiziognomije, obdelave gubanja oblek, kolorita in tudi podrobnosti, kakor so predvsem roke in ušesa, popolnoma Bergantov.«⁵⁶ Da »kljub zakonitostim, ki jih mora pri ustvarjanju določene kopije upoštevati, zapusti slikar na sliki še vedno dovolj tiste osebne note, ki spremlja njegov slogovni razvoj,« je ob Cebeju previdno zapisal Šerbelj,⁵⁷ odločnejše in, seveda, zgovorneje je zagovarjal pomen »slikarjeve immanentne umetniške ustvarjalnosti, ki je lahko edina izrazito osebno prežarila in s tem preustvarila tudi eklektična dela, zato ni zanemarljiva niti tedaj, ko so slike docela posnete po grafičnih predlogah«, Milček Komelj.⁵⁸ Seveda se lahko strinjamo s Steletom, da je za opus nekega slikarja brez pomena, če mu lahko pripišemo eno kopijo genazzanske Madone več ali manj,⁵⁹ a poskusimo perspektivo obrniti: množico anonimnih podob,

⁵¹ Npr. Gustav GUGITZ, *Das kleine Andachtsbild in den Österreichischen Gnadenstätten in Darstellung, Verbreitung und Brauchtum nebst einer Ikonographie. Ein Beitrag zur Geschichte der Graphik*, Wien 1950; Gustav GUGITZ, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch. Ein topographisches Handbuch zur religiösen Volkskunde*, 1–5, Wien 1955–1958; Gustav GUGITZ, *Kärntens Gnadenstätten in der Graphik ihrer Andachtsbilder*, Klagenfurt 1963.

⁵² Elfriede GRABNER, *Maria vom guten Rat, Volkskunde. Fakten und Analysen. Festgabe für Leopold Schmidt zum 60. Geburtstag* (ur. Klaus Beitzl), Wien 1972 (Sonderschriften des Vereines für Volkskunde in Wien, 2), str. 327–338; KIESELBACH 1973 (op. 10), str. 209–217; TOBLER 1976 (op. 10), str. 268–284; Mathilde TOBLER, *Marianische Gnadenbildkopien in der schweizerischen Quart des Bistums Konstanz*, Stans 1991, zlasti str. 132–137; Elfriede GRABNER, *Mater Gratiarum. Marianische Kultbilder in der Volksfrömmigkeit des Ostalpenraums*, Wien-Köln-Weimar 2002, str. 83–103.

⁵³ France STELE, *Slovenske Marije*, Celje 1940 (Mohorjeva knjižnica, 114), str. 15–16. Primat bi sicer moral pripasti Steski, ki se je tipa dotaknil že v letih 1927 pa 1937, vendar je zapisal, da so sliki M. B. dobrega sveta začeli častiti l. 1763. v Desanzanu v Gorenji Italiji: gl. Viktor STESKA, *Slovenska umetnost. I: Slikarstvo*, Prevalje 1927 (Mohorjeva knjižnica, 16), str. 91; Viktor STESKA, *Prešernova ulica v Ljubljani pred 170 leti, Kronika slovenskih mest*, 4, 1937, str. 52–53.

⁵⁴ France STELE, *Slikar Fortunat Bergant. Umetnik in njegov stil*, Ljubljana 1957 (Razprave I. razreda SAZU, 4/2), str. 4.

⁵⁵ STELE 1957 (op. 54), str. 10, 20.

⁵⁶ STELE 1957 (op. 54), str. 20.

⁵⁷ Ferdinand ŠERBELJ, *Slikar Anton Cebej, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 13, 1977, str. 115.

⁵⁸ Milček KOMELJ, *Svetniki. Slikarstvo XVIII. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2008, str. 16.

⁵⁹ STELE 1957 (op. 54), str. 20.



13. *Mati božja dobrega sveta*,
(pred) 1761, ž. c. sv. Lenarta,
Nova Cerkev

katerih vsaka naj bi vendarle kazala individualne karakteristike svojega slikarja, bi bilo pač koristno analizirati in jim poiskati avtorje. Poglavitni razcvet podobe Marije dobrega sveta lahko omejimo na dobrega četrta stoletja znotraj poznega baroka in pričakovali bi, da je naše slikarstvo tega časa že dovolj preučeno in nam to ne bo povzročalo prevelikih problemov. Edini umetnostni zgodovinar, ki se je po Steletu še ukvarjal s tipom genazzanske Matere božje, pa pretežno z ikonografskega vidika, je Lev Menaše;⁶⁰ pred kratkim se je v svoji knjigi o božjih poteh, ki je zasnovana v tradiciji avstrijske etnografije in na umetnostnozgodovinsko področje komaj kdaj stopi, večkrat dotaknila Metoda Kemperl.⁶¹

V naši literaturi se razcvet kopij Matere božje dobrega sveta največkrat vzporeja z razcvetom njej posvečenih bratovščin,⁶² zato zlahka dobimo občutek, da so bile tudi slednje podobno številne. V resnici so dokumentirane le štiri. Vendar pa bratovščinam Matere božje dobrega sveta, kar se tiče prodornosti pri širjenju njihove podobe, nobena druga ni prišla niti blizu. Njihovi cilji so bili večinoma versko-socialni, edino poslanstvo bratovščin Marije dobrega sveta pa je bilo častiti in širiti čaščenje – ne Marije, ampak njene genazzanske podobe. Danes težko razumemo, da je lahko sredi stoletja razsvetljenstva v Evropi z blagoslovom Katoliške cerkve vzcvetela taka anahronistična idolatrija.

⁶⁰ MENAŠE 1994 (op. 2), str. 218–219.

⁶¹ Metoda KEMPERL, *Romanja in romarske cerkve 17. in 18. stoletja na Slovenskem. Gorenjska z Ljubljano, Celje* 2011, str. 111 in passim.

⁶² Npr. Marijan MAROLT, Iz monografije o Bergantu, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 20, 1944, str. 88; Milček KOMELJ, *Fortunat Bergant. Življenje in delo*, Ljubljana 1997, str. 21.

Redko katera Marijina slika nosi napis, kateremu tipu pripada, med kopijami genazzanske Madone pa skoraj ni takšnih, ki ga ne bi imele.

Leta 1761 sta bili ustanovljeni bratovščini Marije dobrega sveta v župnijski cerkvi sv. Lenarta pri Novi Cerkvi in v podružnični cerkvi sv. Jurija na Slinovcah (Globočice pri Kostanjevici), leta 1764 je nastala bratovščina v avguštinski cerkvi Marijinega oznanjenja v Ljubljani, leta 1766 pa še v župnijski cerkvi sv. Jurija v Mozirju. O mozirski vemo le to, da je bila vpeljana na praznik sv. Jurija in da je ob tem pridigal frančiškanski pater Jakob Kukajna.⁶³ Najbrž ni imela svojega oltarja, ampak je gostovala na katerem od stranskih. Njen pomen in vpliv nista videti prav velika, saj se ne v mozirski farni cerkvi ne po podružnicah ali v širši okolici ni ohranila za njo nobena slika niti kakšna drugačna sled; ker se v popisu ob ukinitvi bratovščin leta 1783 ne omenja, je prav mogoče, da je že prej ugasnila sama od sebe.⁶⁴ Bratovščino pri Novi Cerkvi je z listino, izdano v Gorici 20. julija 1761, ustanovil nadškof Karel Mihael Attems; sedež je imela pri oltarju sv. Štefana v stranski kapeli, na katerem je bila že pred ustanovitvijo nameščena »elegantna« podoba Marije dobrega sveta.⁶⁵ Češčenje Matere božje dobrega sveta pa pri Novi Cerkvi tudi po zatrtju bratovščin in pregonu milostnih podob ni povsem zamrlo: leta 1761 je neimenovana oseba podarila 301 gld za ustanovitev novene v njeno čast; sklicujoč se na to ustanovo, so župljani leta 1852 dobili od lavantinskega konzistorija dovoljenje za slovesno mašo na njen praznik. Slika Marije dobrega sveta (sl. 13) v okvirju iz oblakov in žarkov, ki ga opirata stoječa angela, je danes pritrjena nad tabernakljem velikega oltarja (Ferdinand Gallo, 1779). Vidna sta le obraza, vse drugo je prekrito z bogato zlato draperijo in vezeno z »dragimi kamni«; izvezena sta tudi obročasti nimb nad glavama in napis S: M: MATER BŎI CŎSILII O: P: N: na spodnjem robu. Marija se zamišljeno ozira v nas, otrok obrača pogled proti njenim očem. Slika kaže na odličnega slikarja, ki pa ga med štajerskimi slikarji tega časa⁶⁶ še ne znamo identificirati. Kolikor mi je znano, podoba v okolici ni rodila kakšnih posnetkov. Zgledovanja po njej bi lahko obtožili kvečjemu podobo Marije dobrega sveta v župnijski cerkvi v Šmartnem na Pohorju (sl. 14), pa še to le v poziciji nad tabernakljem (Holzingerjevega) velikega oltarja (kar pa je bilo v Avstriji sploh najpogostejše mesto za izpostavljanje milostnih podob) ter ikonskem okrasu s tkanino in vezeno, ki prekrivata vse razen obrazov; slika sama se z resnima, skoraj trpkima obrazoma poudarjenih arkad in nosov pa z introvertiranimi pogledoma morda zgleduje celo po kakšni iz Italije uvoženi kopiji genazzanske podobe, vsekakor pa je delo veliko manj suverenegga umetnika.

Da je bila bratovščina Matere božje dobrega sveta pri ljubljanskih avguštincih ustanovljena šele leta 1764,⁶⁷ nas nekoliko preseneča, saj je genazzanska podoba njihova poglobitna redovna svetinja; morebiti pa so se dotlej njeni častilci vpisovali neposredno v genazzansko *Pia unio*, kakor bi bilo po prvotni avguštinski zamisli edino prav. Slika je očitno prišla v cerkev leta 1758; zvedavi baron Franc Henrik Raigersfeld, ki mu v Ljubljani ni ušla nobena novost, je 5. oktobra zapisal v svoj dnevnik, da si je ogledal podobo z napisom *Sta. Maria pro bonno consilio*, ki so jo menihi tiste dni izpostavili v

⁶³ Ignaz OROŽEN, *Das Dekanat Oberburg*, Marburg 1877 (Das Bisthum und die Diözese Lavant, 2/2), str. 214.

⁶⁴ Matjaž AMBROŽIČ, Pregled predjožefinskih bratovščin na slovenskem Štajerskem, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/1, 2014, str. 29.

⁶⁵ OROŽEN 1893 (op. 39), str. 96–99; AMBROŽIČ 2014 (op. 64), str. 29.

⁶⁶ Metoda KEMPERL, Ž. c. sv. Lenarta v Novi Cerkvi, *Leksikon cerkva na Slovenskem. Škofija Celje. 6: Dekanija Nova Cerkve* (ur. Luka Vidmar), Celje 2006, str. 54, piše, da je slika iz leta 1662, kar je, upam, lapsus.

⁶⁷ Ana LAVRIČ, Ljubljanske baročne bratovščine in njihovo umetnostno naročništvo. Bratovščine pri redovnih cerkvah, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 34/1, 2011, str. 47.



14. *Mati božja dobrega sveta*,
ž. c. sv. Martina,
Šmartno na Pohorju



15. *Mati božja dobrega sveta*, ok. 1758,
avguštinska (zdaj frančiškanska) cerkev
Marijinega oznanjenja, Ljubljana

češčenje.⁶⁸ Sliko na prvi pogled prepoznamo kot rimsko delo, kakršna je slikal Baccijev kopist in jih je Bacci razpošiljal po svetu. Od originala se sicer v marsičem razlikuje, a Marijin obraz z izrazito usločenima obrvema, ki se v elegantni potezi nadaljujeta v tanek raven nos, in ozko priprtimi očmi je neizgledljiva zaščitna znamka vseh teh podob (sl. 15). Otrokov obraz je bolj spremenjen, tako da je postal podoben materinemu, in njune oči so naslikane v isti diagonalni liniji. Ljubljanski redovniki so kopijo gotovo naročili pri Bacciju, ne vemo pa, ali jim jo je utegnil še sam poslati, saj je 5. avgusta 1758 umrl;⁶⁹ avguštinci so njegovo cvetočo trgovino s kopijami njihove milostne podobe gotovo vzdrževali tudi poslej. V Evropi je gotovo najslavnejša »Baccijska« kopija genazzanske Marije tista v nekdanji avguštinski cerkvi sv. Roka in Boštjana na Dunaju: leta 1754 jo je prinesel iz Rima takratni prior Caspar Scheurer, ki se je pred tem verjetno udeležil bolonjskega generalnega kapitlja, leta 1759 pa so jo na osebno željo cesarice Marije Terezije predstavili z enega od stranskih na veliki oltar cerkve, kjer kraljuje še danes.⁷⁰ Še bolj zanimiva pa je formalno sicer nič dosti drugačna kopija, za katero je prosil Baccija prior cistercijske opatije v tirolskem Stamsu Virgilius Granicher in ki je prispela v Stams 25. maja 1757; odtlej dela v stranski kapeli samostanske cerkve družbo sloveči starejši relikviji sv. Krvi. Slika ima na hrbtu podpis Baccijevega slikarja (ali, verjetneje, enega od Baccijevih slikarjev): *Ricci Romanus similime pinxit Romae*.⁷¹ Poleg ljubljanske sta pri nas še dve kopiji, prepoznavni kot rimsko delo, obe v nekdanjih avguštinskih cerkvah. Ena stoji na menzi stranskega oltarja Marije Tolažnice pri Sv. Trojici v Slovenskih goricah (sl. 16), druga visi v kamnitem stranskem oltarju, ki ga

⁶⁸ KEMPERL 2011 (op. 61), str. 206.

⁶⁹ DILLON 1884 (op. 1), str. 397

⁷⁰ Géza HAJÓS, *Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirks*, Wien 1974 (Österreichische Kunsttopographie, 41), str. 168–169.

⁷¹ TOBLER 1976 (op. 10), str. 271.



16. Mati božja dobrega sveta,
ž. c. (nekdanj avguštinska) sv. Trojice,
Sv. Trojica v Slovenskih goricah



17. Mati božja dobrega sveta,
avguštinska (zdaj dominikanska) cerkev
sv. Hieronima, Reka

je okoli 1781 zanjo izklesala kamnoseška delavnica Capovilla, v (zdaj dominikanski) cerkvi sv. Hieronima na Reki (sl. 17).⁷² O nobeni od njiju ne poznam konkretnjših podatkov. Svetotrojiško kazijo precej božjastne barve, zlasti roza Jezusove halje in nimba; gotovo je bila pozneje preslikana, a tudi druge »Baccijeve« kopije znajo biti včasih barvno kar živahne.

O slovenskih kopijah genazzanske Marije je Menaše zapisal, da najstarejše verjetno sodijo še v 17. stoletje, vendar podatki v teh primerih niso zanesljivi. Za delo 17. stoletja je svojčas veljala slika tega motiva v piranski cerkvi Marije Tolažnice. Edina kopija Matere božje dobrega sveta na slovenskem beneškem teritoriju (in ena zelo redkih na širšem Primorskem) visi v dragocenem rezljanem okvirju, ki je nastal v beneški delavnici Andreja Brustolona (ali morda njegovega brata) leta 1698 za župnijsko cerkev sv. Jurija (sl. 18).⁷³ Po Brejčevem mnenju naj bi bila slika starejša in naj bi ji morda pozneje doslikali spodnji del.⁷⁴ Prav nespretno prilagajanje kompozicije ovalnemu formatu okvirja (spodnji del slike je zakrit z naslikano parapetno polico, ki jo opira krilata angel-ska glavica) kaže, da je bila slika narejena za obstoječi okvir in jo moramo vendarle postaviti v 18. stoletje.⁷⁵ Podoba ima gotovo nekakšno avguštinsko ozadje, saj so na to struno uglasene vse slike v cerkvi (vključno z nekdanjo oltarno palo *Madonna della Cintola* Giambattiste Tiepola) – četudi še vedno ni jasno, po čigavi zaslugi in po kakšnih ovinkih je avguštinski vpliv prišel do Pirana. Slika

⁷² Luigi Maria TORCOLETTI, *La chiesa e il convento degli Agostiniani di Fiume*, Fiume 1944, str. 23; Danko ŠOU-REK, *Altarističke radionice na granici. Barokni mramorni altari u Rijeci i Hrvatskom primorju*, Zagreb 2015, str. 314–316.

⁷³ *Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento*, Trieste-Mariano del Friuli 2001 (Studi e ricerche d'arte veneta in Istria e Dalmazia, 2), str. 238–239, kat. št. 447 (avtor besedila Massimo De Grassi).

⁷⁴ Tomaž BREJC, *Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali. Topografsko gradivo*, Piran-Koper 1983, str. 156.

⁷⁵ *Istria* 2001 (op. 73), str. 239, kat. št. 448 (avtor besedila Enrico Lucchese).



18. *Mati božja dobrega sveta*, p. c. Marije Tolažnice, Piran



19. Matteo Furlanetto: *Mati božja dobrega sveta s sv. Štefanom in prosilci*, 1778, p. c. sv. Štefana, Piran

je neambiciozno pa slabo ohranjeno beneško delo, zato je ne avtorsko ne časovno ni mogoče natančneje opredeliti. Zanimivo pa je, da je konec 18. stoletja v mestu pobudila še en slikarski odmev: slika Mattea Furlanetta iz leta 1778 v stranskem oltarju podružnične cerkve sv. Štefana kaže mater z otrokom v naročju pred blagoslovljajočim škofom in sv. Štefanom; ozadje zapira arhitekturna arkada, pod njo pa je na oblakih, ki jih nosijo trije angelci, naslikana Marija dobrega sveta (sl. 19).⁷⁶ Na prvi pogled bi nas tudi pri sliki Marije dobrega sveta, ki stoji na menzi stranskega oltarja sv. Roka in Boštjana v špitalski cerkvi Žalostne Matere božje v Škofji Loki (sl. 20), zamikalo, da bi postavili njen nastanek še v 17. stoletje, tako starinska sta videti obraza z resnimi očmi in malce zabuhlimi vekami ter visokim čelom; Marijinega deloma zakriva vezena krona, Jezusova pa je pritrjena tako nerodno, da je glava videti prav po habsburško razpotegnjena. Vendar pa nas napis *H: Maria von gutten Rath* v poznobaročni kaligrafiji in še bolj asimetrična rokajasta kartuša okoli njega prepričata, da smo že v drugi polovici 18. stoletja. Verjetno jo je naslikal kakšen lokalni mojster, ki je grafične ali slikane zglede predelal malo po svoje in hote ali nehote ustvaril kar mikavno podobo arhaičnega videza. Pod steklom robijo podobo umetne rože, okoli vratu imata mati in otrok verižici z medaljonoma: na Jezusovem je naslikana Brezjanska Marija. Anahronizem je videti še posebej

⁷⁶ BREJC 1983 (op. 74), str. 161; *Istria* 2001 (op. 73), str. 252–253, kat. št. 477 (avtor besedila Alberto Craievich).



20. Mati božja dobrega sveta,
p. c. Žalostne Matere božje, Škofja Loka



21. Mati božja dobrega sveta,
Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

ironičen zato, ker je prav Marija Pomagaj v 19. stoletju pregnala in pogubila marsikatero genazzansko Madono. V 17. stoletje je bila datirana tudi ena od štirih kopij Matere božje dobrega sveta iz zbirke Narodnega muzeja, pa bržčas samo zaradi mizerne ohranjenosti (sl. 21).⁷⁷

Še bolj drastična in osupljiva datacija pa se je pojavila v literaturi ob ljubljanski kopiji genazzanske Marije: ljubljanski avguštinci naj bi bili imeli sliko Matere božje dobrega sveta v svoji cerkvi že vsaj leta 1567.⁷⁸ Rahel dvom nam lahko zbudi že dejstvo, da takrat ne avguštincev ne avguštinske cerkve v Ljubljani ni bilo, saj so se leta 1555 odselili v Opatijo in se vrnili šele na začetku 17. stoletja. Podatek, za katerega avtorica dvakrat zatrdi, da ga ni več mogoče preveriti, navaja Novak v knjigi o Šmarni gori, češ da so se dobrepoljske (in izžanske) procesije na Goro že tega leta vmes ustavile pri oltarju Matere božje dobrega sveta v ljubljanski avguštinski cerkvi.⁷⁹ Informacijo mu je posredoval dobrepoljski župnik Andrej Ramoveš, vendar narobe. V matrikuli dobrepoljskega dela dobrepoljske fare, ki jo je leta 1737 po prejšnji iz leta 1567 prepisal tamkajšnji župnik Jožef Kandus, namreč breme, da se je dobrepoljska procesija, ki se je odpravila na Šmarno goro dan pred praznikom sv. Filipa in Jakoba, najprej ustavila v Ljubljani pri Božjem grobu v Štepanji vasi, popoldne pa nadaljevala pot na Goro.⁸⁰ Šele v matrikuli, ki jo je (po sedemletnem preverjanju vseh postavk iz prejšnje) leta 1766 spisal vikar Urban Waiz, je zabeleženo, da se procesija, ki krene iz dobrepoljske fare na dan pred sv.

⁷⁷ Jasna HORVAT, Mateja KOS, *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*, Ljubljana 2011 (Viri. Gradivo za materialno kulturo Slovencev, 10), str. 114, kat. št. 267.

⁷⁸ KEMPERL 2011 (op. 61), str. 111 (leta 1576), 206 (leta 1567).

⁷⁹ Josip NOVAK, *Šmarna gora*, Ljubljana 1928, str. 106.

⁸⁰ Župnijski arhiv Dobropolje, škatla 37, 5-0 Maše, direktoriji. Zahvaljujem se g. župniku Francu Škulju, da mi je matrikule dovolil pregledati.



22. *Mati božja dobrega sveta,*
p. c. *Matere božje, Šmarna gora*



23. *Mati božja dobrega sveta,*
p. c. *sv. Jurija, Tacen*

Filipom in Jakobom ob sedmih zjutraj in ki jo izmenoma vodita eno leto dobrepoljski kaplan in drugo leto (veliko)laški vikar, najprej ustavi pri ljubljanskih avguštincih, kjer ima sveto mašo pri oltarju Matere božje dobrega sveta. Kot nasledek te procesije, ki se ji je pridružila tudi ižanska fara, lahko razumemo razširjenost kopij avguštinske milostne podobe Marije dobrega sveta tako v njenih izhodiščih kot ob njeni poti in na cilju. V dobrepoljski fari je kopija v podružnici na Ponikvah, na Igu so jo imeli v župnijski cerkvi, na Šmarni gori stoji slika genazzanske Marije na oltarju sv. Ane, po njej je poimenovano znamenje na Sedlu pod cerkvijo, ob vznožju Gore pa jo najdemo še v Tacnu. O ponikovski in ižanski sliki bomo spregovorili pozneje. Sedanja podoba v šmarnogorski cerkvi (sl. 22) je sicer iz druge polovice 19. stoletja⁸¹ ali, verjetneje, že iz začetka naslednjega in je pričevalna le še v smislu tradicije; neznani slikar je ustvaril intimno, kar prikupno nazarensko Madono, ki se z izhodiščno podobo ujema le še v osnovnih kompozicijskih obrisih – ali pa še to ne, saj je pozabil naslikati desnico, s katero otrok objema mamo okoli vratu. V znamenju pod cerkvijo spominja na Marijo dobrega sveta le še ime (ki pa se tudi umika bolj adrenalinskemu »turškemu kopitu«), v njem je kip Marije z otrokom, ki ga je leta 1883 izklesal podobar Zajec iz Ljubljane.⁸² Tacenska podoba (sl. 23) na stranskem oltarju Marijine zaroke je, tudi zaradi običajne vezene dekoracije pod steklom, videti še iz poznega 18. stoletja, a je izrazito poljudno delo: slikar je z ostrino potez, zlasti pa z Marijino zašiljeno brado malo pretiraval, vendar se zdi, da se je zgledoval po »avtentični« kopiji, prejkone kar po ljubljanski avguštinski.

⁸¹ Metoda KEMPERL, *Šmarna gora*, Ljubljana 2006 (Kulturni in naravni spomeniki Slovenije, 209), str. 35.

⁸² NOVAK 1928 (op. 79), str. 87–88.



24. Oltar Matere božje dobrega sveta, avguštinska (zdaj frančiškanska) cerkev Marijinega oznanjenja, Ljubljana

Slika genazzanske Madone ni bila edina, ampak le ena od številnih milostnih podob v ljubljanski avguštinski cerkvi. Neimenovani pater, ki je v poznem 18. stoletju, malo pred zatrtjem cerkev popisal v rokopisu, hranjenem v dunajski nacionalni knjižnici, pravi, da jo ljudje imenujejo čudodelna bazilika, saj je v njej toliko milostnih podob, kolikor je oltarjev, na nekaterih pa jih je celo več.⁸³ Med njimi je bila poleg Marije dobrega sveta kajpak tudi slika Marije Snežne, ki jo je v Marianalu opisal (in narisal) Dolničar,⁸⁴ ob čemer mu je Kemperlova očitala, da je napačno tolmačil ikonografski motiv ali naredil lapsus.⁸⁵ Avguštinci so se pač odločili za »razpršeno vlaganje« in zbrali v svoji cerkvi vse milostne podobe, ki so lahko privabljale vernike in jim nudile tolažbo; tudi v nekdanji avguštinski cerkvi sv. Trojice v Slovenskih goricah še danes stojijo milostne podobe na vseh oltarjih.

Slika Marije dobrega sveta ima v nekdanji avguštinski, danes frančiškanski cerkvi Marijinega oznanjenja v Ljubljani svoj oltar ob severni strani slavoloka (sl. 24); nekdanj je bil to tudi bratovščinski oltar.

Sem so jo po arhivskih podatkih prenesli šele leta 1770, in sicer z nekega oltarja na moški strani.⁸⁶ Ker kažejo oltarni tip in forme na nastanek okoli 1710, je prav mogoče, da so takrat prestavili k slavoloku cel oltar, ne le slike. Tu pa nas preseneti podatek iz leta 1773, da je takrat bratovščina dolgovala dobrih 300 gld za bratovščinski oltar.⁸⁷ Da bi ga v tem času kupili od kje drugje, ni prav verjetno, saj pred jožefinskim zatrtjem samostanov take robe ni bilo na trgu; najbrž so se zadolžili samo s prenosom in preureditvijo oltarja in tudi bogati okvir (danes je precej okleščen), pasarsko ali celo srebrarsko-zlatarsko delo, je znal pogoltniti precej denarja.

Bratovščina Matere božje dobrega sveta na Slinovcah nad Kostanjevico je bila ustanovljena po prizadevanju kostanjeviških cistercijanov leta 1761. Cistercijani so v Evropi takoj za avguštinskimi eremiti drugi red, ki ga je odlikovala posebna ljubezen do genazzanske Madone, in po njihovih postojankah, tako moških kot ženskih, jo pogosto srečamo. Kostanjeviški menihi so izpostavili podobo v kapelici ob nekdanji cerkvi sv. Jurija, podružnici župnije Sv. Križ - Podbočje, leta 1759: to letnico

⁸³ Österreichische Nationalbibliothek Dunaj, Ms 10214 P: Schedae ad historiam Eremitarum, fol. 103v. Prepis mi je posredovala in dovolila objaviti kolegica dr. Ana Lavrič, za kar se ji najlepše zahvaljujem.

⁸⁴ Semenška knjižnica Ljubljana, rkp. 19: Janez Gregor DOLNIČAR, *Marianale Carnioliae seu Icones miraculis clariae Magnae Dei Matris Mariae incliti Ducatus Carnioliae*, 1691.

⁸⁵ KEMPERL 2011 (op. 61), str. 111, op. 266.

⁸⁶ Blaž RESMAN, Oltarna oprema in plastika v cerkvi Marijinega oznanjenja, *Frančiškani v Ljubljani. Samostan, cerkev in župnija Marijinega oznanjenja* (ur. Silvin Krajnc), Ljubljana 2000, str. 329; Nataša POLAJNAR FRELIH, *Baročni črni oltarji ljubljanskih kamnoseških delavnic*, Stična, 2001, str. 80.

⁸⁷ Ana LAVRIČ, Bratovščine na Kranjskem leta 1773, *Arhivi. Glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, 37/1, 2014, str. 114.



25. Mati božja dobrega sveta, ok. 1759,
p. c. Matere dobrega sveta, Slinovce pri Kostanjevici



26. Veliki oltar, ok. 1777,
p. c. Matere dobrega sveta, Slinovce pri Kostanjevici

skrivata dva kronograma v notranjščini.⁸⁸ Slika, ki naj bi jo bili dobili iz Italije,⁸⁹ ne kaže v resnici nobenih rimskih znakov in je gotovo tukajšnje delo (sl. 25). Morda ljubljansko: od prizadevnega avguštinskega kronista izvemo, da so jo blagoslovili in na Dolenjsko poslali ljubljanski avguštinci, potem pa se je izkazala s tako osupljivimi čudeži, da s Hrvaškega in od drugod, tudi iz Ljubljane, privablja množice ljudi; ti ji v procesijah prinašajo darove, iz katerih so že sezidali v celoti novo cerkev.⁹⁰ Svetišče, ki ga je postavil Lovrenc Prager, je nadomestilo staro Jurijevo cerkev; dokončano je bilo leta 1777, zidati pa so ga začeli najpozneje 1773, ko najdemo v popisu bratovščin podatke, da se zbrana miloščina porabi za maše, za nakup slik (podobice) in pomoč pri zidavi cerkve.⁹¹ Leta 1778 je ljubljanski škof Karel Herberstein cerkev posvetil Materi božji dobrega sveta. V dvonadstropnem stebriščnem nastavku velikanskega velikega oltarja (sl. 26), ki bi ga verjetno smeli postaviti v bližino kočevskega kiparja Franca Duldta, kraljuje podoba genazzanske Marije: da bi ne bila videti premajhna, jo je altarist postavil na sarkofagast podstavke nad tabernakljem in obdal z bogatim srebrno-zlatim

⁸⁸ Marinka DRAŽUMERIČ, Gradivo za umetnostno topografijo Kostanjevice na Krki, *Vekov tek. Kostanjevica na Krki 1252–2002. Zbornik ob 750. obletnici prve listinske omembe mesta* (ur. Andrej Smrekar), Kostanjevica na Krki 2003, str. 432.

⁸⁹ Metoda KEMPERL, Romarska cerkev Matere Božje dobrega sveta na Slinovcah, *Vekov tek* 2003 (op. 85), str. 495.

⁹⁰ Österreichische Nationalbibliothek Dunaj, Ms 10214 P: Schedae ad historiam Eremitarum, fol. 103v.

⁹¹ LAVRIČ 2014 (op. 87), str. 120.

rokokojskim okvirjem, ki ga obletavajo puti in opirata vzvihrana celopostavna angela. Pa bi bila slika še zmeraj premajhna, če je ne bi prej vsaj za dvakrat povečali z bogato vezeno obrobo; šele tako predelana podoba spodobno zapolni oltarni tron.⁹² Z dragoceno obleko in vezeninom, v katero so všiti »dragi kamni«, je v celoti prekrita tudi mala prvotna podoba, pa tako, da se razločno loči od marginalnega okrasja. Izpod vezenine se kažeta le Marijin in Jezusov obraz ter njegovi ročici, ob tem pa še spodnji pas z napisom *Sancta Maria De Bono Consilio* in »mavrica«, plitev ločni pas s prelivajočimi se progami rdeče, rožnate, rumene in zelene barve nad njunima glavama. Slika, kolikor jo je sploh videti, je precej podobna nekaterim drugim kranjskim kopijam iz skupine, ob kateri se bomo v nadaljevanju spraševali, ali jo smemo pripisati Cebeju; nekoliko odstopajo le Ježuškovi bogati zlati kodrci in globoko na stran nagnjena Marijina glava. O mavrici, ki smo jo na Slinovcah prvič srečali tako poudarjeno, je Menaše zapisal, da je sicer sestavni del originala, ki pa so ga kopisti večkrat naslikali komaj opazno; šlo naj bi za svetopisemsko »znamenje zaveze«, ki jo je Bog sklenil z živimi bitji na zemlji.⁹³ V legendi o »potovanju« skadske slike v Genazzano se od starozaveznih simbolov pojavlja le ognjeni oz. oblačni steber,⁹⁴ mavrica ne. So jo pa iznašle baročna simbolika, emblematika in retorika: zaradi spremstva stebrov je že De Orgio poimenoval sliko »nova skrinja zaveze«, ⁹⁵ prevajalci in preurejevalci nemške izdaje pa so, navezujoč se na Tosijevo analizo, temu dodali še mavrico: *slika se je odluščila s stene in se v trenutku pojavila v oblakih (kakor lepa mavrica, ki jo je videti tudi na sliki in ki je bila že v Noetovih časih predpodoba Matere božje)*.⁹⁶ Tosijeva razlaga loka nad Marijo, češ da gre za mavrico, s kakršnimi so nekoč obdajali Marijine podobe, ni preveč prepričljiva: če bi lok dopolnili v krog, bi bil ta kot okvir okoli Marije daleč prevelik; nikakor ni logično, da bi tak okvir potekal za Marijinim prestolom; temno vijolična, skoraj črna in zelena res nista reprezentativni barvi mavrice. A spodbujeni z nejasno izrisanim ozadjem na grafičnih predlogah in z zgornjo tekstualno razlago so kopisti, razumljivo, mavrico zlahka ugledali in naslikali.

Na Slinovcah se podoba genazzanske Marije ponovi še na oboku prezbiterija, ki ga je 1892 poslikal Simon Ogrin. Nad ponižno poklekujočimi častilci plavata angela, prinašajoča podobo v kapelico, ki je bila njeno prvo prebivališče na Slinovcah; zraven stoji na pokončanem Turku Don Juan d' Austria, ki je krivoverce, zaradi katerih je morala slika v pregnanstvo, premagal v bitki pri Lepantu.⁹⁷ Graški bakrorezec Johann Veit Kauperz je za Slinovce vrezal podobico (sl. 27), ki kaže spodaj veduto Kostanjevice in Slinovc, nad njo pa Marijino milostno podobo. Kdaj je nastala, ne vemo, verjetno pa kmalu po dokončanju nove cerkve, ki je tu skoraj večja od celotnega mesta na otoku. Tudi tega ne vemo, kdo je naredil precej naivno risbo. Marija dobrega sveta, ki jo med oblaki opirata dva angelca, ne kaže nobene sorodnosti s slinovško, ampak je šablonsko posneta po neki splošno uveljavljeni formuli. O nobeni od drugih baročnih podob, ki so v Semeniški knjižnici hranjene v isti mapi, ne moremo reči, da bi bila nastala za tukajšnjo cerkev.⁹⁸ Med njimi so zanimive odlični

⁹² Ponekod, npr. v romarski cerkvi Matere božje dobrega sveta v Gstaigu blizu Salzburga, so za oltarno »podobo« porabili kar božjepotno podobico, podobno kot pri nas podobico Marije z nagnjeno glavo v kroparski »kapelici«.

⁹³ MENAŠE 1994 (op. 2), str. 198.

⁹⁴ Prim. Karl-August WIRTH, *Feuersäule (Wolkensäule, Lichtsäule)*, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 8 (ur. Karl-August Wirth), München 1987, stp. 476–478.

⁹⁵ DE ORGIO 1748 (op. 21), str. 19.

⁹⁶ DE ORGIO b. l. (op. 31), str. 10–11.

⁹⁷ MENAŠE 1994 (op. 2), str. 218–219.

⁹⁸ Maja LOZAR ŠTAMCAR, *Prispevki k preučevanju božjepotnih grafičnih podob v 18. stoletju na Slovenskem, Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 26, 1990, str. 79.



27. Johann Veit Kaupetz: Mati božja dobrega sveta z veduto Slinovc in Kostanjevice, božjepotna podobica



28. Franz Xaver Klauber: Mati božja dobrega sveta, podobica, Semeniška knjižnica, Ljubljana



29. Mati božja dobrega sveta, podobica, Semeniška knjižnica, Ljubljana



30. Anton Straberger: Mati božja dobrega sveta, podobica, Semeniška knjižnica, Ljubljana



31. Klauber: Mati božja dobrega sveta
z veduto ljubljanskega avguštinskega samostana,
božjepotna podobica



32. Martin Will: Mati božja dobrega sveta
v Genazzanu, podobica, Semenška knjižnica,
Ljubljana

(pa močno poškodovan) augsburški bakrarez, na katerem je kot rezec podpisan Franz Xaver Klauber (sl. 28), pa dve podobici, ki razločno kažeta, kakšne probleme so imeli umetniki pri razbiranju in razumevanju ozadja na reprodukcijah genazzanske slike. Na anonimni podobici z napisom *M. Boni Consilij* (sl. 29) lebdi nad Marijo in Jezusom obroč, za katerega se zdi, da je odpadel s soda, Anton Straberger iz Schärdinga pri Passauu (včasih se je podpisal tudi kot rezident sosednjega Neuhausa) pa je na še bolj okorni podobici tisto nerazumljivo reč spremenil v črn kotel (sl. 30). Neidentificirani augsburški Klauber je vrezal tudi podobico Matere božje dobrega sveta pri ljubljanskih avguštincih (sl. 31); po čigavem osnutku, ne vemo.⁹⁹ Veduta kloštra s cerkvijo je tu neprimerljivo boljša in realnejša, milostna podoba pa spet prevzema neki ustaljen prototip in ljubljanski ni kaj posebej podobna. Druge podobice, hranjene v Semenški knjižnici v mapi ljubljanskih avguštincev, z Ljubljano nimajo tesnejše zveze: ena, anonimna, kaže prenos milostne podobe v Genazzano, eno je v Augsburgu vrezal Johann Martin Will (sl. 32),¹⁰⁰ zanimivejša in kvalitetnejša je tretja z žal skoraj v celoti odrezano signaturo, na kateri opirata milostno podobo na kopi oblakov klečeča angelca, zgoraj pa jo zaključuje oblaček z angelsko glavico (sl. 33); piramidalna kompozicija najbrž po naključju spominja na kalabrijske kiparske »kopije« genazzanske podobe, kjer polnoplastični angeli opirajo

⁹⁹ Prav gotovo pa ne po Bergantovem, kakor je hotel STESKA 1937 (op. 53), str. 53.

¹⁰⁰ LOZAR ŠTAMCAR 1990 (op. 98), str. 77.



33. Mati božja dobrega sveta v Genazzanu, podobica, Semeniška knjižnica, Ljubljana



34. Mati božja dobrega sveta z veduto Reke, božjepotna podobica

reliefno »sliko«.¹⁰¹ Vedutno podobico si je tako kot slinovška in ljubljanska prislužila tudi reška Mati božja dobrega sveta (sl. 34): tokrat je pod milostno podobo, ki jo nosita angelca, upodobljeno kar celo mesto v pogledu z morja.¹⁰² Grafika ni ne signirana ne datirana in je precej skromne kvalitete, Reka si je še kar podobna, milostna Madona spet nič. Svojo podobico je od slovenskih kopij Marije dobrega sveta dobila menda le še tista v Mengšu, za katero se je že davno izgubila vsaka druga sled; če prav razumem, kaže samo reprodukcijo milostne podobe.¹⁰³

Slinovška cerkev je edina pri nas, ki je bila zgrajena v čast Materi božji dobrega sveta. Ni pa edina, ki nosi njeno ime – dasi pri preostalih dveh ne znamo prav povedati, kdaj in kako sta do njega prišli. V poznogotski podružnični cerkvi Matere božje dobrega sveta v Završah pri Grobelnem (župnija Šentvid pri Grobelnem) ni o Mariji dobrega sveta nobene sledi; v tronu baročnega glavnega oltarja je na počlovečenem luninem kraju s fesom stoječa Marija z otrokom, švabsko delo iz okoli

¹⁰¹ Najbolj znana je tista v cerkvi Matere božje dobrega sveta oz. kapeli Rodotà v kraju San Benedetto Ullano, gl. Anna RODA, Un'isola bizantina in Italia, www.culturacattolica.it/attualita/C3%A0/mostre-e-luoghi/luoghi/un-isola-bizantina-in-italia (20. 6. 2017); podobna je v cerkvi sv. Jakoba pri Cerzetu.

¹⁰² TORCOLETTI 1944 (op. 72), str. 21.

¹⁰³ KEMPERL 2011 (op. 61), str. 111. Kljub več prošnjam pa tudi obljubam komendskega župnika mi do podobice, hranjene v tamkajšnji Glavarjevi knjižnici, ni uspelo priti.



35. Mati božja dobrega sveta, ž. c. Matere dobrega sveta, Podgrad

1500.¹⁰⁴ V župnijski cerkvi Matere božje dobrega sveta v Podgradu (prvotno podružnica Stopič, še 1757 se omenja kot cerkev Marijinega vnebovzeta; lokalija je bila ustanovljena 1790, župnija 1874)¹⁰⁵ podobo Marije dobrega sveta imajo, pa ne v Marijinem velikem oltarju, ampak v atiki oltarja sv. Frančiška Ksaverja v južni stranski kapeli (sl. 35). Po tradiciji naj bi bila prišla z bližnjega gradu Mehovo, kar pa ne more držati, saj je bil grad opuščen že pred koncem 17. stoletja,¹⁰⁶ slika pa je nedvomno kopija slinovške milostne podobe in bržčas sočasna s poznobaročnim oltarnim nastavkom. Upodobljenca sicer nista povsem identična slinovškima; oba imata temnejše lase in Marija ne gleda navzdol na nas, ampak navzgor v levo, tako da se njuna pogleda čudno razhajata. O slinovškem izvoru nas prepričata predvsem mavrica, ki je tako naslikane ne srečamo nikjer drugje, in način, kako so sliko fiktivno zmanjšali, s čimer je postala podobna slinovški povečani sliki. V pravokotnem, zgoraj s stopnjevanim lokom zaključenem okvirju je pod steklom podoba, katere široki zunanji rob je (razen spodnje kartuše z napisom) prekrit z bogato vezenino. V tem »okvirju« je kot slika na sliki naslikana genazzanska Marija, uokvirjena z naslikanim rokajastim okvirjem, ki ga za spo-

dnja vogala nosita puta, na vrhu pa zaključujeta angelski glavici. Slike same ne pokriva tkanina, na glavah je pritrjen le venec zlatih žarkov, okoli vratu pa bogati verižici. Slikarja ne poznamo; nikakor ni identičen z avtorjem slinovške podobe, je pa videti dovolj kvaliteten, in ker so ob Mariji in Jezusu tu naslikani vsaj še angelci, ga bo morda s primerjavami kdaj mogoče identificirati.

Poleg slinovške cerkve pa je bilo pri nas v čast Mariji dobrega sveta sezidanih tudi nekaj kapel in kapelic. Leta 1760 so ji postavili kapelico pred župnijsko cerkvijo v Moravčah; zdaj so v njej drugačne Marijine slike. Verjetno v šestdesetih letih 18. stoletja so postavili kapelico Matere božje dobrega sveta pri Pirčah (župnija Fara).¹⁰⁷ Prvič je bila omenjena v matrikuli iz leta 1753, a verjetno je bila vanjo vpisana naknadno; podatka ni več mogoče preveriti, ker ga poznamo samo po sekundarni navedbi iz

¹⁰⁴ Jože CURK, *Topografsko gradivo. 8: Sakralni spomeniki na območju občine Šentjur pri Celju*, Celje 1967, str. 88–92; Emilijan CEVC, *Poznogotska plastika na Slovenskem*, Ljubljana 1970, str. 60–62.

¹⁰⁵ Janez HÖFLER, *Gradivo za historično topografijo predjožefinskih župnij na Slovenskem. Kranjska*, Ljubljana 2015, str. 223.

¹⁰⁶ Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji. 2: Dolenjska. 1: Porečje Krke*, Ljubljana 2000, str. 158.

¹⁰⁷ Blaž RESMAN, Helena SERAŽIN, *Upravna enota Kočevje. Občine Kočevje, Kostel in Osilnica*, Ljubljana 2010 (Umetnostna topografija Slovenije), str. 286–287.

leta 1850.¹⁰⁸ Sočasne Bergantove slike, o kateri bomo rekli kakšno več pozneje, danes ni več. Relief Matere božje dobrega sveta krasi tudi zvon, ki ga je leta 1779 za pirško kapelo ulil ljubljanski zvonar Johannes Reid; zdaj je, ubit, v župnišču pri Fari. Kapelo Matere božje dobrega sveta v Slovenski vasi (župnija Stara Cerkev) so postavili iz zaobljube le-tej za rešitev pred kolero leta 1856, vendar so za oltar porabili ostanke prejšnjega oltarja iz farne cerkve, zato je na njem namesto titularke Marijin kip iz skupine Vnebovzeta ali Kronanja.¹⁰⁹ Po letu 1784, ko je bil ukinjen stari ljubljanski frančiškanski samostan, v katerem so dotlej imeli družinsko grobnico, so si grofje Auerspergi postavili nagrobno kapelo na turjaškem pokopališču in jo dali posvetiti Materi božji dobrega sveta; prvi je bil v njej pokopan grof Marija Jožef leta 1806.¹¹⁰ Ambiciozna poznobaročna stavba je bila pripisana Zullianiju,¹¹¹ a je glede na čas nastanka gotovo delo Lovrenca Pragerja. Danes ni v njej nobene podobe genazzanske Marije. Od grajskih kapel, kjer bi pravzaprav pričakovali, da bo ta patrocinij pogostejši, je bila Materi božji dobrega sveta posvečena samo tista na Starem gradu pri Otočcu,¹¹² pa še ta šele leta 1937, ko je bil grad v lasti usmiljenih bratov.¹¹³ Naslov Matere božje dobrega sveta ima tudi kapela v salezijanskem Marijanišču v Veržejju. Pri njej gre za odmev zadnjih akcij papeža Leona XIII. v čast genazzanski Mariji; dograjena je bila leta 1912 in posvečena 1913.¹¹⁴ Oltarno podobo je prvotno predstavljalo »romansko« slikano okno z angelom, ki je držal pred seboj sliko genazzanske Marije; danes je na oltarju kip Rakovniške Marije, naslovni motiv pa v zavodu poleg (zrcalno obrnjenega) vitraja kaže še par nevznemirljivih sodobnih kopij.¹¹⁵ Sliko genazzanske Marije je Stegenšek



36. Ferdinand Gallo: oltar Matere božje dobrega sveta in sv. Barbare, ž. c. sv. Štefana, Gomilsko

¹⁰⁸ Nadškofijski arhiv Ljubljana (NŠAL), ŠAL/Ž, fasc. 73, spisi Fara pri Kočevju 1794–1852.

¹⁰⁹ RESMAN, SERAŽIN 2010 (op. 107), str. 335–336.

¹¹⁰ Edo ŠKULJ, *Tri četrt tisočletja pražupnije Škocjan pri Turjaku*, Ljubljana 2010, str. 129.

¹¹¹ Igor SAPAČ, *Baročni arhitekti na Slovenskem, Arhitektura 18. stoletja na Slovenskem. Obdobje zrelega baroka*, Ljubljana 2007, str. 270.

¹¹² Matjaž AMBROŽIČ, *Grajske kapele in patronatni vpliv fevdalne gosposke na cerkveno življenje, Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 60/3, 2012 (= *Iz zgodovine slovenskih gradov*), str. 562, 565.

¹¹³ STOPAR 2000 (op. 106), str. 273, 279.

¹¹⁴ Bogdan KOLAR, *Salezijanci – sto let na Slovenskem. 1901–2001*, Ljubljana 2001, str. 395.

¹¹⁵ Za opozorilo nanje in za fotografije se zahvaljujem dr. Ani Lavrič.



37. *Mati božja dobrega sveta,*
ž. c. sv. Štefana, Gomilsko

zabeležil na oltarju v kapeli žičkega dvorca v Oplotnici,¹¹⁶ ki je bila posvečena leta 1631¹¹⁷ in zato gotovo ne Materi božji dobrega sveta; sprva je morala imeti kakšen drug Marijin patrocinij, saj je lahko slika, o kateri razen motiva nič ne vemo, nasledila prvotno oltarno podobo kvečjemu v poznem 18. stoletju. Hlastno in površno prepisovanje podatkov pa je iz tega izcimilo celo spletno informacijo, da so »kapelo Matere božje dobrega sveta« leta 1631 prizidali stari čadramski cerkvi.¹¹⁸

Poleg slinovškega velikega oltarja in oltarja v ljubljanski avguštinski (zdaj frančiškanski) cerkvi poznamo le še dva Mariji dobrega sveta posvečena oltarja. V župnijski cerkvi Marijinega oznanjenja v Tržiču so ga morali postaviti ali preimenovati v njeno čast kmalu po tem, ko se je genazzanska Marija leta 1758 prvič pojavila na Kranjskem, saj je kelih za uporabo na njenem oltarju izdelal ljubljanski zlatar Jožef Piringer že leta 1760.¹¹⁹ Ne o oltarju ne o oltarni podobi ne vemo nič; v tržiškem župnišču je sicer ohranjena slika genazzanske Marije, ki pa je datirana z letnico 1763 in torej ne more izvirati od tod.

Drugi oltar pa se je ohranil in predstavlja pravi kuriozum (sl. 36). V župnijski cerkvi sv. Štefana na Gomilskem se je Marija dobrega sveta priselila na oltar sv. Barbare v severni bočni kapeli,¹²⁰ in sicer tako kakor jež k lisici, saj jo je kmalu izpodrinila. Pravzaprav nokavtirala: zdaj si oltar delita, ampak od Barbare je ostalo samo še truplo, ležeče v zastekljeni rakvi na menzi, kar je med njenimi

¹¹⁶ Avguštin STEGENŠEK, *Konjiška dekanija*, Maribor 1909 (Umetniški spomeniki Lavantinske škofije, 2), str. 129–130.

¹¹⁷ Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v vzhodni Sloveniji. 2: Med Prekmurjem in porečjem Dravinje*, Ljubljana 1991, str. 96.

¹¹⁸ Tanja LEŠNIK ŠTUHEC, Načrt razvoja in trženja turizma v Občini Oplotnica 2017–2021, str. 68, http://oplotnica.si/wp-content/uploads/2016/12/08-Strate%C5%A1ki-dokument-ob%C4%8Dine-Oplotnica_6_11_2016.pdf (9. 8. 2017).

¹¹⁹ Viktor KRAGL, *Zgodovinski drobci župnije Tržič*, Tržič 1936, str. 142; Marjetica SIMONITI, *Katalog, Zakladi slovenskih cerkva. Zlatarska umetnost in obrt*, Narodna galerija, Ljubljana 1999, str. 142, kat. št. 116.

¹²⁰ Prim. Jože CURK, *Topografsko gradivo. 2: Sakralni spomeniki na območju občine Žalec*, Celje 1967, str. 16–17; Luka VIDMAR, Metoda KEMPERL, *Župnijska cerkev sv. Štefana na Gomilskem, Leksikon cerkva na Slovenskem. Škofija Celje. 1: Dekanija Braslovče* (ur. Luka Vidmar), Celje 2008, str. 34–35.



38. Mati božja dobrega sveta, ž. c. sv. Helene,
Loka pri Zidanem Mostu



39. Mati božja dobrega sveta,
Muzej krščanstva na Slovenskem, Stična

upodobitvami tako izjemno, da so jo že večkrat prepoznali kot sv. Rozalijo.¹²¹ Nad Barbarino Sneguljičino krsto je pritrjena slika Marije dobrega sveta v razgibanem rokokojskem okvirju, obdanem z lambrekinastim zastorom, v katerega se ovija šest angelskih glav in iz katerega sije venec žarkov. Zgoraj zaključuje kompozicijo Marijin monogram v žarkih, obdan z vencem oblačkov in angelskih glav. Oltar, pripisan Ferdinandu Gallu, je leta 1794 Janez Potočnik dopolnil z naslikanim stebriščnim nastavkom, ki kiparske elemente lepo povezuje v celoto. Marijina slika je bila sicer nova ali povsem preslikana v 19. ali že v 20. stoletju in je žal nezanimiva (sl. 37).

Na Štajerskem razen omenjenih ne poznamo kaj dosti slik genazzanske Marije. V avstrijski etnografski literaturi, ki še danes navaja tudi primerke iz »historične Spodnje Štajerske«, najdemo poleg že omenjene podobe pri Sv. Trojici v Slovenskih goricah še sliko »nad velikim oltarjem v Širju«.¹²² Podatek je Grabnerjeva prepisala od Gugitza,¹²³ pa narobe; v resnici je bila v župnijski cerkvi Marijinega brezmadežnega spočetja v Širju kopija Marije dobrega sveta pritrjena na vrhu stranskega oltarja sv. Lovrenca, ki je bil s kipoma sv. Roka in Boštjana ob tronu pravi kompendij priprošnjikov v posebnih potrebah. Danes slike ni več. Pač pa se je ohranila kopija Matere božje dobrega sveta v župnijski cerkvi sv. Helene v bližnji Loki pri Zidanem Mostu (sl. 38).¹²⁴ Zastekljeno podobo,

¹²¹ CURK 1967 (op. 120), str. 16; Sergej VRIŠER, *Baročno kiparstvo na slovenskem Štajerskem*, Ljubljana 1992, str. 213.

¹²² GRABNER 1972 (op. 52), str. 336; GRABNER 2002 (op. 52), str. 96.

¹²³ Gustav GUGITZ, *Österreichs Gnadenstätten in Kult und Brauch. Ein topographisches Handbuch zur religiösen Volkskunde. 4: Kärnten und Steiermark*, Wien 1956, str. 192.

¹²⁴ Oskar Zoran ZELIČ, *Sakralne stavbe v župniji sv. Helene v Loki pri Zidanem Mostu, Obsavska stoletja. Zbornik o Loki pri Zidanem Mostu. Ob 800-letnici župnijske cerkve sv. Helene* (ur. Oskar Zoran Zelič), Loka pri Zidanem Mostu 2008, str. 238.

ki stoji na menzi stranskega oltarja Rožnovenske Matere božje, krasita po robovih vezenina in filigran, ki nas še najlaže prepričata, da gre še za poznobaročno delo; Marija in otrok z oblekami intenzivnih živahnih barv in s poudarjeno mavrico nad glavama sta s prikupnima obrazoma videti prav moderna in njune velike oči bi nas utegnile spomniti na delo kakšne ilustratorke polpretekle dobe. Nemara bi bila lahko v bližini loške genazzanske Marije nastala tudi ena od obeh podob, ki jih hrani Muzej krščanstva na Slovenskem v Stični (sl. 39). Še nekaj slik Marije dobrega sveta omenja Curk v svojih štajerskih topografskih zapiskih. Tista na menzi slavoločnega oltarja sv. Boštjana pri Svetem Roku nad Šmarjem pri Jelšah¹²⁵ v resnici ne pripada temu tipu, je pa gotovo posnetek neke druge italijanske Madone. Gotovo pa je pripadala tipu Matere božje dobrega sveta slika, ki jo je v župnijski cerkvi v Kozjem opisal kot »kopijo Marije Gozzano« (za par je imela Celovškega Kristusa) in postavil v začetek 19. stoletja;¹²⁶ slike danes ni več. Kako je s sliko Marije dobrega sveta iz druge polovice 18. stoletja, ki jo je videl v podružnični cerkvi sv. Ane na Vrhah pri Teharju,¹²⁷ ne vem. Ob rogaško sliko se bomo obregnili pozneje. Grabnerjeva omenja tudi eno genazzansko Madono na našem Koroškem, in sicer v »pokopališki cerkvi sv. Križa v Dravogradu«. ¹²⁸ Isto lokacijo navaja Gugitz,¹²⁹ vendar k sreči popisuje historiat cerkve, iz katerega razberemo, da gre v resnici za neobaročno cerkev sv. Križa nad Črnečami. Podoba v zvonastem okvirju, ki ga obdajajo žarki, stoji na velikem oltarju kot zaključek tabernaklja in hkrati podnožje velikanskega Križanega. Križ in kopijo genazzanske Madone je leta 1845 izdelal graški podobar Michael Rosenberger.¹³⁰ Drugo koroško kopijo Marije dobrega sveta najdemo v vuzeniški podružnici Device Marije na Kamnu (sl. 40). Konec 19. stoletja jo je naslikal prof. J. Märtl,¹³¹ ki je kompozicijo prilagodil pokončnemu rokokojskemu okvirju in zato figuri prikazal do kolen, pri čemer je moral Mariji doslikati desnico. Najbrž so imeli kakšno kopijo genazzanske Marije tudi avguštinci na Muti, pa ni ostala za njo menda nobena sled.



40. J. Märtl: *Mati božja dobrega sveta*, p. c. Device Marije na Kamnu, Vuzenica

¹²⁵ Jože CURK, *Topografsko gradivo. 7: Sakralni spomeniki na območju občine Šmarje pri Jelšah*, Celje 1967, str. 17.

¹²⁶ Jože CURK, *Topografsko gradivo. 6: Sakralni spomeniki na območju občine Šmarje pri Jelšah*, Celje 1967, str. 37.

¹²⁷ Jože CURK, *Topografsko gradivo. 1: Sakralni spomeniki na območju občine Celje*, Celje 1966, str. 101.

¹²⁸ GRABNER 1972 (op. 52), str. 336; GRABNER 2002 (op. 52), str. 97.

¹²⁹ GUGITZ 1956 (op. 123), str. 102.

¹³⁰ Franci PETRIČ, *Duša, le pojdi z mano. Božje poti na Slovenskem*, 2, Ljubljana 1995, str. 116.

¹³¹ Signatura in letnica sta skoraj v celoti skriti za okvirjem in zato težko berljivi.



41. Mati božja dobrega sveta (nekdanj pripisana Bergantu), Slovenski etnografski muzej, Ljubljana



42. Mati božja dobrega sveta (nekdanj pripisana Bergantu), Nadškofijski ordinariat, Ljubljana

V prvi polovici 20. stoletja je vladala med slovenskimi umetnostnimi zgodovinarji moda, če ne že obsesija, kar po vrsti pripisovati slike Matere božje dobrega sveta takrat še malo poznanemu Fortunatu Bergantu. Na *Zgodovinski razstavi slovenskega slikarstva* leta 1922 je bila (z vprašajem) Bergantu pripisana slika iz ljubljanskega uršulinskega samostana,¹³² Steska mu je leta 1927 poleg nje pripisoval še sliki v Mošnjah in Dednem Dolu ter eno v lasti župnika Janeza Jereba v Škocjanu pri Turjaku.¹³³ Stele je leta 1929 zapisal, da je »po koloritu in tipu Jezusa in Marije sodeč mogoče delo Fort. Berganta« slika Marije dobrega sveta v podružnični cerkvi sv. Vida nad Zgornjim Tuhinjem.¹³⁴ Steska je poskušal, malce zmedeno in povsem neprepričljivo, obtožiti Berganta še za očetovstvo slike pri ljubljanskih avguštincih (in osnutka za njihovo podobico).¹³⁵ Dotedanjo bero je leta 1944 precej pomnožil Marolt: dodal je podobe na Veseli Gori,¹³⁶ na Križni gori,¹³⁷ v Etnografskem muzeju, v ljubljanskem škofijskem ordinariatu in v Kozlevčarjevi zbirki na Straži pri Šentrupertu.¹³⁸ Približno takrat je dve Mariji dobrega sveta dodal Bergantovemu opusu tudi Stane Mikuž v svoji topografiji šentviške dekanije, ki pa je bila objavljena šele v sedemdesetih letih, zato ju v literaturi dotlej (pa pravzaprav tudi še potlej) ne zasledimo. Vihra svetovne vojne je to nabirko Bergantovih Marij dobrega sveta osiromašila za sliki s Križne gore in iz Škocjana, ob Bergantovi razstavi leta 1951 pa jo je

¹³² *Katalog zgodovinske razstave slovenskega slikarstva*, Narodna galerija, Ljubljana 1922, str. 23.

¹³³ STESKA 1927 (op. 53), str. 91.

¹³⁴ FRANCE STELE, *Politični okraj Kamnik. Topografski opis*, Ljubljana 1929 (Umetnostni spomeniki Slovenije, 1), str. 250.

¹³⁵ STESKA 1937 (op. 53), str. 52–53.

¹³⁶ MAROLT 1944 (op. 62), str. 73.

¹³⁷ MAROLT 1944 (op. 62), str. 76.

¹³⁸ MAROLT 1944 (op. 62), str. 78.



43. Fortunat Bergant: *Mati božja dobrega sveta*, uršulinski samostan, Ljubljana



44. Fortunat Bergant: *Mati božja dobrega sveta*, ž. c. sv. Andreja, Mošnje

nekoliko skrčila še Cevčeva, ki je upravičeno črtala slike iz Etnografskega muzeja (sl. 41) in Škofijskega ordinariata (sl. 42),¹³⁹ Kozlevčarjevo pa postavila v skupino slik, »pri katerih je Bergantovo avtorstvo vprašljivo«.¹⁴⁰

V sedemdesetih letih je Šerbelj dve od Marij dobrega sveta, ki sta dotlej veljali za Bergantovi, tisti iz Dednega Dola in Zgornjega Tuhinja, upravičeno umaknil iz njegovega opusa in ju pripisal Cebeju;¹⁴¹ v istem času smo spoznali oni dve, ki ju je Bergantu na novo pripisal Mikuž, v podružnični cerkvi sv. Petra v Dobu pri Šentvidu¹⁴² in v graščini Fedransberg na Malem Hudem.¹⁴³ Nazadnje se je Bergantovim kopijam genazzanske Madone priključila še podoba iz kapelice pri Pirčah.¹⁴⁴

Za »zanesljivo« Bergantove, s konsenzualno sprejeto in »uležano« atribucijo, so tako do danes obveljale pravzaprav samo tri podobe Marije dobrega sveta, tiste pri ljubljanskih uršulinkah (sl. 43),¹⁴⁵ v Mošnjah (sl. 44)¹⁴⁶ in na Veseli Gori (sl. 45);¹⁴⁷ veselogorska je med njimi še najmanj znana, saj je bila v Bergantov opus prišteta šele pred dobrimi sedemdesetimi leti in je tu pravzaprav še novinka. Po kompoziciji odstopa med njimi mošenjska, saj prikazuje poleg Marije z otrokom še selitev milostne

¹³⁹ Anica CEVC, *Fortunat Bergant. 1721–1769*, Narodna galerija, Ljubljana 1951, str. 56.

¹⁴⁰ CEVC 1951 (op. 139), str. 55.

¹⁴¹ ŠERBELJ 1977 (op. 57), str. 115; Ferdinand ŠERBELJ, Katalog Cebejevih del, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 14–15, 1979, str. 110, kat. št. 84, in str. 113, kat. št. 91. Članka sta natis diplomske naloge, dokončane 1974.

¹⁴² Stane MIKUŽ, *Umetnostnozgodovinska topografija grosupeljske krajine*, Ljubljana 1978, str. 397.

¹⁴³ MIKUŽ 1978 (op. 142), str. 274.

¹⁴⁴ RESMAN, SERAŽIN 2010 (op. 107), str. 287, 289.

¹⁴⁵ CEVC 1951 (op. 139), str. 44, kat. št. 28.

¹⁴⁶ CEVC 1951 (op. 139), str. 52, kat. št. 88.

¹⁴⁷ CEVC 1951 (op. 139), str. 44, kat. št. 29.



45. Fortunat Bergant: *Mati božja dobrega sveta*, p. c. sv. Frančiška Ksaverja, Vesela Gora



46. *Mati božja dobrega sveta* (nekdanj pripisana Bergantu), Muzej krščanstva na Slovenskem, Stična

podobe iz Skadra v Genazzano, a kar se tiče figur, so si podobne kot jajce jajcu. Upošteva dejstvo, da se je genazzanska Madona pojavila pri nas šele leta 1758, jih tudi po letih lahko postavimo dovolj skupaj, v zadnje desetletje Bergantovega ustvarjanja. Marijin okrogli obraz s širokim čelom in velikimi očmi je v resnici tisti edini, »nič kaj privlačni« ženski obraz, ki ga je slikar poznal,¹⁴⁸ perspektivna skrajšava Jezuščkovega obraza, ki se tako rekoč izza matere zazira v njen obraz, je daleč od pravilne, a nam je pri Bergantu čisto domača – priznajmo, da ga imamo radi tudi zato, ker je tako predvidljiv in prepoznaven. Nežni rokokojski kolorit privlačno kontrastira z ostrim »papirnatim« gubanjem. To je posebno svojsko na peplumu, ki se nad Marijino glavo zalamlja v trd greben. Rob oglavnice bi, če bi bil naslikan v logični liniji težnosti, na pol pokrila Marijino desno uho, Bergant pa ga je vselej naslikal tako, da v širokem ovinku obide uhelj, kakor bi hotel poudariti, kako pozorno nam bo Mati božja prisluhnila. Poskusimo po teh treh Bergantovih kopijah pomeriti še tiste, ki visijo v njegovem opusu z vprašajem ali pa so se mu skušale priključiti nedavno, tj. v zadnjih štiridesetih letih, in še niso bile »preverjene«. Ob sliki iz Kozlevčarjeve zbirke (sl. 46), ki je danes v stiškem muzeju, se bomo najbrž vprašali, kaj neki so prednamci videli na njej, da so jo pripisovali Bergantu. Zgledovanja po Bergantu pač ne moremo spregledati, predvsem v draperiji, vse do v greben skrepenele oglavnice in ovinka, ki ga naredi okoli ušesa, bergantovska je tudi nevpadljiva rešitev arhitekturnega ozadja s komaj nakazano apsido. V obrazih pa ni prav nič njegove domačne ljubeznivosti in hudomušnosti. Marija nima Bergantovih žabjih ust, ampak ozka srčasta, lepšata jo še kodrc ob ušesu in manjši, ki ji sili na čelo izpod oglavnice. Jezušček je z zalitim obrazkom in dolgimi kodri pravo nasprotje Bergantovih podhranjenih grint, zdi se kot zgled zdravega in pridnega otroka iz kakšne vsiljive knjige o negi in vzgoji

¹⁴⁸ STELE 1957 (op. 54), str. 9.



47. Mati božja dobrega sveta (nekdanj pripisana Bergantu), p. c. sv. Petra, Dob pri Šentvidu



48. Fortunat Bergant: Mati božja dobrega sveta, nekdanj v kapelici Matere božje dobrega sveta, Pirče

otroka. Slika je že kar nazarensko lepa in akademsko korektna in gotovo ni mogla nastati pred sredo 19. stoletja. Zapis na hrbtu nam pove, da je bila nekoč v stranskem oltarju sv. Uršule v župnijski cerkvi na Igu, leta 1900 pa jo je organist Franc Miglič nadomestil z novo, ki jo je naslikal Franc Blaznik; tudi Blaznikove kopije v župnijski cerkvi ni več. Tudi slika Matere božje dobrega sveta na slavalnočni steni podružnične cerkve sv. Petra v Dobu pri Šentvidu (sl. 47) ni Bergantova, mu je pa najbrž časovno bližja. Bergantovemu avtorstvu oporeka najprej temen, nasičen kolorit. Pri Bergantu se sicer široki Marijini obrazi proti bradi precej stanjšajo, tu pa se lica in brada zlivajo skoraj v kroglo. Jezuščkov obraz je v perspektivi pravilnejši pa bolj zalit, laski, ki jih Bergant nadahne na čelo kakor puh, so tu izrisani skoraj vsak posebej. Namesto Bergantovih širokih ust imata mati in otrok pravilne, malo našobljene ustnice; Marijin nos je krajši, tako da so vidne nosnice. Najbolj drugačne pa so oči, naslikane veliko bolj živo in večje; ob njih se nam lahko zastavi celo pomisel, ali ne gre za kopijo iz precej mlajšega časa. Slike, ki jo je Mikuž opazil v zbirki baročnih kipov in podob v veži stare poštne postaje, t. i. Fedransbergove graščine v vasi Malo Hudo, najbrž ni več. Že okoli 1940 je bila v precej slabem stanju, po vojni je bila stavba nacionalizirana in spremenjena v stanovanja in za zbirko se je izgubila sled.¹⁴⁹ Sliko Marije dobrega sveta iz kapele pri Pirčah poznamo le po slabi črno-beli fotografiji (sl. 48). Pred (zdaj že kar dolgimi) leti je bila ukradena oz. odpeljana v sužnost. Gospa, ki je bila nekoč doma v sosednji hiši, je ponudila prifarskemu župniku, da jo da na svoje stroške obnoviti, in jo z njegovim blagoslovom odnesla. Pozneje »si je premislila« in hotela imeti stroške povrnjene, ampak župnik se ni pustil okoli prinesiti, bodisi ker ni imel denarja ali, verjetneje, iz principa, in slika je najbrž za vselej

¹⁴⁹ Ivan STOPAR, *Grajske stavbe v osrednji Sloveniji. 2: Dolenjska. 3: Porečje Temenice in Mirne*, Ljubljana 2002, str. 17–18.



49. Francesco Zucchi po osnutku Giovannija Gottardija: Čudežni prenos podobe Matere božje dobrega sveta, ok. 1760, bakrorez



50. Giovanni Gottardi: Mati božja dobrega sveta, samostanska cerkev sv. Avgušтина, Faenza

izgubljena.¹⁵⁰ Ob primerjavi z drugimi, preverjenimi Bergantovimi realizacijami tega motiva lahko rečemo, da gre res za njegovo delo, obraza sta prepričljivo podobna in peplum je umaknjen od ušesa, medtem ko o gubanju draperije in o koloritu ne moremo soditi.

Še enkrat se bomo vrnili k Bergantovi sliki Matere božje dobrega sveta v Mošnjah. Zgornji dve tretjini slike pravokotnega formata zavzemajo svetli oblaki, pred katerimi je v asimetričnem okvirju iz s plamenastimi listi obraslih zlatih volut genazzanska milostna Marija; pod njo je na okvirju pritrjen list z napisom *Accipe consilium a me / 3. Reg. Cap. 1,12*.¹⁵¹ V zgornjih vogalih spremljata podoba po dve krilati angelski glavici, spodaj poganjata iz okvirja levo veja vrtnic, desno lilija. Spodaj je na levi mesto s cerkvijo, ki ga obdaja obzidje s stolpi, na desni je pred zelenkastim morjem z oddaljeno jadrnico skupina petih mož v popotni opravi. Za gorami nad mestom je vzšlo sonce (ki je uničeno in nadomeščeno z nevtrarno retušo), na desni se nebo temni v noč z zvezdami in tanko staro luno, vmes pa leti čez nebo majhna pravokotna genazzanska podoba med stebrom iz ognjeno-rdečih oblakov in snopom ognjenih zubljev. Slika visi v Vurnikovem kamnitem neorenesančnem oltarju v severni kapeli ob ladji mošenjske župnijske cerkve sv. Andreja. Da so jo spravili vanj, so jo

¹⁵⁰ Zgodbe ne navajam v poduk zmikavtom, ki svoj posel že obvladajo, ampak v svarilo kakšnemu lahkovernemu varuhu naše sakralne dediščine.

¹⁵¹ 1 Kr 1,12: *Pridi zdaj, naj ti svetujem: /.../. Stavek, ki ga je prerok Natan izrekel Batšebi, povezuje z Marijo dobrega sveta zgolj beseda *consilium*.*



52. Vincenzo Angelo Orelli: Čudežni prenos podobe Matere božje dobrega sveta, 1799, p. c. Matere dobrega sveta, Seriate

51. Čudežni prenos podobe Matere božje dobrega sveta, 1772, p. c. Matere dobrega sveta, Fossato Ionico

grobo obrezali: možje, ki spremljajo čudežni polet slike, so prerezani v višini prsi,¹⁵² najverjetneje pa se tudi vrhnji angelski glavici sprva nista tako intenzivno zazirali navzgor v okvir, ampak v konkretnjšo prikazen nebes z Bogom Očetom v polkrožnem (?) zaključku.

Kopije genazzanske slike v formatu, podobnem originalu, so se najbolj počutile na oltarnih menzah, saj je tudi genazzanska freska ohranjena tik nad oltarjem; zlasti po avstrijskih deželah so jih pogosto stavili na vrh tabernaklja pod oltarni tron, nameščene v oltarne atike najdemo predvsem pri nas. Če pa je šlo za oltarno sliko, jo je bilo treba primerno »povečati«, kakor smo videli na Slinovcah. Tu pa so načrtovalci oltarjev iznašli še eno, prikladnejšo možnost: namesto povečevanja milostne podobe z večkratnim okvirjanjem so zasnovali oltarno podobo tako, da je bil okoli milostne podobe naslikan primeren spremljevalni program. Včasih so to svetniki,¹⁵³ najpogosteje pa dopolnjuje genazzansko Madono prizor njene čudežne poti čez Jadran.¹⁵⁴ Videti je, da so legendo o prenosu najprej predstavile grafike. »Majhne tiskane podobice s prikazom čudežnega prihoda milostne podobe v

¹⁵² Prav zato najbrž CEVC 1951 (op. 139), str. 52, in KOMELJ 1997 (op. 62), str. 70, govorita o »možeh v čolnu«. Zaradi popotnih oblačil so begunci v večini literature imenovani »romarji«, kar je danes videti precej cinično.

¹⁵³ Npr. oltarna slika Marije dobrega sveta s sv. Agato in sv. Lucijo iz okolice Sondria v Valtellini, gl. Daniela ZACCARO, Erio POLETTI, Madonna del Buon Consiglio con Sant'Agata e Santa Lucia, www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/1i010-00334/ (12. 4. 2017).

¹⁵⁴ Zanimivo kombinacijo kaže slika Carla Innocenza Carlonija v velikem oltarju cerkve sv. Evzebija in Karla v Comu: klečeči škof Evzebij časti sliko genazzanske Marije, ki jo nad njim drži angel, v ozadju pa je nad morjem naslikan še legendarni prenos. Prim. La chiesa dei Santi Eusebio e Carlo in Como, http://www.parrocchiasanfedelecomo.it/comosanfedele/wp-content/uploads/2014/04/SantEusebio_BreveGuida.pdf (12. 4. 2017).



53. Čudežni prenos podobe Matere božje dobrega sveta, podobica, Semeniška knjižnica, Ljubljana



54. Johann Georg Pinz po osnutku Gottfrieda Eichlerja: Mati božja dobrega sveta s čudežnim prenosom podobe, frontispic knjige S. Seiler, Marianisches Orakel, Augsburg 1764



55. Votivna tabla M. E. von Kolb, ok. 1780, nekdanja cerkev cistercijank, Wald



56. Stephan Dorffmeister: Mati božja dobrega sveta, 1781, ž. c. sv. Jurija, Sopron

Genazzano« se prvič omenjajo v münchenski izdaji knjige *Teutscher Auszug* iz časa po 1756.¹⁵⁵ Večina evropskih slik čudežnega prenosa genazzanske slike je nastala v bolj ali manj tesnem naslonu na majhno število grafičnih predlog; izvirne kompozicije, kakršno je za veliki oltar cerkve sv. Jurija na vrhu Auerberga v Allgäu leta 1767 ustvaril Franz Anton Weiß iz Rettenberga,¹⁵⁶ so redke. Bakrorez z upodobitvijo translacije, katere odmeve najdemo predvsem v Italiji, je po osnutku Giovannija Gottardija vrezal Francesco Zucchi v Benetkah okoli leta 1760 (sl. 49). Slikar Giovanni Gottardi (1733–1812) se je v svoji karieri sploh intenzivno srečeval z genazzansko Marijo in njenimi avguštinci.¹⁵⁷ Še kot samouk je leta 1750 v domači Faenzi naslikal kopijo za cerkev sv. Avgušтина: slika, obdana s kamnitim zastorom in vdelana v spodnji del oltarja sv. Križa, je ena najbolj liberalnih kopij Matere božje dobrega sveta, kar jih poznamo izpred 19. stoletja, saj je slikar Mariji dodal levico, s katero objema sinka čez ramena, ob nekoliko globljem izrezu pa nakazal tudi njeno desnico (sl. 50). Med šolanjem je prebival v rimskem avguštinskem konventu in užival posebno zaščito generalnega priorja Vasqueza, za avguštince pa je slikal tudi pozneje. Njegovo delo je gotovo kopija Marije dobrega sveta iz Bagnoregia, ki jo je kot anonimno objavil Sarro: slogovno je enaka, se je pa slikar discipliniral in kompozicija ne odstopa več od originala.¹⁵⁸ Na bakrorezu translacije je zgoraj v snopu žarkov upodobljena milostna podoba, ki jo nosijo po nebu trije angelci, spodaj na levi hodi za njo po morju tričlanska družina, desno jo na obali pričakuje klečeča Petruccia, za njo pa stojita pred cerkvijo vznemirjena avguštinka. Kakor rečeno, so jo kopirali zlasti v Italiji, njene posnetke najdemo od kalabrijskega Fossato Ionico (1772; sl. 51)¹⁵⁹ do Seriateja v Lombardiji (Vincenzo Angelo Orelli, 1799; sl. 52).¹⁶⁰

V srednji Evropi sta se kot vir za upodobitve čudežnega prihoda Marije dobrega sveta uveljavili predvsem dve grafiki (zgoraj smo omenili tudi podobico s prikazom prenosa milostne podobe, hranjeno v Semeniški knjižnici (sl. 53), vendar slik, ki bi bile nastale v neposrednem naslonu nanjo, ne poznam). Prva je bakrorez na frontispicu knjige *Marianisches Orakel*, ki ga je leta 1764 po osnutku Gottfrieda Eichlerja vrezal Johann Georg Pinz (sl. 54). Marijino čudežno potovanje je prikazano v dveh ločenih prizorih spodaj; zgoraj je nad napol odstrtim »templjem« milostna podoba med oblačnim in ognjenim stebrom ter soncem in luno, v skladu s kompleksno zasnovo knjige pa je dodane tudi nekaj specifične simbolike. Po tem bakrorezu je bila narejena npr. imenitna votivna tabla opatinje Marie Edmunde von Kolb (1772–1799) v cerkvi samostana cistercijank Wald pri Sigmaringu (sl. 55),¹⁶¹ brez njega pa bi si ne znali razložiti niti podobe Marije dobrega sveta, ki jo je leta 1781 za cerkev sv. Jurija v Sopronu naslikal Stephan Dorffmeister (sl. 56).¹⁶²

¹⁵⁵ DE ORGIO b. l. (op. 31), str. 45.

¹⁵⁶ Gl. Mechthild PÖRNACHER, Die Muttergottes vom Guten Rat. Das Hochaltarbild von St. Georg auf dem Auerberg und die Verehrung des Gnadenbildes von Genazzano in Bayern, Tirol und angrenzenden Gegenden, *Der Welf. Jahrbuch des Historischen Vereins Schongau – Stadt und Land*, 10, 2009, str. 91–138.

¹⁵⁷ Anna TAMBINI, Gottardi, Giovanni, *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 59, München-Leipzig 2008, str. 239.

¹⁵⁸ SARRO 2016 (op. 1), str. 145.

¹⁵⁹ Gl. La storia di Fossato Ionico, www.fossatoionico.it/storia.php (12. 6. 2017).

¹⁶⁰ Gl. Comuni della Bergamasca. Seriate, www.vbvtv.it/2016/06/10/comuni-della-bergamasca-seriate/ (12. 6. 2017).

¹⁶¹ Gl. Maren KUHN-REHFUS, *Das Zisterzienserinnen-Kloster Wald*, Berlin-New York 1992 (Germania Sacra, N. F. 30: Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz. Das Bistum Konstanz, 3), str. 38.

¹⁶² *Dorffmeister István Emlékiállítása/Gedenkausstellung von Stephan Dorffmeister* (ur. Julia Kluge-Fabényi), Szombathelyi Képtár, Szombathelyi 1997, str. 263, kat. št. 25 (besedilo Zsámbéky Monika); Ágnes NOVÁKY, Dorffmeister (Dorffmeister), Stephan (István), *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 29, München-Leipzig 2001, str. 58–59.



57. Klauber: Mati božja dobrega sveta s čudežnim prenosom podobe, podobica



58. Klauber: Čudežni prenos podobe Matere božje dobrega sveta v Schwäbisch Gmündu, 1759, podobica



59. Heinrich Straub: Čudežni prenos podobe Matere božje dobrega sveta, podobica



60. Čudežni prenos podobe Matere božje dobrega sveta, frontispic knjige Neuntägige Andacht, Praga 1773



61. Čudežni prenos podobe Matere božje dobrega sveta, podobica, Semeniška knjižnica, Ljubljana

rabi kot evangeličanska mestna cerkev, ohranil le veliki oltar, od nekdanjih stranskih pa so znani le lokacije in patrociniji; med njimi je bil tudi oltar Matere božje dobrega sveta.¹⁶⁶ Zgornjo polovico Klauberjeve grafike zavzema genazzanska milostna podoba, spodaj sta levo obmorsko mesto s soncem, ki vzhaja nad njim, in desno morje, spredaj razbrazdano s kamnitimi valovi, po katerih spešijo štirje popotniki. Nad njimi se nebo prelevi v noč. Ob Marijini podobi se dvigata levo oblačni steber pred svetlim nebom, desno, pred nočnim nebom, pa visok ognjen steber. Očitno je prav oltarna slika iz Schwäbisch Gmünd oz. Klauberjeva grafika po njej pobudila nekaj naslednjih tiskov, ki jo komaj kaj variirajo; žal so povečini nedatirani, zato ostaja njihovo zaporedje hipotetično, kakšen člen pa v njem gotovo še manjka. Na podobici, ki jo je vrezal Heinrich Straub iz Straubinga (sl. 59), je dodan le dekorativni okvir, milostna slika pa je pomaknjena prav do vrha grafike; pod sliko je besedilo *Was Er euch sagen wird das thut*.¹⁶⁷ Marijine besede strežnikom v Kani Karkoli vam reče, storite (Jn 2,5) so njen edini nasvet, ki ga je najti v Svetem pismu, in rimska kongregacija za svete

Razvoj drugega vira, ki je bil najpogostejše, pri nas pa sploh edini v rabi, je nekoliko bolj zapleten. Na začetku verjetno stoji (nedatirana) Klauberjeva grafika, ki jo je v kapucinskem samostanu Wesemlin v Luzernu našla in objavila Toblerjeva.¹⁶³ Podobica (velikosti 112 x 72 mm; sl. 57) kaže pod podobo Marije dobrega sveta, ki jo nosita po zraku celopostavna angela, čudežno translacijo: na levi je obzidano mesto s cerkvijo in prepoznavnima stolpoma, kvadratnim in okroglim, na desni hodi po morju skupina petih mož v romarskih oblekah, s klobuki na glavah in popotnimi palicami v rokah. Za mestom vzhaja sonce, na desni je na nočnem nebu videti zadnji krajec in zvezde, nad morjem pa se dvigata levo oblačni steber in desno steber iz ognjenih zubljev. Na spodnjem robu Marijine podobe je pritrjena kartuša z napisom *Accipe Consilium a me*, citatom iz Knjige kraljev, ob sliki sedita levo personifikacija Cerkve, desno sv. Avguštin, nad njo je Bog Oče z zemeljsko kroglo, pred katero lebdi golob sv. Duha. Toblerjeva sicer objavlja nekaj švicarskih oltarnih podob, ki to grafiko dovolj zvesto posnemajo,¹⁶⁴ bolj pa se je uveljavila poenostavljena varianta, kakršno kaže Klauberjeva podobica iz leta 1759 (sl. 58), vrezana po oltarni sliki pri avguštincah v Schwäbisch Gmündu.¹⁶⁵ Žal se je v cerkvi, ki je bila leta 1802 sekularizirana, od leta 1806 pa je v

¹⁶³ TOBLER 1976 (op. 10), str. 278.

¹⁶⁴ Npr. v Zurzachu in v Abtwillu v kantonu Aargau.

¹⁶⁵ Prim. Our Lady of Good Counsel, <https://catholicus.wordpress.com/> (12. 6. 2017).

¹⁶⁶ Hermann KISSLING, *Die Augustinuskirche in Schwäbisch Gmünd*, Schwäbisch Gmünd 1961, str. 16–17, 27.

¹⁶⁷ Podobica se povezuje s sliko v Münchenski avguštinški cerkvi; prim. Peter STEINER, *Altmünchner Gnadenstätten. Wallfahrt und Volksfrömmigkeit im kurfürstlichen München*, München-Zürich 1977, str. 18.



62. Anton Lerchinger: *Mati božja dobrega sveta s čudežnim prenosom podobe, ž. c. sv. Jerneja, Rogatec*



63. Čudežni prenos podobe Matere božje dobrega sveta, Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

obrede jih je kljub njihovi banalnosti porabila kot argument ob vpeljavi vzklika *Mater Boni Consilii* v lavretanske litanije.¹⁶⁸ Skoraj enako grafiko najdemo na frontispicu knjige o devetdnevni pobožnosti do Matere dobrega sveta iz leta 1773,¹⁶⁹ le da sta zdaj na morju dodana dva čolna, zato se razločnejše vidi, da štirje možje hodijo po vodi (sl. 60). Na anonimni podobici, hranjeni v Semeniški knjižnici, so milostna podoba ter dan in noč pozicionirani enako kakor na do sedaj omenjenih, mesto in gručica beguncev pa so zamenjali strani; če smo doslej imeli vtis, da je predstavljen Skader in da so begunci obrnjeni proti njemu le zaradi uravnoteženja kompozicije, se tokrat zdi, da je mesto, nad katero se spušča noč, Genazzano, proti kateremu stopajo za Marijino sliko tudi begunci. Pod prizorom je izpisan v nemščino preveden in dopolnjen citat iz Knjige kraljev: *Komme und nehme Rath von mir an Zum Heil deiner Seele* (sl. 61).

Napačna, ognjena barva oblačnega stebra sicer potrjuje, da si je Bergant pri svoji mošenjski sliki pomagal z grafiko, ni pa čisto jasno, ali je kot predlogo porabil katero od navedenih. Sodeč po ponovljenem svetopisemskem citatu, se zdi kot predloga še najverjetnejša prva Klauberjeva podobica, temu pa bi pritrjeval tudi domnevni vrhnji zaključek. Slikar je zvesto ponovil prikaz prenosa podobe (kakor so ga pravzaprav vsi omenjeni rezci, le da so oba stebra prestavili ob bok milostne

¹⁶⁸ Mati dobrega sveta. Odlok rimske kongregacije za sv. obrede, *Bogoljub*, 1, 1903, str. 73.

¹⁶⁹ *Neuntägige zu Maria der Mutter des guten Raths gerichtete Andacht, als eine Vorbereitung zu ihrem den 25. April fallenden Fest, mit einigen beygefügt zu ihrer Verehrung dienlichen, und in neun Tage, oder so viele Sonntäge zum nützlichen Gebrauch der ihr ergebenen Seelen eingetheilten Geistlichen Übungen, nebst beygefügt Morgen-Abends- Meß- Beicht- und Communion-Gebethern*, Prag 1773.



64. Čudežni prenos podobe Matere božje dobrega sveta, fotografija v fototeki Narodne galerije, Ljubljana



65. Čudežni prenos podobe Matere božje dobrega sveta, 1801, kapela v župnišču, Krško

podobe), drugod pa je bil bolj inovativen in samosvoj. Bergant je menda tudi v evropskem merilu edini umetnik, ki si je upal milostno podobo rešiti iz tradicionalnega togega pravokotnega okova in jo umestiti v svobodnejši in mehkejši rokokojski okvir, da pa bi jo vendarle zvesto dokumentiral, je pri translaciji med stebra dodal pomanjšano sličico pravokotnega formata. Tudi dehteče rože in lili-ja so zrasle v njegovem garklcu.

Sicer pa s slikami, ki bi ob genazzanski milostni podobi prikazovale še njeno translacijo, nismo prav bogati. Lerchingerjeva v Rogatcu ni oltarna podoba, ampak običajna slika namiznega formata; nekoč je stala pod tronom velikega oltarja, danes visi v prezbiteriju na steni (sl. 62). Dobro zgornjo polovico slike zavzema Mati dobrega sveta, pod njo je v rokajastem okvirju, opletenem z rožnatimi vrtnicami, preko cele širine prikazan njen prelet čez morje v običajni dikciji, z mestom, soncem in dnevom na levi ter nočnim nebom (brez lune) in štirimi begunci v popotni opravi na desni. Na sredi se med oblačnim in ognjenim stebrom ponovi genazzanska sličica, čisto spodaj je napis *Heilige Maria von guten Rath*. Mariji in otroku v zgornjem delu visi nad glavo moder polkupolast baldahin z zlatimi resami na obodu, ob straneh dva puta odgrinjata zelen zastor. Figure so popolnoma drugačne kakor na grafičnih reprodukcijah in drugih kopijah milostne podobe Marije dobrega sveta, slikar jih je naslikal po svoje, z vsemi značilnostmi njegovih drugih upodobljencev: okrogle obraze zaznamujejo težke veke, nenavadne sence in široki nosni koreni. Čeprav je avtor prepoznaven na prvi pogled, pušča večina dosedanjih piscev podobo anonimno;¹⁷⁰ preseneti nas, da tudi Cevčeva, ki

¹⁷⁰ CURK 1967 (op. 126), str. 121 (v prizoru prenosa je razbral »pogled na genazzansko božjo pot«); MENAŠE 1994



66. Mati božja dobrega sveta,
p. c. Žalostne Matere božje, Dedni Dol



67. Mati božja dobrega sveta,
župnišče, Zgornji Tuhinj

je z njo primerjala Metzingerjevo sliko Matere božje dobrega sveta v Kamniku.¹⁷¹ Kot delo Antona Lerchingerja jo je sicer že leta 1977 označil Šerbelj.¹⁷²

Genazzansko Marijo in potovanje skadrskih beguncev za njo preko morja kaže tudi banderska slika iz srede 19. stoletja v Narodnem muzeju (sl. 63), na drugi strani je sv. Martin z beračem.¹⁷³ Ob pravokotni milostni podobi, ki jo podpirata angelski glavici, sta oblačni in ognjeni steber, spodaj je na levi mesto, na desni skupinica sledilcev. Edina novost je mlada luna na nočnem nebu, sicer pa je slika zelo toga in uboga. Komaj kaj zanimivejša je slika s translacijo, katere fotografijo hrani fototeka Narodne galerije (sl. 64): centralno pozicijo zavzema milostna podoba v poznobaročno okrašenem okvirju med oblaki, pod njo pa se odpira pogled na precej pomanjšan prizor prenosa z vsemi običajnimi atributi. Nastala je okoli 1800, tako kot oltarna podoba iz župnijske cerkve sv. Janeza Evangelista v Krškem (sl. 65); danes služi kot oltarna slika v zimski kapeli v krškem župnišču. Cevc jo je datiral v sredo 18. stoletja,¹⁷⁴ vendar je mogoče iz polpismenega in napol uničenega napisa na levi spodaj razbrati, da je bila naslikana kot oltarna podoba leta 1801. Menaše jo postavlja v krški kapucinski samostan, kamor pa je bila samo posojena ob otvoritvi galerijske zbirke leta 1983, in hvali

(op. 2), str. 219, op. 709; Metoda KEMPERL, Ž. c. sv. Jerneja v Rogatcu, *Leksikon cerkva na Slovenskem. Škofija Celje. 8: Dekanija Rogatec* (ur. Luka Vidmar), Celje 2009, str. 57.

¹⁷¹ Anica CEVC, *Valentin Metzinger. 1699–1759. Življenje in delo baročnega slikarja*, Narodna galerija, Ljubljana 2000, str. 421, kat. št. 371.

¹⁷² ŠERBELJ 1977 (op. 57), str. 116.

¹⁷³ HORVAT, KOS 2011 (op. 77), str. 66, kat. št. 2.

¹⁷⁴ Emilijan CEVC, *Galerijska zbirka slik in plastik starih mojstrov, Kapucinska knjižnica in galerijska zbirka Krško. Kulturni zakladi naše preteklosti*, Krško 1983, str. 19.



68. Anton Cebej: *Mati božja dobrega sveta*,
ž. c. sv. Martina, Moravče



69. Anton Cebej (?): *Mati božja dobrega sveta*,
ž. c. sv. Vida, Preserje

obilico simboličnih nebesnih pojavov;¹⁷⁵ v resnici je slika prav revna kopija po eni od grafik, ki smo jih spoznali zgoraj.

Anton Cebej je edini od slovenskih baročnih slikarjev, za katerega imamo arhivski dokaz, da je naredil podobo Matere božje dobrega sveta: leta 1763 jo je naslikal za ljubljanske diskalceate.¹⁷⁶ Omenili smo že sliki Marije dobrega sveta, ki ju je Šerbelj umaknil iz Bergantovega kataloga in prenesel v Cebejevega. Nista povsem enaki. Na sliki iz Dednega Dola (sl. 66)¹⁷⁷ se Marija zamišljeno ozira v nas, otrok je pomanjšan odrasli, debeloličen prošt z visokim čelom in obilico kodrov; na tuhinjski kopiji (sl. 67)¹⁷⁸ je Marija bolj sramežljiva, skoraj preplašena, in gleda v levo mimo nas, otrok pa je malo bolj otroški. Kljub drobnim razločkom smo lahko prepričani, da prihajata izpod istega čopiča, in ko bi bil ostal pri njiju, bi Šerbelju zlahka verjeli, da izpod Cebejevega. Ko pa jima je pridružil še sliko istega motiva iz Moravč (sl. 68), je nastal kar pisan šopek, ki mu lahko po analogiji tudi še kaj dodamo: moravški sliki Matere božje dobrega sveta je zelo podobna tista na stranskem oltarju sv. Helene in Lucije v župnijski cerkvi sv. Vida v Preserju (sl. 69),¹⁷⁹ sorodnost slinovške milostne podobe smo omenili že zgoraj pa tudi ona na stranskem oltarju sv. Neže v podružnični cerkvi sv. Križa v Beričevem (sl. 70)¹⁸⁰

¹⁷⁵ MENAŠE 1994 (op. 2), str. 219, op. 707.

¹⁷⁶ STESKA 1927 (op. 53), str. 95.

¹⁷⁷ ŠERBELJ 1979 (op. 141), str. 110–111; Ferdinand ŠERBELJ. *Anton Cebej. 1722–1774*, Narodna galerija, Ljubljana 1991, str. 82–83, kat. št. 28.

¹⁷⁸ ŠERBELJ 1979 (op. 141), str. 110–111; ŠERBELJ 1991 (op. 178), str. 82–83, kat. št. 28.

¹⁷⁹ Marijan MAROLT, *Dekanija Vrhnika. Topografski opis*, Ljubljana 1929 (Umetnostni spomeniki Slovenije, 2), str. 100.

¹⁸⁰ Alojzij GREBENC, *Tam v Dolu roža rase. Naša župnija 1262–2012. 750 let*, Ljubljana 2012, str. 189.

ni prav daleč. Nobena od teh podob ni signirana, ker pa so tudi nedatirane, jih lahko postavimo le v širok časovni okvir od okoli 1760 do srede sedemdesetih let, ko so rigoristični ukrepi že začeli pritiskati na ljudsko pobožnost, tudi na milostne podobe. Po sekundarnih indicijah lahko časovno opredelimo le moravško. Sprva namreč ni bila namenjena za cerkev, ampak za kapelico, ki so jo postavili v čast Mariji dobrega sveta ob župnišču pred cerkvijo leta 1760, kakor priča kronogram nad vhomom.¹⁸¹ Moravče so ena od lokacij, za katere je Cebej največ slikal – vse od leta 1758, ko je naredil (izgubljeno) Marijino vnebovzetje, do 1772; Materi božji dobrega sveta sta časovno najbližji sliki sv. Antona Padovanskega in sv. Lenarta iz 1761 v zadnjem paru stranskih oltarjev. Te okoliščine so zagotovilo, da lahko moravško Marijo dobrega sveta označimo kot najverjetnejše Cebejevo delo. Moravški je po formalni, zlasti pa po emocionalni plati najbližja slika iz Preserja,

četudi opazimo nekaj razločkov: obraza na moravški sliki sta oblikovana zgolj z niansiranjem rdečice, na preserski pa se tej pridružijo sivozelene sence; ozadje zapolnjuje v Moravčah komaj opazen krožnikast nimb, v Preserju pa je poslikano s profilirano polkrožno arkado, za katero se odpira konha z obtekačim venčnim zidcem. Višnjegorska in tuhinjska slika na eni ter moravska in preserska na drugi strani so formalno in emocionalno vendarle toliko različne, da nas puščajo v dvomih, ali je res mogoče vse pripisati istemu slikarju. Cebej je bil sicer v svojih ženskih obraznih tipih bolj variabilen kakor Bergant, ki je slikal enega samega, vendar se ne moremo izogniti vprašanju, zakaj bi se trudil podobe, ki naj bi bile kot kopije genazzanske milostne podobe med seboj čim bolj podobne, slikati tako raznoliko. Tuhinj in Višnja Gora tudi nista območji, kjer bi Cebeja sicer srečevali, in kar samo se zastavlja vprašanje, ali ne bi moglo iti za kakšnega višnjegorskega slikarja, denimo kakšnega Nierenbergerja, ki ga poznamo tudi iz Tuhinja. Pozneje je Šerbelj pritaknil v šopek še sliko genazzanske Marije pri Sv. Andreju nad Zmincem (sl. 71),¹⁸² ki da je blizu Cebejevemu načinu slikanja, a je v resnici precej drugačna: mehka, prelivajoča se modelacija z barvami, brez kakršnihkoli risarskih poudarkov, in nenavadni višaji v kotičkih oči, v beločnicah, nas napeljujejo bolj na freskanta kakor na mojstra štafelaja, v tem času in tem okolju pa bi jo najbrž mogli pripisati samo Antonu Tušku.

Slika Matere božje dobrega sveta v podružnični cerkvi sv. Uršule v Srednjih Bitnjah stoji na menzi stranskega oltarja sv. Barbare v zastekljenem okvirju, zgoraj bogato okrašenem z rezljano rokokojsko ornamentiko. Pod sliko je običajni napis S: MARIA DE BONO CONSILIO; pod steklom sta na podobo pritrjeni srebrni kroni, ob robovih je nekaj sočasne vezene iz filigranske niti, okoli vratu pa imata upodobljenca pritrjeni ogrlici (sl. 72). Slika je povprečno, nevznemirljivo poznobaročno delo, a jo iz vrste podobnih izdvaja napis na hrbtni strani platna: APRILIS den 26 / 1767 / F. L. M. Kratice



70. Anton Cebej (?): *Mati božja dobrega sveta*, p. c. sv. Križa, Beričevo

¹⁸¹ MARIA DE BONO CONSILIO / PAROCHIANOS ISTOS TVERE.

¹⁸² ŠERBELJ 1991 (op. 178), str. 83, kat. št 28.



71. Anton Tušek (tu pripisano): *Mati božja dobrega sveta*, p. c. sv. Andreja, Sv. Andrej nad Zmincem



72. Franc Lederwasch: *Mati božja dobrega sveta*, 1767, p. c. sv. Uršule, Srednje Bitnje

so podpis stražiškega slikarja Franca Lederwascha, o katerem sicer po Štuklovi zaslugi vemo kup arhivskih podatkov,¹⁸³ njegovo delo pa je donedavna ostalo v popolni senci. Prvi se ga je leta 2011 lotil Šerbelj,¹⁸⁴ pa žal po metodi »što se babi htelo ...«. Na Ledinici je Lederwasch leta 1773 dokumentirano polihromiral oba slavoločna oltarja in naslednje leto še velikega, pri čemer sta mu pomagala sin Miklavž in hči Mica. Oltarne podobe v vseh treh, četudi evidentno delo različnih slikarjev in po kvaliteti med seboj komaj primerljive, so bile nekdanj na pamet pripisane Antonu Tušku,¹⁸⁵ potem pa si je Štukl premislil in vse tri pripisal Lederwaschu, čigar podpis (*F. L.*) je našel na Jobovi sliki v južnem stranskem oltarju.¹⁸⁶ Šerbelj pa je, ne oziraje se na dotedanje atribucije ali na dejstva, pripisal Francu Lederwaschu sliki *Družina sv. Ane* v velikem oltarju in *Sv. Ožbalt* v severnem stranskem, Jobova slika v južnem pa naj bi bila po njegovem izpod čopiča hčerke Mice. Podoba v velikem oltarju je odlično delo v Metzingerjevi tradiciji in jo v tem času in tem okolju lahko pripišemo edinole Tušku, slika sv. Ožbalt je nekoliko slabše in verjetno mlajše delo, Job na gnoju pa bi nas zlahka spravil v jok ne le s svojo usodo, ampak tudi s kvaliteto. Ker pa je postavil Šerbelj ob ledinški Sv. Ani v Lederwaschev opus tudi zares njegova antependija stranskih oltarjev v podružnični cerkvi sv. Valburge pri Smledniku, je slikarju varljivo odmeril izredno širok kakovostni razpon, v katerega bi bilo mogoče uvrstiti še marsikaj. Na Gorenjskem poznam okoli 35 Lederwaschevih slik in z vso odgovornostjo lahko zatrdim, da ni v njegovem opusu nobenih kakovostnih presežkov – vse slike so povprečna ali celo podpovprečna obrtniška dela, ki slikarja uvrščajo ob bok kakšnemu Postlu, pa s to razliko, da je znal biti naivni Postl

¹⁸³ France ŠTUKL, Slikar in pozlatar Franc Lederwasch (1712–1787), *Loški razgledi*, 29, 1982, str. 39–44.

¹⁸⁴ Ferdinand ŠERBELJ, *Izzvenevanje nekega obdobja. Oris poznobaročnega slikarstva na Kranjskem*, Narodna galerija, Ljubljana 2011, str. 21–22.

¹⁸⁵ Janez VEIDER, Umetna obrt na škofjeloškem ozemlju, *Škofja Loka in njen okraj v luči gospodarskih in kulturnih prizadevanj* (ur. Rudolf Andrejka, France Planina), Škofja Loka 1936, str. 34.

¹⁸⁶ ŠTUKL 1982 (op. 183), str. 41.



73. Andrej Herrlein (tu pripisano):
Mati božja dobrega sveta, 1773,
p. c. sv. Florijana, Ponikve



74. Andrej Herrlein (tu pripisano):
Sv. Anton Padovanski (uničeno),
p. c. sv. Antona, Zdenska vas

v svojih delih duhovit in prikupen, Lederwasch pa se je trudil biti korekten in je zato presneto dolgočasen. »Slikarica Mica«, ki že dolgo vnema zanimanje stroke, v zadnjem času zlasti njene feministične sekcije,¹⁸⁷ je očetu pač pomagala mešati barve ali kvečjemu pleskati oltarje. Tudi prižnica v Marijini cerkvi v Kropi, katere slike je Šerbelj prav tako pripisal Mici Lederwasch, nosi v resnici očetov podpis: 1770. F. L. M.: »Umetnik« se je nasploh rad podpisoval, pa njegovih začetnic nikakor nismo znali prav razbrati; za podobico iz Kokre, ki jo je po osnutku F. L. M. v Augsburgu vrezal Josef Anton Schmidt, smo bolj ali manj odločno krivili Marka Layerja,¹⁸⁸ v inventarni knjigi Loškega muzeja pa je ob dveh slikah z legendo sv. Lucije iz Dražgoš, signiranih s F. L. M., nekdo z vprašajem pripisal celo priimek Lichtenreit. Lederwash, čigar detajlna predstavitev bi bila dobrodošla, dasi ne bi odkrila nobene Amerike, je eden redkih avtorjev, ki so se na slikah Matere božje dobrega sveta podpisali, in potrjuje, da so motiv v času poznega baroka slikali vsi, ki so znali vsaj za silo vihteti čopič.

Tudi ob sliki Matere božje dobrega sveta na Ponikvah v dobrepoljski fari (sl. 73) se odpirajo izzivalna vprašanja. V podružnični cerkvi sv. Florijana je leta 1773 neznani slikar v razgibanih štukuriranih okvirjih na oboku ladje naslikal Mučeništvo in povelicanje sv. Florijana ter sv. Trojico, na vrhu slavoločne stene pa sv. Barbaro in sv. Mihaela, zavetnika stranskih oltarjev. Freske so se svojčas

¹⁸⁷ Prim. Lidija TAVČAR, *Vzporedni svetovi. Risarke in slikarke prve polovice 19. stoletja na Slovenskem*, Ljubljana 2014, str. 52–55. Avtorica Šerbelju med vrsticami očita šovinizem, ker je »kakovostno slabše delo pripisal likovni ustvarjalki«.

¹⁸⁸ LOZAR ŠTAMCAR 1990 (op. 98), str. 65, 77.



75. Andrej Herrlein (tu pripisano): oltar sv. Ane, p. c. sv. Ahaca nad Turjakom



76. Andrej Herrlein (tu pripisano): Sv. Janez Krstnik, p. c. sv. Janeza Krstnika, Dvorska vas

poskušale pripisati Postlu,¹⁸⁹ a je bila taka atribucija brž odločno zavrnjena.¹⁹⁰ Hkrati s poslikavo so predelali in povečali zlati veliki oltar, ob tem pa je nastala slika Marije dobrega sveta, ki so jo postavili nad tabernakelj; danes stoji na menzi oltarja sv. Barbare. Podoba, ki so jo prav tako neuspešno poskušali povezati s Postlom, je gotovo delo istega mojstra kot freske, čeprav daje zaradi drugačne tehnike na prvi pogled malo drugačen vtis. Obočne freske, neprimerljivo boljše od Postlovih, kažejo izhodišče v bavarskem poznobaročnem slikarstvu, zlasti Mučeništvo s svojo kontinuirano krožno kompozicijo. Karakterizira jih sproščenost v figuraliki, malone karikirani obrazi, ki so jim v našem baročnem slikarstvu še najbližje Bergantovi, zraven pa razigrani puti, ki kolovratijo po nebu v nena- vadno sproščenih, kar posmehljivih pozah. Prav ta značilnost pa freske najodločneje povezuje s podobo genazzanske Marije. Otrok je s svojimi zalitimi lici in kodelo kodrastih las sicer podoben nekaterim, ki smo jih srečali ob razpredanju o Bergantovih in Cebejevih realizacijah motiva, a če smo lahko tam otroka označili za navihanega, je zdaj to vlogo prevzela mati. S pretirano nagnjeno glavo, prikupno naivnim obrazkom, v gledalca uprtim pogledom in prav koketnim nasmeškom je pravo nasprotje tistih čustveno zadržanih, zamišljenih Marij – bolj kakor božji materi je podobna spogledljivi kelnarici iz bližnje dobrepoljske štarije. Zelo večje in z lahkoto naslikana podoba izdaja mojstra, ki jo je naslikal tako hote, z vsaj kančkom posmeha, in gotovo se ima ponikovska slika samo zakotnosti svoje lokacije zahvaliti, da je prihajajoči janzenistični rigorizem ni pregnal z oltarja ali

¹⁸⁹ Olga ZUPAN, Gradivo za umetnostno topografijo Dobrepolja in Strug, *Naši kraji in ljudje. Dobrepoljsko-struški zbornik* 1996, Dobrepolje 1996, str. 313.

¹⁹⁰ Ferdinand ŠERBELJ, *Anton Postl. Dolenjski baročni slikar*, Šentrupert 1997, str. 112.



77. Anton Postl: *Mati božja dobrega sveta*,
p. c. sv. Helene, Draga pri Beli Cerkvi



78. Anton Postl: *Mati božja dobrega sveta*,
zasebna last

pahnil v ogenj – do milostnih podob in njihovih kopij je bil že sicer neprizanesljiv, če bi utegnile povzročiti pohujšanje, pa še toliko bolj.

Ponikve pa niso edini kraj, kjer je naš slikar zapustil sled. Njegovo delo je bila tudi slika sv. Antona v velikem oltarju bližnje romarske cerkve na Zdenski Rebri, ki je med vojno pogorela (sl. 74); njegov je naslikani nastavek oltarja sv. Ane v cerkvi sv. Ahaca pri Turjaku (sl. 75);¹⁹¹ njegova je bila freska Marijinega vnebovzetja ali kronanja v cerkvi sv. Jerneja na Rašici, od katere je danes viden le skromen fragment za velikim oltarjem.¹⁹² In prejkone je delo iste roke tudi slika sv. Janeza Krstnika v velikem oltarju velikolaške podružnice v Dvorski vasi (sl. 76). Vse torej v neposredni bližini in pod advokaturu oz. neposrednim vplivom Turjaka. Tule bom postavil morda nekoliko drzno hipotezo: vsa našeta dela so prišla izpod čopiča Andreja (Janeza) Herrleina in predstavljajo prvo poglavje njegove navzočnosti in delovanja pri nas. Herrlein se je pojavil na Slovenskem pred letom 1774, ko je nastalo prvo doslej znano delo, dvojni portret grofovskega para Beatrix in Richarda Auersperg s Šrajbarskega turna.¹⁹³ Toga in zadržana portreta seveda ne kažeta nobene podobnosti z deli, ki mu jih skušam tule pripisati, veliko bolj sorodne so njegove religiozne slike, s katerimi je prav tako začel pri šrajbarskih Auerspergih, za krško cerkev sv. Duha, leskovško župnijsko cerkev itd. Na nekaterih njegovih platnih najdemo angelce, ki so kot marginalni spremljevalci svetih dogodkov in oseb naslikani nenavadno razigrano, včasih skoraj predrzno. S svojimi neugnanimi pozami in lasatimi glavami so videti, kakor bi si v njih slikar med delom privoščil malo sprostitve. Mislim, da je Herrlein prišel na

¹⁹¹ ŠKULJ 2010 (op. 110), repr. na str. 123.

¹⁹² ŠKULJ 2010 (op. 110), repr. na str. 83.

¹⁹³ ŠERBELJ 2011 (op. 184), str. 170–171, kat. št. 12.6.



79. Anton Postl: *Mati božja dobrega sveta*, zbirka ACH, Ljubljana



80. *Mati božja dobrega sveta*, ž. c. sv. Egidija, Mokronog

Kranjsko na povabilo Turjaških in se šele pozneje krajši čas udinjal tudi njihovim posavskim sorodnikom – *quod esset demonstrandum*.

Eden tistih naših slikarjev, katerih ustvarjalno življenje se najboljše prekriva z vrhuncem priljubljenosti Matere božje dobrega sveta, je Anton Postl. Čeprav je doslej veljalo, da sta največ kopij naslikala Bergant in/ali Cebej, bi tovrstni primat prav lahko pripadel njemu. V njegov katalog so bile uvrščene slike Marije dobrega sveta v podružnični cerkvi sv. Miklavža na Brezovem nad Gabrovko (na velikem oltarju), v podružnični cerkvi sv. Helene v Dragi pri Beli Cerkvi (sl. 77)¹⁹⁴ in v podružnični cerkvi sv. Florijana v Retjah v Loškem Potoku (v atiki velikega oltarja).¹⁹⁵ Modelacija Postlovih obrazov kaže izrazit risarski pristop in zdi se nam, da se je prav v prikupnih kopijah genazzanske Madone njegov osebni slog najsrečneje ujel z grafičnimi predlogami. Ostal je zvest klasični genazzanski podobi in njenemu formatu; tudi atiška slika v Retjah, ki je nameščena v okrogel venec oblakov, je v resnici pravokotna. Edina Postlova novost je ozadje, učinkovito poglobljeno z nevpadljivo naslikano arhitekturo baročne niše. Pozneje je Šerbelj objavil še eno Postlovo Marijo dobrega sveta, ki je v zasebni lasti, za razliko od drugih pa ima pod steklom ohranjeno še bogato vezeno dekoracijo (sl. 78).¹⁹⁶ Ta prekriva tudi ozadje, tako da sta vidni le figuri, ki se nemara prav zato zdita nekoliko ploskovitejši. Ena od Postlovih Mater božjih dobrega sveta pa ni bila objavljena pod njegovim imenom, ampak kot

¹⁹⁴ Marinka DRAŽUMERIČ, *Umetnostni spomeniki v župniji Bela Cerkev, Šmarjeta in Bela Cerkev skozi stoletja. Vršenje časa okrog zgodovinskega Vinjega vrha v občini Šmarješke Toplice* (ur. France Cvelbar, Stane Granda), Šmarjeta-Novo mesto 2007, str. 250, domneva, da je bila prinesena iz farne cerkve, saj da »takrat ni bilo župnijske cerkve, v kateri ne bi imeli te Marijine podobe«.

¹⁹⁵ ŠERBELJ 1997 (op. 190), str. 28, kat. št. 11 (Brezovo), 31–33, kat. št. 14 (Draga), 67, kat. št. 52 (Retje).

¹⁹⁶ ŠERBELJ 2011 (op. 184), str. 134–135, kat. št. 9.1.

delo »Bergantovega naslednika« iz časa 1770–1780.¹⁹⁷ Četudi se nam utegne zdeti omenjanje Berganta ob prepoznavni Postlovi sliki (sl. 79) le propagandna poteza, s katero se zvišujeta pomen in vrednost zasebne zbirke, pa nam navedene primerjave nazadnje pripomorejo do zanimive ugotovitve. V katalogu se slika primerja z Bergantovima realizacijama motiva v Mošnjah in pri ljubljanskih uršulinkah, a se v resnici najbolj približa tisti z Vesele Gore – samo ta namreč (ob Bergantovih konstantnih karakteristikah, zlasti v Marijinem obrazu in v tem, kako v diadem skrepeneli peplum nena ravno obteka njeno uho) kaže značilno pentljusto gubo pod vratom halje, s katero je potem Postl poživil vse svoje genazzanske Jezuščke. Kot izhodišče za svoje slike Matere božje dobrega sveta je torej posvojil Bergantovo veselogorsko kopijo in grafičnih predlog sploh ni uporabljal, najbrž pa tudi poznal ne. Bergantovo sliko je menda za Veselo Goro pridobil šele župnik Alojzij Košir leta 1877,¹⁹⁸ kje je bila dotlej, ne vemo, gotovo pa kje pri roki, nemara kar v Postlovi domači farni cerkvi v Šentrupertu. V (geografsko, pa najbrž tudi časovno) bližino Postlovih genazzanskih Marij se uvršča tudi podoba v župnijski cerkvi sv. Egidija v Mokronogu (sl. 80); zdaj stoji na vrhu stranskega oltarja bl. Alojzija Grozdeta. Ozadje tvori »Postlova« arhitektura, figuri pa sta naslikani precej bolj suvereno in prepričljivo.

Kako za lase privlečena je bila Steletova »trditev«, ki jo je menda ponovil vsak, kdor je o kakšni kopiji genazzanske Madone kdaj kaj napisal, da je namreč imela v 18. stoletju sliko Marije dobrega sveta vsaka župna cerkev, najbolje pokaže primer radovljiške fare. Župnijska cerkev je leta 1760 dobila od grofa Franca Bernarda Lamberga v dar na pločevino naslikano podobo Marije z nagnjeno glavo, ki jo je bil okoli 1691 prinesel na Kranjsko kapucinski gvardijan p. Benignus Gandini iz Benetk (podobni podobi so že pred tem v bližini častili tudi v Kropi in na gradu Kamen).¹⁹⁹ Slika, ki so jo poimenovali *Mater Amabilis*, je brž osvojila srca faranov ter kot milostna in čudodelna zaslovela daleč naokoli. Njen najbolj goreči častilec je postal radovljiški trgovec in cerkveni ključar Janez Jurij Pezdič, ki je cerkvi podaril 1000 gld za ustanovitev devetdnevne v njeno čast. Skoraj istočasno pa je jela prihajati v modo nova inačica Marije, avguštinska Mati božja dobrega sveta. Nestanovitni Pezdič se je hipoma vnel tudi zanjo, očitno pa je bil radovljiški župnik Gašper Globočnik odločen staviti na enega samega konja in nove Madone ni spustil v cerkev. Pezdič je zato svojo novo ljubezen naselil v



81. Mati božja dobrega sveta, 1761,
p. c. sv. Klementa, Rodine

¹⁹⁷ *Duh v času. Umetniška zbirka Autocommercea*, Ljubljana 2002, str. 30–33, kat. št. 2 (avtorja kataloga Marja Lorenčak in Andrej Smrekar).

¹⁹⁸ Marko MARIN, Topografija sakralnih prostorov v šentrupeški župniji, *Župnija Šentrupert. Zgodovinske osnove leta 1993* (ur. Marko Kapus), Šentrupert 1993, str. 23.

¹⁹⁹ Blaž RESMAN, Skica za umetnostnozgodovinski portret župnijske cerkve sv. Petra v Radovljici, *Radovljiški zbornik 1995* (ur. Jure Sinobad), Radovljica 1995, str. 282–283.



82. Mati božja dobrega sveta s čudežnim prenosom podobe, podobica



83. Mati božja dobrega sveta, p. c. sv. Radegunde, Breg

podružnični cerkvi sv. Klemenca na Rodinah.²⁰⁰ Slika (sl. 81) v bogato rezljanem sočasnem okvirju, ki stoji na menzi oltarja sv. Ane, ima na hrbtu nalepljeno njegovo sporočilo: *To sliko Blažene Device Marije dobrega sveta je dal naslikati in izpostaviti javnemu čaščenju v cerkvi sv. Klemenca na Rodinah g. Jurij Pezdich, radovljiški meščan in trgovec, 16. februarja 1761, v večjo slavo Božjo in čast Blažene Device Marije.*²⁰¹ Pezdichu je podobo najbrž naslikal kateri od lokalnih, radovljiških slikarjev,²⁰² vendar tako, kot bi hotel povedati bodočim častilcem, naj od nje ne pričakujejo nobenih milosti. Marija je hladna, zadržana in vzvišena, njen blede inkarnat in nedostopne, priprte oči s pogledom, odvrnjenim proč od otroka, mimo nas in čez nas, so pravo nasprotje genazzanske Marije, kakršna je bila, kadar je poslušala in usliševala prošnje vernikov. Slikar je predstavil lepo, plemenito in častivredno gospo, ki pa se s svojo odljudnostjo slabo ujema s podobo, kakršno je povečevala literatura, in tudi z njenim izhodiščem, tipom Ljubeznive Marije. Seveda ne moremo pričakovati, da bi bil prebiral tekste o njej (kaj takega lahko sklepamo kvečjemu pri anonimnem grafiku, ki je na podobici ob prenosu slike

²⁰⁰ Simona KERMAVNAR, Nataša IVANOVIĆ, Rodine, Upravna enota Jesenice. Občine Jesenice, Kranjska Gora in Žirovnica (ur. Blaž Resman), Ljubljana 2011 (Umetnostna topografija Slovenije), str. 285.

²⁰¹ *Imaginem hanc B: V: Mariae de bono / Consilio D: Georgius Pesditsch Civis / Rottmondsdorff: et Mercator depingi / et publicae venerationi in Ecclia S: / Clementis in Rodain exponi Curavit / Ao 1761 die 16 febr: ad augmentum Gloriar / DEI, et B: V: M: honoris.*

²⁰² V tem času sta tu dokumentirana slikarja Matija Warl in Jožef Tadej Manschauer; prim. Blaž RESMAN, O nekatereh starejših radovljiških likovnih umetnikih, *Radovljiški zbornik* 1995 (op. 199), str. 181–183.



84. Mati božja dobrega sveta,
p. c. sv. Florijana, Studenčice



85. Mati božja dobrega sveta,
Narodna galerija, Ljubljana

upodobil tudi oblačni oz. ognjeni steber, ki jo je spremljal, vendar kot navaden kamnit steber; sl. 82), dovolj mu je bila neka grafična predloga, ki jo je oplemenitil z lastnim estetskim *credom*. Rodinska podoba je znotraj tamkajšnjega (sub)vikariata doživela še nekaj ponovitev, v središče fare, kjer je prestolovala *Mater Amabilis*, pa ji nikoli ni uspelo prodreti. Marija v atiki oltarja sv. Vida v cerkvi sv. Radegunde na Bregu (sl. 83) je rodinski v potezah sicer podobna, vendar z dodano rdečico na licih in nosnicah malo manj hladna in nedostopna, sliko pa poživljata še rdeča nimba in mavrica nad njima.²⁰³ Kljub okroglemu formatu se slikar ni postopil dopolnjevati figur v spodnjem delu, ampak ga je prekril z nevtralnimi parapetnim polnilom. Podoba je verjetno precej mlajša od rodinske, nenavadno ostro gubanje Marijine oglavnice seveda nima nič skupnega z Bergantovimi kopijami. Slika na Studenčicah (sl. 84) je povsem drugačna, pa spet kaj nenavadna. Neznani slikar je Marijo predstavil kot zrelo matrono s širokim dekoltejem in opaznim podbradkom, nemara ji nagaja tudi ščitnica. Arkadni lok je čudno potegnen do konca nosu, pod očmi, ki resno zrejo v nas, vidimo sled podočnjakov. Nenavadno postaran je tudi Jezusov obraz s podbradkom ter zabuhlimi lici in kvišku uprtimi očmi pa njegova krempljasto-lopatasta levica, ki sega po materinem ovratniku. Slika je delo dovolj spretnega slikarja, ki pa je figuri bodisi hote postaral in hkrati arhaiziral ali pa je izhajal iz neke drugačne predloge kakor drugi avtorji slovenskih kopij genazzanske Marije. Glede na to, da je slika neobičajna tudi v koloritu (Marija ima rdečo haljo, otrok pa rožnato – največkrat je ravno obratno; Marijin nimb je zlat, Jezusov rdeč), se morda zdi verjetnejša druga možnost. Z močnejšim senčenjem nekoliko spominja na studenško sliko kakšna Klauberjeva grafika, denimo frontispic knjige *Teutscher Auszug* iz leta 1763, še bolj pa ji je podobna starikava Marija na frontispicu knjige *Marianisches Orakel*. Ob studenško

²⁰³ Simona KERMAVNAR, Breg, *Upravna enota Jesenice* 2011 (op. 200), str. 44–45.



86. *Mati božja dobrega sveta*, župnišče,
Begunje na Gorenjskem



87. *Jansch (?)*: *Mati božja dobrega sveta*, 1763,
župnišče, Tržič

bomo postavili še kopijo genazzanske Marije (sl. 85), ki je zdaj v depoju Narodne galerije;²⁰⁴ tja je prišla iz Narodnega muzeja, vanj pa iz ljubljanskega Škofijskega muzeja, kateremu jo je leta 1903 podaril Matija Mrak, župnik na Bohinjski Beli.²⁰⁵ Nista enaki, starikave in arhaične poteze so tu nekoliko omiljene, predvsem Marijine oči s svojim vdanim pogledom pa nas vendarle prepričajo, da ju je naslikal isti lokalni mojster.

Neobičajna kombinacija zlatega Marijinega nimba in rdečega Jezusovega na studenški sliki kaže, da je v zgledovanju po njej verjetno nastala še katera od podob Matere božje dobrega sveta v bližini. Predvsem begunjska, ki zdaj visi v župnišču (sl. 86). Videti je bolj piktogram kakor pa zaresna slika; neogljeni »umetnik« ni znal pošteno naslikati niti Marijinega nosu, otrokov obraz je pa v poskusu perspektive čisto skazil; očitno gre za slikarja, ki je sicer pleskal polkna in plotove. Nič kaj boljša ni slika v Tržiču, dasiravno je bil avtor bolj samozavesten in se je na njej podpisal: *PINXIT JANSCH 1763* (sl. 87). Ime nam, žal, nič ne pove. Kakorkoli sta že neogljeni in grda, sta si tu upodobljenca vsaj podobna. Koliko se je slika naslonila na podobo, ki je imela v tržiški župnijski cerkvi svoj oltar že vsaj leta 1760, ne vemo; kopija, ki zdaj visi v župnišču, je pač skušala dvigati duha ob kakšni zasebni pobožnosti.

Na hitro bomo pregledali še nekaj kopij Marije dobrega sveta, ki jih najdemo omenjene v starejši literaturi in se niso ohranile, vsaj ne *in situ*, ter nekaj manj vznemirljivih ohranjenih kopij. Steška omenja sliko Janeza Potočnika na Koroški Beli,²⁰⁶ Stele (poleg »Bergantove« pri Sv. Vidu nad

²⁰⁴ NG S 0990.

²⁰⁵ Škofijski muzej, *Izvestje »društva za krščansko umetnost v Ljubljani«*, 3, 1902, str. 23.

²⁰⁶ STESKA 1927 (op. 53), str. 157.



88. Mati božja dobrega sveta, župnišče,
Planina pod Golico



89. Mati božja dobrega sveta,
uršulinski samostan, Ljubljana



90. Mati božja dobrega sveta, ž. c. sv. Jerneja, Peče



91. Mati božja dobrega sveta, ž. c. sv. Andreja, Goče



92. Mati božja dobrega sveta,
p. c. sv. Kozme in Damijana, Malovše

Zgornjim Tuhinjem) še kopiji v podružnični cerkvi sv. Miklavža v Podgorju in v župnišču v Tunjicah.²⁰⁷ O sliki Matere božje dobrega sveta v župnijski cerkvi v Kresnicah najdemo podatke, da je bila »po izjavi tajnika društva za ohranjanje zgodovinskih in kulturnih spomenikov« delo nekega Bergantovega učenca; žal je že leta 1954 ni bilo več v cerkvi.²⁰⁸ Utegnila bi biti delo Antona Mihaela Fayenza, ki je tu leta 1768 poslikal veliki oltar in 1773 naslikal križev pot, s tem pa bi vsaj malo razširili krog po imenu znanih umetnikov, ki so slikali slovenske genazzanske Madone. Prav nebogljena kopija genazzanske Marije, že iz 19. stoletja, se je ohranila v župnišču na Planini pod Golico (sl. 88).²⁰⁹ Ljubljanske uršulinke hranijo poleg Bergantove (vsaj) še štiri kopije Matere božje dobrega sveta:²¹⁰ ena je le kolorirana in z nunsko vezenino okrašena grafika, eno je leta 1912 naslikala sestra Johana Oswald;²¹¹ najboljša, ki jo je Veider označil kot »močno naslonjeno na Berganta«, je nastala še v 18. stoletju (sl. 89).

Pred časom je po kdove kakšni poti zašla sem tudi slika mošenjskega bandera, ki jo je leta 1870 naslikal Anzelm Wisiak: na eni strani kaže sv. Andreja, na drugi z angelskimi glavicami obdano podoba Marije dobrega sveta, ki jo nosita celopostavna angela.

Slika Matere božje dobrega sveta se je ohranila tudi na predeli stranskega oltarja sv. Ane v župnijski cerkvi v Pečah (sl. 90). V oltarju nasproti je Cebejeva slika sv. Antona Padovanskega,²¹² na njegovi predeli je pritrjena (doslej neprepoznana) Cebejeva slika sv. Jožefa. Cebejeva je bila tudi slika Družina sv. Ane,²¹³ vendar so jo že v 19. stoletju zamenjali s »kopijo«, obenem pa so verjetno nabavili tudi novo podobo Marije dobrega sveta. Če je Šerbeljeva datacija 1750–1755 pravilna, prvotna, gotovo prav tako Cebejeva slika na predeli Aninega oltarja najbrž še ni mogla predstavljati genazzanske Marije. Slika je dovolj nebogljena, posebno okoren je otrok, naslikan skoraj brez vratu in podoben zvedavi želvi. Z ene od »Cebejevih« lokacij, iz Bistre, izvira kopija Marije dobrega sveta v župnijski cerkvi sv. Andreja na Gočah (sl. 91).²¹⁴ Slika je sicer gotovo nastala še v Cebejevem času,

²⁰⁷ STELE 1929 (op. 134), str. 132, 146.

²⁰⁸ NŠAL, Popisi 1954, fasc. 2.

²⁰⁹ Ana LAVRIČ, Planina pod Golico, *Upravna enota Jesenice* 2011 (op. 200), str. 225.

²¹⁰ Janez VEIDER, Slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 20, 1944, str. 130.

²¹¹ Alenka KLEMENC, Slikarska dejavnost ljubljanskih uršulink, *Tristo let ljubljanskih uršulink. Zgodovina samostana, njegovih šol in kulturnih dejavnosti* (ur. Marija Jasna Kogoj), Ljubljana 2002, str. 251.

²¹² ŠERBELJ 1991 (op. 177), str. 74, kat. št. 3.

²¹³ ŠERBELJ 1991 (op. 177), str. 73, kat. št. 2.

²¹⁴ Helena SERAŽIN, Goče, *Upravna enota Ajdovščina. Občini Ajdovščina in Vipava* (ur. Helena Seražin), Ljubljana 2012 (Umetnostna topografija Slovenije), str. 225.



93. Matevž Langus: *Mati božja dobrega sveta*, 1836, ž. c. sv. Trojice, Kamna Gorica



94. Leopold Layer: *Mati božja dobrega sveta*, Gorenjski muzej, Kranj

a če smo se ob moravški podobi prav odločili glede Cebejevega avtorstva, si goške ne bi upali postavljati v njegovo bližino: Marijin obraz je širši, še bolj spremenjen pa je rdečelični otrok, zazrt v nas z malone arogantnim pogledom, ki je posledica perspektivično narobe naslikanih oči. V Vipavski dolini je bila poleg goške evidentirana le še slika Matere božje dobrega sveta v atiki stranskega oltarja sv. Lucije v podružnični cerkvi v Malovšah (sl. 92), kvalitetno delo iz 19. stoletja.²¹⁵

Menaše je zaključil svoj pregled ikonografskega motiva Matere božje dobrega sveta z Layerjevo kopijo iz leta 1836 v župnijski cerkvi sv. Trojice v Kamni Gorici.²¹⁶ Pri tem mu je nerodno ponagajal lapsus; seveda ne gre za Layerjevo, ampak za signirano in datirano delo domačina Matevža Langusa (sl. 93).²¹⁷ Kakor je zapisal, je otrok že čisto bidermajerski, pa tudi mati podlega novi modi; tudi Langus ju je naslikal po grafični predlogi in pri tem spregledal, da sta oba ogrnjena z isto oglavnico, in namesto s temno modro pokril otrokovo ramo s sivo draperijo. Kar pa se Layerja tiče: preseneča nas, da poznamo izpod čopiča tega produktivnega poznobaročnega mojstra eno samo sliko tega motiva, in sicer na banderski podobi, hranjeni v kranjskem Gorenjskem muzeju (sl. 94);²¹⁸ na drugi strani naslikano Mučeništvo sv. Jerneja kaže, da bi morda lahko izvirala iz Stražišča. Genazzansko Madono je naslikal kot dopasno plastično skupino, ne kot uokvirjeno sliko; obdana z žarki in angel-skimi glavicami »raste« iz oblaka, ki ga nosita angel in puto. Neobičajna predstavitev milostne »podo-be« je nastala po neki tuji grafiki, na kateri je rezec iz nerazumljenega arhitekturnega ozadja

²¹⁵ Simona KERMAVNAR, Malovše, *Upravna enota Ajdovščina* 2012 (op. 214), str. 314.

²¹⁶ MENAŠE 1994 (op. 2), str. 198.

²¹⁷ STESKA 1927 (op. 53), str. 222.

²¹⁸ Damir GLOBOČNIK, *Kranjski poznobaročni slikar Leopold Layer. Izbor slik iz umetnostnozgodovinske zbirke*, Gorenjski muzej, Kranj 2012, str. 51.



95. *Mati božja dobrega sveta,*
p. c. sv. Vida, Šentvid pri Lukovici



96. *Štefan Šubic: Mati božja dobrega sveta,*
p. c. sv. Križa, Dolenje Brdo

ustvaril kotlast klobuk, podoben pokrivalom japonskih budističnih menihov:²¹⁹ nenavadna tvorba na Layerjevi sliki sicer učinkovito kontrastira zlatima nimboma Marije in otroka in ju izolira od nebeške gloriole v ozadju, vendar učinkuje kot nerazumljiv tujek.

Število novih kopij Marije dobrega sveta je sicer v 19. stoletju res drastično upadlo, nekaj pa jih bomo vendarle še omenili. Slogovno zelo zgovorna je tista, ki so jo v podružnično cerkev v Šentvidu pri Lukovici menda prinesli tržaški furmani (sl. 95).²²⁰ Na pozni nastanek slike, ki stoji na menzi desnega stranskega oltarja (sv. Andreja) ob slavoloku, najodločneje kaže to, da je zrcalno obrnjena, kar se pri kopiji milostne podobe pred 19. stoletjem ne bi moglo zgoditi; predvsem zato jo v Šentvidu imenujejo in častijo kot Marijo Pomagaj. Od ustaljene podobe odstopa tudi po širokem, prečnem formatu, s katerim se najbrž prilagaja kakšni starejši »namizni« podobi v cerkvi, verjetno Potočnikovi Marijini smrti; bidermajerski slikar je problem rešil tako, da je ob straneh postavil na naslikan parapet vitki kovinski vazi z dragocenima pušeljema. A ob vseh razlikah ostaja slika tudi povsem tradicionalna: čeprav je izrez globlji, Mariji ni dodal levice, zaradi česar je videti njena drža precej toga; srednji del podobe zaključuje poudarjena mavrica.

Končajmo z dvema slikama Matere božje dobrega sveta, ki ju je za škofjeloško okolico sredi 19. stoletja naslikal Štefan Šubic. Gre za izraziti variaciji na isto temo. Podoba v cerkvi sv. Križa na Dolenjem Brdu v Poljanski dolini, ki mu je pripisana po izročilu (sl. 96), že s svojimi tradicionalno variranimi toplimi barvami učinkuje prijetno in vabljivo, taka sta tudi obraza, Marija se dobrodušno

²¹⁹ Morda kar po omenjeni podobici Antona Strabergerja (sl. 60).

²²⁰ Stane STRAŽAR, *Črni graben. Od Prevoj do Trojan*, Lukovica 1985, str. 260.



97. Štefan Šubic: *Mati božja dobrega sveta*, 1862, p. c. sv. Frančiška Ksaverja, Železniki



98. Valentin Metzinger: *Mati božja dobrega sveta*, 1759, ž. c. Marijinega brezmadežnega spočetja, Kamnik



99. Valentin Metzinger: *Marija Zdravje bolnikov*, p. c. sv. Frančiška Ksaverja, Železniki



100. Johann Veit Kaupetz: *Mati božja dobrega sveta iz Donnersbachwalda, božjepotna podobica*



101. Johann Andreas Pfeffel ml.:
Passauska Marija Pomagaj s prosilci,
bakrorez

ozira v nas, Jezušček prikupno škili nekam na vrh njene glave. Tudi v mavrici nad njunima glavama so poudarjeni topli toni. Slika v podružnični cerkvi sv. Frančiška Ksaverja v Železnikih (sl. 97), signirano Šubičovo delo iz leta 1862, je kljub enaki kompoziciji kaj drugačna: hladni modrini Marijine oglavnice odgovarja nič bolj topla vijolična obeh halj in celo mavrica je zreducirana skoraj samo na modro progo, alabastrno bela obraza poživljajo le rahel nadih rdečice ter zlata ovratnika in nimba. Ob železnikarski sliki pa se bomo še enkrat vrnili na začetek zlate dobe motiva Marije dobrega sveta. Stoji na menzi severnega slavoločnega oltarja, v katerem je Metzingerjeva podoba Marija zdravje bolnikov; v oltarju nasproti je Metzingerjev Sv. Janez Nepomuk.²²¹ Na menzi Nepomukovega oltarja stoji slika sv. Alojzija, ki bi jo prav tako brez prehudega obotavljanja pripisali Metzingerju, ko je ne bi kronogram *QVAM LVCIDA NOBIS INOCENTIAE VIA* postavljaj v leto 1769, torej deset let po slikarjevi smrti. Mater božjo dobrega sveta najdemo v naših cerkvah najpogosteje prav v jukstapoziciji s sv. Alojzijem na nasproti si stoječih oltarjih, nemara tudi zaradi zmotne povezave med angelskim mladeničem in genazzansko Madono. Najbrž je torej Šubičeva slika zamenjala starejšo podobo

istega motiva, in če zaupamo sestavljavcu Nepomukovega kronograma in slikarju, da se pri njem nista uštela, je obe sliki najverjetneje naslikal Anton Tušek. Metzinger je umrl prav na začetku razcveta češčenja Matere božje dobrega sveta, tako da poznamo le eno njegovo sliko tega motiva. Pravzaprav je ne poznamo, ampak vemo zanjo: ovalno podobo na menzi oltarja sv. Janeza Krstnika v kamniški župnijski cerkvi (sl. 98) je slikar sicer na hrbtni strani signiral in datiral 3. marca 1759, vendar sta jo pozneje Pavel Künl ali Matija Koželj ali pa kar oba popolnoma preslikala, tako da avtorsko sploh ni več pričevalna.²²² Prav ob Metzingerjevi železnikarski sliki Marija Zdravje bolnikov (sl. 99) pa vendarle zaslutimo še eno zvezo z genazzansko Madono. Graški bakrorezec Johan Veit Kauperz je za romarsko cerkev v Donnersbachwaldu vrezal božjepotno podobico Matere božje dobrega sveta (sl. 100), ki bi bila prav lahko služila Metzingerju kot predloga. Angela nosita milostno podobo, pod katero so zbrani bolniki in prošnjiki: na levi kleči možak v romarski obleki, za njim stoji ženska z v štrucu povitim dojenčkom v rokah, na sredi leži na slamnjači bolna mati z otrokom, oseba za njo se z roko dotika poveze čez oči, desno stoji možki z leseno nogo. Kdaj je podobica nastala? Cerkev sv. Lenarta in sv. Patrika v štajerski hribovski vasi je dala iz svojega zgraditi Marija Terezija leta 1753, sprva je bila inkorporirana avguštinskemu samostanu Rotenmann.²²³ Sliko Marije dobrega sveta, ki je cilj številnih romarjev, naj bi bila po tradiciji prinesla v cerkev še med gradnjo neka italijanska princesa, torej bi grafika lahko nastala še za Metzingerjevega življenja. A ob natančnejšem preverjanju se pokaže, da

²²¹ CEVC 2000 (op. 171), str. 180, kat. št. 177, in str. 371–372, kat. št. 178; obe sta datirani okoli 1741.

²²² CEVC 2000 (op. 171), str. 420, kat. št. 371.

²²³ *Steiermark (ohne Graz)*, Wien 2006² (Dehio Handbuch. Die Kunst Denkmäler Österreichs), str. 74.

je sliko v resnici uvedel v cerkev šele vikar Matija Fidelis Moosburger leta 1763.²²⁴ Kauperzevi skoraj identično grafiko je v Augsburgu izdal Johann Andreas Pfeffel ml. (1715–1768); angela tokrat nosita sliko passauske Marije Pomagaj, skupina prosilcev pod njo je nebistveno spremenjena (sl. 101). Tudi za Pfefflovo grafiko, ki pripada neki seriji Marijinih milostnih podob, nisem mogel ugotoviti, kdaj je nastala, gotovo pa šele po smrti njegovega očeta leta 1748. Če je slika iz Železnikov prav datirana, torej tudi to ne bo prava predloga, ampak si je Metzinger pomagal z neko tretjo, v istem duhu in podobni kompoziciji izvršeno grafiko.

Pregledali smo veliko večino tistih slovenskih kopij genazzanske Madone, ki jih poznam; kolikšen delež vseh ohranjenih ali vsaj dokumentiranih to v resnici predstavlja, ostaja uganka.²²⁵ Izhodiščno upanje, da bo mogoče slike Matere božje dobrega sveta avtorsko pojasniti, se je povečini izkazalo za jalovo, ponekod pa nam je le uspelo predlagati novo atribucijo ali vsaj upravičeno omajati staro. Pa še kakšno drugo vprašanje smo razrešili ali vsaj ugledali. Slike, ki bi morale biti kot kopije iste milostne podobe pravzaprav vse enake, so kaj raznolike, po eni strani iz prepričanja, da se genazzanske podobe ne da zares posneti, po drugi strani pa gotovo tudi zato, ker je imanentni umetniški moči slikarjev uspelo preglasiti še tako zavezujoče predloge.

Ko je 11. junija 1747 ob sedmih zvečer Luigi Tosi sedel na genazzanski oltar Marije dobrega sveta, da bi naslikal kopijo milostne podobe, so se mu v trenutku zmedle vse zaznave, ni se znal prav obrniti, ni vedel kaj početi in kako začeti; šele ko je spoštljivo in ponižno pokleknil pred podobo, je lahko prišel z delom in ga v dveh dneh srečno dokončal.²²⁶ Pri pisanju tegale članka sem se večkrat počutil, kot bi sedel na oltarju. Najbrž bi se moral človek vsakega dela, še posebej pa svetih podob, lotevati s primerno ponižnostjo in spoštljivostjo, ki pa sta dani le nekaterim.²²⁷

²²⁴ Hanns-Paul TIES, Michael Angelo Unterbergers Hochaltarbild im Bergkirchlein von Donnersbachwald (Steiermark). Eine Stiftung Maria Theresias, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 45, 2011, str. 413.

²²⁵ Seveda se toplo priporočam za vsako nadaljnjo informacijo.

²²⁶ DE ORGIO 1748 (op. 21), str. 34–35.

²²⁷ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega projekta *Vloga in pomen cerkvenih bratovščin v likovni umetnosti novega veka na Slovenskem* pri ZRC SAZU, ki ga je financirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije, J6-5563, 2013–2016.

Dr. Ani Lavrič se zahvaljujem za neprecenljivo pomoč in spodbudo, mag. Andreju Furlanu za urejanje fotografskega gradiva in potrpljenje, Alenki Klemenc za prevod povzetka. Hvala tudi Juretu Ferlanu za opozorilo na nekatere slike Marije dobrega sveta in njihove fotografije, mag. Nataši Polajnar Frelih in Marku Okornu iz Muzeja krščanstva na Slovenskem za fotografije v Stični hranjenih slik, Jassmini Marijan iz Narodne galerije za pomoč pri iskanju slik v tamkajšnji fototeki ter župnikom Janezu Furmanu iz Loke pri Zidanem Mostu, Jožetu Miklavčiču iz Kostanjevice na Krki (obema tudi za poslane fotografije), Alfonzu Grojzdku iz Krškega, Klavdiu Peterci iz Mokronoga in Alojziju Grebencu iz Dola pri Ljubljani za razumevanje in prijaznost.

*Accipe consilium a me***Our Lady of Good Counsel, Her Confraternities and Depictions in Slovenia***Summary*

The miraculous image of Our Lady of Good Counsel, venerated in the Augustinian church at Genazzano near Rome, is a fragment of a fresco that, according to tradition, fled Shkodër, Albania, seeking refuge from the Turks. The image shows the Madonna of the Eleousa type – the Virgin of Tenderness – with the Christ Child seated on her left arm and embracing her with his right arm round her neck, while his left hand is reaching for her collar. The image miraculously appeared on the wall of the unfinished church of Our Lady of Good Counsel on the 25th of April 1467; it was originally titled *Madonna del Paradiso* and it was only towards the end of the 17th century that the name taken from the patronage of the church became prevalent. From the beginning the picture performed many miracles, attracting numerous pilgrims, first mainly from Latium, and, naturally, Albanian immigrants in particular. Copies of the miraculous image of Genazzano were initially found only in Latium and Rome and in the monasteries of the Augustinian friars; it was only in the 18th century that they spread all over Italy and throughout Europe. The greatest credit for this goes to Andrea Bacci, canon in Rome: after he was saved in 1734 from severe mental distress through the intercession of Our Lady of Genazzano, he devoted all of his powers, until his death in 1758, to the global spread of her image and worship. On his initiative, the Augustinian father Angelo Maria De Orgio wrote the book *Istoriche notizie della prodigiosa apparizione dell'immagine di Maria Santissima del Buon Consiglio nella chiesa de' padri Agostiniani di Genazzano*. It was first published in Rome in 1740 and later in numerous editions elsewhere in Italy, while translations and summaries also appeared in other European countries. European expansion of the image reached the peak after 1753 when at the Augustinian general chapter in Bologna Bacci presented 'his' Madonna to the superiors of foreign monasteries and inspired them to start spreading her miraculous image and worship in their own lands. That same year the *Pia unio* was established in Genazzano, a universally devised confraternity which accepted pilgrims who visited there, while others could also join through the agency of local Augustinian monasteries. Although the Union flourished, local confraternities of Our Lady of Good Counsel were also founded in the old way – that is with the permission of local bishops and the approval of the Holy See.

Copies of the image of Our Lady of Good Counsel have not been systematically addressed in Slovenian expert literature, yet it is possible to read the statement that in the 18th century they were present in every parish church. This boom is said to have coincided with the flourishing of confraternities dedicated to this Marian type. Only four are in fact documented; however, it is true that these confraternities were by far more efficient than others in spreading their confraternity image, since the worship of the Genazzano image and the spreading of its cult were their basic mission. In 1761, a confraternity was established at Nova Cerkev (its seat was at the side altar of St. Stephen, but now the painting is mounted above the tabernacle of the high altar) and another one at Slinovce where the image had been introduced in 1759 by the Cistercians from nearby Kostanjevica. In 1764 a confraternity was founded in the Augustinian church in Ljubljana, while there is no trace of the confraternity that was established in 1766 in Mozirje. The church at Slinovce that was finished in 1777 is the only one that was erected in honour of Our Lady of Good Counsel; later, two more churches in Slovenia were dedicated to her (Završe pri Grobelnem, Podgrad) as well as several chapels. Italian copies can only be found in former Augustinian monasteries (Ljubljana, Sv. Trojica v Slovenskih goricah, Rijeka), while all other pictures of the Genazzano Madonna were executed by Slovenian late-Baroque painters, mainly after reproductive prints. It was believed that the Genazzano miraculous image could not be properly copied, which made the painters' work easier, leaving them

sufficient creative freedom. Even the earliest reproductive prints of the Genazzano Madonna – e.g. the one by Antonio Gramignani in the second edition of De Orgio's book of 1748 – were rather different from the original, and later copies of copies moved even farther away because they followed the fashion of each period. Several Slovenian copies of Our Lady of Good Counsel were dated to the 17th century, but it has been established that the oldest is the one acquired from Rome by the Ljubljana Augustinians in 1758. It was only in 1770 that it was mounted on the altar next to the chancel arch, or its original altar was then transferred to its present position. In addition to the high altar at Slinovce, where the miraculous image had to be enlarged by means of embroidered decoration and a large decorative frame, only one more altar survives that is dedicated to Our Lady of Good Counsel: in the parish church at Gomilsko the miraculous image found its place on the altar of St. Barbara. The altar, an excellent work by Ferdinand Gallo, is shared by the two patrons in such a way that Barbara is presented as a dead body in a glass-panelled coffin, and the Madonna reigns above, surrounded by wreaths of clouds, rays and angelic heads.

In the first half of the 20th century, Slovenian art history broadly attributed copies of Our Lady of Good Counsel to the painter Fortunat Bergant (1721–1769) who was little known at the time. Only four copies can today reliably be said to be by him: those in the Ursuline convent in Ljubljana, the chapel-of-ease at Vesela Gora, the parish church at Mošnje, and the chapel at Pirče; the latter copy, however, has been in private hands for several years. Of special interest seems to be the painting at Mošnje, as Bergant depicted not only the miraculous image proper, but also its miraculous translation from Shkodër to Genazzano. The motif draws on a devotional print from Klauber's Augsburg engraving workshop which was, in a simplified version, used as a model for the altarpiece in the Augustinian church in Schwäbisch Gmünd. In turn, this served as a model for several only slightly modified devotional prints and book illustrations. In Slovenian patrimony, the miraculous translation of the image was also presented by Anton Lerchinger (ca 1720–after 1787) in his painting for the parish church in Rogatec; in 1801 it was also painted in the altarpiece for Krško.

Two of the Genazzano Madonnas, previously attributed to Bergant, were reattributed to Anton Cebej (1722–after 1774) by Ferdinand Šerbelj, who also included a very different painting from Moravče into the latter painter's oeuvre. Judging by related information, it is precisely the Moravče painting that is most likely by Cebej, and additionally that of Preserje and possibly of Beričevo, whereas all the rest differ too clearly to be convincingly attributed to a single hand. The greatest number of copies of Our Lady of Good Counsel were painted by the late-Baroque painter of the Dolenjska region (Lower Carniola), Anton Postl (active 1769–ca 1800), who modelled all of them on Bergant's painting at Vesela Gora. The copy at Sv. Andrej above Zminec is a work by Anton Tušek (1725–1798); the initials *F. L. M.* of the signature in the painting of 1767 at Srednje Bitnje stand for the painter Franc Lederwasch (1712–1787), whose work has long been ignored or misinterpreted. The almost caricature-like copy of Our Lady of Good Counsel in the chapel-of-ease at Ponikve can be attributed to the painter who in 1773 frescoed the vaults there and executed other paintings and frescoes in the vicinity; this was supposedly Andreas Herrlein (1738–1817), who is documented in the Slovenian lands from 1774 onwards. These were then his first works produced on commission from the Auersperg Counts of Turjak (Schloss Auersperg).

Copies of Our Lady of Good Counsel were not always mounted in parish churches as is evidenced by the case of Radovljica. Because the so-called *Mater amabilis* was venerated from 1760 onwards in the parish church, a painting of the Marian type with her head bowed, there was no place for the new Augustinian Madonna. Hence, the merchant and church treasurer Jurij Pezdič of Radovljica, an eager devotee of both, had a copy of the Genazzano Madonna painted for the chapel-of-ease of St. Clement at Rodine, and several of its copies can also be found in other chapels-of-ease in the Radovljica parish.

The number of new copies of the Genazzano painting markedly declined in the 19th century, coinciding with the ever more modern style of the depictions. Two paintings by Štefan Šubic, one at Dolenje Brdo and the other in the chapel-of-ease of St. Francis Xavier in Železniki are worthy of mention, and of particular interest in terms of style is the Biedermaier copy in reverse at Šentvid pri Lukovici.

Izidor Cankar na razstavah moderne umetnosti

Tomaž Brejc

Prva potovanja, 1909–1910

Do leta 1909, ko je odpotoval na študij v Louvain in tam prvič videl oltar Dirka Boutsas *Zadnja večerja*, ki ga ni nikoli pozabil, srednjo tablo pa je kasneje reproduciral v *Uvodu v umevanje likovne umetnosti*, je Izidor Cankar videl zelo malo modernih slik. Ni prav gotovo, kdaj je bil pred tem na Dunaju, kamor ga je vabil Ivan Cankar; tam bi si gotovo ogledal Umetnostnozgodovinski muzej, mogoče bi obiskal Secesijo ali Künstlerhaus. Videl je, kako vse drugače in moderno živi likovna umetnost v Zagrebu (Umetniški paviljon). Seveda si je želel študirati umetnostno zgodovino, že v gimnaziji je predaval o češki katoliški umetnosti in Františku Bíleku. Toda v času bogoslovnega študija je v njem vendarle prevladal pisatelj in tudi prvi spisi o umetnosti razodevajo, da ga je bolj zaposlovala moderna estetika kot zgodovina likovne umetnosti; v njih se kar množijo primerjave iz zgodovine literature. Leta 1910 je še mislil, da je zapisan »estetični smrti«, ki je tudi profesor arheologije ne more preprečiti.

Prva pot iz louvainske univerze ga je vodila v Bruselj. Ta leta 1910 ni bil več tako pomembno umetnostno središče, kot je bil na prehodu stoletij, ko je skupina Les XX vabila pod svoje okrilje vodilne evropske slikarje. Z delovanjem skupine La Libre Esthétique, ki je v novem stoletju nadaljevala delo Les XX, ste lahko takrat videli vse, od Georgesa Seurata in Paula Cézanna do Vincenta van Gogha in fauvistov, od Augusta Rodina do domačega Constantina Meuniera. Bolj ko se bližamo prvi svetovni vojni, bolj Bruselj izgublja vodilni značaj, na površju ostajajo predvsem domači neoimpresionisti in simbolisti: Fernand Khnopff, James Ensor, Jean Delville, Eugène Laermans, Théo van Rysselberghe, Alfred William Finch, Léon Frédéric, Émile Claus, Léon Spilliaert, Xavier Mellery. Povezave med likovnim modernizmom in glasbo (Eugène Ysaÿe) je vzpodbujala središčna osebnost tega časa, mednarodno uveljavljeni impresario in esteta Octave Maus s svojo revijo *L'Art Moderne*. Prav branje te revije (oktober 1909 – junij 1910) pokaže, da je bila Cankarjev intelektualni vodnik skozi bogato kulturno ponudbo mesta. Vsebovala je kroniko razstav, koncertov, literarnih večerov, obenem pa je v njej bral kratke, a spretno napisane eseje o sodobnem pesništvu, gledališču, japonski grafiki in belgijskih umetnikih. Tu je odkril Charlesa Péguya in Mauricea Denisa in izvedel, kako je treba pisati o sodobni glasbi; tematike torej, ki jih je skušal sam uveljaviti v *Domu in svetu*.

Ob obiskih Bruslja zagotovo ni spregledal velike in odmevne sedemnajste razstave združenja La Libre Esthétique spomladi 1910 z naslovom *Razvoj krajinarstva z znanimi, uveljavljenimi slikarji*: Charles Camoin, Jean-Charles Cazin, Émile Claus, Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Courbet, Henri-Edmond Cross, Charles-François Daubigny, Louis-Jules Dupré, Narcisse Virgilio Diaz de la Peña, Alfred William Finch, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Armand Guillaumin, Johan Barthold Jongkind, Fernand Khnopff, Albert Marquet, Henri Matisse, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir, Auguste Rodin, Ker-Xavier Roussel, Théo van Rysselberghe, Georges Seurat, Paul Signac, Alfred Sisley,

Édouard Vuillard. Pri nas takrat ni bilo gledalcev, ki bi tako scela videli razvoj modernega krajinarstva od Corotove »naravne senzibilnosti do postimpresionistične spiritualnosti«.¹ Bruselj je bil od pozne pomladi leta 1910 povsem v znamenju velike svetovne razstave, ki pa na mednarodnem salonu lepih umetnosti v Palais du Cinquantenaire ni pokazala najboljšega. Poleg razumljivo močne belgijske sekcije z Jamesom Ensorjem in Fernandom Khnopffom je izstopala francoska, v kateri so razstavljali tudi Albert Besnard, Léon Lhermitte, Léon Bonnat, Paul Chabas, Gaston Latouche, Charles Cottet, Claude Monet (*Lokvanji!*), Auguste Renoir, Maurice Denis, Édouard Vuillard in Albert Marquet. Vendar je na razstavi prevladovalo salonsko slikarstvo, šlo je skratka za vse prej kot kompetenten vpogled v moderno umetnost, kar je za kritika, ki se ob originalih šele oblikuje, tako pomembno.

Velikonočne praznike leta 1910 je porabil za potovanje v London. Šel je po stopinjah svojega podpornika, prelata Andreja Kalana, pa gotovo zelo drugače videl slike v National Gallery,² ki takrat še ni imela razdelka za moderno umetnost. Obisk Tate Gallery je bil obvezen: kdo bi ne šel tja občudovat Williama Turnerja, ki so ga takrat že prepoznali kot predhodnika impresionizma in je bil – samo za primer – za Matija Jamo leta 1906 med vsemi angleškimi slikarji središčno ime.³

Pariz je bil za Cankarja v začetku junija 1910, ko so komaj pozabili velike zimske poplave in živeli v avantgardnem spektaklu ruskega baleta (Sergej Djagilev: *Saison Russe*), predvsem Louvre in v manjši meri Musée du Luxembourg. V Louvru se je pričela njegova ljubezen do Eugèna Delacroixa, tu je lahko občudoval *Olimpijo* Édouarda Maneta in *Mona Liso*, predno so jo 22. avgusta 1911 ukradli, žal pa ni videl postavitve zbirke Chauchard (Jean-François Millet: *L'Angélu*). Morda je obiskal salon Société Nationale des Beaux-Arts, da pa bi se zaustavil pri Eugènu Druetu, ki je tisto sezono razstavljal Paula Signaca, Félixja Vallottona, Pierra Bonnarda in Ker-Xaviera Roussela, ali pri Paulu Durand-Ruelu, ki je junija istega leta razstavljal Moneta, Pissarroja, Sisleya in Renoirja, je kaj malo verjetno.⁴

¹ Octave MAUS, Quelques expressions du paysage moderne, *La Libre Esthétique. Catalogue de la dix-septième exposition. L'Evolution du paysage. Bruxelles, Musée Moderne, 12 mars au 17 avril 1910, Bruxelles 1910*. Cankar je imel prvič priložnost v živo videti japonske izvirnike iz zbirke Adolpha Stocleta na vzporedni razstavi *Exposition rétrospective des maîtres paysagistes japonais de la fin du XVIIIe siècle à la première moitié du XIXe siècle*. Kroniko tega časa (Octave Maus, Les XX, La Libre Esthétique; gre za čas 1884–1914) je napisala Madeleine Octave MAUS, *Trente années de lutte pour l'art*, Bruxelles 1926.

² Kalan je v ogledovanju slik v londonski galeriji v Mahničevem duhu videl predvsem goloto v umetnosti, četudi je ikonografsko upravičena in estetsko smiselna (Andrej KALAN, Ali je umetnost sama sebi namen, *Dom in svet*, 2/3, 1889, str. 65): *Stópi v kako umetniško galerijo, recimo v narodno galerijo v Londonu; tam vidiš nebeško lepi podobi, kojim je umetnik F. Francia; na prvi je Marija z Jezuškom, Janezom in drugimi svetniki; na drugi žalostna Mati božja z mrtvim Odrešenikom v naročju; blagi, nebeški čuti polnijo pri tem pogledu opazovalcu srce. Toda neposredno nad zadnjo podobo pa je postavljena Carracci-jeva Suzana brez obleke in pohotna starca poleg nje; precej zraven uči Pan Apolona igrati na flauti, oba seveda v naravni opravi; na drugi strani zopet Rafaelova sv. Katarina v nebeško-deviški lepoti, zraven pa Leonardo da Vincijev Kristus, ki svari pismarje in nad to orel z Ganimedom v višavi, in to zadnjo podobo ni da bi človek opisal [Damiano Mazza: Ugrabitev Ganimedea, ok. 1575, takrat pripisana Tizianu]. To je že posledica načela: Umetnost je sama sebi namen; s tem se profanuje in skruni vse, kar je človeku sveto in drago. Tako je tudi po drugih slovečih galerijah v Draždanih, v Benetkah, v Florenciji, v Rimu itd. Žal, da se ta posledica kaže celó tu pa tam po cerkvah*. Cankar nikakor ni imel lahkega dela, ko je skušal modernizirati takšne poglede, vendar tudi kot urednik *Doma in sveta* ni želel izzivati in se je izogibal objavam reprodukcij, na katerih bi se razkazovala ženska golota.

³ Že Richard MUTHER, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, 2, München 1893, str. 293–301, je postavil Turnerja v ospredje. Jama je opozoril nanj Riharda Jakopiča (Moderna galerija (MG), Ilc, Matija Jama Rihardu Jakopiču, 16. 4. 1906): *V mojem interesu si poglej v National Gallery Turner-ove podobe: Landšaft in Marine. Pravijo da je on pravzaprav oče impresionistov. Rad bi od Tebe zvedel kaj je na tem*. Jama je Mutherjevo Zgodovino slikarstva 19. stoletja bral, priskrbel mu jo je Fran Govekar.

⁴ Gl. Donald E. GORDON, *Modern Art Exhibitions 1900–1916. Selected Catalogue Documentation*, München 1974,



1. Stalna razstava, 1910,
Musée du Luxembourg,
Pariz

Zgodovinski pregled velikih umetnin v Louvru je bil takrat zanj dosti pomembnejši kot prevladujoča salonska zbirka »modernih« v Musée du Luxembourg (sl. 1). Odkar so v posebnem prostoru pokazali izbor impresionistov iz donacije Gustava Caillebotta, so imeli obiskovalci priložnost videti ključne umetnine Maneta, Moneta, Renoirja, Edgarja Degasa, Cézanna, Sisleya, toda v celoti so popolnoma prevladovali salonski akademiki.⁵ Že takrat je bil muzej znan kot »purgatorij«, kjer so popularni salonski slikarji čakali, da postanejo še akademiki, ti so seveda predstavljali jedro postavitve. Zmotna je torej današnja predstava, da so gledalci drli v muzej, ker bi iskali impresioniste, saj je vplivni kritik Camille Mauclair že leta 1886 razglasil njihov konec. Impresionizem je bil že minulo obdobje, ki pa še ni v celoti dobilo vstopa v kanonično zgodovino. Medtem so jih kot merilo aktualnega okusa prekrili simbolisti, novi idealisti, sintetiki in slikarji modernih žanrskih prizorov. Iz avgustovske priloge časopisa *Le Figaro* leta 1910, v celoti posvečene muzeju,⁶ je dobro videti, kako se je razmerje med impresionisti in sodobniki, kot je bila La Bande noire (Charles Cottet, Lucien Simon, André Dauchez, René Ménard in René Xavier Prinnet), nagnilo v prid mlajših slikarjev, in če so govorili o neoimpresionizmu, niso mislili na malone pozabljenega Seurata, ampak na takrat popularna Henrija Martina in Henrija Le Sidanera. Barvne reprodukcije so dobili Odilon Redon, John Sargent, Charles Cottet, velike Gustave Moreau, James Whistler, Lucien Simon, Henri Martin, za ključni »zgodovinski« osebnosti sta veljala Pierre Puvis de Chavannes in Eugène Carrière. Sicer pa je bilo dovolj prostora za znane figure: Jules Bastien-Lepage, Léon Lhermitte, Ignacio Zuloaga, Antonio de la Gándara, Henri Gervex, Paul Baudry, Jules Adler, Alfred Roll, Albert Besnard, Alphonse Legros, Fernand Cormon, Jacques-Émile Blanche itn. In med temi samo dve majhni reprodukciji: Renoirjev *Moulin de la Galette* in Monetova *Cerkev v Vétheuilu*!⁷ To so bila resnična

razdelek za leto 1910, passim (tudi s podatki za dunajske in berlinske razstave, izpiski so narejeni samo za uveljavljene moderniste, ni »salonskih« in sočasnih popularnih slikarjev).

⁵ Gl. Léonce BÉNÉDITE, *Les chefs d'oeuvre du Musée du Luxembourg*, Paris s. a., s. p., samo s tremi reprodukcijami Moneta (*Regata v Argenteuilu*), Sisleya (*Na obali reke Loing*) in Degasa (*Baletke*).

⁶ Léonce BÉNÉDITE, *Le Musée du Luxembourg*, *Figaro illustré*, avgust 1910.

⁷ BÉNÉDITE 1910 (op. 6), str. 19.

razmerja popularnega in uradnega okusa v odnosu do današnjega postimpresionizma; nikjer ni Seurata, Émila Bernarda, Gauguina, van Gogha. V Franciji je bil takšen konzervativni okus prava moda, veliko vplivnejši kot delovanje naprednih galeristov (Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard, Berthe Weill). Šele umetniki in kritiki iz fauvistične generacije so za svoje »botre« postavili Seurata, Gauguina, van Gogha in Cézanna in kritika v popularnih javnih občilih jim je zelo oklevajoče sledila.

Tam je Cankar odkril Rodina. Ohranili so se njegovi zapiski (sl. 2): *Rodin: Penseur; velikansko telo se je pogreznilo samo vase, obraz v megli in daleč od sveta; čelo kot v suši razorana njiva. – Pensée: iz kamena vzrasla zamišljena glava. »La vieille Heaulmière«; par Rodin. Prsa prazna in globoko padla, trebuh nenaravno velik, ob ključnicah prsa globoko vpadla. Rodila je veliko otrok in dojila. Sedaj je čas, da umrje.*⁸ V Pogovorih o umetnosti (1910) je potem razvil velikopotezne opise, s katerimi je hotel pobiti naturalistično, na čutno izkustvo oprto esteti-



2. Auguste Rodin: Stara orožarka, 1887/89, Musée d'Orsay, Pariz

ko Guyauja,⁹ in skušal dokazati, da čutni užitek ni užitek lepega ter da rabimo izraz »lep« le v prenesenem in nenatančnem smislu, če imenujemo čutne zaznave sami že lepe. Sedaj trdimo več: užitek lepote je umski užitek.¹⁰ Mislimo si, da bi naenkrat Rodinov »Mislec«, pred katerim se človek v duhu zgrozi lepote, izgubil vse, zaradi česar ga imenujemo danes lepega, in da bi nič drugega ostalo kakor to, kar moremo zaznati s čuti: mogočna zakrivljenost črte njegovega titanskega hrbta, lesket kovine in nje gladko površje¹¹ – ali bi ga potem še imenovali lepega? Črta bi še ravno tako bila prijetna očesu, in gladkost ravno tako prijetna božajoči roki, govorica bi morda imenovala te pojave lepe, – a vsakdo bi vedel, da to ni več umetnina, ki je bila, kajti lepšo črto zna narisati mlad učenček risarske šole in stroj bi mogel površje še bolj ugladiti. Čisto nekaj drugega je, kar smo imenovali lepo na »Mislec«, nekaj, česar ne moremo naravnost videti z

⁸ Biblioteka SAZU, Zapuščina akademika prof. dr. Izidorja Cankarja (1886–1958), R 99/VI, 1:1.

⁹ Jean-Marie GUYAU, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris 1884. Cankar je uporabljal kakšen poznejši ponatis; tega estetika najbrž ni bral v louvainskem seminarju, ampak v Bruslju, v okviru predavanj na Société des courses d'art et d'archéologie. Pri nas so Guyauja brali Frančišek Lampe, Aleš Ušeničnik, po prvi svetovni vojni France Veber in Karel Dobida in še kdo. Potem je padel v pozabo, tudi Cankar ga več ne omenja, zdaj doživlja v Franciji nekakšno renesanso, pri nas piše o njem Lev Kreft.

¹⁰ Izidor CANKAR, Pogovori o umetnosti. 2: Nekaj o lepoti, *Zora*, 16/8, 1910, str. 57. Cankar je besedilo objavil pod psevdonimom Franc Bregar.

¹¹ Cankar tu opisuje bronasti odlitek, ki je bil leta 1906 nameščen pred Panthéon. Mavčni odlitek, ki je bil poskusno postavljen na tem mestu, so pariški vandali razbili.

očesom ali otipati z roko.¹² Potem se pridruži trditvi iz Tainove *Filozofije umetnosti*,¹³ da je namen umetnosti prikazati bistveni značaj stvari, to je, neko lastnost, iz katere po stalnem redu izvirajo vse druge, ali vsaj mnogo drugih. Tako pojmovanje umetnosti ima prevažne posledice. Stvar bo lepa, ako bo njen značaj izražen kolikor mogoče popolno. Neposredno izvira iz tega, da ni noben predmet sam po sebi nesposoben, da ga umetnost obdela in ga tako napravi lepega. Umetnostna zgodovina nas uči iste resnice! Kolika razlika med Venero z Mila in Rodinovo »Staro ženo«: tam vitko, lepo vzrastlo telo, ki mu skoro pod marmorjem šumi topla kri, mehki oval obraza in globoko obsenčene mirne oči; tu žena z usahlimi, globoko visečimi prsi, nenaravno razvitim trebuhom in trudna in stara do smrti. Z Venero so ustvarili Grki ideal svojega tipa, ki je nad vse lep. A komaj kaj manj je lepa Rodinova starčka, kolikorkoli je neprikupna, ker je idealno ustvarjen tip žene, ki je delala in trpela, da trpi, in rodila in dojila otroke, da umrje.¹⁴ [...] Grdost sama na sebi ne obstoji.¹⁵ Nekateri predmeti so sicer pripravnější, da postanejo predmet umetniškega dela, ker je njih bistvo bogatejše, raznoličnejše, kot drugi, ki so za umetnika manj porabljivi, ker so, kakor pravimo, banalni. Vendar pa estetska grdost (tu ne govorimo o moralni) ni v predmetu, temveč v izvršitvi. Umetnino imenujemo grdo, ako je red v njej pomanjkljiv ter zaradi tega ne izraža dovolj, kar je umetnik hotel ali kar bi moral upodobiti. [...] Namen umetnosti je predstavljati bistvo stvari pod zaznavnimi podobami. Umetnik je torej resnično videc in pol stvarnika. Pojmi, ki so oživele iz sile njegovega spoznanja, se razvrščajo, rastejo in dobivajo čutne oblike in mi – mi stojimo pred njimi kot pred razodetjem.¹⁶ Cankar se ne ustavlja pri impresionističnih, slikovitih in stilnih potezah Rodinovih kipov, ni umetnostni zgodovinar, ampak esteta. Dojema jih v njihovi realistični, upodabljalški telesnosti, ne v ikonografski, simbolni legi. Rodin je zanj najprej realist, tam je videz grdega spočet, nujen, ker je resničen (Starka), toda ker ni – v njegovem gledanju – moralno omadeževan, je v izrazu in smotru lahko celo lep. Škoda, da nam ni zapustil zapiskov o dveh takrat najbolj občudovanih kipih, *Bronasti dobi* in *Janezu Krstniku*, bolj umljivo je, da ni zapisal svojih doživetij ob Rodinovem *Poljubu*, ki je bil v muzeju od leta 1891. Dommov poroča o naglih »shodih v Gand, Anvers« (Gentski oltar; oltar Petra Paula Rubensa v katedrali v Antwerpnu), iz Berlina pa bo potoval prek Leipziga in Dresdna na Dunaj.¹⁷

V Berlinu je zagotovo najprej občudoval zgodovinsko bogastvo v Kaiser-Friedrich-Museum (npr. Donatello-Saal) in novejšo umetnost v Nationalgalerie in samo upam lahko, da je imel čas za

¹² Izidor CANKAR, Pogovori o umetnosti. 2: Nekaj o lepoti, *Zora*, 16/7, 1910, str. 50. Cankar je besedilo objavil pod psevdonimom Franc Bregar.

¹³ Hippolyte TAINÉ, *Filozofija umetnosti*, Ljubljana 1955, str. 45.

¹⁴ Rodin je leta 1889 razstavil mavčni odlitek pod naslovom *Starka*, kasneje je sprejel literarno interpretacijo, da gre za *Lepo orožarko*, staro prostitutko po Villonovi baladi (gl. *Tožba lepe orožarke* v prevodu Janeza Menarta v: François VILLON, *Zbrano delo*, Maribor 1987, str. 82–84). Cankar je seveda vedel, kaj pomeni naslov, opisal jo je pa tako, kot je pisal svoje socialne črtice za *Našo moč*. Njenega ostrega, nepopustljivega realizma ni povezal s simbolnim okoljem *Vrat pekla*, od koder izhaja, še manj z Villonom. Očitno še ni poznal Rilkejevih esejev in predavanj o Rodinu. Seveda bi se lahko spomnil, kako je o Rodinu pisal Ivan Prijatelj, a ga nikjer ne omenja, sta bila pač iz različnih idejnih okolij.

¹⁵ Tu se Cankarjeve misli prekrivajo z Rodinovimi in te s Tainovimi (Auguste RODIN, *Umetnost. Pogovori z mojstrom* (ur. Paul Gsell), Ljubljana 1947, str. 35): *Za velikega umetnika ima vse v naravi svojo značilnost, kajti njegovo nepopustljivo odkritosrčno opazovanje prodira v skriti smisel sleherne stvari. In kar imamo v naravi za grdo, kaže čisto več »značilnosti« ko to, kar imamo za lépo; v gubah bolehnega obraza, v licu, razoranem od greha, v nakaženem ali ovelem telesu udari notranja resnica dosti laže na dan kot v pravilnih in zdravih potezah. – In ker je v umetnosti lepo le, kar je značilno, se čisto zgodi, da je neko bitje tem lepše v umetnosti, čim grše je v naravi. Grdo je v umetnosti le, kar je brez značilnosti, to je, kar ne izraža nobene resnice, ne zunanje in ne notranje.*

¹⁶ BREGAR 1910 (op. 10), str. 58–59.

¹⁷ Narodna in univerzitetna knjižnica, Ms 1780, 22/60, razglednica Andreju Cankarju v Šid, 11. 7. 1910.



3. Poletna razstava
Berlinske secesije, 1910,
Ausstellungshaus am
Kurfürstendamm, Berlin

redno letno razstavo Berlinske secesije (*Sommerausstellung*, maj–avgust 1910), ker je v časopisju zagotovo zasledil poročila o sporih, ki so ločevali stare secesioniste od novih (sl. 3).¹⁸ V Dresdnu je končno stal pred *Sikstinsko Madono*, potem ko je o njej že bral v slovenski literaturi in jo videl na mnogih reprodukcijah, zapomnil si je Correggiovno *Noč*,¹⁹ tu je bil *Tetschener Altar* Casparja Davida Friedricha itn. Na Dunaju je utegnil ujeti zadnje dni razstave v Secesiji in bil sredi julija 1910 doma.

Dunaj, 1911–1916

Dunaj je bil torej v času študija, od oktobra 1911 do decembra 1913, edini neposredni in stalni vir novic in novosti o modernem slikarstvu. Med prvimi razstavami, ki jih je utegnil videti na Dunaju, je bila predstavitev francoskih impresionistov v galeriji Arnot (*Monet: Rouenska katedrala!*).

Znana fotografija iz leta 1912 nam kaže tri ugledne študente: resnega in preudarnega znanstvenika Steleta, poliglota in pesnika Moleta (kot bi bil Rainer Maria Rilke) in strogega ideologa Cankarja v elegantnem talarju (sl. 4). Takšni so bili po značaju in delu. Vojeslav Mole se spominja večerov, ko so razpravljali o aktualnih razstavah v Secesiji ali v *Hagenbundu*, o problemih moderne umetnosti, o gledaliških predstavah, o tem, kaj se godi v domovini.²⁰ Takšna je bila pomladanska razstava Secesije 1912, kjer so razstavljali Jakopič, Jama in pokojni Ivan Grohar v svojem oddelku

¹⁸ Ewald BENDER, *Ausstellung der Berliner Secession, Deutsche Kunst und Dekoration*, 26, 1910, str. 272–285; Peter PARET, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Berlin 1981, str. 287 in nasl. Zagotovo pa ni šel v petsobno stanovanje v tretjem nadstropju Ranke Str. 1, Kunstsalon Maximilian Macht, da bi med zavrženimi iz Berlinske secesije videl ekspresioniste iz skupine Most (Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Müller, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff). Izvrstno dokumentacijo in razprave prinaša obsežni razstveni katalog *Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus* (ur. Magdalena M. Moeller, Javier Arnaldo), Brücke-Museum, Berlin 2005.

¹⁹ Gl. Izidor CANKAR, *Verska podoba*, *Dom in svet*, 27/1–2, 1914, str. 34–37.

²⁰ Vojeslav MOLE, *Iz knjige spominov*, Ljubljana 1970, str. 84.



4. Izidor Cankar, Vojeslav Mole, France Stele
na Dunaju leta 1912

in je Hans Folnesich posebej pohvalil Groharjevega *Sejalca* ter Jamove obdonavske krajine.²¹ Obenem pa so vedeli, da se je v prvem desetletju umetnostni okus temeljito spremenil. V *Neue Freie Presse* so lahko brali preudarjanja konzervativnega, našim slikarjem nenaklonjenega kritika Adalberta Franza Seligmanna, ki ugotavlja, da se je umetniška scena ob koncu prvega desetletja popolnoma spremenila. Laik, ki bere umetnostne revije, po njegovem dobi vtis, da so velika imena, Édouard Manet, James Whistler, Pierre Puvis de Chavannes, Wilhelm Leibl, Hans von Marées, Max Liebermann, Wilhelm Trübner, Max Slevogt, kaj šele Hans Thoma, Arnold Böcklin, Théodule Ribot, Jean-Jacques Henner, Léon Bonnat, Pascal Dagnan-Bouveret, samo še minule korifeje in se danes z največjim respektom govori le še o Cézannu, van Goghu ali Ferdinandu Hodlerju.²²

Tako ni prazna domneva, da je Cankar od oktobra 1911 naprej obiskoval tekoče razstave v dunajski Secesiji, Hagenbundu in Künstlerhausu, mogoče je obiskal katero izmed razstav v galeriji Miethke, ki je bila v tem času še vedno vodilna, evropsko usmerjena galerija v mestu.

V zimski sezoni 1912/13 je tu lahko videl eno takrat najodmevnejših razstav francoskih mojstrov (Courbet, Manet, Monet, Sisley, Cézanne, Renoir, Pissarro), umetnike Berlinske secesije (april–maj 1912, med njimi Lovisa Corinth, Ernsta Barlacha, Maxa Beckmanna, Liebermanna, Slevogta) in tudi pri nas priljubljenega Hanuša Schwaigerja (december 1912). Leto 1913 je začejala velika razstava *Nove umetnosti* (81 del), v kateri je lahko spoznal razvoj modernizma v razponu od Signaca, van Gogha in Cézanna do Henrija Matissa, Andréja Deraina, Mauricea Vlamincka, Georges Braqua in

²¹ Hans FOLNESICH, Frühjahrsausstellungen im Hagenbund und in der Secession, *Österreichische Rundschau*, 1. 5. 1912, str. 234. Jama je pisal Jakopiču (MG, Ilc, Matija Jama Rihardu Jakopiču, 21. 3. 1912): *Ne vem ali si Ti želel, da se naše stvari skupaj obese, ali so to sami od sebe naredili, kar ni posebno zgodno za naše slike. Meni se namreč zdi, da se naše slike dobro ne vplivajo med seboj. Tvoje in Groharjeve slike postanejo premehke in nejasne, moje pa pretrde /.../. Glede barv, ki so na naših slikah precej enake bi Ti rad omenil, da sem imel vtisek, da so naše podobe premedle in preveč sive, in bi se po mojem mnenju moralo za take razstave krepkeje slikati, ker stvar je vendar taka, da mora slika v prvi moment delovati, ker če tega ni, ljudje si ne dajo truda počakati in iskati v slikah kvalitete. V razstavi je veliko vpitje, barve kriče, tako da se mi je zdelo da so se naše slike od strahu za okvirje skrile.*

²² Adalbert Franz SELIGMANN, Kunstaussstellungen, *Neue Freie Presse*, 16. 3. 1912, str. 2. Kljub takšnim pogledom je bila npr. razstava Ignacia Zuloage v Künstlerhaus spomladi 1912 večja senzacija kot vse razstave pri Miethkeju. Prim. Adalbert Franz SELIGMANN, Zuloaga, *Neue Freie Presse*, 28. 3. 1912, str. 1–3. Takrat je tudi pri nas slišati tako mnenje (Josip DOSTAL, Slovenska umetniška razstava, *Dom in svet*, 26/8, 1913, str. 320): *Jakopič ima veliko dušno energijo, njegove slike niso hipno naslikane, mnogo truda in dela je na njih. Toda mislim, ta trud in Jakopičeva umetnost bosta šla brez uspeha mimo našega časa. Pred 25 leti bi bil morda očaral javnost na kakem umetniškem centru. Zdaj težje. Smer moderne umetnosti se vedno bolj oddaljuje od golega impresionizma. Jakopič utegne postati pozni, morda zadnji ekskluzivni impresionist v Avstriji.*

Pabla Picassa ter članov Modrega jezdeca (Vassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Adolf Erbslöh). Zagotovo je bila to razstava, ki bi mu kasneje lahko pomagala pri pisanju predavanja o impresionizmu in ekspresionizmu (1920). Marca je sledila razstava francoskih impresionistov (tudi s Puvis de Chavannesom, Vuillardom, Bonnardom, Denisom), med posameznimi predstavitvami je treba opozoriti na zgodnja dela Ferdinanda Hodlerja (maj–junij 1913) in prvo veliko dunajsko predstavitev Antona Faistauerja (oktober 1913).²³

V stalni zbirki avstrijske Moderne galerije v spodnjem Belvederu, ki je bila zgodovinsko usmerjena in, kar zadeva moderno umetnost, konzervativna, je videl precej ozkosrčen izbor iz modernega slikarstva (Ferdinand Andri, Arnold Böcklin, Albert Klinger, Theodor Hörmann, Emil Jakob Schindler, Otto Dill, Joža Uprka), med tujimi vse prej kot značilna oziroma razvojno pomembna dela Moneta, van Gogha, Renoirja.²⁴ Nasploh velja, da moderna zbirka dunajske Staatsgalerie med našimi likovnimi umetniki in kritiki ni bila deležna kakšne posebne pozornosti.

Dunajska kritika je bila do res moderne francoske umetnosti praviloma odklonilna, izjema so bili kritiki, ki so bili blizu Secesiji, pa tudi tu je bilo večje zanimanje za novi nemški idealizem kot pa za ekspresioniste. Matisse, Derain in Picasso so prišli v zelo neizenačenih izborih na vrsto šele tik pred vojno. Bolj tolerantno je bila v liberalnih krogih sprejeta »kinematografska in kaleidoskopska umetnost«²⁵ futuristov. Pod okriljem galerije Herwartha Waldna in revije *Der Sturm* je Akademischer Verband für Literatur und Musik v dekliski gimnaziji Eugenie Schwarzwald sredi mesta konec decembra 1912 priredilo razstavo 24 slik (Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini); deloma so jih videli že na kölnski *Sonderbund Ausstellung* in v Berlinu in bili ob velikih polemikah poleti 1912 nanje pripravljeni.²⁵ Toda Dunaj je v zadnjih letih pred vojno živel vse bolj lokalno umetnostno življenje. Več razburjenja so prinesle razstave Neukunstgruppe z Egonom Schielejem kot predsednikom/tajnikom in drugimi prepoznavnimi člani: Anton Faistauer, Alfred Kubin, Franz Wievege, Anton Kolig, Anton Peschka, Albert Paris von Gütersloh, med katerimi je izstopal Oskar Kokoschka.²⁶ Novembra 1913 se je predstavil v salonu Pisko njegov največji dunajski oponent Max Oppenheimer, ki je takrat živel v Berlinu, s pretresljivo razstavo, o kateri je govorilo vse mesto. Gustav Klimt je bil sicer še zmeraj središčno ime, toda mladi, zlasti Schiele in Kokoschka ter Oppenheimer, so ga že prekašali. Potem je vse spremenila vojna. Galerije so omejile razstavne programe ali postalečasne bolnišnice.

Takoj po rigorozih je Cankar odpotoval v Ljubljano urejat prvo številko *Doma in sveta* za leto 1914, ker je vedel, da bo urednik nove številke *Slovana* Oton Župančič. Ko je bil jeseni leta 1915 kot vojni kurat premeščen iz Gradca na Dunaj, je hodil na univerzo obujat lepe spomine, piše Franu Saleškemu Finžgarju, tekočih razstav v tem letu ne omenja, pač pa je kritično poročal z razstave vojnih slik – tam res ni imel kaj iskati in je to tudi odločno napisal.²⁷ V začetku pomladi 1916 je bil po posredovanju škofa Antona Jegliča znova v Ljubljani.

²³ Thomas G. NATTER, *Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne*, Jüdisches Museum, Wien 2003, posebej str. 220 in nasl.

²⁴ Prim. *Katalog der Modernen Galerie in Wien*, Moderne Galerie, Wien 1903, passim. Na luknje v predstavitvi modernih umetnikov opozarja tudi Hans TIETZE, *Die Österreichische Staatsgalerie, Die Kunst für Alle*, 28, 1912, str. 49–53.

²⁵ Gl. Franz SMOLA, *Das Vordringen der »Intelktherrschaft«*. Frühe Rezeption des französischen Kubismus in Österreich, *Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und Österreichs Moderne 1880–1960* (ur. Agnes Husslein-Arco), Belvedere, Wien 2007, str. 233–240. Gre za razstavni katalog z novejšo dokumentacijo in literaturo.

²⁶ Gl. Arthur RÖSSLER, *Kritische Fragmente. Aufsätze über österreichische Neukünstler*, Wien 1918.

²⁷ Izidor CANKAR, *Razstava vojnih slik c. in kr. glavnega poročevalnega štaba, Dom in svet*, 29/1–2, 1916, str. 53–55.

Razstava za cerkveno umetnost

Izidor Cankar je veliko razmišljal, kakšna naj bo moderna verska slika.²⁸ Liturgične zahteve je že leta 1908 natančno popisal Janez Flis v knjigi *Umetnost v bogočastni službi*, Cankar je hotel dognati, kakšno je razmerje med sodobnim verskim čustvom in umetniško formo. V evropski umetnosti je zadeva povsem razvidna: skozi vse 19. stoletje in še globoko v 20. sledimo postopni sekularizaciji duhovnega življenja (evolucionizem, ekonomizem, fenomenologija, eksistencializem). Verska slika je postala v drugi polovici 19. stoletja samo še eden izmed specializiranih salonskih žanrov z velikansko produkcijo, snovno in idejno pod močnim vplivom laičnih, znanstvenih pogledov na sakralnost. Čista forma je iskala poslej sublimne uresničitve v stopnjevani abstrakciji, biblični prizori, načelno metaforična simbolna govorica, pa so se znašli v naturalistični pripovedi ali v ekspressionističnih distorzijah figur in prostora.²⁹

V lokalnih okoliščinah se ti odnosi skrčijo na nihanje med pobožnim in posvetnim, na razliko med obrtjo in profesionalno umetnostjo. Visoka umetnost se znajde v skromnem predstavnem okolju, ki jo zavrača (npr. Janez Šubic, *Čudež sv. Martina* v Šmartnem pod Šmarno goro). Pariška salonska slika (Jurij Šubic, *Obiskovanje z Rožnika*) je postavljena v obrtni neorenesančni okvir. Kako bi se potem obnesla moderna verska slika, kot je (bil) Jakopičev nedokončani *Evangelij po Marku I.8* v trnovski cerkvi, kjer na neogotskem oltarju kraljuje *Krst v Jordanu* Valentina Metzingerja? Izidor Cankar je Jakopičevo sliko videl in jo (kasneje) na kratko označil kot impresionističnemu naturalizmu nasproten idejni in izrazni pojav, ki je zrasel iz duhovnih ambicij umetnikovega genija, torej ima v njegovi sistematiki vsak »izem« svojo realistično in idealistično fazo in isto velja za umetnikov razvoj (poduhovljenost starostnega stila).³⁰ Toda očitno ni bila dovolj prepričljiva, da bi jo vzel za primer, ko je razglabljal o moderni cerkveni umetnosti.³¹ Tu je potreboval močnejša sredstva in vsebine, Plečnikovo cerkev sv. Duha v Ottakringu, ki jo je osebno podoživel takole: *Zunanost je zelo preprosta in vendar silna; v glavnem je samo izraz notranjih tektonskih moči, kar daje stavbi izraz monumentalne trdnosti. Fasada brez vsega nebistvenega lepotečja, zgolj enostavno formulirana konstrukcijska ideja. Vrata zelo nizka, izgledajo stlačena na minimum; bojiš se, da so prenizka, da se boš moral skloniti, kadar stopiš v cerkev. /.../ Notranjščina predstavlja novokrščansko baziliko: bogoslužna dvorana, kakor je bila starokrščanska, z vzvišenim korom, na katerem kraljuje oltar, tako da je viden iz vsakega kota cerkve, prostor po istem načelu omejen kakor pri starokrščanski baziliki; visoka srednja ladja z okni, dve stranski ladji in nad njima galerije; izginili so stebri, ki jih betonska konstrukcija ne potrebuje. Na prvi pogled in posebno v sedanjem nedogotovljenem stanju ne izgleda ta prostor kot cerkev, temveč kot predavalnica ali koncertna dvorana. /.../ In namen te*

²⁸ CANKAR 1914 (op. 19), str. 34–37. Primeri, ki jih uporablja, so vsi zgodovinski, od Giotta do Tintoretta, toda očitno tudi o njih razmišlja kot umetnostni zgodovinar in duhovnik iz začetka 20. stoletja.

²⁹ Med množico razprav iz Cankarjevega časa izstopa knjiga specialista za gnostične vsebine likovne umetnosti Gustava F. HARTLAUBA, *Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst*, Leipzig 1919, ki izhaja iz Friedricha Nietzscheja in prepoznavnega modernizma protestantske teologije onkraj katoliške dogmatike. Pri nas so se razlage moderne religiozne umetnosti skrčile na branje papeških okrožnic in povzetke iz konzervativnih revij (npr. *Stimmen aus Maria-Laach*, *Stimmen der Zeit*, *Kunstwart*); omejene so bile na beuronsko šolo in bile nasploh zelo redke, ker je prednjačila literatura in so, posebej Aleš Ušeničnik, literarne koncepte prenašali tudi v likovno umetnost. Celo stališča uglednih klerikov, kot je bil dunajski prelat Heinrich Swoboda, ali laikov (Richard Kralik, Karl Muth in revija *Hochland*) so bila sprejeta z nezaupanjem. Gl. Pravda o beletristiki, *Čas*, 4, 1910, str. 95–96. Pač pa sta Josef Kreitmaier in založba Herder redno zalagala naše pisce še vse v trideseta leta.

³⁰ Izidor CANKAR, Jakopičeve skrivnosti, *Jakopičev jubilejni zbornik* (ur. Fran Albrecht), Ljubljana 1929, str. 24–26.

³¹ Izidor CANKAR, Razstava za cerkveno umetnost, *Dom in svet*, 26/2, 1913, str. 60–66.

cerkve, da zbira tisoče na praznik pri maši, da tisočem oznanjuje besedo božjo; treba je zlasti prostora /.../. Tako vpliva ta del cerkve nekam mrzlo, dogmatično /.../. Potrebi privatne pobožnosti je Plečnik odločil kripto. Kolikor je zgornji del svetel, enovit, strog kot zapoved, toliko je spodnji temoten, poln tesnih, izgubljenih kotov, intimen kakor želje srca. Zgornja cerkev bo ljudem nekaj časa malo tuja, dokler ne spoznajo njene smotrne urejenosti; kripta se jim bo namah priljubila.³² Opis cerkve sv. Duha v Ottakringu se prelevi v pravo vživetje, samo da se izkaže njeno špartansko, toda izvirno liturgično in družbeno sporočilo. Cankar je opisoval videz stavbe, ne njene predzgodovine in načrtov, zanj je bila aktualna umetnina, ne pa še nedokončani zgodovinski spomenik. Plečnik je Cankarju sicer ugovarjal,³³ nič manj ga niso v svojih okoljih kritizirali tudi domači kleriki.³⁴ Zato njegov članek lahko berem tudi kot vzporednico Steletovi Apologiji moderne umetnosti,³⁵ saj je malone manifestativen zapis, kako odpreti nova pota k razumevanju sodobne liturgične podobe, opreme in stavbe. Oba teksta sta nastala na Dunaju in živita iz tamkajšnje estetske in kulturne scene, nič domačijskega ni v njih in ni čudno, da sta vzbudila negotovanje.

Že uvodni stavki so napovedali prevrat: zakaj na razstavi ni starih stilov, romanike, gotike, renesanse, saj so to nespremenljivi, absolutni, dogmatično določeni vrhunci cerkvene umetnosti? Odgovor je takšen, kot bi ga vzel iz seminarja Maxa Dvořáka: *V resnici pa stil ni nič shematičnega, temuč živa oblika, ki se neprenehoma menjava, razvija; ne tvorijo ga kanonični predpisi, temuč le osnovna ideja ene dobe, v kateri je variacija oblik vedno mogoča, dokler se ne izpremeni tudi bistvena ideja sama. Zato je razvidno, da je danes nemogoče zidati gotsko cerkev, če ne kopiramo določenega vzorca, ker je »gotska cerkev« ideja, ki ima lahko zelo različne oblike. Če bi se izgubili vsi dokumenti o postanku dunajske votivnice ali rotovža, bi vendar nikdar nikomur ne prišlo na misel, da sta to res gotski stavbi, ker v gotski dobi takih ni. To dejstvo je dokaz, da je teorija čistega zgodovinskega stila praktično neizpeljiva /.../. Prav bi bilo, da zgodovinske stile z vsem dolžnim spoštovanjem, z občudovanjem magari, pomaknemo zopet v zgodovino nazaj. Vsaka doba je imela svojo umetnost, ki je bila izraz in simbol njene kulture, njenih teženj, zakaj bi je ne imela naša? Kako more čuvstvovanju človeka iz 20. stoletja odgovarjati oblika 13. stoletja? Ne more. /.../ Kakor se je Cerkev vedno prilagodila vsem socialnim oblikam, tako je bila tudi njena umetnost vedno izraz njenih časnih tendenc. Zakaj bi nas danes zaslužila tipika?*³⁶ Na razstavi je bila na dominantni lokaciji prav velika oltarna stena, nekakšen *Gesamtkunstwerk* Ferdinanda Andrija, ki je nekako povzela vsa Cankarjeva pričakovanja oziroma napovedi o novem stilu (sl. 5): *Že vnaprej je gotovo, da mora umetnost, ki gre tako stvarjem do dna, ki skuša izraziti njih skrito bistvo, ki se otresa vseh nepotrebnih podrobnosti, ki teži doseči resničnejše oblike, da mora ta umetnost priti do monumentalnih rešitev svojih nalog. /.../ Vrhunec monumentalnosti pa je dosegla na razstavi mozaična oltarna stena za Plečnikovo cerkev sv. Duha, izvršena po načrtu Ferdinanda Andrija. Na velikanskem polju, okrašenem z enostavnim motivom, stoji sedem*

³² CANKAR 1913 (op. 31), str. 62–63.

³³ Jože PLEČNIK, K članku: Razstava za cerkveno umetnost, *Dom in svet*, 26/3, 1913, str. 118. Cankarju se ni zdelo vredno odgovarjati in je na isti strani spodaj samo objavil podatek iz kataloga razstave. Plečnik je imel prav, cerkvene opreme res niso izdelali po njegovih načrtih, temveč sta to storila arhitekt Adolf Otto Holub in slikar Andri, sicer Plečnikov dober znanec. Prim. Damjan PRELOVŠEK, Plečnikova cerkev sv. Duha na Dunaju, *Acta historiae artis Slovenica*, 19/2, 2014, str. 123–157.

³⁴ Stele je Cankarjevim kritikom odgovoril s člankom (France STELE, Cerkevna umetnost na dunajskem evharističnem kongresu, *Čas*, 7, 1913, str. 187–201), ki je zelo stvarna, koncilianтна predstavitev razstave, brez Cankarjeve spiritualistične vneme.

³⁵ France STELE, Apologija moderne umetnosti, *Čas*, 5, 1911, str. 401–415.

³⁶ CANKAR 1913 (op. 31), str. 61–62.

5. Razstava cerkvene umetnosti, 1912, Avstrijski cesarsko-kraljevi muzej za umetnost in industrijo, Dunaj



visokih, vitkih žena; simboli sedmerih darov sv. Duha, ki bodo zapisani nad njihovimi glavami. Frontalno stoje v ravni črti druga poleg druge; nič ni zemeljskega na njih; niso ne v času, ne v prostoru; pred steno plovejo – ne plovejo, temuč eksistirajo – kakor Duh. Kako so nerealistično pojmovane, kaže najstrožja simetrija njihovega bivanja. Okrog srednje postave se vrsti po ena temnolasa in svetlolasa postava; vsak par enako sklenjenih rok, z istim sistemom gub v obleki. Tako so si podobni Darovi. Vrhu tega še bajna ubranost barv, nežna kot dih Duha, ki veje in ga ni videti.³⁷ Cankar je res imel dar za pisanje, da so v ritmu opisa postave kar oživele.

Zraven je pa že vedel, zakaj je izrecno zapisal, da noče estetsko soditi o razstavljenih predmetih,³⁸ in je naglo povzel glavne zahteve, ki jih je za razstavo oblikoval dvorni kaplan in prelat Heinrich Swoboda: nič romanike, gotike in renesanse, nobene rekonstrukcije, samo moderno reševanje predmetnega problema.³⁹ Oblike liturgičnega predmeta naj ne določa tradicija, temveč njegova raba in idejni smoter. Moderno čustvovanje 20. stoletja in obnova verskega življenja zahtevata nove forme, stilistična tipika velikih starih stilov je izpraznjena posoda. Cankarjevo poročilo je v resnici programski tekst, ideološka ocena, vse drugo je postranskega pomena. On je na razstavo prišel s

³⁷ CANKAR 1913 (op. 31), str. 64–66.

³⁸ Vojeslav Mole je dal kot izboren esteta edino možno oceno (Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Steletova korespondenca, Vojeslav Mole Francetu Steletu, 21. 10. 1912): *Razstavo za cerkveno umetnost sem si parkrat ogledal, pa me je zelo razočarala. Nikakor ne morem razumeti, zakaj jo ljudje tako hvalijo, ko je razun dveh, treh stvari na njej vse drugo sam balast in kič najnižje vrste.*

³⁹ Prim. *Ausstellung für kirchliche Kunst*, K.-k. österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1912. Heinrich SWOBODA, Österreichische Kirchenkunst. Ein Rückblick auf die kirchliche Kunst-Ausstellung, *Wiener Zeitung*, 15. 12. 1912, str. 2–4, se v uvodnem delu svojega članka, ki je sicer precej praktično in pedagoško naravnano, znova sklicuje na Pija X. Kot v glasbi (koral) se je tudi v umetnosti treba vrniti k starokrščanski baziliki in njeni opremi, to je najbolj dragocena »temeljna forma«, iz katere naj zajema tudi sodobna krščanska umetnost. Ne prazni eklekticism, ampak ustvarjalna navezava na ta *Ur-Typus* naj vodi umetnike k očiščenju, celovitosti viziji sodobne cerkvene umetnosti. Prelat je že leta 1904 naslovil na škofovsko konferenco poslanico, v kateri je pojasnil, da se tudi umetnost Jugendstila lahko izrazi v cerkveni umetnosti. Povod je bila načrtovana gradnja Wagnerjeve cerkve na Steinhofu (podatek iz: <https://www.oecv.st/Biolex>, 31. 3. 2017). Z dunajskega gledišča Cankar torej ni bil prav nič »revolucionaren«.

svojimi prepričanji in išče na njej potrdila svoji tezi. Ta ima izhodišče v naslednjih stavkih in značilno za Cankarja je, da jih je postavil na konec članka: *Nehote se človek zaloti pri tem, da primerja starokrščansko slikarstvo z najnovejšim; čudno je, toda primera je dobra in očitna. Če se potem še spomnimo, da je Plečnikova cerkev pravzaprav starokrščanska bazilika, da cerkvene posode in obleke dobivajo svojo prvotno formo, ki so jo imele od početka, se zavemo, kako smo praksičanstvu – dasi tako daleč – vendar tako blizu. /.../ Danes doživljamo novo konsolidiranje verskega življenja. Svetovna naziranja se ostro ločujejo, strožja disciplina drži vernike trdno krog središča, starokrščanska praksa oživlja, praksičanstvo je vedno bolj predmet studija in hrepenenja. Obenem smo videli zgoraj, da je umetnost jela črpati in se učiti pri materini umetnosti prvih stoletij. Ali je kaka zveza med tem? Morda smo ob postanku novega velikega cerkvenega stila.*⁴⁰

Izza nadvse skromnih umetniških dosežkov razstave je torej živila »večja podoba«, ki so jo umetnostni zgodovinarji in krščanski arheologi odkrivali v slikarstvu rimskih katakomb, v analizi razvoja starokrščanske bazilike, njenega okrasja in opreme. To se je polagoma začelo kazati tudi v seminarju Maxa Dvořáka in doživelo vrh v prvih povojnih letih: ne le razvojna zgodovina stilnih formacij, temveč umetnostna zgodovina kot monumentalna inscenacija celokupnega zahodno-evropskega duha. Ko danes pregledujemo fotografije z razstave – Cankar je v neznosni poplavi povprečnosti poskušal izbirati vsaj značilnejša dela⁴¹ –, se z Moletom čudimo, njegovo upanje je bilo že takrat na trhlih nogah. Upanje ideologa, ne esteta. Ko si bo na svetovni razstavi v Parizu leta 1925 zastavil isto vprašanje, torej kje je veliki moderni stil, bo razočaran ugotovil, da se njegove predstave o njem nikakor ne ujemajo z umetniško resničnostjo.

Dunaj, 1919–1924

Dunaj je bil po letu 1918 samo še blede senca predvojnega blišča, »vesela apokalipsa« (Karl Kraus) je potonila, številni umetniki so umrli bodisi na bojiščih in bolnicah ali pa jih je pokosila španska gripa leta 1918. Dunajska *Kunstschau* leta 1920 je bila obrtno-dekorativna razstava, ki je skušala nadaljevati ustvarjalno inovativnost predvojnih Wiener Werkstätte. Tudi povojna ekspresionistična figuralika, Kokoschka, Gütersloh, Faistauer, Herbert Boeckl, slikarji iz Čajne na Koroškem,⁴² ima vire v predvojnih časih. Josef Hoffmann je zato organiziral središče razstave (sl. 6) okrog spominskega jedra umrlih mojstrov, Klimta, Schieleja, Kolomana Moserja in Franza Metznerja, ter Kokoschke, na ogled je bila velika kolekcija Antona Hanaka, redka ambiciozna dela, kot je bil Faistauerjev *Votivni oltar*, so nakazovala povojne tendence.⁴³

⁴⁰ CANKAR 1913 (op. 31), str. 66.

⁴¹ V kritikah se ponavljajo ene in iste umetnine, ki jih omenja tudi Cankar. Prim. Moriz DREGER, Die Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912, *Kunst und Kunsthandwerk*, 15/11, 1912, str. 611–640; Fritz WITTE, Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912, *Zeitschrift für christliche Kunst*, 25, 1912, str. 344–348; Richard RIEDL, Ausstellung für kirchliche Kunst in Wien 1912, *Die Christliche Kunst*, 9, 1913, str. 97–100; Artur RÖSSLER, Ausstellung für kirchliche Kunst im Österr. Museum, *Deutsche Kunst und Dekoration*, 32, 1913, str. 245–253 (še najbolj realna ocena razstave).

⁴² Edwin LACHNIT, *Ringeln mit dem Engel*. Anton Kolig, Franz Wiegeler, Sebastian Isepp, Gerhart Frankl, Wien 1998.

⁴³ Franz OTTMANN, Wiener Kunstschau 1920, *Die bildenden Künste*, 3, 1920, str. 65–74, je napisal še najbolj navdušeno poročilo v Tietzejevo paradno glasilo, opozoril na patos časa in na baročno tradicijo v avstrijskem ekspresionizmu. Max Eisler je opazil, da so predvojni umetniki, posebej Klimt, zastopani z nereprezentativnimi deli in da je oblikovanje v krizi. Gl. Max EISLER, Wiener Kunstschau 1920, *Die Kunst für Alle*, 36, 1921, str. 115–120.



6. Die Kunstschau, 1920,
Avstrijski muzej za umetnost
in industrijo, Dunaj

Secesija v zimi 1919/20, ko je bil Cankar na Dunaju, ni pokazala ničesar novega.⁴⁴ Politične in življenjske razmere so bile obupne in umetniki so se začeli izseljevati z Dunaja. Kokoschka je šel v Dresden, po različnih evropskih mestih so se razselili slikarji iz Čajne v Ziljski dolini, Herbert Boeckl je živel v Celovcu in Berlinu (1921), Max Oppenheimer v Švici. Umetniško življenje si je opomoglo šele z mednarodno dejavnostjo Hagenbunda⁴⁵ in s projekti Hansa Tietzeja. Za Cankarjevo strokovno formiranje je pomembna Tietzejeva lepo urejena in bogato opremljena revija *Die bildenden Künste* (1919–1922). Z njo je Tietze ponazoril estetsko sobivanje stare in nove umetnosti pod skupnim predznakom žive umetnosti (*lebendige Kunst, l'art vivant*), kot jo interpretira *lebendige Kunstwissenschaft*. Ključna nova momenta sta analiza družbenega konteksta in problem umetniških intenc, nič več stilna zgodovina, temveč sociologija in psihologija umetniškega ustvarjanja.⁴⁶ Da bi Dunaju povrnil nekaj predvojne slave in znova postavil mesto na evropski zemljevid, je Tietze leta 1923 ustanovil Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst, ki pa ni bila omejena le na likovno umetnost, ampak je podpirala sodobna prizadevanja v glasbi, gledališču in literaturi, pri čemer ni zastopala kakšne ekskluzivne struje ali smeri, temveč je iskala, kar je bilo v umetnosti živega in kvalitetnega. Usmeritev je bila torej politično liberalna in Tietze, dunajski umetnostni papež, je imel tudi zaradi tega težave v državni službi in družbi. Toda bil je silno delavna, uporna in prodorna osebnost, imel je neverjetne organizacijske sposobnosti in vplivne mednarodne zveze in vse to se je odražalo v dejavnosti društva in se pokazalo na njegovih razstavah.

Mednarodna razstava društva v poslopju Secesije jeseni 1924 je bila tudi z današnjega stališča prav izredna. Nikjer v Evropi, niti na tisto leto še posebej konzervativnem Beneškem bienalu, ni bilo mogoče videti takšnega izbora ključnih modernistov. Tu so bili: Alexander Archipenko, Ernst Barlach, Max Beckmann, Rudolf Belling, Georges Braque, Marc Chagall, André Derain, Otto Dix,

⁴⁴ LVI. Ausstellung der Wiener Secession, Dez. 1919 – Jänn. 1920. *Deutsche Künstler aus den Sudetenländern*. Hörmannstiftung, M. Lievenwein, O. Schimkowitz, Secession, Wien 1919. Med slikami je izstopala kmečka *Madonna* Vlastimila Hofmana.

⁴⁵ Hagenbund. *Ein europäisches Netzwerk der Moderne 1900 bis 1938* (ur. Agnes Husslein-Arco, Mathias Boeckl, Harald Krejci), München 2014.

⁴⁶ Hans TIETZE, *Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954*, Wien 2007 (Schriften der Akademie der bildenden Künste, 4).



7. Mednarodna umetniška razstava, 1924, Secesija, Dunaj

André Dunoyer de Segonzac, El Lissitzky, Lyonel Feininger, Othon Friesz, Naum Gabo, Albert Gleizes, George Grosz, Erich Heckel, Karl Hofer, Alexey von Jawlensky, Vassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Henri Laurens, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger, Franz Marc, Jean Metzinger, Piet Mondrian, Otto Müller, Jules Pascin, Max Pechstein, Pablo Picasso, Georges Rouault, Karl Schmidt-Rottluff, Maurice Vlaminck itn. (sl. 7).⁴⁷ Resda so bili številni umetniki predstavljeni le s po eno ali dvema umetninama, toda če ste videli Légerov *Zajtrk* (1921), Mondrianovo *Kompozicijo* (1921), El Lissitzkyjeve *Proune*, Gabojevo znamenito celuloidno *Glavo št. 3* (1917), potem ste bili v jedru takratnega modernizma, na enem mestu ste lahko dobili vpogled v najradikalnejše dosežke modernizma zgodnjih dvajsetih let. Žal so organizatorji prvotno zamisel, da bi razstavo postavili po umetniških načelih, ki bi ustrezali današnjim »izmom« in ne narodnodržavnemu ključu, kot je bilo takrat pravilo, sicer preizkusili, a potem (menda brez škode) opustili.⁴⁸

Cankar je z razstavo opravil v enem samem stolpcu *Zbornika*.⁴⁹ Telegrafski novice v tradiciji njegovih predvojnih oglašanj v *Domu in svetu* pod zaglavjem *To in ono* očitno ni pripisoval posebne teže, podpis samo: *I. C.* Da se mu razstava ni zdela dovolj reprezentativna in obsežna, da bi ustrezno pokrila evropski prostor, je »kriv« Tietzejev preveč zadržani uvodni tekst v katalogu (manjkata Italija in Anglija; vsa dela morda niso dovolj reprezentativna za posamezne narode in umetnike), sam namreč takšnega vpogleda ni imel. Vendar ni pisal v prazno, vsak stavek ima svojo upravičenost in miselno težo, in znal je učinkovito posploševati, kako delujejo narodni organizmi v sodobni umetnosti in ali so sposobni ustvariti enoten moderni stil. Severnjaki se še ne morejo odtrgati od realističnega impresionizma; Nemci so teoretski, doktrinarni, pri njih se križajo vsi mogoči vplivi, izstopa Kokoschka; Rusi so se z revolucijo otresli vsakršne tradicije in so najbolj abstraktni (Kandinsky, Archipenko);

⁴⁷ *Internationale Kunstausstellung, 11. September bis 20. Oktober 1924, Sezession, Wien, Secession, Wien 1924*. Kratek uvod v katalog je pod društvenim imenom napisal Hans Tietze. Izvrsten plakat za razstavo je naredil arhitekt Friedrich Kiessler. O tedaj malo znanih konstruktivnih tendencah v dunajskem umetnostnem življenju piše Dieter BOGNER, *Wien 1920–1930. Es war als würde Utopia Realität werden, Alte und moderne Kunst*, 186–191, 1983, str. 39–48.

⁴⁸ Erica TIETZE-CONRAT, *Tagebücher 1923–1926. 1: Der Wiener Vasari* (ur. Alexandra Caruso), Wien 2015, str. 303.

⁴⁹ Izidor CANKAR, *Mednarodna razstava sodobnih slikarskih in kiparskih del, Zbornik za umetnostno zgodovino*, 4, 1924, str. 219–220.



8. Jules Pascin: *Sedeča Marcelle*, ok. 1925, leta 2015 na umetnostnem trgu



9. André Derain: *Cesta v Castel Gandolfo*, ok. 1921, Eremitaž, Sankt Peterburg

Čehi niso bili ne drugi ne drugačni nego na svoji razstavi v Ljubljani.⁵⁰ Francozi ostajajo največji mojstri, začetniki vsega, kar se potem razdeluje v periferiji: /.../ kubizem (Léger), abstraktne barvne kompozicije (Gleizes), a tudi čudovite, skoraj v zmislu naturalističnega impresionizma izvedene slike iz narave (Pascin) (sl. 8). Reforma modernega slikarstva, ki se uveljavlja v Franciji, se udeležuje v dveh smereh, če so bila razstavljena dela dovolj značilna za Francoze; pojavlja se a) težnja po najprvotnejši formi teles z močnim poudarkom konture in plastične razsežnosti, ki sta jo na razstavi najbolje izrazil a) Dérain (sl. 9) in Herbin in ki ji je med Slovenci najbližji Pilon;⁵¹ b) težnja po dematerializaciji pojava, toda v mejah konture. V tem oziru je zopet največje presenečenje Picasso. Razstavil je »Gitaro« iz l. 1920, ki je razkrojena, po znani njegovi metodi, v pester mozaik posameznih delov predmeta, toda na častnem mestu francoske dvorane visi njegov »ženski portret« iz l. 1923, ki je docela drugačen (sl. 10). To je skrajnje enostavna slika, izvršena pravzaprav samo v dveh barvah, v modri (obleka) in rjavi (kožuhovina okrog vrata in naslanjač); preko bleščeče belega in neznansko nežnega obličja pada še

⁵⁰ CANKAR 1924 (op. 49), str. 220. Razstava društva Manes v Jakopičevem paviljonu (avgust–september 1924), ki je bil za to priložnost preurejen in so bili na voljo vsi prostori (za 325 del!), je bila prva takšna mednarodna razstava in je zbudila veliko pozornost. O njej so poročali vsi dnevni časopisi in strokovne revije, posebej važna pa je Steletova primerjalna študija slovenske in češke umetnosti z nekaterimi pričakovano kritičnimi zaključki: pri nas lirizem in likovna skromnost, pri Čehih realna poezija, ustvarjalna odprtost in velika tehnična in oblikovna kakovost: /.../ predstavite sem Kralja, Jakca ali Pilona – razlika je osnovna in nepremostljiva. Prim. France STELE, Razstava češke moderne umetnosti, *Slovenec*, 6. 9. 1924, str. 6.

⁵¹ Cankar je Vena Pilona bral in resno upošteval, četudi sta imela zaradi Pilonove kritike umetnostnozgodovinskega seminarja neporavnane račune (zapisek v seminarski kroniki). Očitno je soglašal z ocenami Franceta Mesesnela; prim. France MESESNEL, Veno Pilon, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 4, 1924, str. 84–87. Z Mesesnelom sta imela podobne poglede tudi na Le Corbusiera in moderno arhitekturo; prim. France MESESNEL, Pregled revij, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 4, 1924, str. 218.



10. Pablo Picasso: *Olga Picasso*, 1923,
Musée Picasso, Pariz



11. Jan Štursa: *Počivajoča plesalka*, 1913,
Narodna galerija, Praga

rožnata senca. Ta slika ni pojem o osebi, kar hočejo biti nemški portreti, a tudi ne telesna resnica, marveč živ in prisrčen spomin na portretiranko.⁵² /.../ Plastika je kazala vse faze od prehistoričnega primitivizma in filozofskega konstruktivizma do naturalističnega akta; med njo je bilo komaj kaj boljšega od Štursovih del⁵³ (sl. 11). Cankar sporoča, da se je racionalizem abstrakcije izpel in da je na vrsti povratak k naravi in čustvom. To stališče je značilno za generacijo umetnostnih zgodovinarjev, ki so prvo izkušnjo modernizma doživeli z impresionizmom in niso mogli brez zadržkov sprejeti nadaljnjih nemimetičnih postopkov ekspresionizma in fauvizma, kubizma in futurizma ter brezpredmetne abstrakcije. Seveda v tem pogledu ni bil osamljen,⁵⁴ pa je vendar čudno, da prav formalistična šola s Heinrichom Wölfflinom na čelu ni prepoznala razvoja avtonomnih form v obdobju zgodnjega modernizma in zgodovinskih avantgard. Meja je bila postavljena z mimetičnimi kriteriji upodabljanja, kar se je od tega odmikalo, ni bilo več v območju njihovih kompetenc, ker ni bila več umetnost.⁵⁵

⁵² Visoka stilizacija tega portreta ni samo spominske narave, temveč sodi v Picassovo razdelavo »klasičnega« načina iz zgodnjih dvajsetih let in izhaja iz vse bolj problematičnega, zelo spreminjajočega se odnosa med Olgo in Picassom v tem času: Paulovo rojstvo in Olgina bolesta navezanost nanj, potem nenadna in nujna Olgina operacija septembra 1922, Picassova afera s Saro Murphy, Olgin snobizem, predvsem pa naraščajoči nevrotični napadi in občasne depresije. Olgini portreti so bili od 21. marca do 3. septembra 2017 zbrani na veliki razstavi *Olga Picasso* v Musée national Picasso-Paris v Parizu.

⁵³ CANKAR 1924 (op. 49), str. 219–220.

⁵⁴ Prim. Gottfried BOEHM, *Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst, Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte* (ur. Lorenz Dittman), Stuttgart 1985, str. 113–128.

⁵⁵ To vsekakor velja za Cankarjev izpad na Černigojevi razstavi leta 1924. Prim. Matjaž GARZAROLLI, Vojteh RAVNIKAR, Avgust Černigoj. Razgovor, *Arhitektov bilten*, 36/37, 1978, str. 11–12; Peter KREČIČ, *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Maribor 1989, str. 47–54.

Strokovni izrazi, s katerimi utemeljuje svoje poglede, so odločilno vplivali na njegove kriterije, ko je, recimo, zapisal, da so Chagallove fantazije o življenju skomponirane »brezprostorno«. Vzeti so iz predavanj in *Sistematike stila*, ki jo je imel takrat v delu. Samo tako si lahko predstavljam, da je impresionizem razdelil na realistični (Nemci, Holandci, Švedi) in naturalistični del, kjer se je znašel Pascin, in popolnoma izpustil ekspresionizem, ker kot samostojen stil ni obstajal v njegovem sistemu, zgodovinskega ekspresionizma pa tedaj sploh ni več priznaval, zanj bi bila to samo problematična zvrst skrajnega naturalizma.⁵⁶ Zato pa je z očitno naklonjenostjo spremljal povojni obrat evropske umetnosti k naravi in redu ter k razvidni pojavnosti in tradiciji in znova je bil središčna osebnost Picasso. Nanj je študente opozoril že ob koncu kolegija o impresionizmu in ekspresionizmu v zimskem semestru 1920/21.⁵⁷

Pariz in Zürich, 1925

Pariška razstava dekorativnih umetnosti leta 1925 za zgodovino likovnega modernizma nima velikega pomena. Bila je samo dobro orkestriran prikaz francoske mode, povsem eklektičnega in

⁵⁶ Seveda je Cankar že leta 1916 pisal, da Jakopič ni impresionist in da uporablja barve na simbolni način, toda besede ekspresionizem ni uporabil. Prim Izidor CANKAR, XII. umetniška razstava, *Dom in svet*, 29, 1916, str. 217. Leta 1920 je napovedal kolegij Impresionizem in ekspresionizem, pa potem o ekspresionizmu skoraj ni govoril, ker mu nemški ekspresionisti nikoli niso bili blizu, še zmeraj ga je pojmoval kot nekakšno *Ausdruckskunst*. Termin se je izogibal tudi, ko je zavračal Steletovo pojmovanje ekspresionizma kot stila bratov Kralj. Nasploh se je kaj malo menil za opredelitve »izmov« v sočasni kritiki, četudi je bil skrben bralec in je morda prebral tole Vurnikovo razmišljanje (Ivan VURNIK (pod začetnicami I. K.), *Moderna slika*, *Narodni dnevnik*, 17. 6. 1924, str. 2: *Zdi se, da so časi vsak dan nanovo množili se -izmov za nami. Psihoza okrog svetovne vojne je kakor v histeričnem krču porodovala. Dvoje glavnih modernih smeri smo ločili tiste čase: nemški – lahko rečemo ekspresionizem in tudi lahko rečemo francoski kubizem, dvoje otrok abstraktne moderne psihe in vendar tako različne, da zija med duhom enega in drugega nepremostljiv prepad: Ekspresionisti so kakor umetniki zgodnjega srednjega veka iskali subjektivnega duševnega izraza v obliki, ki se je povsem oddaljila od naravne in se približala nematerijelnim formam vizionarne ideje. (Ali ni nemška umetnost že od prvih pričetkov dalje kazala te tendence, ki je triumfirala v Dürerju, Grünwaldu?). Drugi pol svetovne umetnosti polpretekle dobe tvorijo »kubistična« stremljenja, ki so se posebno izživljala na francoskem zapadu. Bistvo teh stremljenj tvori, kakor moremo presojati danes, objektivni determinizem, kot se udeležuje le na formi predmetov in nima prav nobenih mističnih ali duševnostnih ambicij /.../. Je to umetnost, katero gibljejo iste sile, ki so vodile Einsteinovo reformo v znanosti našega časa, neizprosno logiko Picassovih konstrukcij, vzhodnoazijske umetnosti, je to umetnost objektivne forme. /.../ Iz vseh teh modernih stremljenj doni tromba, kakor pred dvesto leti Roussejev *Retirons à la nature* ... Toda forme te nature so šle skozi očiščevalno vodo determinističnih, objektivnih stremljenj in so videle duševnost nemškega ekspresionizma!*

⁵⁷ Morda je celo predvideval, da bralci Zbornika njegova izvajanja že poznajo: Pablo Picasso: *Moška glava*. *Risba*. Španec po rodu, dela ves čas v Parizu, ustanovitelj takozv. kubizma. Njegova teorija precej nejasna, kakor njegove slike – opisi kritikov, ki jih ni mogoče resno vzeti, njegovega nimamo nič. Vendar jasno to-le: ne skuša upodabljati realnih predmetov – le slika stvari, kakor si jih on misli. Če iščemo česa realnega, ne najdemo ničesar takega v slikah Picassovih. To, kar slika on, je marveč njegova formula o eksistenci pojava, formula, ki se opira na znanstveno razmišljanje. V tem slučaju je jasno, da skuša zreducirati forme obraza na osnovne geometrične črte. – Violina. To nikakor ni mišljeno kot podoba realne vijoline, tudi ni slika, ki bi imela vzbuditi v nas kakšna čustva, ki bi jih slikar polagal v vijolino, marveč zopet eden izmed njegovih poskusov pojasniti eksistenco. In sicer je mislil Picasso, da se da pojasniti eksistenca pojavov s tem, če jih razloži, razstavi v posamezne prizmatične sestavine – kubizem. /.../ – Kaj naj rečemo o tem slikarstvu. Zgrajeno na talni-znanstvenih temeljih – je nazorno prednašanje umetnikove filozofije o svetu, umski sistem, zanesen v slikarstvo, nejasen in negotov. Odpovedal se čustvenosti – poglavitnemu elementu umetnosti – nemogoče. Najnovejša dela Picassa drugačna! Prim. Biblioteka SAZU, Zapuščina akademika prof. dr. Izidorja Cankarja (1886–1958), R 99/V, 1:6, Univerzitetna predavanja, zimski semester 1920/21, Impresionizem in ekspresionizem, str. 57–59. V poletnem semestru 1921 je napovedal kolegij z naslovom Arhitektura in plastika v zadnji tretjini 19. stoletja.

hibridnega predstavnega okusa, ki se je enako kot art déco širil po svetu v znamenitih *the roaring twenties* in segel vse do Daljnega vzhoda.⁵⁸ Resnični modernisti so bili na razstavi predstavljeni bolj naključno in le v redkih paviljonih, posebej na udaru sta bila Le Corbusierov Pavillon de l'Esprit nouveau in ruski paviljon Konstantina Melnikova. Francoski kritiki so se pritoževali, da je moderno slikarstvo okleščeno, da so se v množici dekorativnih slik, tapiserij, panojev, mozaikov in muralov redki modernisti povsem izgubili in da na vsej razstavi ni bilo enega Picassa.⁵⁹ Razstava je dala svetu nekakšen hibriden, vendar uporaben dekorativni nasvet, kaj je lepo in moderno, ne pa kakšne izvirne radikalne predstave, kako naj se v 20. stoletju oblikuje nova estetska paradigma s pomembno družbeno vsebino. Od art nouveau do art déco teče razvidna nit estetskih interesov in materialnih znanj v oblikovanju, zdaj se uveljavljajo še pridobitve moderne tehnologije, transporta, tiska in radija, zavite v »eklektični celofan« mnogovrstnega, pa dobro izpeljanega *métiera*. Bogata udobnost, dragoceni materiali in temu ustrezna elegantna raba – paviljon Jacquesa Émila Ruhlmanna *L'hôtel du collectionneur*. To se je kazalo milijonom obiskovalcev, ki si takšnega razkošja niso mogli privoščiti. Ivan Vurnik je napisal obsežen in kritičen prikaz stvarnega stanja arhitekture na razstavi z opisom in ilustracijami paviljonov,⁶⁰ Rado Kregar pa je za tiste, ki niso mogli v Pariz, pripravil več predavanj z diapozitivi.⁶¹

Cankar si je za izhodišče poročila izbral programski stavek prirediteljev, da bodo na razstavo sprejeta samo dela, ki kažejo nove zamisli, »nov navdih ter resnično izvirnost«, in nato pri njem vztrajal, medtem ko ga na razstavi skoraj nihče ni vzel zares, saj je bil japonski paviljon *čista kopija pristne ondote hiše in notranje opreme /.../. Italija je sezidala stavbo, ki s svojim kolosalnim redom stebrov na portalu in z razčlenjevanjem sten vzbuja klasicistične spomine, Španka je obnovila forme mavriške in Turčija mohamedanske arhitekture*.⁶² Paviljon Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev (sl. 12) je bil še skromnejši, komaj da »arhitektura«, saj se *prezentira edino s svojim portalom, ki zavzema vso širino zgradbe ter je sestavljen iz pomnoženih, geometrično izrezljanih lesenih podbojev in enako dekorirane atike. /.../ Razstavljeno blago sestoji v glavnem iz prav dobrih vzorcev tkanin in vezenin, srbskih, a pretežno hrvaških, ki vzbujajo upravičeno občudovanje /.../. Slovenci smo v paviljonu najskromnejše in gotovo neopazno zastopani z nekaj knjigami, katerih vez ni najboljše izbrana, in z belokranjskimi pirihi,*

⁵⁸ *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes 1925*, New York 1977². V zadnjem desetletju in pol se je literatura, posebej dragoceni albumi z množico fotografij, namnožila do onemoglosti. Na spletu je ponudba fotografij in člankov izjemno bogata, tudi z virtualnimi rekonstrukcijami posameznih paviljonov. Gl. mdr. 1925. *Quand l'Art déco séduit le monde* (ur. Emmanuel Bréon, Philippe Rivoirard), Paris 2013. Posebej za slikarstvo: Edward LUCIE-SMITH, *Art Deco Painting*, London-New York 1996.

⁵⁹ V paviljonu Musée d'art contemporain (La Compagnie des Arts français) je bilo videti »neoklasično« stilizirane slike Marie Laurencin, Dunoyera de Segonzaca, Rogerja de la Fresnaya, Andréja Deraina, Raoula Dufyja itd., ni pa bilo Matisa, Braqua, Picassa, Légera; nekaj modernih slik, od Moneta do Matisa in Mauricea Utrilla, je bilo razpostavljenih v paviljonu Bernheim. Bolje sta bila zastopana Sonia in Robert Delaunay (Studio S. Delaunay), največ naročil so dobili kiparji, ki so opremljali vrtove in fontane in oblikovali kiparsko okrasje arhitekture (Antoine Bourdelle, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, brata Jan in Joël Martel, Aristide Maillol, Ossip Zadkine itn.). Samo v Le Corbusierovem paviljonu se je moderna arhitektura zblížala s slikarstvom (Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Amédée Ozenfant). Za povzetek gl. <http://art-histoire-litterature.over-blog.com/1925> (31. 3. 2017).

⁶⁰ Ivan VURNIK, Razstava dekorativnih umetnosti in modernih industrij 1925 v Parizu, *Dom in svet*, 38/7, 1925, str. 243–250, je natančno opisal izbrane paviljone (z reprodukcijami) in upravičeno skritiziral »jugoslovanski« paviljon in njegovo opremo.

⁶¹ O mednarodni dekorativni razstavi v Parizu, *Slovenski narod*, 1. 1. 1926, str. 3.

⁶² Izidor CANKAR, Razstava moderne dekorativne umetnosti v Parizu, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 5, 1925, str. 105–106.



12. Paviljon Kraljevine SHS na Mednarodni razstavi dekorativnih umetnosti in modernih industrij, 1925, Pariz



13. Le Corbusier: Pavillon de l'Esprit nouveau, Mednarodna razstava dekorativnih umetnosti in modernih industrij, 1925, Pariz

dočim imamo v Grand-Palaisu razstavljeno še eno dekliško sobo, o kateri pravi francoski poročevalec, da je »une chambre d'un goût fort subtil« (Revue de l'Art, 1925, n. 269, 175).⁶³

Cankar je vedel, da ustvarja arhitektura stil časa nazornejši kot slikarstvo in da mu lahko res da obče razvidni značaj tudi zato, ker ni po njegovem mnenju posnemovalna umetnost in ker lahko vključi v estetiko forme vse tehnološke pridobitve moderne civilizacije, od urbanizma do sanitarij. Stil je arhitektura, slikarstvo so »izmi«. Toda ker ni mogel iz svoje sistematike, ki je stil zavezala ideološkim predstavnim nalogam (idealizem: spiritualizem vs. naturalizem: materializem), in ker je bil prepričan v nujno nadaljevanje umetnosti iz zgodovinske kontinuitete upodabljanja, je umetniška sodobnost kazala ne le krizo, ampak kar temeljno nemožnost »moderne stila«: Še nikoli si ni človek izmislil absolutno nove forme, kakor še nikoli ni upodobil predmeta, za katerega bi ne imel kakršnegakoli vzorca. Nobene resnične umetnosti ni brez tradicije. Svojstvo našega in samo tega našega, najbolj individualističnega časa je, da išče najvišjih umetnostnih vrednot v popolni originalnosti tvornega individua, v neodvisnosti od preteklih dob in od sočasnih tvorb /.../.⁶⁴

⁶³ CANKAR 1925 (op. 62), str. 105. Avtor članka v *Revue de l'Art ancien et moderne* je Yvanhoé Rambosson, ki opozarja na ruski in danski paviljon, kar ni ušlo Cankarju. Nihče izmed člankarjev v revijah, ki sem jih bral na spletu (*Art et Décoration*, *L'Amour de l'art*, *Revue de l'art*, *Deutsche Kunst und Dekoration*), ne postavlja pariški razstavi tako visokih ciljev – odkritje novega stila.

⁶⁴ CANKAR 1925 (op. 62), str. 106.



14. Ruski paviljon na Mednarodni razstavi dekorativnih umetnosti in modernih industrij, 1925, Pariz



15. Danski paviljon na Mednarodni razstavi dekorativnih umetnosti in modernih industrij, 1925, Pariz

To stališče ga je vodilo v zmotno presojo tudi sicer izpostavljenega ruskega in danskega paviljona in bi posledično, ko omenja »zidane plakate«, veljalo tudi za Le Corbusierov paviljon (sl. 13): *Docela originalna se pa vidi ruska palača, ki jo tvorijo neopisljive in ne jasno zmiselne konstrukcije, bolj kuriozne nego smotrene ali potrebne* (sl. 14), *in pa danski paviljon* (sl. 15), *ki je sestavljen iz zelo masivnih prostornih kubov brez vseh stenskih predrtin. Razen tega se »nova inspiracija« izživilja v mnogih večjih in manjših izdelkih, in čeprav se ji je mnogokrat posrečilo, da pritegne radovedno oko k sebi, kakor ga na cesti priteguje svojemu namenu dobro prikrojen plakat, ji vendar ni uspelo, da bi dokazala nujnost, notranjo zakonitost, skladnost, smotrnost svojih form. Ta nova inspiracija ni izpoved novega umetniškega duševnega stanja, ki se bori za svojstven izraz, s katerim bi mogla nastati nova umetnost, marveč le težnja po zunanjem efektu brez duševne vsebine. Z umetniškega stališča so te nove tvorbe po veliki večini razočaranje, ker so zidani plakati.*⁶⁵

Zamisel plakata ni samo posledica reklam in tiska v urbani imažeriji, privzel jo je iz svojega videnja sočasnega slikarstva. V Zürichu (Kunsthhaus) je videl mednarodno razstavo slikarstva, kiparstva in grafike (476 del), ki jo je takratni direktor Wilhelm Wartmann zbral predvsem iz švicarskih pa pariških, berlinskih, amsterdamskih in münchenskih zbirk. Zastopana so bila ključna imena takratne umetniške scene in za bolj zainteresiranega gledalca je bila razstava pomembna tudi

⁶⁵ CANKAR 1925 (op. 62), str. 106.

B R A Q U E, G E O R G E S

Geboren 1881 in Argenteuil

46	Maisons sur la colline, 1908.	Öl auf Lwd.	59×73	Privatbesitz, Bern
47	Paysage, 1909	"	65×81	Privatbesitz, Genf
48	La guitare, 1909	"	60×73	Privatbesitz, Bern
49	Le chandelier, 1910	"	28×41	Privatbesitz, Bern
50	Le verre, 1919.	Öl auf Holz	25×29	Privatbesitz, Bern
51	La coupe aux fruits, 1920	Öl auf Lwd.	65×35	Privatbesitz, Bern
52	Le buffet, 1920	"	99,5×80,5	Privatbesitz, Genf
53	Le sucrier, 1921	"	55×31,5	Privatbesitz, Genf
54	Poires, 1921	"	45×19	Privatbesitz, Bern
55	Nature morte, ovale, 1925	"	35×27	Privatbesitz, Solothurn
56	Nature morte, 1925	"	46,5×38	Privatbesitz, Solothurn

16. Seznam slik, ki jih je na Mednarodni umetniški razstavi v Zürichu leta 1925 razstavljaj Georges Braque

zato, ker so bili Matisse, Picasso, Braque, Bonnard, Derain, Chagall, Utrillo, Rouault, Barlach in Edvard Munch predstavljeni tudi z zgodnjimi, predvojnimi deli, kar je omogočilo primerjave in razmisleke o njihovem umetniškem razvoju (sl. 16).⁶⁶ Ko je k tej izkušnji dodal še etnografsko/antropološko predzgodovino modernega kiparstva, si je zamislil dve kategoriji, po katerih bi lahko sodili moderno umetnost: V prvo spadajo tista [dela], ki so si v težnji, da se odmaknejo čim dalj od tradicije, iz katere so neposredno prihajala, iskala vzorcev v starejših, »pozabljenih« dobah, v srednjem veku, v umetnosti iz stoletij preseljevanja narodov, v grški arhaični umetnosti, v egipčanski, asirsko-babilonski umetnosti ali morda pri orientalskih in primitivnih narodih; ta dela so bila modernemu ljubitelju umetnosti nova, a so kljub temu privrela iz starih tradicij. V drugo kategorijo spadajo slike, ki jim v preteklosti na videz ni najti ničesar podobnega; to so tvorbe umetniških konstruktivističnih filozofov (za primer more biti kubizem Picassojev in njegove mnoge variacije), toda vrednost teh slik je, kar se tiče umetnosti kot take, le v njih dekorativnem učinku, tako da se mirno uvrščajo v sistem barvne ploskovne dekoracije z eventualnimi figuralnimi in stvarnimi motivi, kakršen je tudi v vseh starejših dobah bil znan in ki tvori danes bistvo plakata. Take kubistične slikarske tvorbe sem videl razobešene po golih stenah na hodniku letošnje mednarodne slikarske razstave v Zürichu in priznati je treba, da so tamkaj prijetno učinkovale: barvne konstrukcije, ki so kot »slike«

⁶⁶ Internationale Kunstausstellung, August/Sept. 1925 im Kunsthaus Zürich, Kunsthaus, Zürich 1925.

*brez zmisla, so bile tu zgolj barven dekor in so svoj, po razstavljalcih določeni smoter popolnoma dosegle, ker so steno primerno poživile.*⁶⁷

Po dunajski razstavi je bila to druga tako pomembna predstavitev evropskega modernizma in res se lahko samo čudim, da jo je Cankar tako površno obravnaval. Njegove prenatlagljene ocene so prav porazne – kot bi popolnoma zgrešil umetniške intence sodobnosti. Razlogi zanje ne morejo biti v umetnosti, temveč izhajajo iz Cankarjevih načelnih prepričanj. Ni se mogel sprijazniti z modernizmom iz več med seboj povezanih okoliščin: gre za njegovo pojmovanje dekorativnosti, vloge znanosti in tradicije v razvoju umetnosti, razlage duhovnosti in za neupoštevanje umetniškega subjekta (»umetnostna zgodovina brez imen«).

Zakaj se mu je zdelo sodobno slikarstvo predvsem dekorativno? Ker v njem ni več prepoznal usodno pomembnih vsebin. V Dialogu o snovi in obliki se slikar in zgodovinar (samo dve plati iste »Izidorjeve« osebe) na koncu vsaj deloma uskladita v prepričanju, da samo mimetična umetnost posreduje pomembne človeške izkušnje, doživetja, čustva in spoznanja v kakovostni formalni govorici.⁶⁸ Zgodovinar je bolj kritičen do dekorativne, okraševalne umetnosti; *der Schmuck* se sliši prav trivialno, pa vendar je v tistem času Hans Hildebrandt pripravljaval velikansko, pa nikoli dokončano delo o zgodovini in razširjenosti okrasnih umetnosti za »propilejke«. Dekor je avtentično, estetsko samostojno, četudi aplikativno področje umetniškega delovanja, ni pa usoden za vsebino in izraz velike umetnosti, ker mu manjka pomembne snovi. Najvišje postavljata arhitekturo, ki je čista brezsnovna umetnost.⁶⁹

Slikar pravi: *Kiparstvo in slikarstvo je polovičarska reč, če ju motrim s tega vidika, če ju presojam z ozirom na snov. Tiste naloge, v katerih služi kiparstvo zgolj ornamentalnemu dekorju, ko je torej brezsnovno, so razmeroma neznatne; v glavnem je njega polje vendar figura, človeški predmet, torej snov. Videl sem poskuse ruskih sodobnih kiparjev, da bi se otrsli snovi; ustvarjali so zgolj like; vendar se nisem mogel prepričati, da bi mogli ti poskusi biti uspešni. Kadar se jim je posrečilo, da so utelesili zgolj formo, brez snovi, je to vendar že bila arhitektura v malem. Seveda ima kiparstvo veliko prednost, da je njegova snov razmeroma zelo pičla – saj ne gre za skoraj nič drugega kot za človeško telo /.../. Slikarska snov /.../ pa je brezbrežna in edina tolažba spričo tega mi je dejstvo, da se dado ustvariti tudi brezsnovne dekorativne ploskve, kakor jih je ustvarila na primer orientalna umetnost v svojih preprogah, kakor jih je ustvaril na primer srednjeveški miniator, ob katerih morem z vso pravico govoriti o ritmu linije in simfoniji barev, kakor da govorimo o muziki!*⁷⁰ Zgodovinar mu ugovarja: *Najbistrejše dokazovanje bi ne moglo nikogar prepričati, da je dekorativno slikarstvo in kiparstvo pomembnejše od figuralnega /.../. /.../ ker nima onega plusa snovi, ki je nov estetski element k vsemu drugemu /.../. Priznajmo Vaše razlikovanje v snovne in brezsnovne umetnosti; kaj sledi iz njega? Jaz bi dejal, da so brezsnovne umetnosti revnejše, in mislim, da bi se vsakdo, če bi volil med dvema enako popolnima umetninama, slikama, odločil za ono, ki je snovno bogata, in ne za Vašo brezsnovno »simfonijo barev«.*⁷¹

⁶⁷ CANKAR 1925 (op. 62), str. 106–107.

⁶⁸ Izidor CANKAR, Dialog o snovi in obliki, *Dom in svet*, 36/1, 1923, str. 21–23.

⁶⁹ CANKAR 1923 (op. 68), str. 22: *Med likovnimi umetnostmi je arhitektura povsem brezsnovna /.../. Arhitektova tvorba ni nič drugega kot utelešena forma, zakaj če ste kdaj opazili, da pritikajo stavbi še kake druge snovne pomene, kar delajo najrajši arhitekti sami, ker jim je to pogon pri delu, recimo simbolične, je to nekaj zunanjega, minljivega /.../.*

⁷⁰ CANKAR 1923 (op. 68), str. 22.

⁷¹ CANKAR 1923 (op. 68), str. 22.

Potem dialog krene v drugo smer. Slikar zelo učinkovito predstavi pomen formalnega gledanja umetnin, v katerem je snov kot kulturni, gospodarski in filozofski dokument lahko vodnik do pravilnega umevanja forme, kajti samo forma je nosilec umetniške vsebine. Vendar zgodovinarjev problem ostane: dekorativnost je prej spremljava kot bistvo. Za bralca spisov Aloisa Riegla kar ne navadna odločitev, a vendar tako značilna: tudi Cankar je prav na razstavi dekorativnih umetnosti iskal preobrazbo starega v nov stil. Slednjega ni našel, ker ni v plakadni dekorativnosti kubizma in konstruktivizma videl nobene vsebine, saj je bila zanj nesnovna. To pa pomeni, da gre pri njem temeljna ločnica za presojo smisla umetnosti med mimetičnimi (predmetnimi, telesnimi) in nemimetičnimi (dekorativnimi, brezpredmetnimi) umetnostmi, med realizmom in abstrakcijo, ki pa ima zaslombo samo v teoriji, znanosti in mistiki, ne v realnosti.

Kubizem in abstraktna umetnost sta bila zanj posledici splošne znanstvene usmerjenosti našega časa, pravega programskega intelektualizma, ki se je razbohotil že v 19. stoletju in se nadaljeval tudi v 20.: *Čudno skonstruirani liki in deformne postave, ki so najvidnejši znak nove umetnosti, potekajo iz onega istega znanstveno usmerjenega mišljenja, iz katerega so izvrele razne slikarske struje minulega stoletja. Plod znanstvenega razmišljanja o sestavinah posameznih telesnih forem so oni abstraktni, bolj umu nego očem razumljivi liki kubizma in njemu sorodnih umetniških programov /.../.*⁷²

Kaj vse je za Cankarja znanost (večkrat uporablja tudi besedo veda)? Če odmislim tehnologijo, ki ga ni zanimala, so to: 1. arheologija in zgodovina, ki sta omogočili zgodovinske sloge (klasicizem, romantika); 2. naravoslovne vede, kot se zrcalijo v naturalizmu fiziološke estetike (realizem, impresionizem); 3. etnografske/antropološke vede, ki raziskujejo umetnost neevropskih narodov, pri katerih se navdihuje sodobna umetnost. Toda Cankar je obravnaval »pretekle« znanosti, namesto da bi se usmeril v moderno sociologijo, kot so jo razvijali Max Weber, Georg Simmel in Karl Mannheim, ni verjel v psihoanalizo in individualno psihologijo, ko se ti dotikata umetniške osebnosti, niti ni uporabljal gestaltpsihologije. Če bi se ukvarjal s fenomenologijo Edmunda Husserla, bi – tako kot Max Raphael, Fritz Burger in Daniel-Henry Kahnweiler – odkril eidetsko redukcijo. V umetniški praksi imajo znanosti status teorije, kubizem in konstruktivizem sta proizvoda teorije, in kdor ustvarja »po teoriji«, je načeloma problematičen, če ne kar slab umetnik.⁷³ Teoretiki znanosti so pa sploh nezaupljivi do teorije umetnosti, ki je vedno osumljena diletantizma (*Kunstwissenschaft* Maxa Derija). Skratka, kako naj sploh racionalno piše o abstraktni umetnosti, *ki hoče biti izraz umetnikove miselnosti in čuvstvenosti, pa ne resničen posnetek objektivne narave?*⁷⁴

Abstrakcijo je razumel najprej tomistično: razumska konstrukcija, ki nima pokritja v božji spiritualnosti in se kvečjemu kaže v ceneni mistiki, na praktični ravni pa zanika predmetno/telesno snov. V opredeljevanju abstrakcije tiči latentna tendenca, da se brezsnovne forme zagovarjajo s pomočjo metafizičnih, tudi mističnih kategorij, da liki napeljujejo na neko nevidno onostranstvo, ki nima pokritja v vidnem svetu, ali pa se predstavljajo kot univerzalije, kot hipostazije duhovnega sveta, pri čemer ni mogoč noben razumski nadzor. V takratnem pisanju o moderni umetnosti je bilo tega »mističnega izrazoslovja« vse polno, še posebej v simbolistični in ekspresionistični literaturi. Tudi naturalistična filozofija je doživela »bankrot znanosti« (Fernand Baldensperger) in so potem brali Henrija Bergsona ali Wilhelma Diltheya, Nicolajja Hartmanna ali vsaj Rudolfa Euckna, ki je

⁷² Izidor CANKAR, *Slovenska moderna umetnost. 1: Slikarstvo*, Narodna galerija, Ljubljana 1922, s. p.

⁷³ CANKAR 1923 (op. 68), str. 22: Slikar: *Dociram, kajne? Res opažam, da se zadnje čase preveč ukvarjam s teorijo in da od dne do dne slabše slikam.*

⁷⁴ CANKAR 1922 (op. 72), s. p.

leta 1908 dobil Nobelovo nagrado in vplival na umetnostne zgodovinarje.⁷⁵ O tem ni med Cankarjevimi papirji in objavami najti nič določnega. Je pa ves čas bral francoske razsvetljenske pisce, posebej Voltaira, in mu je bila nemška mistika tuja; on pač ne bi nikoli napisal *Troje uresničitev mističizma v umetnosti*, četudi je bral prav iste avtorje kot Stele.

Na koncu poročila iz Pariza se malone zaslišijo odmevi predvojnih razmišljanj, ko je leta 1912 prevajal Tietzejeve besede o bodočem preobratu kulture, ki so ga začeli ekspresionisti (Der Blaue Reiter) in bi bila kot abstraktni ekspresionizem možna le, če bi se pred tem podrli vsi stebri tradicije: *Razoblikovanje pojavov ter njih razdeljevanje in sestavljanje po duhovni vsebini je nekaj tako absolutno novega, da ne bo moglo zmagati stoletnih tradicij. Doslej smo še vedno tako navajeni, videti v slikarstvu iluzijo narave, da se bo ob tej navadi skrhala moč ekspresionistov. Zmagati bi mogla le tedaj, ako se v vsej naši kulturi izvrši velikanski, bistven preobrat.*⁷⁶

In res se je zgodil: svetovna vojna, sovjetska revolucija, vzpon totalitarnih režimov, upor množic in zaton aristokracije, vzpon industrijske proizvodnje in novih medijev, relativnostne teorije in psihoanalize – je vse to Cankar spregledal, ko je razmišljal o abstraktnih formah modernizma? /.../ [K]ar vidimo na razstavi, je zopet neenotno, kup raznih form, ki si niso le neenake, marveč tudi po svojem zmislu nasprotne. /.../ Moderni stil je vsa ta raznolika navlaka, ki jo ustvarja sodobna umetnost /.../. Da se ustvari nov, velik, enoten umetnostni stil, bi se morale spremeniti vse sestavine naše kulture, bi se morale znati razvrstiti v nov kulturni sistem, bi se morala ustvariti nova, naši dobi ustrezajoča harmonija življenja. Kakor trdno verujemo, da se bo to nekoč tudi izpolnilo, tako za gotovo smemo pričakovati, da tedaj nastane enoten »modernejši stil«, čeprav moramo dvomiti, ali se bodo tedaj še prirejale razstave modernih dekorativnih umetnosti.⁷⁷

Zato je skoraj bolj kot analiza sodobnosti v tem članku pomemben kratek povzetek iz njegove *Sistematike stila*, nekakšno enciklopedično geslo sredi članka, s katerim je ponazoril, zakaj je lahko do sodobne umetnosti, potem ko jo vidi v velikih časovnih in predstavnih paradigmah, na poseben način kritičen; njegova pričakovanja so bila preuranjena: *Stil kot način izražanja neke kulturne skupine v neki časovni dobi je urejen sistem form, ki ustrezajo sistemu duševnega življenja tiste skupine v tisti dobi. Zveza med splošnimi duševnimi dispozicijami in načinom umetniškega izražanja je tako tesna, da je vsaka sprememba stila znak, da se splošne duševne dispozicije menjavajo, in da je nujna posledica sprememb v kulturni dispoziciji dobe tudi sprememba tedanjega stila. Kakršen je splošni duševni značaj dobe, tak je nje umetnostni stil. Močne, notranje enotne kulturne skupine in perijode se manifestirajo v umetnosti v močnem in enovitem stilu, ki je tem bolj enovit, čim bolj so dotični kulturni krogi duševno enotni. Tu je iskati razlage za (relativno) enotnost starokrščanske, romanske, gotske, renesančne arhitekture, to nam pojasnjuje tudi disparatne formalne elemente v poznorimski umetnosti in disparatne težnje v umetnosti moderne Evrope. Naš čas, ki je notranje tako razbit, kakor ni bila še nobena doba izza propada rimsko-helenske kulture, ki je izgubil enoto svetovnega nazora in vere, ki nima nobene svoje filozofije, ki se v najtežjih bojih trudi, da si ustvari nov socialni red, ki se mu pod nogami rušijo vsi stari fundamenti, a mu še ni dano, da bi vedel, iz česa si bo gradil bodočnost – ta čas ne more imeti enotnega stila.*⁷⁸

⁷⁵ Paul FRANKL, *System der Kunstwissenschaft*, Brunn 1938.

⁷⁶ Izidor CANKAR, Najnovejša umetnost, *Dom in svet*, 25/9, 1912, str. 352.

⁷⁷ CANKAR 1925 (op. 62), str. 107–108.

⁷⁸ CANKAR 1925 (op. 62), str. 107.



Morda se bo komu zdelo, da pripisujem Cankarjevim kratkim poročilom z dveh, treh razstav preveliko težo. Gotovo je res, da so nastajala mimogrede,⁷⁹ medtem ko se je ukvarjal z velikimi načrti – *Sistematiko stila* in njegovo zgodovino ter *Slovenskim biografskim leksikonom* – in se je pripravljaj k pisanju uvodov v *Zbrana dela* Ivana Cankarja, zraven pa predaval, urejal *Zbornik*, bil dejaven v Umetnostnozgodovinskem društvu in društvu Narodna galerija in še kje. Ampak vse, kar je Cankar napisal ali izjavil, je imelo določeno težo in odmevnost, nič ga ne bi bolj prizadelo, kot če bi bralci samo zamahnili z roko in odložili branje. Intelektualni snobizem ga je imel v oblasti še posebej takrat, ko je sodil o moderni umetnosti. Zato je bilo potrebno pogledati v zaodrije tega pisanja, čeprav so izsledki skromni in vse prej kot dokončni. Z mojega modernističnega razgleda je Cankar zelo pristranski kritik, vendar ga razumem: zgodovino zahodne umetnosti je pojmoval kot veliko paradigmo, ki se v neprekinjenem poteku razvija od starokrščanske umetnosti do konca 19. stoletja in v tej ekskluzivni, vrednostno močno obremenjeni optiki se mu je moderna umetnost zazdela vsakdanja in banalna. Ni si mogel predstavljati, da bo vsakdanje življenje tako radikalno stopilo v visoko umetnost in temeljito zamajalo njeno estetsko tradicijo.⁸⁰ In četudi je vedel, da so izdelki starokrščanske umetnosti bolj plebejski od antične klasike, je verjel v njihovo versko sporočilo, ki jih je povzdignilo v pomembne civilizacijske dosežke. V zgodnjem dvajsetem stoletju pa se je celo pojem forme, najčistejše emanacije likovnega duha, v njegovem gledanju sesul v posvetne oblike »dekonstrukcije« in to je bilo zanj preveč. Seveda se je tega zavedal. Ko je pripravljaj novo izdajo *Uvoda v umevanje likovne umetnosti*, je iz prvotne črtal ne le tista mesta, ki so bila v idejni oporeki s povojnim režimom, temveč je sam izločil posebej mučne odstavke o »modernih« slikah in njihove reprodukcije. Fritz Kunz, Leo Samberger, Francesco Dani, Achille Lega niti Ottone Rosai niso imeli leta 1926 kaj početi ob Franciscu Goyi in Edgarju Degasu. Česar ni mogel popraviti v svojih evropskih izborih, je skušal nadomestiti s pisanjem o slovenskih umetnikih.

Cankar ni bil likovni kritik, prej nekakšen *Kunstschriftsteller*,⁸¹ ki zmore zapletene umetnostne uganke razplesti v sijajne eseje in dialoge. Navsezadnje se je tudi z umetnostno zgodovino resno ukvarjal samo eno desetletje, kar je pisal po vojni, so samo še dostavki. Andrej Rahten ga je predstavil kot diplomata in politika, zdaj vemo po zaslugi Alenke Puhar o njegovem življenju več kot kdaj koli poprej, umetnostni zgodovinarji/zgodovinarke se še nikoli niso tako resno ukvarjali z zgodovino stroke kot prav ob zadnjih obletnicah naših »starih mojstrov« umetnostne zgodovine. Ampak če bi moral sam presoditi, kje mi je Cankar najbližji, bi se odločil po Stelletovo: umetnik, ki je napisal nepozabno mojstrovino *S poti*.

⁷⁹ Vse kaže, da se je že na svetovni razstavi tako naveličal moderne umetnosti, da ni obšel zasebnih galerij, denimo E. Drouet na Rue Royale z veliko razstavo v vseh prostorih (Bonnard, Braque, Maurice Dennis, Kees van Dongen, Raoul Dufy, Matisse, Marquet, Pascin, Picasso, Rouault, Signac, Utrillo, Vallotton, Vlaminck itn.), in je – bolj verjetno – obiskal prenovljeni Musée Carnavalet.

⁸⁰ Prim. razstavo *High & Low. Modern Art and Popular Culture*, ki je bila med oktobrom 1990 in januarjem 1991 na ogled v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku.

⁸¹ Oznaka za pisca popularnih strokovnih knjig okrog in po letu 1900.

Izidor Cankar at Exhibitions of Modern Art

Summary

Izidor Cankar (1886–1959) first encountered modern art in Brussels (La Libre Esthétique and the magazine *L'Art Moderne, Exposition Universelle et Internationale* 1910); at the Tate Gallery in London (April 1910) he admired William Turner, whom the Slovene impressionists regarded as their predecessor. In Paris (June 1910), he was interested in older art (Louvre), while at the Musée du Luxembourg, he discovered Auguste Rodin. He wrote about the latter in the spirit of Hippolyte Taine and Jean-Marie Guyau's naturalist aesthetics; however, it was the symbolic and spiritual content to which he was especially drawn. When he was in Vienna (1911–1914, studying under Max Dvořák), he saw a number of exhibitions of French modern artists at the Miethke Gallery (Édouard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Paul Signac, Vincent van Gogh, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque), while the Secession, Künstlerhaus and Hagenbund exhibited works by James Whistler, Ferdinand Hodler, Pierre Puvis de Chavannes, Eugène Carrière, Max Liebermann, Lovis Corinth and Max Slevogt.

In December 1912, the futurists (Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini) exhibited for the first time in Vienna under the patronage of Herwarth Walden's gallery resp. the magazine *Der Sturm*. However, in the years preceding the war, artistic life in Vienna was mostly local. Exhibitions of the Neukunstgruppe with Egon Schiele as the president resp. the secretary and a number of recognisable members (Anton Faistauer, Alfred Kubin, Franz Wiegeler, Anton Kolig, Anton Peschka and Albert Paris von Gütersloh) produced greater excitement. Even though Klimt was still the central figure, the young members, especially Schiele, Oskar Kokoschka and Max Oppenheimer, had already surpassed him. The war then changed everything. Galleries restricted their exhibition programs and became temporary hospitals.

Cankar understood modern religious art (*Ausstellung für kirchliche Kunst*, K.-k. österreichisches Museum für Kunst und Industrie, 1912) as a creative continuation and improvement of the Early Christian art of the first centuries, similar to Heinrich Swoboda and Max Dvořák's thoughts on the topic.

Between 1919 and 1924, Cankar frequently studied in Vienna; however, he only wrote about modern art in a short report on the important *Internationale Kunstausstellung* in the Secession, which was organized by Tietze's Gesellschaft für Förderung moderner Kunst. At the exhibition, he noticed "cubism (Fernand Léger), abstract colour compositions (Albert Gleizes), but also the wonderful plein air paintings, produced almost in the style of naturalistic impressionism (Jules Pascin)".

Cankar felt that abstraction's rationalism was over and that a return to nature and tranquil feelings would follow. He was disappointed with the *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* in 1925 in Paris.

Izidor Cankar, as a typical *Kunstschriftsteller* of the culture of high aestheticism, as Stefan Zweig described it in *Die Welt von gestern*, approved of impressionism, while everything that followed, especially expressionism and abstraction, exceeded his ideas on aesthetically valuable artwork.

Forma viva Maribor 1967–1986

O kiparskih simpozijih po Evropi in v Sloveniji

Marjeta Ciglencečki

V šestdesetih letih 20. stoletja so postali mednarodni kiparski simpoziji po vsej Evropi pa tudi v Severni Ameriki in na Japonskem priljubljen način opremljanja javnih površin in druženja kiparjev. Pobuda, ki se je rodila v Avstriji, je tudi v Sloveniji hitro našla odmev v kiparskih srečanjih z imenom Forma viva. Kiparji so delali na štirih prizoriščih: od leta 1961 v Kostanjevici na Krki (v lesu) in v Seči pri Portorožu (v kamnu), od leta 1964 na Ravnah na Koroškem (železo in jeklo), v Mariboru pa so med letoma 1967 in 1986 izdelovali betonske skulpture. V osemdesetih je začetna vnema pri organizaciji kiparskih simpozijev v Sloveniji začela popuščati. Vztrajali so edino v Seči, na drugih prizoriščih pa so kiparske prireditve zamrle. V zadnjih nekaj letih je zanimanje za zbirke javnih plastik na prostem spet oživel. Delovna srečanja kiparjev so obnovili leta 1998 v Kostanjevici in leta 2008 še na Ravnah, kjer od leta 2014 naprej v okviru posebnega projekta gradijo identiteto starega fužinarskega središča prav na Formi vivi.¹ Odgovorni so začeli skrbeti za vzdrževanje zanemarjenih in poškodovanih skulptur na vseh štirih deloviščih, namnožile pa so se tudi umetnostnozgodovinske raziskave svojstvenega fenomena slovenskih kiparskih simpozijev. Likovna kakovost objektov Forme vive ni uravnotežena, a je v vseh štirih kolekcijah veliko vrednih primerkov. Kiparski simpoziji na Slovenskem so tudi zanimiv družbeni pojav, zlasti če ga vrednotimo z vidika sedanjih okoliščin, ko so javna kiparska naročila skoraj povsem usahnila. Forma viva Maribor ima med vsemi slovenskimi prireditvami te vrste najkrajšo dobo trajanja in najmanjše število realizacij, vendar je bila umestitev skulptur v mestno tkivo nadvse uspešna; devetnajst betonskih skulptur je neizbrisljiv del mariborske mestne podobe.

Za prvi kiparski simpozij nasploh velja delovno srečanje kiparjev, ki ga je leta 1959 v kamnolomu St. Margarethen ob Nežiderskem jezeru organiziral kipar Karl Prantl (1923–2010)² ob pomoči prijateljev kiparja Heinricha Deutscha in psihiatra Friedricha Czagana. Kiparje iz različnih evropskih dežel so povabili, naj se za tri mesece pridružijo Prantlu pri delu na prostem, in sicer neposredno v kamnolomu.³ Lastnik kamnoloma je prevzel vlogo gostitelja. Kamnolom St. Margarethen ima dolgo zgodovino.⁴ V njem so lomili apnenec peščene strukture že v rimskih časih, kamen iz St. Margarethna pa je vzidan tudi v številne srednje- in novoveške dunajske zgradbe, tudi v katedrali sv. Štefana ga je najti. Poglavitni namen organizatorjev simpozija v St. Margarethnu je bil ponuditi kiparjem možnost, da ustvarjajo svobodno, se družijo, diskutirajo in izmenjujejo izkušnje. Ob koncu petdesetih let, ko je bila Evropa politično razdeljena na vzhodni in zahodni del, je Karl Prantl vztrajal, da politične

¹ O Formi vivi Ravne gl. <https://fvr.si/domov.html> (27. 4. 2017).

² Več o umetniku: Klaus Albrecht SCHRÖDER, *Karl Prantl. Die Sprache der Steine*, Wien 2010.

³ Jutta Birgit WORTMANN, *Bilderhauersymposien. Entstehung – Entwicklung – Wandlung*, Frankfurt 2006, str. 11, meni, da je simpozij v St. Margarethnu prerasel v mit. V svojih raziskavah ni mogla potrditi, da bi bilo kiparsko srečanje v St. Margarethnu leta 1959 res prvo te vrste.

⁴ Več o kamnolomu: Franz Josef GROBAUER, *Steine, Menschen, Zeiten. St. Margarethen*, Wien 1965.



1. Kamnlom v St. Margarethnu



2. Karl Prantl: kamnita plastika v kamnlomu v St. Margarethnu, 1965

meje ne smejo vplivati na umetniško delo, zato so se že prvega in tudi vseh naslednjih simpozijev v St. Margarethnu udeležili umetniki ne glede na politični režim v njihovi domovini. Na Prantlovo idejo o organizaciji kiparskih simpozijev je močno vplivalo naročilo za postavitve spomenika ob meji z Madžarsko, ki ga je dobil leta 1958; poimenoval ga je *Mejni kamen* (*Grenzstein*), stoji pa na robu vasi Nickelsdorf tik ob avstrijsko-madžarski meji. Naročnik je bila gradiščanska deželna vlada, ki je želela označiti prostor, preko katerega so v revolucionarnem letu 1956 pred komunističnim režimom bežali Madžari, da bi našli zatočišče v Avstriji. Prantl je skulpturo abstraktnih oblik, a s sporočilno močnimi režami v kamniti gmoti, sklesal v kamnlomu v St. Margarethnu. Kamen je bil zanj takrat nov material, odkril pa je tudi prednosti in posebnosti dela na prostem.⁵ Novo izkušnjo in potrebo po zanikanju meja je želel deliti s kolegi.⁶

Simpozij v St. Margarethnu je bil sprva poimenovan evropski (*Symposium Europäischer Bildhauer*), vendar so se srečanjem v nekaj letih pridružili tudi kiparji z drugih celin.⁷ Kiparska srečanja so v kamnlomu ob Nežiderskem jezeru potekala vsako poletje vse do leta 1977. Leta 1968 so po načrtih arhitekta Johanna Georga Gsteua (1927–2013) iz lokalnega kamna in betona postavili minimalistično in asketsko hišo, v kateri so umetniki bivali in se družili.⁸ Hiša danes služi kot informacijsko središče za obiskovalce. Skulpture so razpostavljene po pobočjih v neposredni bližini kamnoloma, od koder je lep razgled na jezero. Območje je zaradi nekaterih endemičnih rastlin zaščiteno kot naravni spomenik, medtem ko kiparska dela niso zakonsko zaščitena, kar je bila Prantlova zahteva. Skulpture niti niso označene z napisnimi ploščicami, s katerih bi razbrali imena avtorjev in čas nastanka; te podatke najdemo v publikacijah, ki so naprodaj v informacijskem središču. Prantl je verjel, da se mora kamen po določenem času ponovno spremeniti v zemljo, ker tako pač veleva naravni proces.

Prantlova ideja o kiparskih delovnih srečanjih je kaj kmalu našla številne posnemovalce. Leta 1988 sta Wolfgang Hartmann in Werner Pokorny izdala monografijo, v kateri sta s pomočjo sodelavcev

⁵ Razloge za Prantlovo odločitev, da organizira mednarodni kiparski simpozij, je analizirala tudi Špelca Čopič, gl. Špelca ČOPIČ, *Forma viva. Mednarodni simpozij kiparjev, Sinteza*, 2, 1965, str. 3.

⁶ Wolfgang HARTMANN, *Das Bilderhauersymposium*, v: Wolfgang Hartmann, Werner Pokorny, *Das Bilderhauersymposium. Entstehung und Entwicklung einer neuer Form kollektiver und künstlerischer Arbeit*, Stuttgart 1988, str. 9–10.

⁷ Gerald SCHLAG, *Burgenland. Geschichte, Kultur und Wissenschaft in Biographien. XX. Jahrhundert*, Eisenstadt 1991, str. 240.

⁸ *Wegmarkierungen. Symposion Europäischer Bildhauer* (ur. Walter Angerer, Georg Hirtz), St. Margarethen 1981, str. 40–42, 67.



3. Minoru Niizuma: kamnita plastika v kamnolomu
v St. Margarethnu, 1969



4. Milena Lah: kamnita plastika v kamnolomu
v St. Margarethnu, 1972

poskušala prešteti vse kiparske simpozije od leta 1959 naprej. Na njunem seznamu, ki zagotovo ni popoln, je več kot 500 enot.⁹ Kiparji so se srečevali v vseh evropskih državah pa tudi v Izraelu, na Japonskem, v Kanadi in Združenih državah Amerike. Posebej je treba izpostaviti, da so kiparski simpoziji polno zaživel tudi v vzhodnoevropskem političnem bloku, kjer so bili organizatorji praviloma vztrajnejši kot na evropskem zahodu.¹⁰ V kulturno dokaj zaprtih državah, iz katerih so umetniki le stežka potovali na Zahod, so bili kiparski simpoziji dobrodošla oblika vzpostavljanja stikov s tujimi ustvarjalci, zato so domači umetniki radi sodelovali in izkoriščali redke možnosti, ko so lahko delali brez pritiska naročnikov. V šestdesetih letih je strogost vzhodnih režimov nekoliko popuščala, opazne so postale težnje po decentralizaciji, rahljaj pa se je tudi socrealistični naročniški primež. V nekdanji Jugoslaviji so bile tovrstne tendence močnejše kot v drugih socialističnih državah.¹¹ Prireditelji simpozijev v St. Margarethnu so nekaj časa poskušali vzpostaviti nekakšno krovno organizacijo za vse evropske kiparske simpozije, vendar z zamislijo niso uspeli. Organizacija s sorodnimi ambicijami (Fédération Internationale des Symposiums de Sculpture – FISS) je na začetku šestdesetih let delovala v francoskem Royaumontu, kjer mu je predsedoval Morice Lipszyc - Lipsi (1898–1986), leta 1986 pa je podobno združenje (Association Internationale pour les Symposiums de Sculpture) v Parizu vodil romunski kipar Léonard Rachita (rojen 1952); njegov namen je bil zbrati čim več dokumentacije o simpozijih po celem svetu.¹² Tovrstne namere niso rodile omembe vrednih sadov, še najaktivnejši so bili v Royaumontu in tej organizaciji so se v letu 1964 želeli pridružiti tudi Slovenci, čeprav je zastavljeni projekt ostal na pol poti in so se zaradi pomanjkanja denarja odpovedali formalnemu članstvu.

V St. Margarethnu so kiparji delali izključno v kamnu. Leta 1961 pa so organizirali simpozij tudi v avstrijskem Kapfenbergu, kamor so umetnike povabili, naj se preizkusijo v jeklu. Simpozij je finančno podprla tovarna jekla Gebr. Böhler & Co. AG, jeklarji pa so ustvarjalcem nudili tehnično pomoč in material. V St. Margarethnu so kiparji delali na prostem v stalnem stiku z naravo, v Kapfenbergu pa so bili izpostavljeni hrupu strojev v velikanskih tovarniških halah. V časnikih, ki so spremljali projekt, so z veliko naklonjenostjo pisali o plodnem sožitju umetnikov in delavcev. Moto

⁹ HARTMANN, POKORNY 1988 (op. 6), str. 7.

¹⁰ Jutta Birgit Wortmann poudarja, da so bili simpoziji uspešni zlasti na Slovaškem in v Sloveniji, WORTMANN 2006 (op. 3), str. 143; prim. HARTMANN 1988 (op. 6), str. 13, 16.

¹¹ Špelca ČOPIČ, Kiparstvo na simpozijih Forma viva, *Forma viva 1961–1981* (ur. Stane Bernik, Špelca Čopič), Ljubljana 1983, str. 31.

¹² WORTMANN 2006 (op. 3), str. 11.

simpozija je bil: Tehnika kot izkušnja moderne umetnosti.¹³ Karl Prantl je bil eden od sodelujočih in je sprva celo svetoval organizatorjem, a je kasneje svoj podvig obžaloval. Presodil je, da si je tovarna, v kateri so proizvajali tudi orožje, z umetniško akcijo ustvarila predvsem učinkovito reklamo.¹⁴ Sam je bil oster nasprotnik vsakršnega nasilja, kar nikakor ni bilo v sozvočju s preteklostjo tovarne.¹⁵ Čeprav ni Prantl nikoli več hotel sodelovati na simpozijih, povezanih z industrijo, pa je bila v naslednjem obdobju to ena od uspešnejših oblik kiparskih druženj.

Prantl se je že istega leta (1961) s hitro organizacijo improviziranega simpozija skupaj z nekaj somišljeniki odzval na gradnjo berlinskega zidu. Kiparji, ki so se zbrali v Berlinu, so delali od oktobra 1961 do poletja 1962. Čeprav aktivnosti niso imele značaja uradne prireditve, so imeli kiparji veliko podpornikov, ki so z dobavo kamna ali na druge načine izražali svoje poglede na zaostrovanje političnih razhajanj med Vzhodom in Zahodom. Prantlov moto Svobodno delo pod svobodnim nebom (*freie Arbeit unter freiem Himmel*) je v takratnem Berlinu dobil poseben pomen. Pogumna akcija se je zaključila z razstavo na travniku pred zgradbo parlamenta (Reichstagsgelände), ki jo je nagradilo Društvo nemških kritikov (Verband der deutschen Kritiker).¹⁶

Na številnih simpozijih, ki so v naslednjem obdobju potekali po Evropi in drugod, so obdelovali različne materiale, poleg kamna tudi les, kovino, celo plastiko. Organizatorji so našli različne načine za predstavljanje rezultatov; kipe so instalirali v parke ali jih nameščali v urbano okolje. Na simpozijih, ki so bili v sozvočju z usmeritvami land arta, so ustvarjalci svoja dela prepustili skorajšnjemu propadu in danes nanje spominja le še dokumentacija. Nekateri simpoziji so potekali v rednih intervalih, drugi so bili enkratni, organizirani s ciljem, da proslavijo poseben dogodek, kakršen je bil na primer *Expo* leta 1970, ko so ugledni kiparji delali v Osaki v jeklu; med njimi sta bila Karl Prantl in Jean Tinguely (1925–1991), ki je postavil spomenik kamikazam.¹⁷ Na simpozijih so se zbirali akademsko izobraženi in uveljavljeni umetniki, pogosto pa tudi ustvarjalci na začetku kariere ali tudi ljubiteljski likovniki.

Največja privlačnost za ustvarjalce je bila možnost, da skulpturo, ki je bila namenjena umestitvi v javni prostor, izdelajo izključno po lastni zamisli, ne da bi jih naročniki pri tem omejevali z lastnimi pogledi na vsebino in stil. Značilno je, da je pretežni del simpozijske produkcije usmerjen v abstrakcijo. Večtedensko ali celo večmesečno bivanje na simpozijih je v šestdesetih in sedemdesetih letih postalo priljubljen način kiparske dejavnosti. Na vabila so se še posebej množično odzivali japonski umetniki; njihova imena najdemo na seznamih sodelujočih vseh pomembnejših kiparskih shodov.¹⁸

Prantlova odzivnost na aktualno politično situacijo in njegova senzibilnost v odnosu do vprašanj osebne in umetniške svobode sta bili bistveni za njegovo delovanje na področju organizacije kiparskih projektov. Vzoru iz St. Margarethna so sledili številni simpoziji, a se zdi, da nobeden ni imel tako pretanjenega vsebinskega koncepta; vsaj dosedanje stanje raziskav kaže takšno podobo. Kljub temu ne kaže podcenjevati organizacijskih izhodišč po posameznih državah in krajih; kiparske simpozije je treba obravnavati v širšem družbenem okviru, kar velja tudi za dogajanje v Sloveniji.

¹³ WORTMANN 2006 (op. 3), str. 11.

¹⁴ WORTMANN 2006 (op. 3), str. 11.

¹⁵ Med drugo svetovno vojno je tovarna proizvajala orožje za nacistični režim.

¹⁶ WORTMANN 2006 (op. 3), str. 138.

¹⁷ Wolfgang HARTMANN, Katalog, v: Hartmann, Pokorny 1988 (op. 6), str. 145.

¹⁸ Poimenski seznamu udeležencev so zbrani v: HARTMANN 1988 (op. 17), str. 124–147.



5. Janez Lenassi: *Kamen meditacije*, 1959,
Donavski park, Dunaj



6. Janez Lenassi: *kamnita plastika v kamnolomu*
v St. Margarethnu, 1966

Kiparski simpoziji v Sloveniji

Na prvem kiparskem simpoziju v St. Margarethnu je leta 1959 sodeloval tudi Janez Lenassi (1927–2008),¹⁹ že leta 1960 pa mu je sledil Jakob Savinšek (1922–1961).²⁰ Oba je delo v starem kamnolomu navdušilo; idejo sta želela prenesti tudi v Slovenijo. Podprla ju je političarka Vilma Pirkovič, jeseni 1960 se je formiral iniciativni odbor, pravniki na OLO Novo mesto pa so pripravili pravilnik in določili pravni položaj prireditve.²¹ Leta 1961 sta že stekla kiparska simpozija v Seči pri Portorožu, kjer je trajal od začetka junija do konca avgusta, in v Kostanjevici na Krki, kjer so kiparji delali julija in avgusta. Zlasti prvo leto so vabili zelo na široko, osebno so nagovorili več potencialnih udeležencev, obrnili pa so se tudi na različna umetniška združenja, likovne akademije in diplomatska predstavništva. Prijavilo se je 76 kiparjev, izmed katerih so izbrali 19 ustvarjalcev iz 12 držav. Žirijo je presenetilo, da se Slovenci skorajda niso odzvali.²² Eden od razlogov je bilo nelagodje med člani Društva slovenskih likovnih umetnikov, saj so slovenski kiparji v Formi vivi prepoznavali konkurenco. Mnogim se je zdelo, da Forma viva onemogoča naročanje javnih skulptur pri domačih

¹⁹ Lenassijeva skulptura iz leta 1959 z naslovom *Kamen meditacije* je danes postavljena v Donavskem parku na Dunaju. Lenassi se je simpozija v St. Margarethnu udeležil tudi leta 1966; skulptura iz tega leta je še vedno del postavitve v St. Margarethnu, gl. Elisabeth ENZINGER, *Das Bilderhauersymposium von St. Margarethen. Eine Dokumentation*, Graz 1995 (tipkopis diplomskega dela), str. 62–63. Janez Lenassi je sodeloval tudi pri pripravi prav posebnega projekta Karla Prantla na Dunaju, ki pa ni bil realiziran. Prantl je s sodelavci nameraval tlakovati in kiparsko opremiti Trg sv. Štefana, pri tem pa naj bi med drugim uporabili zavržene kamnite nagrobneke. Projekt so snovali med letoma 1972 in 1976, gl. Kristian SOTRIFFER, Karl Prantl oder: Der Stein des Anstoßes, v: Hartmann, Pokorny 1988 (op. 6), str. 13, 16.

²⁰ Savinšek je leta 1960 naredil dve oblikovno sorodni skulpturi. Manjša od obeh je postavljena pred pročelje Hiše kiparjev v St. Margarethnu, večja z naslovom *Znamenje dvajsetega stoletja* pa stoji v Donavskem parku na Dunaju. Jakob Savinšek je tudi sicer gojil redne stike z avstrijskimi umetniki; leta 1951 je na Dunaju srečal Fritzta Wotrubo (1907–1975), ki ga je zelo spoštoval. Savinšek je umrl med delom na kiparskem simpoziju v nemškem Kirchheimu leta 1961, gl. ENZINGER 1995 (op. 19), str. 38–39. Več o Savinšku: *Jakob Savinšek 1922–1961* (ur. Sonja Klemenc), Moderna galerija, Ljubljana 1994.

²¹ Dokumentacija Umetnostne galerije Maribor (UGM), Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1961: Poročilo tajnika o delu 1. Mednarodnega simpozija kiparjev Forma viva v letu 1961.

²² Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1961: Poročilo tajnika o delu 1. Mednarodnega simpozija kiparjev Forma viva v letu 1961.

umetnikov.²³ Marjan Vidmar se je udeležil dveh »razburljivih« sestančkov na DSLU, na katerih so člani napadli simpozij, češ da ogroža njihovo eksistenco.²⁴ Šele od osemdesetih let naprej so iz združenja slovenskih umetnikov redno in brez zadržkov predlagali svojega kandidata za člana izvršilnega odbora Forme vive.

V Seči so umetniki klesali v istrskem apnencu iz kamnolomov v Marušičih in Valturi. Skulpture so nameščene v naravni park na polotoku, številne pa so v naslednjih letih uporabili kot urbano opremo v Portorožu in Piranu z namenom, da oplemenitijo podobo obmorskih mest.²⁵ V Kostanjevici na Krki so za delovno gradivo določili hrast iz bližnjega Krakovskega gozda. Lesene skulpture so nameščene na travnikih okrog nekdanjega cistercijskega samostana, v osemdesetih letih pa so tudi nekatere plastike iz kostanjeviške Forme vive postavili izven najožjega okolja samostana.²⁶ Že v letu 1961 sta obe kiparski prireditvi na Savinškov predlog dobili skupno ime Forma viva,²⁷ s katerim so v naslednjih letih zagotavljali kakovost dogodkov na republiški ravni.²⁸ Ime Forma viva, poetičen izraz za ustvarjanje kiparskih objektov, ki se organsko spojijo s prostorom, se je kmalu splošno uveljavilo kot slovenska različica termina »kiparski simpozij«; navaja ga tudi *Slovar slovenskega knjižnega jezika*.²⁹ Danes



7. Jakob Savinšek: *Znamenje dvajsetega stoletja*, 1960, Donavski park, Dunaj

²³ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1964–1966, ovoj 1964: Poročilo Marjana Vidmarja o sestanku na Ravnah, 2. 6. 1964.

²⁴ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1964–1966, ovoj 1964: Zapisnik seje upravnega odbora, 2. 10. 1964.

²⁵ *Formo vivo v Portorožu oz. Seči* je v doktorski disertaciji podrobno obravnavala Majda BOŽEGLAV JAPELJ, *Sodobna in simpozijaska plastika kot muzeološki problem. Primer Seče pri Portorožu*, Ljubljana 2014 (tipkopis doktorske disertacije). Prvotno so organizatorji načrtovali, da skulpture ostanejo na delovišču. Tudi statut Forme vive je narekoval, naj zbirka ostane kompaktna in naj se ne razprši. Emilijan Cevc je v postavitvi skulptur na polotoku v Seči videl možnost ureditve sodobnega parka po merilih sodobnega časa, medtem ko je imel precej pomislekov glede sožitja med moderno skulpturo in historičnim videzom cistercijskega samostana v Kostanjevici. Tako je predlagal večjo previdnost pri načrtovanju postavitev in opozoril na nevarnost propadanja kiparskega materiala, gl. Emilijan CEVC, *Forma viva. Problem ureditve, Sinteza*, 2, 1965, str. 12–16. Majda Božeglav Japelj glede na aktualno stanje skulptur v Seči predlaga njihovo kategorizacijo in park pojmuje kot razstavni prostor, ki deloma dopušča premeščanja in premike v širši prostor, gl. BOŽEGLAV JAPELJ 2014 (op. 25), str. 15.

²⁶ Marko KOŠAN, *Forma viva 1982–2014. Iz tradicije k izzivom novega časa, Forma viva 1982–2014. Kostanjevica na Krki, Portorož, Ravne na Koroškem, Maribor* (ur. Goran Milovanović), Kostanjevica na Krki-Piran 2015, str. 19.

²⁷ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1961: Poročilo tajnika o delu 1. Mednarodnega simpozija kiparjev Forma viva v letu 1961. Po nekaterih drugih informacijah naj bi se imena domislil Emilijan Cevc.

²⁸ France HOČEVAR, Predgovor, *Forma viva* 1983 (op. 11), str. 9; Goran MILOVANOVIĆ, *Forma viva – kostanjeviško okno v svet. Ob 50-letnici Mednarodnega simpozija kiparjev Forma viva*, Kostanjevica na Krki 2011, str. 11.

²⁹ *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, Ljubljana 1994, str. 221. Geslo »forma viva« je obrazloženo: »Razstava kiparskih



8. *Forma viva Seča, stanje 2017*



9. *Forma viva Kostanjevica na Krki, stanje 2014*

izraz *forma viva* uporabljamo kot strokovni termin in posledično pišemo z malo začetnico, kadar z njim ne opisujemo konkretne prireditve.

Do leta 1964 so kiparska srečanja v Seči in Kostanjevici potekala vsako leto, po pravilu tako rekoč istočasno, da so lahko organizirali medsebojne obiske. Nekaj naslednjih let so se kiparji v Seči in Kostanjevici srečevali bienalno. Leta 1964 se je simpozijema v kamnu in lesu v Seči in Kostanjevici pridružil še simpozij na Ravnah na Koroškem, kjer je bila gostiteljica tovarna jekla, ki je v šestdesetih letih doživljala razcvet in pomembno sooblikovala življenje na Ravnah.³⁰ Ravenski kiparski simpozij je zaznamoval industrijski značaj, skulpture pa so oplemenitile bivanjski prostor, namenjen zlasti delavcem iz jeklarne. Podobne cilje so imeli organizatorji mariborske *Forme vive*, ki se je pričela leta 1967. V dokumentih *Forme vive* sicer nikoli ni bilo izrecno določeno, koliko časa naj bi simpoziji

del na prostem, ki so nastajala pri skupnem delu kiparjev na istem (razstavnem) prostoru.« V mnogih besedilih se izraz »*forma viva*« uporablja tudi v pomenu posamezne skulpture in tako v primerih opisovanja več skulptur prihaja do množinske oblike (»*forme vive*«), česar SSKJ sicer ne predvideva.

³⁰ Andrej GRADIŠNIK, Uvodne besede, *Forma viva Ravne 1964–2014* (ur. Marko Košan), Ravne na Koroškem 2015, str. 14; Marko KOŠAN, Petdeset let *Forme vive* na Ravnah na Koroškem 1964–2014, *Forma viva* 2015 (op. 30), str. 21–30.

potekali, najdemo pa tu in tam zapisano mnenje, da morda največ pet³¹ ali deset let.³² Dolgotrajnost projekta je očitno presegla pričakovanja organizatorjev v začetnem obdobju.

Štirje kiparski simpoziji v Sloveniji so se odvijali pod enotno organizacijo z uradnim imenom Mednarodni simpozij kiparjev Forma viva in s sedežem v Ljubljani. Pogodbo o ustanovitvi sklada za financiranje simpozijev so 18. oz. 21. marca 1961 podpisali predstavniki okrajev Koper in Novo mesto, po ukinitvi okrajev v SR Sloveniji pa so bile decembra 1968 ustanoviteljske pravice prenesene na skupščini občin Piran in Krško; takrat je upravni odbor sprejel statut Mednarodnega simpozija kiparjev Forma viva, ki so ga naslednje leto potrdili v občinah Krško in Piran.³³ Skupščini občin Ravne na Koroškem in Maribor sta imeli status pridruženih članic. V sedemdesetih letih, ko se je o kulturni politiki v republiki odločalo manj centralizirano in so bile oblikovane kulturne skupnosti, je bilo pri dogovorih več zadreg. Na sejah upravnega odbora so večkrat razpravljali, kako se prilagoditi novim razmeram. Tudi ločevanje na ustanoviteljici (Novo mesto oz. Krško in Koper oz. Piran) in pridruženi članici (Ravne in Maribor) sčasoma ni bilo več plodno, čeprav so posamezniki poudarjali razliko med galerijskim značajem ureditev v Kostanjevici in Seči ter urbano opremo Raven in Maribora.³⁴ Financiranje je potekalo na več ravneh; za delovanje krovnih odborov se je denar do leta 1965 stekal iz Republiškega in do leta 1964 tudi iz Zveznega sklada za pospeševanje kulturnih dejavnosti. Okrajna odbora Koper (kasneje občina Piran) in Novo mesto (kasneje občina Krško) sta v enakomernih deležih vplačevala v Sklad Forma viva, iz katerega so potem financirali izvedbo simpozijev v Kostanjevici in Seči; nekaj je prispevalo tudi Turistično društvo Piran. Ravne in Maribor sta kot pridruženi članici prispevali sredstva za delovanje sekretariata, medtem ko sta izvedbo svojih simpozijev pokrili občini Ravne in Maribor sami; sprva je bilo financiranje dolžnost zgolj ravske železarne in mariborskega gradbenega podjetja Stavbar.³⁵ Financiranje je bilo v vseh letih težavno; ob ukinitvi okrajev in prenosu financiranja na občine so se težave stopnjevale, še bolj ob ustanovitvi kulturnih skupnosti. Republiških sredstev je bilo vse manj, za občine pa je bila podpora mednarodni prireditvi ne le (pre)velik finančni, temveč tudi težko obvladljiv organizacijski in intelektualni zalogaj. Tudi železarna na Ravnah in podjetje Stavbar v Mariboru sta morala po začetnem elanu, ko so v celoti poskrbeli za izvedbo simpozijev, iskati oporo pri lokalnih oblasteh. Zaradi težav z denarjem so simpozije, ki so bili sprva načrtovani kot vsakoletne prireditve, kasneje organizirali v daljših razmikih. Pri tem so se držali načela, naj se kiparji vsako leto zberejo vsaj na enem od štirih delovišč, a se je vendar dogajalo, da sta isto leto potekala po dva simpozija hkrati. Zmanjševali so tudi število udeležencev; v prvem letu delovanja se je zbralo na enem mestu deset kiparjev, kasneje so med prijavljenimi izbirali tudi le po tri umetnike. Vsa leta jim je uspelo umetnikom plačevati nagrade, ob zaključnih slovesnostih pa so jim podeljevali diplome, ki so uradno potrjevale njihovo aktivno udeležbo na simpoziju.

³¹ Tako se je izrazila predsednica upravnega odbora Vilma Pirkovič, ko je komentirala bojazen, da bi se galeriji v Seči in Kostanjevici kmalu preveč napolnili s skulpturami, gl. Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1962: Zapisnik seje upravnega odbora, 10. 10. 1962.

³² Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1968, ovoj 1968: Marjan Vidmar, Poročilo o delu.

³³ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1978–1980: Franc Hočevár, Poročilo o dosedanjem delovanju Forme vive, 23. 3. 1980.

³⁴ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive: Zapisnik seje upravnega odbora Mednarodnega simpozija kiparjev Forma viva z dne 7. 10. 1975.

³⁵ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1978–1980, ovoj 1980: Zapisnik 1. seje skupščine Forme vive v sejni sobi SGP, 19. 12. 1980.

Za organizacijo in umetniško kakovost kiparskih srečanj sta skrbela dva odbora. Upravni odbor, ki sta mu predsedovala med letoma 1961 in 1973 političarka Vilma Pirkovič (1918–1996), za njo pa pravnik, diplomat in politik France Hočevar (1913–1992),³⁶ je vodil poslovno politiko, skrbel za ustrezno financiranje prireditev in sprejemal strokovne odločitve na predlog umetniškega sveta. Umetniški svet je nekaj prvih let opravljal tudi vlogo uredniškega odbora katalogov; kasneje so sestavili ločen uredniški odbor. Za operativnost je skrbel tajnik, ki je bil po funkciji tudi član obeh odborov.³⁷ Prvi tajnik je bil Marjan Vidmar (1923–2011), sicer ravnatelj Tehniškega muzeja Bistra; svoje delo je opravljal do leta 1980. Dolgoletni in ugledni člani umetniškega sveta so bili sloviti beograjski likovni kritik Oto Bihalji - Merin, kustodinja iz Moderne galerije v Ljubljani Majda Jerman, arhitekt Grega Košak, ki je bil zadolžen za vprašanja umeščanja kipov v okolje ter za oblikovanje znaka in katalogov, direktor ljubljanske Moderne galerije Zoran Kržišnik, likovni kritik iz Zagreba Vlado Maleković, direktor beograjskega Muzeja moderne umetnosti Miodrag Protić, kipar Slavko Tihec, kustodinja v Moderni galeriji Melita Stele Možina in ravnatelj Moderne galerije na Reki Boris Vižintin.³⁸ Proti koncu sedemdesetih let so nekatere med njimi zamenjali in v delo umetniškega sveta so se vključili Božo Bek, dolgoletni ravnatelj zagrebške Galerije sodobne umetnosti, Tomaž Brejc, Slavko Tihec in Dušan Tršar, v osemdesetih pa med člani umetniškega sveta najdemo tudi Janeza Lenassija, Petra Černeta in Vojteha Ravnikarja.³⁹ Član umetniškega sveta v prvem sestavu je bil tudi Luc Menaše, ki pa ga je leta 1970 nadomestil Stane Bernik, urednik revije *Sinteza*. Kot razlog za zamenjavo je bila navedena Menašejeva neudeležba na sejah,⁴⁰ kar pa ne drži povsem. V prvih letih je Menaše redno zahajal na seje umetniškega sveta, njegovo mnenje pa je bilo večkrat v nasprotju s stališči drugih. Tako je na primer predlagal, da bi sredstva za Formo vivo raje namenili za nakup dobrih skulptur, kar bi seveda pomenilo konec Forme vive.⁴¹ Člani umetniškega sveta so bili različno dejavni, pogosto jih je tajnik Vidmar pismeno pozival k večji aktivnosti.⁴² V letu 1975 je predsednik upravnega odbora France Hočevar razmišljal o morebitnih spremembah v sestavi umetniškega sveta. Ugotavljal je, da ugledni Oto Bihalji - Merin ni prišel na sejo niti enkrat, je pa bil vsaj v občasnih pismenih stikih s tajnikom; abstinenca je bila ugotovljena tudi glede Miodraga Protića. Dokaj redna udeleženca sej umetniškega sveta sta bila kljub oddaljenosti Maleković in Vižintin.⁴³ Očitki pa so bili včasih usmerjeni tudi drugam. Tako je France Hočevar oktobra 1975 neaktivnost zameril upravnemu odboru in ugotavljal, da pomembne odločitve sprejema kar umetniški svet, čeprav je bila njegova naloga svoja stališča le predlagati v potrditev upravnemu odboru.⁴⁴ Prva leta so

³⁶ Zamenjava predsednikov se je vlekla več let. Vilma Pirkovič je že leta 1971 napisala odstopno izjavo zaradi zdravstvenih težav, a so jo pregovorili, da je organizacijo vodila do izbire naslednika, ki ga nikakor niso mogli najti. Februarja 1972 je bil aktualen predlog za Bena Zupančiča, avgusta 1973 pa je postal kandidat France Hočevar, ki so ga uradno potrdili za predsednika na seji upravnega odbora 22. 11. 1973. O tem gl. Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1971–1973, ovoj 1972: Zapisnik seje upravnega odbora, 28. 2. 1972; Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1971–1973, ovoj 1973: pismo Marjana Vidmarja članom upravnega odbora, 9. 8. 1973; Zapisnik seje upravnega odbora, 22. 11. 1973.

³⁷ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive: Statut, potrjen leta 1968.

³⁸ *Forma viva* 1983 (op. 11), str. 5.

³⁹ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1986–1991.

⁴⁰ Tudi Oto Bihalji - Merin, Vlado Maleković in Miodrag Protić se niso udeleževali sej, medtem ko je bil Boris Vižintin zelo dejaven.

⁴¹ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1962: Zapisnik seje umetniškega sveta, 16. 11. 1962.

⁴² Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1974–1977, ovoj 1974.

⁴³ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1974–1977, ovoj 1975.

⁴⁴ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1974–1977, ovoj 1975: Zapisnik seje upravnega odbora, 7. 10. 1975.

v umetniškem svetu strogo sledili pravilu, da sme vsak od prijavljenih kiparjev na slovenski Formi vivi sodelovati zgolj enkrat, v letu 1972 pa so ta pravila nekoliko sprostili in posameznemu avtorju omogočili večkratno sodelovanje, le material in s tem delovišče je moral zamenjati.⁴⁵

Prvi tajnik Forme vive Marjan Vidmar je svoje delo sprva opravljal kar doma, nato pa je dobil delovni prostor na sedežu Tehniškega muzeja, kjer je bil zaposlen, na Parmovi 33 v Ljubljani.⁴⁶ V letu 1980 se je sedež preselil na Erjavčevo cesto 15 v Ljubljani, kjer je bilo uredništvo revije *Sinteza*, ki jo je urejal Stane Bernik. Bernikovo udejstvovanje v umetniškem svetu Forme vive je bilo namreč v tem obdobju precej izpostavljeno. Šele junija 1987 je Forma viva dobila svoje lastne prostore na Rimski cesti 13 v Ljubljani, ki so bili v uporabi tudi v letih, ko so simpozije organizirali le v Seči.⁴⁷

Nova republiška zakonodaja, ki je sledila novi ustavi v letu 1974, je bila pomembna prelomnica v vodenju Forme vive. Kulturno politiko so poverili sicer že v letu 1970 ustanovljenim kulturnim skupnostim; trajalo je kar nekaj časa, da se je novi organiziranosti prilagodila tudi Forma viva. Ko Mednarodni simpozij kiparjev Forma viva ni več mogel delovati kot sklad, so se leta 1977 prilagodili novi zakonodaji in ga v občini Ljubljana Bežigrad, kjer je bil njegov sedež, registrirali kot muzej oz. galerijo in ga vključili v Skupnost muzejev, arhivov in galerij. Slednje ni bilo po volji vsem muzealcem in galeristom, najti je tudi ugovore, naj se Forma viva v okviru skupnosti muzejev priključi Obalnim galerijam in Galeriji Božidar Jakac in naj se ne vodi kot samostojna enota.⁴⁸ Šele v letu 1979 je bil v skladu s spremenjeno zakonodajo sklenjen Samoupravni sporazum o organiziranosti in delovanju Mednarodnega simpozija kiparjev Forma viva; 5. novembra 1979 so ga podpisali predstavniki štirih občinskih kulturnih skupnosti. Pred podpisom dokumenta, ki je skoraj do konca razprave nosil naslov Družbeni dogovor, je bilo nekaj nasprotovanj med posameznimi občinami. Dotlej sta bili ustanoviteljici Forme vive občini Krško in Piran, novi sporazum pa je vse štiri občine izenačil. Predstavniki iz Pirana, ki so bili izredno kritični do dotedanjega dela sekretariata, so razmišljali o čim ohlapnejši povezavi delovišč ali celo o njihovi popolni osamosvojitvi, medtem ko je večina opozarjala, da bo z razpadom skupnega vodenja ogrožen mednarodni položaj in ugled Forme vive; France Hočevar je v takšnem predlogu videl konec Forme vive.⁴⁹ Tovrstne razprave so se znašle tudi v dnevnem tisku. Tajnik Marjan Vidmar je skušal v zasebnem pismu novinarju Dela Marjanu Tomšiču pojasniti problematiko in ublažiti napade, da upravni odbor preslabo skrbi za galeriji na prostem; vedno znova je bila v ospredju zlasti parkovna ureditev v Seči.⁵⁰ Hočevarjevi strahovi niso bili neosnovani. Sporazum iz leta 1979 je omogočal več avtonomije posameznim deloviščem in Forma viva je postala dokaj ohlapna zveza štirih enot. Organizatorji so se na osnovi delegatskega sistema povezali v skupščino, dotedanji upravni odbor je nadomestil izvršilni odbor, umetniški svet in uredniški odbor pa sta bila pomožna organa skupščine. Vsaka od enot je bila v celoti zadolžena za organizacijo in financiranje svojega simpozija, Kulturna skupnost RS pa je prevzela stroške za skupne naloge. Tudi upravljanje in lastništvo skulptur je prešlo na štiri občine. Z novo organiziranostjo se je odprlo vprašanje vodenja administracije, hrambe arhiva,⁵¹ lastništva zemljišč in urejanja galerij na prostem, do česar je bil

⁴⁵ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1971–1973, ovoj 1972: Zapisnik seje umetniškega sveta, 6. 4. 1972.

⁴⁶ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1978–1980, ovoj 1980.

⁴⁷ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1986–1991.

⁴⁸ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1974–1977, ovoj 1977: Pripombe k merilom za opredelitev muzejsko-galerijskih dejavnosti.

⁴⁹ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1978–1980, ovoj 1979: Zapisnik 1. seje upravnega odbora Forme vive, 23. 3. 1979.

⁵⁰ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1974–1977, ovoj 1975.

⁵¹ Že leta 1978 je bil oblikovan predlog, naj se arhiv razdeli med štiri delovišča, gl. Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1978–1980, ovoj 1978: Zapisnik 2. seje upravnega odbora Forme vive, 25. 2. 1978.

posebej kritičen France Hočevnar, dolgoletni funkcionar Forme vive.⁵² Finančna podpora iz Kulturne skupnosti RS je zadoščala le za materialne stroške sekretariata, stroške mednarodnih razpisov in natis katalogov. Večali pa sta se vloga in dejavnost podoborov na posameznih deloviščih, ki so vse bolj prevzemali tudi naloge skupnih odborov. Ker pa na lokalni ravni niso zmogli zbrati dovolj denarja, se je število udeležencev na posameznih deloviščih zmanjšalo na tri do največ pet na simpozij, hkrati pa organizatorji simpozijev niso več zmogli redno sklicevati. Med letoma 1973 in 1976 ni izšel noben katalog, publikacija z letnico 1976 pa je pokrivala produkcijo iz let 1971 in 1972. Razlog za zamude pri publiciranju ni bilo le pomanjkanje denarja, temveč tudi zavlačevanje oblikovalca Grege Košaka, kar je med funkcionarji vzbujalo veliko ogorčenja. Leta 1975 so po sklepu upravnega odbora skušali zamenjati oblikovalca,⁵³ vendar niso bili uspešni. Jože Brumen, ki so ga nagovarjali k sodelovanju, je po nekaj oklevanjih odstopil od namere, da sodeluje. Košak je namreč poleg urejanja publikacij tudi razporejal kipe v obeh galerijah na prostem, za drugačno delitev dolžnosti pa se niso mogli dogovoriti.⁵⁴ Vsa leta so ob razpravah o publikacijah izpostavljali tudi potrebo, da bi poleg katalogov izdajali tudi druge tiskovine, ki bi služile kot promocijsko gradivo in bi jih lahko izkoristili v smislu turistične propagande. To je bilo področje, za katero je tajnik Vidmar večkrat samokritično zapisal, da ga šteje za neuspešno poglavje v delovanju upravnega odbora.

Spomladi 1980 je prenehal mandat članom upravnega odbora, umetniškega sveta in uredniškega odbora; razpisali so volitve novih. Marjan Vidmar je zaključil delo tajnika, France Hočevnar je bil izvoljen za novega predsednika skupščine Forme vive, podpredsednik je postal Andrej Smrekar, predsednik izvršilnega odbora Dušan Tršar, umetniški svet pa je vodil Janez Lenassi.⁵⁵ Nova sekretarka je novembra 1980 postala Sonja Ana Hoyer. Novi funkcionarji so si prizadevali za redno zaposlitev sekretarja, želeli so si poslovnih prostorov, rešiti pa so želeli tudi zaostanke pri tiskanju katalogov. Do leta 1980 se je na deloviščih nabralo več kot 200 skulptur; potrebna je bila njihova temeljita inventarizacija, funkcionarji pa so izpostavili tudi potrebo po študiji, ki bi načrtovala restavratorske in konservatorske posege na skulpturah. Bližala se je dvajseta obletnica Forme vive, ki so jo želeli proslaviti z monografijo; za urednika so določili Staneta Bernika. Delegati skupščine, ki je bila sklicana 19. 12. 1980 v Ljubljani, so si bili edini, da mora Kulturna skupnost RS povečati financiranje Forme vive do polovice vseh stroškov, saj so na Kulturni skupnosti RS tako financirali prireditve, ki jim je bil priznan status mednarodne akcije.⁵⁶ S predlogom niso prodrli niti v naslednjih letih. Odprla se je tudi razprava o izboru kiparjev. Vsi so izpostavljali kriterij kakovosti, bilo pa je nekaj zahtev po

⁵² Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1978–1980, ovoj 1980: Franc Hočevnar, Poročilo o dosežanjem delovanju Forme vive, 23. 3. 1980.

⁵³ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1974–1977, ovoj 1975: dopis Marjana Vidmarja Gregi Košaku, 15. 4. 1975.

⁵⁴ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1974–1977, ovoj 1976: Zapisnik seje umetniškega sveta, 2. 2. 1976.

⁵⁵ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1978–1980, ovoj 1980: Zapisnik ustanovne skupščine mednarodnega simpozija Forma viva, ki je bila 21. 4. 1980 v sejni dvorani hotela Kompas v Ljubljani. Poleg Lenassija so bili v umetniškem svetu še Stane Bernik, Vladimir Maleković in Slavko Tihec.

⁵⁶ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1978–1980, ovoj 1980: Zapisnik 1. seje skupščine Forme vive, ki je bila 19. 12. 1980 v sejni sobi SGP Slovenija ceste Tehnika na Vošnjakovih 8 v Ljubljani. Ivo Tavčar, predsednik izvršilnega odbora Kulturne skupnosti RS, je že 5. 10. 1979 na Kulturne skupnosti Krško, Piran, Ravne in Maribor posredoval sklep, da bo Kulturna skupnost RS do izteka srednjeročnega obdobja, to je do konca leta 1980, financirala zgolj skupne naloge Forme vive, medtem ko morajo za izvedbo simpozijev poskrbeti na lokalni ravni. Enako vsebino ima pismo Iva Tavčarja, naslovljeno na več funkcionarjev Forme vive in Franceta Forstneriča, v katerem se je odzval na članek v *Delu* Sumljivo zatišje (25. 7. 1979); Forstnerič je bil kritičen do skopega republiškega financiranja Forme vive. Tavčar je nasprotoval primerjavi med Formo vivo in Mednarodnim grafičnim bienalom ter posledično enakemu načinu financiranja, gl. Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1978–1980, ovoj 1980.

večji udeležbi kiparjev iz Slovenije, iz drugih jugoslovanskih republik in drugih socialističnih držav, nekateri so omenjali tudi države v razvoju. Stane Bernik je glede na naraščajoče število skulptur in prenasičenost parkov v Seči in Kostanjevici sprožil misel, da naj bi celotno Slovenijo opredelili kot razstveni prostor *Forme vive*, Vilma Pirkovič pa je izrazila željo, ki očitno ni bila samo njena, da bi odprli še kakšno delovišče z novim materialom.⁵⁷ Že nekoliko prej je France Hočever zapisal, da simpoziji ne bi smeli postati srečanja predvsem jugoslovanskih in japonskih kiparjev, ki so med tujci številčno prevladovali.⁵⁸ Očitna je bila želja, da bi *Formo vivo* profesionalizirali in institucionalizirali na republiški ravni. Sprejet je bil predlog, da bi *Formo vivo* priključili Arhitekturnemu muzeju. Z muzejem naj bi sklenili pogodbo za opravljanje administrativnih in računovodskih poslov, podobno kot je bilo to urejeno za Bienale industrijskega oblikovanja,⁵⁹ vendar do dogovora ni prišlo.

Načrti novega vodstva *Forme vive* pa se niso uresničili niti v naslednjem srednjeročnem obdobju. Iz sekretariata *Forme vive* so na začetku leta 1986 na Kulturno skupnost RS posredovali letni program dela, v katerem so ponovno izrazili zahtevo po zaposlitvi profesionalnega tajnika oz. kustosa, izpostavili pa so tudi potrebo po poslovnih prostorih, ki so jih izgubili leta 1980. Arhiv so hranili deloma v Arhitekturnem muzeju, deloma pa kar pri posameznih funkcionarjih doma. Kljub težnjam po večji avtonomiji posameznih delovišč so v sekretariatu želeli obdržati strokovno vodenje *Forme vive*. Njihov cilj je bil povečati število udeležencev, nameravali pa so pripraviti tudi potujočo razstavo.⁶⁰

V drugi polovici osemdesetih let se je organizacija *Forme vive* očitno drobila, stališča o njeni prihodnosti pa niso bila usklajena. S sekretariata so na Kulturno skupnost RS redno pošiljali letne programe in poročila, zadnji tak dokument je bil program dela za leto 1991, ko je *Forma viva* doživela 30 let delovanja. Načrtovali so simpozija v Kostanjevici in Seči ter jubilejno monografijo in najavljali stroške za vzdrževanje poslovnih prostorov in kustosa.⁶¹ Za leto 1990 je Kulturna skupnost RS odobrila sredstva za kustosa, vendar ga niso zaposlili, saj so nekateri menili, da ni potreben. *Formo vivo* Portorož so pripojili Obalnim galerijam, skrb za galerijo na prostem v Kostanjevici pa so prevzeli v Galeriji Božidar Jakac. Na sestanku izvršilnega odbora, ki je bil 12. novembra 1990, se je pojavilo tudi vprašanje, ali naj bo sedež *Forme vive* res v Ljubljani. Članom odbora je mandat podelil, in ker se niso mogli dogovoriti, ali naj bodo posamezna delovišča finančno in organizacijsko samostojna ali naj vendar delujejo pod skupnim vodstvom, so razrešili vse funkcionarje, tudi sekretarko Sonjo Ano Hoyer, in oblikovali koordinacijski odbor s po enim članom z vsakega delovišča, ki naj bi se dogovoril, kako naprej.⁶² Ni znano, da bi se koordinacijski odbor kdaj sestel.

Skulpture, izdelane na vseh štirih deloviščih, so bile po statutu last Sklada *Forma viva* in so bile neodtujljive. V primeru razpustitve sklada naj bi lastništvo prešlo na ustanovitelje v vsakem od štirih krajev, kar je formalno stopilo v veljavo leta 1979 s podpisom omenjenega sporazuma. Statut je še določal, da morajo skulpture ostati v kraju, kjer so bile izdelane, in biti dostopne javnosti. Pri tem je že kmalu prihajalo do drugačnih rešitev. V Seči, kjer je bil park napolnjen v nekaj letih, so začeli leta 1972

⁵⁷ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1978–1980: Zapisnik ustanovne skupščine mednarodnega simpozija *Forma viva*, ki je bila 21. 4. 1980 v sejni dvorani hotela Kompas v Ljubljani.

⁵⁸ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1978–1980: France Hočever, Poročilo o dosedanjem delovanju *Forme vive*, 23. 3. 1980.

⁵⁹ Predlogu je nasprotoval Toni Biloslav, ki je menil, da je Moderna galerija primernejša ustanova. Kasneje je kot možni sedež *Forme vive* predlagal Piran, gl. Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1981–1985, ovoj 1981: Zapisnik sestanka izvršilnega odbora, 4. 12. 1981.

⁶⁰ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1986–1991.

⁶¹ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1986–1991.

⁶² Toni Biloslav je zastopal Portorož oz. Sečo, Andrej Smrekar Kostanjevico, Mirko Angeli Ravne in Milojka Kline Maribor, gl. Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1986–1991.

skulpture postavljati tudi v Portorožu in Piranu.⁶³ Že leta 1969 je arhitekt Grega Košak predlagal, da bi skulpture uporabili za opremo novih stanovanjskih sosesk v Ljubljani.⁶⁴ Zoran Kržišnik se je navduševal nad idejo, da bi skulpture posojali tudi v Vilo Bled (vsako leto po eno), ki so jo takrat nameravali preurediti v galerijo z reprezentančnim parkom.⁶⁵ V juniju 1976 so se člani umetniškega sveta strinjali, da šest skulptur za določen čas posodijo za opremo novega hotelskega kompleksa Bernardin;⁶⁶ kasneje do realizacije ni prišlo. V letu 1976 so razpravljali tudi o ideji, da bi k organizaciji pritegnili Skupnost za ceste in začeli s skulpturami opremljati okolico cest. Zanimanje za skulpture naj bi izkazali tudi v izolski bolnišnici.⁶⁷ Po prenehanju delovanja sklada so skulpture večinoma (ne pa vse) ostale v okolju svojega nastanka, glede lastništva in vzdrževanja pa je še vedno odprtih precej vprašanj.

Posebno težavo predstavlja formalna zaščita vseh prizorišč Forme vive, za katero so si člani upravnega odbora neuspešno prizadevali vse od sedemdesetih let. V Register nepremične kulturne dediščine je vpisan le park Seča,⁶⁸ vendar le v obsegu polotoka. V okviru samostanskega kompleksa so zaščitene še lesene skulpture v Kostanjevici. Skulpture, razpršene po Ravnah, formalno niso zaščitene, medtem ko so v Mariboru leta 1991 sprejeli Odlok o varstvu, urejanju in vzdrževanju javnih spomenikov in obeležij,⁶⁹ ki zajema tudi objekte Forme vive. Precej nejasnosti je okrog lastništva, saj se je po letu 1991 precej spremenila zakonodaja.⁷⁰ Kljub temu se v vseh štirih krajih zavedajo pomena Forme vive. Skrb za skulpture v Seči so prevzele Obalne galerije Piran, v Kostanjevici je za kipe zadolžena Galerija Božidar Jakac, na Ravnah pa Koroški pokrajinski muzej. V Mariboru skrbništvo nad skulpturami formalno ni dorečeno, v praksi pa si ga delita Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, OE Maribor, in Umetnostna galerija. Problematično je tudi varovanje fizične substance skulptur. Kot material je zlasti izpostavljen les, a so že v osemdesetih letih zaznavali tudi poškodbe na kamnu in na betonu v Mariboru.⁷¹

Vse štiri slovenske prireditve so bile že od vsega začetka zasnovane mednarodno. V večini pregledov evropske kiparske simpozijske dejavnosti predstavitvi matičnega simpozija v kamnolomu St. Margarethen neposredno sledi primer slovenske Forme vive, pisci pa izpostavljajo njeno kontinuiteto, kompaktnost v organizaciji in doslednost glede izbranega materiala na posamezni lokaciji.⁷²

⁶³ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor, ovoj Razne informacije: Delovno in finančno poročilo za leto 1972.

⁶⁴ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1969–1970, ovoj 1969: Zapisnik seje umetniškega sveta, 16. 6. 1969.

⁶⁵ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1969–1970, ovoj 1970: Marjan Vidmar, informacija za medije (brez naslova); Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1969–1970, ovoj 1970: Zapisnik seje umetniškega sveta, 19. 2. 1970.

⁶⁶ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1974–1977, ovoj 1976: Zapisnik seje umetniškega sveta Forme vive, 2. 2. 1976.

⁶⁷ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1974–1977, ovoj 1976: Zapisnik seje upravnega odbora, 7. 10. 1976.

⁶⁸ EŠD 467; razglasitev velja od leta 1983 naprej, skulpture na polotoku so varovane kot vrtno-arhitekturna dediščina lokalnega pomena.

⁶⁹ *Medobčinski uradni vestnik*, 18, 1991, str. 222–225.

⁷⁰ Na veliko nedorečenosti o varovanju je opozorila okrogla miza o Formi vivi, ki je 5. aprila 2016 potekala v Jakopičevem razstavišču v Ljubljani. Razpravljali so umetnostni zgodovinarji, ki so pri svojem delu neposredno povezani s Formo vivo, restavratorji, poznavalci s področja kulturnega turizma in predstavniki Ministrstva za kulturo. Slednji so poudarjali pravne zagate, ki otežujejo zavarovanje objektov.

⁷¹ Na skupščini Forme vive 15. 12. 1987 so sklenili, da je treba pristopiti k obnovi poškodovanih skulptur, dotrajane pa komisijsko odstraniti, gl. Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1986–1991.

⁷² HARTMANN 1988 (op. 6), str. 8. V kataloškem delu navedene publikacije izstopa Jugoslavija tudi po številu prireditev; le Avstrija in Nemčija jo prekašata v dolžini spiska, gl. HARTMANN 1988 (op. 17), str. 137–139.



10. Forma viva Makole,
stanje 2016

Vodstvo Forme vive je bilo upravičeno ponosno na doseženo. Funkcionarji niso nasprotovali uporabi imena Forma viva na kiparskih srečanjih vseh vrst, ki so se množila po Sloveniji, in so bili pripravljeni v okvir Forme vive sprejeti nove organizatorje, če bi se seveda prilagodili veljavnim pravilom.⁷³ Posnemovalci se niso odločili za priključitev in s tem povezane obveznosti, večinoma pa so izkoristili ime Forma viva, kar je z vidika pravil izvornih štirih simpozijev seveda sporno. Umetniški svet Forme vive je skrbel za kakovost vabljenih, kakovostni kriteriji posnemovalcev pa so raznoliki in redkokdaj zares visoki. Med letoma 1971 in 1973 so študentje ljubljanske likovne akademije prirejali mednarodne kiparske simpozije v Rožni dolini v Ljubljani, skulpture pa postavljali v parku med bloki študentskega naselja.⁷⁴ Več kiparskih srečanj se je zvrstilo v Rušah. Leta 1976 je osem slovenskih kiparjev v Rušah rezbarilo v lesu pod motom Človek v boju za svobodo, dve leti kasneje pa je devet avtorjev iz vseh jugoslovanskih republik ustvarjalo v kamnu na temo Človek – delo. Srečanje so ponovili leta 1981, takrat so sledili temi Človek – kultura. Vsa tri srečanja so podprla podjetja iz Ruš in Maribora.⁷⁵ Leta 1979 so kiparsko srečanje z imenom Forma viva organizirali tudi v Razvanju in ga ponovili še v letu 1983. V Razvanju je bil *spiritus agens* kipar samouk Franc Tobias (roj. 1937). Zgledoval se je po koloniji v Rušah in tudi avtorji, ki jih je vabil, so bili isti. Andrej Gulič razlikuje med ruškim in razvanjskim kiparskim srečanjem; ruški je vztrajal pri tematiki NOB in delavstva, medtem ko so v Razvanju kiparji delali brez zapovedanih vsebinskih in ideoloških okvirov.⁷⁶ Nekakšen odvod Forme vive Seča je bil kiparski simpozij v Lipici na Krasu, ki je potekal leta 1980 ob 400-letnici kobilarne; v kamnu je ustvarjalo pet kiparjev različnih narodnosti.⁷⁷ Od leta 2002 potekajo srečanja ljubiteljskih

⁷³ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1978–1980: Poročilo sekretariata Forme vive, 21. 3. 1980.

⁷⁴ Špelca ČOPIČ, Damjan PRELOVŠEK, Sonja ŽITKO, *Ljubljansko kiparstvo na prostem*, Ljubljana 1991, str. 160–161. Gl. tudi Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Študentsko naselje Rožna dolina.

⁷⁵ Pregled kiparskih simpozijev je v nalogi za strokovni izpit na konservatorskem področju podal Andrej GULIČ, *Evidentiranje in valorizacija form viv na območju ZVKDS – OE Maribor*, Maribor 2009 (tipkopis), s. p.

⁷⁶ GULIČ 2009 (op. 75). Tudi v Razvanju so tako kot v Rušah ustvarjali v lesu in prokromu. Skulpture niso v najboljšem stanju, leta 1991 pa so bile vključene v Odlok o varstvu, urejanju in vzdrževanju javnih spomenikov in obeležij v Občini Maribor (*Medobčinski uradni vestnik*, 18, 1991, str. 225).

⁷⁷ GULIČ 2009 (op. 75).



11. Daniel Vrečič: *Solza sladkosti*, 2007,
Forma viva Makole



12. Tone Demšar: *Organska rast*, 1985, *Murin park*
skulptur, zdaj Pomurski muzej Murska Sobota

kiparjev v Makolah. Sprva so udeleženci delali v lesu, v zadnjem času lahko svobodno izbirajo material, k sodelovanju pa vabijo tudi slikarje. V kraju so uredili deset kilometrov dolgo Pot Forma viva Makole, ob kateri so postavljena številna kiparska dela.⁷⁸ Kiparska dela so napolnila središče kraja in njegovo obrobje, nekaj skulptur pa je postavljenih tudi v Podovi pri Račah. Iz aluminija so skulpture, postavljene v bližini tovarne Impol v Slovenski Bistrici. Tudi v Zrečah pred tovarno Unior stoji več skulptur, ki so rezultat sodelovanja med tovarno in kiparji. Dela devetih uglednih slovenskih kiparjev so postavili na travnate površine v kompleksu tovarne Mura v Murski Soboti. Po propadu tovarne je zbirka postala del stečajne mase, vendar so jo leta 2012 v okviru projekta EPK Maribor 2012 uspeli odkupiti in je danes v hrambi Pomurskega muzeja.⁷⁹ Koncept likovnih kolonij so v Lendavi namerali izkoristiti za opremo mesta s skulpturami, vendar se jim je to le deloma posrečilo; idejo je zasnoval kipar Ferenc Kiraly (roj. 1936), ki je tudi avtor v Lendavi javno postavljenih del. Podobno zamisel je želel uveljaviti še v Laškem, a mu ni uspelo.⁸⁰ Posebnost so kiparski simpoziji, ki so jih organizirali v okolju več osnovnih šol. V Lescah na Gorenjskem so kiparji leta 1995 ustvarjali z namenom obogatiti šolski okoliš, otroški kiparski ustvarjalnosti pa so bila posvečena srečanja v Zavodnjah nad Šoštanjem (z imenom Mala Napotnikova kiparska kolonija), v Radljah ob Dravi in v Vzgojno-izobraževalnem zavodu Fran Milčinski v Smledniku. Najbolj vztrajni so v Malečniku, kjer se od leta 1985 zbirajo otroci iz mariborskih in okoliških osnovnih šol, njihovo delo, ki traja dva do tri dni, pa spremljajo strokovnjaki s Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru.⁸¹ S skulpturami iz pohorskega granita je

⁷⁸ Za osnovne informacije o poti gl. www.obcina-makole.si/novica/5948 (7. 1. 2016).

⁷⁹ Janez BALAŽIČ, *Murin park skulptur*, Murska Sobota 2012.

⁸⁰ Informacija iz pogovora z avtorjem, november 2015.

⁸¹ Matjaž DUH, Kiparjenje osnovnošolcev v lesu, *Otroško kiparsko srečanje Malečnik. 15 let* (ur. Matjaž Duh), Maribor

opremljenih nekaj počivališč ob slovenskih avtocestah, nastale pa so v okviru kiparskega simpozija na Bledu leta 1996; srečanje je potekalo ob organizacijski podpori Obalnih galerij Piran. Sprva so bile ambicije velike; pod naslovom Forma viva za slovenske ceste naj bi kiparji opremili počivališča ob avtocestah, a je začetna ideja zamrla takoj po letu 1996.⁸² Sorodnih prizadevanj je bilo po Sloveniji še več, vendar niso sistematično evidentirana in tudi ne ovrednotena, skrb za vzdrževanje skulptur in njihove okolice pa ni vedno vzorna.

Tudi drugod po Jugoslaviji so organizirali kiparske simpozije, ki niso dosegali tolikšne mednarodne odmevnosti kot v Sloveniji, njihova dediščina pa je slabo evidentirana. Wolfgang Hartmann v monografiji iz leta 1988 zgolj našteje lokacije: Arandjelovac (od 1974), Bihać (1967), Krapina (1978), Labin (1970 in 1973), Prilep (od 1964) in Skopje (1973).⁸³ Daljši spisek je objavljen v publikaciji, ki je izšla ob tridesetletnici likovnih kolonij v Vojvodini; poleg naštetih so navedeni še kraji Valjevo, Vrnjačka Banja, Ostrovac in Danilovgrad.⁸⁴ Tudi v jugoslovanskem merilu je veljalo posebno spoštovanje do slovenske Forme vive in leta 1971 je Zveza likovnih umetnikov Jugoslavije odlikovala Mednarodni kiparski simpozij Forma viva za posebne zasluge.⁸⁵

Štirje slovenski kiparski simpoziji, ki jih je podpirala aktualna politična oblast, so bili ena od priložnosti za promocijo Jugoslavije kot odprte, neuvrščene in miroljubne države, ki je vedno pripravljena na sodelovanje med narodi.⁸⁶ V številnih zapisih o razlogih za delovanje Forme vive sledimo mislim, ki poudarjajo združevalno moč umetnosti, ter beremo zanosne besede o etiki in bratstvu vseh ljudi.⁸⁷ Razlike s Prantlovo težnjo po osebni in umetniški svobodi so znatne. Uta Prantl Peyrer, soproga kiparja Karla Prantla, je Formo vivo v Kostanjevici ovrednotila kot politično manifestacijo; menila je, da so umetnike vabili z ozirom na aktualno politično situacijo v državi.⁸⁸ Z ostrim negativnim mnenjem je organizatorjem zagotovo naredila krivico. Slovenski simpoziji so resda uživali politično podporo, vendar je bila skrb organizatorjev za kakovost prireditev na prvem mestu. Umetniki so se prijavi na razpis, člani umetniškega sveta pa so izbrali sodelujoče. Povedno je besedilo, s katerim so vabili k prijavam: »Namen našega simpozija je v tem, da skušamo združevati umetnike različnih narodnosti v skupnem delu, jim pomagati uresničevati možnost neodvisnega in svobodnega umetniškega izražanja, ter tako populariziramo sodobno svetovno in svoje likovno ustvarjanje. Na ta način širimo razumevanje in sodelovanje med ljudstvom in umetniki, kakor tudi pomagamo pri spoznavanju in zbliževanju med narodi.«⁸⁹ Tajnik je vabila posredoval umetniškim združenjem

2000, str. 3–4; Neva KOVAČIČ, Forma viva Malečnik praznuje 30 let, *Mednarodno kiparsko srečanje mladih Forma viva Malečnik. 30 let* (ur. Neva Kovačič), Maribor 2014, str. 4–5. Od leta 1994 razstave malih kiparjev spremljajo katalogi, organizatorji pa so k sodelovanju vabili tudi osnovnošolce iz sosednjih držav.

⁸² GULIČ 2009 (op. 75); KOŠAN 2015 (op. 26), str. 20.

⁸³ HARTMANN 1988 (op. 17), str. 138.

⁸⁴ *XXI. likovni susret Subotica 1982. 30 godina vojvođanskih kolonija. 20 godina likovnog susreta* (ur. Gabor Silađi), Subotica 1982, str. 69–76. Tudi spisek v navedeni publikaciji je pomanjkljiv.

⁸⁵ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1971–1973, ovoj 1971: Zapisnik seje upravnega odbora, 25. 2. 1971.

⁸⁶ HOČEVAR 1983 (op. 28), str. 9. Političarka Vilma Pirkovič, ki je vodila upravni odbor Forme vive med 1961 in 1973, je govorila o umetnosti, ki naj utrjuje mir in zbližuje narode, gl. ČOPIČ 1965 (op. 5), str. 4. O tovrstnih tendencah na področju umetnosti glej tudi članka Tanja ZIMMERMANN, Novi kontinent – Jugoslavija. Politična geografija »tretje poti«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 46, 2010, str. 163–188; Tanja ZIMMERMANN, Introduction, *Balkan Memories. Media Constructions of National and Transnational History* (ur. Tanja Zimmermann), Bielefeld 2012, str. 11–30.

⁸⁷ Mdr. Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1961: Poročilo o kiparskih simpozijih v letih 1961, brez datuma.

⁸⁸ WORTMANN 2006 (op. 3), str. 114.

⁸⁹ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967. Avtor besedila je Marjan Vidmar.

in drugim sorodnim organizacijam po različnih državah, pošiljal pa jih je tudi na veleposlaništva. Nekateri kiparji so se prijavljali individualno, v nekaterih državah pa so opravili predhodno selekcijo. Dobro izkušnje z japonskimi umetniki, ki so očitne tudi na drugih evropskih deloviščih, so temeljile na izvrstni organiziranosti kiparjev na Japonskem.⁹⁰ V letu 1961 so načrtovali, da bi po zaključenem delu v Seči in Kostanjevici rezultate dela ocenila mednarodna komisija in najboljše tudi odlikovala. Že prvo leto so oblikovali predlog za člane mednarodne komisije, v kateri naj bi poleg Zorana Kržišnika sodelovala Umbro Appolonio, takratni generalni sekretar Beneškega bienala, in dr. Alfred Schmeller, likovni kritik z Dunaja. Vendar ocenjevanja niso izvedli; več udeležencev je ob napovedi ocenjevanja izrazilo nasprotovanje pa tudi nekaj članov umetniškega sveta je menilo, da je ocenjevanje na kiparskih srečanjih neprimerno; ne nazadnje v vabilu k sodelovanju ni bilo niti omenjeno.⁹¹ O ocenjevanju po zaključenih simpozijih so sicer razpravljali še leta 1962 in omenjali možnosti diskretnega internega vrednotenja,⁹² potem pa je umetniški svet skupaj s kritikom Alfredom Schmellerjem v avgustu 1962 obiskal Sečo in Kostanjevico in pripravil poročilo. Očitno ni bilo najbolj ugodno,⁹³ saj so člani umetniškega sveta razpravljali o potrebi po dvigu kakovosti.⁹⁴ Člani umetniškega sveta, ki ga je vodil Zoran Kržišnik, so še predlagali, da bi v prihodnje povabili k sodelovanju nekaj vrhunskih kiparjev, čemur je ostro nasprotovala predsednica upravnega odbora Vilma Pirkovič, ki je sicer sama razmišljala podobno, ko je analizirala dogajanje v prvem letu delovanja *Forme vive*.⁹⁵ Gostovanje uglednih avtorjev bi po eni strani zahtevalo spremembe v pogojih dela, Pirkovičeva pa je tudi menila, da razmerje med »modernisti in konservativci« ni pravilno. Ni se strinjala, da med stvaritvami prevladuje abstrakcija, med udeleženiimi kiparji pa je naštel največ Italijanov. Pogrešala je umetnike iz vzhodnega dela Evrope, vsekakor pa si je želela večje število Jugoslovancev. Člane umetniškega sveta je še opozorila, da lahko le predlagajo izbor umetnikov, potrjuje pa ga upravni odbor.⁹⁶ Zoran Kržišnik je odgovarjal še ostreje in poudarjal kriterij kakovosti brez ozira na stilno orientacijo in narodnostno pripadnost avtorja.⁹⁷ Polemika se je vlekla več mesecev in povzročila napetosti med člani umetniškega sveta, ki so vztrajali pri kakovosti kot najpomembnejšem kriteriju, in predsednico upravnega odbora. Tajnik Vidmar je skušal blažiti nesoglasja. Očitno pa so se v zaostritev začeli vpletati politiki, kakor je razbrati iz Vidmarjevega pisma, ki ga je naslovil na Pirkovičevo.⁹⁸ Predsednico je vljudno, a resno posvaril pred nevarnostjo propada projekta, saj naj bi Beno Zupančič že zaustavil del financiranja. Vidmarju je spore nazadnje uspelo pomiriti.

⁹⁰ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*: izjava Zorana Kržišnika na seji upravnega odbora 7. 10. 1975.

⁹¹ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1961: Zapisnik seje upravnega odbora, 6. 10. 1961.

⁹² Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1962: Zapisnik seje upravnega odbora, 6. 4. 1962.

⁹³ V ohranjeni dokumentaciji poročila ni najti.

⁹⁴ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1962: pismo Vilme Pirkovič z dne 22. 11. 1962, naslovljeno na Marjana Vidmarja; Zapisnik seje umetniškega sveta, 16. 11. 1962.

⁹⁵ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1962: Vilma Pirkovič, Nekaj vprašanj in predlogov v zvezi z bodočim poslovanjem »*Forme vive*«, 14. 2. 1962.

⁹⁶ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1963: Zapisnik seje upravnega odbora, 11. 1. 1963.

⁹⁷ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1964–1966, ovoj 1964: Zapisnik seje upravnega odbora, 6. 1. 1964.

⁹⁸ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1962: pismo Marjana Vidmarja Vilmi Pirkovič, 26. 11. 1962.

V letu 1961 so se organizatorji zavezali: »Sodelujočim mojstrom je zagotovljena popolna svoboda umetniškega izraza, saj velja kot glavno merilo presoje le kvaliteta njihovih del.«⁹⁹ Nekateri člani upravnega odbora so že na samem začetku delovanja *Forme vive* poskušali kot kriterije za izbor udeležencev uveljaviti dejavnike, ki niso bili povezani zgolj s kakovostjo. Razpravljali so o čim pestrejši nacionalni zastopanosti in o razmerju med domačimi in tujimi avtorji; v letu 1961 se je pojavila celo zahteva, naj imajo prednost kiparji iz držav, ki so se borile proti fašizmu.¹⁰⁰ Podobna je bila misel, naj bi posebej vabili tudi ustvarjalce iz neuvrščenih držav.¹⁰¹ Nekateri člani upravnega odbora so želeli že v vabilih poudariti, da si v Sloveniji želimo tudi figurativnih skulptur.¹⁰² Nabor udeležencev dokazuje, da člani umetniškega sveta takšnih sugestij niso upoštevali.

Kljub vsemu kaže nekoliko širše pojasniti ostro pripombo Ute Prantl Peyrer. Karl Prantl je z naklonjenostjo spremljal organizacijo *Forme vive* v Sloveniji, pri tem pa očitno gojil željo, da vzpostavi avtoriteto nad slovenskimi delovišči. V letu 1961 je prišel na obisk sekretar simpozija v St. Margarethnu Friedrich Czagan in predlagal tesno sodelovanje. Izdajali naj bi skupne publikacije in sklenili sporazum o izbiranju kiparjev. Slovenski organizatorji so želeli ostati neodvisni in so tovrstno sodelovanje enoglasno zavrnilo,¹⁰³ predlagali pa formiranje posvetovalnega odbora; na predlog niso dobili odgovora.¹⁰⁴ Člani umetniškega sveta so Czaganu očitali, da hoče imeti glavno besedo na večini evropskih kiparskih simpozijev, kar so razumeli kot monopol. Kritizirali so sodelovanje enih in istih kiparjev na različnih lokacijah,¹⁰⁵ zato so sami skušali izbirati udeležence tudi tako, da so se izogibali kiparjem, ki so pogosto sodelovali na drugih evropskih simpozijih.¹⁰⁶ Verjetno so se prav iz takšnih razlogov leta 1964 skušali priključiti združenju kiparskih simpozijev FISS (Fédération Internationale des Symposiums de Sculpteur) in Marjan Vidmar se je 12. novembra istega leta udeležil shoda v nekdanjem cistercijskem samostanu Royaumont v bližini Pariza. V poročilu je navedel, da so zbrani (bilo je približno 50 udeležencev) slovenski Formi vivi pripisali vodilno mesto med kiparskimi simpoziji.¹⁰⁷ Na shodu so govorili o mednarodnem projektu z imenom *Cesta umetnosti* (*Voie des Arts*); vsaka od sodelujočih držav naj bi predlagala, kako bi ob pomembnih tranzitnih cestah postavili skulpture. Za slovensko Formo vivo bi to pomenilo nov način postavljanja skulptur; galerija na prostem sicer že z vključitvijo simpozija na Ravnah ni bila več edina oblika prezentacije kipov.¹⁰⁸ Vidmar je o ideji poročal kolegom in člani umetniškega sveta in upravnega odbora so bili dokaj navdušeni. Zaradi pomanjkanja denarja za plačilo članarine in udeležbe na shodih so se morali odreči

⁹⁹ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1961: Poročilo o kiparskih simpozijih v letu 1961, brez datuma.

¹⁰⁰ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1961: Zapisnik seje upravnega odbora, 18. 4. 1961.

¹⁰¹ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1962: Seja upravnega odbora, 16. 2. 1962.

¹⁰² Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1962: Seja upravnega odbora, 22. 2. 1962.

¹⁰³ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1961: Zapisnik seje upravnega odbora, 18. 4. 1961.

¹⁰⁴ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1962: Zapisnik seje upravnega odbora, 6. 4. 1962.

¹⁰⁵ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1962: Zapisnik seje umetniškega sveta, 16. 11. 1962.

¹⁰⁶ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1961–1963, ovoj 1963: Zapisnik seje upravnega odbora, 10. 5. 1963.

¹⁰⁷ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1964–1966, ovoj 1964: Marjan Vidmar, Poročilo o potovanju na shod v Royaumontu, 27. 11. 1964.

¹⁰⁸ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1964–1966, ovoj 1964: Zapisnik seje upravnega odbora, 2. 10. 1964.

formalnemu sodelovanju v mednarodnem združenju,¹⁰⁹ vendar se združenje in projekt Cesta umetnosti omenjata še v letu 1968.¹¹⁰ Že v letih 1964 in 1965 je Vjenceslav Richter v okviru kostanjeviškega simpozija zasnoval skulpturo z imenom *Cesta umetnosti*, ki je postavljena ob avtocesti Ljubljana–Zagreb, in sicer v bližini Drnovega.¹¹¹ Prvotna ideja je bila postaviti šest identičnih skulptur v zaporedju, ki bi mimo vozečim predočila hitrosti potovanja (med 80 in 100 km/h) prilagojen ritem približujočega se in oddaljujočega se objekta. Vjenceslav Richter je bil pripravljen preizkusiti se v nalogi, ki je bila v našem prostoru povsem nova. Izvedba se je zavlekla in leta 1966 so se zaradi pomanjkanja denarja odločili postaviti le en element, s postavitvijo pa organizatorji niso bili zadovoljni, saj ne stoji na mestu, ki ga je določil avtor.¹¹²

Vsa štiri kiparska prizorišča so kljub nekaterim zadržkom med slovenskimi ustvarjalci in tudi med širšo javnostjo vzbujala veliko zanimanja; prisotnost tujih umetnikov, ki so prezentirali drugačne likovne prakse, je bila priložnost za širjenje obzorij. Tako v Sloveniji kakor tudi drugod po Jugoslaviji so bila kiparska naročila po letu 1945 vezana pretežno na spomenike, posvečene dogodkom in junakom narodnoosvobodilnega boja. Čeprav so kiparji že v drugi polovici petdesetih let tudi na področju javnih spomenikov postopoma opuščali zvestobo realizmu, pa so bila pričakovanja naročnikov v veliki meri še vedno usmerjena v portretno prepoznavnost in ideologiji primerno narativnost. Kiparski simpoziji so omogočali nekaj povsem drugega; bili so priložnost, da kiparji tudi v velikih dimenzijah realizirajo najdržnejše zamisli.

Kamnite skulpture v Seči in lesene v Kostanjevici so umeščali v naravno okolje; Majda Božeglav Japelj uporablja izraz »muzejski park sodobne skulpture« in poudarja značilnosti javnega parka.¹¹³ Povezanost z naravo je bila vodilni motiv za arhitekta Grego Košaka (roj. 1932), ki je bil zadolžen za postavitve skulptur. Zlasti v Seči je ne ravno velik polotok predstavljal omejitev in naraščajoče



13. Vjenceslav Richter: *Cesta umetnosti*, 1966, skulptura ob cesti Ljubljana–Zagreb

¹⁰⁹ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1964–1966, ovoj 1965: Zapisnik seje upravnega odbora, 10. 12. 1965.

¹¹⁰ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1968, ovoj 1968: Marjan Vidmar, delovno poročilo (brez naslova), 16. 12. 1968.

¹¹¹ ČOPIČ 1983 (op. 11), str. 35, 80, 139.

¹¹² Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1964–1966, ovoj 1964: Lado Smrekar, poročilo za leto 1964 (brez naslova); Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1964–1966, ovoj 1965: Zapisnik seje umetniškega sveta, 18. 3. 1965; Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1964–1966, ovoj 1965: Zapisnik seje upravnega odbora, 10. 12. 1965; Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1964–1966, ovoj 1966: Zapisnik seje umetniškega sveta, 27. 5. 1965; Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1968, ovoj 1967: Zapisnik seje umetniškega sveta, 9. 6. 1967.

¹¹³ BOŽEGLAV JAPELJ 2014 (op. 25), str. 6.



14. Matjaž Počivavšek: *Brez naslova*, 1989,
Forma viva Ravne na Koroškem



15. Johann Vogl: *Meteorit*, 2014,
Forma viva Ravne na Koroškem

število skulptur je zahtevalo nove urbanistične rešitve.¹¹⁴ Travniki v okolici samostana v Kostanjevici ponujajo svobodnejšo širitev parka. Samostan predstavlja pomemben prostorski poudarek in večina kiparjev je ustvarjala v zavestnem odnosu do stare arhitekture. Skulpture, ki so nastale na Ravnah in v Mariboru, pa so povezane z urbanimi sredinami. Na Ravnah in v Mariboru so skulpture premišljeno umeščene vsaka na svojo mikrolokacijo. Med mestoma so precejšnje razlike, ne zgolj v velikosti. Ravne so pozidane na razgibanem terenu. Nad starim delom naselja se strmo dvigajo okoliške vzpetine z novimi stanovanjskimi soseskami in postavljalci skulptur so upoštevali dinamično konfiguracijo terena. Prvotni namen je bil s skulpturami opremiti nova blokovska naselja, kasneje pa so z jeklenimi kipi poudarjali zlasti urbanistično izpostavljene točke v kraju in na njegovem obrobju.

Člani upravnega odbora in umetniškega sveta slovenske *Forme vive* so sproti skrbeli za dokumentiranje dogajanja in arhiviranje pismenega gradiva.¹¹⁵ Ob zaključkih posameznih simpozijev so izhajali katalogi, natisnjene pa so bile tudi štiri obsežnejše monografije s prispevki več avtorjev.¹¹⁶ Prispevki niso zgolj hvalnica simpozijev. Izpostaviti kaže zadržan in kritičen pogled Špelce Čopič, ki sicer ni aktivno sodelovala v organizaciji *Forme vive*, je pa spremljala njene rezultate. Kot pomanjkljivost je izpostavila dejstvo, da člani sveta sicer izbirajo udeležence,¹¹⁷ ne morejo pa vplivati na njihovo produkcijo; s svojimi odločitvami pač tvegajo. *Formo vivo* je primerjala z ljubljanskim Mednarodnim grafičnim bienalom, ki je v javnosti dosegel mnogo večji ugled. Zapisala je, da je za

¹¹⁴ Stane BERNIK, *Prostori Forme vive*, *Forma viva* 1983 (op. 11), str. 16–17.

¹¹⁵ Ko organizacija *Forme vive* v devetdesetih letih ni več potekala centralizirano, je simpozij naslednjih nekaj let deloval le še v Seči. Arhiv so iz tega razloga (sicer neformalno) prevzele v oskrbo Obalne galerije in ga v naslednjem obdobju tudi preselile v svoje prostore. Ker so za arhiv pokazali zanimanje tudi v Kostanjevici, na Ravnah in v Mariboru, je bil leta 2016 razdeljen med navedene lokacije glede na vsebino posameznih dosjejev. Arhiv za *Formo vivo* Maribor je prevzela Umetnostna galerija Maribor. Kolegoma Majdi Božeglav Japelj iz Obalnih galerij in Marku Košanu iz Koroške galerije likovnih umetnosti se iskreno zahvaljujem za pomoč pri sledenju arhivskega gradiva. Kljub številnim dosedanjim prispevkom o *Formi vivi* se je izkazalo, da poglobljeno seznanjanje z arhivskim gradivom omogoča nove poglede na to zanimivo poglavje novejšje umetnosti na Slovenskem. Po eni strani se razblinja pogosto preveč povečani pomen *Forme vive*, saj dokumentacija razgalja tudi njene slabosti, po drugi strani pa lahko dolgoletni projekt prepoznavamo v vsej njegovi širini in mednarodni pojavnosti. Dokumentacija hkrati odstira stanje duha na takratnem slovenskem likovnem prizorišču, ki prav tako ni bilo enoznačno; nihalo je med ozko domačijsko in ideološko zamejenostjo in samozavestnim nastopom v mednarodnem okolju.

¹¹⁶ *Forma viva* 1983 (op. 11), Ljubljana 1983; MILOVANOVIĆ 2011 (op. 28); *Forma viva* 2015 (op. 26); *Forma viva* 2015 (op. 30).

¹¹⁷ Kiparji so morali prijavi priložiti podatke o svojem dotedanjem delu, osnutek za načrtovano simpozijско skulpturo pa je bil zaželen, čeprav ne obvezen.

renomiranega umetnika razmeroma preprosto poslati v Ljubljano nekaj grafičnih listov, medtem ko se ugleden kipar težje odloči, da se bo za več tednov ali celo mesecev odpravil v improviziran atelje. Čopičeva je pogrešala odziv najuglednejših kiparjev, opozorila pa je tudi na spodrsrlaje pri posameznih realizacijah.¹¹⁸ Zanimivo je, da je Čopičeva že leta 1965, ko so na Ravnah organizirali šele prvi simpozij (1964), ocenila, da je ravenska prireditev mnogo obetavnejša od portoroške in kostanjeviške. Ocenila jo je kot »drznejši korak« in kot »bojni krik današnjega časa«.¹¹⁹ Ne brez skepse je o Formi vivi pisal tudi Emilijan Cevc, ki je opozoril, da se organizatorji simpozijev glede na statut lastništvu skulptur ne smejo in ne morejo odpovedati in da torej ni dovoljena nobena selekcija.¹²⁰ Podobno kritično, čeprav v pogledu z večje časovne distance, izzveni besedilo Marka Košana, ki izpostavlja kakovostno uspele realizacije ravenske Forme vive, a ne zamolči zdrsov in preskromnih zasnov.¹²¹ Tudi Majda Božeglav Japelj je kritična pri valorizaciji zbirke v Seči; po njenem prepričanju le nekatere skulpture dosegajo »jasno konceptualno in visoko estetsko vrednost«.¹²²

Kljub nekaterim argumentiranim pomislekom lahko dediščino vseh štirih slovenskih kiparskih simpozijev v splošnem ovrednotimo kot kakovostno in vredno vsesplošne pozornosti. Takšno je tudi vrednotenje v okolju vseh štirih delovišč, saj se v vseh krajih bolj ali manj uspešno trudijo z zaščitnimi posegi na skulpturah in z urejanjem njihove neposredne okolice. Ob primerjavah s sorodno zapuščino v nekaterih drugih državah, zlasti v državah nekdanjega vzhodnega bloka,¹²³ lahko sklenemo, da so v vseh štirih slovenskih krajih Formo vivo sprejeli kot nepogrešljivo sestavino svoje kulturne krajine. V zadnjih letih se je zanimanje za Formo vivo okrepilo tudi v strokovnih krogih. V Galeriji Božidar Jakac v Kostanjevici so leta 2011 ob petdesetletnici prvega kiparskega simpozija v Sloveniji pripravili pregledno razstavo in izdali monografijo,¹²⁴ razstava pa je čez leto dni gostovala še na Ravnah. Na Ravnah so ob pomoči umetnostnih zgodovinarjev iz Koroške galerije likovnih umetnosti v Slovenj Gradcu leta 2015 izdali monografijo, ki predstavlja rezultate Forme vive Ravne od njenih začetkov v letu 1964 do 2014.¹²⁵ Skoraj istočasno so Galerija Božidar Jakac v Kostanjevici in Obalne galerije Piran izdale monografijo s pregledom dogajanja na vseh slovenskih simpozijских prizoriščih v obdobju od 1982 do 2014.¹²⁶ V Piranu so sodelavci Obalnih galerij junija 2013 organizirali simpozij, na katerem so razpravljali o stanju in prihodnosti Forme vive,¹²⁷ Majda Božeslav

¹¹⁸ ČOPIČ 1983 (op. 11), str. 31–32. Razpravi o kakovosti rezultatov in o neuspešnih realizacijah je mogoče slediti tudi v zapisnikih iz arhiva Forme vive. Poveden je zlasti zapisnik z dne 7. 10. 1975, ko so prisotni precej ostro debatirali in o dveh preskromnih prispevkih in o krivdi za tako situacijo.

¹¹⁹ ČOPIČ 1965 (op. 5), str. 8–10.

¹²⁰ CEVC 1965 (op. 25), str. 12.

¹²¹ KOŠAN 2015 (op. 30), str. 15–26.

¹²² BOŽEGLAV JAPELJ 2014 (op. 25), str. 15.

¹²³ Eden od močnejših kiparskih simpozijev je v šestdesetih letih potekal v slovaških Košicah, in sicer pod okriljem tamkajšnje tovarne jekla. V letu 2013, ko so bile Košice skupaj z Marseillem evropska prestolnica kulture, v programskem gradivu in drugih promocijskih publikacijah ni bilo mogoče najti nobene informacije o jeklenih skulpturah, prav tako o simpoziju ni bilo mogoče pridobiti informacij na tamkajšnjem zavodu za varstvo kulturne dediščine. Na sprehodu po mestu sem podpisana našla eno samo skulpturo, ki je bila, sodeč po videzu, verjetno del simpozijske produkcije. Žal je kompozicija velikih dimenzij na trgu pred domom kulture v propadajočem stanju.

¹²⁴ MILOVANOVIĆ 2011 (op. 28).

¹²⁵ *Forma viva* 2015 (op. 30).

¹²⁶ *Forma viva* 2015 (op. 26).

¹²⁷ Prim. http://www.lokalno.si/2013/07/26/100925/zgodba/Zaključek_Forma_vive_2013_in_odprtje_razstave_Janeza_Lenassija/ (12. 10. 2016). Dejstva, da so Obalne galerije leta 2013 namesto Forme vive organizirale posvet o njej, domačini niso sprejeli z razumevanjem; v medijih so se pojavili številni negativni odzivi. V letu 2015 je Forma viva ponovno stekla v nekoliko spremenjeni obliki. Trije izbrani kiparji niso delali na tradicionalnem delovišču v

Japelj pa je v svoji doktorski disertaciji ponudila iztočnice za profiliranje prihodnjega programa *Forme vive* v Seči.¹²⁸ V zadnjem obdobju je steklo tudi obnavljanje skulptur, saj so številne že utrpeli poškodbe. Tudi v Mariboru so leta 1992 pričeli postopno sanacijo betonskih skulptur, Umetnostna galerija Maribor pa skupaj s Kolesarsko mrežo Maribor prireja priljubljene kolesarske izlete, ki vodijo obiskovalce med vsemi devetnajstimi skulpturami, kar so podprli z informacijsko zloženko z osnovnimi podatki o objektih na dvanajst kilometrov dolgi poti.¹²⁹ Mariborska Forma viva je bila del raziskovalnega projekta *Likovna umetnost v prostoru mesta Maribor*,¹³⁰ nima pa še svoje monografije, čeprav bi si svojstvena zbirka monumentalnih betonskih skulptur, ki predstavljajo pomemben segment urbanistične podobe sodobnega Maribora, zaslužila tudi tovrstno pozornost.

Forma viva Maribor

Ko je že bilo odločeno, da udeleženci *Forme vive* v Seči uporabljajo kamen, v Kostanjevici hrastov les in na Ravnah jeklo, so se v upravnem odboru *Forme vive* začeli ozirati po Sloveniji za še eno lokacijo s svojim posebnim materialom. Želeli so prepričati vodstvo Tovarne glinice in aluminija v Kidričevem in Impola v Slovenski Bistrici, naj podpreta simpozij z aluminijem in potrebno tehnično pomočjo, vendar se nagovorjeni za idejo niso ogreli.¹³¹ Leta 1967 pa so člani upravnega odbora sprejeli predlog mariborskega gradbenega podjetja Stavbar, naj v svoj program sprejmejo simpozij, na katerem bi ustvarjali v betonu. Predlog ni bil sprejet povsem enoglasno, bili so tudi dvomi, kakršni so se porajali že ob sprejetju delovišča na Ravnah v letu 1964. Postavljanje skulptur v urbani prostor je bilo drugačno od prvotne ideje o parku skulptur, ki je imel značaj galerijske zbirke. Zlasti Lado Smrekar, zagotovo eden najbolj predanih organizatorjev *Forme vive*, je bil zadržan do »servisa za izdelavo skulptur v naseljih«, kakor se je izrazil, vendar ustanovitvi novega delovišča ni nasprotoval.¹³²

Mariborski kiparski simpozij ni edini, kjer so nastajale betonske skulpture. Leta 1986 so se pri delu v betonu zbrali umetniki v Helsinkih, leta 1988 pa v Dotternhausnu v Nemčiji.¹³³ V Sloveniji beton sicer ni prav pogost kiparski material; v sodobnih materialih je že konec petdesetih let eksperimentiral Jakob Savinšek, na začetku šestdesetih let pa je v betonu (oz. črnem cementu¹³⁴) začel

Seči, temveč v lucijskem mestnem parku, kjer so skulpture tudi ostale. Več: <http://www.pressclipping.si/pr-news.php?newsid=1975> (12. 10. 2016). Žal je prav prostor parka v Luciji v letu 2016 postal predmet spora med Občino Piran in lastniki marine.

¹²⁸ BOŽEGLAV JAPELJ 2014 (op. 25).

¹²⁹ Breda KOLAR SLUGA, *Forma viva Maribor 1967–1986*, Maribor 2009 (informativna zloženka).

¹³⁰ Aplikativni projekt (L6-4315) je potekal med letoma 2011 in 2014. V njem so sodelovali Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Mariboru in Inštitut za informatiko Fakultete za elektrotehniko, računalništvo in informatiko Univerze v Mariboru, financirale pa so ga Javna agencija za raziskovalno dejavnost RS, Mestna občina Maribor in SAZU. Spletna stran, ki je bila oblikovana v okviru projekta, med drugim posreduje podatke tudi o Formi vivi: <http://www.mariborart.si/pot/-/article-display/forma-viva> (14. 10. 2016).

¹³¹ Ideja o organizaciji simpozija v aluminiju pravzaprav nikoli ni povsem zamrla. V dokumentaciji pogosto naletimo na razmišljanja te vrste. Tako je bilo spomladi leta 1972 in tudi še oktobra 1975, ko je Lado Smrekar kot član upravnega odbora sprožil misel, da bi odprli peto delovišče na Ptuj, delali pa bi v aluminiju ali tudi v umetnih masah. O tem gl. Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1971–1973, ovoj 1972: Zapisnik seje umetniškega sveta, 6. 4. 1972; Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1974–1977, ovoj 1976: Zapisnik seje upravnega odbora, 7. 10. 1975.

¹³² Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1967–1968, ovoj 1967: Zapisnik seje upravnega odbora, 9. 12. 1968.

¹³³ Werner POKORNY, *Material und Technik*, v: Hartmann, Pokorny 1988 (op. 6), str. 88.

¹³⁴ Črni cement je hidravlično vezivo, namenjeno pripravi betona. Ima visoko začetno in končno trdnost in se hitro



16. Grega Košak: znak mednarodnega kiparskega simpozija *Forma viva*

delati Tone Lapajne (1933–2011).¹³⁵

Ustanovitev *Forme vive* Maribor je kronološko vzporedna z mariborskim povojnim gospodarskim razvojem. Gradbena industrija je v Mariboru doživela svoj vrhunec v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja, ko so gradili velike tovarniške hale in morali pri tem reševati zahtevna tehnična vprašanja, mariborski gradbeniki pa so bili glede inovativnosti vodilni v Jugoslaviji tudi na področju stanovanjske gradnje. Mariborskim gradbenim inženirjem je sodelovanje z umetniki ponujalo možnosti za inovacije in eksperimente, saj so jih kiparji s svojimi načrti za zapletene forme soočali z nepričakovanimi izzivi. Ing. Boris Majaron je zapisal: »Izvedba vsake skulpture je zahtevala posebno rešitev, skladno z zamislijo umetnika. Nekateri so oblikovali model v naravni velikosti, po katerem je

bil izdelan kalup. Drugi so oblikovali kalup kot negativ, v katerem je bila odlita skulptura. Monumentalne dimenzije in velika teža odlitkov so zahtevale mnogo iznajdljivosti Stavbarjevih strokovnjakov pri izdelavi in postavitvi. Upoštevati je bilo treba tudi želje kiparjev glede strukture in barve betona od gladke snežno bele marmorne površine, preko naravnega betona do intenzivno črnega materiala, iz katerega so reliefno oblikovane plošče fasadne ploskve na Prešernovi ulici. Realizirane stvaritve dokazujejo široko paleto možnosti, ki jih nudi beton kot material umetniškega snovanja.«¹³⁶

Pobuda za mariborsko *Formo vivo* je prišla neposredno iz gradbenega podjetja Stavbar, najprej neuradno. Branko Avsenak, predsednik Zveze kulturnih delavcev Maribor, se je z novico obrnil na sekretarja *Forme vive* Marjana Vidmarja. Na uvodnem razgovoru v Mariboru sta sodelovala tudi arhitekt Branko Kocmut v vlogi mestnega urbanista in Sergej Vrišer kot poznavalec kiparstva. Vidmar je predlog podjetja Stavbar, naj bi skulpture postavili v novih stanovanjskih soseskah, nekoliko dopolnil z mnenjem, da bi nekatere od skulptur morale stati tudi v starem mestnem jedru, od drugih predlogov pa je zanimiva Kocmutova misel, da naj bi v okviru *Forme vive* čim prej razpisali izdelavo fontane na Trgu svobode.¹³⁷ Vršilec dolžnosti direktorja Stavbarja Boris Vadnjal je poskrbel za sklep delavskega sveta o pristopu k financiranju *Forme vive*, ki je datiran s 25. aprilom 1967. Sklep, ki ga je

veže, zato je priročen tudi v kiparstvu. Po videzu ni črn. Za razlago se zahvaljujem Samuelu Grajfonerju, rednemu profesorju na Oddelku za likovno umetnost na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru.

¹³⁵ Nadja ZGONIK, Varuh spomina zemlje, *Tone Lapajne. Spomin zemlje* (ur. Barbara Savenc, Marija Skočir), Muzej in galerije mesta Ljubljane, Ljubljana 2016, str. 48–49.

¹³⁶ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967: nedatiran tipkopis.

¹³⁷ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967: Marjan Vidmar, Poročilo o službenem potovanju v Maribor, 21. 4. 1967. Na sedanjem Trgu svobode je bila že pred drugo svetovno vojno predvidena skulptura večjih dimenzij, in sicer je bil leta 1940 že v izdelavi konjeniški spomenik kralja Aleksandra Karađorđevića po načrtih kiparja Zdenka Kalina in arhitekta Jaroslava Černigoja; njegovo dokončanje je preprečila vojna. Po drugi svetovni vojni je bilo več poskusov na tem mestu postaviti spomenik NOB, kar pa je bilo realizirano šele leta 1975 z objektom Slavka Tihca. Več: Špelca ČOPIČ, *Javni spomeniki v slovenskem kiparstvu prve polovice 20. stoletja*, Ljubljana 2000, str. 358–361; Aleksander BASSIN, Med vizionarstvom in eksperimentom. Monumentalno in eksperimentalno kiparstvo Slavka Tihca, *Slavko Tihec 1928–1993* (ur. Breda Kolar Sluga), Umetnostna galerija Maribor, Maribor 2003, str. 134–139.

posredoval upravnemu odboru *Forme vive*, je dodatno opredelil s predlogom, naj simpozij organizirajo na tri leta, vsakič s petimi udeleženci, pričeli pa naj bi že jeseni 1967. Skulpture naj bi postavili v novozgrajenih in komunalno urejenih naseljih, izdelali pa naj bi jih v betonu in aluminiju. Vidmar je s predlogom seznanil še vodstvo Tovarne glinice in aluminija v Kidričevem in vodstvo podjetja Impol v Slovenski Bistrici. Od obeh je prejel negativen odgovor.¹³⁸

Upravni odbor *Forme vive* je 19. maja 1967 sprejel odločitev, da Maribor sprejme kot četrto delovišče, sporazum, datiran sicer šele s 1. januarjem 1968, pa je podpisal Valentin Breznik, generalni direktor Stavbarja.¹³⁹ Mariborski simpozij ni dobival sredstev iz republiškega proračuna, bil pa je vpet v sistem *Forme vive*. Sporazum je bil podpisan neposredno z gradbenim podjetjem Stavbar, ki se je obvezalo v celoti financirati simpozij in zanj prispevati beton in ostali potrebni material ter delovno silo, hkrati pa je finančno podprlo tudi delovanje sekretariata slovenske *Forme vive*. Manjši znesek je za izvedbo simpozija prispevala tudi občina. Maribor je bil pristopni član, enako kot Ravne na Koroškem. Podjetje Stavbar je v upravni odbor *Forme vive* delegiralo enega člana (leta 1967 je bil to Franjo Vizjak, leta 1970 Branko Leskovar, direktor kadrovskega sektorja, sledil mu je Boris Majaron, njemu pa leta 1979 Anton Sršen), še enega pa so izbrali iz vrst mariborskih kulturnih delavcev. V sporazumu so določili, naj mariborski simpozij poteka na tri leta.¹⁴⁰ V naslednjih letih, ko Stavbar ni zmožal vseh stroškov, so se mu pri izvedbi simpozijev pridružila še druga mariborska gradbena podjetja: Konstruktor, Gradis in Nigrad. V prvem sporazumu je bil jasno opredeljen cilj sodelovanja: »Namen kiparskega simpozija v Mariboru ni ustanovitev nove kiparske galerije, niti oddaja skulptur v katero izmed obstoječih galerij, ampak izdelava skulptur, ki so namenjene za urbanistično oblikovanje naselja /.../. Nastale skulpture so last Sklada Forma viva, s tem da ostanejo v Mariboru, zato Sklad Forma viva soodloča pri namestitvi skulptur. V primeru razpusta Sklada Forma viva preidejo skulpture v dokončno last Stavbarja /.../.«¹⁴¹



17. Grega Košak: diploma/potrdilo o udeležbi na *Formi vivi*

¹³⁸ Predsednik upravnega odbora Industrije metalnih izdelkov v Slovenski Bistrici Ivan Hutinski je na pobudo sekretariata *Forme vive* odgovoril, da podjetje ne razpolaga s sredstvi za financiranje simpozija. Enako se je izrazil Franjo Grünfeld, direktor Tovarne glinice in aluminija, 15. 5. 1967, gl. Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967. O aluminiju so v upravnem odboru *Forme vive* razmišljali še leta 1975 in tudi leta 1979 kot o možnem petem materialu, gl. Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*: Zapisnik seje upravnega odbora Mednarodnega simpozija kiparjev Forma viva, 7. 10. 1975; Delovni in finančni načrt *Forme vive* za leto 1979. Leta 1977 je vodstvo Impola iz Slovenske Bistrice ponudilo mariborskim organizatorjem *Forme vive* pomoč v obliki aluminija, a pod pogojem, da skulpture postavijo v Slovenski Bistrici, gl. Vili VUK, Ob betonu še aluminij, *Večer*, 11. 2. 1977, str. 6.

¹³⁹ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967.

¹⁴⁰ Sporazum je bil skoraj identičen s sporazumom za Ravne na Koroškem, pogoji sodelovanja so bili tako rekoč enaki. Prvi osnutek je prispel na naslov podjetja Stavbar novembra 1967, podpis pa se je nekoliko zavlekel, in sicer do 1. januarja 1968, gl. Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967.

¹⁴¹ Dokumentacija UGM, Arhiv *Forme vive*, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1967.

Organizacija prvega simpozija v Mariboru je potekala ob neposrednih dogovorih med Stavbarjem in sekretariatom Forme vive. V ta namen so oblikovali pododbor, v katerega so bili leta 1967 imenovani Stojan Požar (podpredsednik Skupščine občine Maribor), arhitekti Branko Kocmut, Miro Zdovc, Rado Leban in Marjan Škerbinc, kipar Slavko Tihec, novinar Branko Avsenak in Franjo Vizjak s Stavbarja, ki je pododboru predsedoval. Stojan Požar je bil imenovan tudi za člana upravnega odbora Forme vive.¹⁴² Pododbore so ob pripravah na simpozije sestavili vsakič znova. Osrednja naloga članov je bila organizacija vsakokratnega simpozija, iskanje ustreznih lokacij v mestu in skrb za urejeno okolje že postavljenih skulptur.¹⁴³ Lokacije so izbirali v stanovanjskih kompleksih, zgrajenih po drugi vojni; od tega kriterija so odstopili le enkrat, in sicer ko je Slavko Tihec izdelal svojo kroglo za Mestni park (1973). Območje, kamor so nameravali postaviti novo skulpturo, je moralo biti komunalno urejeno, koncentracija prebivalstva pa je morala zagotavljati zadostno opaženost objekta.¹⁴⁴ Za vsako leto, ko je bila organizirana Forma viva, so na Zavodu za urbanizem Maribor pripravili lokacijsko dokumentacijo za vsako od izbranih mest. Slednjih je bilo pogosto več, kot je bilo kasneje realiziranih skulptur. Za leto 1967 so pripravili dokumente za pet lokacij,¹⁴⁵ v letu 1970 za enajst,¹⁴⁶ v letu 1977 za pet,¹⁴⁷ medtem ko dokumentacija za leta 1973, 1983 in 1986 v arhivu Forme vive ni ohranjena. V vsakem od dosjejev uvodnemu pojasnilu sledi načrt izbranega predela mesta, na katerem so v črni barvi označene že obstoječe lokacije skulptur in v rdeči poudarjena mesta, predvidena za postavitev novih. Načrte dopolnjujejo fotografije izbranih lokacij z vrisanimi vizurami. Fotografije so posredovali izbranim kiparjem, da so se lahko že pred prihodom v Maribor prilagodili določenemu okolju. V vsaki od map je zapis, ki zagotavlja, da je območje zazidalno zaključeno, okolje spomenika pa komunalno urejeno. Načrt je dopuščal manjše prostorske odmike.¹⁴⁸

Že v letu 1967 je simpozij z manjšim zneskom podprla občina Maribor, kasneje pa je gradbeno podjetje Stavbar vse težje nosilo finančno breme organizacije; podporo so iskali na več naslovih.¹⁴⁹ V okviru Kulturne skupnosti Mestne občine Maribor je leta 1977 stekla razprava v podporo simpoziju, saj so ga želeli obdržati. Vodenje mariborskega odbora so zaupali inž. Borisu Majaronu iz gradbenega podjetja Stavbar, za podpredsednika pa imenovali Sergeja Vrišerja, v Mariboru spoštovano avtoriteto pri vseh vprašanih postavljanja javnih skulptur. Za določanje lokacij za skulpture so (enako kot dotlej) zadolžili Zavod za urbanizem Maribor; prisotni Marjan Vidmar je zahteval, naj pri tem še vedno sodeluje upravni odbor Forme vive.

Med letoma 1967 in 1986 se je v Mariboru odvijalo šest simpozijev, na katerih je sodelovalo 19 kiparjev iz petih evropskih držav, Združenih držav Amerike in Japonske. Simpoziji so sprva potekali na tri leta (1967, 1970, 1973), kasneje pa se je ta ritem porušil (1977, 1983, 1986). Večina izdelanih skulptur je razmeroma velikih dimenzij in praviloma so abstraktne. Stane Bernik je za vse Forme

¹⁴² Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1968, ovoj 1967.

¹⁴³ France FORSTNERIČ, Avgusta prva mariborska forma viva, *Večer*, 28. 6. 1967, str. 8.

¹⁴⁴ Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1968, ovoj 1967: Zapisnik razgovora o organizaciji Forme vive v Mariboru, 12. 6. 1967.

¹⁴⁵ Dokumentacija je ohranjena za štiri: Kopitarjeva ulica, Greenwich, Ljubljansko naselje pred blokom »Bumerang« in Prvomajska ulica na Teznem. En načrt manjka.

¹⁴⁶ Cesta XIV. divizije, Ptujška cesta, Prvomajska ulica, Cesta proletarskih brigad (dve lokaciji), Ljubljanska ulica, Ulica pariške komune, Gosposvetska cesta, Prešernova ulica in Smetanova ulica.

¹⁴⁷ Ploščad Borisa Kraigherja, Smetanova ulica, Ljubljanska ulica, Ptujška cesta in lokacija v kompleksu motela Jezero.

¹⁴⁸ Lokacijsko dokumentacijo hranijo v Dokumentaciji UGM, Arhiv Forme vive.

¹⁴⁹ Leta 1972 je Valentin Breznik, takratni direktor podjetja Stavbar, ponovno skušal navdušiti TGA Kidričevo za sodelovanje pri simpoziju, a neuspešno. Tako je skušal pridobiti dodatna sredstva za projekt, ki mu Stavbar finančno ni bil več kos. Obrnil se je tudi na Kulturno skupnost Mestne občine Maribor s predlogom, da sofinancira projekt, gl. Dokumentacija UGM, Arhiv Forme vive, mapa Maribor 1967–1973, ovoj 1972.



18. Harunori Fujimoto:
Spirala, 1983,
Forma viva Maribor

vive naredil klasifikacijo in skulpture razdelil v pet skupin: stebri in vertikalno oblikovane skulpture, znamenja, skulpture organskih oblik, figuralika in arhitekturne skulpture.¹⁵⁰ Njegovi klasifikaciji je smiselno slediti tudi pri opisu mariborskih plastik, čeprav nekatere skulpture ustrezajo značilnostim več kategorij. Za plodno se izkaže tudi kronološko sledenje, saj se v realizaciji betonskih skulptur v Mariboru odražajo spremembe v kiparstvu ob prehajanju visokega modernizma v postmodernizem v osemdesetih letih, na kar opozarja tudi Marko Košan, pri čemer izpostavlja še vsebinski premik od zanimanja za snovnost objektov k »duhovnim vsebinam spomina«. Suvereno postavitev v prostor je začela nadomeščati večja subtilnost v odnosu do narave, prevladujoče vertikale so se začele spremenjati v horizontale.¹⁵¹ V Mariboru se ta lok zelo jasno razpne med visokim in vitkim stebrom Lina Tinèja (1967) ter v betonu in kamnitih kockah oblikovano potjo Willa Nettleshipa (1986).*

¹⁵⁰ BERNIK 1983 (op. 114), str. 18.

¹⁵¹ KOŠAN 2015 (op. 26), str. 15–16.

* Drugi del prispevka bo objavljen v naslednji številki revije *Acta historiae artis Slovenica*.

The Maribor Forma viva 1967–1986

On Sculptors' Symposia in Europe and Slovenia

Summary

In the 1960s, all over Europe as well as in North America and in Japan, international sculptors' symposia became a popular approach to furnishing open public areas; they also provided a rare opportunity for sculptors to meet. The idea for such symposia originated in Austria, where a meeting took place in 1959 in the St. Margarethen quarry near Neusiedler See, organized by the Austrian sculptor Karl Prantl (1923–2010). This event is seen as especially significant, since it was the first ever sculptors' symposium. Sculptors from various European states were invited; they were given the opportunity to create in freedom, to spend time with each other and to exchange experience. At the end of the 1950s, when Europe was divided into two parts, Karl Prantl insisted that political borders should not interfere with artistic work. Artists were invited regardless of the political regime of their native countries to the first as well as to all subsequent symposia at St. Margarethen. While organizing symposia in St. Margarethen and participating in numerous other locations, Prantl always showed great sensitivity to the global political situation, managing to subtly connect the political situation with questions of personal and artistic freedom.

Prantl's idea soon found numerous imitators, and sculptors' symposia also sprang to life in East European countries, too. In countries which were somehow culturally confined, these meetings presented a useful opportunity to connect with foreign artists as well as to create large-scale objects to be placed in public spaces; all of this was done entirely freely, with no pressure and no instructions from commissioners. At numerous symposia in Europe and elsewhere, various materials, not only stone, but also wood, metal and even plastic, were used. The sculptures were placed into parks or the urban environment. Some of the symposia took place at regular intervals, while others were unique events. It is significant that at the peak of sculptors' symposia, huge part of the production was abstract art. What drew additional attention was that symposia were regularly and numerous attended by Japanese artists.

At the first sculptors' symposia in St. Margarethen, the Slovene sculptor Janez Lenassi (1927–2008) participated; in 1960 he was followed by Jakob Savinšek (1922–1961). They both strove to apply the idea in Slovenia. In 1960 an initiative board was formed and in the next year two symposia took place, one in Kostanjevica na Krki and the other in Seča near Portorož. In Kostanjevica oak wood from the nearby Krakovski gozd was used, and in Seča the stone from the Istrian quarries. In 1964 the first symposium in Ravne na Koroškem was organized; the artists used iron and steel donated by the iron foundry. In 1967 the first symposium was organized in Maribor; the initiative for making sculptures in concrete came from the Stavbar Building Company. At first the organizers planned the symposia to be annual; however, the financial and organizational burden turned out to be too great. The annual events were changed to biennial; in Maribor the symposia were planned to take place every three years from the beginning. However, in the 1980s enthusiasm for the organization of these events waned. In Seča, where the organization was taken over by the *Obalne galerije Piran* (Coastal Galleries Piran) they were the most persistent. In Kostanjevica the *Galerija Božidar Jakac* (Božidar Jakac Gallery) took care of the wooden sculptures. The almost extinct events were revitalised in 1998 in Kostanjevica and in 2008 in Ravne.

All four symposia with the poetic name Forma viva were directed by a common organisation, a secretariat. The management board kept an eye on the organization and finances, while the artistic board took care of the calls for applications and the selection of candidates. The Forma viva secretary was responsible for liaising both boards. In 1961 the Koper and Novo mesto districts signed the contract with which Forma viva was established. Both districts paid into a common financial fund, into which the money

from the state and republic funds for stimulating cultural activities was added until 1964 and 1965. After the abolishment of the districts, the obligations and the rights associated with the organisation were transferred to the Piran and Krško municipalities. The Ravne and Maribor municipalities were associated members; they had sole responsibility for the funding of the symposia as well as to co-finance the activities of the secretariat. At first, the iron foundry and the Stavbar Building Company took over the financial responsibilities; however, they were soon both in need of support of the local authorities, the so-called Cultural Communities. With the decentralisation of the cultural arena in the 1980s, the financial difficulties only grew. In the 1980s it was increasingly difficult to make wishes reality. The secretariat wanted to professionalise *Forma viva*, so a request was sent to the Cultural Community of the Republic of Slovenia for the employment of a professional secretary or curator and the establishment of their own premises. While they obtained the premises, no curator/secretary was employed. *Forma viva* was gradually breaking down, and at the beginning of the 1990s *Forma viva* as a republic institution died out.

The last of the four Slovene *Forma viva* locations was opened in Maribor in 1967. The initiative, which was provided by the Stavbar Building Company, was parallel to the post-war economic development in Maribor. The building industry in Maribor reached the peak in the 1960s and 1970s, when ambitious building projects led to innovative solutions of different complex engineering tasks. Co-operation with artists presented building engineers with an opportunity for innovation and experimentation, as the sculptors constantly confronted them with new technical challenges. The main purpose of their collaboration was to refine the environment of the new apartment communities built for the workers of the Maribor industrial giants with artistic works. A small number of the sculptures were placed on the border of the mediaeval Maribor. Before each of the symposium, a *Forma viva* sub-board was formed in Maribor with the main task to search for locations in which the sculptures should be placed. The location documentation was drawn up by the Institute for Urbanism Maribor, whose leading figure was the architect and urbanist Branko Kocmut (1921–2006), who followed his own vision of Maribor urban development when placing the objects.

Forma viva's long existence in Slovenia brought two sculpture parks in Seča and in Kostanjevica and the placing of the sculptures into the urban structure of Ravne and Maribor. The question of the formal protection of the sculptures remains unsettled; only both parks are listed in the register of immovable cultural heritage; the listing only covers the Seča peninsula and the area of the Cistercian Monastery in Kostanjevica. The physical condition of the sculptures is problematic, too, especially of the wooden ones in Kostanjevica, although some renovation procedures are underway. The artistic quality of all four *Forma viva* locations varies greatly; however, there are many excellent examples of artworks. Sculptors' symposia in Slovenia are also an interesting social phenomenon, especially if viewed from the present, when public sculpture commissions are almost non-existent. Of all the four locations, *Forma viva* Maribor lasted for the shortest time and the number of realised sculptures is the smallest in comparison with the others; however, the placing of the sculptures into the urban structure was extremely successful. The nineteen concrete sculptures have become an unmissable feature of Maribor's urban image.

B R A Q U E ,

Geboren 1881

- 46 Maisons sur la colline, 1908.
- 47 Paysage, 1909
- 48 La guitare, 1909
- 49 Le chandelier, 1910
- 50 Le verre, 1919.
- 51 La coupe aux fruits, 1920
- 52 Le buffet, 1920
- 53 Le sucrier, 1921
- 54 Poires, 1921
- 55 Nature morte, ovale, 1925
- 56 Nature morte, 1925

APPARATUS

IZVLEČKI IN KLJUČNE BESEDE

ABSTRACTS AND KEY WORDS

Tomaž Brejc

Izidor Cankar na razstavah moderne umetnosti

Leta 1909 je odšel Izidor Cankar (1886–1958) študirat na katoliško univerzo v Louvain. V Bruslju se je prvič srečal z moderno evropsko umetnostjo (razstave skupine L'Esthétique Libre, svetovna razstava 1910), potoval je v London in Pariz (Auguste Rodin v Musée du Luxembourg). Med letoma 1911 in 1914 si je ogledoval razstave v dunajski Secesiji in v galeriji Miethke (od impresionizma do kubizma). Po letu 1918 je znova študiral na Dunaju in leta 1925 napisal daljše poročilo o pariški *Mednarodni razstavi dekorativnih umetnosti in modernih industrij*. V svojem pisanju se je zavzemal za impresionizem, zavrnil pa je ekspresionizem in abstrakcijo.

Ključne besede: Izidor Cankar, likovna kritika, moderna umetnost, Jože Plečnik, Mednarodna razstava dekorativnih umetnosti in modernih industrij

Tomaž Brejc

Izidor Cankar at Exhibitions of Modern Art

In 1909, Izidor Cankar (1886–1958) began his studies at the Catholic University of Louvain. He first encountered European modern art in Brussels (an exhibition of the group L'Esthétique Libre, *Exposition Universelle et Internationale* 1910); he travelled to London and Paris (Auguste Rodin in Musée du Luxembourg). Between 1911 and 1924, he visited exhibitions at the Vienna Secession and the Miethke Gallery (from impressionism to cubism). After 1918, he studied again in Vienna, and in 1925, he wrote a longer report on the *International Exposition of Decorative Arts and Modern Industries* in Paris. In his writings, he advocated impressionism, but rejected expressionism and abstraction.

Key words: Izidor Cankar, art criticism, modern art, Jože Plečnik, International Exposition of Decorative Arts and Modern Industries

Marjeta Ciglencečki

Forma viva Maribor 1967–1986. O kiparskih simpozijih po Evropi in v Sloveniji

Avtorica v prvem delu prispevka o Formi vivi Maribor predstavlja razcvet kiparskih simpozijev po Evropi in na podlagi ohranjene dokumentacije analizira tovrstno dejavnost na območju Slovenije. Za najstarejši kiparski simpozij nasploh velja delovno srečanje kiparjev leta 1959 v kamnolomu St. Margarethen blizu Nežiderskega jezera v Avstriji. Kipar Karl Prantl je z organizacijo simpozijev v St. Margarethnu in tudi drugod subtilno povezal sočasne politične razmere z vprašanji osebne in umetniške svobode. Kiparja Janez Lenassi in Jakob

Marjeta Ciglencečki

The Maribor Forma viva 1967–1986. On Sculptors' Symposia in Europe and Slovenia

In the first part of the paper on the Maribor Forma viva, the author discusses the heyday of the sculptors' symposia in Europe and analyses such events in Slovenia on the basis of the existing documentation. The 1959 meeting of the sculptors, which took place in St. Margarethen quarry near Neusiedler See in Austria, is highly significant; it is considered to be the first sculptors' symposium ever. By organising symposia in St. Margarethen and elsewhere, the sculptor Karl Prantl was able to relate contemporary political circumstances

Savinšek sta njegovo idejo prenesla v Slovenijo, kjer sta pod petičnim imenom Forma viva v letu 1961 zaživela simpozija v Seči pri Portorožu (v kamnu) in v Kostanjevici na Krki (v hrastovem lesu); na obeh lokacijah sta se oblikovala parka skulptur. Leta 1964 je bil ob podpori železarne vzpostavljen simpozij na Ravnah na Koroškem (železo in jeklo) in leta 1967 še v Mariboru (beton) na pobudo Gradbenega podjetja Stavbar; kovinski in betonski objekti so del urbane opreme obeh mest. Organizacija Forme vive je bila zahtevna, politične in družbene okoliščine so bile mednarodnim umetniškim prireditvam različno naklonjene, vedno pa je primanjkovalo denarja. V osemdesetih letih je Forma viva prenehala delovati kot republiška ustanova, dolžnosti so prevzele lokalne skupnosti. V Seči je organizacija kiparskih srečanj tako rekoč konstantna, po daljšem premoru so jo v letih 1998 in 2008 oživili v Kostanjevici in na Ravnah, medtem ko je zadnji mariborski simpozij potekal leta 1986. Vse štiri kiparske kolekcije si zaslužijo poglobljeno umetnostnozgodovinsko pozornost.

Ključne besede: kiparski simpozij, St. Margarethen, Karl Prantl, Forma viva, Seča, Kostanjevica na Krki, Ravne na Koroškem, Maribor, Gradbeno podjetje Stavbar

Ana Lavrič

Bratovščine sv. Rešnjega telesa na Slovenskem. Predstavitev ikonografije z izbranimi primeri

Prispevek na osnovi izbranih primerkov obravnava vsebinsko razsežnost umetnostnih del, ki so jih naročile oziroma uporabljale telovske bratovščine. Ikonografski vidik prepleta s kronološkim in funkcionalnim. Zajema čas od poznega srednjega veka do ukinitve bratovščin leta 1783, osredotoča pa se na baročno obdobje. Večino evharističnih motivov, ki jih srečujemo v širšem evropskem prostoru, najdemo tudi na Slovenskem, z bratovščinami pa jih je mogoče povezovati od poznega srednjega veka dalje. Najpogostejša motiva sta bila Zadnja večerja in Počastitev sv. Zakramenta.

Ključne besede: bratovščine sv. Rešnjega telesa, ikonografija, evharistični motivi, baročno katolištvo, slovenska sakralna umetnost, Grad (Gornja Lendava), Kamnica, Kanal ob Soči, Kranj, Kotlje, Laško, Ljubljana, Novo mesto, Piran, Podbrje pri Podnanosu, Semič, Škofja Loka, Trata pri Kočevju

with questions of personal and artistic freedom. The sculptors Janez Lenassi and Jakob Savinšek adapted his idea to Slovenia, where in 1961 two symposia – one in Seča near Portorož (stone) and the other in Kostanjevica na Krki (oak wood) – were brought to life under the poetic name of Forma viva. Sculpture parks were established on both locations. In 1964 in Ravne na Koroškem another symposium (iron and steel) started with support of the iron foundry, in 1967 the Stavbar Building Company initiated a symposium in Maribor (concrete). Metal and concrete objects are part of the urban furnishing of both Ravne and Maribor. The organization of Forma viva was demanding: political and social circumstances were variously inclined towards international artistic manifestations, while the organizers were constantly in need of funds. In the 1980s Forma viva moved from state organisation into the hands of local communities. In Seča the sculptors' symposia have remained a constant feature, while after a longer break they were also revived in Kostanjevica (1998) and in Ravne (2008). In Maribor, however, the last symposium took place in 1986. All four sculpture collections deserve art historical attention.

Key words: sculptors' symposium, St. Margarethen, Karl Prantl, Forma viva, Seča, Kostanjevica na Krki, Ravne na Koroškem, Maribor, Stavbar Building Company

Ana Lavrič

Corpus Christi Confraternities in Slovenia. Their Iconography Presented through Selected Examples

Based on selected examples, the paper discusses the scope of the content of artworks that were commissioned or used by Corpus Christi confraternities. The iconographic aspect is discussed alongside their chronology and function. The period covered extends from the Late Middle Ages to the abolishment of confraternities in 1783, while the discussion is focused on the Baroque period. Most of the Eucharistic themes that occur in a broader European space can also be found in Slovenia, while from the Late Middle Ages onwards they can be related to the Corpus Christi brotherhoods. The most frequent themes were the Last Supper and the Adoration of the Blessed Sacrament.

Key words: Corpus Christi confraternities, iconography, eucharistic themes, baroque catholicism, sacred art of Slovenian Lands, Grad (Gornja Lendava), Kamnica, Kanal ob Soči, Kranj, Kotlje, Laško, Ljubljana, Novo mesto, Piran, Podbrje pri Podnanosu, Semič, Škofja Loka, Trata pri Kočevju

Blaž Resman

Accipe consilium a me. Mati božja dobrega sveta ter njene bratovščine in upodobitve na Slovenskem

Čudodelno podobo Matere božje dobrega sveta, ki je po tradiciji pribežala pred Turki iz Skadra, častijo od leta 1467 v avguštinski cerkvi v Genazzanu. Njene kopije so bile sprva razširjene le po Laciju in po italijanskih avguštinskih samostanih, šele po letu 1753 so se razširile tudi po Evropi. Na Slovenskem so bile bratovščine Matere božje dobrega sveta ustanovljene pri Novi Cerkvi (1761), na Slinovcah (1761), pri ljubljanskih avguštincih (1764) in v Mozirju (1766). Kopije genazzanske Marije v nekdanjih avguštinskih samostanih (Ljubljana, Sv. Trojica v Slovenskih goricah, Rijeka) izvirajo iz Italije, vse druge so delo slovenskih poznobaročnih slikarjev in se med seboj precej razlikujejo. Sprva so bile številne pripisane Fortunatu Bergantu, v resnici so njegove le slike v uršulinskem samostanu v Ljubljani, na Veseli Gori, pri Pirčah in v Mošnjah, kjer je upodobljen tudi čudežni prenos genazzanske podobe. Od Cebeju pripisanih kopij je najverjetneje zares njegovo delo tista iz Moravč. Največ kopij je po zgledu Bergantove z Vesele Gore naslikal Anton Postl. Slika iz 1767 v Srednjih Bitnjah je delo Franca Lederwascha, tista iz 1773 na Ponikvah je tu pripisana Andreju Herrleinu.

Ključne besede: Mati božja dobrega sveta, Genazzano, kopije milostnih podob, bratovščine, avguštinci, Ljubljana, Nova Cerkev, Slinovce, Gomilsko, Mošnje, Fortunat Bergant, Anton Cebej, Anton Postl, Franc Lederwasch, Andrej Herrlein

Blaž Resman

Accipe consilium a me. Our Lady of Good Counsel, Her Confraternities and Depictions in Slovenia

The miraculous image of Our Lady of Good Counsel that, according to tradition, fled Shkodër, Albania, seeking refuge from the Turks, has been venerated in the Augustinian church at Genazzano near Rome since 1467. Its copies were initially found only in Latium and in the monasteries of the Augustinian friars; it was only after 1753 that they spread throughout Europe. In Slovenia, confraternities of Our Lady of Good Counsel were founded at Nova Cerkev (1761), at Slinovce (1761), in the Augustinian church in Ljubljana (1764) and in Mozirje (1766). Copies of the Genazzano image in former Augustinian monasteries (Ljubljana, Sv. Trojica v Slovenskih goricah, Rijeka) originate from Italy, all the others were executed by Slovenian late-Baroque painters and are quite different one from another. Initially, several of the copies were attributed to Fortunat Bergant, but only four can reliably be said to be by him: those in the Ursuline convent in Ljubljana, at Vesela Gora, at Pirče and at Mošnje, the latter also depicting the miraculous translation of the Genazzano image. Among the copies, attributed to Anton Cebej, the one from Moravče is most likely by him. The greatest number of copies of Our Lady of Good Counsel were painted by Anton Postl, who modelled them on Bergant's painting at Vesela Gora. The copy at Srednje Bitnje from 1767 is a work by Franz Lederwasch, the one from 1773 at Ponikve is here attributed to Andreas Herrlein.

Key words: Our Lady of Good Counsel, Genazzano, copies of merciful images, confraternities, Augustinians, Ljubljana, Nova Cerkev, Slinovce, Gomilsko, Mošnje, Fortunat Bergant, Anton Cebej, Anton Postl, Franz Lederwasch, Andreas Herrlein

SODELAVCI

CONTRIBUTORS

Prof. dr. Tomaž Brejc
Senčna pot 67
6320 Portorož
tomaz.brejc@amis.net

Izr. prof. dr. Marjeta Ciglencečki
Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru
Oddelek za umetnostno zgodovino
Koroška cesta 160
SI-2000 Maribor
marjeta.ciglencecki@um.si

Dr. Ana Lavrič
Gorenjska cesta 15
4202 Naklo
lavric@zrc-sazu.si

Dr. Blaž Resman
ZRC SAZU
Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
Novi trg 2
SI-1000 Ljubljana
resman@zrc-sazu.si

VIRI ILUSTRACIJ

PHOTOGRAPHIC CREDITS

Tomaž Brejc

- 1: *Figaro illustré*, avgust 1910.
- 2: <https://commons.wikimedia.org/>.
- 3: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 13/7, 1910.
- 4: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (fototeka).
- 5: *Dom in svet*, 26/2, 1913.
- 6: *Kunst und Kunsthandwerk*, 23, 1920.
- 7: *Alte und Moderne Kunst*, 28, 1983.
- 8–9, 11, 16: *Internationale Kunstausstellung*, Zürich 1925.
- 10: www.pablo-ruiz-picasso.net.
- 12, 14–15: *Dom in svet*, 7, 1925.
- 13: © FLC/ADAGP (www.fondationlecorbusier.fr).

Marjeta Ciglencečki

- 1–7, 11–12, 15–16: Marjeta Ciglencečki.
- 8: Jan Ciglencečki.
- 9: © Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki (foto: Tomaž Grdin).
- 10: © Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki (arhiv).
- 13–14, 18: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
- 17: Tomislav Vrečič.

Ana Lavrič

- 1: S. Stražar, *Mengeš in Trzin skozi čas*, Mengeš-Trzin 1993.
- 2, 20: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (fototeka).
- 3–8, 25–27, 31: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
- 9, 34: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Blaž Resman).
- 10–12, 38: © Narodna galerija, Ljubljana (fotodokumentacija).
- 13–18: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Franci Pečnik).
- 19, 21, 30: Bibliotheca Metropolitana, Zagreb, VZ II/ 334, VZ II/ 410, VZ II/ 415.
- 22: © Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (foto: Tomaž Lauko).
- 23: *Hotuljska cerkev slavi*, Kotlje 1992.
- 24: A. Lavrič, *Ljubljanska stolnica. Umetnostni vodnik*, Ljubljana 2007.
- 28: © Pomurski muzej Murska Sobota (foto: Tomislav Vrečič).
- 29, 35–37, 39–43: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Ana Lavrič).
- 32–33: © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Bojan Salaj).
- 44: D. Globočnik, *Kranjski poznobaročni slikar Leopold Layer*, Kranj 2012.

Blaž Resman

- 1: www.augustinian.orgsaints-1april-26.
- 2: www.gsh.al/2017/04/22/per-here-te-pare-imazhi-i-plote-i-vepres-shqiptare-te-1400-es-2/.
- 3: allaboutmary.tumblr.com/post/48473486336/s-maria-dicta-de-bono-consilio-an-engraving-of.
- 4: A. De Reume, *Les vierges miraculeuses de la Belgique*, Bruxelles 1856.
- 5: A. M. De Orgio, *Istoriche notizie*, Roma 1748.
- 6: A. M. De Orgio, *Istoriche notizie*, Venezia 1754.
- 7: *Merkwürdigste Begebenheiten*, Steyr (po) 1756.
- 8: *Teutscher Auszug*, Augsburg 1763.
- 9: www.murlocultura.com/old_site/MurloCultura_3_2007/MurloCultura_3_2007_pag8.html.
- 10: <https://au.pinterest.com/pin/514536326162803151/>.
- 11: www.ebay.it/itm/santino-incisione-1700-MADONNA-DEL-BUON-CONSIGLIO-in-GENAZ-ZANO-klauber-/351549363206.
- 12: www.ebay.de/itm/Stift-Stams-Tirol-Maria-vom-Guten-Rat-18-Jh-Madonna-del-Buon-Consiglio-Genazzano-/391334068208.
- 13, 24, 83, 88–89, 91–92: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Andrej Furlan).
- 14, 62: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Franci Pečnik).
- 15: V. Koršič Zorn, *Franciščani v Ljubljani*, Ljubljana 1996.
- 16: Doroteja Kotnik.
- 17, 69: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Helena Seražin).
- 18–19: *Istria. Città maggiori*, Trieste-Mariano del Friuli 2001.
- 20, 23, 26, 35–37, 43–45, 47, 65–68, 70–76, 80–81, 84, 86, 90, 93, 95: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Blaž Resman).
- 21, 63: © Narodni muzej Slovenije, Ljubljana (foto: Tomaž Lauko).
- 22: Peter Češnovar.
- 25: Jože Miklavčič.
- 27–33, 40, 53, 61, 87, 98: © Umetnostno zgodovinski inštitut Franceta Steleta ZRC SAZU, Ljubljana (foto: Ana Lavrič).
- 34: L. M. Torcoletti, *La chiesa e il convento degli Agostiniani di Fiume*, Fiume 1944.
- 38: © Župnijski urad Loka pri Zidanem Mostu.
- 39, 46: © Muzej krščanstva na Slovenskem, Stična (fototeka).
- 41, 42, 64, 85: © Narodna galerija, Ljubljana (fotodokumentacija).
- 48: © Pokrajinski muzej Kočevje (fototeka).
- 49: www.gssg.at/gssg/displayDocument.do?detailMode=noText.
- 50: www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/3841556/Gottardi+G.+sec.+XVIII%2C+Dipinto+con+la+Madonna+del+buon+consiglio.
- 51: www.lapaginadimontebellojonico.it/2012/11/leffigie-della-madonna-del-buon-consiglio-ritorna-a-fossato.html.
- 52: www.parrocchiaserie.it/oratoriolink/.
- 54: S. Seiler, *Marianisches Orakel*, Augsburg 1764.
- 55: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wald_Klosterkirche_Votivtafel_Maria_vom_guten_Rat_01.jpg.
- 56: www.wga.hu/support/viewer_m/z.html.
- 57: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 33, 1976.
- 58: <https://catholicus.wordpress.com/>.
- 59: www.zvab.com/servlet/BookDetailsPL?bi=21151079057&searchurl=hl%3Don%26sortby%3D20%26tn%3Dgnadenbild%2Bder%2Bmaria%2Bvon.
- 60: *Neuntägige Andacht*, Praga 1773.
- 77: F. Šerbelj, *Anton Postl*, Šentrupert 1997.
- 78: F. Šerbelj, *Izzvenevanje nekega obdobja*, Ljubljana 2011.
- 79: *Duh v času*, Ljubljana 2002.
- 82: <https://picclick.de/Maria-vom-Guten-Rat-18Jh-Madonna-del-Buon-322584641120.html#&gid=1&pid=1>.
- 94: D. Globočnik, *Kranjski poznobaročni slikar Leopold Layer*, Kranj 2012.

96: Nada Jesenko Filipič.

97: Jure Ferlan.

99: A. Cevc, *Valentin Metzinger*, Ljubljana 2000.

100: *Volkskunde. Fakten und Analysen*, Wien 1772.

101: <https://picclick.de/Gnadenbild-Wallfahrt-Passau-IA-Pfeffel-18Jh-321937686217.html#&gid=1&pid=1>.

Vse pravice pridržane. Noben del te izdaje ne sme biti reproduciran, shranjen ali prepisan v kateri koli obliki oz. na kateri koli način, bodisi elektronsko, mehansko, s fotokopiranjem, snemanjem ali kako drugače, brez predhodnega dovoljenja lastnika avtorskih pravic (copyright).

Za avtorske pravice reprodukcij odgovarjajo avtorji objavljenih prispevkov.

Vsebina • Contents

Ana Lavrič, Bratovščine sv. Rešnjega telesa na Slovenskem. Predstavitev ikonografije z izbranimi primeri • Corpus Christi Confraternities in Slovenia. Their Iconography Presented through Selected Examples

Blaž Resman, Accipe consilium a me. Mati božja dobrega sveta ter njene bratovščine in upodobitve na Slovenskem • Accipe consilium a me. Our Lady of Good Counsel, Her Confraternities and Depictions in Slovenia

Tomaž Brejc, Izidor Cankar na razstavah moderne umetnosti • Izidor Cankar at Exhibitions of Modern Art

Marjeta Ciglencečki, Forma viva Maribor 1967–1986. O kiparskih simpozijih po Evropi in v Sloveniji • The Maribor Forma viva 1967–1986. On Sculptors' Symposia in Europe and Slovenia

ISBN 978-961-254-859-9



25 €

9 789612 548599 >