

MARIJIN RELIEF NA HRENOVEM KRIŽU

Lev Menaše, Ljubljana

Križ, ki ga je dal leta 1622 postaviti ljubljanski škof Tomaž Hren pred šempetrskim mostom na Žitnem (današnjem Ambroževem) trgu v Ljubljani,¹ je zanimiv zlasti zaradi ikonografije Marijinega lika na zadnji strani.² Marija je izklesana v reliefu; oblikovana je manieristično, posebej je poudarjena razvihrana, a kljub temu toga učinkujoča draperija. V rokah, sklenjenih pod prsmi, drži križ,³ ki ji poteka diagonalno prek trupa; z levo nogo stoji na oblaku, po katerem se zvija kača z jabolkom v gobcu, ki ji Marija z desno nogo tepta glavo; pod Marijo je na križu vklesan napis »MONSTRA / TE ESSE / MATREM«.

Bistvene vsebine tako predstavljenega lika seveda ni težko razvozlati: očitno je, da relief Marijo kaže kot *Brezmadežno*, in čeprav se nekoliko razlikuje od danes običajnih upodobitev, se na prvi pogled komaj zdi vreden bolj natančne obravnave. Vendar pa današnja perspektiva še daleč ni podobna tisti, s katere je na problem Marijinega brezmadežnega spočetja gledalo obdobje, v katerem je bil križ postavljen. Leta 1622 na njem upodobljeni motivi niso predstavljali že dolgo prej za dogmo razglašene resnice: vsak posebej je ne samo potrjeval naročnikovo vero, ampak je predvsem predstavljal jasen izziv njegovim nasprotnikom — docela osebni izziv, kajti križ je bil s Hrenovim imenom, heraldičnimi znaki in zlasti z njegovim znamenitim mottom zaznamovan tako obširno,⁴ da ni mogoče dvomiti, da je njegovo vsebino določil sam voditelj slovenske protireformacije.

Ključni motiv Marijinega reliefa je Marijina noga na kačjem vratu. Tako je zaznamovana kot v protoevangeliju, Genezi 3, 15 napovedana

¹ Emilijan Cevc: *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*, Ljubljana 1981 (od tod citirano Cevc: *Kiparstvo*), p. 234. Križ so podrli leta 1828, leta 1842 ga je vnovič postavil ljubljanski kamnosek Ignacij Toman, tretjič je bil postavljen po potresu leta 1895. Križ (v ožjem pomenu besede, podstavek s stebrom vred je ostal *in situ*) je končno prek Narodnega muzeja prišel na Blejski otok (kjer ga danes vidimo v zastekljeni vhodni lopi romarske cerkve), na Ambroževem trgu pa stoji posnetek (ibid., p. 328⁸⁰⁷). Cf. tudi ibid., pp. 235, za slogovno analizo spomenika.

² Na sprednji je prav tako v reliefu upodobljen Križani, ki ne kaže ikonografskih posebnosti. Nad njim (ne na tablici, pritrjeni na križ!) so izklesane kratice INRI.

³ Starejši avtorji (cf. npr. Marijan Zadnikar, *Znamenja na Slovenskem*, Ljubljana 1964, p. 99) so križ razlagali kot v Marijino srce zaboden meč in lik torej kot *Zalostno Mater božjo*; simbol in pomen reliefa je prvi pravilno razbral dr. Cevc (*Kiparstvo*, p. 235).

⁴ Okoli zgornje stopnice se po vseh štirih stranicah vije napis: »TERRET LABOR / ASPICE PRAEMIUM / ANNO DNI MDCXXII / TH. EPVS. LAB.«.

zmagovalka, prav način branja ter interpretacije te vrstice pa je protestante ostro ločeval od katolikov. V slovenščino je bil protoevangelij nazadnje preveden iz hebrejščine kot »Sovraštvo bom naredil med teboj in ženo in med tvojim zarodom in med njenim zarodom; ta ti bo glavo strla, ti ga boš pa ranila na peti«:⁵ tako je, enako kot v docela nedvoumнем hebrejskem tekstu,⁶ jasno napovedano, da bo oseba, ki bo kači strla glavo, moškega spola. Takšen prevod pa se bistveno razlikuje od tradicionalnega katoliškega: sv. Hieronim je odločilni odlomek protoevangelija namreč prevedel kot *ipsa conteret caput tuum*, »ta ti bo glavo strla« — v tem primeru je torej napovedano, da bo kači strla glavo ženska. Kljub kritikam takšnega prevoda, ki jih je mogoče zaslediti vsaj od poznega 8. stoletja,⁷ pa so se poznejši razlagalci ukvarjali predvsem z vprašanjem, kdo je v protoevangeliju napovedana zmagovalka. Njeno marijansko interpretacijo je dokončno potrdil sv. Bernard,⁸ ki mu je, kot še v številnih drugih primerih, sledila večina poznejših srednjeveških piscev, do novih zapletov pa je prišlo v renesansi, ko so se znova pojavile kritike Hieronimovega prevoda,⁹ ki so jih povzeli in stopnjevali tudi protestanti. Še zlasti značilen je bil Lutrov razvoj: do (vključno) leta 1521 je upošteval tradicionalno varianto, naslednjega leta pa je v Wartburški postili prvič zamenjal spol pridevnika — *Er soll dein Haupt zertreten*.¹⁰ Tako so protoevangelij prevajali tudi njegovi nasledniki, vse do Dalmatina: »tuistu bo tebi Glavo smenzalu«, je zapisal in v opombi še dodatno poudaril, »de je tuistu Shensku Séme, tu je, Cristus imèl Greh, Smèrt inu Pakàl premozhi«.¹¹

Kot na druge probleme v zvezi z *Brezmadežno* je tudi na tega prvi odgovarjal tridentinski koncil, ki pa se je vsaj na začetku še vedno skušal izogniti dokončnemu prelomu s protestanti: to je tudi glavni razlog, zaradi katerega Marijinega brezmadežnega spočetja ni razglasil za dogmo, je pa 8. aprila 1546 izdal dekret, s katerim je bila Vulgata priznana kot edini kanonični tekst¹² in s tem tudi *ipsa* kot edini možni način branja odločilnega odlomka protoevangelija; takšno obliko je prevzela tudi prečiščena izdaja Vulgate, t. i. *Editio Clementina* iz leta 1592. Odločitev so protestanti seveda napadali, odgovarjali pa so jim številni katoliški apologeti, med katerimi je treba omeniti vsaj sv. Petra Kanizija, ki se je v svoji obrambi marijanske razlage protoevangelija — in ob tem tudi Marijinega brezmadežnega spočetja — še zlasti oprl

Pod vrhom stebra sta na prednji strani pod škofovsko palico z mitro izklesana grb ljubljanske škofije in Hrenov grb, pod tema še napis »ARA ET VIA / COELI / 1622«; ta se seveda nanaša na Križanega. Napis na bazi stebra: »RESTAVR / 1812«.

⁵ *Sveto pismo stare zaveze*, I, Maribor 1958. Prevod: dr. Matija Slavič.

⁶ Za natančno analizo hebrejskega teksta cf. Tibor Gallus SJ: *Die »Frau« in Gen 3,15*, Klagenfurt 1979 (od tod citirano Gallus: *Die Frau*), pp. 13 ss.

⁷ Cf. *ibid.*, pp. 56 ss.

⁸ Cf. *ibid.*, p. 59.

⁹ Cf. *ibid.*, pp. 64 ss.

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹¹ Dalmatinova *Biblia* (1584), faksimile, Monumenta litterarum Slovenicarum, izredna izdaja, Ljubljana 1968, fol. 3r.

¹² Cf. Marina Warner: *Alone of all her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, London 1976 (od tod citirano Warner: *Alone*); Gallus: *Die Frau*, p. 65.

na argument, ki ga je kot odločilnega upošteval že koncilski odlok, na stoletno tradicijo takšnega načina branja ter razlaganja.¹³

Vsi ti zapleti so seveda odmevali tudi v likovni umetnosti. Prva upodobitev Marije kot zmagovalke nad kačo naj bi sicer nastala že celo v sredini 5. stoletja, vendar gre v tem primeru za nedvomno legendo.¹⁴ Srednjeveški umetniki so preizkušali celo vrsto formulacij,¹⁵ vendar so se današnjim sorodne rešitve, torej upodobitve Marije s kačo pod nogami, uveljavile šele v drugi polovici šestnajstega in v zgodnjem 17. stoletju, od današnjega — in od Hrenovega — tipa pa se razlikujejo predvsem zato, ker so se umetniki praviloma previdno izogibali ikonografsko skrajnim rešitvam, torej predvsem temu, da bi Marijo kazali, kako tre kači glavo sama, in skrbno poudarjali Kristusovo odrešeniško vlogo. Pri tem so razvili predvsem dva pomembna tipa. Prvi je znan zlasti po Caravaggiovi varianti (*Madonna del serpe* ali *Madonna dei palafrenieri*, 1605, Rim, Galleria Borghese), vendar ideja — Marija stoji kači na glavi in jo tre, na njeno nogo pa s svojo pritiska tudi Jezus — ni bila njegova, ampak jo je med leti 1570 in 1580 v milanski cerkvi S. Antonio dei Teatini prvi upodobil Ambrogio Figino.¹⁶ Ta tip se pri nas ni uveljavil, uveljavila pa se je — sicer dosti pozneje, verjetno šele v dvajsetih letih 18. stoletja — t. i. *Marija Zmagovalka*, ki je dobila naziv po zmagi Svete lige v pomorski bitki pri Lepantu (1571)¹⁷ in ki jo poznamo v dveh variantah. Prvi prototip predstavlja bronasti kip, ki ga je po modelu Guillaumea Berthelota dal leta 1614 postaviti papež Pavel V. pred baziliko Sta Maria Maggiore v Rimu, kaže pa Marijo na polmesecu in zmaju, ki ga Kristus prebada s suličastim križem;¹⁸ druga, značilna za 18. stoletje, se od prejšnje razlikuje predvsem zato, ker je zmaja nadomestila kača.¹⁹ Razlika se zdi zanemarljiva, vendar ni tako: Marija je kot v protoevangeliju napovedana Zmagovalka neposredno zaznamovana samo s kačo (ki je v tem smislu lahko še dodatno označena z jabolkom v gobcu), zmaj, ki izvira iz Apokalipse, v kateri je seveda sicer tudi opisan kot »stara kača« (12, 9), pa jo kot takšno zaznamuje samo posredno, bolj prikrito: zato je na drugih upodobitvah *Brezmadežne* v šestnajstem (in tudi še v zgodnjem sedemnajstem) stoletju precej bolj pogost kot kača, na poznejših pa (iz istega razloga) toliko redkejši.

Hren je bil torej veliko manj previden od svojih italijanskih sodobnikov in je s svojim reliefom očitno utiral pot poznejšim standardom. Tudi način, kako njegova Marija drži v rokah križ, je bolj kot z likovnimi²⁰ mogoče razlagati z vsebinskimi poudarki — podobno kot

¹³ Cf. Gallus: *Die Frau*, pp. 62 in 65. Za Kanizija cf. tudi Henri Holstein SJ, *La théologie mariale de saint Pierre Canisius, De cultu mariano saeculo XVI*, V, 2, Roma 1984, pp. 217 ss.

¹⁴ Cf. Ernst Guldán: *Eva und Maria: Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966 (od tod citirano Guldán: *Eva und Maria*), pp. 92 ss.

¹⁵ Z eno od možnih, ki pa, kot večina drugih, temelji še na dodatnih interpretacijah ter povezavah, se srečamo tudi pri nas v primeru t. i. *Krakovske Marije*.

¹⁶ Cf. Guldán: *Eva und Maria*, p. 207/115.

¹⁷ Cf. *ibid.*, p. 101.

¹⁸ *Ibid.*, p. 102. Na rimskem kipu je križ danes izgubljen.

¹⁹ *Ibid.*, loc. cit.

²⁰ V smislu potencialnega baročnega diagonalizma je poudarek (podobno kot oblikovanje draperije v smislu baročne dramatike) docela izgubljen, pre-

na upodobitvah tipa *Marije kot Apokaliptične žene* drži Jezusa. Ta tip (na polmesecu stoječe in običajno s sijem obdane Matere božje) je v Sloveniji vse do poznega 17. stoletja *Brezmadežno* predstavljal najbolj pogosto, imel pa je tudi sorazmerno dolgo tradicijo, saj je v takšni vlogi (tudi) pri nas nastopal že vsaj okoli leta 1500 in, še bolj pomembno, celo v obdobju vrhunca reformacije.²¹ Pri svoji interpretaciji se je Hren torej oprl na izročilo, hkrati pa predstavlja zamenjava otroka s križem ne samo novo, ampak glede na končni poudarek znova precej drzno rešitev: simbol sicer jasno opozarja na Kristusovo žrtev, vendar pa prav način, kako ga Marija drži, njegovo vlogo prej zmanjšuje kot poudarja, kajti na nobenem drugem sodobnem delu ni upodobljen tako pasivno, saj pri uničenju kače ne igra prav nobene vloge: Marija jo tepta čisto sama. Zamenjava torej predstavlja nekakšno vmesno stopnjo med pozneje standardno *Brezmadežno* in v Hrenovem času še vedno praktično obveznim poudarjanjem Kristusove vloge, ki pa je v nadaljnjem razvoju postajalo vedno manj zaželeno: v svoji knjigi *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (Sevilla 1649) je Francisco Pacheco sicer še vedno priznaval obe možnosti, sam pa se je že odločno postavil na stran druge.²² V tem mu je sledila tudi večina poznejših umetnikov (in piscev), ki se jim je, kot Hrenu, pristajanje na kompromis zdelo nepotrebno ali celo neprimerno.

Iz podobnih razlogov pa je zanimiv tudi napis pod Marijinim reliefom. Gre za citat iz slavne antifone *Ave Maris stella*, »Zdrava, Morska zvezda«, ki je najbrž nastala v 8. stoletju,²³ v slovenščino pa je bila mogoče prevedena že v srednjem veku; v najstarejši zapisani varianti je vsekakor ohranjena v t.i. Kalobskem rokopisu, ki je nastal v letih 1640–51, torej v protireformacijskem času, in ki je morda ostanek izgubljene Hrenove pesmarice.²⁴ »Monstra te esse matrem« je prva vrstica četrte kitice, ki se v Kalobskem rokopisu glasi: »Pokaži se, da si / naša mila mati, / de skuz tebe prime / tvoj Sin naše prošnje.«²⁵ Glavna téma kitice je torej — tako kot glavna téma celotne pesmi — vera v Marijino vlogo posrednice in še zlasti priprošnjice. Tudi to so

kinjen z držo Marijinih rok, kar je nedvomno tudi povzročilo omenjeno napako branje simbola.

²¹ Okoli leta 1550 je nastala kiparska upodobitev, ki jo hranijo v župni cerkvi v Novi Štifti pri Gornjem gradu: cf. Cevc: *Kiparstvo*, pp. 66 ss.

²² III. knjiga, 11. poglavje, citirano v: Elisabeth Gilmore Holt: *A Documentary History of Art, II: Michelangelo and the Mannerists The Baroque and the Eighteenth Century*, Princeton 1982, p. 222. Zanimivo je, da je Pacheco poudarjal še en detajl, ki ga najdemo na Hrenovem reliefu — dolge, spuščene lase; ali je pri tem motivu Hren upošteval isti opis nekega prikazovanja *Brezmadežne* (cf. *ibid.*, p. 223) kot Pacheco — kar se mi nikakor ne zdi nemogoče — ali pa se je znova oprl na tradicijo, ki pa v tem primeru ni bila posebno močna, je seveda težko presoditi. Še en poudarek, ki ga najdemo tako pri Pachecu (cf. *ibid.*, loc. cit.) kot pri poznejših avtorjih, je zahteva, naj bo *Brezmadežna* upodobljena zelo mlada; ker je bil Marijin obraz na Hrenovem križu poškodovan, tega detajla ni mogoče prekontrolirati, zdi pa se verjeten.

²³ Cf. Hilda Graef: *Maria: Eine Geschichte der Lehre und Verehrung* (od tod citirano Graef: *Maria*), Freiburg-Basel-Wien 1964, p. 161.

²⁴ Cf. Marijan Smolik: *Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi od začetkov do konca 18. stoletja* (inavguralna disertacija), Ljubljana 1963 (od tod citirano Smolik: *Odmev*), pp. 9 ss.

²⁵ *Ibid.*, p. 99.

protestanti (z delno Lutrovo izjemo)²⁶ zanikali, torej je citat znova spodbijal njihova načela, obenem pa je bil v zvezi z *Brezmadežno* postavljeni opomin na pesem primeren še iz enega razloga: v drugi kitici je (v značilni povezavi z Oznanjenjem) poudarjena antiteza med Evo in Marijo,²⁷ torej se upodobitev in vir citata dopolnjujeta tudi v tem smislu.

Zdi se verjetno, da je bila tako zastavljena Marijina interpretacija mišljena kot vzorec, po katerem naj bi se ravnali drugi umetniki, kljub temu pa, kolikor mi je znano, relief vsaj takoj po svojem nastanku nanje ni vplival. Kot rečeno, je *Brezmadežno* pri nas v Hrenovem času še vedno predstavljal predvsem tip *Marije kot Apokaliptične žene*, in ker je — tako kot njegovi somišljeniki — tudi Hren tradicijo postavljaj na prvo mesto, ne preseneča, da svoje zamisli ni vsiljeval. Izjemnost pa njegovi *Brezmadežni* seveda ne zmanjšuje pomena, še zlasti, ker je očitna tudi v širšem evropskem okviru. O tem ne pričajo samo omenjeni italijanski primeri. Kot zmagovalki nad kačo so se ji v zgodnjem 17. stoletju raje izogibali celo v Španiji; tudi Rubensu, ki jo je na slavni sliki iz Münchenske Alte Pinakothek (okoli 1624) sicer naslikal v tej vlogi, se je zdelo potrebno, da ji je poleg otroka dodal še številne druge apokaliptične attribute ter osebe; in končno je do takrat, ko so v katoliški Evropi Hrenovi primerljive prečiščene upodobitve postale zares običajne, moralo preteči še skoraj celo stoletje.

Vendar pa Hrenovih poudarkov niso narekovali samo objektivni razlogi. V kontekstu njegovega časa in še zlasti delovanja ima motiv Marije, ki tepta kačo glavo, še dodaten pomen: že sv. Bernard je njeno zmago nad kačo označil tudi kot zmago nad krivoverstvom,²⁸ njegovo misel pa je v neki leta 1569 izdani buli ponovil tudi papež Pij V.²⁹ Ni dvoma, da je ta smisel motiva dobro poznal tudi Hren³⁰ in zato je njegov križ pravzaprav predstavljal dvojni izziv — ne samo, da je zanikal vse, kar so protestanti učili, ampak je tudi napovedoval ter slavil njihovo uničenje.

²⁶ Cf. Graef: *Maria*, p. 324.

²⁷ »Selstvu si prejela / iz vust Gabrijela, / spremenila ime / nepokorne Eve.« Cf. Smolik: *Odmev*, p. 99.

²⁸ »Sola enim contrivit universam haereticam pravitatem«. Cf. Gallus: *Die Frau*, p. 59. Tradicija takšne oznake sega vse do karolinškega obdobja: cf. Guldán: *Eva und Maria*, p. 95; tudi *infra*, op. 30.

²⁹ »Cunctas haereses sola interemit«. Cf. Guldán: *Eva und Maria*, p. 101.

³⁰ Morda je bila prvotno simbolika še celo širša. Glede na fotografijo dr. Steleta, reproducirano ob tem članku (križ je v blejski cerkvi postavljen tako nerodno, da Marijinega reliefa nima smisla fotografirati), se zdi, da so bile prvotno poleg kače upodobljene še tri pošasti, ki se borijo ali požirajo med sabo. Takšen motiv (skupaj štirih pošasti) se sklada z vrstico iz Psalma 90 (91), 13 (»Stopal boš čez gada in modrasa, z nogo poteptal leva in zmaja«); z njenimi marijanskimi interpretacijami se srečamo že v visoki srednjeveški umetnosti in že v tem času in na samem začetku so bile povezane z Marijino zmago nad heretiki (za razvoj interpretacije in primere cf. Guldán: *Eva und Maria*, pp. 93 ss; med našimi je seveda znova treba omeniti *Krakovsko Marijo*). Takšen motiv (pa tudi to, da bi se Hren z njim mimogrede posmešnil neprestanim protestantskim razprtijam) bi se torej skladal s preostalimi poudarki Marijinega reliefa, vendar pa je relief danes ohranjen še precej slabše kot pred skoraj štiridesetimi leti: zanesljivo je razberljiva samo kača pod Marijinimi nogami in nikakor ni mogoče trditi, da ne gre zgolj za nekoliko bolj nenavadno oblikovan oblak in da drugih pošasti na posnetku dr. Steleta ni ustvarila zgolj igra svetlobe in sence.

DAS MARIENRELIEF AN HRENS KREUZ

Das Relief der *Unbefleckten* am Kreuze, das der Ljubljanaer Bischof Tomaž Hren, Gegenreformationsführer in Slowenien, im Jahre 1622 vor der St. Peter-Brücke errichten ließ (das Original wird heute auf der Insel im Bleider See aufbewahrt), stellt ein echtes Kompendium von Ideen dar, die alle der Reihe nach die protestantischen Kritiken der Marien-Verehrung in Abrede stellen. Maria ist im Sinne der traditionellen Leseart des Protoevangeliums dargestellt (Genesis 3,15), bei der vor allem der Geschlechtswechsel beim Pronomen von Bedeutung war — »Ipsa conteret caput tuum« statt des hinsichtlich des hebräischen Textes richtigen *ipse* — in der Übersetzung des hl. Hieronymus. Demzufolge ist als Bezwingerin der Schlange die »Frau« angekündigt bzw. laut den hochmittelalterlichen Deutungen (u. a. der des hl. Bernhard) Maria. Solche Übersetzung wiesen die Protestanten zurück, vom Konzil von Trient wurde sie aber in einem seiner Hauptdekrete bestätigt. Auf dem Relief ist durch das Kreuz in Marias Händen die erlösende Rolle Christi zwar hervorgehoben, das Kreuz ist jedoch (im Gegensatz zu den bisherigen gängigen katholischen Darstellungen, vor allem der des Typus der *Maria als Siegerin*) durchaus passiv dargestellt, und Maria tritt ganz selbständig die Schlange. Dem Relief ist auch die Aufschrift *MONSTRA TE ESSE MATREM* beigegeben, ein Zitat aus der berühmten Antiphone *Ave maris stella*, das auf Mariens Rolle der Helferin und Fürbitterin hinweist: die Protestanten wiesen natürlich auch das zurück. Und schließlich hat im Zusammenhang mit der Tätigkeit Hrens das Motiv Mariens, die den Schlangenkopf tritt, noch eine zusätzliche Bedeutung: bereits der hl. Bernhard bezeichnete ihren Sieg über die Schlange auch als Sieg über die Irrgläubigkeit, und es steht außer Zweifel, daß sich auch Hren an diese Bedeutung des Motivs erinnerte. Mit seinem Kreuz kündigte er auf diese Weise die Zerschlagung der Protestanten an und feierte sie, zugleich aber setzte er seiner Überzeugung und seiner Zeit eines der inhaltlich kompromißlosesten und neuartigsten Denkmäler.