

Srednja šola za gostinstvo in turizem Celje

PIETÁ

Avtorici: Lea Zgonec, Suzana Kristan

Letnik: tretji

Naslov: Kosovelova 2, 3000 Celje

Mentorica: Ingrid Slapnik, prof.

KAZALO

POVZETEK.....	6
1. UVOD.....	7
2. IZVOR PIETÀ.....	8
3. RAZVOJ MOTIVA PIETÀ.....	9
3. 1. ZGODNJI TIP.....	9
3. 2. PIETÀ S KRISTUSOM V OTROŠKI VELIKOSTI.....	10
3. 3. LEPE PIETÀ.....	11
3. 4. PIETÀ Z NAPREJ ZASUKANIM KRISTUSOVIM TELESOM.....	12
3. 5. PIETÀ S KRISTUSOM LEŽEČIM NA TLEH.....	13
3. 6. TIP NA MADONI SLONEČEGA KRISTUSA.....	14
4. PIETÀ IN LIK MARIJE.....	15
4. 1. UPODOBITVE ŽALOSTNE MATERE BOŽJE.....	15
4. 2. ČEŠČENJE ŽALOSTNE MATERE BOŽJE IN NASTANEK PRAZNIKA.....	18
4. 3. MARIJA SEDEM ŽALOSTI NA SLOVENSKEM.....	22
4. 4. MARIJA S SPEČIM JEZUSOM.....	24
4. 5. DRŽA MARIJINIH ROK.....	27
8. RAZGOVOR Z DUHOVNIKOM.....	54
9. MOTIV OBJOKOVANJA V KNJIŽEVNOSTI.....	55
10. EMPIRIČNI DEL.....	56
10. 1. OPREDELITEV IN OMEJITEV RAZISKOVALNEGA CILJA.....	56
10. 2. HIPOTEZE.....	57
10. 3. NAČIN POTEKA RAZISKAVE.....	57
10. 4. METODE DELA.....	58
11. REZULTATI Z INTERPRETACIJO.....	59
11. 1. REZULTATI ANKETE.....	59
12. ZAKLJUČEK.....	66
13. VIRI IN LITERATURA.....	67
14. PRILOGA 1.....	68
15. PRILOGA 2.....	69

KAZALO SLIK

Seznam reprodukcij:

Slika 1: Cipriano da CRUZ, Mater dolores, Muzej MAchado de Castro, Coimbra (državni arhiv fotografij, Lizbona).....	7
Slika 2	9
Slika 3	10
Slika 4	11
Slika 5	12
Slika 6	13
Slika 7	14
Slika 8: Tomaž Kundišek, <i>Šentflorjanska Žalostna Mati božja</i> , 1639, Ljubljana, p. c. sv. Florijana.	17
Slika 9: Marija s spečim Jezusom, Alvise Vivarini, nekdanj v koprskem muzeju (ukradeno)	26
Slika 10: »Lepa Sočutna«, Celje, Opatijska cerkev sv. Daniela, kapela Žalostne Matere božje, ok. 1400 (?).....	27
Slika 11: »Pietà«, Stara gora pri Podsredi, Ptujsko gorska kiparska delavnica Pietà, ok. 1405-1410.....	28
Slika 12: »Pietà«, Kapelica na prevalu med Črnim vrhom in Poljansko dolino, 16. st.....	29
Obstajajo še druge variante drže Marijinih rok (drži za podlaket, levico pod prsmi, se dotika rame,...).	29
Slika 13: Pietà z Brega pri Sevnici, okoli 1370, Ljubljana, Narodna galerija.	32
Slika 14	34
Slika 15: Pietà, lokalno delo, ok. 1370-1380, Ljubljana, Narodna galerija (iz ž.c. v Zg. Tuhinju).....	35
Slika 16: Pietà iz Goričan, 1420–25, Ljubljana, Narodna galerija.	36
Slika 17: Pietà, 1410–15, Celje, Marijina kapela, župnijska cerkev sv. Danijela.	37
Slika 18: Mojster trbojske Madone, Pietà iz Bistrice pri Trziču, okoli 1510, Kranj, Gorenjski muzej.....	38
Slika 19: Pietà, okoli 1620, Stična, župnijska cerkev Žalostne Matere božje.	40
Slika 20: Pietà, okoli 1670, Tinska gora, podružniška cerkev sv. Ane.....	41
Slika 21: Pietà, Ivan Zajc, Ljubljana, župnijska cerkev sv. Petra.....	42
Slika 22: Pietà iz župnijske cerkve sv. Jurija na Remšniku, zgodnje 17. stoletje, Maribor, škofijski ordinariat.	43
Slika 23: Pietà, okoli 1680, Jeruzalem, podružniške cerkve Marije 7 žalosti.	44
Slika 24: Pietà, po letu 1732, Ljubljana, podružniška cerkev sv. Floriana.....	46
Slika 25: Pietà po Van Dycku, pozno 17. stoletje, Mekinje, uršulinski samostan.....	47
Slika 26: Pietà, Valentin Metzinger, pozna trideseta leta 18. stol., Ljubljana, frančiškanski samostan.....	49
Slika 27: Pietà, Stiška vas pod Krvavcem, podružniška cerkev sv. Križa.....	50
Slika 28: Pietà, oltar iz Marijine kapele gradu Buchenstein pri Dravogradu (izgubljeno).....	51
Slika 29: Pietà, 1762, Tabor pri Podbrezju, podružniška cerkev Žalostne Matere božje.....	52

Seznam likovnih del:

Slika 1: Cevzar, Mišel, 1.c: Pietà.....	71
Slika 2: Erman, Kristjan, 3.d: Pietà.....	71
Slika 3: Hladin, Mojca 1,c: Pietà	72
Slika 4: Kovač, Anita, 1.c: Pietà.....	73
Slika 5: Morič, Boris, 1.c: Pietà.....	74
Slika 6: Nezman, Nuša, 2.č: Pietà.....	75
Slika 7: Tot, Klemen, 3.e: Pietà	76
Slika 8: Vajda, Sara, 4.d: Pietà	77
Slika 9: Zupanc, Iris, 1.c: Pietà.....	78
Slika 10: Polanc, Denis	79
Slika 11: Polanc, Denis	79
Slika 12: Polanc, Denis	80



Podoba sedeče Kristusove matere z mrtvim sinom v naročju.

POVZETEK

Z raziskovalno nalogo sva skušali ugotoviti, koliko se mladi srednješolci zanimajo za umetnine, ki so nastale v preteklosti in so danes zelo dragocene. Zanimalo naju je, kaj si mladi predstavljajo pod besedo Pietà in ali sploh vedo, kaj ta beseda poimenuje. Na podlagi tega in virov, povezanih z upodobitvijo Pietà, bova skušali ugotoviti, zakaj mladi ne vedo, kje se najpogosteje pojavlja, zakaj ne vedo, da je podoba Pietà povezana s krščansko vero, in da ta izraz v slovenskem jeziku pomeni »sočutna«. Anketirali sva tudi dijake prvih letnikov, ki so se pri pouku umetnosti kiparsko izražali in iz gline izdelovali podobe Pietà. Zanimalo naju je predvsem, kaj so doživljali ob ustvarjanju, če vedo, da obstajajo različni ikonografski tipi Pietà, in če so se v svojem življenju že srečali s situacijo, ki bi jo lahko povezali z motivom Pietà.

1. UVOD

Sva dijakinji tretjega letnika Srednje šole za gostinstvo in turizem Celje. Naredili sva raziskovalno nalogo z naslovom Pietà. Glavni vzrok tega raziskovanja je, da sva že slišali za Pietà, ampak nisva natančno vedeli, kaj pomeni. Zato je bil to za naju nov izziv in novo spoznanje. Najina mentorica nama je predlagala izbrano temo, nad katero je bila zelo navdušena. Same pa prva nisva bili preveč navdušeni in nama je zmanjkovalo motivacije in volje za nadaljnje delo, a kasneje, ko sva dobili dovolj literature in slikovnega materiala, je vse steklo kot po maslu. Predvsem sva želeli ugotoviti, kako mladi poznajo Pietà, kako jo razumejo in kaj jim pomeni.



Slika 1: Cipriano da CRUZ, Mater dolores, Muzej MAchado de Castro, Coimbra (državni arhiv fotografij, Lizbona)

2. IZVOR PIETÀ

Kje so začetki Pietà, ne moremo zagotovo reči. V likovni umetnosti se prvič pojavijo v nemški plastiki zgodnjega 14. stoletja. O izvoru Pietà je več trditev. »Pietà naj bi se razvila iz reprezentativne Madone z otrokom v tragično nabožno podobo Madone z mrtvim Kristusom, ki je portret materinskega žalovanja« (Meiss, 1936: 452). Sveto pismo ne omenja Pietà.

Pietà predstavlja Žalostno Mati božjo, ki v naročju drži mrtvega sina Jezusa Kristusa. V italijanskem jeziku Pietà pomeni »sočutna«.

Med starimi marijanskimi ikonografskimi tipi je ena med najpomembnejšimi Pietà, ki je proti koncu 14. stoletja bistveno spremila svoj značaj: ekspresionizem zgodnjih samostanskih upodobitev so nadomestili precej bolj umirjeni toni, dramo je zamenjal tišji poziv k usmiljenju, pripoved o trpljenju, misel na odrešenje. Soroden obrat od realizma k tolažilnemu idealizmu je v istem času učitelj tudi na drugih ikonografskih tipih (opazimo ga celo na takšnih, ki so na prvi pogled »zgodovinski«, zlasti na upodobitvah Marijine smrti), pri tem pa je »idealistična« Pietà še posebej pomembna zato, ker je bila vsaj pri nas prvi od tipov, ki so služili vzpodbujanju »nove« pobožnosti. Na to opozarja tudi razvoj bratovščin: starejše Marijine so navadno še vedno nosile »splošno ime naše ljube Gospe, proti koncu srednjega veka pa stopi pri nas v ospredje bratovščina žalostne Matere božje«, kakršno v Konjicah srečamo že v 14. stoletju. Pietà so se seveda kmalu pridružili še drugi nabožni tipi, ki so jih znova spremljale ustrezne bratovščine. Med temi jih je bilo vsaj okoli leta 1500 nekaj tudi rožnovenskih, vse skupaj pa so po zatrtju v času protestantizma vneto obnavljali voditelji protireformacije in tudi tako dokazovali, da tradicija poznosrednjeveške pobožnosti ni bila pretrgana.

3. RAZVOJ MOTIVA PIETÀ

3. 1. ZGODNJI TIP

Marija v naročju drži pokončno sedečega ali diagonalno ležečega mrtvega Kristusa, čigar truplo je sunkovito, stopničasto prelomljeno. Zgodnje skupine tega tipa so v nadnaravni velikosti, zato jih imenujemo tudi monumentalne Pietà.

Marija je upodobljena kot starka in je bolj ganjena kakor žalostna. Mrtvo Kristusovo truplo ima v svoji odrevenelosti trdo nalomljeno os glava – prsi – kolena – stopala in leži v Marijinem naročju diagonalno s prosto padajočo desnico ali pa sedi v materinem krilu zelo strmo.

Okoli 14. stoletja postane dojemanje motiva intimnejše, motiv je v dimenzijah manjši, telo je izčrpano, izraz pretresljivejši. Pietà so se spremenile v pretresljivo izpoved materinske bolečine. Marijin obraz je spačen od joka.



Slika 2

3. 2. PIETÀ S KRISTUSOM V OTROŠKI VELIKOSTI

Ta tip se pojavi v sredini 14. stoletja. Najmočnejša simbolika se kaže v odpovedi resničnim (telesnim) razumevanjem v velikosti. Glava, roke in noge kot nosilci ram so prevelike; so pol resničnost, pol simbol.

Kristus postane znak odrešitve – pustil se je božjim rokam, da ga vzamejo.



Slika 3

3. 3. LEPE PIETÀ

Marija se zdi mladostna, Kristusovo telo pa je vodoravno podaljšano. Plastike so zmeraj manjše od naravne velikosti, razmerja med telesom so naravna.

S tipom lepe Pietà dobi motiv novo duhovno vsebino. Dramatično žalost in tragično grozo Pietà 14. stoletja so zamenjale umirjene kretnje, ljubki obraz, iz katerega dihata tiha žalost in vdanost.

Kristusovo telo je položeno v Marijino naročje vodoravno ali rahlo diagonalno in je anatomsko pravilno oblikovano. Marija ga podpira brez navora in njegove noge se dotikajo tal.

Lepa Pietà želi gledalca potolažiti, ne več pretresti, kljub temu pa je Marijina žalost še zmeraj poudarjena. Vendar ne gre več za brezup, kajti smrt ni dokončna zmagovalka.

V Sloveniji imamo več lepih Pietà (Pietà iz Goričan,...).



Slika 4

3. 4. PIETÀ Z NAPREJ ZASUKANIM KRISTUSOVIM TELESOM

Kristus je obrnjen k gledalcu, kot da bi mu ga Marija dajala v pogled.



Slika 5

3. 5. PIETÀ S KRISTUSOM LEŽEČIM NA TLEH

Kristus leži na tleh ob Marijinih nogah, kakor da bi ji spolzel iz rok in polaga v njeno naročje le glavo ali zgornji del telesa ali pa počiva ob njenih kolenih. Zelo so razširjena v renesansi in baroku. Pietà se približa sceni objokovanja.



Slika 6

3. 6. TIP NA MADONI SLONEČEGA KRISTUSA

Ta tip je likovna iznajdba renesanse. Kristus je rahlo podprt in se pogreza vase oziroma je pokončno stoječ trpin.



Slika 7

4. PIETÀ IN LIK MARIJE

4. 1. UPODOBITVE ŽALOSTNE MATERE BOŽJE

Kult Žalostne Matere božje se je po Evropi širil od konca enajstega stoletja, prvi vrhunec pa je doživel v štirinajstem stol.; v tem času sta nastala tudi oba temeljna tipa, ki zaznamujeta Marijino žalost - Pietà in Stabat Mater. V obeh se prepletajo trije medsebojno povezani vidiki marijanske umetnosti: gledalca spodbujata k neposrednemu vživetju, ga hkrati opozarjata na Marijino sotrpjenje, ki tudi njemu odpira pot k odrešenju, in mu predstavljata kar asketski izgled.

Od obeh tipov ima biblijsko podlago samo drugi, ki je redukcija biblijskega prizora Križanja (seveda samo glede na Janezov evangelij 19.25, kajti Marijina navzočnost pri križanju je omenjena samo na tem mestu), pri nastanku in razvoju obeh pa je imela ključno vlogo literarna tradicija. Njene korenine segajo vse do Bizanca, v Zahodni Evropi se z motiviko vživljanja v Marijo pod križem srečujemo že pri sv. Ambrožu. Pri nadaljnjem razvoju pa sta imela pomembno vlogo tudi teksta, ki so ju pripisovali sv. Anselmu Canterburyškemu in sv. Bernardu. V obeh se srečamo z dramatičnim opisovanjem Kristusovega trpljenja in Marijinega sotrpjenja, pri čemer pa je prvo delo precej bolj konservativno od drugega, saj je kljub posameznim žanrsko zvenečim motivom bolj odvisno od biblijske pripovedi in tudi njegov čustveni naboj je kljub posameznim pretresljivim poudarkom precej manjši.

V nadaljnjem razvoju motivike so imeli ključno vlogo frančiškani. Njihov prispevek je v še bolj čustveni in predvsem konkretniji interpretaciji dogodkov, kar najbolje predstavlja najslavnejša od Marijinih žalostink pod križem - znamenita Stabat mater, ki so jo dolgo pripisovali enemu najpomembnejših frančiškanskih avtorjev Jacoponeju da Todi (umrl leta 1306). Tudi ta pesem je ena tistih, ki sledijo stari tradiciji spodbujanja vernikove imignacije, to pa sta skrbno spodbujala tudi neznani pisec Marijinega življenjepisa in brat Filip iz Žič najprej neposredno, predvsem pa s tako obširnimi in tako kruto nazornimi opisom, da nihče ne more dvomiti, da gre za pravo sotrpjenje. Ko so Kristusa položili na križ in mu nategnili roke in noge, »Marija je zagnala krik / in grozen jok, bolesten vik«, ko zasliši prvi udarec, »nezvestna zgrudi se na tla«, »a kmalu spet se kvišku vspne, / tje k Sinu nepremično zre«. Pisec torej neusmiljeno natančno niza trenutek za trenutkom, in tudi ko je Kristus že mrtev, Marija še vedno žaluje, joka, toži in prosi, naj ji smrt skrajša trpljenje. S podobnimi poudarki se srečujemo tudi, ko avtor opisuje, kako je potem, ko sta »Arimatej in Nikodem« Kristusovo

truplo snela s križa, »Marija... prihitela, / da mrtvo truplo bi sprejela«, kako ga je objemala, poljubljala njegova usta, roke in noge, njegove rane, »presveto kri«, »sprijete lase, vela lica, / na katerih srage še vise«, vse dokler ni omedlela.

Filipova pesnitev torej vsebuje obširna opisa trenutkov, ki sta vsebinsko izhodišče obeh tipov, s katerima so motiviko zaznamovali likovni umetniki. Od teh v slovenski predreformacijski umetnosti srečamo samo drugega - Pietà (pa tudi posebno varianto te teme, tip Marije s spečim Jezusom, ki je rezultat mistike kriznega obdobja), prvi, Stabat mater, pa se je pri nas uveljavil šele v času reformacije, zato bo o njem govora pozneje.

Prepletanje različnih funkcij nabožnih podob je mogoče najbolje opazovati ob upodobitvah Žalostne Matere božje, še zlasti v primeru Pietà, ki so jo upodabljali v vsem razponu od malih, zasebni pobožnosti namenjenih redukcij, do velikih, oblikovno in vsebinsko razkošnih bratovščinskih variant. Nič manj pa ni razvejana zgodba tistih tipov, ki so se drugod v Zahodni Evropi uveljavili že v srednjem veku, pri nas pa – vsaj glede na ohranjeno gradivo – šele v času protireformacije.

Šele v tem času se je v slovenski umetnosti uveljavil tudi Marijin atribut, ki ga opažamo na nekaterih variantah Pietà, še precej pogostejši pa je na (pri nas) novejših tipih Žalostne Matere božje: meč ali več mečev, ki zabodeni v Marijino srce zaznamujejo njeno žalost oziroma žalosti. Motiv v osnovi izvira iz Biblije: »in tvojo lastno dušo bo presunil meč«, je napovedal Simeon Mariji, razvila pa ga je srednjeveška mistična literatura, v kateri so pisci pogosto razmišljali o bolečinah, ki jih je Marija prebila kot Kristusova mati, in jih primerjali z meči, zabodenimi v njeno srce. Število bolečin oziroma »žalosti« je dolgo nihalo, dokler se ni ustalilo na svetem številu sedem, pri tem pa je v likovni umetnosti vse do danes ostala pogosta »biblijska« varianta z enim samim mečem.



Slika 8: Tomaž Kundišek, *Šentflorjanska Žalostna Mati božja*, 1639, Ljubljana, p. c. sv. Florijana.

Seveda pa je v Marijine prsi zabodeni meč, ki je navsezadnje tudi po likovnem učinku skoraj enak Arma Christi, s katerimi je upodobljen Kristus trpin, tudi pomembno opozorilo na njeno sotrpjenje, s katerim je, kakor rečeno, premagala zlo in v imenu katerega lahko prosi milost za grešnike. Prvi poudarek, njeno zmago nad zlom, so umetniki lahko še dodatno zaznamovali, a atributi Apokaliptične žene (tudi Žalostno Mater božjo na upodobitvah včasih obdaja sij, glavo ji obkroža dvanajst zvezd, z nogami pa tepta polmesec), na drugega pa so na sicer redkejših, bolj zapletenih kompozicijah opozarjali tudi z drugimi simboli in simboličnimi prizori. Z idejo se srečujemo tudi v poreformacijski literaturi, v Sloveniji prvič

v pasijonski igri, v t. i. Škofjeloškem pasijonu, ki so ga prvič izvedli 11. aprila 1721. V njem je bila Marija predstavljena dvakrat: v okviru devete »podobe« kot »Žalostna Mati, ki spremlja Kristusa s križem«, enajsta podoba pa je bila sploh posvečena »Materi sedmih žalosti«. Marija je »grešnika« obakrat opozarjala na smisel Kristusove žrtve, v drugem prizoru pa je opisovala svoje sotrpjenje; to je predstavila na tradicionalni način žalostinke, ki kljub popreproščanju očitno ponavlja že iz srednjega veka znane formule, na njegov pomen pa sta gledalce opozarjala tudi angela, ki sta jo spremljala.

Podobna motivika je bila pogosto poudarjena v ljudskih pesmih, v teh pa se včasih srečamo tudi z motivi, ki so v likovni umetnosti izjemni: takšno je npr. Marijino slovo od Jezusa, ki ga pri nas kaže zelo kvalitetna Weissenkircherjeva slika iz kapele gradu Radeče pri Mariboru. Prizor nima biblijske podlage, zaznamuje pa začetek Jezusovega javnega delovanja in torej bolj kakor v okviru marijanske sodi v krog njegove ikonografije, vendar pri tem ne smemo prezreti, da so ljudski pesniki v svojih variantah poudarjali predvsem Marijino sotrpjenje, ki bo sočutnega vernika pripeljalo v raj. S takšnimi poudarki se seveda srečujemo tudi v drugih pesmih, ki govorijo o Žalostni Materi božji, vse skupaj pa dokazujejo, da so se verniki neprestano zavedali temeljnega koncepta, torej je logično, da so sorazmerno številne upodobitve tipa končno postale milostne podobe.

4. 2. ČEŠČENJE ŽALOSTNE MATERE BOŽJE IN NASTANEK PRAZNIKA

Takoj za praznikom povišanja svetega križa je god Žalostne Matere božje. Tudi tu smo priča jasnih, miselno zelo bogatih črt liturgije: Kristus in Marija sta neločljivo povezana med seboj, drugi Adam z drugo Evo v najbolj odločilnem trenutku odločitvene zgodovine, »mož bolečin«, ki je ob vznožju križa postala »kraljica mučencev«, ko je šlo za sodelovanje pri izvršitvi najodločilnejšega odrešenjskega dejanja. Pot do povišanja je bila pri Kristusu trpljenje in smrt na križu, pri njegovi sveti materi pa je bila pot k povišanju, pot k vnebovzetju vztrajanja ob Kristusu skozi vse življenje, posebej še pod križem. In kakor je bil Kristus »povišan« zato, da bi »vse pritegnil k sebi«, tako naj bi obenem s Kristusom, drugim Adamom, trpela in po poti največjega trpljenja v pridruženju Kristusu dosegla povišanje tudi Eva – Marija s tem namenom, da bi nas čimbolj učinkovito pritegovala na pot hoje za Kristusom skozi zemeljsko trpljenje v poveličanju pri Očetu.

Glede dneva, na katerega se spominjamo Marijinega duhovnega mučeništva pod križem, je pomenljivo tudi tole: god Žalostne Matere božje s svojo pretresljivo resnobo je obenem tudi

osmi dan (osmina) po njenem rojstvu. Kaj hoče liturgija pokazati s tem drugega kakor to, da vse Marijino bivanje, njen obstoj in njena veličina, prejema svoj pravi smisel od Kristusovega križa. Biti Odrešenikova mati in materinska družica pri njegovem odrešenjskem delu – v tem je ves Marijin poklic.

Na praznik Žalostne Matere božje se ne spominjamo samo tiste bridkosti, ki jo je Marija doživljala na Kalvariji tja do pokopa svojega Sina, marveč celotnega njenega duhovnega mučeništva skozi vse njeno življenje. Češčenje Marijinih žalosti, ob katerih premišljevanju naj kristjan zajema hrano za rast v veri, upanju in ljubezni, se opira na svetopisemska mesta o Mariji, če jih beremo v luč; ideje Marija - Eva (jasno izraženo najdemo to idejo že pri sv. Justinu sredi 2. stoletja). Ta mesta so: Marija zavestno privoli v to, da postane Odrešenikova mati, in da bo s tem deležna trpljenja po napovedih Stare zaveze za delo prihodnjega Mesija; napovedano ji je, da bo meč bolečin prebodel njeno dušo, njeno srce; sv. pismo tudi govori o žalosti, kakšno je Marija občutila ob Jezusovem nepričakovanem zaostanku v templju; in pripovedujejo, kako Marija stoji pod križem, ko njen sin umira za odrešenje sveta. Marijo so, še posebej stoječo v bolečinah pod križem, na Vzhodu gotovo častili že v četrtem stoletju, na Zahodu pa vsaj od devetega stoletja naprej. Marijino sotrpjenje in sočustvovanje s Kristusom, zlasti pod križem, od Origena dalje (prva polovica 3. stoletja) najdemo vsaj kratko omenjeno pri mnogih cerkvenih očetih, ki nakazujejo tudi pomen premišljevanja tega trpljenja za kristjanovo duhovno življenje. Sv. opat Poimen ima v zbirki 187 duhovnih misli, ki so ohranjene, tudi tole misel: »Moja duša je šla na kraj, kjer je videla sveto Marijo, božjo mater, kako joka ob vznožju križa. Hotel bi vedno tako jokati.« Bizantinski »pevec« Romanos pa v pesniški podobi opisuje, kako je Marija srečala svojega Sina v Kani: »Kakor ovca je gledala svoje jagnje, peljano zato, da bi bilo umorjeno; Marija je skupaj z drugimi ženami šla za bridkim sprevedom, govoreč vsa žalostna: `Kam greš, moj Sin? Zakaj v tem trenutku pospešuješ svoj korak? Ali je znova ženitnina v Kani, kamor hitiš, da bi spremenil vodo v vino za svatbo?`«

Romanosova misel je globoko skladna z mislijo Janezovega evangelija. Kristusovo trpljenje je res nova Kana. Jezusova ura je prišla in Odrešenikova mati je spet tam, da bi z njim obhajala ženitnino nove zaveze. V Kani je Gospod na Marijino priprošnjo začel svoje javno delovanje; na Kalvariji ga dovršuje ob soglasju svoje matere: sedaj spreminja vodo, ki je rabila za očiščevanje Judov in s svojo krvjo daje pečat novi zavezi s človeštvom. Čudež v Kani je v kali vseboval kalvarijsko daritev; bil je podoba in predigra tega, kar naj se nekega dne razvije do polnosti; ko je Gospod na Marijino rahlo priprošnjo v Kani storil prvi čudež, je nepreklicno stopil na pot, ki je peljala na Kalvarijo.

Marija zdaj ve, da je Jezusova ura prišla. Njena vloga v Kani je obstajala v tem, da je nagnila Gospoda k pospešitvi uresničevanja odrešenjskega poslanstva. Ko pa je sedaj njen Sin dospel do konca, jo spet najdemo ob njem, da bi ga spremljala v zadnjem in najodločilnejšem trenutku celotne zgodovine odrešenja.

Motili bi se, če bi mislili, da je pobožnost do Žalostne Matere božje nekaj, kar ima svoj začetek v zahodnjaški čustvenosti srednjega veka, ko veliki tok liturgije ni več zadostno nahranjal ljudskih množic. Na Vzhodu je že zdavnaj prej pod imenom sv. Efrema krožilo več slavonspevov, nanašajočih se na Marijine žalosti. Ena od teh pesnitev je tako toplo čustvena, ko gre za opevanje Marijine bridkosti, da so jo nazvali »Stabat« (Mati žalostna je stala) krščanske starodavnosti. Njena vsebina je zelo podobna srednjeveškim »Tožbam«, ki so se pozneje pojavile v deželah latinsko govorečih kristjanov. Sv. Janez Krizostom je pripomnil, da so bile Mariji po posebni božji previdnosti prihranjene bolečine deviške roditve, pač pa je Marija poznala porodne bolečine ob vznožju križa. Misel na Marijino trpljenje je v bizantinski liturgiji obilno navzoča. Res je, da nimajo tam posebnega praznika, ki bi bil posvečen Marijinim žalostim; toda v liturgiji postnega časa, zlasti proti koncu, je Mariji posvečenega mnogo več mesta kakor pa v zahodni liturgiji. »Speve v čast Materi božji pod križem« najdemo v vzhodni liturgiji kar skozi ves postni čas, posebej še na nedelje, srede in petke. V enem od teh spevov govori Marija: »O moj otrok! Kaj si torej storil? Ti, ki si najlepši med vsemi človeškimi otroki, ti si brez diha in brez lepote... O, moja luč, ne morem prenašati, da bi te gledala umrlega; ranjena sem do dna svojega bitja in strašen meč mi prebada srce.«

Na Zahodu se pojavijo sledovi pobožnosti do Žalostne Matere božje v devetem stoletju; močnejši tok pa nastopi šele v enajstem stoletju, npr. pri sv. Anzelmu, Abaelardu, sv. Bernardu itd. V raznih zbirkah molitev in v dnevnicah so sedaj Jezusovim bridkostim vedno bolj pridruževali Marijine. V trinajstem stoletju so nastale mnoge ljudske »Hvalnice« (»Laudi«) in »Tožbe« (»Planctus«) v čast Marijinim bridkostim. Zelo priljubljena je postala »Stabat Mater«, ki jo večinoma pripisujejo Jacoponu da Todi. Pobožnost med vernim ljudstvom je sprožila gibanje, ki je privedlo zlasti do ustanovitve reda »servitov«, to je »Služabnikov bl. Device Marije«. Nastale so tudi bratovščine sedmerih Marijinih žalosti in se naglo razširile. Prvo je ustanovil duhovnik Joannes iz Coundenberga v Flandriji.

V trinajstem stoletju so nastali oltarji, posvečeni posebej Marijinim sedmerim žalostim (leta 1221 v samostanu Schönau ob Ensi, kmalu zatem še drugod). V upodabljanju Žalostne Matere božje se je opiralo na misel o Marijinem sočustvovanju z Jezusom, kakor so ga umevali grški cerkveni govorniki od šestega do osmega stoletja, pozneje tudi sv. Bonaventura

in drugi mistiki na Zahodu. Ko je nastopilo liturgično obhajanje Marijinih žalosti – v Kölnu vsaj že 1423 – so se razen na miniaturah, ki so nastopile že prej, pojavile večje podobe žalostne Matere božje, in sicer ne več z enim samim mečem na prsih, marveč s petimi ali sedmimi čemi v srcu. Nekoliko pozneje je visoka umetnost ustvarila kipe Žalostne Marije; med njimi je tudi slovita Michelangelova.

Češčenje, ki se je najprej nanašalo na Marijino bolečino pod križem, se je začelo kmalu nanašati tudi na ostale Marijine bridkosti. Po raznih spreminjanjih so v skladu s prav tolikerimi Marijinimi radostmi prišli do ustaljenega števila sedem: napoved starčka Simeona; beg pred Herodom; tridnevna izgubitev Jezusa v templju; srečanje Jezusa na križevem potu, križanje; položitev Jezusa, snetega s križa, v Marijino naročje; položitev v grob. Okoli leta 1500 je to postalo splošna last. Število sedem so izbrali tudi zato, ker ima v sv. pismu zelo pogosto simbolični pomen: pomen vesoljnosti. Obenem je vplivalo tudi dejstvo, da je po sedem tistih stvari, ki so važne za naše zveličanje: sedem zakramentov, sedem darov Svetega Duha, sedem kreposti (tri božje, štiri glavne), sedem glavnih napak.

Posamezni kraji, redovi so skupaj z mnogoterimi bratovščinami praznik v čast Žalostni Materi božji obhajali že vsaj v petnajstem stoletju in imamo od tedaj ohranjen tudi poseben mašni obrazec. Ta praznik je papež Benedikt XIII. nastavil na tihi ali cvetni petek (petek pred cvetno nedeljo), ki so ga ponekod imenovali »petek Marijine žalosti« in so ga od tedaj naprej – do 1960 – obhajali v vsej zahodni Cerkvi. A poleg tega so serviti od leta 1668 dalje obhajali spomin Marijinih žalosti tudi na 3. nedeljo v septembru. Papež Pij VII. je nekaj mesecev po svoji vrnitvi z Napoleonovega ujetništva septembrsko obhajanje, ki se je že prej od servitov širilo tudi drugam, raztegnil na vso Cerkev rimskega obreda. Sv. Pij X. pa je določil, naj bo god Žalostne Matere božje petnajstega septembra in to je ostalo tudi še po novi uredbi cerkvenega koledarja.

V šestnajstem stoletju se je začel uveljavljati tudi rožni venec sedmerih Marijinim žalosti, pozneje (19. stoletje) živi rožni venec in nekakšen Marijin križev pot (Via Matris) s premišljevanjem Marijinih bridkosti, pa tudi pobožnost sedmerih petkov pred obema praznikoma žalostne Gospe. Ponekod so uvedli tudi obhajanje celotnega meseca septembra kot Žalostni Materi božji posvečenega.

4. 3. MARIJA SEDEM ŽALOSTI NA SLOVENSKEM

»Jezus, pesem čem zapeti, / sedem žalost razodeti: / kolko božja Mat / mogla je prestat, / ki je bla žalostna sedemkrat!«

Tako začenja slovenska pesem o žalostih božje Matere. To je le ena izmed mnogih pesmi, s katerimi slovenski narod pozdravlja in spremlja trpljenje nebeške Matere od prvih bridkosti v betlehenskem hlevcu do groba pod Kalvarijo. In kadar pojemo o Jezusovem trpljenju, se spomnimo tudi Marije, kajti kjer trpi Jezus, trpi tudi njegova Mati. Zdaj srečamo Marijo sredi polja, ko prosi rablje, ki pripravljajo mučilna orodja, naj Jezusa čim lažje »martrajo«, srečamo jo v »zlatem očenašu« Jezusovih muk, v legendah o Gospodovem trpljenju – dokler je končno na velikonočno jutro spet ne najdemo ob vstalem in poveličanem Sinu. V ljudskih pasijonskih igrah, ki so splošna last alpskih dežel, Marija ob slovesu milo prosi Sina, naj pusti njej trpeti namesto njega ali pa naj ji vsaj dovoli spremljati ga na poti trpljenja. Toda Marija ne trpi samo z Jezusom! Tudi kjer trpimo mi, je nebeška Mati pri nas; k njej se zatekamo, kadar nam je najhuje in prav Žalostna Mati je tista, ki nam v bridkosti vliva največjo tolažbo.

Ko se je nagibal srenji vek h koncu, ko so Evropa in z njo tudi slovenske dežele preživljale največje zunanje in notranje viharje, se je češčenje Žalostne Matere božje najbolj razcvetelo. Pospeševal ga je zlasti novoustanovljeni red servitov, ki se je ves posvetil službi sveti Devici. Največ sledov tega češčenja je tudi na Slovenskem pustilo štirinajsto in petnajsto stoletje. V slovenski umetnosti srečamo Marijo pri snemanju s križa na freski na Vrzdencu pri Horjulu v začetku štirinajstega stoletja in malo kasneje na freski križanega v Vitanju. V petnajstem stoletju sta nastali krasni žalujoči Mariji na freskah na Mačah in v Podzidu pri Trojanah. V baroku moramo omeniti zlasti Metzingerjevo žalujočo Marijo, v novejši dobi pa Marijo pod križem v cerkvi v Poljanah nad Škofjo Loko, delo slikarja Jurija Šubica.

Toda štirinajsto in petnajsto stoletje si je zlasti v zvezi z bratovščinami Žalostne Matere božje ustvarilo tudi njeno samostojno upodobitev: Marijo, žalujočo nad mrtvim Jezusom (Pietà). Zlasti iz petnajstega stoletja imamo mnogo ohranjenih, npr. v opatijskih cerkvah v Celju in na Ptujju, Tuhinju nad Kamnikom, v Mikinjah pri Kamniku, na zunanjščini ljubljanske stolnice ter zlasti lepo Pietà iz Velike Nedelje (zdaj v ptujskem muzeju), sestro ptujskogorske Marije. Mnogo naših poljskih znamenj hrani te stare kipe: pri Stični, v Bistrici pri Trziču, na Bregu pri Ptujju, v Srednjem Bitnju pri Kranju, ob poti k sv. Primožu nad Kamnikom, v (zdaj porušenem) znamenju v Slovenskih Konjicah, ki je spomin ene naših najstarejših bratovščin žalostne Mater božje, ustanovljene leta 1371. Nenaklonjeni val protestantizma je v šestnajstem stoletju za nekaj časa zavrl tudi češčenje Žalostne Matere božje, toda

rekatolizacijsko delo škofa Hrena je ljubezen do Matere božje spet poživel ter obnovilo tudi več bratovščin Žalostne Mater božje, od katerih je najbolj znana celjska.

Naše glavno svetišče Žalostne Matere božje pa je postala v sedemnajstem stoletju Žalostna gora pri Mokronogu, kjer je vikar Jožef Widmajer leta 1730 ustanovil »Bratovščino sedem žalosti Matere božje«; ta cerkve je tako po svoji arhitekturi in notranji opremi kakor po freskah slikarja Franceta Jelovška eden naših najlepših baročnih umetnostnih spomenikov in zelo obiskana božja pot. K njej vodijo po hribu tudi znamenja s slikami sedmerih žalosti Marijinih.

Žalostna gora nad Preserjem je druga sloveča božja pot Žalostne Matere božje, nastala leta 1727, predvsem pa seveda stiška bazilika, dragocena po svoji romanski arhitekturi, ki je tudi posvečena Materi bolečin. Bela krajina časti Žalostno Mater božjo v eni izmed treh cerkva pri Treh Farah, ki so najdragocenejši gotski spomenik Bele krajine. Znana je končno tudi Žalostna Mati božja v Leskovcu pri Krškem. V Trstu je leta 1631 ustanovil kapucin p. Janez Babtist d'Este pobožno zvezo Žalostne Matere božje.

V Ljubljani je bila vezana bratovščina na podobo Žalostne Marije v cerkvi sv. Florijana, h kateri so se Ljubljančani zatekali zlasti v času velikih stisk: kuge, povodnji, suše,... Ko so leta 1715 koze tako strahotno morile, da je bilo do 50 mrtvih na dan so priredili k Mariji spokorno procesijo. Ljudje zelo časte tudi stolniško baročno Pietà, zadnji čas pa tudi Žalostno Mater božjo v cerkvi sv. Cirila in Metoda za Bežigradom v Ljubljani, ki je lepo delo kiparja Tineta Kosa.

Marija sedem žalosti, ki je stoletja tolažila slovenski narod, naj nam ostane pribežališče in tolažba tudi v bodoče.

Tolažnica žalostnih, prosi za nas!

4. 4. MARIJA S SPEČIM JEZUSOM

Upodobitve, ki kažejo na Marijo s spečim Jezusom, ki pa se zdi mrtev, in tako napovedujejo njegovo smrt, niso posebno pogoste ne pri nas ne drugod po Zahodni Evropi. Vsaj domnevno naj bi se razvile na podlagi na začetku prejšnjega poglavja omenjenega tipa Pietà s pomanjšanim, otroško velikim (a drugače odraslim) Kristusom v Marijinem naročju. Kar se literarnih virov tiče, pa se moramo najprej spomniti, da naj bi Marija za Jezusovo usodo vedela že od začetka – kar med drugim potrjuje znamenita Simeonova prerokba, poleg tega pa je tip povezan z eno od vizij sv. Brigite Švedske in z motivi iz del svetega Bernardina Sienskega; po njem naj bi si Marija, ko je držala mrtvega sina v naročju, predstavljala, da so se vrnil betlehemi dnevi, da njen otrok le spi, zavit v plenice namesto v mrtvaški prt.

Motiv Marije s spečim Jezusom izvira iz Benetk. V sredini petnajstega stoletja je bil razvit v krogu slikarske družine Vivarni, najlepše variante je ustvaril Giovanni Bellini, drugod po Evropi pa je vsaj na začetku opazen predvsem v delih umetnikov, ki so bili neposredno povezani z nebeško umetnostjo npr. pri Dürerju.

To velja tudi za Slovenijo, kjer je vsaj v temeljni varianti (Marija moli nad spečim Jezusom, ki ji leži v naročju) motiv omejen na Primorsko, še zlasti na obmorska mesta. To pa ima tudi negativne posledice: najboljše upodobitve (slika, ki je bila nekdanj v koprskem muzeju, in ki jo je naredil Alvis Vivarini; tej zelo podoben kip, ki ga je E. Cevc še videl v zakristiji koprške stolnice in ga je vsaj posredno mogoče povezati z beneško rezbarsko delavnico Paola Campse; osrednja tabla leta 1513 naročenega poliptiha iz koprške p. c. sv. Ane, ki ga je naslikal Cima da Conegliano) so namreč vse po vrsti izginile. Tako je edini ohranjeni primerki, ki ga poznamo, kip v p. c. sv. Andreja v Koštabuni, na katerem je neznan umetnik običajno likovno formulo ponovil na nekoliko bolj trd, hierarhičen način.

V notranjščini Slovenije se je v nekoliko drugačnih variantah motiv pojavil šele v sedemnajstem stoletju. Najstarejši primerki so nastali že za Hrena, med ohranjenimi pa lahko razlikujemo štiri nadaljnje tipe. Vsebinsko najbolj zapleten je tisti, ki kaže Marijo z Jezusom, ki spi na križu; na tem lahko v nekaterih variantah opazimo še druga Arma Christi, okoli njega so raztresene vrtnice, mogoči pa so še drugi simboli. Motiv izvira iz zahodne gotske variante Trenoduse, v spremenjeni obliki pa je bil v zahodnoevropski umetnosti znan od sredine šestnajstega stoletja; še posebej ljub je bil bolonjskim slikarjem, velikokrat so ga upodobili tudi španski umetniki, v slovenski umetnosti pa je redek, saj poznamo samo dva primerka podobarske kvalitete, ki jo je treba omeniti predvsem zaradi ikonografske nenavadnosti. Nekoliko bolj pogost je drugi tip z Jezusom, ki spi naslonjen na Marijino roko,

Marija pa z roko zamišljeno vzdiguje njegovo plenico; motiv kaže, da gre za obrnjeno varianto prizora, ki ga je opisal sv. Bernardin. Ta tip kažeta kvalitetna votivna slika iz leta 1690, ki visi za velikim oltarjem p. c. Žalostne Matere Božje na Žalostni gori nad Mokronogom, in njena domnevna kopija v p. c. sv. Frančiška Ksaverija na Veseli gori; obe sta posneti po danes izgubljeni sliki, ki jo je Guido Reni leta 1627 naredil za rimsko cerkev Santa Maria Maggiore. Še pozneje so se pri nas uveljavile tudi po Carlu Marattiju prevzete variante istega tipa; verjetno v osemnajstem stoletju nastalo kopijo ene njegovih različic npr. hrani mariborski Pokrajinski muzej. Nekaj sorodnih del, ki so prvotno gotovo bila v zasebni lasti, lahko najdemo tudi v drugih muzejih, npr. v Loškem muzeju v Škofji Loki ali v ljubljanskem Narodnem muzeju; na njih je mogoče razbirati odmeve raznih italijanskih prototipov, značilno pa je tudi, da se Jezusova lega precej spreminja. Takšne variante nas vodijo do tretjega tipa, Marije z Jezusom, ki spi naslonjen na njeno levo ramo. Motiv, ki znova izvira od Renija, je bil upodobljen na freski v ljubljanskem frančiškanskem samostanu, okoli leta 1830 pa ga je na sliki, ki jo hranijo v istem samostanu, povzel tudi Mihael Stroj. Zadnja, vsebinsko najbolj omiljena varianta, je španski tip Virgen de la Providencia. V Sloveniji ga je leta 1900 upodobil Koželj ml., njegova slika pa kaže Marijo, ko žalostno zre v dete, ki pa ne spi.



Slika 9: Marija s spečim Jezusom, Alvise Vivarini, nekaj v koprskem muzeju (ukradeno)

4. 5. DRŽA MARIJINIH ROK

a) Motiv treh rok

Gre za dialog živih, materinskih nežnih Marijinih in mrtvih, ranjenih Kristusovih rok. Kljub Marijini ljubezni in sočutju do Sina, ki je trpel, roka ostaja brez življenja. Kontrast med Kristusovo mrtvo levico in med Marijino živo roko je tako le še izrazitejši.

Število tri pomeni za kristjane popolnost božje enosti, kajti Bog je eden v treh osebah (sv. Trojica).



Slika 10: »Lepa Sočutna«, Celje, Opatijska cerkev sv. Daniela, kapela Žalostne Matere božje, ok. 1400 (?)

b) Roka na srcu

Marija si v bolečini polaga levo roko na srce. Ustvarjalcem lepih Pietà je ustrezala ta poza, saj poudarja Marijino ljubezen in milino.



Slika 11: »Pietà«, Stara gora pri Podsredi, Ptujsko gorska kiparska delavnica Pietà, ok. 1405-1410

c) Marija drži rob oglavnice

Kot bi si želela v žalosti z njo obrisati solze. V tej varianti opisuje dejanje, ki ga izvrši Marija v zgodbi trpljenja – brisanje solza.



Slika 12: »Pietà«, Kapelica na prevalu med Črnim vrhom in Poljansko dolino, 16. st.

Obstajajo še druge variante drže Marijinih rok (drži za podlaket, levico pod prsmi, se dotika rame,...).

5. IDEALISTIČNE VARIANTE PIETÀ

V slovenski umetnosti je Pietà eden pogostejših motivov: vsega skupaj poznamo 247 upodobitev. Najstarejše iz štirinajstega stoletja (vanj sicer sodijo samo tri), iz petnajstega 30, iz šestnajstega (do sredine) 9, iz sedemnajstega 29, iz osemnajstega največ 112 in iz devetnajstega 64. Kiparske upodobitve (169 primerkov) močno prevladujejo nad slikarskimi; to je še zlasti očitno v primeru tistih, ki so nastale pred reformacijo, saj iz časa do sredine šestnajstega stoletja poznamo samo štiri slikarske različice.

Slovenske variante nastale pred reformacijo, pa se tako od poznejših kakor tudi od tistih, ki so sočasno nastajale drugod pa Zahodni Evropi, razlikujejo tudi zato, ker vse ponavljajo enako temeljno shemo, ki se bistveno razlikuje od pripovedi v zgoraj omenjenih literarnih virih. Iz teh namreč izvemo, da so Kristusovo telo potem, ko so ga sneli s križa, položili na tla: takšni opisi, ki so v (slovenski) likovno umetnosti odmevali še veliko pozneje, so torej vsebinsko očitno drugačni od srednjeveške Pietà, na kateri Marija Kristusa brez večjih težav drži v naročju. Kakor v drugih sorodnih primerih zanikanje realizma gledalca tudi v tem opozarja na idejno bistvo dogodka, na odrešenje, ki mu jo omogoča Kristusova žrtev, pa tudi z njo združeno Marijino sotrpjenje. V tem smislu je tako upodobljeno Pietà resnično mogoče primerjati z »monštranco za izpostavljanje žrtvovanega Kristusa« ali, še bolje, svetega Rešnjega telesa (verjetno ni naključno, da se tip uveljavi okoli leta 1300, torej v istem času kakor svetemu Rešnjemu telesu posvečeni praznik). Glede na takšen pomen njegove temeljne sheme pa končno tudi ni težko razumeti, zakaj je vse do danes ostal najbolj priljubljen.

Tudi v okviru Pietà so mogoče variante, na teh pa se je glede na okoliščine, v katerih so nastajale, spreminjalo predvsem razmerje med glavnima poudarkoma - trpljenjem in obljubo milosti: že srednjeveške upodobitve so bile zdaj bolj zdaj spet manj poudarjeno realistične. Prvi primerki, ki so domnevno nastali v nemških ženskih samostanih – ti so bili tudi drugače eno ključnih izhodišč mistike obdobja okoli leta 1300 in z njo povezanih »novih« ikonografskih tipov - so bili izrazito ekspresivni, tej tradiciji pa so sledile tudi najstarejše slovenske različice. Med njimi je bil prvi kip z Brega pri Sevnici (danes v ljubljanski Narodni galeriji), ki je nastal okoli leta 1370: na njem je v Marijino naročje položeno stopničasto prelomljeno Kristusovo truplo s poudarjenimi znamenji trpljenja in smrti, štrlečimi rebri, ranami na prsih ter rokah in ohlapno padlo desnico. Kristus je manjši od naravne velikosti (na to opozarja že značilni detajl njegovih prosto visečih nog), zato sodi ta upodobitev v posebno skupino Pietà s Kristusom v otroški velikosti. Te so vsebinsko utemeljene v frančiškanski mistični literaturi in so bile priljubljene prav v času nastanka kipa z Brega, poznejše, a redke primerke pa je v slovenski umetnosti mogoče najti tudi še po reformaciji.



Slika 13: Pietà z Brega pri Sevnici, okoli 1370, Ljubljana, Narodna galerija.

6. POREFORMACIJSKE VARIANTE

Temu razvoju ustrezno se variante Pietà, ki so se v Sloveniji uveljavile po reformaciji, od srednjeveške sheme razlikujejo predvsem po precej bolj poudarjenem Marijinem sotrpeljenju. Pri tem so umetniki še skrbneje kakor prej sledili v legendah predstavljenim pripovedim o Marijini tožbi nad umrlim Kristusom ali pa vsaj posnemali dela, ki so zaznamovala to dogajanje. Zanimiv je tudi nadaljnji razvoj takšnih tipov. Podobno kakor v srednjem veku se namreč že v sedemnajstem in še zlasti v osemnajstem stoletju srečujemo z nihanjem med skrajnimi »idealističnimi« in »naturalističnimi« poudarki, pa tudi (še bolj značilno) z združevanjem obeh skrajnosti.

To je opazno že pri prvem tipu, na katerem je Kristusovo telo sicer še vedno položeno v Marijino naročje, Marija pa ga bolj ali manj poudarjeno vzdiguje in hkrati pritiska svojo glavo k sinovi. Korenine tega motiva, tako literarne kakor likovne, segajo vse do Bizanca; v srednjeveški literaturi ga, kakor smo že videli, med drugim srečamo v Marijinem življenjepisu in v pesnitvi brata Filipa iz Žič, še pred reformacijo pa je nastalo tudi delo, ki je izhodišče poreformacijskih slovenskih variant, slika, ki jo je ustvaril eden najpomembnejših predstavnikov krščanskega humanizma v likovni umetnosti - Quentin Massys. Njegova varianta, ki je danes v Bruslju, kaže Marijo in Kristusa v doprsem izrezu in v značilni drži, nekateri motivi (Marija, ki poljublja Kristusa, oblikovanje njegovega telesa, njegova odprta usta) pa ji dajejo ostrino, ki je posledica njene bistvene funkcije; gre za izrazito zasebni pobožnosti namenjeno sliko, nastalo v okolju, ki je takšno pobožnost – in njen ustrezne upodobitve – prignalo do vrhunca. Takšni skrajni poudarki so bili na poznejših katoliških variantah sicer praviloma opuščeni, temeljna shema pa je odmevala po vsej Evropi od Španije, kjer jo najdemo npr. v Moralesovem opusu, do srednjeevropskih dežel, kjer sta bili še zlasti vplivni dve različici: milostna podoba v stolnici v Wiener Neustadt, nizozemska slika iz zgodnjega šestnajstega stoletja, ki so jo častili od sedemnajstega stoletja (in kjer je bila, kakor dokazujejo pri nas hranjene podobice, dobro znana tudi v Sloveniji), in različica, ki jo je začel Massys, dokončal pa Williem Key, po njej je bil v Münchnu narejen voščen kip, ki so ga tudi častili kot milostno podobo in je bil spet znan tudi po grafičnih upodobitvah. Vsa ta dela kažejo razvoj motiva: izrez je vedno večji (na münchenski sliki in njenih kopijah so postave že tričetrtinske), ostrina je omiljena, značilno pa je vedno bolj herojsko oblikovanje Kristusovega telesa. Vse to kaže na vplive italijanske visoke in pozne renesanse, kjer podobno postavitev Kristusovega telesa (ki pa izvira iz drugačnih ikonografskih virov) lahko

najprej najdemo pri Michelangelu, pozneje pa tudi pri florentinskih in seveda pri rimskih manieristih.



Slika 14

7. PRIMER SLOVENSKIH PIETÀ

Pozneje nastali kip iz Slovenske Bistrice, ki pa je že precej manj ekspresiven in tudi v tem smislu soroden kupi iz Zgornjega Tuhinja (danes v ljubljanski Narodni galeriji), ki je nastal proti koncu stoletja.



Slika 15: Pietà, lokalno delo, ok. 1370-1380, Ljubljana, Narodna galerija (iz ž.c. v Zg. Tuhinju)

Stari način upodabljanja povezuje z rešitvami mednarodnega »mehkega« sloga. Sem sodi način, kako je nagnjena Marijina glava, kako Marija polaga roko na Kristusovo in kako v zelo rahli diagonali, skoraj vodoravno, je Kristusovo telo položeno v njeno naročje.

Rezbar tuhinjskega kipa je bil preneroden, da bi bil izrazil vse odtenke novega sloga, zato ob njegovem kipu še ni mogoče govoriti o »lepoti« Pietà, saj označba zaznamuje bistveno spremembo temeljnih poudarkov, ki je v tem primeru še ne začutimo v celoti. »Lepa« Pietà gledalca ne želi več predvsem pretresti, ampak potolažiti: ekspresivni toni so ublaženi, in čeprav je Marijina žalost še vedno poudarjena, o brezupu ni več mogoče govoriti – smrt, opozarjajo takšna dela, kljub vsemu ni končana zmagovalka. To misel zaznamujejo številni kipi, ki so v Sloveniji nastali v naslednji desetletjih, od tistega iz p. c. Matere božje na Stari gori nad Podsredo (okoli 1410) do primerka iz Goričan (danes v ljubljanski Narodni galeriji), narejenega v prvi polovici dvajsetih let 15. stoletja. Na vseh teh delih je Kristusovo telo Mariji položeno v naročje skoraj vodoravno in zdi se, da ga Marija podpira brez najmanjšega napora; njegove noge se dotikajo tal to pa je povzročilo likovni problem praznine med njimi in Marijinimi nogami, ki so ga boljši umetniki reševali s skrbnim uglaševanjem linij nog in draperije.



Slika 16: Pietà iz Goričan, 1420–25, Ljubljana, Narodna galerija.

Glavna zanimivost takšnih upodobitev pa so Marijine kretnje in izrazi. Njena gestikulacija je sicer umirjena a tako izrazita, da si kaj lahko predstavljamo, kako so se je umetniki naučili od pasionskih iger: z rahlo nagnjeno glavo običajno zre v Kristusa, včasih pa tudi v nebo; z desnico podpira Kristusovo telo, levico pa si polaga na prsi, z njo vzdiguje rob oglavnice, kakor da si hoče obrisati solze, ali pa jo z nežno kretnjo polaga na sinovi v naročju prekrižani roki.

V tem primeru gre za t. i. »motiv treh rok«, ki ga lahko npr. opazimo na kipu iz Marijine kapele celjske opatijske cerkve (1410-15), zanimivem tudi zaradi Marijine okrvavljene oglavnice.



Slika 17: Pieta, 1410–15, Celje, Marijina kapela, župnijska cerkev sv. Danijela.

V tridesetih letih so nad takšnimi znova prevladovale bolj realistične variante, npr. tista iz ljubljanske uršulinske cerkve (1430-40): »mehki« Marijin lepotni ideal je izginil, ohranjene pa so nekatere kretnje, predvsem motiv brisanja solz, ki ga pozneje vidimo tudi na raznih izdelkih ljubljanske kiparske delavnice. Še pomembnejše pa so spremembe v oblikovanju Kristusovega telesa, ki napovedujejo način, kakor so ga umetniki upodabljali v zgodnjem šestnajstem stoletju, tisti, ki so sledili gotski tradiciji, pa tudi še v baroku. Obujen je motiv padle desnice (zadaj še v diagonali, ki se pozneje spremeni v bolj pretresljivo, »mrtvo« vertikalo), telo pa je vedno bolj obrnjeno proti gledalcem, torej so znaki trpljenja in smrti bolj vidni. Ta tip, ki ga poznamo tudi v slikarstvu, je v zgodnjem šestnajstem stoletju upodobilo več avtorjev in pri vseh opazamo, kako so ekspresivni toni spet bolj poudarjeni, dokler ne dosežejo novega vrhunca v kipu mojstra trbojske Madone (iz Bistrice pri Tržiču, danes v kranjskem Gorenjskem muzeju), ki je okoli leta 1510 docela spremenil tudi Marijin položaj – nagnil jo je v desno in tako ustvaril vtis, kakor da se pozibava v ritmu naricanja.



Slika 18: Mojster trbojske Madone, Pietà iz Bistrice pri Tržiču, okoli 1510, Kranj, Gorenjski muzej.

Ob kipu mojstra trbojske Madone, prvič zadenemo na tako jasno predstavljen motiv Marijine tožbe nad mrtvim Kristusom, torej na enega tistih motivov, s katerimi so Marijino sotrpjenje zaznamovali tudi poreformacijski umetniki. Vendar so takšni poudarki na idealističnih variantah Pietà ostali redki; tradicionalistično razpoloženi Mojstrovi nasledniki so se tako v šestnajstem kakor še vedno tudi v sedemnajstem stoletju raje ukvarjali z bolj formalnimi problemi, predvsem z vprašanjem, kako bi Kristusovo padlo roko in njegove noge uskladili z Marijinimi. Najbolj pogosto poreformacijsko rešitev kaže kip iz samostanske cerkve v Stični (okoli 1620): Marijine noge so skupaj z draperijo obravnavane kot enoten blok, ob katerem vzporedno padajo Kristusove noge in roka. Pri tem je nastal problem kaj, narediti z drugo Kristusovo roko; na kipi iz Stične je mrtvo položena prek Marijinih prsi – nespretna rešitev, ki se ji je bilo seveda mogoče izogniti. Na nekaterih kipih (npr. na Pietà v tronu velikega, leta 1652 nastalega oltarja v p. c. sv. Jurija v Volči pri Poljanah) jo Marija vzdiguje z nežno in hkrati pomenljivo kretnjo, znano z del, ki jih je mogoče imenovati »Pietà« le v narekovajih, z upodobitev, ki temeljijo na t. i. gregorjanski Imago pietàtis, zlasti dobro pa jih poznamo iz severnoitalijanskega quattrocenta in cinquecenta.



Slika 19: Pietà, okoli 1620, Stična, župnijska cerkev Žalostne Matere božje.

Še eno od poreformacijskih variant temeljnega tipa kažejo dela, ob katerih je mogoče zaslutiti dejanje v marsikaterem detajlu seveda bistveno spremenjen odmeve znamenitega, leta 1499 nastalega Michelangelovega kipa iz rimskega sv. Petra. Med njimi je še posebej zanimiva leta 1670 nastala slika iz p. c. sv. Ane na Tinski gori, na kateri je po Michelangelu – sicer precej nespretno – prevzeto Kristusovo telo, Marija pa je docela drugačna, saj že na prvi pogled izgleda popolnoma tradicionalistično in severnjaško.



Slika 20: Pietà, okoli 1670, Tinska gora, podružniška cerkev sv. Ane.

Po reformaciji so se pri nas seveda uveljavili tudi drugi novi tipi o katerih bo govora pozneje, ob njih pa je še naprej živela tudi idealistična shema: še posebej priljubljena je ostala različica z vertikalno padajočo Kristusovo desnico, gotovo tudi zato, ker so jo baročni naročniki pozabili z raznih domačih in tujih gotskih različic, ki so tačas postale milostne podobe. Njen zaton je postal očiten šele v devetnajstem stoletju, ko jo je dolgo najti samo v delih rokodelske kvalitete. Zanimivo pa je, da se je ob koncu stoletja in pozneje znova uveljavila

tudi v opusih vodilnih kiparjev, npr. pri Ivanu Zajcu in Tinetu Kosu; Kosova Marija iz skupine v ljubljanski župnijski cerkvi sv. Cirila in Metoda je sicer oblikovana pod očitnim Meštrovičevim vplivom, Kristusova desnica pa pada proti tlom na docela tradicionalen način.



Slika 21: Pietà, Ivan Zajc, Ljubljana, župnijska cerkev sv. Petra.

Podobno usodo, pa je z manj resničnim koncem doživel tudi Michelangelov tip, ki je odmeval v sorazmerno številnih bolj ali manj spretnih posnetkih, praviloma anonimnih delih, ki so nastajala od sredine devetnajstega stoletja, za katerega pa je značilno, da praviloma ne

posnamejo renesančnih, ampak samo srednjeveške značilnosti Michelangelovega dela; te so slovenski umetniki razumeli precej bolje kakor mojstrove novosti.

V slovenski umetnosti se je tip uveljavil v dveh variantah: v mali približno do pasnega izreza in v veliki celopostavni. Prvo kaže slika iz župnijske cerkve sv. Jurija na Remšniku (danes hranjena na mariborskem škofijskem ordinariatu), za katere je še posebej značilna kretnja Marijine levice, položene na Kristusove prsi, kar dokazuje, da je vse posneto po podobi iz Wiener Neustadt – spremenjenih je le nekaj detajlov, med katerimi je najbolj opazen še ožji izrez, s katerim se slika znova približuje prvotni funkciji redukcije, ki jo je imela že izhodiščna Massysova upodobitev.



Slika 22: Pietà iz župnijske cerkve sv. Jurija na Remšniku, zgodnje 17. stoletje, Maribor, škofijski ordinariat.

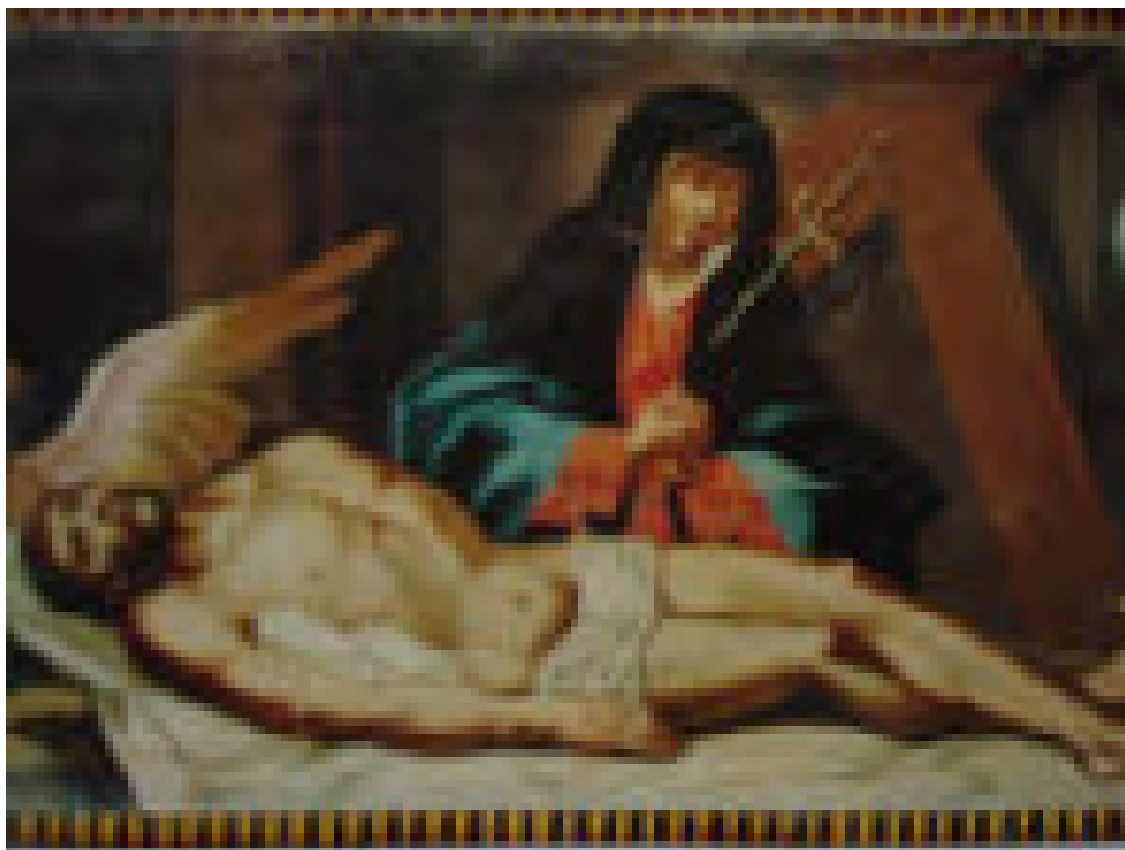
Skoraj enako kretnjo (razlika je predvsem ta, da je z njo še dodatno poudarjena rana na Kristusovih prsah) opazamo tudi na Koželjevi sliki iz kamniške p. c. sv. Jakoba na Žalah, nastali leta 1880, edinem odmevu te variante, ki ga poznamo iz devetnajstega stoletja; povzeta je bil po grafični predlogi in nazarenske lepote in vsebinske ideale.

Slika 23: Pietà, okoli 1680, Jeruzalem, podružniške cerkve Marije 7 žalosti.

Celopostavno varianto najboljše predstavlja slika z velikega oltarja p. c. Marije 7 žalosti v Jeruzalemu, nastala okoli leta 1680, edina kiparska, oblikovno sicer popreproščena različica, ki jo poznamo, pa je kip v antiki velikega oltarja iz leta 1673 v p. c. sv. Nikolaja na Bregu pri Žužemberku. In končno se je takrat, kadar je Kristusovo telo docela frontalno obrnjeno proti

gledalcu, npr. ob sliki severnega stranskega oltarja župnijske cerkve sv. Mihaela v Šmihelu pri Novem mestu, mogoče spomniti tudi na italijanske zglede, s katerimi pa je naša dela, kakor lahko hitro presodimo, zaradi prevelike razlike v kvaliteti težko resno primerjati.

Tudi drugi in tretji tip Pietà, ki sta se pri nas uveljavila po reformaciji, temeljita na srednjeveški ikonografiji, ki pa – vsaj glede na ohranjeno gradivo v Sloveniji – spet ni bila znana. Drugi tip kaže Marijo, pred katero leži približno v višini njenega pasu na ravno ploskev položeno iztegnjeno Kristusovo telo; pri nas se nikoli ni zares prijel, pa tudi drugod po Evropi ni posebno pogost. Ikonografsko je še eden tistih, ki ne sodijo med upodobitve Pietà v ožjem smislu, saj je njegovo izhodišče drugačno – iskati ga je treba v Janezovem evangeliju, v katerem beremo, kako sta Nikodem in Jožef iz Arimateje namazilila Jezusovo telo. Na podlagi te pripovedi so se razvile tako upodobitve maziljenja kakor tip, ki kaže na ravni kamniti plošči (in včasih tudi na mrtvaškem prtu) ležeče Kristusovo truplo; to je torej prilično na oltar položeni žrtvi. Motiv je bil pogost zlasti v krogu bizantinske umetnosti, zahodnoevropski ustvarjalci pa so mu praviloma dodajali žalujoče in tako upodobitve spreminjali v Objokovanje, pri čemer pa se reducirane variante omejujejo predvsem na Marijo. Najslavnejši primerek (na katerem se je Mariji pridružil Janez Evangelist) je Mantegnova slika iz mladinske Brere (okoli leta 1480), nedosti manj znana pa je Renijeva Pietà dei Mendicanti (1613-16, Bologna, Pinacoteca Nazionale), na kateri je umetnik poleg motiva mrtvaškega prta obudil tudi tradicionalni motiv angelov, ki častijo mrtvega Kristusa. Poznejši umetniki so njegovo kompozicijo posnemali in variirali tudi v obliki redukcije, omejene na skupina Marije, mrtvega Kristusa in angelov in zdi se verjetno, da so takšne variante končno vplivale tudi na slovenske primerke, ki pa jih je malo. Od štirih, ki jih poznamo, sta dva - ovalna slika v atiki leta 1944 nastalega velikega oltarja p. c. sv. Ane v Lešah nad Prevaljami in pravokotna na predelih južnega stranskega oltarja p. c. sv. Barbare v Zagradi na Koroškem; tretja je baročna kiparska skupina iz župnijske cerkve sv. Martina na Ponikvi, četrta pa približno sto let mlajša v ljubljanski šentflorjanski cerkvi. Slika iz sv. Ane in kiparska skupina kažejo samo Marijo ob mrtvem Kristusu, na drugih pa sta navzoča tudi angela.



Slika 24: Pietà, po letu 1732, Ljubljana, podružniška cerkev sv. Floriana.

Ikonografsko je najbolj zapletena ljubljanska kompozicija, na kateri je Marija upodobljena kot Žalostna Mati božja, ki jo je neznani avtor posnel po slavni Kundiškovi milostni podobi iz iste cerkve, na lokalno likovno tradicijo pa se je oprl tudi pri angelih.

Desnega je očitno posnel po levem z Robbovega glavnega oltarja šentjakobske cerkve, zato je datum nastanka oltarja (1732) mogoče imeti kar za datum ante quem slike, vredno pa se je tudi spomniti, da sta Robbova angela postavljena ob tabernakelj, torej se v bistvu klanjata hostiji kakor na sliki mrtvemu Kristusu. Drugi poreformacijski tip in še zlasti njegova ljubljanska različica torej zelo jasno opozarjata na bistveni pomen *Pietà*, ker pa je na njem Marija dobesedno potisnjena v ozadje, je tako pri nas kakor drugod po Evropi ostal precej manj priljubljen od tretjega, na katerem je Kristusovo telo delno položeno Mariji v naročje, delno pa počiva na tleh. Tako sta Marija in Kristus v trpljenju združena že likovno s praviloma piramidalno kompozicijo, na Marijino sotrpjenje pa opominja njeno nemalokrat zelo dramatično gestikuliranje in na poznejših variantah, predvsem tistih iz osemnajstega

stoletja, tudi simbolika mečev, zabodenih v njeno (včasih dejansko upodobljeno) srce. Ta tip je bil znan že v petnajstem stoletju, pravi razvoj pa je doživel šele v naslednjem in v italijanski umetnosti.



Slika 25: Pietà po Van Dycku, pozno 17. stoletje, Mekinje, uršulinski samostan.

V tej ga poznamo tako v Rafaelovem kakor v Giambellinovem in Correggiovem opusu odločilno vlogo pa so pri njegovem uveljavljanju odigrala dela Annibala Carraccija, ki je motiv upodabljal v raznih značilno električnih variantah od čustveno vznurjenih »correggiovskih« do monumentalnih »michelangelovskih«, v katerih pa še vedno odmevajo tudi Correggiovski čustveni poudarki. Med takšnimi Annibalovimi različicami je

najpomembnejša znamenita Pietà iz Neaplja, ki je – kakor je ugotovil že Izidor Cankar – odmevala tudi v slovenski umetnosti. Pri tem pa je treba opozoriti na zaplet, ki je za naše okolje značilen, saj se bomo z enakim srečali tudi ob nekaterih drugih motivih, predvsem ob Marijinem vnebovzetju: v Sloveniji so se namreč prej ko neposredni odmevi Carraccijevega tipa pojavili vplivi njegovih severnjaških variant. Med takšnimi deli je treba omeniti predvsem dve.

Prva je slika iz sedemnajstega stoletja, ki jo hranijo uršulinke v Mekinjah, in ki je posneta po eni od grafičnih kopij Objokovanja, ki ga je okoli leta 1628 naslikal Anthonis van Dyck. Še zanimivejši je problem variante, ki jo hrani ptujski muzej. Na njej gledalca najbolj preseneti soj sveč, ki dramatično osvetljujejo v temo pogreznjeno osrednjo skupino; ta je spet različica Annibalove neapeljske kompozicije, pri tem pa so svetlobni učinki docela caravaggistični. Že zato se zdi najbolj verjetno, da je tudi ptujska slika nastala v sedemnajstem stoletju; kdo je njen avtor, ostaja odprto, vsekakor pa je izjemna, saj so še tako posredni odmevi Caravaggiove umetnosti na naših marijanskih upodobitvah zelo redki.

Zapleteno pa je bilo tudi nadaljnje prodiranje Annibalovega tipa v Slovenijo. Najprej ga namreč srečujemo na delih, h katerim se bo treba še vrniti, na variantah, na katerih je Marija označena tudi z meči, v temeljni vsebinski različici pa se je pri nas uveljavil sorazmerno pozno; natančen datum je glede na razpoložljive datacije sicer težko določiti, verjetno pa gre za trideseta leta osemnajstega stoletja in za ljubljansko okolje, torej bi utegnila biti njegova uveljavitev še ena od posledic stikov, ki so jih *Operosi* gojili z Italijo.

Najstarejša primerka sta morda dve Metzingerjevi sliki, prva iz grajske kapele v Puštalu in druga iz ljubljanskega frančiškanskega samostana, ki sta nastali ob koncu tridesetih let, vendar nobena ni natančna kopija Carraccijevih variant.



Slika 26: Pietà, Valentin Metzinger, pozna trideseta leta 18. stol., Ljubljana, frančiškanski samostan.

Kar se položaja Kristusovega telesa tiče, sta še najbližji shemi neapeljske variante, druge figure pa so spremenjene v smislu variacij, ki jih lahko opazujemo tudi drugod po Evropi: motiv Magdalene (ali v nekaterih primerih angelčka), ki Kristusu poljublja roko, se npr. pojavlja na dolgi vrsti italijanskih, španskih in severnjaških Objokovanj. Takšni glavni skupini dodane osebe torej spet opozarjajo na vprašanje razmejitve med Pietà in Objokovanjem, ki je v baroku še bolj problematično kakor v gotiki – gre pač za problem, koliko dodatnih figur je potrebnih, da pretehta širša oznaka. Seveda pa med Objokovanja nedvomno sodijo upodobitve, kakršna je tista iz leta 1745 v četrti kapelici Križevega pota, ki vodi proti p. c. sv Roka nad Šmarjem pri Jelšah: gre za kombinacijo kipov in freske, ki še enkrat opozarja, da se Pietà kot »zgodovinski« motiv pojavlja samo v okviru Objokovanja, pa tudi da je bila katera od danes samostojnih upodobitev svojčas gotovo del podobnega aranžmaja. Še en zgodnji primerek carraccijevskega tipa je kip iz ljubljanske stolnice, na katerem je lega Kristusovega telesa znova «neapeljska», zanimiv pa je motiv njegove padle leve; ta bi sicer spet lahko bil posnet po Carracciju, še bolj verjetno pa se zdi, da gre čisto

preprosto za nadaljevanje gotske ekspresivne tradicije. Ta je še bolj kot v tem primeru ostro prelomljenega Kristusovega telesa iz kiparske skupine iz Stiške vasi pod Krvavcem, ekspresivni poudarki pa so običajni tudi na variantah Pietà, ki so med baročnimi ikonografski, pogosto pa tudi oblikovno najbolj razkošne na upodobitvah, ki jih je naj- preprosteje mogoče označiti kot »tip z meči«.



Slika 27: Pietà, Stiška vas pod Krvavcem, podružniška cerkev sv. Križa.

Temeljno, še preprosto različico tega tipa kaže najstarejši časovno vsaj približno določljivi primerek-kip iz p. c. sv. Lucije v Studenicah, delo konjiškega rezbarja iz srede sedemnajstega stoletja: Kristus je položen v naročje Mariji, ki ji v prsih tiči meč. Postavitev Kristusovega telesa je značilna, kajti v primeru tipa z meči so bile tudi pozneje variante s Kristusovim telesom v Marijinem naročju pogostejše od onih, na katerih leži delno na tleh, na takšnih pa se večkrat pojavlja tip precej strmo na Marijina kolena naslonjenega ter stopničasto prelomljenega Kristusovega telesa, ki jim znova daje izrazito patetičen in ekspresiven zven. Tako je Kristus upodobljen tudi na kiparski skupini v tronu leta 1762 nastalega velikega oltarja p. c. Žalostne Matere božje na Taboru pri Podbrezju, ki sodi med najrazkošnejše

primerke tipa; na njem Marija na prsih nosi srce, v katerega je zabodenih sedem mečev, obdaja pa jo »apokaliptični« plemenasti sij. Z vsebinskega in tudi z likovnega vidika pa je še bolj vznemirljiv oltar iz Marijine kapele gradu Buchenstein (oziroma Pukštajn) na Otiškem vrhu pri Dravogradu.



Slika 28: Pietà, oltar iz Marijine kapele gradu Buchenstein pri Dravogradu (izgubljeno).

Izjemno dramatična kiparska skupina je bila sestavljena iz Pietà z enim mečem, postavljene pod križ, pod njo pa so bile upodobljene vice z dušami, ki obupano prosijo milosti. Takšne upodobitve so torej z opozorili na Marijino sotrpjenje, na njeno zmago nad silami zla in na njeno priprošnjiško moč izjemna sinteza vseh konceptov, povezanih z Žalostno Materjo božjo, zato ne preseneča, da tip z meči ni samo pogosto nastopal v vlogi milostne podobe,

ampak se je končno lahko celo spremenil v apotropijsko znamenje. To dokazuje v splošnem okviru marijanske ikonografije izjemna lesena tabla na leta 1886 nastalem znamenju v Žvirčah pri Trziču, na kateri je pod glavno skupino naslikan lok devetih obdobij človeškega življenja, ki se vzpenja in pada od otroštva do smrti in pogreba.

Seveda pa vsebinsko (in likovno) bogastvo tipa z meči opozarja tudi na ključno vlogo, ki so jo pri njegovem razvoju imele bratovščine. Vsaj v Sloveniji je bila njegova uveljavitev verjetno povezana z razvojem bratovščin »črnega« škapulirja, za katere je nastala večina variant, ki jih poznamo; v tej zvezi se bomo z njim srečali tudi v nadaljevanju, tu pa je treba še opozoriti, da je bilo tako v teh kakor v tistih primerih, ko je šlo za milostno podobo.

Običajno je glavno, praviloma kiparsko upodobitev spremljala skupina dodatni, v osemnajstem in devetnajstem stoletju nastalih posnetkov; sestavljeno skupino si lahko npr. ogledamo v kapelici v nekdanjem stolpu obzidja, ki obdaja cerkev na Taboru (ki je postala romarska ob koncu sedemnajstega stoletja), takšna dela pa nas tudi opozarjajo na usodo tipa – podobno kakor druge baročne ga v devetnajstem stoletju zvečine srečujemo samo še na posnetkih starejših podob.



Slika 29: Pietà, 1762, Tabor pri Podbrezju, podružniška cerkev Žalostne Matere božje.

Pri tem gre včasih še vedno za prave verige upodobitev: dober primer predstavljata po letu 1852 nastali kiparska in slikarska varianta iz župnijske cerkve Marijinega vnebovzvetja v Braslovčah, prva Tomčeva in druga Langusova, ki povzemata carraccijevsko Metzingerjevo shemo.

Še pozneje je tradiciji te sheme sledil tudi Ivan Franke, ki pa jo je na svoji varianti spet spremenil v precej bolj »asketsko« zvenečo redukcijo, ki tudi po psihološki poglobljenosti in napetosti še najbolj spominja na variante iz obdobja krščanskega humanizma; tudi oblikovana je – vsaj glede na druge sočasne slovenske različice – nenavadno realistično. Po teh značilnostih je izjemna: o Pietà devetnajstega stoletja namreč praviloma ni mogoče povedati nič posebno zanimivega, saj so tudi v tem primeru nove ideje uveljavile še generacije, ki so nastopile po prvi svetovni vojni.

8. RAZGOVOR Z DUHOVNIKOM

Odločili sva se, da bova opravili kratek razgovor z duhovnikom in tako dobili še več podatkov in literature za najino raziskovalno nalogo. S tem sva dobili priložnost z duhovnikovo razlago se srečati z originalnimi stvaritvami, na katerih je upodobljen motiv Pietá.

Duhovnik je bil do naju zelo prijazen in gostoljuben, pomagal nama je poiskati literaturo in bil pripravljen odgovarjati na najina zastavljena vprašanja.

S tem nama je še dodatno pomagal pri nadaljnjem raziskovanju, za kar sva mu zelo hvaležni.

9. MOTIV OBJOKOVANJA V KNJIŽEVNOSTI

Motiv objokovanja se je velikokrat uporabljal tudi v književnosti. Čeprav je Pietà upodobitev Kristusove matere z mrtvim sinom, naj omenimo kot zanimivo povezavo odsek iz Iliade.

»To je dejala tožèč, krog nje jokale so žene. Druga med njimi ubere tožbó mu Hékaba mati: - Hektor, med vsemi otróki ti mojemu srcu najbližnji, res, priljubljen si bil, doklèr si živel, bogovom, saj ti po smrti celó skazujejo skrb in pazljivost! Druge sinove je vse prodal tekač mi Ahiles, kogar je koli ujel, tja onkraj neugnanega morja, bodi na Samos, na Imbros celó, na Lemnos ognjeni; kadar pa tebi iztrgal je dušo z ostino železno, vlačil je često krog groba te, Patroklu drug na ljubo, njega ubil si mu ti – a tudi tako ga ni zbudil - , vendar pa zdaj cvetán mi ležiš, ko da pravkar si umrl, v hiši, podoben komú, ki Apolon je z lokom srebrnim mahoma nadenj prišèl in utrnil ga z rahlo strelico!«

Podoben motiv je upodobil tudi Ivan Cankar v Martinu Kačurju. Prizor se razlikuje le v tem, da mrtvega sina objokuje oče.

»Mrtev!« je zakričal Kačur, tiščal je drobno truplo k prsim in je strmél z osteklelimi očmi... Vso noč je sedel ob lepo postlani postelji, kjer je ležal sin ves bled in miren; vso noč in ves drugi dan.

Odragal se mu je bil del srca, del življenja je utonil v noč... Tisti del, ki mu je bil najbližji in ki je bil vsa dediščina njegova iz preteklosti, ves njegov delež namenjen mu od skope usode: spomin na greh in na ponižanje... Ko je gledal tisti beli, drobni, mirni obraz na postelji, tiste tanke, krempljem podobne sklenjene roke, je slutil z grozo, koliko mu je umrlo, in z grozo je slutil, zakaj se je oklepal s toliko ljubeznijo tega bolnega telesca, ki je živelo v mraku... Živa, počasi umirajoča, brez glasna, brez upora trpeča senca iz Blatnega dola... spomin na greh in na ponižanje...

Upodobitve objokovanja smo zasledile tudi v Božanski komediji ter Kajuhovih presmih.

10. EMPIRIČNI DEL

10. 1. OPREDELITEV IN OMEJITEV RAZISKOVALNEGA CILJA

V raziskovalni nalogi sva želeli ugotoviti:

- Ali so mladi že slišali za Pietà in ali vedo, kaj to je?
- Ali vedo, kje se najpogosteje Pietà pojavlja?
- Ali vedo, da je podoba Pietà povezana s krščansko vero?
- Ali vedo, kaj pomeni izraz Pietà v slovenskem jeziku?
- Ali se mladi dovolj zanimajo za umetnine, ki so nastale v preteklosti in predstavljajo danes dragoceno vrednost?
- Ali vedo, da obstajajo različni ikonografski tipi Pietà?
- Če bi izdelovali Pietà, v kateri likovni tehniki bi najraje ustvarjali?
- V primeru, da so izdelovali Pietà, kaj so doživljali ob ustvarjanju?
- Kako so razumeli besedo Pietà, ko so jo prvič prebrali oziroma slišali?
- Ali so se v svojem življenju srečali s situacijo, ki bo jo lahko povezali z motivom Pietà?

Raziskovalno delo sva omejili na celjsko regijo, saj sva hoteli izvedeti predvsem, ali so mladi v najinem domačem kraju dobro podučeni o umetnostni zgodovini, v najinem primeru o razvoju Pietà.

10. 2. HIPOTEZE

Najina glavna hipoteza je bila ta, da anketiranci sploh ne poznajo Pietà in ne vedo, kaj pomeni. Anketo sva razdelili na dva dela; eno so izpolnjevali dijaki, ki so se likovno izražali pri pouku umetnosti in so nama zelo pomagali, druga pa je bila bolj splošna in sva anketirali dijake naše šole.

Prvi del: za ustvarjalce motivov

H 1: Večina jih ne ve, kaj pomeni Pietà.

H 2: Vsaj 60% jih ne ve, da obstajajo različni ikonografski tipi Pietà.

H 3: Večina anketiranih se je odločila za kiparsko izražanje.

H 4: Spomnili so se na trpljenje Marije ob mrtvem Jezusu.

H 5: Dijaki niso vedeli, kaj pomeni Pietà, ko so besedo prvič slišali.

H 6: Večina se je že srečala s podobno situacijo v vsakdanjem življenju, ki bi jo lahko povezali s Pietà.

Drugi del: za naključne dijake na hodniku

Predpostavljali sva:

H 1: Večina še ni slišala za Pietà.

H 2: Mladi ne vedo, da Pietà predstavlja podobo Matere božje, ki objokuje svojega sina.

H 3: 50% anketiranih ve, da se Pietà pojavlja najpogosteje v cerkvi.

H 4: Več kot 50% anketiranih ve, da je Pietà povezana s krščansko vero.

H 5: Manj kot 50% anketiranih ne ve, da izraz Pietà v slovenskem jeziku pomeni sočutna.

H 6: Mladi pokažejo premalo zanimanja za umetnine, ki so nastajale v preteklosti in imajo danes dragoceno vrednost.

10. 3. NAČIN POTEKA RAZISKAVE

Podatke sva zbirali na več načinov glede na to, katere informacije sva želeli pridobiti. Za empirični del naloge sva pripravili dve vrsti anket. Prva je zajemala sto dijakov, ki so izdelovali oziroma ustvarjali podobo Pietà, druga anketa pa je zajemala sto drugih dijakov, oboji pa obiskujejo Srednjo šolo za gostinstvo in turizem v Celju

Ankete sva izvajali ves čas izdelovanja raziskovalne naloge.

10. 4. METODE DE LA

Zbrano gradivo sva obdelali s pomočjo opisne, primerjalne in razlagalne metode, rezultate anket pa s statistično metodo.

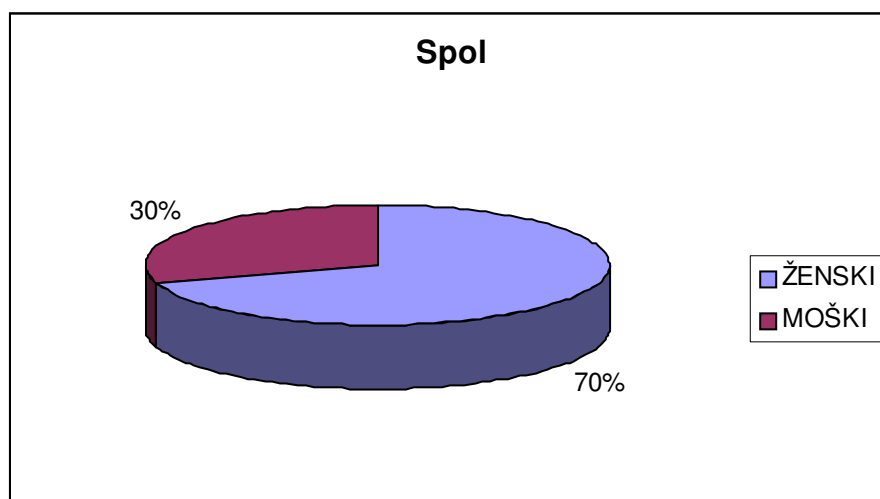
Podatke sva obdelali s pomočjo računalnika. Za obdelavo podatkov in oblikovanje besedila sva uporabili operacijski sistem Okna 2000 ter različne programe, kot je Microsoft Word 98,...

11. REZULTATI Z INTERPRETACIJO

Rezultate anket sva prikazali in interpretirali v različnih oblika glede na vsebino in pomembnost vprašanj. Uporabili sva grafe, opis in razlago.

11. 1. REZULTATI ANKETE

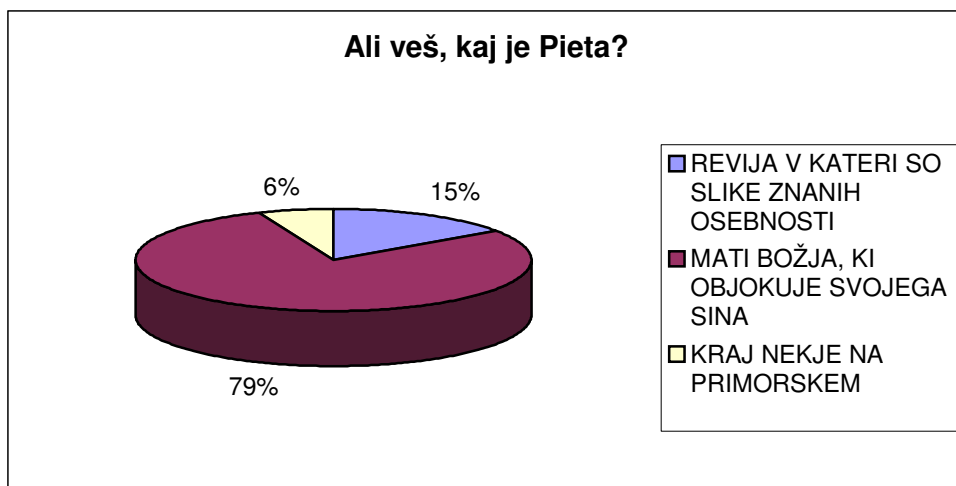
Anketni vprašalnik sva sestavili za naključne dijake, ki sva jih srečali na hodniku. Navedli sva splošna vprašanja o Pietà. Rezultati so navedeni v spodnjih grafih.



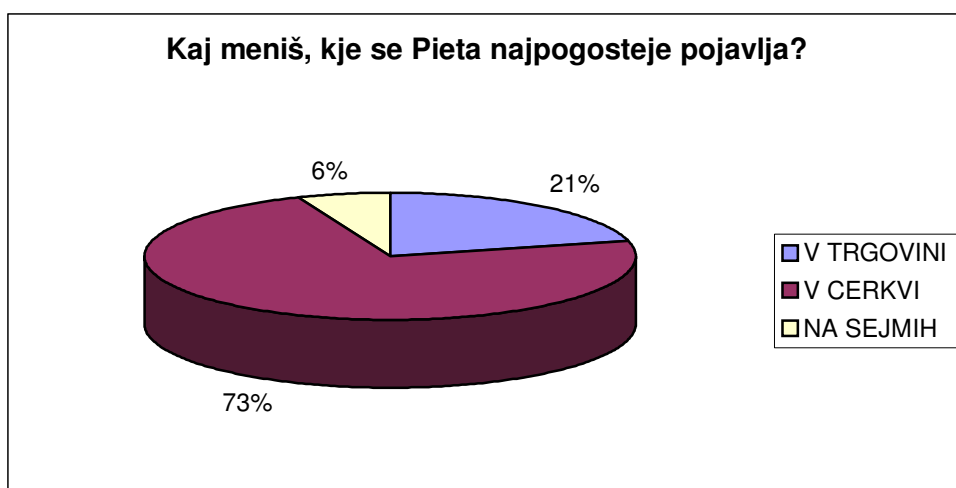
Anketiranke so bile večinoma ženske od sto anketiranih srednješolcev iz tretjega letnika jih je bilo 70% ženskega spola, 30% pa jih je bilo moškega spola.



Na vprašanje, ali so že slišali za Pietà, jih je kar 59% odgovorilo z ne. Najino hipotezo sva potrdili, saj sva predvidevali enako.



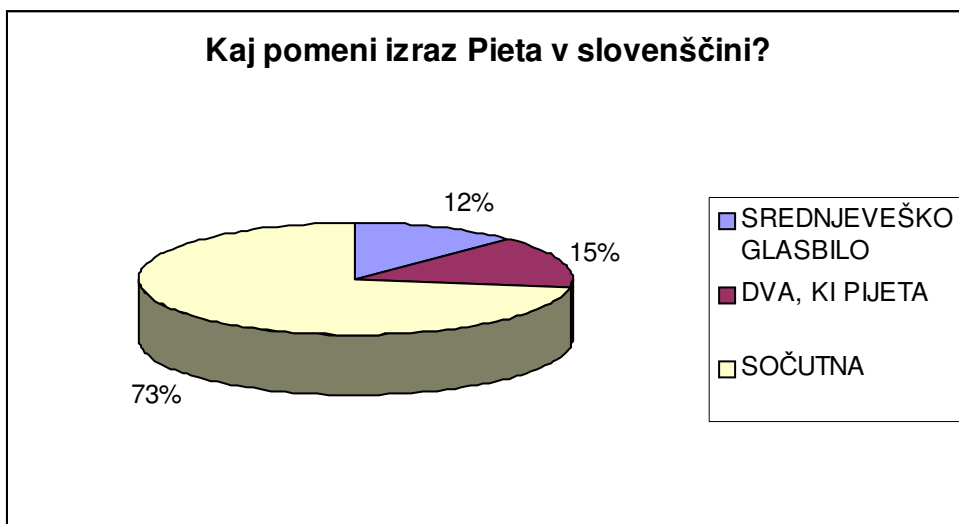
Na zgoraj navedeno vprašanje jih je kar 79%, da je Pietà Mati božja, ki objokuje svojega sina. 15% jih je odgovorilo, da je to revija, v katerih so slike znanih osebnosti, ostali pa pravijo, da je to kraj nekje na Primorskem. Najine hipoteze nisva potrdili, saj sva predvidevali, da mladi ne vedo, da Pietà predstavlja podobo Matere božje, ki objokuje svojega sina.



Na zgoraj navedeno vprašanje, jih je 73% odgovorilo, da se Pietà pojavlja v cerkvah, 21% jih je odgovorilo, da se pojavlja v trgovini. Ostali so odgovorili, da se pojavlja na sejmih. Najina hipoteza se je izkazala za pravilno, saj jih večina ve, kje se pojavlja motiv Pietà.

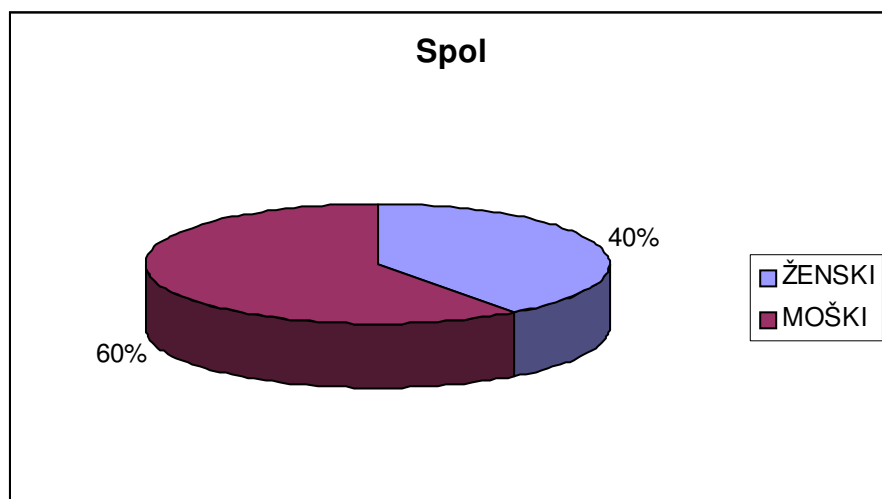


Najina hipoteza je bila, da večina mladih ve, da je podoba Pietà povezana s krščansko vero. 81% jih je odgovorilo z da, 19% pa z ne. Hipoteza se je potrdila.

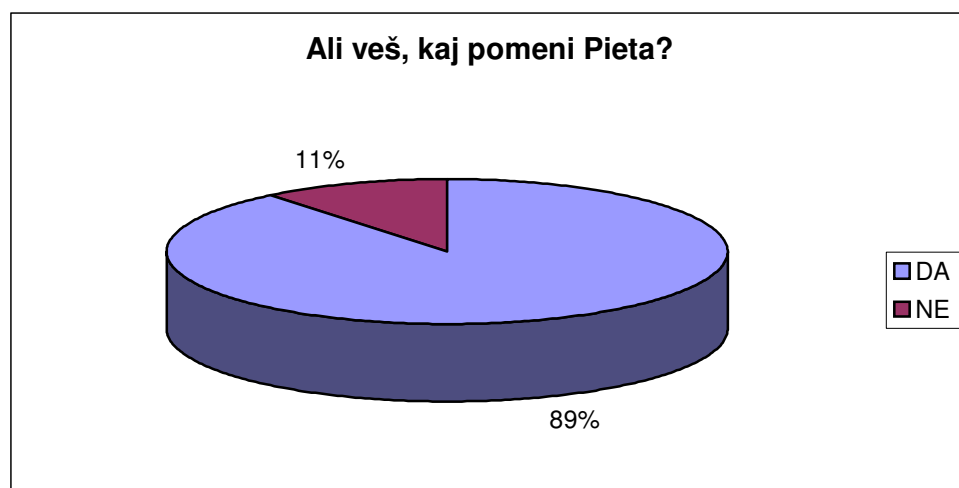


Na to vprašanje jih je 73% pravilno odgovorilo, kaj pomeni Pietà v slovenščini. Približno enak odstotek ostalih anketiranih pa je izbralo druga odgovora, ki nista pravilna. Najina hipoteza se je izkazala za napačno saj, po rezultatih sodeč, jih večina ve, kaj pomeni izraz v slovenščini.

Anketni vprašalnik sva sestavili za dijake prvih letnikov, ki so se likovno izražali pri pouku umetnosti, saj sva tako najlažje prišli do rezultatov. Pietà podobice so izdelovali iz gline, jih slikali ali risali na papir. Verjameva, da so najbolj uspele tiste, ki so bile izdelane iz gline, saj lahko tako najboljše upodobimo Pietà.



Anketiranci so bili večinoma moški. Od sto anketiranih srednješolcev iz prvega letnika jih je bilo 60% moškega spola, 40% pa ženskega.



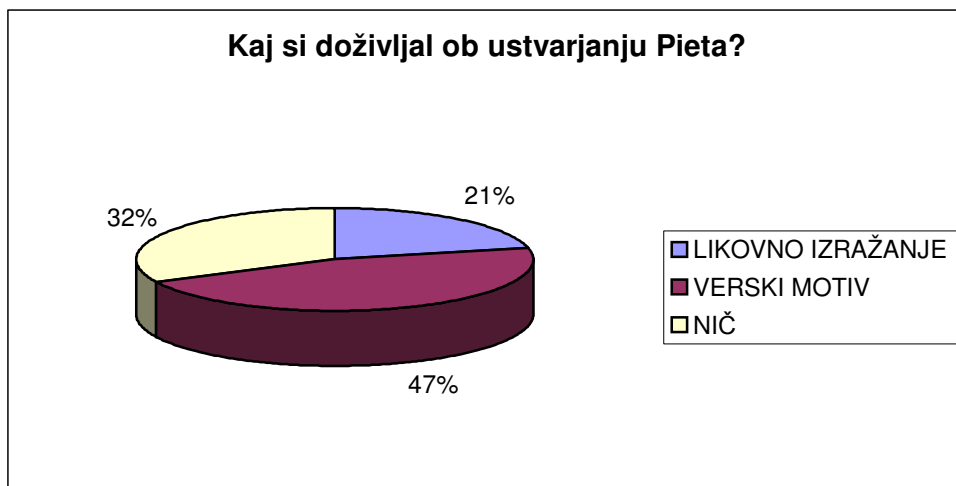
Na zgoraj navedeno vprašanje jih je 11% odgovorilo, da sploh ne vedo, kaj pomeni Pietà. 89% pa jih je odgovorilo, da vedo, kaj pomeni Pietà. Predvsem so odgovarjali z odgovori, da je Pietà Marija, ki žaluje za Jezusom. Najino hipotezo sva potrdili.



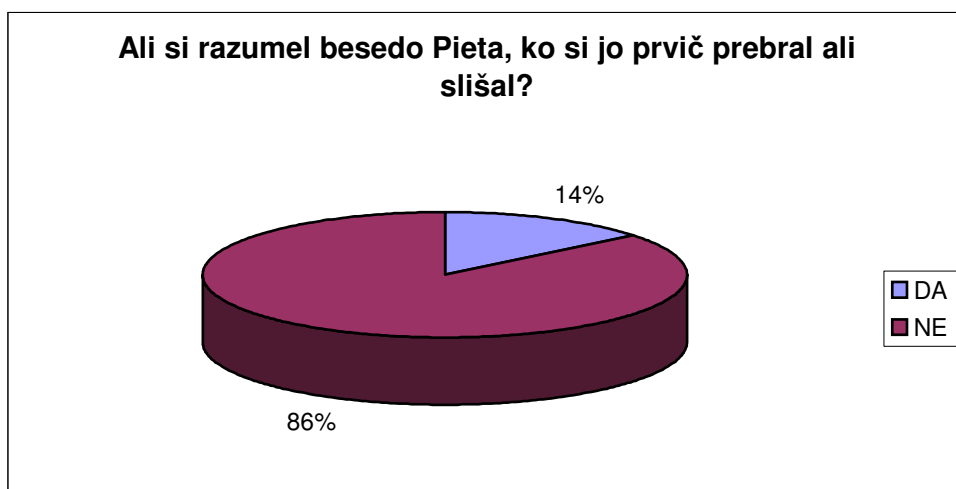
Rezultati tega vprašanja so bili zelo podobni, saj je z da odgovorilo enako število anketirancev kot v prejšnjem vprašanju. Enako velja za odgovor ne. Pri tem vprašanju najine hipoteze nisva potrdili.



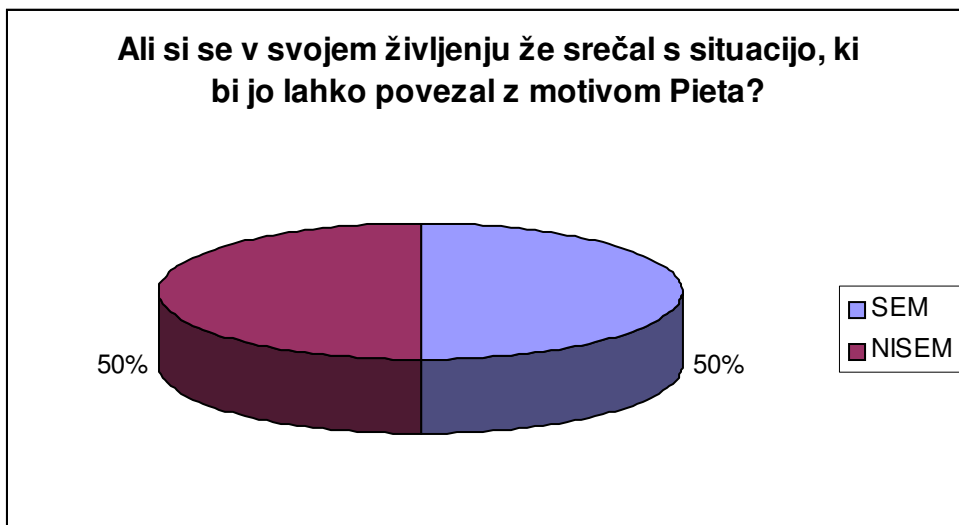
Dijaki so se izražali v različnih likovnih tehnikah. Predvidevali sva, da jih je največ ustvarjalo v kiparstvu, a sva se zmotili. Največji odstotek, kar 43%, jih je motiv Pietà upodobilo v slikarski tehniki. Sledita ji kiparstvo in risanje.



Predvidevali sva, da so dijaki vendarle nekaj doživljali ob ustvarjanju, saj takšni motivi, kot je Pietà, niso tako pogosti, sploh v šoli ne. Imeli sva prav, saj jih je kar 47% Pietà popeljala do tega, da so razmišljali o bolečinah in trpljenju Marije, hkrati pa so se spomnili na verouk in cerkev. Nekateri niso dobili nobene asociacije, spet drugi pa so se le likovno izražali. Najina hipoteza se je potrdila.



Ko sva midve prvič slišali za Pietà, si sploh nisva znali predstavljati, naj bi to kaj pomenilo. Vprašali sva se: »Kaj je pa spet to?« Zato je bila ena od najinih hipotez tudi ta, da dijaki ne vedo kaj pomeni Pietà, ko jim je profesorica rekla, da se bodo likovno izražali in izdelali ta motiv. Najino hipotezo sva potrdili, saj je kar 86% dijakov na vprašanje, ali so razumeli besedo Pietà, ko so ji prvič slišali, odgovorilo z ne.



Na zadnje vprašanje, ki govori o subjektivnem razmišljanju, pa so bili kar nekako neodločeni. Polovica se jih je že srečala s podobno situacijo, ki bi jo lahko primerjali z motivom Pietà, polovica pa ravno obratno. Tukaj se najina hipoteza ni ravno potrdila, saj sva predvidevali, da se jih je večina že srečala s takšnimi in podobnimi situacijami.

12. ZAKLJUČEK

Na podlagi ankete in literature sva prišli do zaključka, da poznavanje Pietà med mladimi ni tako zelo razširjeno. Ta podatek naju ni presenetil, saj sva bili tudi sami pred pričetkom te raziskovalne naloge prav toliko ali pa še manj podkovani s poznavanjem Pietà. Z raziskovalno nalogo sva si pridobili znanja na področju umetnosti. V veliko pomoč nama je bila tudi najina mentorica, profesorica za umetnost. Največje težave sva imeli pri iskanju literature, tako da sva navsezadnje odšli do samega župnika in ga prosili za koristne podatke. Ko je raziskovalna naloga nastala, sva se strinjali: »Pa saj ni bilo tako težko.« Potrebno je bilo vložiti zelo veliko truda in si vzeti veliko časa.

Ugotovili sva, da obstaja veliko različnih motivov Pietà, da se likovni umetniki izražajo tako v slikarski in risarski likovni tehniki kot tudi v kiparstvu. Tudi na naši šoli so dijaki izdelovali raznovrstne podobe Pietà, ki sva jih kasneje fotografirali in priložili v raziskovalno nalogo. Poleg njih pa sva med raziskovanjem naleteli še na nekoga, ki je podobo Pietà izdelal iz lesa. Nastal je krasen motiv Pietà, ki sva ga ravno tako fotografirali in priložili v nalogo.

Čeprav sva na podlagi ankete prišli do zaključka, da mladi ne poznajo Pietà, lahko rečeva, da poznavanje motiva le ni tako slabo. Meniva, da se poznavanje umetnosti vedno bolj širi med mlade, ne samo v šoli, ampak tudi drugje. Predlagava, da se v učni načrt za osnovne in srednje šole uvede obisk muzeja ali druge kulturne ustanove vsaj enkrat letno, saj bi se na ta način povečalo poznavanje umetnostnih in zgodovinskih pojmov med mladimi.

13. VIRI IN LITERATURA

- Anderlič Jože, dr. Zadnikar Marijan: Lepote slovenskih cerkva, Ognjišče, Koper, 1985.
- Cevc Emilija: Gotsko kiparstvo Slovenije, Ars Sloveniae, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967.
- Debicki Jacek, Favre Jean-François , Grünewald Dietrich, Filipe Pimentel Antonio: Zgodovina slikarske, kiparske in arhitekturne umetnosti, Modrijan, Ljubljana, 1998.
- Dolinar Ksenija, Knop Seta: Leksikon, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1994.

- Höfler Janez (ur.): Gotika v Sloveniji, Ljubljana, 1995.

- Kirschbaum Engeblert (ur.): Lexikon der christlichen Ikonographie (ALLGEMEINE IKONOGRAPHIE, 4), HERDER, Freiburg im Breisgau, 1972.
- Menaše Lev: Marija v slovenski umetnosti, Mohorjeva družba, Celje, 1994.

14. PRILOGA 1

VPRAŠALNIK

Sva dijakinji 3. letnika Srednje šole za gostinstvo in turizem Celje. Delava raziskovalno nalogo na temo Pietà in bili bi zelo veseli, če bi nama pomagal/-a pri izdelavi le-te.

Spol: m ž

Starost: _____ let

1. Ali si že slišal za Pietà?

DA NE

2. Ali veš, kaj je Pietà?

- a) revija, v kateri so slike znanih osebnosti
- b) Mati božja, ki objokuje svojega sina
- c) kraj nekje na Primorskem

3. Kje meniš, da se Pietà najpogosteje pojavlja?

- a) v trgovini
- b) v cerkvi
- c) na sejnih

4. Ali meniš, da je podoba Pietà povezana s krščansko vero?

DA NE

5. Kaj pomeni izraz Pietà v slovenščini?

- a) srednjeveško glasbilo
- b) dva, ki pijeta
- c) sočutna

Hvala za sodelovanje.

VPRAŠALNIK

Sva dijakinji 3. letnika Srednje šole za gostinstvo in turizem Celje. Delava raziskovalno nalogo na temo Pietà in bili bi zelo veseli, če bi nama pomagal/-a pri izdelavi le-te.

Spol: m ž

Starost: _____ let

1. Ali veš, kaj pomeni Pietà?

2. Ali veš, da obstajajo različni ikonografski tipi Pietà?

3. V kateri likovni tehniki si izdelal/-a Pietà?

4. Kaj si doživljal/-a ob ustvarjanju Pietà?

5. Kako si razumel/-a besedo Pietà, ko si jo prvič prebral/-a oziroma slišal/-a?

6. Ali si se v svojem življenju že srečal/-a s situacijo (dom, šola, prijatelji), ki bi jo lahko povezal/-a z motivom Pietà?

Hvala za sodelovanje.

**Priloga likovnih del dijakov Srednje šole za
gostinstvo in turizem Celje ter svobodnega
umetnika Denisa Polanca**

15. PRILOGA 2 – LIKOVNIH IZDELKOV



Slika 1: Cevzar, Mišel, 1.c: Pietà



Slika 2: Erman, Kristjan, 3.d: Pietà



Slika 3: Hladin, Mojca 1,c: Pietà



Slika 4: Kovač, Anita, 1.c: Pietà



Slika 5: Morič, Boris, 1.c: Pietà



Slika 6: Nezman, Nuša, 2.č: Pietà



Slika 7: Tot, Klemen, 3.e: Pietà



Slika 8: Vajda, Sara, 4.d: Pietà



Slika 9: Zupanc, Iris, 1.c: Pietà

Likovno delo svobodnega umetnika Denisa Polanca, ki je nastalo v njegovi domači delavnici.



Slika 10: Polanc, Denis



Slika 11: Polanc, Denis



Slika 12: Polanc, Denis