

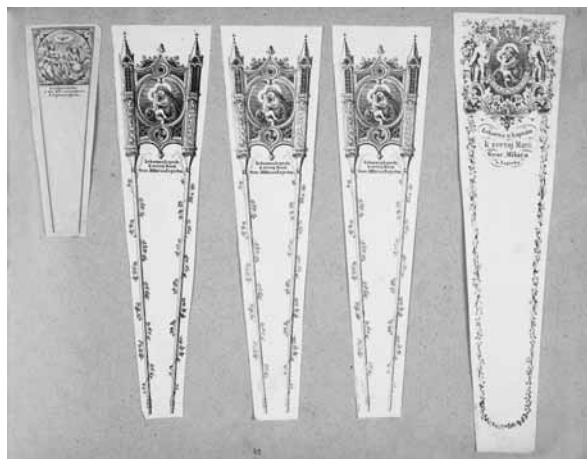
PROSTOR I VRIJEME JEDNE SLIKE:

MARLAHILF

ZVONKO MAKOVIĆ

Ime Juliusa Hühna u našoj povijesti umjetnosti spominje se danas prije svega zbog njegove fotografske djelatnosti, pa ga se uz Ivana Standla i Franju Pommera navodi kao jednog od pionira rane zagrebačke fotografije. Međutim, fotografija je tek jedan vid Hühnovih aktivnosti. Ovaj Nijemac rođen 1830. godine u Geri, gdje je završio trgovačku školu i izučio litografski zanat, dolazi u Zagreb na poziv Karla Albrechta, vlasnika litografske radionice koja je bila, zapravo, filijala one koju je 1841. godine u Varaždinu osnovao Josip Platzer. Kod Albrechta Hühn djeluje do 1858. godine, kada osniva vlastitu litografsku radionicu; nešto kasnije otvorio je i prvu papirnicu, a godine 1870. i vlastitu tiskaru u Bregovitoj ulici 12. Hühn umire u Zagrebu 1. listopada 1896., a njegovi nasljednici, prije svega udovica Ivana r. Pichler, vode tiskaru i litografiju do 1900. godine, kada su ih predali u druge ruke, dok će papirnicu zadržati do 1914. godine.¹ Bili bi to osnovni podatci o ovoj iznimno vrijednoj i svestranoj ličnosti naše kulturne povijesti. Hühn, naime, nije bio samo fotograf, niti samo litograf, nije bio samo tiskar i nakladnik niti vlasnik trgovine papira, nego je u punom smislu objedinjavao sve te djelatnosti i tijekom trideset i osam godina boravka u Zagrebu ovu sredinu u punom smislu obogatio na mnogim područjima. Uspio je na sjajan način povezati sve djelatnosti kojima

se bavio, a svojim ih inovacijama i dobrom informiranošću i unaprijediti. Početkom šezdesetih godina 19. stoljeća mnogi Hühnovi talenti i sposobnosti počinju doživljavati puni procvat. To je vrijeme kada počinje surađivati s brojnim tvornicama, trgovinama, ljekarnama širom Hrvatske – od Vukovara do Zagreba, Krapine, Varaždina, Karlovca – radeći za njih grafičke usluge koje bismo, današnjim rječnikom, slobodno mogli zvati i grafičkim dizajnom, a samoga Juliusa Hühna i prvih hrvatskim grafičkim dizajnerom. Dakako, takva etiketiranja treba shvatiti unutar vremena druge polovice 19. stoljeća. Iz bogate Hühnove ostavštine osobito je zanimljiva njegova litografska produkcija, točnije naljepnice za boce i kutije otisnute kromolitografskim postupkom. Iz tih, samo naoko običnih šarenih ukrasnih sličica ne dobivamo samo uvid u iznimna tehnička dostignuća Hühnove litografske radionice, pa i njegovim oblikovateljskim sposobnostima, nego saznajemo i nešto mnogo šire. Upoznajemo preko njih u punom smislu jedan segment kulturnoga standarda Zagreba i Hrvatske toga vremena, točnije rečeno kulture svakodnevnoga života. U albumima u kojima je složena ta građa, a čuvaju se u Muzeju grada Zagreba, nalazi se i mnogo naljepnica za boce i kutije s lijekovima manjih dimenzija otisnutih u litografiji. Među njima su i one rađene za poznatu zagrebačku, točnije kaptolsku



1. Julius Hühn, naljepnice za bočice s lijekovima za ljekarnu »K Svetoj Mariji«, nakon 1870., Zagreb, Muzej grada Zagreba

ljekarnu »K Svetoj Mariji« koja se nalazila blizu crkve sv. Marije na Dolcu (sl. 1).² Izduženi, dolje nešto suženi format ovih sličica ukrašen je vitičastim ukrasima koji obrubljuju središnje prazno polje u koje se rukom upisivao naziv sadržaja boce ili kutije, a u gornjem je dijelu glavni ukras, u kojemu se stilizirani florealni motivi uklapaju u neobičan arhitektonski okvir. Kao središnji element toga okvira je prikaz Bogorodice s Djetetom (sl. 2). Ta se sličica može razumjeti kao zaštitni znak ljekarne koja nosi Marijino ime. Iako reducirana do formule, ona jasno odaje svoj identitet. Riječ je o rudimentarnom prikazu poznate slike Marije Pomoćnice (sl. 3), slike koju je početkom 16. stoljeća, vjerojatno nakon 1514. godine, naslikao Lucas Cranach Stariji (Kronach, Oberfranken, 1472. – Weimar, 16. listopada 1553.). Cranach St. naslikao je mnogo slika Bogorodice s Isusom u naručju, međutim niti jedna od njih nije doživjela slavu kao ova, koju će se tijekom nekoliko stoljeća pamtiti pod imenom Marije Pomoćnice, odnosno *Maria Hilf*, *Mariabilf* ili *Maria Auxiliatrix* odnosno *Madonna Auxiliatrix*. Razloga za tu slavu je više, a najočitiži leži u činjenici brojnih kopija Cranachova originala koje su se od 1622. godine naovamo umnažale u tisućama primjeraka i za-



2. Julius Hühn, naljepnica za bočice s lijekovima za ljekarnu »K Svetoj Mariji«, nakon 1870., detalj, Zagreb, Muzej grada Zagreba



3. Lucas Cranach Stariji, Marija Pomoćnica, 1514. – 1537., Innsbruck, katedrala sv. Jakova



4. Paulus Antonius Senser, *Marija Pomoćnica u nebeskoj proslavi nad Tvrdom*, oko 1755., ulje na platnu, 178,5 x 98,5 cm, Osijek, župna crkva sv. Mihovila.

hvaćale široko prostranstvo od Južne Njemačke, Austrije, Češke, Slovačke, Mađarske, Slovenije, pa sve do Italije, Francuske i Belgije. To je širenje kulta Marije Pomoćnice zahvatilo, dakako, i naše krajeve, osobito tijekom 18. stoljeća, pa se kopije različitih dimenzija i vrijednosti nalaze u mnogim crkvama i svetištima. Štoviše, nazočnost ovih slika na našem području ima osobito, ne samo kulturološko, nego i političko značenje: kopije Cranachova dalekoga izvora označavaju na ovim južnim dijelovima Srednje Europe granicu dva svijeta, dva velika carstva: austrougarskoga i otomanskoga. Tijekom 18. stoljeća, dakle nakon oslobođenja južnih austrijskih zemalja od Turaka, najintenzivnije su se ovdje širile kopije Cranachove slike. To nije nimalo slučajno, budući je kult Marije Pomoćnice dobio osobito



5. Neznani slikar, *Gospa Bapska*, 17. st., Bapska, župna crkva

značenje nakon događaja vezanih za bitku kod Beča 12. rujna 1683. godine, kada je osmanska vojska s Kara Mustafom na čelu doživjela poraz, definitivno se odrekla pretenzija nad Srednjom Europom i Bečom kao njezinim središtem, dok je Kara Mustafa dva mjeseca kasnije, točnije 25. prosinca 1683. godine u Beogradu zadavljen svilenim šalom, a odrubljena mu glava odnesena velikom veziru u Carigrad.

Od početka 18. stoljeća stižu i u Hrvatsku brojne kopije prikaza Marije Pomoćnice, a nalazimo ih po crkvama na čitavom području, pa tako u Generalskom Stolu, u Sv. Petru na Mrežnici, u Zagrebu, Varaždinu, Čakovcu, Virovitici, Slavonskom Brodu, Osijeku (sl. 4), Sotinu, Bapskoj (sl. 5), Ilači i mnogim drugim mjestima. U Dijecezanskom muzeju u Zagrebu pohranjeno ih



6. Innsbruck, katedrala sv. Jakova, glavni oltar sa slikom Marija Pomoćnica Lucasa Cranacha Starijega

je nekoliko, a Kamil Dočkal ih u *Inventarskim knjigama* uvijek navodi kao kopije radene po Cranachovom dalekom predlošku. Štoviše, spominje im i podrijetlo, pa tako za onu koja je stigla iz Župne crkve u Glogovnici kaže: »Slika je bila privatno vlasništvo pok. župnika Frana Novaka u Glogovnici koji je na samrti dao sliku Vidu Blažinčić. Novak je sliku, prema kazivanju Vida Blažinčića našao smotanu u Apatovcu.«³ Nešto kasnije u istome tomu *Inventarske knjige* spomenut će i sliku Marije Pomoćnice iz župne crkve u Garešnici,⁴ a u II. tomu navodi »da je župna crkva u Selima Zagorskim poslala [Dijecezanskom muzeju] jednu dosta liepu i umjetničku kopiju Madone od Luke Cranacha iz 17. st.«⁵ Dočkalove su datacije, dakako, upitne, baš kao

što nije riječ niti o kopijama Cranacha Mlađeg, kako će navesti u drugoj prigodi spominjući sliku iz Glogovnice.⁶ O prisutnosti, pa i popularnosti kopija Cranachove slike u Hrvatskoj, pa i šire, u našoj se stručnoj literaturi dosta pisalo.⁷ Tu se mahom pozivalo na jedan izvor kopiranja i širenja Cranachove slike. Onaj vezan za Innsbruck, gdje je originalna slika donesena 1625. godine, a 1650. godine smještena na glavni oltar katedralne crkve sv. Jakova (Dom zu St. Jakob; sl. 6). Postoji i drugi izvor odakle su se distribuirale kopije ove slike te širio kult Marije Pomoćnice, a s našim je krajevima bio izravniji. To je Passau, hodočasničko svetište u Južnoj Bavarskoj. Passau dobiva osobito na važnosti s događajima vezanim za razbijanje opsade Beča 1683. godine, kada se Mariju

Pomoćnicu počinje častiti i kao zaštitnicu od Osmanlija što je, dakako, za osjetljiva i trusna područja južnih i istočnih provincija Habsburškoga carstva bilo iznimno važno.

Cranachova originalna slika s prikazom Marije Pomoćnice izgradila je dug i iznimno važan put u svojim transformacijama od konvencionalnoga prikaza Marije s Djetetom, do zaštitnog znaka jedne zagrebačke ljekarne. Štoviše, zanimljiva je činjenica da ovaj Cranachov prikaz Marije s Djetetom, a to je tek jedan od oko 120 njegovih prikaza istoga ikonografskoga predloška, nije originalan u inovativnome smislu. Narativni siže ove slike mnogo je stariji i predstavlja nešto slobodniju verziju bizantske ikone koja odgovara tipu Bogorodice Umilne (grč. *Glykophilousa*, odnosno *Eleousa*).

Prema tome, od Cranachova originala vode nas dva smjera širenja: jedan u prošlost, sve do bizantskoga prauzora, i drugi prema naprijed, a vezan je za njezine kopije. Put unazad dovest će nas i do konkretne slike, jedne od Marijinih pratipova, točnije italo-bizantske ikone koja je dospjela do sjeverne Francuske i nizozemskih krajeva, gdje su je slikari usvojili i prilagođavali duhu vlastite sredine i vremena. Tu se, također, »razvio kult Milosne Bogorodice (fr. *Notre-Dame de Grâce*), a pratila ju je – kao i brojne druge Bogorodice s Istoka – aura posebne slave i milosti koja se po njezinu zagovoru zadobiva [...]«⁸ Verzija takve Bogorodice s Djetetom je i ona Lucasa Cranacha St., koja će kasnije doživjeti veliku slavu, a slikar je u sjevernofrancuskome gradu Cambraiu vidio jednu od takvih italo-bizantskih ikona tijekom svoja dva posjeta tome gradu 1508. i 1529. godine.⁹

Treba istaknuti da ovdje nije nipošto riječ o preuzimanju nekog čvrsto definiranoga modela ni kada se slikar oslanja na bizantsku ikonu, niti kada se njegov predložak kopira u najrazličitijim varijantama od dvadesetih godina 17. stoljeća naovamo. Cranachova je slika, u odnosu na predložak Bogorodice Umilne iz Cambraia, zrcalno okrenuta, a takvu slobodu moguće je naći i u kopijama ikona.



7. »Hofmaler Pius«, Marija Pomoćnica, prva polovica 16. st., crkva Marije Pomoćnice, Passau

Zapravo, zbog sudbine koja će Cranachovu sliku zadesiti nakon 1622. godine i sve učestalijih njezinih kasnijih kopija, ona bi bila mnogo sličnija ikoni, nego renesansnoj slici. Tim više što će njezina kopiranja do određenoga trenutka imati isto značenje kao što ga imaju kopije bizantskih ikona. Govoreći o ikoni, točnije o kopijama ruskih ikona, Boris A. Uspenski kaže da kada ikonopisac slika ikonu, on kopira već postojeći obrazac, a rezultat nije reprodukcija ikone, nego njezina kopija. To će pojasniti na konkretnome primjeru, pa kaže: »kopija ikone Kazanjske Bogorodice, koja se priznaje kao čudotvorna, može se isto tako priznati kao čudotvorna, tj. smatrati da ona nema samo snagu svoga pralika (Bogorodice), nego isto tako i energiju svoje prve ikone«.¹⁰ Kopije Cranachove slike, nastale od one prve koju je dvadesetih godina 17. stoljeća u Passauu po narudžbi katedralnoga dekana Marquarda von Schwendija (1574. – Passau, 1634.) učinio stanoviti *Hofmaler Pius* (sl. 7),¹¹ pa sve do onih koje su nastajale vjerno kopirajući, ponekad tek neznatno varirajući tu kopiju, te onih koje su proizašle iz ponovnog kopiranja originala

u Innsbrucku dvadesetak godina kasnije kada se toga 1654. godine uhvatio Michael Waldmann. Kada se osobito tijekom 18. stoljeća počinju raditi grafički listovi kojima je predložak rjeđe sam original, a češće jedna od brojnih kopija, varijante će se Cranachova originala umnožiti do neslućenih razmjera. Zrcalni izgled originala je sve češći, a kada se u 18. stoljeću počinju masovno proizvoditi kopije kojima je predložak jedan već okrenuti grafički list, tada se mogućnosti varijacija umnažaju. Tim više, kada se sama slika uklapa u bogati barokni dekor koji ponekad postaje podjednako važan kao i slika u njemu.

Brojne kopije originala, baš kao i kopije tih prvih kopija, nisu u sebi ponijele samo snagu svoga pralika (Marije s Djetetom), nego i energiju svojega originala. I to se ponavljalo ne samo tijekom sljedećih stotinu i pedeset godina u stotinama i stotinama neznatno različitih inačica, nego i širom velikoga prostranstva koje je iz različitih političkih, vjerskih i kulturnih razloga gravitiralo Srednjoj Europi. Točnije, dvjema njezinim točkama: manje Innsbrucku, a više najznačajnijem hodočasničkom središtu ovih prostora, Passauu. Kada u 19. stoljeću dođe do drugačije političke konfiguracije te promjene religioznoga ponašanja, a kada se simbolička dimenzija kopija Cranachove slike bude radikalno iscrpila i energija slike postupno gasila, štoviše u cijelosti isušila, tada će se i moći govoriti o potpuno izmijenjenome statusu te slike. Promjenom konteksta, prije svega društvenoga, od Cranachova su izvora ostale tek krhotine lišene bilo koje druge energije osim one ikoničke. Točnije rečeno, 19. će stoljeće original pretvoriti u jednostavan signal koji ima samo jedno značenje: on upozorava kako je u rudimentarnom, na formulu svedenom prikazu Marije s Djetetom upisan samo pojam Marije i Djeteta u njezinu naručju. Svi ostali, ritualni, magijski, a u stvari simbolički sadržaji sada su ishlapjeli. Kopije koje tada nastaju, a riječ je najčešće o prikazima Marije Pomoćnice na staklu nastalima



8. *Neznani slikar, Bogorodica s Djetetom, 19. st., tempera na staklu, 30 x 18,2 cm, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt*

u brojnim radionicama u Tirolu, Južnoj Bavarskoj ili Štajerskoj gdje se potiče masovna proizvodnja, ponekad slična onoj na tekućoj vrpici, budući da jednu te istu sličicu na staklu radi više ruku, a slike se zatim distribuiraju po sajmovima širom austrijskih, južnonjemačkih i slavenskih katoličkih zemalja (sl. 8, 9). Te slike nemaju ništa zajedničko s onim kopijama koje su nastale u prethodnim stoljećima, i one funkcioniraju samo kao ilustracije onih ranijih slika. Drugim riječima, ako su kopije Cranachova originala koje su nastajale od dvadesetih godina 17. pa sve do početka 19. stoljeća bile nalik ikonama, pri čemu bi Cranachov original bio nalik praikoni, nekoj vrsti Lukina prikaza Marije, tada se masovnom produkcijom mijenja ne samo funkcija slike, nego i njezino značenje.



9. Neznani slikar, *Bogorodica s Djetetom*, 19. st., tempera na staklu, 26 x 18 cm, Zagreb, Etnografski muzej

Te su slike, bilo one rađene na staklu, bilo litografije, obične ilustracije ranijih kopija. Upravo tako će funkcionirati i prikazi istoga sižea na litografijama zagrebačkoga majstora Juliusa Hühna, rađenih kao zaštitni znak na naljepnicama za bočice i kutije jedne ljekarne koja slučajno nosi ime lika s prikaza – Marije. Riječ je, dakle, o simboličko-me, ali i energetske trošenju jedne slike, slike u smislu prizora (lat. *imago*) čija je povijest iznimno složena, iznimno bogata, te zavrjeđuje da je bolje upoznamo. Ova slika, sa svim svojim kopijama i ilustracijama zrcali najdramatičnije događaje europske, osobito srednjoeuropske povijesti.

Lucas Cranach Stariji naslikao je sliku *Marija Pomoćnica* između 1514. i 1537. godine,¹² a prvotno je bila smještena u Heiligkreuzkirche u

Dresdenu. Jačanjem reformatorskih dogmi i gašenja Marijina kulta slika je maknuta iz crkve te stavljena u galeriju slika izbornoga kneza Johanna Friedricha (vladao 1532. – 1547.). Kada je 1611. godine u protestantski Dresden došao Leopold, brat austrijskoga cara Ferdinanda II., inače biskup Passaua, dobio je na poklon tu Cranachovu sliku i postavio je odmah u dvorsku kapelu svoje passauške rezidencije. Tim jednostavnim činom slika je u novom katoličkom kontekstu dobila kulturni status i prestala biti umjetničkim djelom koje je krasilo zid galerije u ranijoj protestantskoj sredini. Takvom izmjenom konteksta ova je slika u cijelosti izmijenila ne samo svoje značenje, nego i svoju funkciju, te postala nalik *ready-made* objektima. Duchampovo sušilo za bocu je samo izmjenom konteksta izgubilo, točnije izbrisalo svoju funkcionalnu vrijednost, a ulaskom u galeriju ono je od utilitarnoga predmeta postalo umjetničko djelo sa svim konotacijama koje jedno umjetničko djelo posjeduje. Baš tako treba gledati i slučaj Cranachove slike u Dresdenu i u Passauu. Ulaskom u katoličku sredinu, umjetnička je vrijednost Cranachova originala postala marginalna i sasvim od sekundarne važnosti. Dok su je protestantski knezovi u Dresdenu razumijevali isključivo kao umjetničko djelo jednoga od velikih renesansnih majstora, to je isto djelo u katoličkome Passauu postalo kulturnim predmetom. Da je Cranachova umjetnost u novoj sredini bila od male važnosti, govori činjenica da su se kopijama originala, koje su radili mahom osrednji i sasvim minorni majstori, pridavala ista ona značenja koja je zadržala Cranachova pra-slika. U slici se častila prvenstveno njezina kulturna, a ne umjetnička vrijednost.

Katedralni dekan Passaua barun Marquard von Schwendi shvatio je stoga kako bi se sliku moglo iskoristiti za opću dobrobit i Passaua, i svakoga posebno. Dao joj je učiniti dvije kopije, a jednu, nešto većih dimenzija od originala, izveo je, kao što je već rečeno, lokalni majstor koji se u

dokumentima spominje kao *Hofmaler Pius*.¹³ Von Schwendi je jednu kopiju odmah stavio u drvenu kapelu u svojem vrtu, a nakon što je 1622. godine obznanio da je imao vizije u kojima mu se ukazala slika Marije Pomoćnice, premjestio je kapelu na vrh obližnjega brežuljka, gdje je 1624. godine započeo gradnju crkve koja će 1627. biti i dovršena, a od 1631. godine je preuzimaju kapucini, koji su u blizini već od ranije imali svoj samostan. Ta crkva zvat će se Mariahilf ob Passau. Godine 1625. Leopold napušta biskupiju u Passauu i postaje tirolski nadvojvoda Leopold V. Ovaj mlađi brat cara Ferdinanda II. na biskupsku je stolicu u Passau poslan 1598. godine, dok je još bio dvanaestogodišnji dječak. Iako mlad, nije bio nimalo beznačajan, jer je svojim biskupskim autoritetom aktivno sudjelovao u protestantsko-katoličkim nemirima koji su potresali Carstvo. Godine 1611. upravo je on u svoju biskupiju u Passau pozvao isusovce, koji sljedeće godine ovdje osnivaju kolegij, a uz svesrdnu Leopoldovu pomoć 1622. godine i sveučilište. Dakako, sve to treba gledati u političkome kontekstu, budući da se Tridesetogodišnji rat rasplamsao, te u tim kriznim i opasnim godinama Leopold napušta Passau i biskupsku stolicu i odlazi u Innsbruck postavši tirolski nadvojvoda Leopold V. Dakako, ta nova svjetovna pozicija omogućila mu je ženidbu, i on se već sljedeće, 1626. godine ženi Claudijom de Medici s kojom će do 1632. godine, kada umire, izroditi čak petoro djece i time stvoriti paralelnu dinastijsku liniju Habsburgovaca, koja, međutim, neće biti duga vijeka. Smrću djece Leopolda V. i Claudije de Medici 1665. godine ta se dinastijska linija sasvim ugasila.

Napustivši 1625. godine biskupsko mjesto u Passauu, Leopold sa sobom nosi i dragocjeni poklon koji je 1611. godine donio iz Dresdena, Cranachovu sliku Marije Pomoćnice koja je sredinom dvadesetih upravo počela stjecati slavu, vlastitu i grada Passaua. Kao gospodar Innsbrucka i Tirola, on 1632. godine zaustavlja napade šved-

ske vojske i tako uspijeva obraniti svoju zemlju od razaranja koja su zadesila druge zemlje tijekom Tridesetogodišnjega rata. U znak zahvale što je Innsbruck bio pošteđen ratnih pustošenja, sin Leopolda V., a to je nadvojvoda Ferdinand Karl, postavlja 1650. godine originalnu Cranachovu sliku u župnu crkvu sv. Jakova, koja će kasnije postati innsbruškom katedralom. Tu i tada ne samo da započinje nova povijest originalne slike Marije Pomoćnice Lucasa Cranacha Starijega, nego i povijest koju će oblikovati brojne kopije te slike. Upravo će ta druga povijest snažiti original i davati mu kultne vrijednosti. Međutim, kulturna, magijska, čudotvorna, simbolička vrijednost neće se zadržavati samo na slici koju od sredine 17. stoljeća udomi crkva sv. Jakova u Innsbrucku. Ona će se prenositi, u manjoj ili većoj mjeri, i na svaku od izvedenih kopija, od kojih velika većina nikada i nije proistekla direktno iz originala, niti su njihovi majstori uopće vidjeli izvorni predložak. Konačno, mnogima od tih kopista malo je značilo ime Lucasa Cranacha Starijeg, a većina ih nije niti znala za njega. U tome prepoznajemo istu onu kulturu slike kakvu su, u jednom sasvim drugom kontekstu, oblikovale ikone. Kopiraju se kopije kopija i svaka će, do određenog trenutka, imati u sebi impuls koji će slici davati kultne osobine. Vjerojatno najudaljenija svetišta u kojima se štuje Marija Pomoćnica ovu će sliku usvojiti na taj način da će je zvati svojim imenom, imenom mjesta: kopije dalekoga Cranachova izvornika koje se nalaze u malim srijemskim selima Ilača, Bapska (sl. 5) ili Sotin, te ona nešto kvalitetnije izrade koju su isusovci donijeli u Beograd gdje su na Dorćolu 1732. godine sagradili crkvu i posvetili je Mariji Pomoćnici, nakon što su se Osmanlije 1717. godine morali povući iz grada, dobivaju imena ne po Passauu, još manje Innsbrucku, nego po mjestima u kojima su našle svoje mjesto.¹⁴ Velika rasprostranjenost tih kopija upravo u panonskim prostorima, ali i u vremenima kada su značenja Cranachove slike izmijenjena, može se naći u naoko neobič-

nim situacijama. U poznatom filmu Aleksandra Petrovića »Sakupljači perja« (1966.) naći će se na jednom mjestu i kopija Marije Pomoćnice. U sceni u kojoj iz grada dolaze sakupljači starina, u pretrpanoj kućici ciganskoga naselja, smještena je na zidu i jedna kopija poznate Cranachove slike. Štoviše, ukrašena ručnicima i postavljena na počasno mjesto, ona u ovom bizarnom okruženju funkcionira kao obiteljska ikona.

Sve su te slike zapravo, u vrijeme svojeg naj snažnijega širenja tijekom 18. stoljeća, markirale katolički i austrijski prostor isturen ponekad samo desetak kilometara od onoga koji je pripadao turskome, osmanskome i islamskome. Izmjenom političkoga konteksta, slike Marije Pomoćnice će se sve rjeđe referirati na osmansku opasnost i njihova će se zaštitnička moć poopćavati. Jednostavno rečeno, vjernici i hodočasnici će im se obraćati za sve druge vrste pomoći. Zaštita od Turaka postala je u 19. stoljeću sasvim izlišna na područjima koja su odavno postala integralnim dijelom kršćanskoga svijeta. Referencije na protestantizam, koje su također bile dijelom zaštitarskoga kompleksa Marije Pomoćnice, vrlo su brzo iščezle nakon okončanja Tridesetogodišnjega rata. Međutim, najveći zagovornici kulta Marije Pomoćnice od samih početaka njezina čašćenja, a to su bili kapucini, definirali su zaštitničke moći svete slike u tri glavna segmenta: zaštititi od osmanske opasnosti, zaštititi od nepogoda pri plovidbi brodovima, osobito Dunavom, te zaštititi od kuge.¹⁵ Međutim, Mariji je još znatno ranije bio namijenjen status zaštitnice od Turaka. U bitci kod Lepanta 1571. godine, u kojoj je Sveta liga potukla tursku flotu, pobjednici su nosili zastave na kojima je pisalo *Sancta Maria succurre miseris*, a papa Pio V. unio je zaziv »Marijo, pomoćnice kršćana« u litanije poznate kao Lauretanske.¹⁶

Iz Passaua se, zapravo, počela razvijati razgrnata i sveobuhvatna povijest Cranachove slike, a ishodište joj je u onoj kopiji nastaloj 1622. godine. Pronicljivost i dalekovidnost Marquarda von

Schwendija imat će tako mnogo ozbiljnije posljedice nego što se to i moglo vjerovati u vrijeme prvih godina kada je slika stigla iz Dresdena u Passau, kada je nastala prva kopija i položen kamen temeljac za prvu crkvu posvećenu kultu Marije Pomoćnice na brežuljku pored Passaua. Godine 1660. nastaje jedna kopija Marije Pomoćnice prema predlošku kopije iz Passaua, većih dimenzija i od originala iz Innsbrucka i od prve kopije, a nju će car Leopold I. postaviti dvadesetak godina kasnije u baroknu crkvu u Beču građenu između 1686. i 1689. godine i posvećenu upravo Mariji Pomoćnici, smještenoj u gradskoj četvrti koja također nosi ime Marije Pomoćnice, Mariahilf. I slika, i crkva, i gradska četvrt znak su zahvale za dobivenu bitku kod Beča 12. rujna 1683. godine, kada se prijestolnica zauvijek oslobodila osmanske opasnosti, a koja je, po vjerovanju i uvjeravanju, postignuta upravo zahvaljujući Mariji Pomoćnici. O carevom dubokom čašćenju čudotvorne slike, ali i njezina svetišta u Passauu, govori činjenica da će on 1676. godine sklopiti svoj treći brak s Eleonorom Magdalenom von Pfalz-Neuburg baš ovdje, a cijela carska obitelj tu će u molitvi pred prvom kopijom provesti vrijeme turske opsade Beča 1683. godine. Kada se nakon izгона Turaka Leopold I. iz Passaua vratio u prijestolnicu, vjera u čudotvornu moć Cranachove kopije bila je još znatno veća. Vjerojatno jedna od najvažnijih osoba vezanih za rat s Osmanlijama i obranu Beča 1683. godine, kapucin i papin izaslanik Marco d'Aviano (Aviano 1631. – Beč 1699.), koji je bio i glavni logističar toga rata, razumio je moć kulta Marije Pomoćnice i iz vrlo praktičnih pobuda. Propagirao ga je, a vojsci naredio da im bojni poklič bude »Maria Hilf!«, zbog čega su prosvjedovali saški protestantski knezovi zatraživši da se kliče i Kristu, pa je dio vojske klicao »Jesus und Maria Hilf!« S druge strane, u Bavarskoj je kult Marije Pomoćnice bio iznimno snažan, pogotovo otkako je u Peterskirche u Münchenu 1653. godine stigla jedna kopija slike iz Passaua, pa joj

se sam bavarski knez tijekom bitke pred Bečom 1683. godine u molitvi obraćao, dok su građani Münchena u svojem gradu organizirali molitve Mariji Pomoćnici za sretan povratak kneza i njegove vojske.¹⁷ Štoviše, nakon ishoda bitke i intervencije Jana III. Sobieskoga u poslijepodnevnim satima toga 12. rujna 1683. godine, predgrađe Beča Kahlenberg bilo je ispunjeno dubokom zahvalnošću Mariji Pomoćnici. Deseci tisuća preživjelih kršćanskih vojnika klicalo je Mariji i zahvaljivalo za sretan ishod bitke. Njezin kult će odonda poprimiti ogromne razmjere ne samo širom Srednje Europe, nego i kršćanskoga svijeta uopće. Slika Marije Pomoćnice postala je tako najsazetiji znak kršćanskoga zajedništva suprotstavljenoga islamskome svijetu.¹⁸ Počinju se također osnivati bratstva Marije Pomoćnice iz Passaua, ili jednostavno passauška bratstva. Takvo je bratstvo osnovano u Münchenu već 1684. godine, a samo pet godina kasnije brojalo je preko 150 000 članova, a u sljedeće će dvije generacije premašiti i milijun i tristo tisuća bratima.¹⁹ Dakako da je uloga protureformacije i zemljopisnoga položaja Bavorske imala važnu ulogu u učvršćivanju Marijina kulta, a Passau je postao najvažnije hodočasničko središte u Srednjoj Europi. Kult Marije Pomoćnice iz Passaua širio se ne samo njemačkim katoličkim zemljama i onim austrijskim, nego je zahvaćao i slavenske zemlje, Italiju i Nizozemsku.²⁰

Međutim, to širenje prostorom nije jedino koje je oblikovalo čudesno razgranatu povijest jedne slike, koja je čistom igrom slučaja izmakla uobičajenoj konstelaciji. Točnije rečeno, pripadanja opusu slikara koji ju je stvorio. Cranachova slika na neki način sažima mnoge važne događaje europske povijesti u kojima je aktivno participirala. Nastala u blizini Martina Luthera, i to u vrijeme njegovih velikih reformatorskih zahvata, ova je slika od samog početka postala dijelom širega konteksta. Zahvaljujući svojem narativnom sklopu, ona je u sredini iz koje je proizašla diskvalificirana. Diskvalificirana zbog vjerskih i po-

litičkih promjena. Prikaz Marije i maloga Isusa u ljupkom zagrljaju i nježnom milovanju postao je u toj sredini obezvrijeđenom temom. Poštovanje koje je slika ovdje i dalje zadržavala odnosilo se na nešto drugo, a ne na temu koju je umjetnik prikazao. Slika Marije s Isusom bila je jednostavno galerijski izložak, a ne kulturni predmet. To će postati kada promijeni sredinu, o čemu je bilo dosta riječi. Međutim, ne samo promjena sredine, nego isto tako i činjenica intenzivnog umnažanja, kopiranja, točnije kloniranja i distribucije tih klonova, uzrokovala je jednu drugu dimenziju slike. Iako je svaki novi primjer u sebi i dalje nosio osobine kulturnoga predmeta, nova je kopija ipak erodirala predložak iz kojega je nastala. Mijenjajući ne samo zemljopisni, kulturni i civilizacijski, nego prije svega društveni kontekst, transformacije su pra-sliku činile sve udaljenijom. Međutim, Cranachov je identifikacijski kôd i dalje zadržavao vitalnost. Čak i u slučajevima kada su nevjšti slikari i bakroresci dopunjavali zatečeni inventar preuzetih znakova, pa još kasnije umjetnički sasvim nevjšti zanatlije na komadima stakla ili lima rutinski prenosili nešto čemu su već brojni drugi umanjili vrijednost, Cranach je i dalje ostajao prepoznatljiv. U tom nabranjanju, dakako, ona je vinjeta Juliusa Hühna iz Zagreba druge polovice 19. stoljeća samo daleki signal koji upućuje na svoje podrijetlo. Iako udaljena svjetlosne godine bilo od originala iz innsbruške katedrale i prve kopije iz Passaua, Hühnova vinjeta ipak nosi evidentno jasne genetske vrijednosti. Drugim riječima, u ovoj vinjeti Cranachovo se djelo svelo na mjeru mikro-čipa koji isijava rudimentarno značenje originala. Značenje iz koga su ishlapjele sve druge vrijednosti – estetske, povijesne, religiozne, čudotvorne ... a ostale tek one ikoničke svedene na formulu. Međutim, i takva je formula dovoljna da pokrene mehanizme koji će je vratiti u orbitu, onu konstelaciju u čijem je središtu Cranachov original okružen bogatom vegetacijom značenja na koja se ovdje nastojalo ukazati.

- 1 GJURO SZABO, Julius Hühn, u: *Narodna starina*, 20 (1929.), 206–208.
- 2 LELJA DOBRONIĆ, Zagrebački Kaptol i Gornji grad nekad i danas, Zagreb, 1986., 102–137.
- 3 KAMILODOČKAL, Dijecezanski muzej (Inventarska knjiga), I/386, Zagreb. Slika je ulje na platnu i dimenzija 100 x 70 cm, a bila je smještena u drugoj dvorani Dijecezanskog muzeja, Kaptol 28.
- 4 ISTO, I/430. Slika je ulje na platnu dimenzija 82 x 67 cm.
- 5 ISTO, II/168.
- 6 ISTO, I/58.
- 7 IVY LENTIĆ, Kopije BMV Auxiliatrix Lucasa Cranacha u slikarstvu Slavonije 18. stoljeća, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, 20, 3 (1971.), 15–27; ZVONKO MAKOVIĆ, Ikonografija popularne štampane slike, u: *Život umjetnosti*, 29–30 (1980.), 78–88; MARIJA MIRKOVIĆ, Marijin lik u baroknom slikarstvu kontinentalne Hrvatske, u: *Mundi meliores Origo. Marija i Hrvati u barokno doba*, (ur.) Adalbert Rebić, Zagreb, 1988., 225–235; LELJA DOBRONIĆ, Marijina svetišta i likovi u Zagrebu i okolici u XVII. i XVIII. stoljeću, u: *Mundi meliores Origo. Marija i Hrvati u barokno doba*, (ur.) Adalbert Rebić, Zagreb, 1988., 236–250; SANJA CVETNIĆ, Grafički listovi Johanna Christopha Haffnera u osječkih kapucina, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 24 (2000.), 155–160; ISTA, Ikonografija nakon Tridentskog sabora i hrvatska likovna baština, Zagreb, s.a. [2007.], 190–196; MIRJANA REPANIĆ-BRAUN, Paulus Antonius Senser (1716. –1758.). Prvi barokni slikar u Osijeku, Osijek, 2008; Anđela Horvat je u slici Bogorodice s Djetetom iz crkve Sv. Križa u međimurskome selu Vrtišinec također vidjela jednu od slika bliskih onoj Cranachovoj. Međutim, ne samo da među njima nema nikakve sličnosti, nego su usporedbe neprimjerene i iz drugih razloga. Međimurska je slika datirana 1522. godinom, dakle nastala je u isto vrijeme kada je Cranach slikao svoju sliku koja se do 1611. čuvala u galeriji izbornih knezova u Dresdenu, gdje je nitko nije kopirao. Nadalje, autorica spominje jednu od poznatijih, ali kasnih Cranachovih kopija koju je 1814. radio slovenski slikar Leopold Layer za najznačajnije slovensko hodočasničko svetište Brezje na Gorenjskom i zaključuje kako je ta slika rađena po uzoru na Cranachovu koja se čuva u Inomostu (!). – ANĐELA HORVAT, Između gotike i baroka, Zagreb, 1975., 75. Spominjući Layerovu sliku, autorica se poziva na Franceta Stelée koji u svojoj studiji o crkvenome slikarstvu u Sloveniji donosi iscrpnu i vrlo preciznu genezu poznate slike L. Layera. On u slici iz Brezja vidi jednu od brojnih kopija Cranachove slike i upućuje na daleko italo-bizantsko podrijetlo Cranachova originala koji se od 1625. nalazi u Innsbrucku. Innsbruck, međutim, Stelée naziva slovenskom inačicom »Inomost« koju je, iz potpuno nepoznatih razloga, prihvatila i A. Horvat. FRANCE STELÉE, Cerkevno slikarstvo, Celje, 1934., 132–134., il. 40.
- 8 SANJA CVETNIĆ (bilj. 7), 190.
- 9 ISTO, 191.
- 10 BORIS A. USPENSKI, Poetika kompozicije. Semiotika ikone, Beograd, 1979., 272.
- 11 WALTER HARTINGER, Mariahilf ob Passau. Volkskundliche Untersuchung der Passauer Wallfahrt und der Mariahilf-Verehrung im deutschsprachigen Raum, Passau, 1985., 12.
- 12 KARL KOLB, Mariahilf. Mariengnadenstätten heute. Entstehung, Legende, Bedeutung, Gnadenbild, Würzburg, 1974., 10; KARL KOLB, Elëusa. 2000 Jahre Madonnenbild, Tauberbischofsheim, 1968., 23.
- 13 Usp. bilj. 11.
- 14 MIROSLAV VANINO, Isusovci u Beogradu u XVII. i XVIII. stoljeću. De Societatis Iesu opera Belgradi saeculis XVII et XVIII, u: *Vrela i primosi*, [Sarajevo], 4, (1934.), 1–47.
- 15 HANS AURENHAMMER, Die Mariengnadenbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit. Der Wandel ihrer Ikonographie und ihrer Verehrung, Beč, 1956., 122.
- 16 WALTER PÖTZL, Loreto-Madonna und Heiliges Haus: die Wallfahrt auf dem Kobel. Ein Beitrag zur europäischen Kult- und Kulturgeschichte, u: *Beiträge zur Heimatkunde des Landkreises Augsburg*, 15 (2000.), 76. Također više o tome u: BRIDGET HEAL, The Cult of the Virgin Mary in Early Modern Germany. Protestant and Catholic Piety, 1500–1648, Cambridge, 2007., 157–158.
- 17 WALTER HARTINGER, Maria ob Passau. Entstehung und Verbreitung einer volkstümlichen Wallfahrt und Andachtsform, u: LENZ KRISS-RETTENBECK, GERDA MÖHLER, Wallfahrt kennt keine Grenzen, München – Zürich, 1984., 295.
- 18 ISTO, 286.
- 19 ISTO, 295.
- 20 CARLO MINDERA, L'origine della Divozione a Maria Ausiliatrice in Germania e la sua diffusione in Italia per mezzo della Contrafraternita di Monaco, u: *L'Immacolata ausiliatrice*, Torino, 1954., 217.

THE TIME AND SPACE OF A PAINTING: *MARIAHILF*

ZVONKO MAKOVIĆ

Julius Hühn (Gera 1830 – Zagreb 1896), lithographer, printer, publisher and one of the pioneers of photography, produced a chromolithographic medicine label with an image of the Madonna with the Child for the chapter pharmacy »K svetog Mariji« near the church of St. Mary at Dolac. Although reduced to its essentials, the image clearly reveals its identity: it belongs to the type of Mariahilf (German for »Mary's help«; also Maria Hilf; Latin Maria Auxiliatrix, Madonna Auxiliatrix) after the painting by Lucas Cranach the Elder (Kronach, Oberfranken 1472 – Weimar 1553), painted between 1514 and 1537 and originally situated in Heiligkreuzkirche in Dresden. After the spread of Reformation dogmas and the extinction of Marian cult, the painting was removed from the church and brought to the collection of the Elector of Saxony Johann Friedrich (ruled 1532 – 1547). When the brother of the Austrian Emperor Ferdinand II, bishop of Passau Leopold came to protestant Dresden in 1611, he was given Cranach's painting as a gift and he immediately placed it in the court chapel of his residence in Passau. Through this simple act, in the new Catholic context the painting completely changed not only its meaning, but also its function. The painting was venerated mainly for its cult, and not artistic value. The Cathedral dean of Passau, Baron Marquard von Schwendi, had two copies of the painting made, one of which, somewhat bigger than the original, was executed by the so called Hofmaler Pius. Von Schwendi placed one of the copies in the wooden chapel in his garden, and after proclaiming (in 1622) that he experienced visions of the Mariahilf painting, he relocated the chapel to the nearby hilltop, where in 1624 he initiated the construction of a church, later known as Mariahilf ob Passau (1627). In 1631 the church was taken over by the Capuchins who resided nearby. In 1625 Leopold left the diocese of Passau and became the Archduke of Tyrol under the name Leopold V, taking with him a precious gift, Cranach's painting of Mariahilf. As the master of Innsbruck and Tyrol, Leopold stopped the attacks of the Swedish army in 1632 and thus succeeded in defending his country from the destruction that struck other countries during the Thirty Years' War. Leopold's son, the Archduke Ferdinand Karl, placed Cranach's original painting in the parish church of St. Jacob in 1650, which would later become the Innsbruck Cathedral (in German Dom zu St. Jakob). Numerous copies made after the Passau-Innsbruck Mariahilf painting reveal the same culture of the image peculiar to the culture of icons, although in a completely different context. Copies of the copies were made, each con-

taining, up to a certain point, an impulse which would invest the painting with miraculous features. Copies of Cranach's original were multiplied since von Schwendi's vision of 1622 in thousands of copies and spread over the vast area from Southern Germany, Austria, Czech Republic, Slovakia, Hungary, Slovenia to Italy, France and Belgium. The presence and popularity of the copies of Cranach's painting in Croatia and elsewhere were frequently addressed in Croatian bibliography, where Innsbruck was mentioned as the source of copyist activity and spreading of Cranach's painting. However, there was another source of distribution of the painting's copies, and of the cult of Mariahilf, more directly related to Croatian lands – Passau. The 1660 copy – made after the copy which remained in Passau even after Cranach's original was taken to Innsbruck – was placed in the Baroque church of Mariahilf in Vienna (1686 – 1689) by Emperor Leopold I, situated in the city quarter also named Mariahilf. Both the painting and the church, but also the city quarter, are signs of gratitude for the victory in the Battle of Vienna that took place on 12 September 1683, and believed to be achieved through Mary's help. Probably one of the most important persons related to the war with the Ottomans and the defence of Vienna in 1683, Capuchin and papal envoy Marco d'Aviano (Aviano 1631 – Vienna 1699) understood the power of the cult of Mariahilf, promoted it within the army ranks and ordered that their war cry should be »Maria Hilf!«, which caused protests of the Protestant dukes who demanded that the cry should include Christ as well, so a part of the army cried »Jesus und Maria Hilf!«. After the battle and the intervention of Jan III Sobieski in the afternoon of 12 September 1683, dozens of thousands of surviving Christian soldiers hailed Mary and thanked her for the fortunate outcome of the battle. After that her cult would gain immense proportions not only in Central Europe, but in the Christian world in general. An image of Mariahilf thus became the most concise sign of Christian unity joined against the Islamic world. The popularity of the Confraternity of Mariahilf from Passau, or simply the Passau Confraternity, is attested by the fact that it was founded in Munich back in 1684, only five years later had over 150 000 members, and after two generations it exceeded the number of one million and three thousand members.

Since the beginning of the 18th century, Croatia sees the arrival of numerous copies of Mariahilf, preserved in churches in Generalski Stol, Sv. Petar na Mrežnici, Zagreb, Varaždin, Čakovec, Virovitica, Slavonski Brod, Osijek, Sotin, Bapska, Ilača

and many other places. Several copies are kept in the Diocese Museum in Zagreb, enlisted by Kamilo Dočkal in the inventory books as copies after Cranach's distant model. Moreover, he mentions their provenance (Glogovnica, Garešnica, Zagorska Sela). Probably the furthest churches venerating Mariahilf appropriated this image by calling it by the name of a place: copies of Cranach's distant original today located in small villages in the Srijem region such as Ilača, Bapska or Sotin, or higher quality examples brought to Belgrade by the Jesuits (who in 1732 erected a church at Dorćol dedicated to Mary the Helper) and named not after Passau or Innsbruck, but after those places they were brought to. From the very beginning the greatest promoters of the devotion to Mary the Helper were the Capuchins. They associated the protective powers of the holy image with three main aims: protection against the Turks, protection against the elements during navigation, especially on the Danube, and protection against plague.

Cranach's painting of Mariahilf experienced long and extremely important transformations from the conventional image of the Madonna with the Child to the trademark image of a pharmacy in Zagreb. The iconography of Cranach's painting is much older, for Cranach offers only a free interpretation of a Byzantine icon correspondent to the type of Madonna of Humility (Greek Glykophilousa or Eleousa). Therefore, Cranach's original can be seen as the starting point for two dissemination paths: one directed to the past towards the Byzantine archetype, and the other directed towards the present day, related to the painting's copies. The path directed backwards finally reaches a concrete painting, one of the archetypes, an Italo-Byzantine icon brought

to Cambrai in northern France where it was venerated as the Madonna of Grace (French Notre-Dame de Grâce), a painting which could have easily been seen by Cranach during his two visits to that city (1508 and 1529). Compared to the image of the Madonna of Humility from Cambrai, Cranach's painting is reversed, which is the type of freedom found in copies of icons. Boris A. Uspenski interprets their poetics as inheriting also the energy, and not only the archetype, so the fate of the repeatedly multiplied Cranach's painting is more similar to that of an icon, than of a Renaissance painting. Prints inspired by the original painting, but more often by one of the numerous copies, start to flourish especially in the course of the 18th century, thus multiplying variants of Cranach's original to unthinkable proportions. Numerous copies of the original, as well as copies of the first copies, did not carry on only the power of its archetype (Madonna with the Child), but also the energy of its original. Due to different political situation in the 19th century, the change in religious behaviour, and after the symbolic content of Cranach's painting was radically consumed and the energy of the painting gradually or completely vanished, the painting assumes a totally new status. Copies produced in this period were usually images of Mariahilf on glass made in numerous workshops in Tyrol, Southern Bavaria or Styria, regions which encouraged mass production often similar to that of a factory, since the same image on glass was produced by several hands; these images were then distributed on fairs all over Austrian, South German and Slavic Catholic countries. They had nothing in common with those copies produced in previous centuries, and function only as illustrations of earlier images.