

GALERIJA
DRUŽINA

ZGODOVINA
BOŽJE LJUBEZNI
DO ČLOVEKA
v 33
SLIKAH

Meditacije ob razstavi,
avtor Pierre-Marie Dumont

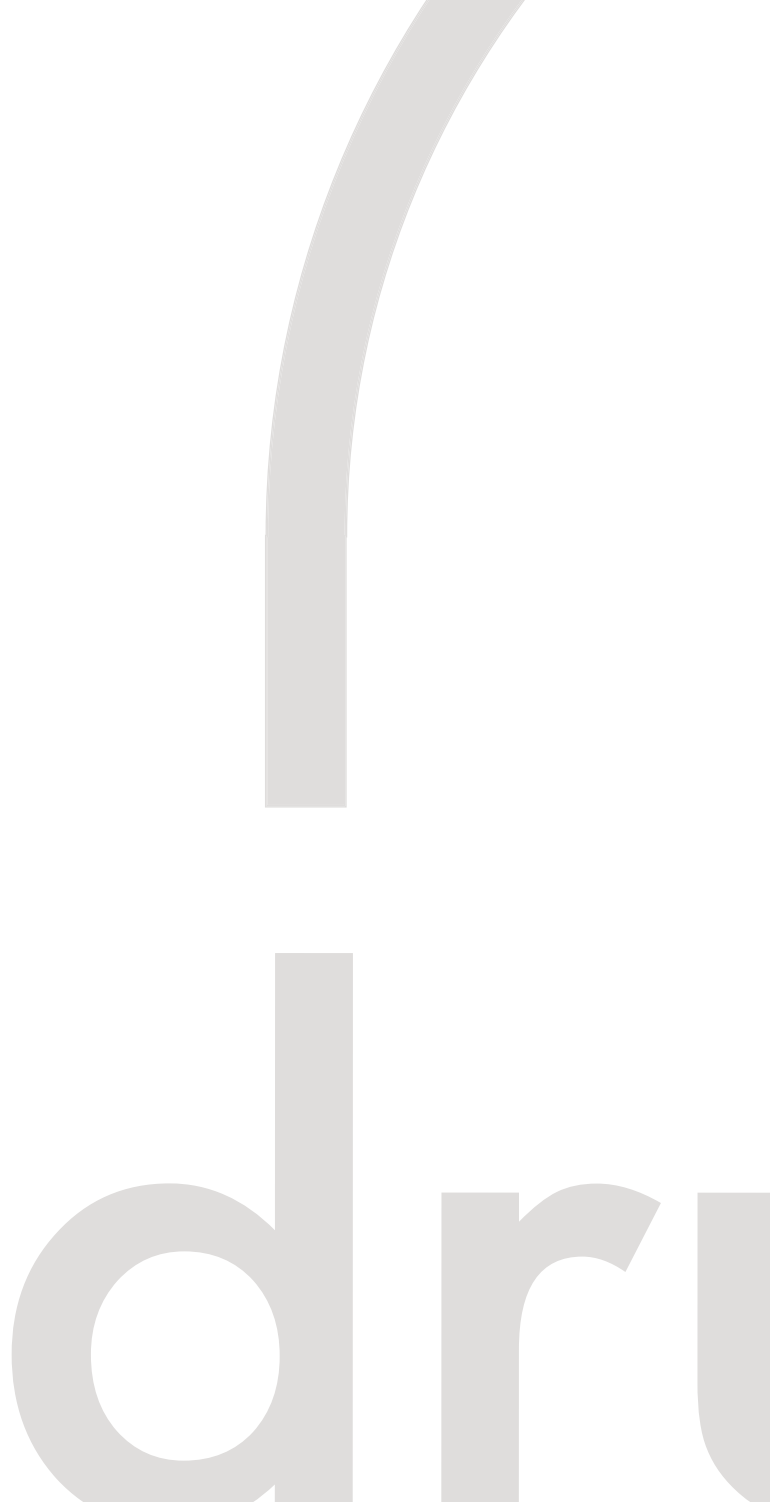


ZGODOVINA BOŽJE LJUBEZNI
DO ČLOVEKA V 33 SLIKAH

Avtor razstave in meditacij je Pierre-Marie Dumont,
ustanovitelj revije Magnificat.

Vsi dodatki v oglatih oklepajih so prevajalkini.

Vsi svetopisemski navedki so iz t. i. Jeruzalemske izdaje (2024),
razen kjer je izrecno navedeno drugače.



ZGODOVINA BOŽJE LJUBEZNI DO ČLOVEKA V 33 SLIKAH

Meditacije ob razstavi,
avtor Pierre-Marie Dumont

Prevod in priredba: Vesna Velkovrh Bukilica

Užina



1 STVARJENJE SVETA

Stvarjenje, 1841

Ivan Konstantinovič Ajvazovski (1817–1900)

Benetke, samostan sv. Lazarja Armenskega [San Lazzaro degli Armeni], Armenski muzej, © Arthotek / Zbirka

Ivan Konstantinovič Ajvazovski (1817–1900) je bil ruski slikar armenskega rodu, iz kroga Aleksandra Puškina in Nikolaja Gogolja. Svojčas je užival precejšen sloves, tako v domovini kot po svetu. Občudovala sta ga Eugène Delacroix in William Turner; z velikim uspehom je razstavljal v Parizu in New Yorku. V nasprotju z nekaterimi drugimi slikarji marin svojega časa, kot so Johan Barthold Jongkind, Gustave Courbet in Eugène Boudin, pomorskih krajin ni slikal v živo, v naravi, temveč po spominu, zato so njegove marine v bistvu čustvene interpretacije naravne krajine. Njegova romantična duša, vznese no zagledana v goro Ararat, kjer je po vesoljnem potopu nasedla Noetova barka, ga je gnala, da je v svojih slikah vedno znova slavil vélike mite armenske kulture. Delo Ajvazovskega je mogoče razumeti kot poglobljeno motrenje vode v vseh njenih stanjih: kot vir življenja, obsijan s tvorno svetlobo; kot valovje smrti, ki reže črno nebo in se zliva z njim. Ko je leta 1841 Ajvazovski slikal kaos pravodovja v trenutku Stvarjenja, je drug romantik, ki je prav tako preziral racionalizem in njegovo razsvétenje sveta – Charles Baudelaire – zapisal kot v odmev:

*Svobodni človek, vedno imel boš rad
zrcalo morja; tvoje duše sanje
odseva njega večno valovanje,
saj ni tvoj duh nič manj grenak prepad.¹*
(»Človek in morje«)

In isti je v pesniški govorici izrazil, kar je slikar upodobil:

*Neba podobe pozibavali so vali,
mešali na način skrivnosti so svečano
akorde vsemogočne. Muziko ubrano
v zahoda barve, kot jih moj pogled zrcali.*
(»Prejšnje življenje«)

Vendar so tu barve v odtenkih paruzije, ki nam je obljubljena ob koncu časov – barve prazore so, prvega svita nad stvarjenjem življenja.

To veličastno, patosa polno delo je treba razumeti kot Božjo liturgijo, ki jo je pravoslavna duša Ajvazovskega pojmovala kot obhajanje svetih skrivnosti. Če se potrudimo poglobiti vanjo, nam bo razodela spoznanje, ki je nato postalo manifest simbolistične smeri v umetnosti in literaturi: bistvo vidnega sveta je nevidno, je Nevidni. Umetnik, v »zrcalu morja« zreš odseve svoje duše, priča Baudelaire; in v tem »grenkem prepadu«, onstran razpenjenega sovraštva, nad katerim se pnejo mrki oblaki zla, prepoznaš v sebi podobo Stvarnika, njegovo svetlobo odsevaš in za vse veke pričaš o njegovem dobrohotnem načrtu, ki se izraža kot Lepo, Dobro in Resnično.

¹ Ta in vse druge navedene odlomke iz Baudelaireovih pesmi je prevedla Marija Javoršek (Charles Baudelaire, Rože zla, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2004).



2 STVARJENJE ČLOVEKA

Božja roka, ok. 1900
Auguste Rodin (1840–1917)

New York, Metropolitanski muzej
(MET), © Dist. RMN-GP / image
of the MMA

»Umetnost je kontemplacija [...], je radost uma, ki vidi jasno v vesoljstvo in ga preustvarja v luči svoje zavesti.« Lepota pa je le ena sama: namreč »lepota razodevajoče se resnice«.² Tako je govoril Auguste Rodin (1840–1917) v času ustvarjanja *Božje roke*, te »inicijacije v neskončni sijaj večnostnih stvari«.

Umetnik nam izza stvarjenja sveta pokaže samo ogromno, le za silo obdelano klado marmorja. To je nevidno vesoljstvo Božje večnosti. Umetnikovemu vidu ni dostopno. Karkoli

2 Prevedel Vladimir Koch (Paul Gsell, *Umetnost: razgovori z mojstrom*, Ljubljana: MK, 1966 [Slovenski knjižni zavod, 1947]).

bi pokazal, bi bila »laž«, plod domišljije, ne pa kontemplacije. Gmota večnosti sama iz sebe porodi prostorčas. Ta izrastek neskončnosti, če se smemo tako izraziti, nikakor ne spremeni nespremenljivosti večnosti, temveč zunaj nje ustvari matico, v kateri se začne oblikovati zarodek končne stvarnosti. To »delo v ustvarjanju« naj bi se nato v minevajočem času razvijalo, dokler se ob koncu časov ne »rodi v nevidni svet«, rodi v večnost. Iz nevidnega vesoljstva se dviga le roka – in ta roka govori. To je Božja Beseda, zarodek edinorojenega Sina. Kaj govori ta Božja roka? »Naredimo človeka po svoji podobi, po naši podobnosti!« (1 Mz 1,26)

Tako Božja Beseda z roko umetnika oblikuje moškega in žensko, kot kipar pregnete glino v mojstrovino; in z njima ustvari zvesto podobo Boga, saj sta poklicana, da se iz ljubezni zedinita v »eno meso«.

Najbolj izredni poudarek Rodinove vizije, prepojene s Pavlovo teologijo, pa je ta, da je Božja Beseda, da bi ustvarila človeka, moškega in žensko, resnično segla iz večnosti, (že tedaj!) odločno posegla v čas in postala *prvorojenec vsega stvarstva* (Kol 1,15). Ta sam ni ustvarjen (jasno je vidno, da Božja roka ostaja del marmorne gmote večnosti), temveč je *vse bilo ustvarjeno v njem in zanj* (Kol 1,16-17), da bo tedaj, ko bo človeštvo časno »donošeno« v njem, *Bog vse v vsem* (1 Kor 15,28).

Po Rodinovi viziji je človeštvo sicer res ustvarjeno, vendar naj bi že od samega začetka občestvovalo z Besedo, Bogom Sinom; v sebi naj bi nosilo sled Božjega spočetja, zato pa je

človek le *malo nižji od Boga* (prim. Ps 8).³ To pojmovanje je Rodin izrazil tako, da je kožo ustvarjajoče Božje roke obdelal enako – enako zgladil – kot kožo ustvarjenega človeka, moškega in ženske. V njegovi skulpturi sta človeška in Božja navzočnost v enakem razmerju do oblikotvorne luči.

V nekem psalmu Bog takole nagovori ljudi: *Rekel sem: »Vi ste bogovi, vsi ste sinovi Najvišjega«* (Ps 82 [81],6). V evangelijih Jezus sam ponovi te svetopisemske besede in ob tem opozori, da *»Pisma ni mogoče ovreči«* (Jn 10,34-35). Rodinov genialni duh nam v stvarjenju človeka razkriva skrivnostnost Božjega sinovstva, spočetega v ustvarjeni človeški naravi.

Umetnik ni teolog; vizionar je. S svojo *Božjo roko* nas spodbuja k premišljanju o skrivnosti, katere varuh naj bi bilo judovsko-krščansko izročilo (prim. Jb 7,17). Katera je ta skrivnost? Tista, ki edina lahko pojasni dejstvo, da je človekov izvirni greh lahko povzročil kozmično kataklizmo; ki edina lahko pojasni dejstvo, da se je v polnosti časa (Gal 4,4) človeška narava lahko tako dovršeno zedinila z Božjo naravo pod srcem Marije, Jezusove matere. Skrivnost je, ki edina lahko pojasni zagrizeno prizadevanje Boga, da bi odrešil človeštvo, ga zveličal in se zedinil z njim za vse veke, naj stane, kar stane:

*Kaj je človek, da ga tako upoštevaš
in misliš nanj v svojem srcu?*

(Jb 7,17)

3 V Jeruzalemski izdaji je ta vrstica prevedena kot »malo nižji od angelov«. Da bo lažje slediti avtorjevemu razmišljanju, na tem mestu navajamo prevod iz Slovenskega standardnega prevoda (»malo nižji od Boga«), ki se ujema s francoskim prevodom, na katerega se sklicuje avtor. Op. pr.



3 VESOLJNI POTOP IN NOETOVA BARKA

Katedrala v Chartresu, 1899

Gaston de La Touche (1854–1913)

Beauvais, MUDO – Musée de l'Oise, © RMN-GP /
René-Gabriel Ojéda

Pred nami je *Notre-Dame de Chartres*, Charlesu Péguyju tako ljuba stolnica Naše Gospe v Chartresu, s svojo brezgrajno puščico, ki ne zgreši (iz pesnitve *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres*). Kot bi se dvigala s težke plavice, se zdi; kot bi se na grebenu pela iz globin valujočega žita – kot Noetova barka, ki je pod zavetno perutjo mavrice preživela potop.

Katedrala tu ponazarja Cerkev, ob katero butajo valovi sveta. V njenem nedrju se zbira nepreštevna množica njih, ki bodo za vse veke odrešeni poplave grešnosti in brezna smrti. V mavrici, ki na tem nebu ločuje svetlobo od teme, lahko vidimo nekakšno obrnjeno spreminjenje: boštvo se v znamenje nove, večne Zaveze pokaže v svoji človeškosti.

Svetopisemska mavrica je sestavljena iz šestih barv: treh primarnih (rdeče, modre, rumene) in treh (zelene, oranžne, vijolične), ki nastanejo, ko se sosednji primarni barvi zlijeta v očesu. Po svetopisemskem izročilu vsaka od mavričnih barv simbolizira človeško krepost: rdeča je Ljubezen, modra je Moč, rumena je Modrost, oranžna je Pravičnost, vijolična je

Posvečenost svojemu poklicanju, zelena je Pobožnost. Odeta v te človeške odlike, povezane v rajsko ubranost, sta bila Adam in Eva občudovanja vredna »podobnost« Boga. Šest je namreč število, ki ponazarja izvorno lepoto in dobroto ustvarjenega človeka (po Svetem pismu naj bi bil Bog ustvaril človeka šesti dan). Ko nebo prepne mavrica, se torej božanska luč – belina, ki je našim očem nespoznatna – razlomi v šest barv, da se nam pokaže v polnosti svoje človeškosti. Šest in ena (bela svetloba) je enako sedem; zato je Gaston de La Touche (1854–1913) mavrico umestil nad katedralo kot krono – pojavnost Boga, ki si kljub človekovemu izvirnemu grehu in vsem njegovim poznejšim grehom privzame človeškost in s tem dejanjem neskončne usmiljenosti poveljča lastno popolnost.

Mavrica je torej tu, kot že v svetopisemski pripovedi o Potopu, simbolna upodobitev Odrešenika sveta, Jezusa, ki svojo Cerkev ožari z obstretom svetosti. Johann Wolfgang von Goethe si je v tej zvezi celo drznil reči, da barve izražajo trpljenje luči.⁴ La Toucheva podoba se zdi kot odmev, slikovni prepis Pascalovega svarila: »Jezus bo v smrtnem boju vse do konca sveta: v tem času ne smemo spati« (*Misli*).⁵

4 J. W. Goethe, Zur Farbenlehre [Nauk o barvah], 1810: »Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden« [»Barve so dejanja luči, 'njena' dejanja in trpljenje.«]. Op. pr.

5 Prevedel Janez Zupet (Blaise Pascal, *Misli*, Celje: Mohorjeva družba, 1986, št. 553).



4 DESETERE ZAPOVEDI

Mojzes in plošči Postave, 1960

Ohel Mané-Katz
(1894–1962)

Zasebna zbirka, © Christie's /
Artothek / Zbirka

Oče Emmanuela Katza, imenovanega Mané-Katz (1894–1962), je vodil sinagogo geta v Kremenčuku (Ukrajina) in je želel, da bi sin postal rabin. Vendar je sina že od malega gnala neukrotljiva strast do risanja in slikanja. Otrok je prekršil zapoved Mojzesove postave, ki si jo pobožni Judje razlagajo kot prepoved figuralnega upodabljanja, sploh pa v umetniške namene, in se skrivaj naučil portretiranja. V najstniških letih se je vpisal na likovno šolo v Vilnius (Litva), nato pa predsedal na tisto v

Mirgorodu (Myrhorodu), v Ukrajini. Pri devetnajstih letih se je preselil v Pariz, tedaj svetovno prestolnico umetnosti, in se začel učiti pri Andréju Derainu in fauvistih. Že kmalu, leta 1922, je začel razstavljati v številnih saloni in galerijah, skupaj s slovitima slikarjema judovske duše, Amedeom Modiglianijem in Chaïmom Soutineom. Leta 1928 je postal francoski državljani.

V tem delu, naslikanem leta 1960, dve leti pred smrtjo, Mané-Katz premišlja o »Božjem molku« v času, ko je judovsko ljudstvo v njegovi rodni Ukrajini doživljalo nedoumljivo iztrebljenje, nezaslišanih razsežnosti. Kot vemo, so med letoma 1942 in 1944 nacisti pomorili več kot polovico od dveh milijonov ukrajinskih Judov, in sicer v pošastnih razmerah: večino so jih – moške, ženske, otroke – žive zakopali v velikanske skupne jame, ki so jih bili prisiljeni izkopati sami, nato pa so jim pognali kroglo v tilnik.

Na tej sliki se Jud, oblit z reko krvi, ki ga skrivnostno zaliva, z mogočno roko – roko po meri njegove vere v Boga, ki se sredi groze preobrazi v upanje zoper upanje – oklepa žarečih plošč Zaveze. To je pričevanje večne ljubezni, razglašeno svetu: *Tora*, ki se tu pojavlja kot preobilje, kipeče iz srca moža bolečin.

Evangelisti, posebno Matej, so radi poudarjali, da je Jezus Nazarečan res novi Mojzes, čigar prihod je napovedala Stara zaveza. Mar ni Mojzes sam v nagovoru izraelskemu ljudstvu prerokoval: »Preroka iz tvoje srede, izmed tvojih bratov, kakor mene, ti bo obudil Gospod, tvoj Bog – njega poslušajte« (5 Mz

18,15)? V stičnih točkah med Mojzesom in Jezusom so videli dokaze, da je Jezus res prerok – »iz tvoje srede, izmed tvojih bratov, kakor mene« – ki ga je napovedal Mojzes: oba sta se rodila med vladavino nizkotnega kralja; oba sta ušla zaukazanemu pokolu novorojencev; oba sta se pred nastopom svojega poslanstva štirideset dni postila v puščavi; Mojzes je spremenil vodo v kri, Jezus pa vodo v vino – znamenje bližajočega se prelitja njegove krvi; Mojzes je imenoval dvanajst poglavarjev Izraelovih rodov in sedemdeset starešin, Jezus pa je izbral dvanajst apostolov in sedemdeset učencev; Mojzes je prejel Postavo na gori, Jezus pa je na gori razglasil novo, večno Postavo; Mojzes je nahranil svoje ljudstvo z mano, Jezus pa pomnožil hlebce kruha; Mojzes je osvobodil Izraelce iz suženjstva, Jezus pa človeštvo osvobodil greha; Mojzes je zmagovito prečkal Rdeče morje z vsem svojim ljudstvom, Jezus pa zmagovito presegel smrt z vsem človeštvom vred.

Vendar je med tema neskončno velikima judovskima prerokoma tudi bistvena razlika. Mojzes na Sinaju vidi Boga le v hrbet, kajti *Božjega obličja ne more videti nihče* (2 Mz 33,23). V uvodu Janezovega evangelija sicer prav tako piše, da Boga še nihče ni videl, vendar ne ostane pri tem: *Boga ni nikoli nihče videl; edinorojeni Sin, ki biva v Očetovem naročju, on je razložil* (Jn 1,18). In po besedah evangelija je to blagovest potrdil sam Mojzes, na dan Jezusovega spremenjenja.



5 NEMINLJIVA LJUBEZEN

Prerok in prostitutka, ok. 1330

Bible historiale [»Zgodovinska Biblija«]

Pariz, Knjižnica Sainte-Geneviève, *Bible historiale*, ms. 21, fol. 102, © akq-images / Jean-Claude Varga

Kot pričajo veliki svetopisemski prizori Marca Chagalla, v katerih vedno nastopa objet par, je zgodovino razmerja med Bogom in človeštvom mogoče brati kot razvoj dramatične ljubezenske zgodbe. Na začetku Svetega

pisma je človek ustvarjen kot moški in ženska, po Božji podobi (1 Mz 1,27), da bi iz ljubezni postala *eno meso* (1 Mz 2,24). Vendar Adam in Eva zagrešita izvirni greh in sta izgnana iz rajskega vrta. Zato Božje ljudstvo vso svojo zgodovino nenehno kliče k vrnitvi svojega »Ljubljenea«, da ga ta odveže padca in bi lahko slavilo novo, večno poroko z njim. Ko pa Jezus pride, začne uresničevati svoje poslanstvo na poroki, tisti v Kani Galilejski, kjer vodo spremeni v vino in tako udejanji arhetip znamenj, ki jih bo uresničil v Božjo slavo in odrešitev sveta: žrtvovanje samega sebe. Nova zaveza se sklene s knjigo Razodetja, kjer se zadnje pričevanje glasi: *In Duh in nevesta pravita: »Pridi!« In kdor posluša, naj reče: »Pridi!«* (Raz 22,17)

Tu predstavljeno delo je iz t. i. »Zgodovinske Biblije«, *Bible historiale* (14. stol.), ilustracija besedila iz 12. stoletja, ki je delo »Petra Jedca« [fr. *Pierre le Mangeur*], tako imenovana, ker je menda »požrl« nešteto knjig. Ta teolog je zahteval, da mu na nagrobni kamen zapišejo naslednji napis:

*Petrus eram quem petra tegit,
dictusque Comestor nunc comedor.*

*Peter sem bil, ki ga ta kamen krije,
nekoč »Jedec« imenovan,
zdaj sam »pojeden«.*

Ta miniatura kaže poroko preroka Ozeja z vlačugo Gomero (prim. Oz 1,2-3). Ta mu je kaj kmalu postala nezvesta, se sklenila vrniti k trženju svojih čarov in zapustila zakonski dom. Kot kurtizana je poslovala tako uspešno, da je bila kmalu bogatejša od moža. Ta pa si

je vseeno na vse kripelje prizadeval pripeljati izgubljeno ženo nazaj domov. Nič mu ni zbil poguma, niti najhujša izdajstva; vedno ji je odpuščal in ji neutrudno ponujal vso svojo ljubezen in imetje. Leta so minevala, z njimi pa tudi tržna vrednost Gomerinih čarov. Nazadnje je padla v pest zvodniku. Ozej pa žene nikoli ni nehal iskati. Nazadnje jo je le našel, postarano in izmaličeno od izprijenosti. Zasmilila se mu je globoko v srce. Prodal je vse svoje imetje in odkupil ljubljeno ženo od človeka, ki jo je v javni hiši izkoriščal. Zakonca sta nato srečno živela skupaj do konca dni.

Sveto pismo pripoveduje to človeško zgodbo, da z njo ponazori izdajstva izvoljenega ljudstva in temeljno dobroto njegovega Boga, *počasnega v jezi in velikega v dobroti* (Ps 145,8). V krščanskem izročilu je Ozej preroka predpodoba Jezusa, Božjega Sina, ki bo dal življenje za svojo ljubljeno ženo: človeštvo. Za Božjega Sina je bilo človeštvo od samega začetka sveta izvoljenka njegovega srca, človeštvo pa ga od samega začetka sveta vara. Dolga stoletja si je s svojo ljubeznijo prizadeval za svojo ljubljeno in vedno znova sklepal zaveze z njo, »ljubljena« – človeštvo – pa jih je vedno znova prelomila. Nazadnje je šel celo tako daleč, da se je odrekel svoji boguenakosti in žrtvoval sam sebe, da bi človeštvo odrešil sil zla in smrti. S svojim vstajenjem od mrtvih je človeštvo znova ustoličil kot svojo zakonsko ženo, ob koncu časov pa bo povzdignil njuno ljubezen na raven božanske ljubezni.



6 ZADNJI PREROK

Sv. Janez Krstnik, ok. 1774

Anton Raphael Mengs (1728–1779)

Sankt-Peterburg, muzej Ermitaž, © akg-images

Anton Raphael Mengs (1728–1779) je bil nemški slikar in pisec, teoretik in zgleden predstavnik neoklasicizma kot reakcije na rokokojsko izkipevanje baroka. V svojem času je veljal za največjega evropskega slikarja. Danes je širši javnosti tako rekoč neznan, številni kritiki pa nanj gledajo zviška, čeprav je pri nekaterih ljubiteljih umetnosti še vedno zelo cenjen.

Leta 1748, pri dvajsetih letih, se je Mengs šolal na Akademiji za slikarstvo v Rimu. Med slikanjem podobe Svete družine mu je kot model služilo prelepo osemnajstletno kmečko dekle, Margarita Guazzi; lik Marije Device ima njene obrazne poteze. Anton se je na smrt zaljubil vanjo in jo zasnil. Privolila je, pod pogojem, da se slikar iz protestantske vere spreobrne v katolištvo. Mladi snubec je zahtevo sprejel, in kmalu sta se poročila. Margarita je postala njegova muza, njuna čudovita ljubezenska zgodba pa je bila splošno znana. V tridesetih letih zakona se jima je rodilo dvajset otrok. Margarita se je od tega sveta poslovila leta 1778, nepolno leto pozneje pa ji je sledil še Anton.

Ta podoba Janeza Krstnika, naslikana leta 1774, je delo zrelega slikarja. Slika je velikih razsežnosti in neizogibno naredi vtis na

obiskovalca, ko v muzeju prestopi prag dvorane in nenadoma zagleda pred sabo živopisnega preroka v naravni velikosti, kako plane iz slike, da strastno nagovori mimoidočega. Mengs ga je znal upodobiti tako večje, da kar slišimo do nečih prerokov glas, vpijoč v puščavi: »*Pripravite Gospodovo pot, zravajte njegove steze!*« (Mr 1,3)

Iz ust tega asketa pač ni pričakovati pomirjujočega ali neosebnega nagovora, temveč živ, neposreden poziv, radikalen klic k spreobrnjenju, da bi prihajajočega Mesijo pričakali pripravljeni. Ta poziv je tu utelešen v preroku žgočih oči in krepkega telesa, ki se zdi napeto, kot da bo vsak hip planilo pokonci. Izraz njegovega obraza in njegove odprte dlani, obsijane z zlatim sojem, izdajajo ognjevitost in gotovost.

Slika spominja na hipni posnetek. Jezusov predhodnik – kristjani ga imenujejo tudi »zadnji prerok« – je pravkar naslonil palico v obliko križa ob posušen drevesni štor, ki spominja na njegovo asketsko življenje. Njegovo tradicionalno oblačilo iz kamelje kože deloma zakrivajo vlažne gube velikega škrlatnega ogrinjala. Vsaka podrobnost napoveduje skorajšnje prelitje krvi, namreč v tragičnem trenutku njegovega mučeništva, ko bo Herod Antipa podaril Salomi Janezovo glavo na pladnju, naščuvan od njene matere Herodiade. Mengsov Janez Krstnik – človek puščave, človek absolutnega – je takšen, kakršnega opisujejo evangeliji, pa tudi njihov sodobnik, zgodovinar Flavij Jožef: nepopustljiv, brezkompromisen.



7 IN BOG SE JE UČLOVEČIL

Oznanjenje iz Ustjuga, ok. 1125

Novgorodska šola

Moskva, Tretjakovska galerija, © akg-images

Oznanjenje iz Ustjuga, naslikano v Novgorodu (Rusija), v 12. stoletju, je zgleden primerek simbolne govorice ikon. Marija stoji. Čez nebesno modro obleko ima ovit *maphorion*, dolgo tančico iz kraljevskega škrlata, ki ji pokriva glavo in ramena. Tudi angel stoji, zelo vzravnano; njegovi lasje, perje njegovih kril in gube njegovih oblačil so poudarjeni z zlatimi črtami, v tehniki krizografije [db. »zlatopisa«]: ta žlahtna kovina, ki krasi njegovo telo, nakazuje Božjo naravo tistega, ki ga je poslal. Angelova blagoslavljaljoča kretnja je gib miru in usmiljenja, saj je trenutek, ko Mariji oznani, da jo je Bog izbral, da rodi njegovega Sina, ki bo kralj, čigar kraljestvu ne bo konca. Marija privoli: to je trenutek Utelešenja. Bog se učloveči. Nadangelovi prsti s svojo držo kažejo Kristusove začetnice.

Zgoraj, nad njima, je v nebeško modri mandorli videti Boga, ki je sicer človeškega videza, vendar ga prepoznamo po napisu »trikrat svet«. V belo oblečen sedi na prestolu iz žarečih kerubov, obdan z ognjenobarvnimi serafi. Toda upodobljen je kot Sin. Ta ikonografska izbira temelji na besedah Jezusa Kristusa samega:

»Kdor vidi mene, vidi tistega, ki me je poslal« (Jn 12,45). Bog Oče s prestola sredi krogle zviška opazuje, kako se uresničuje njegova volja, da se poniža do človeka in si v Sinu privzame človeško naravo.

Marijine roke so zaposlene s klobčičem škrlatne preje. Desnica kaže obris Deteta na Marijinih prsih: Jezus je v materinem telesu, scela človek. Ker pa je vendarle bilo treba nakazati tudi to, da je bil spočet po Svetem Duhu in da je scela Bog, je upodobljen v odrasli, dostojanstveni drži, sedé na prestolu, kot Oče, ki sije na vrhu podobe.





8

MAGNIFICAT!

Obiskanje ob sončnem
zahodu, 1911

Maurice Denis
(1870–1943)

Zasebna zbirka, © Catalogue
raisonné Maurice Denis

Simbolistični slikar Maurice Denis (1870–1943) je bil eden od ustanoviteljev likovne skupine, imenovane *Nabis* (hebr. »preroki«), na katero je vplival Paul Gauguin. Denis je nabijsko estetiko rad opredelil takole: »Pomniti je treba, da slika ni najprej bojni konj, ženski akt ali kakršenkoli prizor že, temveč je najprej, v svojem bistvu, ploskev, pokrita z barvami, razporejenimi v določenem redu« (gl. »Définition du néo-traditionnisme« [1890], *Théorie*. 1890–1910, Pariz, L. Rouart in J. Watelin, 1920). To pojmovanje velja za ustanovno izhodišče tistega, kar dogovorno

imenujemo »moderna umetnost«, z abstrakcijo vred. Denis je svoja likovna načela strnil takole: »Prepovedujem akademizem, ker čustvovanje žrtvuje konvencijam in izumetničenosti, ker je teatralen in plehek. Prepovedujem janzenizem, ker pomeni smrt umetnosti, hlad in naveličanost. Prepovedujem realizem, ker je proza, jaz pa si želim predvsem glasbe in poezije. Pač pa zagovarjam Lepoto. Lepota je lastnost božanskega« (gl. *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*. 1914–1921, Pariz, L. Rouart in J. Watelin, 1922).

V skladu s svojimi nabijevskimi nazori se je Maurice Denis predstavljal tudi kot »krščanski slikar«, po zgledu Fra Angelica. Postal je dominikanski tretjerednik, čeravno je bila njegova duhovnost bliže frančiškanski. Leta 1919 je skupaj z Georgesom Desvallièeresem ustanovil šolo *Ateliers d'Art sacré*, v duhu srednjeveških združenj umetnikov. Živeti v bratstvu in si vse deliti naj bi imelo prednost pred osebnimi ambicijami.

Za Denisa je bilo slikarstvo predvsem obrt, ki se je človek nauči: »Po formalni plati je obrtna veščina predpogoj za kakovostno delo,« je trdil. Seveda mora šolanje mladih umetnikov poskrbeti za razvoj njihove občutljivosti in jim sprostiti domišljijo, vendar pri tem ne sme zanemariti uka »likovne obrti, obenem pa vzgajati tudi njihov um in okus«.

Za življenja je Maurice Denis veljal za enega največjih umetnikov svojega časa in slovel po vsem svetu. S to podobo *Obiskanja* nas vabi, da v obrisih njegovih likov – ki so še toliko bolj evokativni, ker niso naslikani do zadnje

podrobnosti, temveč se zdi, kot da jih gledamo skozi slikarjevo čisto oko – najdemo nekaj tistega bliskega odnosa do evangelijev, ki ga je v srcu in v umu gojil sam. Hotel je, da bi se Božja skrivnost utelesila pod njegovimi čopiči, brez pompa in fanfar, pač pa tako pronicljivo in razodevajoče, »da bi človek najraje pokleknil in molil, preprosto kot otrok«.

Na ozadju zlatega morja vidimo milo mlado žensko v sinji obleki, ki se radostno vzpenja, da oznani svojo nosečnost ljubi sorodnici Elizabeti, noseči Janeza Krstnika; ta pot pa je hkrati tudi že predpoda pota solza in krvi, ki jo bo prehodila na poti do Golgote, kjer bo otrok, ki ga nosi, žrtvovan. Če potrebujemo dodaten dokaz, pogledajmo le rdeče sonce, ki se pogreza v morje, pokončno kot lesen križ, pod katerim se raztekajo solze svetih žena.

Za Denisa je bilo sleherni človeško življenje v polnosti vsebovano v življenju, ki ga je za nas dal Odrešenik, zato pa je za ta prizor črpal navdih v lastnem življenju. Razgled, ki ga vidimo, je sam užival v svoji hiši v Perros-Guirecu, z lepim vzdevkom *Silencio* [šp. Tišina]. Mlada nosečnica, naslikana poleti 1911, je lik njegove žene Marthe, ki je kmalu doživela bolečino, da je nerojenega otroka izgubila. V ozadju vidimo rdečo silhueto, sv. Jožefa, ki opominja na njegovo ponižno zadržanost vpričo skrivnosti, katere varuh je postal. V tem liku je Maurice Denis upodobil sebe, s palico svojega poslanstva v roki – *pravičnega in bogaboječega človeka* (prim. Lk 2,25), za kakršnega se je predstavljal, na poti svojega pozemskega romanja kot soprog, oče in slikar.



9 BOŽJE DETE JE ROJENO

Poklon pastirjev, ok. 1645

Philippe de Champaigne (1602–1674)

London, Wallace Collection, © Dist. RMN-GP / The Trustees of the Wallace Collection

Avtor tega dela je Philippe de Champaigne (1602–1674), ki bi ga najraje imenovali najbolj francoskega od vseh slikarjev, namreč v smislu, da je bil eden od navdihovalcev in hkrati interpretov »vélikega stoletja duš«: 17. stoletja, ki ga je Daniel-Rops poimenoval »nepresežena ura večne Francije«. Vsekakor se ob pogledu na osrednji motiv tega *Poklona pastirjev* nehote spomnimo, da so se mu, med drugimi, poklonili tudi »gospod Vincenc« [Pavelski], Bérulle, Olier, Condren, Janez Eudes, Grignon de Montfort, Racine, Corneille, Pascal in Bossuet in še toliko velikih duš. V dobri družbi smo. Prepustimo se torej njihovemu pogledu na takšno delo: pogledu, ki je »pobožen« (ta izraz je bil zanje najimenitnejša pohvala). Dovolimo si privzeti njihov čut za presežnost in se, kot Dete Jezus na sliki, pustimo oviti v nadnaravno modrino Marijinega plašča. A brž se vrnimo na zemljo: tam namreč poteka ta božanski dogodek. Pustimo se voditi roki sv. Jožefa – grčavi roki delavca, tesarja, roki, ki vedno stori ravno pravi gib, tu pa kaže pastirjem pravo Luč, ki je s svojim prihodom na svet razsvetlila vsakega človeka (prim. Jn 1,9). In res: Detetova luč

trga temo, razsvetluje Marijo in Jožefa. Marijin obraz, obraz Jezusove matere, je ves osvetljen, brez sence. Ni več obraz mladega dekleta; zdaj je že lepa gospa, Naša Gospa. Roko ima na srcu, to je, blizu Bogu, in Bogu posveča dogodke, lastne človekovemu življenju, kot je otroško veselje ob božiču. Tudi barva Jožefovega ogrinjala spodbuja k premišljanju o človeškosti: rjavkasto rumena barva namreč označuje izvirni greh, človekovo šibkost; barva prahu je, iz katerega človeka prihaja in v katerega se bo po svetopisemski prerokbi povrnil (1 Mz 3,19). A glej: nenadoma ta prsteno rumena zažari kot zlato – kot bi po zaslugi novorojenca v jaslih človeško naravo presijala in preobrazila bleščeča luč, božanska luč.





10 BOG JE DETECE

Predstavitev Jezusa v templju, ok. 1440
Fra Angelico (1400–1455)

Firence, samostanski muzej sv. Marka [San Marco],
celica 10, © Nicolò Orsi Battaglini / Bridgeman Images

To fresko je okoli l. 1440 naslikal Guidolino di Pietro (ok. 1400–1455), v Franciji [in drugod] znan z vzdevkom *Fra Angelico*, v Italiji pa kot *Beato Angelico*. Kaže nam trenutek, ko Simeon prevzame Dete Jezusa iz rok Marije Device in ga vzame v naročje.

Starec Simeon je bil *pravičen in bogaboječ človek* (Lk 2,25), ki mu je bil, kot piše v evangeliju, Bog obljubil, da ne bo umrl, preden ne vidi Mesijo. Simeonovo srečanje z Jezusom je pomenilo konec čakanja, ki je od izvolitve Izraela odmevalo v besedilih dolgi vrsti prerokov. In glej: zdi se, kot da se zelena barva njegovega ogrinjala na strani, na kateri drži Dete, preobraža v zlato svetlobo; upanje, ki se je prenašalo in se krepilo iz roda v rod, vse do Simeona, se je sklenilo v uresničenju, po katerem je tako hrepenelo.

Tedaj je sveti starec zapel spev, ki je pozneje postal slavni *Nunc dimittis*, hvalnica, ki jo kristjani tradicionalno pojejo pri večernicah:

*»Zdaj odpuščaš, Gospodar, svojega služabnika
po svoji besedi v miru,
kajti moje oči so videle tvoje zveličanje,*

*ki si ga pripravil pred obličjem vseh ljudstev:
luč v razodetje poganom
in slavo Izraela, tvojega ljudstva.«*

(Lk 2,29–32)

Ob pogledu na Jezusa torej Simeon razglasi, da je videl zveličanje, ki ga je Bog pripravljaj vso dolgo, ovinkasto pot svete zgodovine, o kateri pripoveduje Sveto pismo. Za še jasnejši poudarek je Fra Angelico naslikal Simeona z nagnjeno glavo, da si lahko bolje ogleda preljubki obrazek »najlepšega med človeškimi sinovi«, kot ga imenuje Sveto pismo (Ps 45,2–3).

Moje oči so videle, pravi Simeon. Kaj so videle? *Zveličanje*, pravi. Kaj pa nam kaže Fra Angelico? Majhnega otroka, v vsem podobnega drugim človeškim otrokom, in povrhu tako tesno povitega, da se ne more niti zganiti. Kaj naj to pomeni? Da je Božje zveličanje le ljubezen ne-bogljenežnega otročiča? Že res, da mu je ime Jezus, kar pomeni »Bog rešuje«; ampak kako naj bi se obljubljeni odrešenje po njem, z njim in v njem uresničilo s tem detecem?

Odgovor nam Fra Angelico pokaže na nekem drugem svojem delu, poimenovanem *Snemanje s križa*, ki je prav tako v samostanu sv. Marka v Firencah. Tudi tam vidimo moža, o katerim evangelij pravi, da je bil, tako kot Simeon, *pravičen in bogaboječ mož*, ki je tudi sam *pričakoval Božje kraljestvo* (Lk 23,50–51); in vidimo, kako ta mož, spet kakor Simeon, prevzame Jezusa v svoje naročje. Ta mož je Jožef iz Arimateje, ki s telesom mrtvega Jezusa na rokah pokaže, da je res vse *dopolnjeno* (Jn 19,30).



11 NAJLEPŠI MED ČLOVEŠKIMI OTROKI

Jezus, 1893

Émile Munier (1840–1895)

Zasebna zbirka, © Christie's Images / Bridgeman Images

Émile Munier (1840–1895), učenec Williama Bouguerauja, se uvršča v umetnostni tok akademizma, dediča Jeana Augustea Dominiquea Ingesa in Camillea Corota. To gibanje je zagovarjalo vrnitev h klasičnim vrednotam in tehnikam. Simbolisti in impresionisti so akademizem spodbijali. Sčasoma se ga je – sprva po naključju, pozneje pa iz posmeha – oprijel vzdevek »*art pompier*« [db. »gasilska umetnost«].⁶ Vendar Munierovo slikarstvo kar ne bi moglo biti manj »gasilsko«. Slikar je namreč premogel darove, ki jih pri Bouguerauju, bolj nagnjenemu k bombastiki kot pa k občutljivosti in umevanju s srcem, ni najti.

Treba je priznati, da nekatera Munierova dela, pa naj učinkujejo še tako očarljivo in ganljivo, niso daleč od sladkobne, že kar solzave sentimentalnosti. Vendarle pa je v večini portretov otrok in najstnikov vrhunsko zadel in upodobil držo, mimiko in globino pogleda, ki razkrijejo dušo, zajeto

v ganljivem otroškem izrazu. Munier je imel poseben dar za razodevanje lepih otroških duš, kakršna je bila »mala cvetka«, slikarjeva sodobnica Terezija Deteta Jezusa iz Lisieuxa, ki je koledar svetnikov ozaljšala z najnežnejšim sijajem.

Munier je to podobo Deteta Jezusa naslikal leta 1885, ob prvem obhajilu svoje edine hčerke, Marie-Louise. Ta je pozneje o očetu rekla: »Oče je imel poseben dar za kratkočasenje otrok, ki jih je imel rad. Slišala sem ga reči, da mu je bilo v družbi odraslih že kdaj dolgčas, v družbi otrok pa še nikoli. Znal jih je pokazati v najlepši luči, tako na slikah kot v vsakdanjem življenju. Mar ni Jezus rekel, da Božje kraljestvo pripada tistim, ki so kot otroci?«

Po Munierju naj bi nas ta podoba Jezusa kot otroka vabila, naj se zamislimo nad tem, da je Jezus, Božji Sin, trideset let svojega življenja na tem svetu skromno preživel v družinskem krogu in le tri leta »po cestah sveta«, ko je pripravljajl učence na njihovo poslanstvo; in vendar, nas opozarja slikar, tistih trideset let – 90 odstotkov svojega pozemskega življenja – ki jih je Jezus preživel v Nazaretu, polnopravno spada k njegovemu odrešeniškemu delu. Ta podoba otroka s svetniškim sijem nam ponuja v premislek pojmovanje, da je svet odrešilo tako skrito življenje Deteta Jezusa kot javno življenje odraslega Jezusa; ta naj bi namreč za ljudi in njihovo odrešitev daroval vse svoje človeško življenje, od časov, ko je bil še v Marijinem telesu, do smrti na križu. Moralni nauk, ki naj bi izhajal iz tega malega slikovnega »katekizma«, je jasen: ko nas hudič skuša napeljati k temu, da bi prezirali navadno življenje, naj se vsak od nas zamisli nad Detetom Jezusom in se zave, da bo Bog storil čuda predvsem tam, kjer smo, kar in kakršni smo.

⁶ Viri tega vzdevka so nejasni. Eden od njih je domnevno ta, da so na slikah akademistov pogosto upodobljeni antični junaki, katerih čelade s perjanicami naj bi spominjale na tiste, ki so jih svojčas nosili pariški gasilci (fr. pompiers), zelo verjetno pa je tudi besedno poigravanje s »Pompeji« (akademizem se je, kot vemo, rad skliceval na antiko) in predvsem s pojmom »pompa« oz. bombastičnosti, ki so ju očitali temu likovnemu slogu. Op. pr.



12 **MARIJA, JEZUSOVA MATI**

Marija Devica z Detetom, ok. 1470
Liberale da Verona (ok. 1445–ok. 1529)

Altenburg (Nemčija), muzej Lindenau, © Bildarchiv Foto Marburg / Bridgeman

Ta Marija z Detetom iz leta 1470 je uganka. Izraža se v sienskem slogu, izdelal pa jo je veronski umetnik, Liberale da Verona (ok. 1445–1527/1529). Sorodna je arhaičnim bizantinskim Marijam, prežeta z milino gotskih Marij, kaže pa tudi že številne novosti, s katerimi se bliža naturalizmu renesanse – dobe, v katero je ob času njenega nastanka vstopala italijanska umetnost. Kljub zelo tradicionalnemu pristopu očara s poetično domišljijo, polno fantazije, ki jo izpričuje.

Liberale – sloveč slikar in iluminator – je ilustriral številna dela samostana Monte Oliveto Maggiore in Piccolominijske knjižnice, ustvaril pa je tudi več slik, med njimi to Marijo, naslikano na lesu. Danes je shranjena v zbirki barona Lindenaua, razgledanega ljubitelja del predrenesančnih italijanskih slikarjev, ki so bili v začetku 19. stoletja, ko je ustvaril muzej, da bi bili njegovi umetniški zakladi dostopnejši in bi javnost bolje spoznala njemu ljubo umetnost, večinoma prezrti.

Ta Marija je dedinja bizantinskih ikon tipa *Eleusa*, »mile« Matere Božje, ki upodabljajo

globoko mistično povezanost Marije in Deteta Jezusa. Materin pogled je ves zaverovan v Dete, ki jo objema. Marijin lik je sicer ohranil hieratično držo in dolge oči iz bizantinske tradicije, Dete, ki mu obraz kar prekipeva od življenja, pa učinkuje zelo moderno. Razberemo lahko, kaj o njima izdaja nežnost, ki ju veže. Njuni drži sta uglašeni, gibi pa ljubki in neprisiljeni. Detetov nasmeh je tako naraven in obenem prisrčno otroški, da je že sam po sebi prava mala mojstrovina.





13 OČE IN SIN

Sveti Jožef in Dete Jezus, ok. 1635

José de Ribera (1591–1652)

Madrid, muzej El Prado, © RMN-GP / slika: fototeka Prado

José de Ribera (1591–1652) se v tej sliki pogloblja v veliko skrivnost človeškega očetovstva, ki se v Jožefu Nazarečanu, slikarjevem godovnem zavetniku, razodene kot božansko očetovstvo. Jožef – plemenit in lep mlad mož – trdno drži mandljevo palico, o kateri apokrifni evangelijski pravijo, da je vzcvetela, ko ga je Marijino brezmadežno srce izbralo za moža. Kot že pri Mojzesu in Aronu, tudi tu palica opominja na avtoriteto in posvečeno vlogo, ki jo je Bog podelil Jožefu. Palica je še vedno pastirska, kar nakazuje Jožefovo pripadnost rodu pastirja Davida, pa tudi to, da je ta sveti mož dolžan varovati in voditi do zrelosti njega, ki ga je Janez Krstnik poimenoval »Jagnje Božje« (Jn 1,29).

Jezus ima v roki košaro s tesarskim orodjem. Otrok je še, a že hodi z očetom na delo – najpogosteje verjetno na velikansko gradbišče, kjer nastaja novo mesto, Cipori, pet kilometrov od Nazareta. Z Jožefom, sedé na tramovih, ki se pnejo pod nebo, vsako opoldne skupaj pojedeta obed iz košare, ki jima jo je pripravila Marija. Od Jožefa se je prejkone naučil vsega – ne le tesarske obrti, temveč tudi tega, kako dorasti v moža.

Ker je Jezus izkusil človeško globino tolikšne povezanosti očeta in sina v ljubezni in delu, je pozneje lahko rekel: »*Sin ne more delati ničesar sam od sebe, razen tega, kar vidi, da dela Oče*« (Jn 5,19). Ta izrek se nanaša že na Boga, njegovega nebeškega Očeta, zato pa pravi: »*Moj Oče dela do zdaj in tudi jaz delam*« (Jn 5,17). Že pri dvanajstih letih, ko se je »izgubil« in mu je mati v templju očitala: »*Tvoj oče in jaz sva te z bolečino iskala,*« je odgovoril, da mora biti »v tem, kar je mojega Očeta« (prim. Lk 2,48-49).

To je razlog, da na Riberovi sliki Jezus gleda očeta, oče pa zre v nebo: Jožef spremlja Jezusov pogled k Očetu – tistemu v nebesih. In temu Očetu, Bogu, gre daritev tesarskega orodja, ki jo deček moli pod nebo: Jezus bo daroval svoje življenje na izdelku tesarske obrti; na križ ga bodo pribili s kladivom in žebli, tesarskim orodjem. Ribera jasno nakazuje, da je Jezusov križ v marsičem delo tesarja Jožefa, ki ga je stesal skupaj s svojim vajencem, sinom.



14 SKRIVNOST SREČE

Pridiga na gori, ok. 1838

Romain Eugène van Maldeghem (1813–1867)

Pariz, Louvre, grafična zbirka, © RMN-GP / Thierry Le Mage

Kolegijska cerkev sv. Vincenca Madelgarija [Saint-Vincent de Soignies] v Soigniesu (Belgija), sezidana v veličastnem romanskem slogu, je od časov svojega nastanka, v 11. in 12. stoletju, ostala nedotaknjena; vojne, požari, vandalizem in druga škoda, s katero je tako darežljiva zgodovina, so ji prizanesli. Današnjemu obiskovalcu torej ponuja dokaj zvesto podobo svoje prvotne lepote; križni obok, ki se pne nad korom, je v tem oziru pravo čudo. Nasprotno pa je današnja oprema cerkve priča vseh mogočih slogov, zlasti baroka, a tudi romantično – celo orientalistično – obarvanega akademizma. V tem slogu je platno *Pridiga na gori*, ki ga je za cerkev po naročilu naslikal Romain Eugène van Maldeghem (1813–1867).

Pričujoča risba je pripravljala študija za to sliko, nastala v letu, ko je van Maldeghem prejel belgijsko nagrado *Prix de Rome* (1838). Jezusa vidimo sedečega na vrhu gore – tam, kjer je po besedah sv. Mateja izrekel blagre, na kraju, ki po izročilu leži nedaleč od Kafarnauma in Genzareškega jezera. V daljavi vidimo mesto, za Jezusom se blešči jezerska gladina, ki jo je umetnik upodobil z zaplato belega gvaša, v ozadju, na obzorju, pa slutimo obrise zasnežene gore

Hermon, v Libanonu. Ob Jezusu je zbrana velika množica ljudi, ki so prišli poslušat njegove nauke. Najbliže so mu njegovi apostoli, začeni s sv. Petrom, ki mu prisega zvestobo. Levo od Jezusa kleči sv. Janez, sedé na petah. Poleg apostolov poslušajo učitelja tudi številni učenci.

Pred Jezusom in okoli njega so v krogu zbrani ubogi in *iz srca ponižni*: ženske, otroci, nedorasla mladina, starci, invalidi, berači. Na desni strani prizora izstopa neka Samarijanka z vrčem na glavi; pred njo, v prvi vrsti, je videti mlado kurtizano s spletenimi in okrašenimi lasmi – morda je Marija Magdalena. Zbrani so vsi »blagoslovljeni«, ki so Jezusu tako pri srcu. Sredi njih, nekoliko umaknjena v ozadje, pa se dviga hieratična postava uglednega pismouka, prepoznavnega po zvitku Postave, ki ga skriva za hrbtom; drugo roko ima dvignjeno, kot da ugovarja. Večina likov je upodobljena očarljivo naravno in ganljivo preprosto, le lik pismouka sledi stereotipom slikarjev »orientalistov«.

Jezus podaja svoje nauke kot učitelj z avtoriteto. Ta izhaja tako iz njegovega položaja – na vrhu, od koder obvladuje poslušalstvo – kot iz njegovih gibov: desnica, ki nagovarja um, zapoveduje; levica, ki nagovarja srce, nakazuje. Vendar iz njega žari tolikšna dobrohotnost, da je očitno sam do popolnosti *krotak in iz srca ponižen* (Mt 11,29). Upodobljen je torej Jezus, »božji vzgojitelj«, on, ki ga je Klemen Aleksandrijski opisal kot »učitelja duš otrok in ubogih v duhu, ki zahteva, da napredujemo bolj v modrosti in svetosti kot v znanju«. V tem duhu duhovnega otroštva je van Maldeghem tu očrtal prvi osnutek dela, ki je nato trajalo vse življenje.



15 GREŠNICI JE ODPUŠČENO

Jezus in prešuštnica, 1644

Rembrandt (1606–1669)

London, National Gallery, © Bridgeman Images

Rembrandt je iz zgodbe o prešuštnici upodobil trenutek, ko veljaki zahtevajo od Jezusa, da se izjasni glede usode, ki naj jo namenijo grešnici. Osrednji liki so zbrani pred vhodom v jeruzalemski tempelj, pogreznjen v mrak. Vira luči ne vidimo; zdi se, da prihaja od nekod izven slike, osvetli osrednji prizor, nato pa se razgubi. V ozadju še lahko razločimo skupino ljudi, ki na tribuni opravljajo spravi obred. Rembrandt je osvetlil le prizor v ospredju, ozadje pa je v črni temi – kot se v trdi noči sveta svita luč odrešenja, ko zamira soj stare zaveze.

Eden od pismoukov z levo roko dviga prešuštnici tančico z glave, z desno pa jo kaže Jezusu; z obrazom obrnjen k njemu zahteva, da mu odgovori na vprašanje: »Kaj pa ti praviš?« V prvi vrsti kroga, zbranega okoli nesrečnice, so veljaki v jutrovskega kostumih, ki od Jezusa pričakujejo takojšen odgovor. Ženska kleči na enem kolenu, s sklonjeno glavo, v drži skesane spokornice. Oblečena je kot nevesta, v belo obleko s tančico in vlečko; vendar tančica ni obvarovala njene devišstva do poročnega »da«. Njen obraz je razkrit, tančico pa drži v desni roki in si z njo briše solze. Vlečko bi morala držati poročna družica, tako pa je to nalogo prevzel stražar v oklepu. Ženska je mlada in čedna, vendar jo je umetnik upodobil zadržano,

brez razkazovanja čarov, ki bi jih v imenu prepričljivosti upravičevala upodobitev zapeljivke.

Zdaj pa poglejmo Jezusa. Kot vedno pri Rembrandtu, je tudi tu njegov lik višji od drugih. Ta človek je Bog. Z izjemo višine pa pri njem ni opaziti ničesar posebnega. Ne izžareva svetlobe. Oblečen je po kmečko, trezno in preprosto. Njegova oblačila so puste barve – vse kaj drugega od sinjih odtenkov francoskih klasikov tega časa. Rembrandt nam svoje videnje Jezusa predstavi bolj realistično kot simbolično. V dobi, ko si je toliko katoliških slikarjev prizadevalo z bogato razčlenjeno govorico simbolov nakazati božjo naravo za Jezusovim človeškim videzom, je Rembrandt raje brez olepševanja nakazal človeka v božanskem liku. Jezusov obraz je vsakdanje lep – nikakršen apolon ni. Dolgi, rahlo valoviti lasje so rdečkaste barve. Njegov izraz razodeva globoko notranje življenje. Žensko gleda sočutno; zdi se, kot da se je želel srečati z njo. Roka tožnika poudarja diagonalo, ki je os dogajanja na sliki.

Rembrandt je odrasel v okolju najstrožjega kalvinskega protestantizma. V tej sliki čutimo notranjo napetost, ki jo je v slikarju povzročal nauk, da zveličanje prinese le Božja milost in si je nikakor ni mogoče pridobiti z deli ljubezni. To grešnico sicer res reši milost (Jezusov poseg), vendar njena drža izraža skesanost – torej vrednost dejanj. Povedno je, da se je Rembrandt lotil tega motiva in da ga je upodobil na tak način. Za časa Kalvinove teokratske diktature v Ženevi so namreč prešuštnice kaznovali s smrtjo, pogosto z utopitvijo. Če je javnost vedela za to spotiko, so obsodbo res izvršili, obsojenke pa so pred usmrtitvijo pogosto podvrgli tudi strašnemu

mučenju. Rembrandt si je drznil upodobiti prešuštnico, zasačeno pri dejanju, v poročni obleki, da bi čim bolj poudaril neodpustnost njenega izdajstva, ampak skesano, za kar je deležna še nečesa boljšega od odpuščanja – Jezus jo odpusti, kot bi sodnik odpustil obtoženca: »Kje so, žena? Te ni nihče obsodil? Tudi jaz te ne obsojam. Pojdi in odslej ne gréši več!« (prim. Jn 8,10-11)

Bolj ko pa se je Rembrandt poglobljal v evangelije, bolj se je nagibal k ekumenskemu dožemanju svojega krščanstva. Za svoje brate je štel tako pripadnike drugih protestantskih Cerkev kot katoličane. Ker je živel v judovski četrti Amsterdama, je prijateljeval s številnimi Judi. Zbližal se je tudi z menoniti, pripadniki evangeličanske Cerkve, izhajajoče iz anabaptizma, ki je zagovarjala brezpogojno nenasilje, celo v silobranu. To sliko torej lahko razumemo kot pričo pomembne stopnje v razvoju Rembrandtove vere.

Tako je Rembrandta duša vodila od rigorističnega kalvinizma v ljubeče prizanesljiv evangelizem, kot je v pesmi *Svetilniki* opisal Baudelaire (občudujoče, čeprav se na prvi pogled nemara ne zdi tako):

ti, Rembrandt, lazarét otožen, poln mrmranja

[mišljena je Jezusova ljubezen, ki pozna vse človeške tegobe],

ki ga edino velik Križani krasi

[orjaški in vsega ogoljen Jezus],

kjer iz nesnage vro molitev le žebranja

[objokana grešnica],

kjer le za hip se zimski žarek pomudi

[*chiaroscuro*, ki ga seka svetloba diagonale na osi Jezus-prešuštnica].



16 KOT OTROK ...

Jezus in otroci, 1751

Noël Hallé (1711 – 1781)

Pariz, cerkev sv. Sulpicija [Saint-Sulpice], © COARC.

V svojem času je bil Noël Hallé (1711–1781) najmanj tako slaven kot njegov sodobnik Jean Honoré Fragonard. Na prvi pogled se njegovo delo *Jezus in otroci* zdi dovršen izraz francoskega klasicizma; kompozicija upošteva vsa klasična pravila. Gibi likov so zgovornejši od njihovih besed. Igra pogledov je pravi pravcati pogovor, ki gradi prostor dogajanja okoli diagonale zemlja–nebo, izhajajoče iz Jezusove telesne umeščenosti v ta svet. Tudi barve zaživijo v gibanju te presežnosti; nadnaravno se izraža zlasti v prečudni modrini Jezusovega ogrinjala (modrini, ki jo je bil sto let prej v ta namen »izumil« Philippe de Champaigne). Barva je torej postala izrecna metafora neizrekljivega, ki naj kontemplativnega človeka prepelje iz užitkov pozemske stvarnosti v radosti nebeških stvari. Klasična je tudi barva ogrinjala okoli Petrovih ramen: sienska prst, s katero ta kos tkanine postane štola Kristusovega predstavnika (namestnika) na zemlji.

Trije otroci, ki jim sv. Peter poskuša z odločno roko preprečiti, da bi se približali Jezusu, so oblečeni v barve teoloških kreposti: rdeča je ljubezen, bela in modra sta vera, zelena pa je upanje. Te barve dopovedujejo poglavarju apostolov, da

naj poslej pomni to spoznanje: »*Pustite otroke in ne branite jim priti k meni, kajti takšnih je nebeško kraljestvo.*«

Čeprav Hallé uporablja kompozicijo in barvno paletu klasikov, pa si za razliko od njih ne prizadeva povzdigniti gledalca v smeri duhovnega in moralnega ideala – raje mu posreduje čustva (ta pristop se je nedolgo potem razvil v umetnost romantike). Veliki umetniki klasicizma so zavračali sleherno izražanje čustev in dramatiziranje v prid premišljanja in obračanja navznoter, Hallé pa nagovarja človekovo občutljivost. Zanj je »veliko stoletje duš« že daleč; upa si uporabiti obrazno govorico, da se dotakne srca, pa čeprav že na meji sentimentalnosti. Jezus je videti malodane razburjen zaradi Petrovega nerazumevanja stvari Božjega kraljestva. Mati in malčki pa kažejo, da je njim že vse jasno. Otroci se prizadevajo prikupiti njemu, ki ga gledajo; z nasmehom, zaupljivo, ljubeče molijo k njemu in ga častijo – in, tako se zdi, niti za trenutek ne dvomijo, da je Božje kraljestvo njihovo in da jih Bog ljubezni lahko le sprejme vanj z na široko odprtimi rokami.



17 KOGA MORAM LJUBITI?

Usmiljeni Samarijan, ok. 1875

Gustave Moreau (1826–1898)

Pariz, Muzej Gustave Moreau, © RMN-GP / Gérard Blot

Slikar Gustave Moreau (1826–1898) je zaradi nespravljljivih protislovij med njim kot človekom, kakršnega so poznali njegovi bližnji, in predstavo o njem, kakršnega nam kažejo njegova dela, postal prava legenda. Zasebno je bil dostojanstven, zelo omikan in neutrudno deloven človek, izvrsten pedagog, poduhovljen in strasten hkrati, premišljen in uravnovešen, igriv, mehkosrčen, velikodušen. Podobo umetnika, kot nam ga predstavljajo njegova dela, pa dobro strne duhovita opazka pisatelja in kritika Paula de Saint-Victorja: »Avtor del Gustava Moreauja je kadilec opija z rokami zlatarja, da z njimi vkuje svoje sanje [tj. kot zlatar vkuje dragulje v nakit].« Gustave Moreau se kot slikar res izraža le v »govorici simbolov, mitov in znakov«, ki je povrhu, milo rečeno, nenavadna in ustvarja skrivnosten svet, ki gledalca uroči, razumarske duhove pa tudi kar malo straši.

Gustave Moreau ni slikal tistega, kar je videl, temveč tisto, kar je *misлил*; in ko je želel videnje svojih misli deliti z drugimi, mu pač ni manjkalo ne izbrušene kulture ne bujne domišljije. V njegovih delih najdemo kipeče

obilje detajlov; brez sramu je uporabljal tudi anahronizme in neverjetne fantazijske prizore, bohotna prizorišča kot iz *Tisoč in ene noči*, sredi razkošnih krajin, v fantastičnih – malodane blodnjavih – arhitekturnih okoljih, v katerih se dogajajo prečudni, težko doumljivi mitični prizori. K temu prištejmo še slikarjevo izredno, razbrzdano ljubezen do barv, ki vrejo »iz misli, iz domišljije, iz sanj« in gledalca presunejo, ko se prvič znajde pred kako od velikopoteznih mojstrov, ki jih je Moreau tako rad slikal za uradne razstave Salona.

Njegovi akvareli so manj bohotni, nikakor pa niso zgolj skicirane, bežne priče samoraslih vizij, temveč plod temeljitega premisleka in dolgotrajnega dela. O tem priča akvarel *Usmiljeni Samarijan*, ilustracija prilike, s katero je Jezus hotel svojim poslušalcem pojasniti ljubezen do bližnjega, torej tudi sam pojem »bližnjega«. Ta ljubezen je takšna, da narekuje novo zapoved, ki jo je sam kmalu izrekel: »*Kakor sem vas jaz ljubil, tako se tudi vi ljubite med seboj*« (Jn 13,34) – temeljno zapoved za kristjane, za katere je Jezus zgled dejavnega krščanstva.

Abbé Pierre [Henri Grouès] je v tej Jezusovi globoko pomenljivi mali zgodbi med drugim opazil obliko »protiklerikalizma« (tistega, ki ga je kardinal de Lubac rad imenoval »protiklerikalizem svetnikov«), ki ga v evangelijih pogosto srečamo. Duhovnik in za njim levit, oba na poti k bogoslužju v jeruzalemskem templju, namreč vidita človeka, ki leži kot mrtev, pa gresta kar mimo – najbrž zato, da ne bi zamudila verskega obreda. Za njima pa pride mimo neki Samarijan (Samarijane so

Judje pogosto prezirali), ki nesrečniku ne le pomaga, temveč plača zanj dolgotrajno oskrbo v dobrem gostišču. Gustave Moreau nas z likom tega Samarijana vabi k razmišljanju o globljem pomenu te prilike.

Kompozicija je zelo umetelna. Zgleduje se po italijanskih predrenesancnih slikarjih (ti pa so se zgledovali po bizantinskih ikonah). Dogajanje poteka na prizorišču v obliki črke V, ki ga tvori soteska – simbol negotovosti človeškega življenja in nevarnosti, ki mu grozijo. Gora na desni – namig na Sinaj, kjer je Mojzes prejel Božjo postavo, in na Tabor, kjer je Jezus z blagri narekoval novo Postavo – ponazarja kraj, kjer se je Bog razodel človeštvu. Pot do tega kraja je ozka, strma, negostoljubna, polna preizkušenj. Sredi poti se nad likoma dviga rajsko drevo, s katerega je ob začetku človeštva Eva, ko je podlegla skušnjavi, v katero jo je zapeljala kača, utrgala sadež spoznanja dobrega in hudega, s čimer sta se v človekovo življenje naselila trpljenje in zlo. Zaradi tega dejanja je sleherno človeško življenje nedoumljiva tragedija. Na tej podobi ta tragedija poteka natančno pod drevesom.

Sprevrženost človekovega srca – v tem primeru pohlep – je gnala razbojnike, da so prizadejali trpljenje. Golo, ranjeno telo njihove žrtve surovo priča o spotiki trpljenja, ki ga je moral prestati oropan in na smrt ranjen nedolžen človek. Lik skrbnega usmiljenega Samarijana pa razodeva, da edini zares človeški odziv (pa tudi zares božji, kot bomo spoznali pozneje) domuje v ljubezni do bližnjega, dejavni ljubezni, ki je sočutna in uslužna.

Gustave Moreau je, v skladu s krščanskim izročilom, v liku usmiljenega Samarijana videl Jezusa, Sina Božjega, ki je prišel na ta svet, da bi odrešil človeštvo in se mu ponudil kot zgled, ko je iz ljubezni sam postal »bližnji« na življenjski poti vsakega človeka, ga ozdravil nesreče in ga povabil, naj mu sledi v novo življenje, zunaj dosega moči zla in smrti. Slikar je Samarijana jasno upodobil v tem smislu, obenem pa je genialno tudi žrtev predstavil kot podobo Kristusa. Da o tem ne bi bilo dvoma, je držo ležečega, navidez mrtvega telesa in perizomo (opasnik) prevzel iz tradicionalne ikonografije Kristusa, namreč upodobitev *pietà* oziroma »objokovanja«.

Kadar se je Gustave Moreau lotil velikih motivov iz Jezusovega življenja, ni popustil svoji siceršnji strasti do razkošne simbolike in barv, pri čemer mu je pomagalo tudi dejstvo, da tehnika akvarela ne dopušča pomislekov in popravkov. Prisilil se je torej v malodane klasično zmerenost. Tovrstna Moreaujeva dela – za razliko od njegovih grandioznih oljnih slik – gledalca presunejo s silovito dramatičnim dogajanjem in globoko čustvenostjo. Na tem akvarelu lahko občudujemo skrivnostnost krajine v predvečerni svetlobi, v kateri lika učinkujeta kot tragična srednjeveška *pietà*: Upanje drži brezup v naročju, trpljenje je v rokah sočutja. Upodobitev je v svojem bistvu polna patosa, vendar se je slikar v bojazni, da bi neizrekljivo izrazil z nepravimi sredstvi, prisilil h klasicizmu.

Gustave Moreau je namreč v svoja dela preslikal vsa svoja osebna duhovna vprašanja. »Človek,« je rekel, »je zgolj orodje – brez

vrednosti je, če ni v službi roke, ki ga mora voditi. Ta roka je Božja roka. Brez nje človek ne more nič.« Več kot četrtina njegovega opusa so prizori iz Jezusovega življenja ali življenje prerokov in svetnikov. Kot je zapisal Joris-Karl Huysmans: »Moreau bi bil lahko postal velik krščanski slikar, sodoben Fra Angelico, če bi se bil razvijal le v tej smeri.« Umetnik pa je sam ugotovil: »Bog je neizmernost, in čutim ga v sebi ... Le vanj verujem. Tistemu, česar se lahko dotaknem in kar lahko vidim, ne verjamem. Verujem le tistemu, česar ne vidim, in zgolj tistemu, kar čutim. Moji možgani, moj razum se mi zdijo kratkoživi, prejkone nestvarni; le moje notranje čutenje se mi zdi večno in nesporno zanesljivo.«

Gustave Moreau je s tem akvarelom hotel ponuditi v premislek dva lika Jezusa, s katerima bi se gledalec lahko poistovetil: po eni strani lik usmiljenega Samarijana, ki s svojo ljubeznijo do bližnjega ponazarja nujno, določujočo izpeljavo (*»kot sem jaz vas ljubil«*) nove zapovedi: *»Ljubite se med seboj«*; po drugi pa lik žrtve razbojnikov, čigar *»pasijon«* ponazarja trpljenje Kristusa samega, ki je sam postal človek in ljubil človeštvo do konca. Opozarja pa nas tudi na merilo, ki bo ob Poslednji sodbi nepreklicno določilo večno usodo vsakega od nas: *»Kar koli ste storili enemu od teh mojih najmanjših bratov, ste meni storili«* (Mt 25,40).





18 OČETOVA LJUBEZEN

Vrnitev izgubljenega sina, 1651

Guercino (1591–1666)

Włocławek (Poljska), Škofijski muzej, © Alinari /
Bridgeman Images

Tako imenovano »priliko o izgubljenem sinu« pogosto razlagajo kot ponazoritev usode Izraela (zvesti starejši sin) in poganskih narodov (pomiloščeni »izgubljeni« sin). Ta motiv je Guercino (1591–1666) posebno rad upodabljal. Na tej sliki, ki posreduje nauke nedavnega tridentinskega koncila (1545–1563) o zakramentu pokore (spovedi), je sin upodobljen razcapan, skoraj gol, nedvomno grešnik, vendar iskreno skesan, ko bridko joče v objemu Božjega usmiljenja, ki ga tu ponazarja sicer očitno mogočen, a globoko sočuten oče. Solze mladega spokornika so tu – tako kot v spovednici – solze kesanja; že kmalu pa bodo solze sreče zaradi sprave z Očetom (Bogom) in vrnitve v okrilje družine (Katoliške Cerkve).

Lukov evangelij nam izgubljenega sina predstavlja kot zakrknjenega grešnika, kar je razvidno celo iz njegovih razlogov za vrnitev: ni se vrnil, ker bi se bil končno odpovedal razpuščenemu življenju, temveč zato, ker mu je zmanjkalo sredstev, da bi si ga še lahko privoščil. Ni bil skrušen – le izčrpan in naveličan. Vendar si lahko predstavljamo, da se je na romanju nazaj k očetu sčasoma zares spreobrn timer. Kakorkoli že,

oče mu steče naproti in ga nežno objame, vrne mu njegovo sinovsko dostojanstvo. To pa še ni vse: povrhu zbobna vkup vse kraljestvo, da sinu v čast priredi gostijo, in mu vrne pravico do dedovanja, čeprav je svoj delež dediščine enkrat že zapravil!

Na pripravljalni risbi za to naročilo je Guercino upodobil očeta, kako pomaga vstati sinu, ki je padel – natanko tako, kot bi Bog Oče planil k Jezusu, ki se na poti na Kalvarijo šibi pod težo križa, da bi mu pomagal pokonci. Umetnik je torej prvotno, preden se je moral ukloniti željam naročnika, natančno zadel bistveno sporočilo prilike: Božji Sin se je učlovečil, da bi pri Bogu Očetu zedinil v sebi in zastopal vse ljudi vseh časov, tako da bi Oče, ko se vrnejo k njemu, v vsakem od njih vekomaj ljubil tisto, kar od vekomaj ljubi v njem, Sinu.





19 OBČESTVO LJUBEZNI

Zadnja večerja, ok. 1480

Mojster Hišne knjige (?), 1500

Berlin, Gemäldegalerie, © BPK, Berlin, dist. RMN-GP / Jörg P. Anders

Ta podoba Zadnje večerje, naslikana za oltar, je pripisana t. i. Mojstru Hišne knjige [nem. *Meister des Hausbuches*], delujočemu ob koncu 15. stoletja v Frankfurtu. Bil je prvi umetnik, ki je uporabil grafično tehniko suhe igle, t. i. *intaglio*, pri kateri risbo z iglo vrežemo v mehko (običajno bakreno) ploščo. Bil je tudi odličen vitražist, kateremu je pripisana vrsta izjemno kakovostnih slikanih oken.

Jezusova zadnja večerja pred smrtjo, v krogu najbližjih učencev, je pashalna večerja, ki jo Judje vsako leto slavijo v spomin na osvoboditev svojih prednikov iz egiptovskega suženjstva. Prav med to večerjo je Jezus postavil evharistijo (gr. »zahvala«), ki jo odtlej v njegov spomin obhajajo vsi kristjani: katoličani »mašo« (iz latinške besede *missa*, db. »poslana je«), protestanti prav tako »mašo« oziroma »sveto večerjo«, pravoslavni pa »božjo liturgijo«.

Jezus je na sredi, mladi Janez mu leži z glavo na srcu. Desno od njega je vidno osupel poglavar apostolov, sv. Peter. Ob podrobnejšem pogledu na omizje lahko samo občudujemo, kako se je umetniku posrečilo upodobiti vsakega od apostolov z drugačnimi potezami in lastno

osebnostjo, kot v družinskem ali prijateljskem krogu (in res je krog). Jasno mu je uspelo nakazati, da so omizniki povezani v občestvo; v trenutku ustanovitve evharistije vsi tvorijo eno samo telo. Vsi so pripadniki občestvenega telesa – žal pa vendarle obstaja možnost, da se mu bo kdo odrekel ali ga celo izdal. Tu je upodobljen prav tragični trenutek, ko Jezus med večerjo pokaže na izdajalca, ki ga bo izročil (Jn 13,18-21): grižljaj kruha pomoči v jed – pashalno jagnje – in ga ponudi Judi Iškarijotu. Ta sedi ob spodnjem delu omizja in je edini brez svetniškega sija. Sosed na levi ga sprašuje, kaj namerava, Judi pa se že mudi: odšel bo svoji usodi naproti, še prej pa vzel s sabo mošnjiček s skupnim denarjem.





20 SLUŽBA LJUBEZNI

Umivanje nog, ok. 1304

Giotto (ok. 1266–1337)

Padova, Kapela Scrovegni, © Mondadori Portfolio/
Archivio Antonio Quattrone/Antonio Quattrone /
Bridgeman Images

Giotto di Bondone, rojen okoli leta 1266 v Toskani, blizu Firenc, velja za enega največjih umetnostnih genijev vseh časov. Na prelomu 14. stoletja se je prav z njegovim delom začela prenova zahodnega slikarstva, ki je sto let pozneje pripeljala do umetnostnega prevrata renesanse, najprej v Italiji, nato pa, bolj ali manj naglo, po vsem Zahodu. Giotto je s svojim delom tedaj zrasel do tolikšne veličine, da so se o njegovem življenju spletle legende – in nekatere od njih morda celo govorijo resnico. Giorgio Vasari, denimo, v 16. stoletju pripoveduje, da je bil Giotto v otroštvu pastirček in da je pri dvanajstih letih, ko je pasel čredo koz, prišel mimo slavnega slikarja Cimabue, ki je dečka zalotil, kako ob neki reki riše z ogljem na skalo. Ob pogledu na genialnost dečkove risbe je menda osupnil in ga takoj vzel v svojo delavnico.

Ob koncu 13. stoletja so bili v t. i. »gotški« umetnosti, zlasti v Italiji, še vedno opazni (sicer slogovno že predelani) prežitki bizantinske umetnosti. Podobe iz tistega časa sledijo ustaljenim, abstraktnim in simboličnim

vzorcem, s hieratičnimi liki. Giotto pa je postopoma prešel v realizem upodabljanja naravnih likov, namesto statičnih kompozicij pa je z interakcijo likov pripovedoval zgodbe. Tako je prostor odprl v tretjo dimenzijo, iz katere se je razvila perspektiva.

Da bi ohranil sporočilnost, ne da bi se odrekel realizmu, ki ga je hotel uveljaviti, je upodabljal človeška čustva: njegovi liki govorijo s svojo telesno držo, gibi in predvsem obraznimi izrazi. Na tej sliki sta gib Jezusove desnice in izmenjava pogledov s Petrom zelo zgovorna; dobro razumemo njun dialog, kot je zapisan v evangeliju: »*Ne boš mi umival nog, nikoli ne!*« ugovarja Peter, Jezus pa mu odgovori: »*Če te ne umijem, nimaš deleža z menoj*« (Jn 13,8).

Peter ne ugovarja zoper samo umivanje nog – bilo je blagoslov – temveč proti temu, da bi ga opravil Jezus; noge so namreč umivali le sužnji. Da bi se Kristus ponižal do opravičila za sužnje, je bilo nepojmljivo. Za Jezusom vidimo stoječega Janeza, najmlajšega izmed apostolov (domnevno je bil star le okoli dvajset let). Janez se nič ne sprašuje: drži vrč z vodo, pripravljen služiti. Drug apostol, sedeč blizu sv. Petra – najbrž njegov brat Andrej – si je že sezul sandale. Drugi apostoli so, kot se zdi, še vedno obuti; ampak najstarejši, z bujnimi lasmi in brado, ki ga vidimo v ospredju na levi – najbrž Jernej – se je pustil prepričati in si sklonjen že odvezuje sandalo.

Jezusov obstet je zlat: res je on. Naj se zdi še tako neverjetno, si je Učitelj osebno privezal predpasnik, pokleknil k nogam svojih

učencev in jim služil kot suženj. Nemara se bomo čudili, da je Giotto vse apostole obdal s črnimi obstreti okoli glave. Ta privilegij, če se smemo tako izraziti, je bil običajno pridržan le za »Judeža«, ki je imel črne načrte. V resnici pa so le posledica obrabe freske; slutiti je mogoče, da so bili danes črni obstreti nekoč prežarjeni z zlatimi žarki. Apostole čaka trda noč, v kateri bo zavladala smrt; vendar bo na velikonočno jutro luč razparala temo. Juda ni označen s svojimi tradicionalnimi atributi (rdečelas, zamolkle polti, upodobljen s hrbta, ločen od drugih, in z mošnjičkom v roki). Naj tej sliki ima okoli glave pokvečen moder obstret, vendar je tudi ta posledica škode na freski. Za izdajalca ga prepoznamo po rumenem oblačilu in izrazu. Domnevati smemo, da so prvotno, ko je bila freska še nedotaknjena, vsi apostoli imeli črn obstret, le Judov pa ni bil presijan z zlatimi žarki.

Kapela družine Scrovegni je v celoti poslikana s prizori, urejenimi v cikle. Giotto je na začetku cikla o Pasijonu najprej upodobil Zadnjo večerjo, za njo pa umivanje nog – preobrnil je torej tradicionalno zaporedje teh prizorov – oba pa je naslikal v enakem registru, na istem prizorišču jedilnice v Jeruzalemu, pod istim nadstreškom, z isto steno v ozadju. V tem lahko vidimo poziv – še več: manifest.

Giottovo dojemanje evangelija, ki so ga navdihnili blagri, je enako kot pri sv. Frančišku Asiškem. V sebi je bil globoko nezadovoljen s podobo evangelija, kot ga je predstavljala institucionalna Cerkev njegovega časa,

česar sam ni bil tako radikalen kot »asiški ubožec«, še manj pa oporečnik. Priznaval je zakonitost cerkvenega sistema, sploh če je hotel ohraniti svoj družbeni položaj dvornega umetnika, ki mu je prinašal ugled in denar. Vendar zaradi tega ni bil nič manj iskren v svojem obupavanju nad podobo Jezusa in pojmovanjem krščanske popolnosti, ki sta se širila po stranpoteh tega teokratskega sistema. To notranjo napetost je izrazil v svojem slikarstvu. Brez dvoma je to storil tudi na tej sliki, ko s prizorom umivanja nog osvetli skrivnost vere, ki so jo obhajali pri tej zadnji večerji. Zdi se, da nam ponuja nauk, ki nam daje v premislek dvoje: prvič, če se samookličješ za »služabnika«, tako kot papež in vsa duhovščina, to še ne pomeni, da si res služabnik; drugič, Jezusova evharistija je neločljiva od nove zapovedi, ki jo je prav tako določil sam Jezus: *»Kakor sem vas jaz ljubil, tako se tudi vi ljubite med seboj!«* Giotto je s tem slikovno odgovoril na vprašanje, ki bega veliko poznavalcev evangelijev: zakaj evangelij po Janezu, *učencu, ki ga je Jezus ljubil* (Jn 13,23) in je bil torej prvovrstna priča dogajanja, ne omenja ustanovitve evharistije med zadnjo večerjo?

Odgovor dobimo, če se poglobimo v 13. poglavje tega evangelija – in prav k temu nas vabi Giotto. Začetek poglavja nas opomni na globlji pomen evharistije: Jezus je vzljubil *»svoje, ki so bili na svetu«*, in jim *izkazal ljubezen do konca* (Jn 13,1). Nato je opisano umivanje nog (Jn 13,2-10), pri čemer izrecno piše, da se je to zgodilo med večerjo, torej ta

dogodek spada v potek Zadnje večerje. Potem *učenec, ki ga je Jezus ljubil*, navede besede, s katerimi je Jezus pojasnil to umivanje nog: »Razumete, kaj sem vam storil?« (Jn 13,12) »Zgled sem vam namreč dal, da bi tudi vi delali tako, kakor sem jaz vam storil« (Jn 13,15); »blagor vam, če boste to delali« (Jn 13,17). Nato Jezus namigne na izdajalca; ta odide od mize in zapusti večerjo. Tedaj Jezus podari novo zapoved: »Kakor sem vas jaz ljubil, tako se tudi vi ljubite med seboj!« (Jn 13,34) Na koncu poglavja učenec, ki ga je Jezus ljubil, navede Jezusovo napoved, da ga bo Peter zatajil (Jn 13,38).

Giottovo sporočilo, po navdihu evangelista, ki je bil priča zadnje večerje in križanja, je jasno: če ob obhajanju evharistije izločimo ali minimiziramo razsežnosti, ki jih vanjo vnašata umivanje nog in razglasitev nove zapovedi, zatajimo Jezusovo delo. Kako? S tem, da se vedemo, kot da Jezusove besede »*to delajte v moj spomin*« (Lk 22,19) veljajo izključno za obhajanje spomina na zadnjo večerjo. Giotto nam tu hoče dopovedati, da bodo morali učenci po obhajanju Gospodove evharistije in občestvovanju z njegovim mesom in krvjo v njegov spomin tudi sami postati pravi služabniki, kot je prostovoljno postal služabnik on sam, in se ljubiti med seboj, kakor je on nas ljubil. »*Blagor vam, če boste to delali!*« (Jn 13,17): to je tisto, kar se zdi, da Jezus na tej podobi sporoča kristjanom, z roko dvignjeno v znamenje pričevanja.

Dante, Giottov sodobnik in prijatelj, je zapisal, da zaradi Giotta trpi sloves drugih

(prim. Vice, XI, 94); zdaj je on »zadnji krik«. ⁷ Tu je ta »krik« srce parajoč, pristno frančiškanski: »Kaj smo vendar storili z Jezusom?«

Krik je, ki odmeva pod svodom stoletij:

*Če tvoje petje trpko se bo zdelo
v pričetku, ko nastaviš, po prebavi
pa kakor sok življenjski bo zadelo.
Tvoj krik bo kakor veter po planjavi,
ki le dreves vrhove najbolj stresa,
in krepka bo stopnica k tvoji slavi.*

(Raj, XVII, 130-133) ⁸



⁷ V ital. izvirniku: »... e ora ha Giotto il grido«, db. »zdaj pa ima Giotto krik«, v smislu, da zdaj vsi govorijo o njem, da je slaven. V francoščino je ta vrstica prevedena kot »Giotto a le cri« (tj. dobesedno po izvirniku), v slovenskem prevodu pa izraza »krik« na tem mestu ni najti. Tu navedena fraza »zadnji krik« (ki je anahronistična, ker se je v francoščini, od koder izvira, pojavila šele v 19. stoletju) je uporabljena le za navezavo na sledeče razmišljanje oz. na koncu citirani odlomek iz Raja, ne kot prevod Dantejeve vrstice. Op. pr.

⁸ Vsi odlomki iz Dantejevega dela so prevod Andreja Capudra.



21 KO TE IZDA PRIJATELJ

Judežev poljub, ok. 1304

Giotto (ok. 1266–1337)

Padova, Kapela Scrovegni, © Mondadori Portfolio/
Archivio Antonio Quattrone/Antonio Quattrone /
Bridgeman Images

Med letoma 1303 in 1305 je Giotto (ok. 1266–1337) s pomočjo vse svoje delavnice poslikal kapelo družine Scrovegni, v Padovi, s 53 freskami, sijajnimi upodobitvami prizorov iz življenja Marije Device in Jezusa ter Pregreh in Kreposti. Naročnik dela je bil Enrico Scrovegni, dedič bleščeče in bogate dinastije trgovcev in bankirjev.

Ena izmed slik kaže prizor »Judeževega poljuba«, ki v tem prostoru še bolj bije v oči, ker Juda Iškarijot velja za človeka, ki bi za denar storil karkoli – družina Scrovegni pa je obogatela s posojanjem denarja na obresti, kar je tedaj Cerkev prepovedovala.

Evangeliji pripovedujejo, da je apostol Juda ponoči odpeljal četo od vélikih duhovnikov do Jezusa, da bi ga aretirali. Dogovorjeno znanje je bilo poljub; z njim naj bi izdajalec v somraku pokazal, kateri je Jezus.

Giotto je uprizoril trenutek, ko se njuna obraza približata drug drugemu, tik pred poljubom. Izmenjava pogledov med Jezusom in apostolom, ki ga bo izdal, je žarišče kompozicije. Giotto je hotel ovekovečiti globino in

silovitost tega vzajemnega pogleda, gledalca pa spodbuditi, naj občuti, kar je občutil Jezus sam. Prizor je tako rekoč slikovna meditacija o psalmu 55 [54]:

*Če bi me sramotil sovražnik,
bi še prenašal.*

*Če bi se moj nasprotnik povzdigoval nad mano,
bi se mu lahko izognil.*

*Toda ti, moj vrstnik, si to naredil,
moj prijatelj in moj zaupnik,
s katerim sem nekoč delil zaupno prijateljstvo,
ko sva z množico hodila k Božji hiši.*

[...]

*Iztegnil je roke na svoje prijatelje,
prelomil je zavezo.*

*Gladka kakor maslo so bila njegova usta,
a njegovo srce je želelo bitko;
mehkejša kakor olje so bile njegove besede,
a so bile goli meči.*

(Ps 54,13-15 in 21-22)

Ni ga izdal nasprotnik, ni ga izdal sovražnik; Juda – učenec, izvoljenec, ljubljen, poklican izmed tisočernih – ga je izdal. V rotečem pogledu Giottovega Jezusa vidimo možnost zadnje priložnosti. Kdor ne more preboleti tega, da je bil nezvest, da je razdejal, kar je bilo najlepšega v njegovem življenju, naj se zagleda v ta Jezusov pogled in razbere, kar je v njem zapisano: *Prijatelj, nikoli ni prepozno: da, poljubi me in pusti meni, da te poljubim; prijatelj, pusti se ljubiti.*

Jezusov obraz kljub srditosti čete in prijateljevi zakrknjenosti v izdajstvu izraža osupljivo, odločno in obenem umirjeno moč. Judov obraz je bolj karikiran, kar zabuhel od

zlohottnosti. Nad Jezusovim obrazom se, kot izrastka iz njegovega obstreta, dvigata brezimni, grozeči roki, ki vihtita gorjači in tako razkrivata skrito plat tega poljuba. Ta prijem je nato povzel in posplošil Fra Angelico v svoji izredni freski zasramovanega Kristusa v samostanu sv. Marka v Firencah, da je ponazoril, kako je Božja ljubezen prevzela nase vse grehe sveta, grešnikov pa v svoji pravičnosti ne poimenuje: »Prerokuj nam, kdo te je udaril ...« (Mt 26,68)

Juda je naslikan brez obstreta, rahlo sključen, kot da že čuti breme slabe vesti. Roke je dvignil na Jezusova ramena, da bi ga objel, pri tem pa ga je vsega zagrnil s svojim ogrinjalom. Tik pred poljubom, ki bo zapečatil njuno radikalno ločitev, se Jezus in Juda, ovita v isto ogrinjalo, zdita združena v en sam lik. Ogrinjalo je rumeno: sprevržene barve zlata, katere vzvišeno lepoto je pohlep podkupljivega človeka izpridil v peklensko. V krščanstvu rumena barva od 13. stoletja in vrnitve s križarskih vojn (v katerih izdajalcev ni manjkalo), pomeni nelojalnost, izdajstvo, zahrbtnost. Ali pa mar to, da sta Jezus in Juda ovita v isti plašč sramote, ne pomeni, da sta na skrivnosten način sodelavca pri izpolnitvi Svetega pisma: »Prijatelj, stori to, zaradi česar si tu ...« reče Jezus (prim. Mt 26,50)? J. R. R. Tolkien je pronicljivo zapisal: »Ne pozabiva, da utegne izdajalec izdati samega sebe in povsem nehote storiti nekaj dobrega.«⁹

Giotto je to fresko slikal ravno v času, ko je umrl papež Bonifacij VIII. Ta je bil najprej dal zapreti svojega predhodnika, sam pa je potem

teokratski absolutizem papeštva prignal do vrhunca. Dante ga je v *Božanski komediji* poslal v pekel, v luknjo za simoniste. Giotto, podobno kot njegov prijatelj Dante, tu namiguje, da bodo Jezusa v njegovi lastni Cerkvi, še bolj kot zunaj nje, do konca časov »Judeži« ovijali s svojim ogrinjalom.

V resnici pa je nosil naše trpljenje, naložil si je naše bolečine,

mi pa smo ga imeli za zadetega, udarjenega od Boga in ponižanega.

[...]

*Dali so mu grob pri krivičnih
in njegovo gomilo pri bogatem.*

(Iz 53,4-5 in 9)

Judovemu izdajstvu je sledil beg vseh učencev. Jezus je bil v svojem trpljenju neusmiljeno preizkušan z gotovostjo – ki jo je Satan še podžigal – da je bil priča nepovratnemu razsulu svoje Cerkve, utemeljene na apostolih, ki bi morali biti njeni stebri. Judežev poljub tako označuje začetek Jezusove najhujše preizkušnje, ki mu jo je Satan pripravil za tedaj, ko nastopi »primeren čas« [prim. Lk 4,13]: skušnjava obupa spričo navideznega poraza njegovega poslanstva – poraza, ki ga je potrdil tudi molk Boga, njegovega Očeta. Iz te skušnjave se mu je izvil krik, ki se je izgubil v praznini neba:

Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?

To je tudi krik »trpečega služabnika« iz 22. psalma (Ps 22,2). V njem slišimo odmev smrtnega obupa druge žalostinke iz Svetega pisma:

9 Prevedel Sergej Hvala (J. R. R. Tolkien, Gospodar prstanov, IV. Kraljeva vrnitev, Ljubljana: Mladinska knjiga, 2023).

Moje srce se krči v moji notranjosti, smrtni strahovi so me obdali.

Strah in trepet prihajata name, groza me je pokrila.

(Ps 55,5-6)

Primerjajmo Giottovo upodobitev »Judeževega poljuba« s prizorom *Noli me tangere*, ki ga je naslikal na nasprotni steni v Scrovegnijevi kapeli. Na obeh freskah sta žarišče kompozicije pogleda glavnih likov, ki si zreta naravnost v oči: tu Jezusa in Jude, tam Jezusa in Marije Magdalene. In na obeh podobah sta pogleda – zdita se za vse veke zapisana v prostor in čas – enako zgovorna. Na sliki *Noli me tangere* je razdalja med glavnima likoma veliko večja; bližina torej izraža razkol, razdalja pa zedinjenje v ljubezni. Na kosilu pri farizeju Simonu je Marija Magdalena obsula Jezusova stopala s poljubi. Niti za hip ni skrivala, da to počne iz ljubezni, kar je izzvalo farizejevo zgražanje. Pri istem kosilu je Juda Iškarijot ogorčeno očital Mariji Magdaleni, ker je pomazilila Jezusa z zelo dragoceno nardo. Navidezna zaskrbljenost nad to potrato, češ da bi denar lahko dali raje ubogim, pa je bila krinka za njegovo pravo gonilo: ljubezen do denarja. Tudi v Getsemaniju je svojo izdajo zakrinal v gesto ljubezni. Pa vendar ga Jezus ni odrinil, ko ga je hotel poljubiti – in res ga je poljubil. Tri dni pozneje, ob prvem svitu velikonočnega jutra, je Marija Magdalena v pretresu spoznanja, da je Jezus živ, hotela učitelju izkazati ljubezen s svojo običajno ognjevitostjo, brez krinke. Vrgla se mu je pred noge, Jezus pa jo je zavrnil. *Noli me tangere*: »Ne dotikaj se me!« (Jn 20,17)

Protistava teh fresk nam pokaže dvojce. Prvič, upodobljeni Jezus je resnično »znamenje, ki se mu nasprotuje« iz prerokbe starca Simeona, ob katerem se *razodenejo misli mnogih src* (Lk 2,34-35); drugič, v širšem smislu, pa umetnik s svojim delom izraža izpoved, ki jo v Katoliški Cerkvi duhovnik izreče med mašo, po povzdigovanju: [Velika je] *Skrivnost vere!* (*Rimski misal*, »Anamneza«).





22 LJUBEZEN, OBSOJENA NA SMRT

Kristus pred Pilatom, 1567
Tintoretto (1518–1594)

Benetke, Scuola Grande di San Rocco, ©
Raffaello Bencini / Bridgeman Images

Tintoretto (1518–1594) je nedvomno največji od trojice, ki je vladala beneški umetnosti 16. stoletja – prekaša namreč celo Tiziana, pri katerem se je učil, in svojega tekmeca Veroneseja, ki sta sicer veljala za neprekosljiva. Petindvajset let je posvetil slikarski opremi palače laiške Bratovščine sv. Roka, *Scuola Grande di San Rocco*, v Benetkah, za katero je ustvaril 55 izrednih slik, katerih dogajanje je umeščeno v »vrtoglavice in dinamične prostore«. Beneška Scuola Grande di San Rocco se uvršča med velike umetniške komplekse, kot so Scrovegnijeva kapela v Padovi, kapela San Brizio ali Cappella Nuova v Orvieto in Sikstinska kapela v Rimu – ta *Kristus pred Pilatom* pa je eden njenih draguljev.

Tintoretto nam prizor pokaže *di sotto in sù* (od spodaj navzgor), tako rekoč iz globin prostora za orkester, medtem ko se na odru odigrava veličastna, dramatična opera. Iz tega zornega kota, ki je za več kot pet metrov nižje od »odra«, arhitekturni elementi ozadja – posneti po veličastnih višavah palač *Serenissime* –, dosežejo orjaško, vznemirljivo, obremenjujočo razsežnost. Ta arhitektura simbolizira slepo kolesje človeškega sodstva, ki melje nedolžne. Na smrt obsojeni Jezus z zvezanimi rokami je videti tako razpotegnjen navzgor, da v svojem ponižanju gledalca kar uroči s presenetljivim mističnim veličastjem. El Greco, ki se je učil pri Tintoretu, si je ta nauk zapomnil in ga prevzel kot stalnico v lastnem delu. Jezus, glavni – pravzaprav edini – nastopajoči lik na tej sliki, se dviga kot bel zubelj, ki sicer še ne širi svoje svetlobe, a že obsoja mrak svojega okolja. Slikar ga je odel v ohlapno, svilen mehk in imenitno nagubano belo toga – razkošno, prefinjeno oblačilo, kakršno pristaja Bogu, ki bo krščen v smrt. Prizor je namreč peklenski krst, pri katerem voda ne oblije glave izvoljenca, temveč roke krivičnega sodnika. Cézanne je o Tintoretovem delu zelo pronicljivo pripomnil: »V njem je vse, od tihožitja do Boga.« Na tej sliki sta tihožitje srebrni vrč in bakrena posoda, ki sta središče kompozicije; Bog pa je neizrekljivo, ki ga izraža vzvišeni lik obsojenca.

Tintoretto je hotel izpričati, da je sam pristen Jezusov učenec, in s svojim delom osvetliti vse njegove razsežnosti. Kadar je s paletto v rokah upodabljal biblijske prizore, je to počel z občutkom misijonskega poslanstva. Najraje je

kazal povezanost Stare in Nove zaveze, a tudi čas pred nastopom zgodovinske osebe Jezusa in po njem, od stvarjenja do konca časov. Pri tem je uporabljal skrajno zapleten sistem simbolike, da je v naslikanih prizorih nakazal tako like iz preteklosti kot izpolnitev upodobljenega dogodka v prihodnosti. Tu, denimo, Jezusovo krstno ogrinjalo pomeni, da bo moral skozi smrt, seveda, je pa tudi predpodoba njegovega vstajenja v slavi – ključnega trenutka, ko bo ta beli zubelj, ki tu osvetljuje le sebe, obsijal ves svet – povrhu pa nakazuje tudi, da bo na desnici Boga Očeta za vse veke zastopal zveličano človeštvo.

Vendar ima prizor še globljo raven. S tem likom absolutno nedolžnega – tako nedolžnega, da liki na vsej sliki, od Pilata in uradnika ob njem do lepe mladenke na čelu množice, ki ponazarja Izrael, gledajo stran, ker zdaj, ko je obsojen na smrt, ne prenesejo pogleda nanj in se raje izogibajo njegovim očem –, skratka, z likom tega nedolžnega, o katerem je Pilat preroško dejal: »Glejte, človek!« (Jn 19,5), Tintoretto ne postavlja pod vprašaj le človeške pravice – bolje rečeno, krivice – temveč tudi človeško pojmovanje Božje pravice. Jasno nam pokaže, da bogoskrunsko pojmovanje, po katerem sta zlo in smrt, ki sta skvarila stvarstvo, Božja kazen, ne zdrži presoje. *Vladar tega sveta* (Jn 16,11), Satan, je na strani Pilata in sovraštva polne množice. Bog pa je na strani žrtve – tako zelo, da je tu sam postal žrtev. Naj se zgodi kakoli že, Bog je na strani človeštva že od stvarjenja in bo to ostal do poslednje izpolnitve. Zdaj se uresničuje najhujše, da bi se nazadnje lahko uresničilo najboljše.



23 ZASMEHOVANA LJUBEZEN

Kristus ob stebru, ok. 1660
Alonso Cano (1601–1667)

Pau (Francija), Musée des Beaux-Arts, © Bridgeman
Images

Alonso Cano (1601–1667) – sijajen slikar, izreden kipar in arhitekt – nosi vzdevek »španski Michelangelo«. Če odmislimo anahronizem, si to tudi zasluži.

Cano nas, kot pozneje njegov rojak Goya, vabi k branju Pasijona kot poteka evharistične skrivnosti. Jezusa nam kaže privezanega ob steber, pred začetkom bičanja in zasramovanja. Njegovi prijatelji so pobegnili; rablji so šli po mučilno orodje. Znova je sam, obdan z mrakom. Od nekod sije luč, ki ga osvetljuje v noči. Njegovo telo ji je izpostavljeno, kot na odru – ali kot na oltarju. Vendar njegova drža nikakor ne kaže njegove slave: v bolečini je sključen v levo, glavo ima sklonjeno k rami. Zdi se, kakor da sam v sebi zre uresničenje Svetega pisma.

Alonso Cano nam kaže Jezusovo telo, preden ga je izmaličilo trpinčenje. Popolnoma človeško telo je, seveda, vendar lepo kot Adamovo, kakršno je ob zori sveta prišlo iz Božjih rok. Ni nam torej treba razvozlavati slike, temveč razbrati v njej skrivnost vere: to je umrljivo telo »Sina človekovega«, kot se je poimenoval Jezus sam, telo novega Adama. Trpljenje ga bo

strlo, smrt ga bo uničila. Zlo in smrt ga bosta zaradi grešnosti sveta izmaličila. In vendar je velikemu umetniškemu duhu Alonsa Cana uspelo nakazati nevidno, ki se izraža skozi to vidno telo, neizmerno v omejenem, svetost v zasramovanosti, večnost v bližnjem koncu; in da je prav o tem telesu Jezus rekel: »*To je moje telo, ki se daje za vas*« (Lk 22,19).





24 GLEJ, ČLOVEK!

Zasramovani Kristus, ok. 1665
Philippe de Champaigne
(1602–1674)

Magny-les-Hameaux, narodni muzej
Port-Royal des Champs,
© Bridgeman Images

Ta podoba zasramovanega Kristusa, naslikana za opatijo Port-Royal des Champs, slikovno izraža janzenistični nazor, ki ga srečamo v Pascalovih *Mislih* in Racinovih dramah, petdeset let po tem, ko je Philippe de Champaigne (1602–1674) naslikal to delo, pa tudi v teologiji, ki jo je proti koncu svojega življenja očrtal Jacques Bénigne Bossuet. Tragično videnje sveta prihodnosti je, v katerem bo Bog »skrit« in ne bo več viden v novih racionalnih in ekonomskih strukturah, ki bodo izpodrinile strukture starega sveta, v katerem je bil razviden nekoč. Preroško videnje je, ki z grozo odkriva temelje verske krize, ko bo človeku, prepuščenemu

samemu sebi, Bog postopoma postal nerazviden. Dramatično videnje je, ki ne ponuja druge možnosti kot popolnoma zapustiti Boga in se obrniti le k svetu ali pa popolnoma zapustiti svet in se obrniti le k Bogu. Drama janzenizma je v tem, da ni videl druge poti razen tega precepa.

Ta zasmehovani Kristus je torej vržen na platno kot izziv novemu svetu, ki je klil v 17. stoletju – svetu, ki se je sčasoma človeku začel predstavljati kot njegova edina možnost in perspektiva, poimenoval pa se je »razsvetljenstvo« in »napredek«. Na tej izčiščenosti, asketsko klasiistični podobi, kjer nas Kristusov obraz presune s svojim vase zazrtim izrazom, Philippe de Champaigne v nenadnem baročnem zanosu vrže gledalcu pred oči – kot izkričano izpoved vere – sijajno škrlatno draperijo tunike, zaradi katere slika učinkuje skoraj nadnaravno. V precepu iste tragične vizije, ko Pascal in Racine nista več hotela živeti, Bossuet pa se je odločil za še zadnji, vnaprej izgubljen spopad, je mističen slikar s krvavo rdečim obstretom izpričal, da bo »skriti Bog« do konca časa kazal svojo slavo v slehernem človeku, ki izkaže največjo ljubezen: *dá življenje za svoje prijatelje* (prim. Jn 15,13).

Ta zasmehovani kralj je vse prej kot zasmeha vreden. Roke ima zvezane; v eni okorno drži žezlo iz trstike. Na glavi ima krono, spleteno iz trnja, katerega les je še vedno zelen. Njegova škrlatna toga – vsa cesarska s svojo imenitno draperijo in zlato fibulo –, naj bi gledalca dražila s svojim skrajnim porogom: v njej je namreč Jezus videti odet v svojo prelito kri. Prizorišče,

v katero je umeščen ta kralj – da, vsekakor je kralj – s svojo asketsko treznostjo še okrepi vzvišeno dostojanstvo zasmehovanega. In kaj naj rečemo o njegovem globoko skrivnostnem izrazu? V senci, desno od Jezusa, stoji steber, ob katerega so ga privezali, ob njegovem vznožju pa leži bič, s katerim so ga trpinčili. Da, glej: človek. Zasmehovan človek, ki pa po zaslugi večšine Philippa de Champaignea izžareva veličastno, kraljevsko dostojanstvo. Da: ta strpinčeni človek, ki ga čaka sramotna smrt, je res kralj. In Pilatove besede: »Glejte, človek!« so bile resnično preroške; kajti s tem človekom si je sleherni človek, ki trpi in bo umrl, za vse veke pridobil kraljevsko dostojanstvo. Na tej točki občudovanje slike nadomesti globok premislek – morda ob verzih »duhovnega speva«, ki ga je zložil slikarjev prijatelj, Jean Racine:

*Beseda, podoba Očeta,
je svoj večni tron zapustila,
da bi se iz Matere smrtne
kot smrten človek rodila.
Ker se je zaradi zločina
napuha kot Žrtev rodila,
je slekla sijaj in prišla
revna in bedna, da bi naučila
človeka krivega, kaj je
njegova resnična veličina.¹⁰*

(Iz pesmi »Sur les vaines occupations du siècle«, *Cantiques spirituels*, 1694.)

10 Prevedel Miklavž Komelj, posebej za to izdajo.



25 KOT JAGNJE ...

Jagnje Božje, ok. 1635

Francisco de Zurbarán (1598–1664)

Madrid, muzej El Prado, © Dist. RMN-GP /slika:
fototeka, Prado

Motiv te slike združuje več svetopisemskih likov in njihovih uresničitev. Je oven (1 Mz 22,13), ki je bil namesto Izaka darovan Najvišjemu, *samec jagnjeta, brez madeža* (prim. 2 Mz 12,5), zaklan za pasho, pa tudi *jagnje, ki ga peljejo v zakol*, o katerem je prerokoval Izaija, oba strnjena v Jezusu, *Jagnjetu Božjem, ki odjemlje grehe sveta*, za kar ga je razglasil Janez Krstnik.

Francisco de Zurbarán (1598–1664) je bil ob Diegu Vélazquezu (1599–1660), Alonsu Canu (1601–1667) in Bartoloméju Estebanu Murillo (1617–1682) eden od četverice osrednjih zvezd v galaksiji seviljskih umetnikov, ki je prispevala svoj sijaj k blišču španskega »zlatega veka«. Vélazquez je bil največji, Cano najbolj eklektičen, Murillo najbolj ganljiv, Zurbarán pa je bil najbolj poduhovljen in najboljši slikar tihožitij med njimi. V slednjem oziru ga nekateri primerjajo s Cézannom: pod njegovim vedno obvladanim in zadržanim čopičem tudi najnavadnejši predmet postane skoraj mistično pomenljiv. V tem smislu je ta *Agnus Dei* izredno zanimiv primer.

Čeprav je Jagnje še živo, ga slikar ni upodobil kot »portret«, temveč kot tihožitje. Vse je

umetno: motiv je odrezan od okolja in predstavljen v namišljen prostor, njegov pomen in snov sta ustvarjena *ad hoc*, kompozicija pa je karseda minimalistična, a vznemirljivo drzna. Če bi šel umetnik predaleč, bi namreč slika utegnila učinkovati kot prizor iz mesnice (prim. Picasso, *Tihožitje z jagnječjo glavo*, 1939), če bi se preveč zadrževal, pa bi lahko spominjala na mrtvašnico. Tako pa je prizor blag, umirjen, spokojen, ganljiv in prežet s skoraj brezmejno mistiko. Pravzaprav je »človeški«, če se smemo tako izraziti o ovnu, naslikanem kot tihožitje. Smeli ali ne, »človeško« je pravšnja beseda za ta prizor: tako dobro odmerjen je, da nas gane s svojo človeškostjo; če pa se poglobimo vanj, nemara uzremo v njem tudi nekaj drugega – nekaj, čemur bi lahko rekli ... božansko?

Zurbarán si je prizadeval – in uspelo mu je – izpeljati noro zamisel: tihožitje je preobrazil v eno najbolj presunljivo človeških slikarskih del, kar jih je kdaj bilo.



26 SIMON IZ CIRENE

Jezus nosi križ, ok. 1565

Tizian (1488–1576)

Madrid, muzej El Prado, © akg-images / Album

Tizian (1488 ali 1489–1576) se je rodil ob koncu 15. stoletja in umrl, s čopičem v roki, proti koncu 16. stoletja, star okoli 90 let. To podobo Jezusa, ki nosi križ, je naslikal pri 75

letih, kar je bilo v njegovih časih »kanonična starost«. Slika je majhna, visoka le 67 cm (za primerjavo: marsikatero Tintorettovo delo je visoko več kot pet metrov), saj je bila namenjena zasebni pobožnosti.

To je bil čas, ko so vero začenjali doživljati kot bolj individualno, manj občestveno prakso, zato so številni posamezniki naročali dela za svoje domove. Povrhu je čedalje več izobraženih ljubiteljev umetnosti pričakovalo od umetniških del tudi oblikovno lepoto. Versko čustvovanje in zbirateljska strast sta se ujela v občudovanja vredno sožitje. Povrhu so dela za svete kraje, ki pa niso bila namenjena pogledu javnosti, cerkvene oblasti obravnavale z manj strogim očesom, torej so umetniki lahko svobodneje izražali svoje občutenje in nazore.

Tizian je ta prizor upodobil v več verzijah, za različne naročnike. Prvo naročilo, ki ustreza dimenzijam in opisu upodobljenega motiva, je bilo, kot se zdi, ustvarjeno za najmočnejšega vladarja tistega časa, španskega kralja Filipa II., ki je hotel to sliko za svojo zasebno kapelo v palači Escorial. Druga verzija – ta, ki jo vidimo tu – naj bi bila naslikana za Francesca Zuccata, slovitega mozaicista in Tizianovega tesnega prijatelja. V liku Simona iz Cirene naj bi bil upodobljen naročnik; temu je bilo očitno veliko do tega, da bi bil prepoznaven, ker je na palcu desne roke – tiste, ki drži križ – dobro viden njegov pečatni prstan.

Kompozicija prizora je zgrajena – skoraj kot stesano ostrešje – tako, da sega v vse štiri kote prostora, ki ga zamejuje križ, zbit iz dveh sijajnih tramov, ki jih je večče povezal tesarski

mojster. Zgoraj levo vidimo Simona iz Cirene, ki naj bi pomagal nositi križ, vendar daje bolj vtis, da se ga drži kot rešilnega pasu; Jezus mora torej poleg križa nositi na plečih tudi Simona. Okoli vratu ima vrv, za katero so ga vlekli naprej. Še vedno ima na sebi belo krstno oblačilo, ki ga je nosil pred Pilatom, ko ga je ta obsodil na smrt, ker pa je padel, je že umazano; tako je tudi Padec, izvirni greh, umazal prvotno nedolžnost človeštva. (Na drugih verzijah je ogrinjalo zelo svetle ciklamne barve, ki ponazarja Jezusovo dvoedino, človeško in božjo naravo.) Njegova močna roka, z razširjenimi prsti dlani – v gibu, ki ob vsej šibkosti ustvarja učinek vzvišene vsemogočnosti – zadržuje križ, da ne bi padel iz slike in trdo treščil na ramena grešnikov.

Pod Tizianovo drhtečo potezo čopiča, v kateri se obrisi razblinjajo, se je drama tega dogajanja malodane fizično ponavzočila. Jezus se je na svojem križevem potu za hip ustavil; zdi se, kot da je nekako zaustavil tudi čas. Očitno ima nekaj povedati tistim, ki ob poti opazujejo njegovo trpljenje. Od blizu, v velikem planu – kar je za Tiziana zelo nenavaden prijem – s krvavimi, solznimi očmi strmi v gledalca.

Ta Jezusov portret je izreden, brez primere, ker temelji na izredno pretanjeni analizi psihe obsojenca-odrešenika, pa tudi gledalca-odrešenca. V gledalca vrta pogled, pred katerim je nemogoče zbežati. Isti pogled je, ki ga je po svoji zatajitvi videl Peter. Proseč pogled, ki roteče sprašuje: »Ali me ljubiš?« (Jn 21,15)

27 IZ OČI V OČI

Sveto obličje [Veronikin prt], ok. 1626

Simon Vouet (1590–1649)

Zasebna zbirka

Ta mala slika je bila gotovo ustvarjena na hitro, *in movimento*, kot skica. Po izročilu naj bi jo bil naslikal Simon Vouet (1590–1649), okoli leta 1626, po neki Correggiovu (1489–1534) sliki Kristusovega obraza – morda tisti, ki jo danes hrani Gettyjev muzej v Los Angelesu. Atribucija je kar prepričljiva, zlasti če to delo primerjamo z Vouetovim avtoportretom (danes je v Musée des Beaux-Arts, Lyon), datiranim natanko v isti čas. Sliko naj bi nato od Voueta dobil njegov učenec Claude Mellan (1598–1688), s katerim sta v letih 1624–1627 sodelovala v Rimu. Med bivanjem v »večnem mestu« sta se umetnika hitro spoprijateljila. Stanovala sta v isti vili in pogosto delala skupaj. Claude Mellan je portretiral Vouetovo ženo, slovito slikarko Virginio da Vezzo, ob njuni poroki, leta 1626.

Redke slike Clauda Mellana, ki so se nam ohranile, potrjujejo, da je bil prvovrsten talent za portretiranje. Ni torej izključeno, da je to skico Kristusovega obraza naslikal on, ne pa Simon Vouet. Kdorkoli jo je že ustvaril, je to premalo znano delo, pri vsej svoji skromnosti, ena največjih slikarskih mojstevin.

Claude Mellan je zaslovel kot grafik, postal varovanec kardinala Richelieuja, se preselil v palačo Louvre in se vključil v umetnostno



in intelektualno življenje Pariza. Družil se je s Cyranojem de Bergeracom, Molièrom, Gabrielom Naudéjem in p. Marinom Mersenneom. Kot večino drugih mladih izobražencev in plemičev tiste dobe, je tudi Mellana zamikalo »svobodomiselnost« ali »libertinizem«, ki pa je tedaj pomenil predvsem prezir do religije (pomen razuzdanosti, ki jo je ta nazor sicer potegnil za sabo, je ta izraz dobil šele v 18. stoletju). Vendar se je Mellan pod vplivom toka globoke poduhovljenosti, ki je prežl drugo polovico 17. stoletja, vrnil k veri. Leta 1649 je ustvaril grafiko, ki je morda najslavnejša na svetu: čudo z naslovom *Veronikin prt* ali *Sveto obličje*, izdelano po oljni skici, pripisani Simonu Vouetu. Ta grafika, ustvarjena v posebni tehniki šrafure [*»taille claire«*, db. »svetlorež«], je v resnici ena sama, nepretrgana črta, ki se začne na konici

Jezusovega nosu, nato pa v spiralnem gibanju, brez vračanja ali dodatkov, ustvarja podobo zgolj s tanjšimi in debelejšimi potezami. Jezusov obraz je torej upodobljen z nepretrgano črto, dolgo kar 150 metrov! Izvirno bakreno matrico tega dela, pogosto imenovanega »absolutna mojstrovina«, hrani grafični oddelek Belgijske kraljeve knjižnice [*Bibliothèque royale de Belgique*, Bruselj]. Pod podobo je napis, ki ubeseduje to čudo: *Formatur unicus una*, »Edini, upodobljen z edino« [tj. ena sama, »edina« črta je upodobila Edinega].

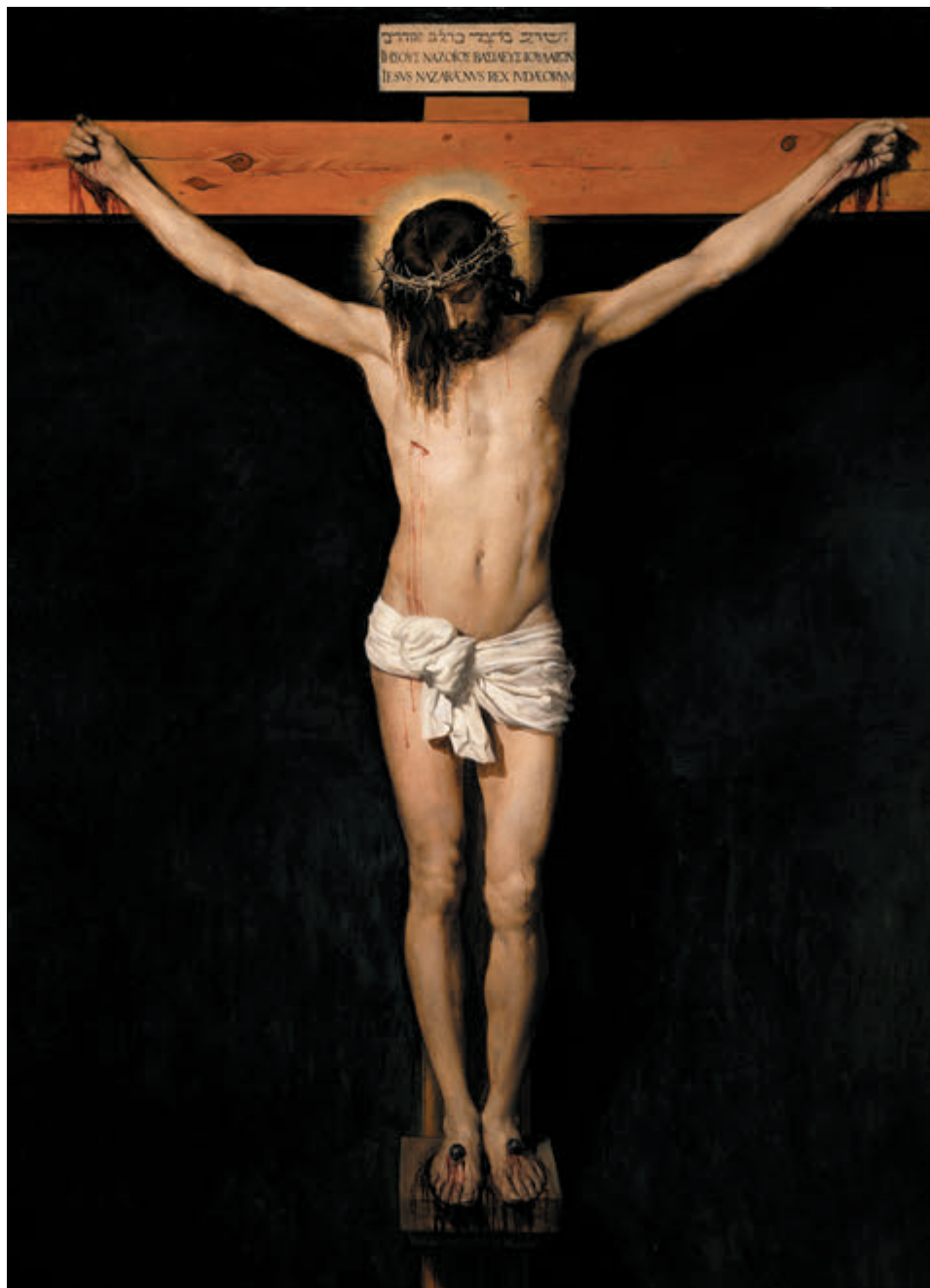
Model te slavne grafike je bila tu predstavljena slika *Veronikin prt* oziroma *Sveto obličje*, ki jo po kakovosti še prekaša. Jezusov obraz je predstavljen samostojno; vratu in oprsja ne vidimo. Učinkuje, kot bi lebdel v prostoru, na vodeno zelenem ozadju, kjer ni videti niti sledu – nobenega tkanja, nobene gube – Veronikinega prta. Vendar ni mišljen kot optična prevara, *trompe-l'œil*, prav tako ni stereotipna upodobitev v slogu ikon, temveč življenja poln (če se, glede na kontekst, lahko tako izrazimo) portret človeka, ki ga smemo imenovati Jezus, saj je okronan s trnjem in kaže sledove trpinčenja, kakršno opisujejo evangeliji.

Slikarju je z uporabljeno tehniko, značilno za umetnost skice, uspel izreden vtis spontanosti in mojstrske improvizacije. Slika ni »dodelana«, kot dokončana dela, pač pa v njej prepoznamo izbruh genija v surovem stanju – po Manetovo, bi lahko rekli, če se ne bi bali zdrsni v anahronizem. A mar niso prav skice in krokiji pokazatelj genija v vseh časih, ne glede na obdobja in »šole«? V močni luči, ki osvetljuje Jezusov obraz, so poteze čopiča (tanjšega in debelejšega) popolnoma razločne. Nobenih retuš in popravkov ni

opaziti, vse je videti nagonsko, ne pa impulzivno, neposredno, ne pa poenostavljeno, spontano, ne pa nepremišljeno, svobodno, ne pa brezbrizno. Ob tem se spomnimo nekega aforizma, pripisanega Edgarju Degasu (navajamo ga po spominu). Ko ga je neki umetnostni kritik vprašal, koliko časa je porabil za neko skico plesalke, mu je mojster odgovoril: »Dvajset let sem porabil, da sem jo lahko naredil v dvajsetih minutah.«

Ta »tranzitivna« ali »prehodna«¹¹ slika vabi gledalca, naj stopi v odnos z njo. Ta avtorjev namen je očiten: usta njegovega Jezusa govorijo, njegova ušesa slišijo, njegove oči strmijo naravnost v oči, ki ga gledajo. Njegova komunikacija z gledalcem je posledica izraza, ki je resda presunljivo tragičen, a vendar tako ganljiv v radikalnem sočustvovanju, dobrohotnosti in prijateljstvu. Reprodukcijska ne more učinkovati, kot bi učinkoval izvirnik; vseeno pa lahko vsaj poskusimo prestopiti v skrivnost tega Jezusa. Kaj vidi? Kaj sliši? Kaj govori? Za začetek bo najbolje, da stopimo naravnost pred sliko in v tišini dolgo zremo v Jezusov obraz. Nato pa stopimo vase. In drznimo si ga nagovoriti, ne da bi si belili glavo s tem, kaj mu bomo rekli: besede privrejo same od sebe, kot dokazi, ki so bili predolgo zakopani, zdaj pa sami prihajajo na beli dan. Končno bomo lahko prisluhnili; sestopili bomo v najintimnejši del sebe in tam ostali, dokler ne zaslišimo, kar nam ima ta edinstveni, *edini* Jezus povedati, iz oči v oči.

11 Tako (angl. »transitive«, pri čemer je izraz izrecno povzet iz gramatike) je umetnostni zgodovinar John Shearman v svojem delu *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance* (1992) poimenoval dela, ki z angažiranjem gledalca »prehajajo« v prostor zunaj sebe in se tako rekoč dopolnijo (še) le v gledalčevem prostoru, z njegovo polno udeležbo. Op. pr.



28 BOG JE MRTEV!

Križani, ok. 1632

Diego Velázquez (1599–1660)

Madrid, muzej El Prado, © Dist. RMN-GP / foto: Prado

Édouard Manet je likovnim kritikom imel navado reči: »Takrat in šele takrat, ko boste dojeli, zakaj je Velázquez največji slikar, kar jih je kdaj živelo, si boste lahko domišljali, da kaj veste o slikarstvu.«

Saj: le kdo ne bi prevzet obstal pred Velázquezovim *Križanim*?

Iz nepredirne, neme teme se gledalcu ponuja belo telo – truplo, ki ga je zapustilo življenje, pa vendar ima še nekaj povedati. Ni je upodobitve mrtvega človeka, ki bi nas lahko bolj prevzela. Velázquez je namreč hotel tega križanega naslikati mrtvaško bledega, da nihče ne bi podvomil, da je za odrešenje ljudi pretil vso kri, do zadnje kaplje. Hotel ga je naslikati tako prepričljivo mrtvega, da bi prav iz tega postalo jasno, da bo smrt premagana. Lasje – slap črnine nad mrzlo belino smrti – mu zakrivajo pol obraza. Kaj je vendar takega za to masko, da nam slikar tega ne more pokazati? Kaj je za tem gledališkim zastorom, ki, tako se zdi, zastira prizor iz pošastne drame? Resnično: za njimi se dogaja drama neizrekljivega, celo nepojmljivega, ki jo genialni vele mojster slikarstva lahko razodene le tako, da jo prikrije. Ti lasje zastirajo vrata skrivnosti vélike sobote,

prehod v nekaj drugega, vrata pekla; za njimi pa so vrata v nekaj, kar je še bolj grozljivo od same smrti – vrata, ki vodijo v pravo smrt, v strašno *drugo smrt* (Ap 20,6). Vrata kraja, kjer se dogaja kenoza vseh kenoz, spotika vseh spotik, najhujša preizkušnja, ki jo mora prestati pravi Bog, da postane pravi človek: to pomeni sprejeti tudi možnost eshatološkega »ne«, dokončnega »ne« milosti odrešenja, ki ga v svoji svobodi sme izreči vsak človek. Tam, na tistem peklenem kraju, bo Bog Sin šele zares doživel izgubo Očeta, ko ne bo več videl Boga: »*Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?*« In skrivnostno bo doživel in preživel večne posledice te odrezanosti od Boga.

S tem zastorom Božjih las, ki zastira obraz križanega človeka, je Velázquez zastavil vprašanje, ki bo odzvanjalo do konca časov: je mogoče, da se Božja sodba greha lahko prav do zadnjega, do najbolj nepreklicne zavrnitve, vendarle – znova in za vedno – razpusti v njegovi ljubezni?





29 ONA, KI JE MOČNO LJUBILA

Marija Magdalena, ok. 1500
Giovanni Bellini (1433–1516)

Benetke, Akademija [Gallerie
dell'Accademia], © Bridgeman Images

Marija Magdalena je bila spokorjena »grešnica«. Preden se je pridružila gruči učencev, ki so bili Jezusu najbližji, se je preživljala s prodajanjem svojih čarov. Giovanni Bellini (ok. 1433–1516) je za »portret« te spreobrnjenke upodobil mlado beneško kurtizano, katere pogled se izgublja v motrenju, katerega obzorje je onstran tega sveta, roke pa ima prekrizane na prsih, da varujejo srce, ki je postalo tabernakelj plemenite ljubezni.

Marija Magdalena se v evangelijih pojavi ob koncu Jezusovega življenja. Gotovo so jo pretresli njegovi javni govori. Večina umetnikov je, v skladu z latinskim

izročilom, Marijo Magdaleno enačila z vsemi tremi liki grešnic, ki jim je bilo odpuščeno, o katerih govorijo evangeliji. Da bi se nauk njene zgodbe laže razširil med ljudstvom, je to izročilo dopuščalo strniti različne opise »maziljenja« v Betaniji in pri Simonu v en sam prizor (kot bomo na tem mestu storili tudi mi).

Nekega dne je Marija Magdalena zagledala Jezusa pri kosilu na domu nekega veljaka, imenovanega Simon, in planila k njemu, da bi mu izrazila ljubezen. Strastno mu je oblila stopala s svojimi solzami, nato pa – razkošno, potratno – z dragocenim oljem narde, jih poljubila in jih osušila s svojimi bujnimi lasmi. Dišava, ustnice, solze, ljubkovanje z lasmi – vse v tej pripovedi je čutno in se steka v veličastno izpoved ljubezni. Vendar Jezus njenega maziljenja ni zavrnil. Sprejel jo je kot predpodobo balzamiranja svojega telesa po bližnji smrti.

Veljak, Jezusov gostitelj, se je v sebi zgražal nad tem prerokom, ki ne vidi niti tega, kakšne baže je ženska, katere poklon sprejema v javnosti, vsem na očeh (Lk 7,39). Tudi žensko je obsojal, češ kako nora je, če misli, da jo bo gesta mesene ljubezni oprala mesenih grehov. On, ki se je trkal po prsih, da z *vsem srcem, vso dušo in vso močjo ljubi Boga*, katerega nikoli ni videl (prim. 5 Mz 6,5), je Marijo Magdaleno v resnici črtil. On in njemu podobni so nazadnje zasovražili tudi Jezusa in ga ubili – iz ljubezni do Boga. Marija Magdalena pa je globoko ljubila človeka Jezusa, ki ga je imela pred seboj. Nauk te zgodbe je vprašanje: kateri od njiju je zares ljubil Boga?

Lukov evangelij še piše, da je Jezus uganil Simonove misli, zato je brumnega gostitelja izzval z odgovorom: »*Vidiš to ženo? Odpuščeni so njeni mnogi grehi, ker je močno ljubila*« (Lk 7,44.47).

Od 12. stoletja naprej, zlasti pa od renesanse, so umetniki Marijo Magdaleno radi upodabljali. Njen lik, ki je postal mitski prav zaradi svoje protislovnosti, nasprotja med čutnostjo in askezo, pozemskimi užitki in duhovno vdanostjo, je bil vznemirljiv izziv za likovno umetnost. Povrhu je kot lik zapeljivke zbujala vse mogoče fantazije, ki so umetnost obogatile z nekaterimi od najlepših upodobitev ženskih čarov, v vsej dvoumnosti njihove izraznosti.

Glavna naročnica in podpornica umetnikov, Katoliška Cerkev, je na nekatere interpretacije, prežete s čutnostjo, gledala s prizanesljivim očesom, ker ji je šlo za to, da bi Magdalenin prikupni, zelo priljubljen lik primerno izpostavila. Navsezadnje Magdalenina preobrazba kaže zakrknjenim grešnikom pot k spreobrnjenju: srečanje z Jezusom, češčenje njegove osebe, hoja za Jezusom na njegovem križevem potu, doživetje praznega groba in Vstalega, prejetje zakramentov, pričevanje vere. V 19. stoletju pa so lik Magdalene še dodatno izpostavili kot odziv zoper puritanstvo. Cerkev je z njenim likom hotela opomniti, da Jezus ni prišel preobraziti človeško ljubezen v zgolj »duhovno« ljubezen, temveč jo rešiti in posvetiti, z njeno mesenostjo vred, da bi znova postala polno človeška, kakršna je bila, preden se je v človekovo srce zalezla pohota.



30

NE DOTIKAJ SE ME!

Kristus se prikaže Magdaleni, 1656

Laurent de la Hyre (1606–1656)

Grenoble, mestni muzej, © akg-images / Erich Lessing

Laurent de La Hyre (1606–1656), vrhunski zgled klasicizma, ki se je v Franciji razvil kot reakcija na razčustvovanost rimskega baroka, je zavračal sleherno liričnost in čutnost. Njegov izraz je bil trezen in hkrati prefinjen, napajal pa se je pri antični poeziji in duhovnem motrenju.

Pred nami je zadnje umetnikovo delo, naslikano istega leta, ko je umrl. Naročil mu ga

je samostan Vélike kartuzije [*Grande-Chartreuse*], zato krajina v ozadju, ki naj bi upodabljala okolico Golgote, kaže gorato okolje, ki spominja na pokrajino Isère, kjer stoji samostan.

Delo nosi podnaslov *Noli me tangere*, »ne dotikaj se me«: besede, ki jih je vstali Jezus na velikonočno jutro izrekel Mariji Magdaleni, ko ga je ta prepoznala in mu planila k nogam, da bi ga objela. Dogajanje poteka po diagonali, ki se dviga z desne proti levi, od zevajočega vhoda v grob prek Magdaleninega hrbta in Jezusove levice.

La Hyre je tu simbolni kontrast barv in ubranost oblik dognal do popolnosti. Magdalenina obleka, iz sienske prsti, opozarja na njeno grešno, umrljivo človeškost – prah, ki se v prah povrne (1 Mz 3,19); na njeni tuniki pa je prstena barva s primesjo škrlata, ki ponazarja Boga ljubezni, preobražena v žarečo oranžno, ki simbolizira človeško ljubezen, odrešeno in povzdignjeno na raven Božje ljubezni, kot se je na svatbi v Kani Galilejski voda spremenila v vino. V nasprotju z njo – v občudovanja vrednem kontrastu, ki nas prevzame s svojim učinkom – je vstali Jezus odet v modro, mešanico ultramarina in indiga, ki izredno nazorno zrcali »nebesa«: vesoljstvo, v katero se bo vrnil, kraljestvo njegovega Očeta, našega Očeta (prim. Jn 20,17).

La Hyre sicer ni bil janzenist v pravem pomenu, a se je gibal v janzenističnih krogih, zbranih okoli opatije Port-Royal, kar je razvidno iz njegove teološke in duhovne likovne govorice. Ko je slikal to delo, je Pascal s »provincijskimi pismi« ravno bil svojo bitko [proti jezuitom]. Dve leti prej je bil Pascal doživel svojo »ognjeno noč« in je v srečanjih in polemikah že razvijal temo

skritega Boga, ki je postala jedro njegovih *Misli*, v skladu z besedami preroka Izaija : *Zares, ti si skriti Bog, Izraelov Bog, Rešitelj* (Iz 45,15).

La Hyreov Jezus, v duhu pascalovske mistike, ne ostane pri tem, da Marijo Magdaleno obdrži na razdalji, temveč se z dlanjo dotakne njenega čela, da ji zastre pogled. Po svojem utelešenju in vstajenju mora namreč Bog ostati skrit do konca sveta, da bi ga lahko našli in ljubili, *ne z besedo, tudi ne z jezikom, ampak v dejanju in v resnici* (1 Jn 3,18). Ko je Jezus izpolnil obljubo, da bo po vnebohodu ostal med ljudmi, da bo resnično navzoč med njimi, dokler se ne vrne ob koncu časov, je po Pascalovih besedah to storil tako, da »ostaja [med nami] v najbolj prečudni in nepredirni skrivnosti, kar jih je«, tj. v zakramentalni obliki.

Kristjan je torej, kdor z očmi, ki mu jih je odprla vera, v besedi evangelijev prepozna Jezusovega Duha, občestvuje z njegovim telesom in krvjo v pojavnih oblikah evharističnega kruha in vina ter ljubi Jezusa v vsakem od svojih človeških bratov in sester, ki so po Božji previdnosti njegovi »bližnji« vso pot njegovega pozemskega romanja. Tako bo ob koncu časov Kristus Jezus lahko tistim, ki jih je blagoslovil njegov Oče, upravičeno rekel: »*Kar koli ste storili enemu od teh mojih najmanjših bratov, ste meni storili*« (prim. Mt 25,40).

S to pričevanjsko mojstrovino je La Hyre, po Pascalovem navdihu, nakazal, da je na vstajenjsko jutro Kristus zmagovalec hotel ostati skriti Bog. A zakaj? Da bi lahko po vsakem, z vsakim in v vsakem človeku postajal Bog, ki je vse v vsem (1 Kor 15,28).



31 PRVO OBHAJILO

Večerja v Emavsu, 1648

Rembrandt (1606–1669)

Pariz, Louvre, © RMN-GP / Gérard Blot

Sodeč po evangelijskih opisih, Jezus po vstajenju, ko se je ljudem pokazal živ, v ničemer ni bil videti zmagovalen ali odet v slavo. Marija Magdalena ga ima za vrtnarja, učenca na poti v Emavs pa za navadnega popotnika. Pozneje, na Genezareškem jezeru, ga Peter z ladje ne prepozna, čeprav so ribiška navodila, ki jih prejme od njega, enaka tistim, ki so mu tri leta prej, ob začetku apostolske epopeje, omogočila čudežen ulov rib.

Rembrandt (1606–1669) se na tej sliki večerje v Emavsu ni zbal naslikati Jezusa v sce-la človeški podobi – kar prečloveški, da bi bil Vstali. Njegov obraz je tak, kot da še vedno doživlja Pasijon. Tako je slikar tega čudesa hotel ponazoriti nauk, po katerem je obnovitev zadnje večerje, evharistija, »vir in vrhunec vsega krščanskega življenja«, kajti ta obred ponavzoči – le da na »nekrvav« način – Jezusovo skrajno žrtev, darovano na križu, »v Božjo slavo in odrešenje sveta«. Po istem nauku je med mašo na oltarju žrtev ista kot na križu, pa tudi darovalec je isti, saj duhovnik ne posvečuje v svojem imenu, temveč *in persona Christi* (»v Kristusovi osebi«), zato pa ne reče: »To je Jezusovo telo ...«, temveč: »To je moje telo ...«

Na tej sliki je torej Rembrandt po svoje upodobil *prvo mašo* v zgodovini: obnovitev Jezusove daritve svojega življenja. Naslikal jo je v skladu z evangelijskim opisom: daruje jo Jezus sam, po mogočni »liturgiji Besede« med potjo v Emavs.

Na prizoru v emavškem gostišču je Rembrandt upodobil Jezusa v trenutku, ko izgovori besede in opravi gibe, s katerimi postavi evharistijo: »Tisto noč, ko je bil izdan, je vzel kruh, se ti zahvalil in te počastil, ga razlomil, dal svojim učencem ...« (*Rimski misal*, evharistična molitev I). Rembrandt je ujel trenutek, ko se je razodela Jezusova stvarna navzočnost, in nakazal njen pomen s svetlobo, ki sije v somraku in očitno osuplostjo učencev. Še več: uspelo mu je tudi nakazati, da se bo po tem trenutku milosti, ko bosta učenca vzela kruh in ga pojedla, Jezusovo telo v obhajilu darovalo do zadnjega atoma, tako da jima bo izginilo izpred oči. Tedaj se bosta spomnila njegovih besed: »*To delajte v moj spomin*« (Lk 22,19) in »*Ljubite se med seboj, kot sem jaz vas ljubil*« (Jn 13,34).





32 VEROVATI V LJUBEZEN ... ALI NE?

Tomaževa nejevera, 1634

Rembrandt (1606–1669)

Moskva, Puškinov muzej, © AISA / Leemage

Rembrandt (1606–1669) se je pri kompoziciji te slike držal evangelijskega nauka (Jn 20,27–29). Novica o Jezusovem vstajenju se je razširila med njegovimi učenci. Če naj verjame neverjetno, apostol Tomaž zahteva dokaz. Ponudi mu ga Jezus osebno, ko mu reče, naj s prstom potipa znamenja njegovega trpljenja: *»Daj svoj prst sem in poglej moje roke! Daj svojo roko in jo položi v mojo stran in ne bodi neveren, ampak veren.«* Na to Tomaž, ves prepaden, vzklikne: *»Moj Gospod in moj Bog!«*, Jezus pa mu reče: *»Ker si me videl, veruješ.«* Nato Vstali pove učencem vseh stoletij, ki bodo sledila: *»Blagor tistim, ki niso videli, pa so verovali.«*

Ne videti, pa verovati ... V času Rembrandta in njegovega sodobnika Renéja Descartesa (1596–1650) je bila vera prejkone na rešetu razuma. Trdna prepričanja, ki so nekdaj veljala za sveta, so se znašla pod vprašajem. Protestantizem je spodbijal doktrinarno avtoriteto papeža in katoliškega izročila; astronomija je vzela pod drobnogled svetopisemsko videnje vesoljstva; čudeže so pomerjali ob zakone fizike; celo ateizem je začel odkrito izražati svoje argumente. V

tem kontekstu se odpre vprašanje, ali je Kristus zares vstal od mrtvih; in nekateri so si upali na to vprašanje odgovoriti nikalno. Rembrandt je te polemike poznal. Bil je državljani Združenih provinc (danes Nizozemske), kjer je Descartes preživel glavnino življenja, torej rojak Barucha Spinoze (1632–1677), predhodnika sodobnega ateizma. Nemara sta se v Leydnu ali Amsterdamu celo kdaj srečala.

Leta 1603 je Caravaggio naslikal *Tomaževo nejevero*, na kateri sv. Tomaž malodane znanstveno preiskuje rano v Jezusovi strani. Številni kritiki to delo razumejo kot močan, čeprav prikrit, izraz skepticizma, ki se je čedalje bolj širil. Rembrandt je Caravaggiovo sliko dobro poznal, saj je dvignila veliko prahu in je sam videl več njenih kopij. Po njej je tudi prevzel nekatere elemente – denimo *chiaroscuro* [kontrast med svetlobo in temo] in obraze učencev, ki se sklanjajo k rani, da si jo bolje ogledajo. Pač pa na Rembrandtovi sliki ni niti sledu kakršnegakoli skepticizma. Nasprotno: to delo je mogoče razumeti le kot močno pričevanje slikarjeve vere v vstajenje. Rembrandtovemu prepadenemu Tomažu ni treba medicinsko preiskovati ran, da bi veroval – Jezusova stvarna navzočnost in beseda mu zadoščata.

Caravaggiova mračna ozadja radi interpretirajo kot svet mračnjaške nevednosti, iz katere sijejo prve luči znanstvenega raziskovanja. Pri Rembrandtu pa je nasprotno: mrak, iz katerega sijejo učenci – navzočnost Vstalega jih razsvetljuje vsakega po svoje – je prostor najtrdnjše vere. Rembrandt tu sledi mističnemu uvidu španskega pesnika Janeza od Križa

(1542–1591), da je najlepša vera tista, ki doseže popolnost v »temni noči«. Zato je Rembrandt sredi teme upodobil napol ležečega, spečega učenca, ki ga je Jezus ljubil (prim. Jn 13,23), o katerem tradicionalno velja, da je evangelist Janez. S to držo učenec ilustrira besede, ki jih je Jezus izrekel nejevernemu Tomažu: »Blagor tistemu, ki ni videl, pa je veroval!« Kot namreč – ne brez kanca humorja – piše sv. Janez v svojem evangeliju, ko opisuje svoje osebno doživetje pri praznem grobu, je sam, čeprav Jezusovega telesa ni bilo tam, torej ni bilo več česa videti, vseeno »*videl in veroval*« (Jn 20,8). Zdaj, ko Tomaž hoče za vsako ceno videti, se dotakniti, vtakniti prst v Kristusovo rano, taisti Janez spokojno spi.

*Nekoč, v temni noči,
[...] skrivaj, da me nihče ni videl,
za nič se jaz nisem menila,
le luč, ki v mojem srcu je gorela,
ta luč me varno in gotovo je vodila.*¹²

(Janez od Križa, »Temna noč«, napisana ok. 1598)

»Vera dobro pove to, česar čuti ne povedo, a to ni nasprotno tistemu, kar ti vidijo. Je le nad njimi, ne pa proti njim [...] Dvoje skrajnosti: izključevati razum, priznavati le razum.« Nauk te slike bi lahko strnili tudi s temi Pascalovimi stavki iz *Misli*, izdanih v letu Rembrandtove smrti (1669).¹³

12 Prevedla Breda Cigoj-Leben (Sv. Janez od Križa, *Temna noč*, Ljubljana: Družina, 2011).

13 Prevedel Janez Zupet (nav. d., IV. razdelek – O izhodiščih verovanja, št. 265 in 253.)



33 OBLIČJE LJUBEZNI

Kristusova glava, ok. 1650
Rembrandt (1606-1669)

Philadelphie, Museum of Art, © akg-images

Rembrandt (1606-1669) je nenehno raziskoval načine slikanja Kristusovega obraza, ne po kopitu stereotipov slikarske tradicije, temveč s trdnim namenom, da ga verodostojno portretira kot živega človeka, s katerim bi se v resnici srečal. Ali številna Jezusova obličja, ki jih je naslikal, izhajajo iz kontemplativne podobe, ki si jo je slikar ustvaril globoko v sebi? Deloma prav gotovo. Vendar je v slikarjevem popisu svojega imetja omenjena tudi *Kristusova glava, naslikana po naravi*. Da bi pojasnili ta, milo rečeno, presenetljiv zapis, so nekateri pisci mirne duše trdili, da so Rembrandta obiskovale prikazni in da mu je v atelje »prišel pozirat sam Jezus« – ali pa, če že nič drugega, da je imel privide.

Bolj verjetno se zdi, da so Rembrandtu morda služili za modele mladi rabini iz judovske četrti v Amsterdamu, v kateri je stanoval. Rembrandta je namreč gnalo mistično prizadevanje, da bi upodobil Kristusovo človeškost in njegovo skrivnostno povezanost z »brati« (Mt 25,40), ljudmi vseh časov. Jezus, ki nam ga kaže ta portret, je v sozvočju s stvarnostjo Jezusa kot človeka, navzočega v človeškem okolju, o katerem je slikar hotel pričevati.

Na prvi pogled bi ga lahko imeli za soseda, za »bližnjega«, če uporabimo krščansko izrazoslovje. V vsem – drži, opravi, pričeski, načinu poziranja – spominja na mladega Juda, kakršen nam bi lahko bil najbližji sosed v Amsterdamu 17. stoletja. Kristjan, sploh če je blizu evangelijskim skupnostim, kot se je z njimi zbližal Rembrandt, lahko sreča Jezusa kot resnično navzočega v svojem vsakdanjem življenju. Teologi to imenujejo »zakrament brata« ali »zakrament bližnjega«, pri čemer je beseda »zakrament« razumljena kot »vidno znamenje« (v tem primeru je to »bližnji«, pri maši pa posvečena hostija) nevidne stvarnosti: Jezusove resnične navzočnosti.

Ta »zakramentalni« vidik je posebno dobro izrazil drug Nizozemec, Janez Ruusbroec [db. »iz Ruusbroeca«, niz. »Jan van Ruusbroec« ali »van Ruysbroeck«] (1293–1381), čigar spisi so izšli za časa Rembrandtovega življenja. Ruusbroec je oče *Devotio moderna*, duhovnega toka, ki poudarja pomen osebne molitve. To vrsto duhovnosti, utemeljene na bližini Jezusu, odlično ponazarja neka zgodba iz Ruusbroecove ilustrirane hagiografije. Ruusbroec naj bi nekega dne zagledal pri maši meniha, ki je držal skodelo kadečega se zeliščnega čaja, ni pa pil iz nje. Začudeno ga je vprašal, zakaj jo je prinesel s sabo. Menih mu je odgovoril: »Ta čaj moram odnesti nekemu bolniku, za katerega naj bi skrbel. Ampak Gospod Bog ima prednost; šel bom k njemu po maši.« Ruusbroec mu jih je napel: »Brž pojdi k bolniku! Bog, ki ga boš srečal pri njem, je še bolj zanesljiv od tega, ki ga boš zapustil pri maši.«

To trdno prepričanje, da je Jezus navzoč v vsakem človeku, ki nam ga Božja previdnost pošlje na pot, temelji na besedah samega Jezusa: *»Kar koli ste storili enemu od teh mojih najmanjših bratov, ste meni storili«* (prim. Mt 25,40). To ni retorična figura, temveč slovesno svarilo, saj je po Jezusu prav to edino merilo sodbe, ki ji bo ob koncu sveta podvržen sleherni človek. Jezusov učenec v to ne more dvomiti – in Rembrandt je bil Jezusov učenec.

Tudi drugi veliki umi Rembrandtovega časa so izpričali svojo vero v ta evangelijski nauk. Leta 1662, denimo, nekaj let po nastanku tega Rembrandtovega dela, je umirajoči Blaise Pascal prosil za sveto popotnico, da bi še zadnjič prejel telo Kristusa, o katerem je zares verjel, da je navzoče v posvečeni hostiji; žal pa ni mogel več požirati, zato je duhovnik njegovo prošnjo odklonil. Tedaj je Pascal z zadnjimi močmi izdaval: *»Pojdite na cesto, poiščite kakega reveža in mi ga pripeljite v sobo. Če že ne morem občestvovati z Glavo, bom tako lahko občestvoval vsaj z enim od udov njegovega Telesa.«* In tako je bilo. Enako je tudi Rembrandt za ta Jezusov »portret« najbrž poiskal na cesti najbližjega reveža.

Rembrandt nam tu postavlja pred oči obraz Jezusa, ki priča o slikarjevi lastni izkušnji Kristusove navzočnosti v njegovem življenju. Ta Jezus je gotovo najbolj človeško človeški, kar jih je kak slikar kdaj upodobil. In vendar, tako se zdi, Rembrandt prav s takšno človeško podobo Jezusa nakaže vero v njegovo božanskost. Sliko je začel s temno rjavim ozadjem, ki pokriva vse platno. To je mrak greha, v katerega je

pogreznjeno vse človeštvo. Iz temin tega brezna pa sije blaga luč, ki greje, a ne žge, ki osvetljuje, ne pa slepi, ki tolaži in ne obsoja. Občudovanja vredno je, kako je znal Rembrandt nakazati, da iz greha samega vznikne milost. A glej: ta božanska luč, ki sije sredi teme, postaja obraz – in kakšen je ta obraz! Obraz, ki je naš tu in zdaj, in obraz, ki je Jezusov za vekomaj.

MAGNIFICAT®

Okusite moč molitve!

Vsak dan

jutranja molitev
besedila za mašo
premišljevanje ali
življenje svetnika
večerna molitev

Vsak mesec

duhovno branje
umetniška dela
koralne antifone
novouglasben psalm
molitev ob koncu dneva

Vsako leto

12 števil
1 posebna številka

Spletna izdaja

brezplačen dostop za naročnike
na pametnih telefonih, tablicah, računalnikih
<https://www.druzina.si/revija/magnificat>

Magnificat, zakladi Cerkve

Molitev • Maša • Svetniki • Umetnost

Spremljajte nas na FB in IG @verujemrevije

Naročila: Družina, Krekov trg 1, 1001 Ljubljana,
01/360-28-28, narocila@druzina.si ali www.druzina.si



Avtor meditacij, ki spremljajo razstavo, je Pierre-Marie Dumont.

Uredila: Manica Ferenc

Prevod in priredba: Vesna Velkovrh Bukilica

Oblikovanje: Robert Debevec

Tisk: Povše, Ljubljana

Izdala in založila: Družina d. o. o.

Ljubljana, 2024



Družina d.o.o. / GALERIJA DRUŽINA, Krekov trg 1, 1000 Ljubljana
www.druzina.si



Razstava je nastala ob 10. obletnici
izhajanja revije *Magnificat* v slovenskem jeziku.

Avtor razstave in meditacij je Pierre-Marie Dumont, ustanovitelj revije *Magnificat*.
Prevod in priredba: Vesna Velkovrh Bukilica