

*Jure Mikuž, Ljubljana*

## EROTIZACIJA SVETNIŠKIH LIKOV V POZNEM SREDNJEM VEKU IN RENESANSI

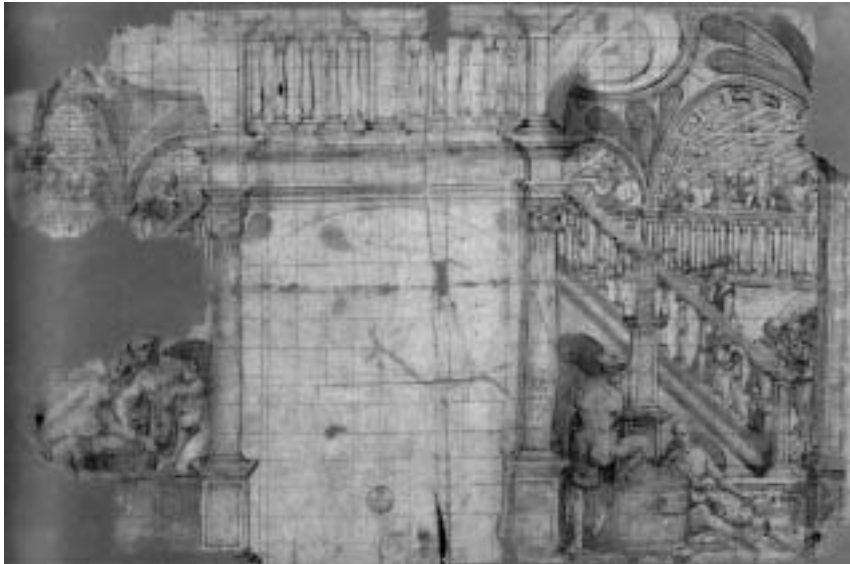
V poznosrednjeveški umetnosti so svetnike in svetnice, tudi najpomembnejše in celo Kristusa in Marijo, vedno bolj upodabljali kot resnične človeške postave z vsemi telesnimi značilnostmi. Njihova spontana drža in pogosto dvoumne poze, zapeljivi pogledi, modna oblačila, ki poudarjajo, prosejajo ali razkrivajo telesne obline, ustvarjajo vtis, da gre za bitja, ki se zavedajo svoje spolnosti in z njo nagovarjajo gledalca. K temu sta prispevala tako razvoj umetnosti same kakor tudi dogajanje v času, ki njene premene pogojuje. Zgodnje in visokosrednjeveški način shematičnega in simbolnega prikazovanja ljudi se je spreminjal v skladu z novim pojmovanjem narave in odnosom do abstraktnih verskih resnic, tako da so človeške postave postajale vedno bolj realistične in celo naturalistične. Razprava *Cur Deus Homo* Anselma Kanterburijskega je v 12. stoletju poudarila koncept človeka-Boga pogosto celo na račun Kristusove božje narave, kar je, nenazadnje, pobudilo tudi zanimanje za njegovo človeško spolnost, dotlej prikrito z njegovim božanstvom.<sup>1</sup> V času črne smrti pa je Kristus postal že povsem človeški. Prej nedostopni naravoslovni spisi antične filozofije, predvsem Aristotela,<sup>2</sup> so spremenili pogled na človeka, njegovo telo in funkcije, protorenesanse pa so z odkritji antičnih ostankov napovedovale renesanso in z njo drugačne predstave o anatomiji in aktu.<sup>3</sup>

Golo ali razgaljeno človeško telo, prikazano samostojno ali pri kakšni dejavnosti je postajalo pogost likovni motiv. Ljudje so naročali akte, da so z njimi opremljali zasebne prostore, največkrat spalnice, in razne predmete za domačo rabo, posebej tiste, namenjene mladoporočencem. Med njimi so bile priljubljene poslikave ali rezbarije na spod-

<sup>1</sup> ANSELME DE CANTORBÉRY, *Pourquoi Dieu s'est fait homme?* (ed. René Roques), Paris 1963; JOHN BUGGE, *Virginitas, an Essay in the History of a Medieval Ideal*, Den Haag 1975, pp. 81–83.

<sup>2</sup> Jacques LE GOFF, *Les intellectuels au Moyen Âge* (1985), slov. prev. *Intelektualci v srednjem veku*, Ljubljana 1998.

<sup>3</sup> ERWIN PANOFKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, London 1970.



Sl. 1. Albrecht Altdorfer, *Osnutek poslikave ene od sten v kopalnici škofijskega dvora v Regensburgu*, akvarelirana perorisba, okoli 1535, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

njem delu pokrova poročnih skrinj (*cassoni*), ki naj bi, predvsem tedaj zelo mlade, še najstniške neveste, precej mlajše od mož, poučile o tem, kaj jih čaka.<sup>4</sup> Najpomembnejši naročniki takih prizorov pa so bili cerkveni velikaši: leta 1515 je kardinal Bernardo Bibbiena, tajnik papeža Leona X., naročil Rafaelu, naj poslika njegovo kopalnico v Vatikanski palači z erotičnimi motivi in umetnik je izbral mitološke prizore.<sup>5</sup> Altdorferjeva poslikava kopalnice v nadškofijski palači v Regensburgu, v kateri je v začetku 16. stoletja večkrat prespal celo vladar sam, se ni ohranila. Osnutek kaže, da je bilo na steni upodobljeno mogočno stopnišče, po katerem se vzpenjajo in spuščajo ljudje, ki vojeristično opazujejo napol razgaljen par pri ljubezenskem dejanju levo, desno pa golo

<sup>4</sup> Patricia SIMONS, Alert and Erect, Masculinity in Some Italian Renaissance Portraits of Fathers and Sons, *Postures of Dominance and Submission in History* (ed. Richard C. Trexler), Binghamton, N. Y. 1994, pp. 163–175; Jacqueline Marie MUSACCHIO, Imaginative Conceptions in Renaissance Italy, *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy* (ed. Geraldine A. Johnson, Sara F. Matthews Grieco), Cambridge 1997, pp. 42–60.

<sup>5</sup> Peter WEBB, *The Erotic Arts*, London 1975, p. 115.

žensko pri umivanju najbolj intimnih delov telesa (sl. 1).<sup>6</sup> Upodobljen je bil torej motiv javnih kopeli, ki so bile v pozni antiki skupne za oba spola in so jih od nekdanj pojmovali kot prostor medsebojnega vzburjanja. Na to so opozarjali že Plinij, Kvintilijan in prvi cerkveni očetje. Hieronim, čigar prijateljica Pavla je trdila, da čistost (*munditia*) telesa in obleke pomenita umazanijo duše, jih ni maral; prepričan je bil, da se mora odrasla devica sramovati svojega telesa in niti sama ne sme prenesti pogleda na lastno goloto.<sup>7</sup> Na kakšnem glasu so bile mešane kopeli v tem času priča tudi jezikovno dejstvo: termin *stew*, ki jih je v Angliji označeval, je postal tudi sinonim za javno hišo in za prostitutko.<sup>8</sup>

Drugi javni prostor, sopomensko vezan na goloto in razvrat, je bilo v srednjem veku gledališče, v katerem so igralke obravnavali kot strežajke oziroma prostitutke. O njih je, približno istočasno kot Hieronim, moraliziral Janez Zlatousti: »Ko greste v gledališče in v njem zasedete najboljše mesto, da zasitite svoje poglede z žensko goloto, začitute trenutni užitek in začne vas požirati vročica. Ko vidite ženske, ki se nastavljajo tako, da kar najbolj pokažejo svoje obline, ko oči in ušesa ne sprejemajo drugega kot sramotno ljubezen [...], kaj se odtlej dogaja z vašo častjo, ko so s takimi besedami, s takimi prizori, s takimi vznemirjanji duše in s takimi sanjami zapolnjene vaše noči?«<sup>9</sup> Gledališče, posebej verske igre, mirakli in misteriji, ki so upodabljali križev pot, telovo, pekel in druge verske vsebine, je v tem času seglo v prostor vsakodnevnega življenja in s stališča obravnavanja golote ni bilo dosti drugačno od procesij, vaških prošenj, karnevalov in glumaških vragolij. Vse to so bile, kot so grmeli pridigarji, priložnosti za greh, ki ga podžigajo nespodobne telesne drže, opolzke geste in javna razgaljanja. Čim bolj

<sup>6</sup> Peter HALM, Ein Entwurf A. Altdorfers zu den Wandmalereien im Kaiserbad zu Regensburg, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 53, 1932, 207–230; Franz WINZINGER, *Albrecht Altdorfer, Zeichnungen*, München 1952, p. 95, cat. 112.

<sup>7</sup> SAINT JÉRÔME, *Lettres* (ed. Jérôme Labourt), Paris 1949–1963, 8 vol., 5, 1955, 107, 11, p. 156, 108, 20, p. 187.

<sup>8</sup> Vern L. BULLOUGH, Prostitution in the Later Middle Ages, *Sexual Practices and the Medieval Church* (ed. Vern L. Bullough, James Brundage), New York 1982, pp. 176–186; James BRUNDAGE, *Law, Sex and Christian Society in Medieval Europe*, Chicago, Ill., London 1987, *passim*.

<sup>9</sup> JEAN CHRYSOSTOME, *Œuvres complètes* (ed. Jean-Baptiste Jeannin), Arras 1887–1888, 11 vol., 11, pp. 209–210.

se je krepila realistična estetika, tem bolj so prizori vsakdana postajali tudi likovni motivi: preproste kmečke noše, burkaške teatarske oprave in nova moda premožnejših, predvsem pa navade in razvade vseh slojev so ponujali dovolj opore tudi za erotizacijo upodobljenih teles.<sup>10</sup>

Razuzdani motivi so hkrati postajali priljubljeno orožje satire, ki se je, posebej s pojavom grafike, nezadržno širila. Hkrati pa je narekovalo ustrezne ilustracije tudi naraščanje literature bolj ali manj pornografskega žanra.<sup>11</sup> Te se niso dosti razlikovale od tistih, ki so dopolnjevala besedila spolnih priročnikov; ti so ljudi učili, pa tudi svarili, kaj je neprimerno početi. In če so, so jih čakale hude telesne kazni.<sup>12</sup> Da bi dosegle svoj namen, so morale biti eskemplarične, zato so bile pravi javni spektakli, v katerih so se rablji sadistično izživljali nad žrtvami. Predvsem mučenja krivovercev in čarovnic so bila osredotočena na erogene telesne dele, kar so kronisti še pretirano opisovali in upodabljali in tako širili eksemplaričnost tudi med tiste, ki niso bili navzoči. Taki prizori so bili ustrezna osnova za naslednjo ikonografsko nalogo, ki je še bolj podžigala ustvarjalno domišljijo, za prikazovanje svetniških mučeništev (sl. 2, 3).<sup>13</sup>

Najustreznejši pretekst diskurza o golem telesu pa so razni apokrifni spisi in poročila o vizijah, ki prikazujejo muke zavrženih ob zadnji sodbi. Širili in dopolnjevali so se od samih začetkov krščanstva, od Petrovega *Razodetja* s konca 1. stoletja, Pavlovega iz 4. stoletja prek Wettijevega iz 9. stoletja. Najbolj pa se je domišljija razmahnila v 12. stoletju, ko se je uveljavil koncept vic. Predvsem zgovorni sta videnji Alberika iz Settefratija in Tunsdala, ki, po zgledu starejših besedil, govorita o tistih, ki bodo kaznovani zaradi pohotnega posvečanja lastnemu ali drugemu telesu. Po načelu, da bo kaznovan organ, ki je grešil,

<sup>10</sup> Karl YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vol., Oxford 1933; Mihail BAHTIN, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, fr. prev. Paris 1970.

<sup>11</sup> John W. BALDWIN, *The Language of Sex, Five Voices from Northern France around 1200*, Chicago, Ill., London 1994; Janetta REBOLD BENTON, *Medieval Mischief, Wit and Humour in the Art of the Middle Ages*, Stroud 2004.

<sup>12</sup> Michael CAMILLE, *The Medieval Art of Love, Objects and Subjects*, London 1998.

<sup>13</sup> Mitchell B. MERBACK, *The Thief, the Cross and the Wheel, Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, London 1999.

PREGLEDNI ČLANKI



Sl. 2. *Mučeništvo sv. Agate*, freska, 15. stol., Ris (Auvergne), cerkev sv. Agate



Sl. 3. Mojster svetega sorodstva, *Oltar svetega Boštjana*, okoli 1493, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

so obsojeni na večno trpljenje vsi, ki so imeli nespodobne spolne odnose, ki so prakticirali sodomijo ali zoofilijo, mlada dekleta, ki so izgubila devištvo, duhovniki in ženske, ki so jih ti zapeljali, krivci za prešuštva in incest, pa tudi vsi, ki so karkoli podobnega počeli ob nedeljah in praznikih, ko je to prepovedano.<sup>14</sup>

Motiv zadnje sodbe je kmalu postal obvezen pri krasitvi sakralnega prostora in v njem ima golota poseben svarilen in simbolen pomen: v tem trenutku ne more nihče ničesar skriti, vsak je gol. Zato v Giottovi realizaciji v Padovi hudiča nasilno vlečeta obleke z moškega, katerega razgaljeno veliko spolovilo priča o teži njegovega greha.<sup>15</sup> Vendar prizor obsojenih na pekel ni bil edini, v katerem so podobe golega telesa in njegovih dejavnosti dobile legitimno mesto v svetem prostoru. Spodnje ploskve dviznih kornih sedežev, kapitele in druge, očem deloma skrite arhitekturne člene so velikokrat krasili erotični prizori. Ti so se, kot del resničnega sveta, ki povečuje verodostojnost svetniških zgodb, hitro uveljavili kot njihov sestavni del. To je prispevalo, da so tudi tiste akte, predvsem ženske, ki so jih dotlej, vernikom v svarilo pred grehom, upodabljali shematično – poosebljeno luksurijo ali Evo – prikazovali vedno bolj čutne in v nedvoumnih pozah, prav takšnih, ki jih je v tem času vpeljevala tudi ikonografija drugih starozaveznih in mitoloških prizorov (sl. 4). Pod pretvezo upodabljanja antičnih junakinj in junakov in njihovih erotičnih dejavnosti so postave Kleopatre, Salome, Suzane, Lukrecije ali Judite vplivale na upodabljanje grešnic, kakršna je bila Marija Magdalena, in tudi drugih svetnic ter končno same Marije. Meja med svetim in posvetnim je bila zabrisana in še tako poduhovljene postave so vzbujale povsem čutne odzive. Večina primerov je seveda uničila reformacija in pozneje še drugi moralizatorski in estetski posegi. Najboljši ohranjeni primer je delo Jeana Fouqueta, ki je devico Marijo naslikal kot Agnès Sorel, ljubico francoskega kralja, v modni noši z bujnim, razgaljenim oprsjem. Dojke so sicer namenjene otroku

<sup>14</sup> Jacques LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris 1981; Jan Swango EMERSON, Harmony, Hierarchy, and the Senses in the "Vision of Tundal", *Imaging Heaven in the Middle Ages, a Book of Essays* (ed. Jan Swango Emerson, Hugh Feiss), New York, London 2000, pp. 3–46; Jure MIKUŽ, Med smrtjo in »drugo smrtjo«, strah kot sistem obvladovanja in pokoritve v poznem srednjem veku, *Emzin*, 3/4, 15, 2005, pp. 118–121.

<sup>15</sup> Andrew LADIS, The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel, *Art Bulletin*, 4, 68, 1986, pp. 581–596.

## PREGLEDNI ČLANKI



Sl. 4. Risba po Hansu Baldungu, *Adam in Eva*, okoli 1530, Coburg, Kunstsammlungen der Veste

v naročju, v katerega upira pogled, vendar jih obenem povsem nedvoumno ponuja tudi gledalcu, saj je bila dvorjanka znana po tem, da je svoje lepe prsi rada javno razkazovala (sl. 5).<sup>16</sup>

Naraščajoči naturalizem in z njim poudarjanje spolnosti je tudi posledica splošnega stanja morale v času, ko so se začeli rahljati vzvodi, s katerimi je Cerkev dotlej nadzorovala telo in obvladovala zaseb-

<sup>16</sup> Megan HOLMES, Disrobing the Virgin, the "Madonna Lactans" in Fifteenth-Century Florentine Art, *Picturing Women* 1997, cit. n. 4, pp. 167–195; Jure MIKUŽ, *Kri in mleko, sugestivnost podobe I*, Ljubljana 1999, pp. 250–251.



Sl. 5. Jean Fouquet, *Marija z otrokom*, ok. 1460, Antwerpen, Koninklijk Museum

no življenje.<sup>17</sup> Stroga načela na tem področju, ki jih je stoletja vzpostavljala in pridigala, je s svojim početjem sama najbolj dezavuirala. Zgled so bili tako najvišji dostojanstveniki, papeži, kot je bil Borgia, kakor navadni menihi, ki so kršili zaobljube o vzdržnem življenju, in duhovniki, ki so se požvižgali na celibat. Velik cerkveni razkol leta 1378, simonija, pohlepnost, uvajanje novih dajatev in druge manifestacije krize, po drugi strani pa humanistična kritika takega stanja so spodbudili laično pobožnost s paraliturgijo, v kateri so se, posebej med preprostimi ljudmi, velikokrat obudili pritajeni, nikoli izkoreninjeni poganski običaji, ki do telesa niso imeli zadržkov, kakršne je vpeljalo krščanstvo.<sup>18</sup> Zato je njho-

<sup>17</sup> Predvsem Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris 1975; *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité, I*, Paris 1976; *L'usage des plaisirs. Histoire de la sexualité, II*, Paris 1984; *Le souci de soi. Histoire de la sexualité, III*, Paris 1984.



va verovanja in obrede prežemalo praznoverje in čaščenje, ki je bilo s Cerkevenga stališča krivoversko in čarovniško. Sveto se je prepletlo z najbolj slikovitimi manifestacijami spolnosti iz vsakdanjega življenja; podobe, mirakli in misteriji, eksempli in spisi, ki so bile sestavni del laične pobožnosti, so izgubljali avro duhovnosti in porajali povsem drugačne misli in želje, kot bi jih morali: namesto da bi gasili, so razplamtevali, namesto da bi svarili, so spodbujali. Svetniki, njihovi čudeži, razne prikazni in videnja, ki so izvirali iz nadnaravnega in pripadali svetu onkraj in so jih kot take tudi upodabljali, so vdrli v resnični svet. Ljudje so z njimi komunicirali kot z živimi, njim enakimi bitji.<sup>19</sup>

Glavni vzrok takega stanja je bil, da krščanstvo, ki je svojo vero utemeljilo na sovraštvu malikovalstva, ves srednji vek ni uspelo opredeliti razlike med poganskim in svojim čaščenjem podobe. Ob koncu obdobja je vprašanje, kaj se pravzaprav časti v »rezanem« polenu ali kamnu, v vidni in materializirani podobi nevidnega in duhovnega, ki so si ga zastavili že prvi cerkveni misleci, ostalo nedogovorjeno.<sup>20</sup> To je postalo posebej pereče v času, ko je Cerkev čutila, da sta njena moč in oblast ogroženi. Človeku, navajenemu po domače komunicirati z upodobljenimi svetimi bitji, ki so mu bila tudi amuleti, talismani, zaščitniki in prijatelji, je bilo težko vcepiti abstraktno učenje, po katerem Kristus v podobi ni ne človek ne Bog, ampak da Bog, šele s tem, ko je upodobljen kot človek, deluje na zemlji kot čudodelnik, zdravnik in sodnik. Podoba, čeprav sama po sebi ni Bog, pa pomeni, označuje Boga, zato jo je treba, da bo učinkovala po božje, tudi po božje častiti, saj se njej izkazano spoštovanje prek nje naslavlja na Boga. Z njim je namreč neločljiva in zato tisti, ki pred njo moli ali jo poškoduje, časti ali užali Boga samega, katerega vidno izoblikovano bistvo je podoba. Vzpostavil se je zamotani odnos čudežnega poistenja med upodobljenim in njegovo podobo, ki so mu mnogi nasprotovali v imenu neupodobljivosti abstraktnega božjega bitja in biblijske prepovedi čaščenja podobe (2 Mz 20, 4). Tudi pod vpli-

<sup>18</sup> Peter BROWN, *The Body and Society, Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York 1988.

<sup>19</sup> Karl-Adolf KNAPPE, „Um 1490“, zur Problematik der altdeutschen Kunst, *Festschrift Karl Oettinger, Erlanger Forschungen*, 20, 1967, pp. 303–352; BAHTIN 1970, cit. n. 10.

<sup>20</sup> Michael CAMILLE, *The Gothic Idol, Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge 1989, pp. 203 ss.

vom vzhodnih ikonoklastičnih spopadov se je na Zahodu z *Libri Carolini* (leta 794) uveljavilo mnenje, da je podoba, ker ne more biti drugačna kot materialna, neustrezna za *transitus* med stvarno obliko in duhovnim in ne sodi med svete predmete, kot so sveto pismo ali misterij križa. Vendar pa se je začel odnos med podobo in prototipom v naslednjih stoletjih pod vplivom kulturne prakse in sholastičnega razlikovanja med podobo kot stvarjo in podobo kot podobo stvari spreminjati. Utrdilo se je prepričanje, da ima vsaka podoba pravico do istega čaščenja kot upodobljenec, katerega podoba je, kar je dodatno prispevalo k že omenjenemu poznosrednjeveškemu realističnemu pojmovanju, v katerem se je razlikovanje med obema čaščenjema popolnoma izgubilo. Ne samo podobo Boga, ampak tudi vsakega svetnika so ljudje dojemali tako, kot da bi bila pred njimi sveta oseba sama.<sup>21</sup>

Cerkev, ki ob koncu srednjega veka ni več mogla učinkovito nadzorovati telesnega in duševnega življenja vernikov s strogim učenjem, grožnjami in obljubami onostranstva, je vedno bolj dopuščala čudeže, ki jih je, poleg hostije, izvajalo vedno več svetnikov, njihovih zemeljskih ostankov in drugih posvečenih znakov.<sup>22</sup> Ti so uravnavali usodo posameznika in skupnosti, odmerjali veselje in žalost, opozarjali in svarili. Svetih bitij je bilo vedno več: obljube zveličanja so se množile s prikazovanjem novih svetnikov, ki so jih oznanjali predvsem sekularni duhovniki. Pogumno preračunljivi zastavek Cerkve, a kot se je kmalu izkazalo tudi dvorezni, dopuščati najbolj skrajne oblike laične pobožnosti, je povzročil kar se da nenavadne manifestacije, med katerimi je posebej povedna kanonizacija psa hrta za svetnika.<sup>23</sup> Razglašene ali nerazglašene svete osebe in njihove relikvije so potrebovale nove svete prostore, oltarje in druge kulturne objekte, kar je vse bolj spominjalo na pogansko malikovanje in mnogo-

<sup>21</sup> Jean WIRTH, *L'image médiévale, naissance et développements (VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris 1989; Jean WIRTH, *L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Âge, L'image et la production du sacré* (ed. Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser), Paris 1991, pp. 139–164; Jean WIRTH, *Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente, Iconoclasm, vie et mort de l'image médiévale*, Musée d'histoire Berne, Strasbourg, Zürich 2001, pp. 28–37.

<sup>22</sup> Anton LEGNER, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.

<sup>23</sup> Jean-Claude SCHMITT, *Le saint lévrier, Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII<sup>e</sup> siècle* (1979), Paris 2004.

boštvo, na kar so že zgodaj opozarjali tudi kritiki znotraj Cerkve. Z najrazličnejšimi oblikami čaščenja svetnikov kot posrednikov do Boga in vedno bolj fanatičnim oboževanjem tega Marijinega privilegija so ljudje pozabili bistveno, obračati se k Bogu samemu.<sup>24</sup>

Pobožnost preprostega, v veliki meri nepismenega ljudstva ni mogla biti odvisna od zapisane besede, pač pa od pridigane in od njenih upodobitev. Te upodobitve so imele vse pomembnejšo vlogo, saj so bile v raznih oblikah in tehnikah navzoče povsod. Realizem in renesančna estetika sta krepila njihovo prepričljivost, tako da so postajale za stik s svetim podobe enako učinkovite kot klicanje svetnikov in čaščenje njihovih relikvij, hostije ali križa in ekstatična videnja ter mistična prikazovanja. Cerkev je ob koncu srednjega veka torej udejanjila sklepe drugega vesoljnega zbora v Nikeji iz leta 787, kjer so proti ikonoklastom evforično in, kot se je hitro izkazalo, prenačljeno zapisali: »Če Bog lahko dela čudeže prek kosti, je jasno, da jih lahko dela tudi prek podob, molitev in mnogih drugih stvari«. In da bi videli kosti, ljudem zdaj ni bilo treba več romati do krajev, kjer so jih hranili; ustrežneje je bilo kar doma posvetiti obeležja, za katere so bili prepričani, da posredujejo božjo moč. Med temi predvsem podobe, čeprav – z izjemo le redkih – niso imele stikov s svetim. Toda njihova tesna povezava z obredjem je večala njihov ugled in kmalu jih je veliko zmoglo delati čudeže. Zato so jih začeli škofi posvečati z istimi obrazci kot oltarje in cerkve. Verniki so molili pred upodobljenci in v njihovem imenu prosili Boga, da jim podeli možnost posredovanja pri njem prek njihove podobe. Prek te je svetnik dobil vse apotropijske in zdravilne sposobnosti, zanje pa je zahteval, da ga častijo kot bi bil živo bitje, ki ga na zemlji zastopa njegova podoba.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Peter BROWN, *The Cult of the Saints, its Rise and Function in Latin Christianity*, Chicago, Ill. 1981, pp. 3–22; Jean DELUMEAU, *Rassurer et protéger, le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris 1989, pp. 186–193, 201 ss.

<sup>25</sup> Poleg doslej navedenih del še: Ernst von DOBSCHÜTZ, *Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1889; Gerhard WOLF, *Salus populi Romani, die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990; Moshe BARASCH, *Icon, Studies in the History of an Idea*, New York, London 1992; Georges DIDI-HUBERMAN, *Puissances de la figure, exégèse et visualité dans l'art chrétien, Encyclopaedia universalis. Symposium, les enjeux*, Paris 1993, pp. 608–621; *L'image, fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, Cahiers du léopard d'or*, 5 (ed. Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt), Paris 1996.

Podobe so torej prevzele čudodelne moči na njih upodobljenih svetnikov in svetnic. Miniature kažejo prizore, v katerih upodobljeni komunicirajo z verniki, ki zanosno molijo pred njimi. Zdi se, da kot kipi ali slike gledajo v njih, da se odlepljajo od svojih nosilcev in jih objemajo, podojijo, poučujejo, celo udarijo, kar vse samo še podžiga versko gorečnost.<sup>26</sup> Ta domišljajska projekcija, to izenačenje upodobljenega in njegove upodobitve je bilo lahko celo tako popolno, da je že v 9. stoletju Agnello iz Ravenne zapisal življenja nekaterih svetnikov, ne da bi jih poznal, samo s tem, da je bil zatopljen v pobožno kontemplacijo pred njihovo podobo.<sup>27</sup> Za nas je zanimivo, da so največjo apotropijsko prepričljivost dosegle prav podobe, ki so v 15. stoletju, pogosto v funkciji laične in zasebne pobožnosti, krasile sakralne prostore v podalpskem področju današnje Švice, Bavarske, Južne Tirolske, severne Italije, Avstrije in Slovenije.<sup>28</sup>

Prepričljivost podob je še krepila praksa meditiranja pred njimi, ki je v tem času skupaj z ikonami in njihovimi motivi prišla z Vzхода. Čeprav so teologi vztrajali, da je Kristus resnično navzoč samo med uradno evharistično mašo v cerkvi, so bili ljudje prepričani, da se z njim neposredno srečujejo tudi med lastnim obredjem. Njihova duša se je v zamaknjenosti združila z njim, z njegovo materjo in drugimi mučenci in obudila njihovo trpljenje, namenjeno njenemu zveličanju. To so omogočile podobe, pred katerimi so molili, in besede raznih pridigarjev, ki so jim odzvanjale: »Brez strahu se približaj križu, ga strastno objemi in se z ljubeznijo dotakni križanega [...], vrzi se predenj na tla in ostani tam ležeč, ne oddaljuj se od križa, dokler ne boš končno vreden, da boš prejel kapljico krvi, ki bo spolzela z njega«. <sup>29</sup> Molvec se je lahko odzval z odsekanimi, vse hitreje skandiranimi besedami, ki so kot mantra poglabljale

<sup>26</sup> David FREEDBERG, *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Ill. London 1989, pp. 286–313.

<sup>27</sup> Alain BOUREAU, Vues de l'esprit, esquisse pour une histoire de l'évocation visuelle de Dieu, *Nouvelle revue de psychanalyse*, 35, 1987, pp. 67–97.

<sup>28</sup> Dominique RIGAUX, Usages apotropaiques de la fresque dans l'Italie du Nord au XV<sup>e</sup> siècle, *Nicée II, 787–1987, douze siècles d'images religieuses* (ed. François Bœspflug et Nicolas Lossky), Paris 1987, pp. 317–331.

<sup>29</sup> THOMAS A KEMPIS, *Orationes et meditationes de vita Christi, Opera omnia* 5, (ed. Michael J. Pohl), Freiburg i. Br. 1902, 1, 12, 18, p. 116; Johannes TRIPPS, Les images et la dévotion privée, *Iconoclasm* 2001, cit. n. 21, pp. 38–45.

njegovo ekstazo in mu v duhovnem stanju morda prinašale celo telesno ugodje (kakor beremo v redovnicam namenjenemu anglosaksonskemu priročniku): »Jezus, resnični Bog, božji sin! Jezus, resnični Bog, resnični človek. Človek, ki ga je rodila devica! Jezus, moja sveta ljubezen, moja popolna milina! Jezus, moje srce, moja duša, tolažnik moje duše! Mili Jezus, moj ljubi, moje življenje, moja luč! Moj zdravilni balzam, moja kaplja medu, moje vse v kar verujem! Naj moje telo visi skupaj s tvojim na križu in naj me ne snamejo z njega do moje smrti!«<sup>30</sup>

Zgodovinski viri pričajo, da lahko pogled na del upodobljene človeške anatomije povzroči enako vznemirjenje kakor bi ga pogled na ustrezni del živega telesa. To velja predvsem za obdobja, v katerih so ustvarjalci stremeli k realizmu, k popolnemu poistenju upodobitve z upodobljencem. Pogosto se zgodi, da se želja po spolnih odnosih z resničnimi ljudmi projicira na nedostopne ali celo neresnične postave, upodobljene z brezhibno mimetično prepričljivostjo. V tem pozni srednji vek ni dosti drugačen od pozne antike, kjer so se kristjanom poganski maliki gnusili tudi zato, ker so, kot odlično posnete podobe resničnega človeka, lahko povzročali razvrat. Največkrat so bili to ženski akti, namenjeni vzbujanju moškega poželenja. Klemen Aleksandrijski je zapustil obsežen napad na zlorabo tovrstnih podob, iz katerega lahko povzamemo: »Fidija iz Aten je zapisal na prst svojega Zevsu ‚Pantark je lep‘, saj ni bil zanj Zevs tisti, ki bi bil lep, ampak je bil zanj lep objekt njegove ljubezni [...]. Ko je bila kurtizana Frina v cvetu lepote, so vsi slikarji slikali Afroditi njene poteze [...]. Sami morate torej presoditi, ali hočete oboževati kurtizane!« Nekemu Demetriju, ki se je razglasil za boga, »so Atenčani celo pripravili poroko z Ateno. Toda on je preziral boginjo, saj se ni mogel poročiti s kipom; povzpел se je torej na Akropolo skupaj s kurtizano Lamijo, se z njo združil za zaveso, ki je skrivala Atenin kip, in tako izpostavil pogledu stare device nespodobne poze mlade kurtizane. [...]. Pigmalion s Cipra se je zaljubil v slonokoščeni kip, bil je Afroditin in boginja je bila gola. Njena lepota ga je zapeljala in Ciprčan se je združil s kipom. [...]. Take sprevrženosti lahko pri nerazumnih bitjih povzročijo perverzna sposobnost umetnosti.«<sup>31</sup> Med redki-

<sup>30</sup> BUGGE 1975, cit. n. 1, pp. 105–106.

<sup>31</sup> CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le protreptique* (ed. Claude Mondésert), Paris 1976, 4, 53, 4–62, pp. 116–125.

mi ohranjenimi slikami tistega časa je prizor Afrodite, ki vrže svoj plašč Marsu prek glave in pri tem razgali oprsje. Klemen se je spotaknil tudi ob ta motiv: »Večina ljudi, ki se je prepustila razvratu, je okrasila svoje spalnice z določenimi majhnimi slikami, obešenim v isti višini, kot so nabožne podobe, kot da bi bila nevzdržnost zanje pobožno dejanje. Medtem ko se objemajo ležeči v svojih posteljah, gledajo golo Afrodito, ujeto v združitvi z Marsom [...]. Vaše oči so se pokvarile in, kar je še bolj čudno, vaš pogled je prešuštoval že pred objemi.«<sup>32</sup>

Zadnji Klemnov stavek je bistro opažanje o konceptu »Schalust«, vredno freudovskega in lacanovskega psihoanalitika.<sup>33</sup> Vendar se je ta razvijal že ves krščanski srednji vek, ki se je zavedal, da še tako strog nadzor telesa ne more preprečiti grešnih želja, ker se te ne porajajo samo v razumu in srcu, ampak tudi v čutih, prek katerih vstopa poželenje v telo. Da je med temi najpomembnejši vid, opozarja že evangelijski stavek, ki ga navajajo vsi, ki razpravljajo o tem vprašanju: »Kdor koli gleda žensko, da jo poželi, je v srcu že prešuštoval z njo« (Mt 5, 28). Ker je poželenje že v pogledu, ženska ni več devica, že če se pokaže v javnosti, saj je pogled enak posilstvu. Vse je torej že v prvem pogledu, sklepa Tertulijan. »Zaradi kratkega užitka prvega pogleda smo podvrženi dolgemu in nepretrganemu mučenju«, meni Janez Zlatousti, ki ve, da je »žena videla, da je drevo dobro za jed, mikavno za oči in vredno poželenja« (1 Mz 3, 6). Andrej Kaplan, osebni duhovnik francoskega kralja, v svoji znameniti palinodiji *De amore* piše, da ko hoče plemič osvojiti plemkinjo, prosi za dovoljenje, da jo gleda s telesnimi očmi, saj edino tako lahko pomiri svoje poželenje.<sup>34</sup>

V poznem srednjem veku mnogi svarijo, da je spolno poželenje, ki se začne s pogledom, preglasilo versko vnemo, ki bi jo moral isti

<sup>32</sup> CLÉMENT D'ALEXANDRIE 1976, cit. n. 31; Thomas F. MATHEWS, *The Clash of Gods, a Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, N. J. 1992, p. 180, n. pp. 215–216.

<sup>33</sup> Sigmund FREUD, *Triebe und Tribschicksale* (1915), *Studienausgabe* 3, pp. 75–102, Jacques LACAN, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), slov. prev. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Ljubljana 1980, pp. 93–107.

<sup>34</sup> ANDRÉ LE CHAPELAIN, *Traité de l'amour courtois* (ed. Claude Buridant), Paris 1974; BALDWIN 1992, cit. n. 11, pp. 140 in *passim*; CAMILLE 1998, cit. n. 12, pp. 27–50; Jure MIKUŽ, Pogled in poželenje, *Poligrafi* 5, 19–20, 2001, pp. 147–169.

pogled spočeti. Seveda je pogledov in videnj več vrst, od notranjih, duhovnih, do telesnih.<sup>35</sup> Cezarij iz Heisterbacha, denimo, ob videnju neke redovnice pripominja, da je bil v njem Kristusov objem tako silovit, da je popolnoma potešil njeno vznemirjenje, ki je bilo posledica skušnjave.<sup>36</sup> Vasari pripoveduje, da je Fra Bartolomeo naslikal svetega Boštjana, »golega v inkarnatu, katerega velika mesena milina se je popolnoma skladala z lepoto telesa [...]. Ko je bila slika razstavljena v cerkvi, so menda bratje med spovedovanjem opazili, da je Fra Bartolomeova nadarjenost, ki je porodila obsceno lepoto modela, zapeljevala v greh tiste, ki so ga opazovali.«<sup>37</sup> Slikarju Totu de Nunziata pa je neki someščan zaupal svojo zgroženost nad umetniki, ki ne znajo delati drugega kot obscene stvari. Zato mu je naročil, naj naslika Marijo častljivo, da ne bi vzbujala strasti; mojster jo je naslikal z brado.<sup>38</sup> Tudi Leonardo trdi, da če »pred zaljubljenca postavi pravo sliko ljubljene, jo ta poljublja in ji govori, in z njo pogosto počne tisto, česar ne bi počel z istimi lepotami, ki mu jih predstavlja pisec [...]. Zgodilo se mi je že, da sem izdelal sliko, ki je predstavljala božansko bitje; odkupil jo je neki zaljubljenec in želel z nje umakniti znake božanskosti, da bi jo lahko ljubil brez strahu; vendar je vest nazadnje premagala vzdihljaje in poželenje in moral jo je odstraniti iz hiše.«<sup>39</sup>

Na take primere, ki so se širili kakor legende, so tudi kritiki reagirali stereotipno. Nekateri so uporabljali Klemnove formulacije, drugi spet so se sklicevali na svetega Hieronima, da je treba sramne dele telesa zaradi spodobnosti poimenovati z evfemizmi. Alberti pa je svetoval slikarjem, naj jih iz sramežljivosti (*alla vergogna e alla pudicizia*) pokrijejo »s krpo, listom ali roko«.<sup>40</sup> Zgled Pigmalionovega mita je bil tako priljubljen, da so zaljubljenost v kip poimenovali z izrazom *agalmatophilia*, ki je pozneje postala dokaz umetnikove

<sup>35</sup> Michael CAMILLE, *Gothic Art, Glorious Visions*, New York 1996, pp. 16–21, 103–131.

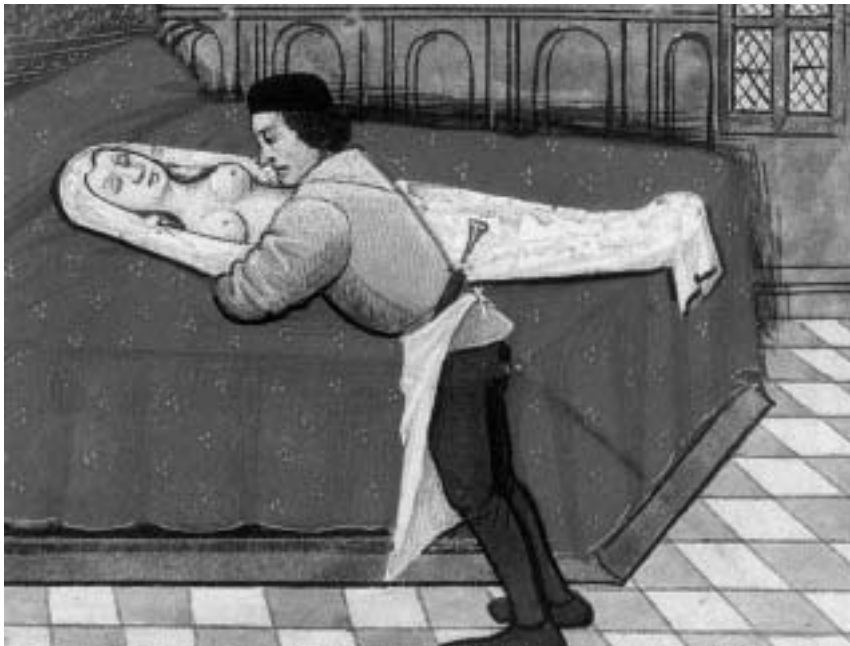
<sup>36</sup> CAESARIUS VON HEISTERBACH, *Johann Hartliebs Übersetzung des Dialogus miraculorum* (ed. Karl Drescher), Berlin 1929, 8, 16, p. 115.

<sup>37</sup> Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (ed. Gaetano Milanesi), Firenze 1906, 9 vol., 4, p. 188.

<sup>38</sup> VASARI 6, 1906, cit. n. 37, pp. 535–536.

<sup>39</sup> LEONARDO DA VINCI, *Traktat o slikarstvu*, Ljubljana 2005, p. 22.

<sup>40</sup> Leon Battista ALBERTI, *Della pittura, Über die Malkunst* (ed. Oskar Bätschmann, Sandra Gianfreda), Darmstadt 2002, pp. 130–131.



Sl. 6. Robinet Testard, *Pigmalion se skuša ljubiti s kipom*, okoli 1480, *Roman de la rose*, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, fol. 151<sup>r</sup>

odličnosti.<sup>41</sup> (sl. 6) Najbolje se moraliziranje odraža v literarni debati ob pesniški zbirki Antonia Panormite *Hermaphroditus*, izšli po letu 1420: »Celo slikarji, ki jim je tako kot pesnikom vse dovoljeno, kadar naslikajo golo žensko, vseeno pokrijejo pohujšljive dele telesa z nekaj tančicami. Če pa vsebuje slika kakšen nespodoben predmet, posnemajo svojo vodnico naravo, ki je tiste dele, ki so kakorkoli sramotni, skrila daleč od pogledov,« piše Poggio Bracciolini. Z njim je polemiziral Guarino iz Verone: »Ali kaj manj hvalimo Apela, Fabija in druge slikarje, ker slikajo gole in razkrite tiste dele telesa, ki so po volji narave raje skriti?«<sup>42</sup>

Sredi 15. stoletja je povzdignil glas nad tistimi, ki »grešijo, kadar delajo podobe, ki vzbujajo poželenje ne s svojo lepoto, ampak s svojim videzom, ko prikazujejo gole ženske in podobne stvari«, sveti

<sup>41</sup> John SHEARMAN, *Only Connect. Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington D.C. 1992, p. 48; CAMILLE 1998, cit. n. 12, pp. 148–155.



Antonin.<sup>43</sup> Savonarola pa je zasnoval celo umetniško reformo, ki je predvidevala za moralno sramotna dela postavitev »grmad nečimrnosti«. Čeprav je sam končal na eni izmed njih pa je uspel spreobrniti umetnike, kot sta bila Botticelli in Fra Bartolomeo, s trditvami: »Ali mislite, da je bila devica Marija oblečena tako, kot jo vi prikazujete [...]? Vi, ki jo oblačite v opravo kurtizan.«<sup>44</sup> Vasari pripoveduje, kako je Savonarola »s prižnice vsak dan grmel, da obscene slike, glasba in knjige, ki govorijo o ljubezni, napeljujejo duše k slabemu; poslušalce je prepričeval, da v hišah, kjer živijo mlada dekleta, ne smejo imeti moških ali ženskih aktov.«<sup>45</sup>

Vendar čutnosti človeškega telesa ni odkrivala samo italijanska renesansa. Tudi na severu so cenzorji obsojali nemoralo v nabožni umetnosti. Navajali so iste argumente kot južni kolegi in tako napovedovali kritiko podobe, ki jo je razvila reformacija. Nikolaj iz Dresdna je leta 1414 v *De imaginibus* uporabil husitsko ikonoklastično dokazovanje, da je čaščenje podob posledica človeške norosti in duhovniške pohlepnosti. Hinavščina umetnikov izvira iz tega, ker upodabljajo stvari, ki jih niso videli: svetnikom nadenejo videz nespodobnih ljudi, lepih žensk in moških, s čimer vzbujajo pri gledalcih grešne skušnjave.<sup>46</sup> V svojih polemikah, predvsem o pokvarjenosti mladine, je Jean Gerson opozarjal, da morajo oblasti v krščanskih deželah skrbeti za pravilno vzgojo in oblikovanje morale otrok in doraščajočih. Kajti tako kakor stari tudi mladina črpa iz izmišljenega in obscenega sveta podob. To potegne domišljijo v bolešno brezno utvar in zmot, ki pahnejo vernike v nenormalne ljubezenske odnose, grenkejšje kot smrt. Ob svetih praznikih mladina, tako dečki kakor deklice, kupujejo v cerkvah podobe sprevržene golote in kar je še huje, ponujajo jim jih brezbožne matere in nesramna služinčad. Treba je preprečiti, da kvarijo mladino s perver-

<sup>42</sup> Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators, Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, London 1971, pp. 39–40.

<sup>43</sup> *Images, l'Église et les arts visuels* (ed. Daniele Menozzi), Paris 1991, p. 152.

<sup>44</sup> *Images* 1991, cit. n. 43, pp. 155–158.

<sup>45</sup> VASARI 1906, cit. n. 37, 4, pp. 178–179.

<sup>46</sup> Horst BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte, Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt a. M. 1975, p. 254.

znimi besedami, podobami in zgledi; nasprotno, treba jih je oskrbeti s podobami, ki častijo sram in pobožnost in jim predpisati telovadbo, da izkorenini iz njih goreče strasti.<sup>47</sup>

Tudi naslednje, za nas najbolj pertinentno besedilo, naj bi bilo Gersonovo, vendar začudi, da bi se avtorju, ki je umrl leta 1428 in je opravljal visoke cerkvene naloge, v tem času v severni Evropi situacija na področju sakralnih podob zdela že tako pereča, da bi moral reagirati. Bolj verjetno gre za poznejši interpolacijo nekega Pseudogersona po letu 1500, ko na primer vemo, da je leta 1511 strasbourski mestni svet najel poznavalca umetnosti, ki je presodil, da slikar Jost dela sramotne podobe Marije, ki kaže gole prsi.<sup>48</sup> Besedilo svari, da če človek preveč premišljuje ob podobah in telesnih stvareh, ga lahko njegova tavajoča domišljija odvrne od pobožnih misli, čistih in duhovnih občutij in ga usmeri k nečistim, mesenim in bogoskrunskim idejam. Možno je, da ženice (*mulierculae*) pretiravajo, ko strmijo v čaščeno podobo križanega in se pri tem preveč zanimajo za goloto njegovega telesa, predvsem naročja. Podobno je opaziti pri moških, ki se radi posvečajo telesnim podobam svetih devic. Če hočemo torej meditirati pred golim križanim, moramo paziti, da ne bomo nespametno grešili, da ne bo Gospod zginil s križa, medtem ko bomo mi ostali pod njim napol živi s svojimi prekletimi mislimi ...<sup>49</sup>

V spisu *Seelenparadies* se pridigar strasbourške stolnice Johannes Geiler leta 1510 sklicuje na Pseudogersonove besede, ki jih je sam prevedel v nemščino.<sup>50</sup> Obsoja sramotne in odkrito izmišljajske podobe, ki lahko ranijo srce majhnih otrok in drugih nedolžnih ljudi: »Kar je narava skrila, človek ne sme odkrivati [...]. Noben slikar ne upo-

<sup>47</sup> Jean GERSON, *Œuvres complètes* (ed. Palémon Glorieux), Paris 1960–1973, 10 vol., 2, pp. 65–70, 8, p. 23, 10, 27–28.

<sup>48</sup> Odstavek *Qualiter, et quare orandum sit spiritu, sine imaginibus* je del razprave *De exercitiis discretis devotorum simplicium* vključene v *Joannis Gersonii Opera omnia* (ed. Louis-Ellies Du Pin), Anvers 1706, 3, pp. 608–610. Vendar je že Glorieux prepričan, da gre samo za latinsko razširitev spisa *Contre conscience trop scrupuleuse*, ki ga po njegovem mnenju ni napisal Gerson in ga zato ni vključil v GERSON 1960–1973, cit. n. 47, 1, p. 58, 7, pp. 140–142.

<sup>49</sup> *Gersonii Opera* 1706, cit. n. 48, 3, p. 610.

<sup>50</sup> Johannes GEILER VON KAYSERBERG, *Sämtliche Werke* (ed. Gerhard Bauer), Berlin, New York 1989–1995, 3 vol., 3, p. 189.

dobi danes otroka Jezusa brez penisa (*ein zeserlin*), mora imeti penis. Tako govorijo naše begine in naše nune. Če kdo daruje kakemu samostanu Jezusa brez penisa, to ni dobro. Vendar na starih slikah ne boš nikoli videl, da bi bile narejene na ta način, na njih je vse dobro skrito in pokrito, da ni videti nič grdega. In to se ne nanaša samo na te motive, ampak tudi na druge svetniške podobe. Danes nihče ne naslika svete Katarine, Barbare, Neže ali Marjete, drugače, kot se kažejo plemkije in kurbe, kajti med njihovim oblačenjem ni razlik.<sup>51</sup> Na drugem mestu pa Geiler trdi, da so na oltarjih slike kurb. Ko se jim mladi duhovnik približa, da bi maševal, in vidi te podobe, tako gole in tako razvratne, ga obsedejo drugačne misli od tistih, ki so v duhu maše. In ženskam nič bolj ne razplamti poželenja kot možati svetniki, npr. Mavricij ali Jurij. Da bi preprečili to pokvarjenost, je treba slikati svete podobe tako, da ne spodbujajo ponižujočih misli in okusa po grehu. »In če me vprašaš, ali je treba kazati umetnost, ti odgovorim: če jo hočeš kazati, kaži jo v javnih hišah!<sup>52</sup>

Thomas Murner leta 1512 piše, kaj je videti ob vstopu v cerkev: »Svetnice so predstavljene kot lepa mlada dekleta, naslikana kot kurbe, tako da se mi je pogosto zazdelo, da nisem vedel, ali jih moram častiti kot svetnice ali naj pobegnem v bordel.« Svoje poročilo o javni ljubezenski razvadi, da se odrasli moški prepuščajo ženskam, kot bi bili dojenčki, pa Murner sklepa z opazko, da gre za regresijo, vračanje v otroštvo, in ilustrira z grafiko, ki aludira na ikonografijo pietà ali dvojnega posredništva (sl. 7).<sup>53</sup> Njegovi spisi že napovedujejo reformacijo, ki pa kritiko zaostri do ikonoklazma. Iz virov poznamo številne primere, ko so ljudje pod vplivom protestantov uničevali »razvratne podobe, za katere je danes dovoljen način slikanja brez vsakega sramu.«<sup>54</sup> Protestantško uničevanje podob je naperjeno proti upodobljencem, ki se

<sup>51</sup> *Evangelia mit Auslegung*, 184, *Iconoclasme* 2001, cit. n. 21, p. 411; Jean WIRTH, *L'art d'Église et la Réforme à Strasbourg, Art, religion, société dans l'espace germanique au XVI<sup>e</sup> siècle* (ed. Frank Muller), Strasbourg 1997, pp. 133–147.

<sup>52</sup> Luzian PFLEGER, *Geiler von Kayserberg und die Kunst seiner Zeit, Elsässische Monatsschrift für Geschichte und Volkskunde*, 1, 1910, pp. 428–434.

<sup>53</sup> WIRTH 1989 cit. n. 21, pp. 320–322.

<sup>54</sup> *Iconoclasme* 2001, cit. n. 21, p. 411.



Sl. 7. *Ljubimca*, lesorez iz knjige Thomas Murner, *Die Geuchmatt zuo Straff aller wybschen Mannen*, Basel 1519

jim nasilneži posmehujejo, ker se ne morejo braniti s čudeži, ker se razbijejo, ker ne brizgnejo krvi, ker ne služijo ničemur, ker so kosi črvicega in gorljivega lesa. Med izgredi je pogosto poudarjena spolna nota: ikonoklasti so leta 1523 v Weiningenu položili podobo svete Katarine »na mizo in jo pokrili s podobo svetega Janeza, da bi delala otroke, narkar je nekdo grobo izjavil, da je hotel zgrabiti Katarino za spolovilo (*die fud*), pa mu zaradi obleke ni uspelo.«<sup>55</sup>

S posmehom njihovi svetosti so svetniška telesa še bolj spodbujala pohoto. Zwingli piše: »Toliko malikov imamo! Enemu smo naredi oklep, da spominja na vojaka, drugega pa smo oblekli kot zapeljivca ali lastnika bordela, seveda zato, da bi ženske spodbudili h globoki pobožnosti. Svetnicam smo ustvarili tako kurbirski videz, tako zapeljiv in tako dobro opravljen, da se zdi, kot da so tam zato, da vzne-

<sup>55</sup> *Iconoclasme* 2001, cit. n. 21, p. 116.

mirjajo moške in jih pahnejo v razvrat [...]. Magdalena je tu naslikana tako kurbirsko, da so celo sami duhovniki vedno govorili: Kako naj bomo osredotočeni na mašo? In celo Devica, Jezusova mati, večno čista in brezmadežna, je prisiljena kazati svoje prsi. In tam Boštjan, Mavricij in celo sveti Janez, pobožni evangelist, vsi s tako zapeljivim obrazom mladega gospodiča, da se ženske imajo za kaj spovedovati.<sup>56</sup>

Zwingli je imel, tako kot njegovi predhodniki, prav. Cerкви se je lastno orodje in orožje obrnilo proti njej sami. Vzporedno z razvojem individualnosti je v poznem srednjem veku tudi dojemanje svete osebe postajalo vedno bolj osebno in realistično. Ljudi je zanimal fizični videz svetnikov, Marije in Kristusa in pozornost so posvečali njihovim telesnim delom in značilnostim. Cerkev jim je ustregla z verskimi priročniki in grafičnimi podobnicami, ki so narekovali molitve za posamezne telesne dele, ki vsak posebej zasluži, da ga častijo.<sup>57</sup> Neki renski psalter z začetka 13. stoletja vabi nune, da naj čim bolj milo gledajo Kristusov obraz in se z vsem srcem posvetijo prsim, pa njegovi levici, nato desnici itd. Čudeži, ki jih je delal okoli leta 1300 kip iz Wienhausna, pa pričajo, da se je Kristus odzval na tako čaščenje.<sup>58</sup> Do konca srednjega veka so že vsi verjeli, da je novo prakso *Orationes rhythmicæ ad membra Christi et Mariæ* vpeljal sveti Bernard, kar je močno povečalo njen ugled, ki so ga še stopnjevale papeške uredbe o dolgoletnih odpustkih, ki jih je prinašalo blagoslavljanje vsakega telesnega dela posebej.<sup>59</sup> Bernard je res predpisal dvigovanje h Kristusu s serijo poljubov najprej na noge, nato na roke in končno na usta.<sup>60</sup> Tomaž Kempčan je postopek izpopolnil: svetoval je, naj vernik osredotoči pozornost na najmanjši

<sup>56</sup> *Iconoclasme* 2001, cit. n. 21, pp. 298–299.

<sup>57</sup> Dagobert FREY, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*, Wien 1946, pp. 118 ss.

<sup>58</sup> Jeffrey F. HAMBURGER, *The Visual and the Visionary, Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, pp. 82–83.

<sup>59</sup> Sixten RINGBOM, *Icon to Narrative, the Rise of the Dramatic Close-up in 15<sup>th</sup>-Century Devotional Painting*, Abo 1965, pp. 48 ss; Reindert L. FALKENBURG, *The Fruit of Devotion, Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450–1550*, Amsterdam 1994, p. 68.

<sup>60</sup> HAMBURGER 1998, cit. n. 58, p. 352.

<sup>61</sup> THOMAS A KEMPIS 1902, cit. n. 29, 1, 2, 34, pp. 204–208, 2, 1, 16, pp. 299–304.

<sup>62</sup> RINGBOM 1965, cit. n. 59, pp. 54–55.

delec Kristusovega ranjenega telesa. Molatev naj se začne s čaščenjem in poljubljanjem prebodenih stopal, nato naj vernik pozdravi noge in nadaljuje s kontemplacijo prek trebuha do glave, nato pa preide na meditacijo petih ran.<sup>61</sup> Isti obred je bil predpisan za čaščenje Marije. V knjižici *Rosetum* je Jan Mombaer leta 1491 med vsemi drugimi telesnimi deli, ki jih je treba častiti, poudaril še prsi, mleko, kožo, trebuh, noge, kolena, stegna in *intima* ...<sup>62</sup>

UDK 7.046.033/034  
pregledni znanstveni članek – review article

### DIE EROTISIERUNG DER HEILIGENFIGUREN IM SPÄTMITTELALTER UND IN DER RENAISSANCE

In der spätmittelalterlichen Kunst werden Heilige, auch die bedeutendsten und sogar Christus und Maria, immer mehr als wahre menschliche Gestalten mit all ihren körperlichen Merkmalen dargestellt. Ihre spontane Haltung und oft zweideutigen Posen, ihre verführerischen Blicke, die modische Kleidung, die ihre körperlichen Rundungen andeuten, betonen oder entblößen, erwecken den Eindruck, sie seien Geschöpfe, die sich ihrer Sexualität bewußt sind und sie einsetzen, um um den Betrachter zu werben. Sowohl die Kunst selbst als auch das zeitliche Geschehen, das ihre Wandlungen bedingt, hat zu dieser Entwicklung beigetragen. Die früh- und hochmittelalterliche schematische und symbolische Darstellungsweise des Menschen hat sich gemäß der neuen Naturauffassung und Einstellung zu abstrakten Glaubenswahrheiten verändert, in deren Folge die menschlichen Gestalten immer realistischer und sogar naturalistisch wurden. Es ist dem Christentum, das seinen Glauben auf der Missbilligung des Götzendienstes begründete, durch das ganze Mittelalter hindurch nicht gelungen, die Unterschiede zwischen der heidnischen und seiner Anbetung der Bilder zu definieren. Am Ende blieb die Frage, die sich bereits die ersten kirchlichen Denker gestellt hatten, was eigentlich man im „geschnittenen“ Holzschneit oder Stein, im sichtbaren und materialisierten Bild des Unsichtbaren und Geistigen anbetet, unbeantwortet. Besonders akut wurde dies in einer Zeit, in der die Kirche spürte, dass ihre Macht und Gewalt bedroht waren. Es war schwierig, einem Menschen, der es gewohnt war auf seine Weise mit Darstellungen heiliger Geschöpfe zu kommunizieren, die für ihn Amulette, Talismane, Schutzheilige und Freunde waren, eine abstrakte Lehre beizubringen, nach der Christus im Bild weder Mensch noch Gott ist, dass aber Gott erst damit, dass er als Mensch dargestellt ist, als Wundertäter, Arzt und Richter auf der Erde wirkt. Bis zum Ende des Mittelalters bildete sich das verwickelte Verhältnis der wunderbaren Identifizierung zwischen dem

## PREGLEDNI ČLANKI

Dargestellten und seinem Bild heraus. Die historischen Quellen geben Aufschluss darüber, dass damals der Blick auf einen Teil dargestellter menschlicher Anatomie dasselbe Gefühl der Beunruhigung auslöste wie der Blick auf den entsprechenden lebenden Körperteil. Das Interesse der Gläubigen am physischen Aussehen der Heiligen wurde immer größer und deren sexueller Reiz immer verwirrender.

**Abbildungen:**

- Abb. 1. Albrecht Altdorfer, *Entwurf zur Ausschmückung des erzbischöflichen Palastes in Regensburg*, um 1530, Florenz, Uffizien
- Abb. 2. *Martyrium der hl. Agatha*, 15. Jahrhundert, Ris (Auvergne), Kirche St. Agatha
- Abb. 3. Meister der heiligen Verwandtschaft, *Sebastiansaltar*, um 1493, Köln, Wallraf-Richartz-Museum
- Abb. 4. Gezeichnete Kopie nach Hans Baldung, *Adam und Eva*, um 1530, Coburg, Kunstsammlungen der Veste
- Abb. 5. Jean Fouquet, *Maria mit Kind*, zweite Hälfte 15. Jahrhundert, Antwerpen, Koninklijk Museum
- Abb. 6. Robinet Testard, *Pygmalion versucht, sich mit der Statue zu lieben*, um 1480, *Roman de la rose*, Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, fol. 151<sup>r</sup>
- Abb. 7. *Das Liebespaar*, Graphik aus dem Buch von Thomas Murner, *Die Geuchmatt zuo Straff aller uybschen Mannen*, Bazel 1519