

VID SNOJ,¹ JOŽEF MUHOVIČ²

Geneza 18,1–15 **in Andrej Rubljov, *Trojica***

Geneza 18,1–15

¹GOSPOD se je prikazal Abrahamu pri Mamrejevih hrastih, ko je ob dnevni vročini sedel pred vhodom v šotor. ²Povzdignil je oči, pogledal in glej, pred njim so stali trije možje. Ko jih je zagledal, jim je stekel naproti od vhoda v šotor in se jim priklonil do tal. ³Rekel je: "Moj gospod, če sem našel naklonjenost v tvojih očeh, nikar ne hodi mimo svojega služabnika! ⁴Naj prinesejo malo vode, da si umijete noge. Potem se spočijte pod drevesom! ⁵Jaz pa prinesem kos kruha, da se okrepčate, potem pa lahko greste naprej. Čemu bi sicer prišli mimo svojega služabnika!" Rekli so: "Stori, kakor si rekel!"

⁶Abraham je pohitel v šotor k Sari in rekel: "Hitro vzemi tri merice boljše moke, zamesi jo in speci kolače!" ⁷Potem je Abraham tekkel k živini. Vzel je mlado in lepo tele in ga dal hlapcu; ta ga je hitro pripravil. ⁸Vzel je masla in mleka ter tele, ki ga je bil pripravil, in vse to položil prednje. Stal je pri njih pod drevesom in so jedli.

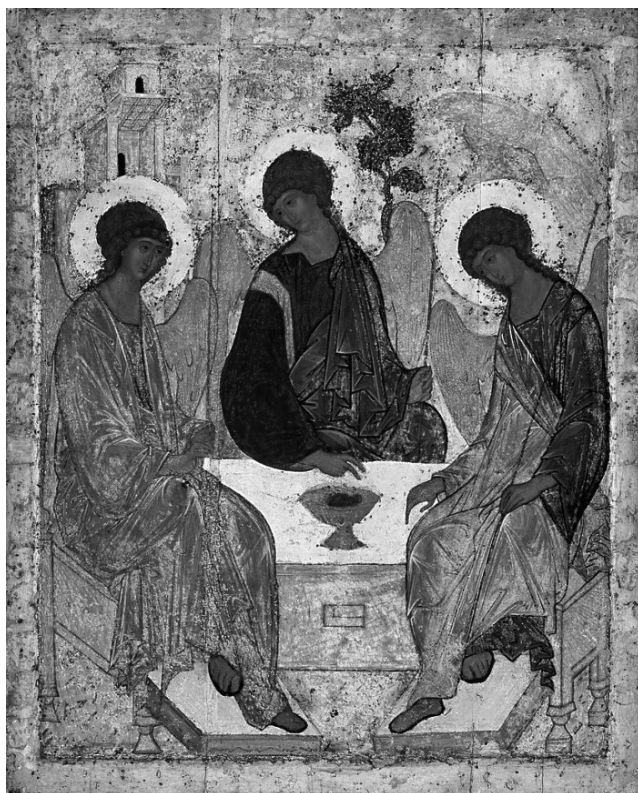
⁹Rekli so mu: "Kje je tvoja žena Sara?" Rekel je: "Glejte, v šotoru."

¹⁰Pa je rekel: "Čez leto dni se bom vrnil k tebi in glej, tvoja žena Sara

¹ Dr. Vid Snój, redni profesor, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo. E-naslov: vid.snoj@guest.arnes.si.

² Dr. Jožef Muhovič, redni profesor, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. E-naslov: jozef_muhovic@t-2.net.

bo imela sina." Sara pa je poslušala za vhodom v šotor, ki je bil za njim. ¹¹Abraham in Sara sta bila stara, že zelo v letih; Sari se je nehalo dogajati, kakor se dogaja ženskam, ¹²pa se je sama pri sebi zasmejala in rekla: "Mar naj zdaj, ko sem uvela, še občutim slast? Tudi moj gospod je star." ¹³GOSPOD pa je rekel Abrahamu: "Zakaj se je Sara zasmejala in rekla: 'Ali bom res rodila, ko sem že ostarela?'" ¹⁴Ali je za GOSPODA kaj pretežko? Ko bom čez leto dni v tem času spet prišel k tebi, bo Sara imela sina." ¹⁵Sara pa je tajila in rekla: "Nisem se zasmejala." Bala se je namreč. "Pač," je rekel, "zares si se zasmejala."



Trojica

1411 ali 1425–1427, tempera na lesu, 142 x 114 cm, Moskva, Gosudarstvennaja
Tret'jakovskaja galereja

VID SNOJ: *Trojica* Andreja Rubljova je najslavnejša ruska ikona, od začetka je vzbujala silno občudovanje in spoštovanje, in upam, Jožef, da ji bova z ustreznim govorjenjem “dala slavo” in jo počastila tudi midva.

Nekaj več kot sto let po svojem nastanku, sredi 16. stoletja, je bila na koncilu ruske pravoslavne Cerkve v Moskvi skupaj z drugimi ikonami izpod Rubljovove roke in s še nekaterimi grškimi razglašena za prototip ruskega ikonopisja. To je bila izredna čast, kajti sicer so za prototipe, ki jih je treba posnemati, veljale ikone, za katere se je verjelo, da so, rečeno po grško, *acheiropoietai* oziroma, rečeno po rusko, *nerukotvornie*, “nenarejene z roko” – na primer podoba Kristusovega obličja, ki je po legendi nastala tako, da je Kristus odtisnil svoje obličje v prt, ki ga je sam poslal kralju Abgarju v Edeso.

Trojica je hkrati edina izmed Rubljovovih ikon, za katero je popolnoma zanesljivo izpričano, da je njegova. Od začetka 20. stoletja, ko je bila prvič restavrirana in sta bila z nje odstranjena plast pozneje nanesene barve ter srebrni *oklad*, “pokrov”, se je o njej veliko pisalo. Pavel Florenski, pravoslavni teolog in pobudnik ruskega pisanja o ikonah tudi v sovjetski Rusiji, je v enem izmed svojih temeljnih spisov o ikonopisju kmalu po oktobrski revoluciji zapisal: “Obstaja Rubljovova *Trojica*, torej obstaja Bog.”³ Se pravi: dokaz, da obstaja Bog, je izkušnja, umetniško upodobljena izkušnja Boga na Rubljovovi ikoni.

Slavi, ki jo je dosegla *Trojica*, skoraj ni para, o njenem avtorju, menihu ikonopiscu, pa je znanega malo, komaj kaj več od tega, da je obstajal. Ohranilo se je nekaj zapisov v tedanjih kronikah, v katerih samostanih je bival oziroma dobil slikarsko naročilo. Kaj se sploh da povedati o Rubljovovem življenju?

JOŽEF MUHOVIČ: Kot praviš, ne veliko dokumentiranega. Še Rubljovove rojstne letnice ne poznamo. Domnevno je bil rojen leta

³ Florensky, 2001, 547.

1360, ta domneva pa se opira na arhivski zapis o njegovi smrti v samostanu sv. Andronika v Moskvi. V njem piše, da je “umrl 29. januarja 1430 v visoki starosti”, kar je tedaj pomenilo, da je bil star vsaj šestdeset, če ne celo sedemdeset let. V skladu s tem so njegovo rojstno letnico postavili v leto 1360. Ker družinsko ime izvira iz ruske besede “rubelj” (рубѣль), sklepajo, da je bil rojen bodisi v obrtniški družini bodisi v družini višjega stanu. Ta beseda je namreč po eni strani označevala orodje, ki se je uporabljalo za poravnavanje gub na tkaninah in za obdelavo usnja, kar bi kazalo na Rubljovovo obrtniško poreklo, po drugi strani pa je imela pomen besede “žrd”, to je pomen dolgega tramu, zaradi česar je sčasoma postala sinonim za visokoraslega človeka in pozneje oznaka za pripadnika višjega sloja. Zgodovinarji pravijo, da so priimek Rubljev v času ikonopiščevega življenja uporabljali predvsem pripadniki višjih slojev.

Najzgodnejša dokumentirana omemba Rubljova izvira iz leta 1405, ko je bil skupaj s slikarjema Teofanom Grkom, v Rusijo priseljenim bizantinskim mojstrom, in Prohorjem iz Gorodeca povabljen, da naslika freske in ikone za katedralo Oznanjenja v moskovskem Kremlju. Njegovo ime je na koncu liste slikarjev ikon in fresk v tej cerkvi, kar pomeni, da je bil tedaj najmlajši in najmanj izkušen slikar. Freske se niso ohranile, na ikonostasu katedrale pa je še danes sedem po vsej verjetnosti Rubljovovih ikon, v katerih se kaže velika slikarska spretnost in inventivno sledenje smernicam bizantinske tradicije. Maloprej je Rubljev domnevno naredil meniške zaobljube in svoje – nam neznano – rojstno ime zamenjal za redovniško Andrej. Dokument iz leta 1408 priča, da je 25. maja tega leta začel s freskantskimi deli v katedrali Marijinega vnebovzeta v Vladimirju, mestu približno dvesto kilometrov vzhodno od Moskve. Freske so se ohranile do današnjih dni in veljajo za edina ohranjena Rubljovova dela v freskotehnici. Na njih je opazen oblikotvorni odmik od tradicije bizantinske šole. Odmik se je še povečal na treh

ikonah iz mesta Zvenigorod (manjšega mesta okrog petdeset kilometrov zahodno od Moskve), ki so po mnenju umetnostnih zgodovinarjev nastale okrog leta 1410. To so *Kristus Odrešenik*,⁴ *Nadangel Mihael* in *Apostol Pavel*. Te ikone, predvsem Kristusova, utelešajo nov način artikulacije, ki se kaže v manj rigidnem in statičnem upodabljanju figur ter kompleksnejši rabi barv glede na bizantinske zglede, še zlasti pa v novem tipu "poduhovljenosti", ki izhaja iz tega dvojega. Pomenijo začetek zlate dobe ruskega ikonskega slikarstva in ruske ikonopisne tradicije. *Trojica* je vrh tega prizadevanja in nadaljevanje tega ustvarjalnega obdobja.

V. S.: Nekateri domnevajo, da je *Trojica* nastala že leta 1411, kmalu po trojici zvenigorodskih ikon, kot si rekel, drugi pa, da je Rubljev ta svoj *magnum opus* naslikal šele med letoma 1425 in 1427. Iz kroniškega zapisa vemo, da je prejel povabilo iz samostana Svete Trojice (zdaj v mestu Sergijev Posad dobrih sedemdeset kilometrov severovzhodno od Moskve, če se še enkrat orientirava po njej), naj skupaj s slikarjem Daniilom Černim poslika novo kamnito katedralo. Ta samostan je ustanovil še dandanes nemara najpriljubljenjši ruski svetnik Sergij iz Radoneža, ki je v Rusijo vpeljal "meništvo puščave" in asketsko hezihastično duhovnost, kakršno so gojili menihi na sveti gori Atos, menda pa se mu je tudi posrečilo pobotati sprte ruske kneze, da so združili svoje vojske in leta 1380 v bitki na Kulikovem polju dosegli prvo večjo zmago nad mongolsko-tatarsko vojsko, ki je pomenila začetek osvobajanja Rusije izpod večstoletne mongolske oblasti.

Rubljev naj bi naročilo, da naslika Sveto Trojico, dobil od Nikona, Sergijevega naslednika na čelu samostana. Rubljevova *Trojica* naj bi bila torej tudi poklon Sergiju, ki je bil velik častilec Svete Trojice. Ustanovitelj samostana Svete Trojice je v njej videl Božjo podobo

⁴ Gl. sliko na str. 217.

edinosti, po kateri se mora ravnati človeško življenje na zemlji,⁵ in s tem položil temelj za spekulacijo o *sobornosti*, ki so jo razvijali številni ruski misleci v 19. in 20. stoletju.

J. M.: Nastanku Rubljovove *Trojice*, tega po vsebini, formatu, morfologiji, kompoziciji in religioznem odmevu res velikega dela, je torej botrovalo posvetilno, morda celo votivno naročilo, ne pa slikarjeva osebna odločitev, “videnje” ali kaka druga življenjska okoliščina.

V. S.: Zdi se, da se je za drugo možnost, kar zadeva čas nastanka Rubljovove *Trojice*, odločil drugi veliki Andrej, Tarkovski, ki je o svojem rojaku leta 1966 posnel film, filmsko klasiko ali sploh, kot menijo nekateri njegovi občudovalci, “film filmov”.⁶ *Andrej Rubljov* je drugi celovečerec Tarkovskega, potem ko se je s prvim, *Ivanovim otroštvom*, na začetku šestdesetih let sputniško izstrelil v filmsko nebo, in ima že vse poglobitve značilnosti njegove filmske poetike: diskontinuirano pripoved, daljne posnetke z vožnjo kamere, zamenjavanje pripovednih veznih členov z vizualnimi motivi, pa tudi zabrisovanje meje med dejanskostjo ter sanjami, spomini in mislimi (pri “ruski Kalvariji”, sekvenci, ki prikazuje Kristusov pasijon sredi ostre ruske zime, na primer ni jasno niti to, katera izmed oseb iz prejšnjih prizorov si jo zamišlja).⁷ Večina prizorov v filmu je fikcijskih, saj imajo kak stvaren podatek o Rubljovovem življenju kvečjemu za iztočnico, in Tarkovski ves čas gnete resničnost Rubljovovega lika s tem, kar se morda ni oziroma o čemer ne moremo vedeti, ali se je, pa bi se vendarle lahko zgodilo. Veliko prizorov slika fresko časa, njegovo versko-politično krizo; cela epizoda, recimo, kaže solsticijsko rajanje neke “adamitske” ločine, druga napad

⁵ Prim. Strezova, 2014, 185.

⁶ Bird, 2004, 3.

⁷ Prim. Martin, 2005, 86–87.

na mesto Vladimir, pri katerem se ruski knez proti svojemu bratu poveže s Tatari, in v obeh epizodah Rubljov ni akter, ampak samo priča dogajanja.

Toda prva epizoda se začne leta 1400 z odhodom Rubljova in še dveh menihov, ki si želijo poiskati delo kot ikonopisci, iz samostana Svete Trojice in zadnja, osma, se po več kot dvajsetih letih konča v njem. Rubljov pretrga svoj več kot desetletni molk, h kateremu se je zaobljubil zaradi globokega razočaranja nad ljudmi in nad sabo, zaradi zla časa in svojega lastnega zla, predvsem zaradi umora, ki ga je zagrešil ob pustošenju Vladimirja, ko je pred posilstvom branil neko norico. Na koncu tolaži mladega ulivalca zvona, ki se je, potem ko se mu je posrečilo in je njegov novouliti zvon zapel, popolnoma zlomil, tolaži umetniškega najditelja, ki ni našel še nikdar prej, a je kljub temu našel, z neverjetno vero našel skrivnost, ki mu je pokojni oče, mojster ulivalec, ni nikdar zaupal. Rubljov tolaži mladeniča v svojem naročju in v tem prizoru *à la pietà* napove, da bo pretrgal tudi svoj umetniški molk (in vstal iz umetniške smrti), namreč da bosta odslej delala skupaj, eden ikone, drugi zvonove – in zdi se, da bo med ikonami, ki jih še bo naslikal, tudi *Trojica*.

Naj se od nastanka *Trojice* na kratko ozrem še na letnico Rubljovovega rojstva, ki je bila, kot si rekel, rekonstruirana na podlagi letnice njegove smrti. Ta letnica je, zanimivo, odmevala celo v sovjetski Rusiji. Leta 1960, v času "odjuge" pod Hruščovom, so šeststoto obletnico Rubljovovega rojstva proslavili s številnimi razstavami, katalogi in razpravami. Rubljov je postal nacionalni junak iz časa ruske krize in osvobajanja, s tem da je takšno jubilejno recepcijo intonirala pesem Andreja Voznesenskega "Mojstri" s konca petdesetih let, ki srednjeveške ruske umetnike slavi ne samo kot borce proti politični, ampak tudi religiozni tiraniji.

Rubljovova umetnost proti tiraniji religije? Proti temu je s svojim filmom seveda nastopil Tarkovski.

J. M.: Tak pogled na Rubljovovo osebnost in delo je seveda nesmišeln. Gre za enega tistih motiviranih prevodov dejstev v žargon ideološke pravšnosti, pri katerem človek zlahka uvidi, da asociacijo namesto argumenta vzpostavi ideologija in s tem doseže, da gre argument tja, kamor sama hoče. Rubljov ni bil nacionalni junak iz časa ruskega osvobajanja izpod Tatarov niti borec proti politični in še manj religiozni tiraniji. Bil je kratko malo velika ustvarjalna osebnost, skozi delo katere so bili “ruski nacionalni značaj”, “avtohtona ruska ustvarjalnost” in s tem “ruska samozavest” dovolj čitljivi tudi za komunistični režim. Ker je ta režim v nekem obdobju imel potrebo po poudarjanju avtohtonosti in avantgardnosti ruskega naroda in kulture, je Rubljova kljub njegovi ideološki neprimernosti brez pomislekov vpregel v svoje internacionalistične in avantgardistične projekcije.

Po legendi je bil Rubljov sramežljiv in miren človek. Zaposlen je bil zgolj z bogoslužjem, s slikanjem oziroma pisanjem ikon, z meditacijo in dnevno meniško rutino. To je bil zanj način, da je lahko ostajal osredotočen na sledenje pretanjenim vzgibom večnosti, ki so ga predvsem zanimali. Tako se je njegova duša lahko oprijemala Boga in ne sebe, kajti le tedaj je Bog mir, ki se kot mana spušča k tistim, ki ničesar nočejo in si ničesar ne lastijo. Ta ustvarjalna “non-šalantnost angelov”, kot pravi pesnik,⁸ ga je že v času življenja obdala z avreolo velikega spoštovanja. Po smrti pa je sploh postal legenda, simbol visoke duhovnosti in visoko poduhovljene umetnosti. Vendar je njegova avtoriteta dolgo temeljila predvsem na legendi, saj ni nihče natančno vedel, katera dela so dejansko njegova, ker ikonopisci svojih del ne podpisujejo. Šele v 20. stoletju, zlasti po odkritju *Trojice* leta 1904, so raziskovalci in restavratorji v dojemanje Rubljovovega življenja, dela in genija vnesli več konkretnosti

⁸ Bobin, 2014, 95.

in dejstev, da enormne količine tematizacij in interpretacij njegovih del niti ne omenjam.

V. S.: Pa se zdaj lotiva odlomka iz *Geneze*, ki je Rubljoju in drugim slikarjem pred njim rabil kot predloga za *Trojico* – pripovedi o obiskanju Abrahama, ko šotori pri Mamrejevih hrastih.

Naj najprej spomnim, da se pripoved o Abrahamu (in o judovskih očakih sploh) začne v dvanajstem poglavju *Geneze*. Začne se s tem, da je Abraham deležen Božjega klica, naj zapusti svojo deželo in svojega očeta ter se odpravi v deželo, ki mu jo bo pokazal Bog. Ob deželi Bog Abrahamu obljubi tudi velik zarod, ki da bo izšel iz njega, toda Abraham je ob skrivnostnem obiskanju, o katerem beremo v osemnajstem poglavju *Geneze*, v obljubljeni deželi, kamor je že prišel skupaj z ženo Saro in nečakom Lotom, še zmeraj tujec v tuji deželi. V njej njegov rod še ni pognal korenin. Abraham sicer že ima sina Izmaela, vendar z dekle Hagar, h kateri ga je poslala njegova jalova žena Sara. Izmaela, ki mu biblična pripoved pozneje da izginiti v puščavi, je za svojega prednika prepoznalo puščavsko ljudstvo, Arabci, oziroma so ga v zakonitega dediča po Abrahamu povzdignili muslimani, s tem da so v njegovem prvorojenstvu utemeljili prvenstvo islama pred starejšima monoteističnima religijama, judovstvom in krščanstvom. Vendar Izmael, deklin sin, v hebrejski Bibliji ni sin obljube, prek katerega bi Abrahamovi potomci dobili v dediščino obljubljeni deželo, in tujci, ki obiščejo Abrahama pri Mamrejevih hrastih, obnovijo Božjo obljubo, obljubo sina, ki da mu ga bo rodila ne le jalova, ampak zdaj tudi že usahla žena Sara.

Za Jude je bil Abraham iz osemnajstega poglavja *Geneze* od nekdanj paradigme gostoljubja. Abraham ne ve, kdo so možje, ki jih, sedeč pred vhodom v svoj šotor, uzre v opoldanski pripeki, a jim kljub temu pohiti naproti, ne da bi jih povprašal po imenu in istovetnosti niti po namenih – ne nazadnje bi mu lahko bili sovražni –,

in tudi pri pripravi pogostitve ves čas prizadevno hiti. Kot tak je zgleden izpolnjevalec zapovedi gostoljubja, ki se kar naprej pojavlja v hebrejski Bibliji in velja za slehernega Juda tudi v izgnanstvu: "Pomni, da si bil tujec v tuji deželi," in zato tujca na vratih, tudi če ni prišel povabljen v goste, sprejmi kot gosta. Ta zapoved ni začela odmevati šele v pobiblični zgodovini, potem ko se je judovsko ljudstvo razkropilo tako rekoč po vseh deželah obljudenega sveta, ampak se je uveljavila že v bibličnih časih, ko so Judje trpeli izgnanstvo v Egiptu, Asiriji in Babiloniji. Zgled jim je bil prvi očaj, tudi sam tujec v tuji deželi, Abraham.

Gostoljubje še zlasti v Abrahamovih časih ni bilo majhna stvar. V časih brez pisanih zakonov, ko ni bilo državne ustanove, ki bi takšne zakone uveljavljala, niti ustanove, ki bi jih izvrševala, in je bilo ohranjanje miru na lokalni ravni v rokah klanov, ko je človeka, da mu kdo ni naredil česa hudega ali ga celo umoril, varovala samo grožnja s povračilom oziroma grožnja povračilnega umora, če je bil seveda pripadnik klana oziroma domačin – v takšnih časih je gostoljubje, izkazano tujcu, lahko pomenilo rešitev njegovega življenja. Ni naključje, da Abraham tujce, ko se odpravijo naprej, tudi pospremi.

J. M.: Morda je zdaj pravi trenutek, da osvetliva pozornost vzbujajočo edninsko-množinsko naslavljanje Abrahamovih obiskovalcev v biblični pripovedi. Ali to ne vnaša zmede v razumevanje?

V. S.: To, kar je videti kot zmeda, ta menjava števila oseb je v resnici pretanjena jezikovna uprizoritev skrivnostnega Abrahamovega obiskanja. Oglejva si jo od bliže.

Na začetku ima besedo pripovedovalec. Po njegovi besedi se je Abrahamu prikazal Gospod (v. 1). V izvirniku, kot ga prinaša splošno sprejeto masoretsko besedilo hebrejske Biblije, tu stoji JHVVH,⁹

⁹ Prim. za hebrejsko besedilo tu in v nadaljevanju Kohlenberger (izd.), 1987, 38–39.

Božje ime, ki so ga Judje zaradi njegove svetosti, verjetno v času babilonskega izgnanstva ali še pozneje, prenehali izgovarjati in ga začeli zamenjevati z Adonaj, Gospod. Septuaginta, prvi grški prevod Biblije, ki so ga pozneje rabili kristjani, ima na tem mestu *theós*, čeprav tetragram sicer zamenjuje s *Kýrios*, Luthrova zamenjava zanj pa je tu in tudi drugje z velikimi črkami pisani HERR. Podobno velja, tudi glede pisave, za zadnji slovenski prevod Biblije, ki sicer zvesto podaja hebrejski izvirnik, predvsem menjavo glagolskega števila v nadaljevanju odlomka.

Abrahamu se torej prikaže Gospod, vendar pripovedovalec takoj nato pravi, da so pred njim stali "trije možje" (v. 2), trije *'anašim*, v Septuaginti *ándres*. Besedo da potem Abrahamu, ki te tri može ogovori v ednini z Adonaj, "moj Gospod" (v. 3). V isti sapi Gospoda (ali trojico) v *ednini* poprosi, naj "ne hodi" mimo njega (v. 3), in potem še, vendar tokrat v *množini*, da "si umijete" noge (v. 4). Pri množini ostane do konca ogovora, v katerem izreče gostoljubno ponudbo, in to velja tudi za pripovedovalca, ko spet sam povzame besedo in z njo vpelje odgovor, ki ga dobi Abraham: "Rekli so: 'Stori, kakor si rekel!'" (v. 5).

Sledi druga menjava glagolskega števila in s tem števila oseb. Pripovedovalec da najprej spregovoriti *trem* možem: "Rekli so mu: 'Kje je tvoja žena Sara?'" (v. 9), in ko Abraham odgovori, da je v šotoru, da spregovoriti *enemu*: "Pa je rekel: 'Čez leto dni se bom vrnil k tebi in glej, tvoja žena Sara bo imela sina'" (v. 10).

Pripovedovalec torej govori o enem in treh, in Abraham govori enemu in trem. Opravka imamo z menjavo enega s tremi in nato z inverzijo, menjavo treh z enim. To je tekstna podlaga za to, da je odlomek v krščanski razlagi obveljal za starozavezno epifanijo Svete Trojice.

J. M.: Tekst je zaradi uporabljene strategije v resnici precej bolj kompleksen in skrivnosten. Toda ali se ve, kako je menjava glagolskega števila sploh prišla v zapis biblične naracije?

V. S.: Preprosta razlaga za to menjavo, na katero pogosto naletimo v moderni biblicistiki, je, da je pisec ali zapisovalec ali urejevalec besedila delal z dvema pripovednima viroma, s prvim, v katerem so bili Abrahamovi obiskalci trije, in z drugim, v katerem je bil en sam. Njena implikacija, ki prav tako pogosto ostaja neizrečena, je, da mu virov ni uspelo uskladiti. V tej neizrečeni sodbi, ki urejevalcu prisoja nevednost ali, celo še več, nemarnost, se v resnici ne kaže nič drugega kot sveta preproščina moderne biblične znanosti, ki s pojasnjevalskim siromašenjem svetopisemskega besedila odpravlja skrivnostnost Abrahamovega obiskanja. Abrahamovi obiskalci, eden ali trije, navsezadnje vedo, da se Abrahamova žena imenuje Sara (le od kod?), ponovijo obljubo, ki jo je Abrahamu na začetku, ob njegovem poklicanju, dal Božji glas (od kod vedo zanjo?), in vedo, da se je Sara “sama pri sebi”, *b^ekirbah*, *en heautê*, ne na glas, zasmejala (od kod?).

Veliko zanimivejše so stare razlage. Zanimivo je, da si Judje z menjavo števila oseb v pripovedi o Abrahamovem obiskanju sprva niso delali posebnih preglavic. Abrahamu je obiskal Bog in dva angela ali pa, po drugi razlagi, Bog posebej (v. 1) in trije angeli posebej (v. 2), ne da bi bil Bog eden izmed treh.¹⁰

J. M.: Trije angeli so po tej razlagi njegovi pomočniki.

V. S.: Pravzaprav njegovi odposlanci. Grška beseda *ángelos*, ki prevaja hebrejsko *mal'ah*, pomeni “odposlanca”, “sla”, “glasnika”. Lahko se nanaša na človeškega glasnika, ki prenaša sporočila med ljudmi, kadar se na Božjega, ki se – in samo ta – v mlajših evropskih jezikih imenuje “angel”, pa je to nekakšen “podaljšek” Boga, bitje, v katerem ali prek katerega (se) Bog priobča ljudem in ki ne obstaja v ničemer drugem kot le v svojem glasništvu.

Ampak greva naprej. Judje so se sčasoma začeli odzivati na krščansko razlago Abrahamovega obiskanja in v njegovih obiskal-

¹⁰ Prim. Miller, 1984, 8-42.

cih spodbijati Trojico. Pri tem so se navezovali na nadaljevanje biblične pripovedi, v katerem gresta Božjo sodbo nad grešno Sodomu izvršiti dva angela, ne trije, kajti tisti, ki se imenuje Gospod, ostane z Abrahamom. Na dva angela uničenja in Gospoda, ki je različen od njiju, se je na primer zoper krščansko prepoznanje Trojice v treh možeh skliceval Ibn Ezra, pomemben srednjeveški judovski komentator Svetega pisma iz Španije, ki se je v tem najverjetneje ravnal po gaonu Sadji, zgodnjesrednjeveški rabinski avtoriteti iz Babilonije.¹¹

V nadaljevanju osemnajstega poglavja je vsekakor rečeno, da so se *'anašim*, vsi trije, ki so bili v gosteh pri Abrahamu, v njegovem spremstvu odpravili proti Sodomi. Takoj nato pa pripovedovalec doda, da je sam pri sebi o tem, ali naj svojo namero o uničenju Sodome razodene Abrahamu, spregovoril Gospod, in Gospod spet govori v ednini, "Stopil bom dol" itn., ter Abrahamu to namero tudi razodene.

J. M.: In potem Abraham razpravlja z Gospodom ter se na ganljiv način "pogaja" z njim.

V. S.: Tako je, Abraham ostane pri Gospodu, ki je ostal in ni šel naprej, oziroma, dobesedno, Abraham stoji pred Gospodom, se zavzema za to, da Gospod Sodomi prizanese, če bi v njej našel vsaj petdeset pravičnih, in to število nazadnje spusti na deset. A čeprav gresta naprej v Sodomu samo dva moža oziroma, kot ju zdaj imenuje pripovedovalec, "angela" in jima gostoljubje ponudi Lot, sin Abrahamovega brata, ki se je predtem ločil od njega in se naselil tam, Lot z njima, ko ga posvarita, naj se reši pred uničenjem Sodome, spet govori kot z *enim*, čeprav sta dva.

To v *Božjem mestu* razlaga Avguštin, češ, "Abraham je v treh možeh in Lot v dveh prepoznal Gospoda, na katerega sta se obra-

¹¹ Prim. Ibn Ezra, 1988, 189.

čala v ednini, čeprav sta se obračala na može ...”¹² Ta razlaga, namreč da se Bog ni prikazal samo Abrahamu, ampak tudi Lotu, izhaja od Origena. Abraham je bil po Origenu deležen polne teofanije, prikazanja treh v svetlobi visokega dneva, za razloček od Lota, ki je prejel le delno teofanijo, in še to na večer, ker, nižji od Abrahama, ni bil tako kot on “zmožen sprejeti polne svetlosti luči”.¹³

Toda krščanske razlage skrivnostnega Abrahamovega obiskanja še zdaleč niso bile enotne. Po prvi razlagi so Abrahama obiskali Kristus in dva angela, po drugi ali, še raje, po različici prve razlage pa sta bila s Kristusom, tako kot pri spremenjenju na gori Tabor, Mojzes in Elija. Spet po drugi razlagi so bili Abrahamovi obiskalci trije angeli, ki so prevzeli človeško podobo; tako že v Novi zavezi, v *Pismu Hebrejcem*, beremo: “Ne pozabite na gostoljubnost. Ker so bili nekateri gostoljubni, so namreč pogostili angele, ne da bi se zavedali” (13,2). In spet po drugi razlagi so bili trije možje *týpos*, prefiguracija Svete Trojice. Njihovo obiskanje Abrahama je bilo razumljeno kot dogodek, ki napoveduje razodetje troedinega Boga v Novi zavezi.

V zgodnjih krščanskih stoletjih je prevladovala prva razlaga, od pozne patristike naprej zadnja. Toda od Origena se pri različnih krščanskih komentatorjih pojavlja poudarek: Abraham je videl tri in počastil enega.

Greva zdaj k Rubljovovi ikoni? Prvo, kar je treba reči o njej, je gotovo to, da ni ilustracija biblične pripovedi.

J. M.: Nikakor ne. To je vidno že na prvi pogled, saj je na tej ikoni abstrahirana večina ikonografskih in mizanscenskih elementov, ki izhajajo iz biblične pripovedi. Nikjer na primer ni videti ne Abrahama, ne Sare, ne šotora, ne kruha, ne črede, ne teleta, ne hlapca, ki

¹² Sheridan (izd.), 2001, 62.

¹³ N. d., 63.

naj bi ga pripravil, ne ognja. Na njej ni tako rekoč nič več zgolj pripovednega, mizanscenskega, razen majhnega drevesa v dinamičnem središču slike nad levim krilom srednjega angela, neznatne arhitekturne indikacije nad obstretom angela na levi strani ikone in, seveda, mize s kelihom. Vendar miza in kelih že s tem, kako sta vključena v kompozicijo, o čemer bova gotovo še govorila, kažeta, da nimata mizanscenske, ampak simbolno funkcijo.

Redukcija pripovednih elementov prispeva tako k dvoumnosti prostora kot časa. Na Rubljevovi ikoni ni skoraj nobenih indikatorjev lokacije (ni šotorišča, vhoda v šotor, ognja za peko, hrastja, pašnika, črede) niti nobenih referenc na časovni okvir dogodka (ni sonca v zenitu ali kratkih senc niti napotila na letni čas ali Abrahamovo in Sarino starost).¹⁴ Vtis je, kakor da bi bil dogodek na ikoni z abstrahirajočim posegom "izvzet" iz prostora in časa, omejen na bistveno in zamrznjen v nekakšno nenehno "trajanje". Ikona evidentno ni ilustracija, podoba ali slika biblične pripovedi. Kaj pa potem je?

Vprašati tako pomeni v najin pogovor priklicati terminološko razliko med pojmom "podoba" oziroma "slika", ki ju v zvezi s sakralno umetnostjo uporabljamo na Zahodu, in izrazom "ikona", ki ga v tej zvezi uporabljajo v pravoslavnem svetu. Tu ne gre samo za razliko v besedah, ampak tudi za razliko v duhovnem in oblikotvornem odnosu do religiozne transcendence. Če si pred oči priključeva dela s sakralno tematiko, ki so jih ustvarili slikarji poznega srednjega veka (Cimabue, Duccio di Buoninsegna, Giotto) in zgodnje renesanse (Giotto, Masaccio, Fra Angelico), na eni strani ter dela Rubljeva pa bizantinskih in ruskih mojstrov, ki so nastajala v približno istem času, na drugi strani, se ta razlika hitro pokaže. Izhodišče je na obeh straneh religiozno, biblično, to, kako metafizična pripoved prihaja v slikovni prostor, pa je zelo, celo skrajno različno.

¹⁴ Prim. Gen 18,1.



Giotto di Bondone, *Sveti Frančišek pridiga pticam*, ok. 1295–1300

Zahodni umetniki so brezčasno in brezprostorsko metafizično resničnost poskušali približati človeku tako, da so jo prevajali v nazorno plastično podobo. Prizadevali so si, da bi načelno nedostopnost metafizičnega sveta z imaginacijo “vpotegnili” v prostorsko in časovno realnost, ki bi mu bila doživljajsko dostopna, in da bi ga s prepričljivostjo ponazoritve navdušili zanjo. Od visokega srednjega veka naprej so biblične figure na Zahodu ob pomoči modelacije¹⁵ postajale čedalje bolj voluminozne. Slikarji so imeli veliko veselja z reliefnim prikazovanjem stvari, še zlasti oblačil in draperij, ki so ponujale mnogo zanimivih priložnosti za modeliranje. Ozadje figur je bilo sprva še ploskovito in prostorsko nediferencirano s pozlato. V njihni mehki, obljublajoči neprosojnosti je ostanek srednjeveške mistike in njej prilagojenega ploskovitega načina slikanja. To se na pri-

¹⁵ Prim. Muhovič, 2015, 511–514.

mer lepo vidi na Giottovi sliki *Sveti Frančišek pridiga pticam*, s tem da v nakazani talni ploskvi na njej hkrati jasno zaznamo potrebo po tem, da bi prepričljivo plastične figure namesto ploskovitega dobile tudi sebi ustrezno, se pravi prepričljivo prostorsko okolje.

In ga tudi so – s protoperspektivnimi in perspektivnimi inovacijami, do katerih so slikarji prihajali postopno z opazovanjem in orisovanjem empiričnega sveta. Ob prevoju poznega srednjega veka v zgodnjo renesanso je sakralna slika na Zahodu dobila značaj “Albertijevega okna”,¹⁶ skozi katero gledalec lahko zre v nedostopni metafizični svet v obliki, ki mu je dostopna, znana in domača. Na neki način paradoksnost pri tem je le, da je ključ do resničnosti transcendentnega *podobnost* z imanentnim in da to resničnost zagotavlja *iluzija*.

Na Vzhodu so umetniki tistega časa ravnali povsem drugače. Brezčasne in brezprostorske metafizične resničnosti niso poskušali pritegniti v človeške horizonte, ampak so si človeške horizonte prizadevali doživljajsko “vpotegniti” v brezprostorskost in brezčasnost metafizičnih horizontov, kolikor je to zaradi materialnosti slikarskega medija seveda mogoče. Čeprav so uporabljali postopke modelacije, z ikonami niso imeli namena ustvarjati “oken”, skozi katera bi gledalec lahko gledal metafizični svet in ga videl po domače, ampak so hoteli prikazovati nič več in nič manj kot metafizični svet sam. To so počeli z zavestjo, da ta svet, kot pravi Pavel v *Prvem pismu Korinčanom*, zdaj gledamo “v zrcalu”, torej nejasno, šele pozneje, po smrti, pa zares, “iz obličja v obličje” (13,12).

Ikona je – enako kot človek, ki ga pravoslavje obravnava kot “Božjo ikono” – “slika v zrcalu”, prezrcaljeni pogled na metafizično resničnost, ki se človeku kaže s svoje hrbtni strani. Ikona je podoba metafizične resničnosti, ne zemeljske. Zato oblikotvorni načini ikonopiscev niso zavezani tosvetni prostorski in časovnosti. Ikono-

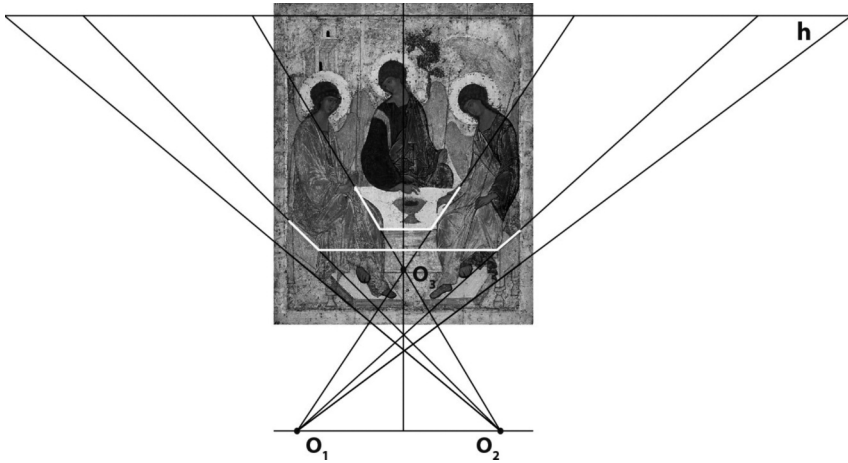
¹⁶ Prim. n. d., 725.

piščeva intenca je artikulacija največje mogoče brezprostorski in brezčasnosti, ki pripadata metafizični biblični vsebini. Če je sredstvo za doseg prepričljive prisotnosti metafizičnega pri njegovih zahodnih kolegih modelacijska in perspektivna iluzija, je njegov cilj dez-iluzija, razprostorjenje prostora in razčasovljenje časa, če se nekoliko nenavadno izrazim. Zato, razumljivo, išče izrazna sredstva in strategije, ki bi mu pri tem lahko pomagale. Na prvi pogled najbolj očitni strategiji sta vztrajanje pri ploskovitem prostoru in tako imenovana obrnjena perspektiva ...

V. S.: To je izraz, ki ga je v premišljanje ikonopisja vpeljal Florenski.

J. M.: Res je. Gre za tako imenovano inverzno, divergentno ali tudi bizantinsko metodo artikulacije prostora na dvodimenzionalni površini, ki jo striktno uporabljajo ikonopisci, da bi z njo dosegli nekatere slikovne učinke. Pri tej metodi se predmeti in liki na sliki z oddaljevanjem v globino prostora ne zmanjšujejo, kot se to godi pri vsakdanjem vizualnem izkustvu in pri linearni perspektivi, ampak ostajajo enako veliki. Po navadi je tako, da se tloris naravnega ali narativnega prostora zvrne v naris slikovne ploskve in so figure, ki so v prostoru blizu, na slikovni ploskvi upodobljene spodaj, figure, ki so v prostoru daleč, pa zgoraj. K logičnosti tega perceptivno nelogičnega učinka pripomore dejstvo, da se vzporedne linije, ki tečejo od gledalca v prostor, ne stekajo v očišče na horizontu kakor pri centralni perspektivi, ampak v smeri proti horizontu divergirajo. Konvergirajo pa k očišču ali celo k več očiščem, ki so pod horizontom in pod bazo upodobljenega objekta, velikokrat celo zunaj slike, se pravi tam, kjer je gledalec. To omogoča reprezentacijo prostora s "simultanih gledišč" - na primer istočasen pogled na mizansceno z leve proti desni in z desne proti levi -, ki jih v prostoru in času ni mogoče imeti simultano. Tako je tudi pri Rubljovu.

Poleg tega velikostnih razmerij med figurami v ikonskem miljeju ne določa perspektiva, ampak njihov pomen oziroma status. Po-



Obrnjena perspektiva na Rubljovovi *Trojici*

membnejše figure so naslikane večje, manj pomembne ustrezno manjše. Vse troje – odmik od perspektivičnega zmanjševanja oblik, obrnjena perspektiva in statusno določanje velikosti figur – tako zelo nasprotuje vizualnemu izkustvu, da se oblike gledalcu približujejo ne glede na to, v katerem prostorskem planu so. Tako obstajajo in interferirajo v izrazito plitvem slikovnem prostoru, na ikoni po navadi nič globljem od prostora, ki ga ustvarja fizična poglobitev slikovne ploskve v leseni nosilec, kar je mogoče opaziti tudi pri Rubljovovi *Trojici*. Poudarjena plitvost prostora zmanjšuje razdaljo med gledalcem in prizorom, se pravi med človekovim doživljanjem in metafizično resničnostjo, predvsem pa se izogiba iluziji v korist te resničnosti. Cilj ikonopiscev ni, da bi ikona postala “okno” v metafizični svet. Ikonopisci stavijo na *osmozo*. Poskušajo doseči, da bi slikovna površina ikone postala opna, skozi katero bi metafizični svet, ki ga ni mogoče videti “iz obličja v obličje”, osmotsko prehajal v človeški svet in ga prekvašal.

V. S.: Zdi se mi, da že ves čas, odkar govoriš o “skrajni” različnosti slikarskih načinov na Zahodu in – prav tako krščanskem – Vzhodu,

pravzaprav pripoveduješ o njuni ločitvi. Pri vzhodnem, ikonopisnem načinu ne gre za mimetično upodabljanje prizorov ali dogodkov, kot bi jih zrl s svojega gledišča v perspektivi, ki je v zahodnem slikarstvu od zgodnje renesanse naprej proizvajala videz tridimenzionalnega prostora in postajala celo čedalje bolj matematično organizirana.

J. M.: Bolj govorim o razliki kot o ločitvi, čeprav razlika seveda tudi ločuje. Naj poskušam poantirati svoje razumevanje te razlike: če zahodni umetniki stavijo na prevod metafizike v fiziko, vzhodni stavijo na branje metafizike v izvirniku. Ob pomoči ikone, seveda, se pravi v izvirnem jeziku, čeprav jecljaje, da se tako izrazim. Paradokсна kvaliteta “biti zunaj časa in prostora” in biti intenzivno “prezenter”, h kateri težijo ikone, zahteva povsem drug tip in drug tempo napredovanja, kot ga ima *mimesis*. To pojasnjuje, zakaj artikulacijske strategije ikonskega slikarstva v nasprotju s tistimi na Zahodu niso bile nikoli podvržene revolucionarnim transformacijam in kvantnim preskokom. V ikonski umetnosti ni na primer nič giotovskega, masaccijskega, še manj caravaggijskega.

Razliko med obema načinoma artikulacije daje občutiti pomenljivo doživetje, ki ga je ob srečanju z zahodno umetnostjo 14. in 15. stoletja opisal konstantinopelski patriarh Gregor II. Mammas, bizantinski odposlanec na koncilu v Ferrari in Firencah v letih 1438/9, na katerem si je rimskokatoliška Cerkev v času turškega ogrožanja Bizanca še pred njegovim padcem prizadevala doseči združitev z grško pravoslavno Cerkvijo. Ko vstopim v rimskokatoliško cerkev, je zapisal Mammas, v njej ne morem moliti k nobenemu svetniku, preprosto zato ne, ker nobenega ne poznam. Čeprav prepoznam Kristusa, pa tudi k njemu ne morem moliti, “saj ne poznam načina, na katerega je naslikan”.¹⁷

¹⁷ Cit. po Antonova, 2010, xii.

Problem, če lahko tako rečem, je torej v načinu, kako je na ikoni kaj naslikano. Figure ne nosijo pomena samo zaradi svoje vpletenosti v narativno in mizanscensko dogajanje, ampak tudi glede na tipologijo upodobitve. Večinoma so naslikane v strogo frontalnem pogledu in statično, s statusnimi atributi, berljivo barvno simboliko in kodificiranimi gestami, ki definirajo religiozno priložnost in pojasnjujejo religiozno funkcijo upodobljenca. Prostorski okvir je, kot rečeno, podrejen obrnjeni perspektivi, ki omogoča reprezentacijo prostora s “simultanimi plani”, katerih v prostoru in času sicer ni. Raziskovalka ikon Clemena Antonova pravi, da bi gledalčevo percepcijo ikone, definirano s principom simultanih planov, lahko primerjali z “Božjim pogledom”, ki obstaja zunaj časa in prostora in so mu zato *sočasno* dostopni vsi aspekti kakega predmeta ali pojava v svetu.¹⁸ Tak “Božji pogled” je mentalno razumljiv, je pa jasno, da ga v prostoru ni mogoče uresničiti. Paradokсно je, da je to res in hkrati ni res. Slikovni prostor ima namreč, čeprav je ploskovit in ima dimenzijo manj kot naravni prostor, nekatere lastnosti, zaradi katerih je mogoča artikulacija situacij in odnosov, ki so v tridimenzionalnem izkustvenem prostoru nemogoči in neverjetni. Dokaz za to je na primer optična iluzija Davida Macdonalda, ki v enoto in celoto povezuje pogled iz ptičje in pogled iz žabje perspektive, se pravi percepciji, ki ju v prostoru in času na noben način ni mogoče imeti hkrati.

Seveda pa to dokazuje tudi Rubljovova *Trojica*, ki pri prikazu mizanscene z dvema stoloma in dvema podnožjema združuje pogled z leve proti desni in pogled z desne proti levi, kar dela slikovni prostor preglednejši, ploskovitejši in kompleksnejši. Možnosti za simultanost pogledov in planov v slikovnem prostoru torej so. Vendar ikonska težnja k “Božji simultanosti” potegne za sabo radikalno dru-

¹⁸ N. d., 2.



David Macdonald, *Čudna terasa*¹⁹

gačno koncepcijo slikovnega pogleda in prostorskiosti, slikovne časovnosti in brezčasnosti.

V. S.: Pa se zdaj nekoliko pomudiva pri brezčasnosti v ikonopisju. Brezčasje na ikoni seveda ne pomeni, da na njej ni prikazano nič časnega. Povezano je s prikazom *sub specie aeternitatis*, “pod vidikom večnosti”, ki razveljavlja zakon časa. Dogodka, ki sta si sledila v času, sta prikazana skupaj, drug zraven drugega, kot da bi obstajala *hkrati*, na primer, če se vrneva k motivu iz *Geneze*, k Abrahamovem gostoljubju, na znamenitem bizantinskem mozaiku iz Ravenne.

Na mozaiku vidimo, od leve proti desni, Saro v hiši, Abrahama, ki na pladnju prinaša tele, in za mizo ob drevesu tri angele z obstreti – in, še naprej proti desni, spet Abrahama, ki je zdaj tik na tem, da žrtvuje dečka, svojega sina Izaka (ta, sin obljube, se je medtem že

¹⁹ Gl. <https://bit.ly/2Qow6ah> (dostop 12. 12. 2019).



Abrahamovo gostoljubje, ok. 532–547, bazilika svetega Vitala, Ravenna

rodil), in ima ob nogah jagnje, ki bo kot žrtev nadomestilo sina. Pred sabo imamo dva prizora, ki upodabljata dva dogodka, in ta dogodka si v pripovedi ne sledita neposredno drug za drugim, ampak sta razmaknjena v času.

J. M.: Hočeš reči, da sta dogodka na mozaiku, čeprav sta “razmaknjena v času”, zaradi prostorske korelacije prisotna sočasno in da to intenzivira njuno vsebinsko povezanost, ki je časovna diskontinuiteta ravno zato, ker je diskontinuiteta, ne more dovolj eksplicirati? V tem je ena od posebnosti slikovnega prostora. Namreč: korelativnost, ki vlada v njem, je sredstvo, ki omogoča artikulacijo sočasnosti. Ikonska sočasnost seveda še ni brezčasnost, je pa most do nje, in sicer zato, ker s transformacijo časovnih *zaporedij* v prostorska *vzporedja* človeku pomaga relativizirati čas. Prostorska vzporedja so vezi, ki v ikonskem prostoru ustvarjajo simultanstvo trenutkov, zgodb, planov, vsebin in detajlov. S presenetljivimi sovpadanji vlečejo v aktualni trenutek tako preteklost kot prihodnost. Na ikonah se lahko njihov častilec vselej kot otrok na očetovih ramenih “dotakne neba, ki je žgoče resnično”, če to spet povem s pesnikom.²⁰

²⁰ Bobin, 2014, 73.

V. S.: Drži, ja, sočasnost še ni brezčasnost, vendar si bom vzel čas in nadaljeval s tem, kar sem pravkar želel povedati, pri tem pa bom počasi poskušal pokazati, kako se na Rubljovovi upodobitvi Svete Trojice spletata pretekli in prihodnji dogodek, a ne samo to, ne samo dva dogodka v času, ampak tudi čas in večnost.

Na najzgodnejših krščanskih upodobitvah Abrahamovega obiskanja, tisti iz katakomb na Via Latina v Rimu, ki je nastala v 4. stoletju, pa iz bazilike svete Marije Snežne, prav tako v Rimu, in tako naprej, zmeraj naletimo na motiv njegovega gostoljubja. Nasprotno na Rubljovovi ikoni Abrahama in Sare ni. Vez z biblično pripovedjo se pretrga. Toda kljub temu sta na njej ob treh figurah dve stvari, ki to vez ohranjata, hkrati pa kažeta na dogodek, ki se šele bo zgodil.

Prva je drevo. To stoji *za* srednjo figuro, ki se jo sicer različno prepozna – nekateri jo imajo za Očeta, drugi za Sina –, vendar sam ne morem, da v njej ne bi videl Sina. Tam stoji za dvoje, za hrast iz *Geneze* in hkrati za drevo ali les (grška beseda *xýlon* pomeni oboje), na katerega bo pribit učlovečeni Sin. To drevo torej kaže na križ, drevo Kristusove žrtve, ki vodi človeštvo iz smrti v življenje – drevo življenja.

Druga takšna stvar na Rubljovovi ikoni je posoda, v kateri je za jed pripravljena žival, posoda s teletom. Ta stoji *pred* srednjo figuro in ob tem, da napotuje na *Genezo*, na tele, ki ga je Abraham zaklal ali dal zaklati in ga postregel svojim gostom, spet kaže tudi naprej, na Kristusa kot žrtveno jagnje. Spomniva se samo na skrivnostne besede, pa ne enega, ampak kar dveh judovskih prerokov, na besede Izaije in Jeremije, v katerih so kristjani od nekdaj razbirali napoved Kristusa: bil je kakor “jagnje, ki ga peljejo v zakol” (Iz 53,7, Jer 11,19).

Tele, jagnje – tu sva. Oba, drevo in posoda, merita na osrednji dogodek krščansko razumljene zgodovine, ki je Kristusova žrtev na križu.

J. M.: Res je. Intenca ikonske simultanosti je, kot rečeno, v tem, da z vzpostavljanjem prostorskih korelacij pritegne v aktualni trenutek

tako preteklost kot prihodnost, še zlasti takrat, ko v korelacije stopajo ne le narativni elementi, ampak tudi njihovi simbolni koncentradi. Rastlina, ki "raste" iz desnega krila srednjega angela, je upodobljena z neprikrito "realistično distanco". Ni niti zelo podobna hrastu niti mogočna, kot so navadno hrasti. Je ravno dovolj "rastlinska", da smo v njej pripravljeni videti *pars pro toto* Mamrejevih mogočnežev, ni pa povsem hrast, da v njej ne bi mogli hkrati prepoznati "lesa", kot praviš, na primer "Jesejeve korenine" (Iz 11,10), iz katere bo izšel Mesija, ki bo na "lesu križa" s svojo enkratno žrtvijo kaŕipot človeštvu "iz smrti v življenje". To večpomenskost omogoča dejstvo, da so mimetični registri pri ikonski artikulaciji večkrat namenoma utišani.

Enako je s posodo, v kateri je za jed pripravljeno meso teleta. Tudi ta je semantični koncentrat. Dovolj je posoda, da jo lahko povežemo z biblično pripovedjo, in dovolj kelih, da lahko v njem prepoznamo napoved evharistične daritve. Tudi meso je dovolj meso, da spominja na to, kar je Abraham "položil prednje", se pravi pred svoje goste, hkrati pa ni meso teleta do te mere, da v njem ne bi mogli prepoznati simbola žrtvovanega Jagnjeta, torej evharistije.

V koncentrirano simultanost pomenov so vpete tudi tri glavne figure oziroma osebe. Vse so si zelo podobne tako po fiziognomiji kot po velikosti in vse tri držijo v rokah palice, ki so znamenje vladarskega dostojanstva. Dejansko bi težko rekli, katerega spola so, moškega ali ženskega, in katere starosti. Enigmatično je tudi, katero od hipostaz oziroma oseb Trojice reprezentira katera od njih, Očeta, Sina ali Svetega Duha. Zato obstajajo tudi številne *who-is-who*-interpretacije, ki se med sabo razlikujejo zlasti glede pomena srednje in leve figure, se pravi glede tega, katera od njiju je manifestacija Boga Očeta in katera Boga Sina. Med najbolj razširjene dandanes spada tista, za katero si se opredelil tudi ti, namreč da je srednja figura Bog Sin, leva Bog Oče in desna Bog Sveti Duh. V prid tej in-

terpretaciji govorijo trije razlogi: prvič, da so Rubljovovi nasledniki srednjo figuro že kmalu po njegovi smrti eksplicitno upodabljali kot Kristusa; drugič, da ima srednja figura oblačila v barvah, ki vselej simbolizirajo Kristusa, to je rdeče spodnje oblačilo ...

V. S.: ... če ti lahko skočim v besedo: rdeča barva Sinovega spodnjega oblačila močno vleče na rjavo in ima zato htoničen ton. Navadno se razlaga kot simbol človeške narave, ki jo je Sin ob učlovečenju privzel k svoji Božji naravi.

J. M.: To je relevantna pripomba. Srednja figura ima dejansko temno rdeče-rjavo spodnje oblačilo iz mešanice pompejsko rdeče in pigmenta *caput mortum* in rdečerjavi ton tega oblačila z vijoličnim nadihom je jasen namig na Bogočloveškost – in ima plašč v skoraj čisti kobaltovo modri barvi, ki simbolizira željo po neskončnosti, čistosti in nadnaravnem, kot pravi Vasilij Kandinski, ko opisuje simboliko osnovnih barv. Tretji razlog v prid temu, da je srednja figura Kristus, pa je, da ima Kristus v neposredni povezavi s kelihom, tako da je ta na ikoni pred njim, tudi v vsebinskem pogledu največji smisel. Leva figura, ki nad modrim oblačilom nosi prosojen, zlato-rumeno svetlikajoč se plašč, tedaj predstavlja Boga Očeta, desna, ki ima nad modrim oblačilom zelen plašč, pa simbolizira Svetega Duha, “posrednika” med Očetom in Sinom. Zelena kot mešanica ekstravertne rumene in introvertne modre je namreč posrednik in ekvilibrij med nasprotnimi tendencami oziroma odnosi (toplost–hladnost, žarenje–zastrtost, visoko–nizko, zemeljsko–nebeško, Oče–Sin). Poleg tega je simbol mladosti, prebujanja novega življenja in novega upanja.

Glede uporabe barv na Rubljovovi ikoni je na splošno treba reči, da je njena barvitost najbolj “oseben” in hkrati najbolj “ruski” moment Rubljovove artikulacije. Barvna lestvica *Trojice* je svetlejša, subtilnejša, bolj prosojna in bolj kompleksna kot pri kateremkoli bizantinskem delu. V rokah manjšega mojstra bi kombinacije meša-

nic primarnih in sekundarnih barv – rumenooranžne, rdečeoranžne in modrozelenene – zlahka dobile pridih surovosti in nekultiviranosti kakor ponekod v ljudski umetnosti. V Rubljevovi kompoziciji pa nadzorovana intenziteta barvnih tonov s kultiviranostjo ustvarja podlago za optimirano ponavzočitev transcendentnega. Poleg tega je *Trojica*, čeprav so nekatere njene zgornje barvne plasti poškodovane, na neki način ožarjena z “notranjo lučjo”, da tako rečem. In pri tem ne gre za pretiravanje. Ta notranja osvetljenost je namreč povezana z dejstvom, da so barve na podlago nanese v zelo tankih plasteh, tako da zunanja svetloba preseva skozi barvne plasti do belo grundirane podlage in se od tam skozi odbija nazaj ter jih osvetljuje od znotraj. Gre za učinek, ki ga je, recimo, na modernem Zahodu poznal in po zgledu poznosrednjeveških toskanskih fresk v svojem slikarstvu izvajal Henri Matisse.

Vse tri figure vidno odstopajo od statične frontalne ikonske sheme, zaradi česar se ne zdijo deformirane. Tudi modernemu gledalcu ne. Premorejo celo nekakšno eleganco, izpisano v mehkih linijah njihovih kontur. Drugače pa je seveda z gestiko rok. Ta je, ne vem, kako bi rekel ...

V. S.: ... tipska.

J. M.: Res, tipska, standardizirana z nekim nam na Zahodu zdaj ne več spontano berljevim kodom. Zahodnemu gledalcu, vaje nemu stvarnih mizanscenskih kontekstov, deluje nenaravno, teatralično, celo izumetničeno. Vendar je ta diskretna gestična semantika pri ikonah ključna. In ljudje “ikonske kulture” jo nezmotljivo natančno razbirajo.

V. S.: Naj o gestiki dodam še nekaj. Srednja figura na Rubljevovi *Trojici* ima dva izprožena prsta, kar je ne samo pri Rubljevu, ampak tudi že v zgodnjem vzhodnokrščanskem slikarstvu znamenje, ki kaže na drugo osebo troedinega Boga. Poleg tega desnica leve figure kaže proti posodi s teletom na sredi mize, desnica srednje pa

se dviga nad to posodo kakor v blagoslov. Kazanje leve figure z desnico je pri tem mogoče razumeti kot klic Očeta Sinu k učlovečenju oziroma k žrtvi za človeštvo. Poleg tega posoda s teletom, ki ima obliko keliha, stoji na mizi, okrog katere sedi trojica figur in jo tako ima v svoji sredi, vendar, frontalno gledano (in s tem tudi za naš pogled), stoji *pred* srednjo figuro, ki se z blagoslavljaljočo kretnjo odziva klicu. Pred to figuro je torej, da ga vzame nase, veliki dogodek v človeški zgodovini, namreč učlovečenje in žrtev – dogodek Kristusa. In če pogledava zunanji figuri, figuri na levi in desni, njuna *notranja* obrisa prav tako tvorita kelih.

J. M.: Je pa še en kelih, tako rekoč protokelih, diskretna prostorska napoved drugih dveh in na neki način njuno izhodišče. Najti ga je mogoče na dnu ikone, v medprostoru med divergentnima podnožjema, na katerih počivajo noge leve in desne figure, ter spodnjim robom mize z dejansko naslikanim kelihom. Kakor da ta kelih na mizi ne bi bil napovedan le v prostoru oblik, ampak tudi v negativnem prostoru, v praznini med oblikami, v katero je mogoče doživljajsko vstopiti. In to kar dvakrat, saj ga v prav tem negativnem (med)prostoru najdemo tudi med levo in desno figuro, kjer dobi še širši, metafizični odmev. Skratka, opraviti imamo s kelihom, ki ima status realnega evharističnega keliha, in njegovima odmevoma, od katerih prvi odmeva v prostor imanence, predmetnosti in človeškega, drugi pa v dimenzije transcendence.

V. S.: Imaš prav, tu je tudi tretji kelih, a če se še enkrat ozreva na prva dva: prvi, posoda s teletom, je v drugem. Ta konfiguracija likovno govori, da je Sin, tudi ko se bo učlovečil, v *Očetu in Duhu*.

J. M.: Z likovnega stališča je ta poglobitveni vsebinski poudarek postavljen genialno preprosto. Kelih vseh kelihov je kot dragulj posajen med Očeta in Svetega Duha skupaj s Sinom, ki bo iz njega pil in z njim nazdravil tako smrti kot življenju po smrti. Ne ostaja prikrito, da so vse tri figure “inkorporirane” v neko “skupno dogajanje”,



Rubljovova *Trojica* s tremi kelih

ki ima težišče in kodo v kelihu. Čeprav so na pogled videti negibne, s svojimi konturami kažejo nezgrešljivo interno živahnost, diskretno gibanje in, kot bi rekli dandanes, intenzivno neverbalno komunikacijo. Zdi se, kot bi s svojimi držami “govorile o življenju, ki ga ni moč najti in ki ni nikoli izgubljeno”, kot se izrazi pesnik.²¹ Vse v njih vibrira, nič ni togega, mrtvega.

V. S.: Najpomembnejše za prepoznanje figur na Rubljovovi *Trojici* pa je po mojem tole: ne samo desna figura, ampak *tudi srednja*, ki v slikovnem prostoru seveda zavzema središčni položaj, sta obrnjeni *k levi*. Leva figura je prva. To je Oče, v katerem imata drugi dve Božji osebi, Sin in Sveti Duh, svojo *arché*, “počelo” ali “začetek”. Pred nami je torej podoba treh Božjih oseb, njihovega občestva ali medsebojnosti, njihovega občevanja. Na sredi med njimi je kelih,

²¹ Bobin, 2014, 55.

posoda s teletom, vendar ne jedo, ne “konzumirajo”, ampak s tem kelihom v svoji sredi komunicirajo med sabo ...

J. M.: ... s konvergenkami, pogledi, gestami.

V. S.: Z vsem tem. Kar je pred nami, je upodobitev nevidnega trojednega Boga, ki se smrtnemu človeku ni prikazal, kakršen sam je, ampak v tem, kar si je podredil – v nečem vidnem, v telesu, v njegovi preobrazbi. Telesa, tri, ki so kakor eno telo, kot gostitelj pripadajo nevidnemu gostu. Gost se je naselil v gostitelju in ga preobrazil.

J. M.: Naslikati Boga, kakršen je, seveda ni mogoče, saj, kot pravi evangelist, “Boga ni nikoli nihče videl; edinorojeni Bog, ki biva v Očetovem naročju, on je razložil” (Jn 1,18). Če prav razumem, je torej “gostitelj” v smislu slikarske konkretizacije tisto, kar je – in kakor je – naslikal Rubljov. V ožjem smislu so to trije enigmatični angeli, ki na poseben način komunicirajo med sabo, v širšem pa celotna kompozicija s svojo naravo in organizacijo.

V. S.: Na Rubljovovi ikoni so Abrahamovi obiskalci, trije možje iz Geneze, vsekakor prikazani kot angeli, imajo krila in obstrete – in preobražena telesa. Prej pa si tudi rekel, da so upodobljeni v “diskretnem gibanju”. To je gibanje tako imenovane perihoreze.

Izraz “perihoreza” v vzhodnokrščanski teologiji označuje to, kako so tri osebe enega Boga med sabo, notranje življenje trojičnega Boga. Izhaja iz glagola *perichoréo*, ki ga je teološko relevantno prvi uporabil Gregor iz Nazianza, in sicer za razmerje med Božjo in človeško naravo v Kristusu, samostalnik je iz glagola izpeljal Maksim Izpovedovalec, na razmerje med osebami Trojice pa ga je merodajno naobrnil Janez Damaščan v 8. stoletju. *Perichóresis* je tedaj postala izraz za dinamično razmerje med hipostazami (po grško) ali osebami (po latinsko) nevidnega breztelesnega Boga. Zajela je to, kar je v 4. stoletju mislila trojica velikih Kapadočanov, Bazilij, Gregor iz Nazianza in Gregor iz Nise, ter je prešlo v apostolski *credo*, ki se izgovarja pri maši: Sin je rojen ali, bolje, rojevan iz Očeta in Duh izhaja ...

J. M.: ... iz obeh.

V. S.: Tako je veljalo na krščanskem Zahodu, namreč da Duh izhaja iz Očeta *in Sina, Filioque*. Vendar Sveti Duh za vzhodne kristjane izhaja samo iz Očeta. Spor o *Filioque*, ki se je vlekel stoletja, je bil eden izmed razlogov, v ožjem teološkem smislu celo poglavitni razlog za razkol v krščanski Cerkvi sredi 11. stoletja, ki je pripeljal do nastanka samostojnih, od Rima neodvisnih pravoslavnih Cerkva na krščanskem Vzhodu. Ampak pustiva to ob strani.

Torej, perihoreza se nanaša na rojevanje Sina in izhajanje Duha iz Očeta, ki se ne godita v času, ampak v *večnosti*, s tem da oba, Sin in Duh, v polnosti ohranjata bitnost, ki jo imata od Očeta. S perihorezo se pogosto razume reflektivno, vračajoče se izhajanje, to, da se v izhajanju Duha Oče daje Sinu in Sin Očetu. Vendar je temeljnega pomena, da sta Sin, ki se rojeva iz Očeta, in Duh, ki prav tako izhaja iz njega, oba *deležna Očetove bitnosti brez delitve*. Ne zapuščata Očeta kot počela, ampak ostajata v njem, in to je drugače kakor pri človeku. Vsak človek, če to povem skrajno preprosto, pride na svet v telesu. Mati objema otroka, ljubimca se objemata in prižemata drug k drugemu, moški pri ljubljenju penetrira, prodira v žensko in skupaj lahko spočneta novega človeka, novo osebo, vendar ločenost oseb venomer ostaja. Meja telesa je za človeka neprestopna meja.

Perichóresis je bila v latinščino prevedena s *circumincessio*, no-votvorbo iz *circum*, "okrog", in *incessio*, ki izhaja iz glagola *incedo*, "grem", "hodim", za grški glagol *choréo*. Ta prevedek posreduje predstavo hoje naokrog, kroženja, kar ustreza *perichóresis* v uveljavljeni klasični rabi, vendar ima glagol *perichoréo* v poklasični grščini še druge pomene, ki jih zajema raba iz njega izpeljanega samostalnika v pozni patristiki.²² Kaj torej opisuje perihoreza?

²² Prim. Stamatović, 2016, 306 isl.

Opisuje dinamično razmerje, v katerem ena Božja oseba stopa oziroma prodira v drugo; ena Božja oseba prehaja v drugo in jo predira tako, da jo vso prežema; ena Božja oseba je v drugi tako, da se ji priobča, ji daje vse, kar je njenega, in to druga oseba brez ostanka sprejema; ena Božja oseba je v takšnem priobčanju (*communicatio*) v popolnem občestvu (*communio*, "soenosti") z drugo osebo, popolnoma je zedinjena, soena z njo. Ali pa bi bilo to bolje povedati v dvojini: dva stopata drug v drugega, se vzajemno prežemata, vzajemno priobčata drug drugemu itn. Ali še bolje v množini: trije stopajo drug v drugega in spet drugega. Ali v nekakšni nadlogični "trojini": *prvi stopa v drugega v tretjega in tretji v drugega v prvega*, tako da so trije obenem eden. Vendar so v soenosti hkrati nepomešani drug z drugim, ohranjajoč razliko drug do drugega – združeni so tako, da so neločeni in hkrati vendar razločljivi med sabo, zedinjeni brez izgube medsebojne razlike. Zato Trojica ni nič števnega, to niso trije bogovi. Ne velja: $1 + 1 + 1 = 3$, ampak: $1 + 1 + 1 = 1$.

J. M.: To je precizna visoko abstraktna razlaga "stanja stvari" v Trojici, do katere sta se v dolgoletnih razglabljanjih dokopali filozofija in teologija. Govori o dogajanju, ki ne poteka v prostoru in se ne godi v času. Ko mi pri tem prihaja na misel Rubljov, ki je moral to vrhunsko abstraktno pojmovanje dinamike med Božjimi hipostazami naslikati v prostoru in času ter ji dati prepričljivo prezenco, pa mislim na imaginacijo, ki je morala samo na sebi "neuprizorljivo snov" prevesti v obliko s prostorsko karakteristiko in logiko, saj je brez tega ne bi bilo mogoče slikarsko ponazoriti in bi bila zato za nas doživljajsko nedostopna. Kako v prostoru uprizoriti Eno s trojim, ne da bi se deli v enosti pomešali in ne da bi njihova različnost požrla vtis enotnosti? Razmeroma lahko si je predstavljati, da je en in isti človek "znotraj" hkrati družinski oče, sin, brat, kemik, profesor, pacient itn. Težko pa je kaj takega pokazati "na zunaj". Rubljov

se je znašel prav pred to težavo. Če upodobiš tri, bodo težko neizpodbitno dojeti kot eno. In če upodobiš eno, bo v njem težko dovolj poudariti različnost sestavin. Odgovor, ki ga je našel in uporabil slikar, je v simultani prisotnosti oziroma korelativnosti aspektov. Morda se bo upodobitev posrečila, če bodo v korelacijo stopili aspekti Enega. Če bodo trije angeli trčili z eno kupo in nazdravili minljivosti in neminljivosti življenja hkrati. Če bo eno gledano in predstavljeno iz različnih zornih kotov.

V. S.: Spominjam se takšne razlage v knjigi Clemene Antonove, bolgarske ikonoslovke, ki si jo v tem pogovoru že omenil. To je sicer dobra knjiga, veliko pove o ruskem preišljevanju ikonopisja v 20. stoletju, ki ga je sprožil Florenski, o obrnjeni perspektivi in še o marsičem, vendar je avtorčina razlaga treh figur na Rubljovovi ikoni, namreč da je to v resnici ena sama figura, gledana iz različnih zornih kotov,²³ po mojem problematična.

J. M.: Zakaj?

V. S.: Avtorico zapelje primerjava ikonopisja s kubizmom, ki je prelomil s temeljnim mimetičnim načinom slikanja na Zahodu od zgodnje renesanse naprej in človeško figuro začel prikazovati hkrati z več gledišč. Mislim, da gre pri ikonopisnem ogibanju in kubističnem zavračanju linearne perspektive, ki jo je povzdignilo zahodno slikarstvo, za navidezno podobnost. Na kubistični sliki je od spredaj, s strani, z leve ali z desne ali z obeh, in še od kod vmes zmeraj prikazana *ena sama* figura, ki za navadni pogled, recimo zaradi oči v različnih višinah ali celo zaradi enega samega očesa kiklopsko sredi glave in nosu v profilu, štrlečega iz frontalno naslikanega obraza, deluje izmaličeno.

Nasprotno so na Rubljovovi ikoni *tri* figure, ki niso "izmaličene" in so si med sabo popolnoma podobne, trije, ki so eden.

²³ Prim. Antonova, 2010, 163.



Pablo Picasso, *Portret ženske (Dora Maar)*, 1942

J. M.: Tu se je najina téma zgostila. Pravzaprav imava opravka z njenim epicentrom, ki naju spontano vrača k naravi in organizaciji Rubljovove morfologije in kompozicije.

Po eni strani se strinjam s tabo, da je primerjava ikonopisja s kubizmom že zaradi čisto zgodovinskih razlogov vprašljiva. Logična bi bila primerjava kubizma z ikonopisjem – in ta ima po drugi strani podlago v likovni stvarnosti. Ruski avantgardisti so namreč po letu 1913, ko se je končala njihova romanca z zahodnim modernizmom, “iznašli” svojo tradicijo.²⁴ Nenadoma so se močno ogreli za preučevanje ikonopisne umetnosti, podobno kot so zahodni modernisti prej začeli intenzivno odkrivati japonske tiske, predrenesančno umetnost in primitivno afriško skulpturo. Oboje so bolj zanimale oblikotvorne strategije kot vsebine preučevanih

²⁴ Prim. Antonova, 2019.

artikulacij, pri tem pa so imeli delno enake in delno različne potrebe in cilje.

Oboji so poskušali preseči mimetično morfologijo, ki je po oblikotvornih uspehih renesanse, baroka, klasicizma in realizma izgubila invencijski zalet ter zapadla v upodabljalno rutino. Iz mimetične iluzije so želeli stopiti korak nazaj, v barvitost in ploskovitost, od katerih so si obetali novih izzivov in rešitev. Zahodni modernisti so iskali nove oblike, primaren izraz, in dajali spregovoriti dražljivi realnosti svojega medija, ki je bila prej skrita pod realnostjo iluzije. Ruski avantgardisti, ki so se v paradigmi ideološko forsirane naprednosti počutili izkoreninjene, brez podedovanih vrednot in lačne nečesa, kar bi njihovi ustvarjalnosti dalo globinski smisel, pa so z iznajdenjem herojske ikonopisne tradicije želeli vzpostaviti kontinuiteto z davno rusko "kulturno samobitnostjo" in okrepiti svojo ustvarjalno samozavest. Še zlasti v razmerju do Zahoda. Poleg oblikotvornih strategij so nanje vplivale tudi duhovne dimenzije ikonopisja, največkrat v obliki nekega "sekulariziranega misti-cizma", če se pogojno tako izrazim.

Analitični kubizem je v zaletu k novim oblikam naletel na možnost povezovanja prostorskih situacij, ki so vidne iz različnih zornih kotov. Njihova simultana prezentacija odpravlja stvari, ki pripadajo *zgolj* stvarnosti. Posledica tega so perceptivni hibridi, spačeni, na vse načine čudni, v življenjski realnosti nemogoči liki, ki pa so očitno povsem mogoči v slikovnem prostoru, kot kaže tudi Picassov zgled, ki si ga navedel. Tega v ikonopisni morfologiji seveda ni. Na ikonah, kar zadeva figuralno raven, ni čudnih hibridnih oblik, ki bi radikalno odstopale od perceptivne izkušnje. Razlika je torej očitna ...

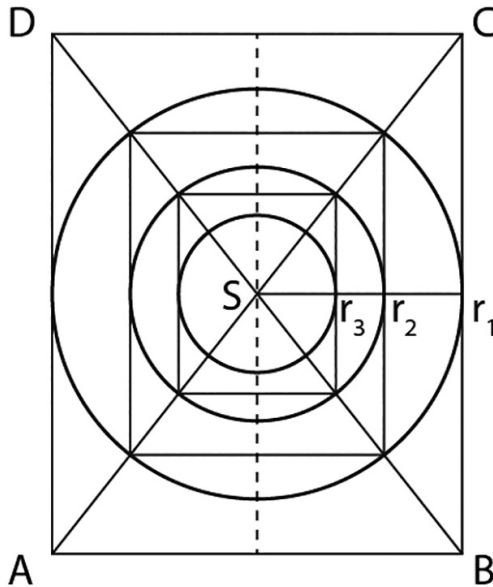
Podobnost pa skrita.

Naj pojasnim. Skrit je oblikotvorni skupni imenovalac, ki ga imata ikonopisje in kubizem. Njegovo generično bistvo je *simulta-*

nost, ki temelji na možnosti transformacije časovnih *zaporedij* v prostorska *vzporedja*. Slikovni prostor ikonopisja in kubizma namreč s svojimi lastnostmi dopušča, prvič, da to, kar se v času spreminja in menjuje, v njem soobstaja; drugič, da to, kar mineva v času, ostaja, ker je znakovno zapisano; in tretjič, da je lahko celo tisto, kar je odsotno, vendarle prezentno na način, ki izraža umevanje odsotnega. Med likovnimi znaki je namreč mogoče vzpostavljati strukturne odnose, ki so analogni odnosom med mislimi.

Kot že rečeno, kubizem je naletel na možnost sočasne prezentacije nesočasnih pogledov. To strategijo so rabili tudi ikonopisci, Rubljov na *Trojici* tako, da je pri artikulaciji mizanscene sočasno prikazal “nemogoče” srečanje pogleda z leve proti desni in pogleda z desne proti levi. Ker pa je tradicija ikonopisja mnogo starejša in se je razvijala neprimerno dlje od kubistične, simultanost v njej ne zajema zornih kotov zgolj v smislu vizualne percepcije, ampak tudi v smislu različnih aspektov, ki jih lahko imajo stvari oziroma resničnosti, tudi tiste zunaj prostora in časa. To je pomembno zato, ker razumeti pojav neke resničnosti, še zlasti metafizične, pomeni raziskati in *opisati*, kako se ta resničnost v pojavu *kaže* in kako se v njem *skriva*. Po tej plati v tezi Antonove, da bi gledalčevo percepcijo ikone, definirano s principom simultanih prezentacij, lahko primerjali z “Božjim pogledom”, ki obstaja zunaj časa in prostora in so mu zato *sočasno* dostopni vsi aspekti kakega predmeta ali pojava, ne vidim nič spornega. Tu po mojem ne gre za “kubistično nadinterpretacijo” ikonopisja, ampak za ilustracijo horizontov simultanosti, ki so v kubizmu zaradi elementarnosti situacije bolj eksplicitni, v ikonopisju pa zaradi dolgo zorjene artikulacijske prakse bolj subtilni in sofisticirani.

V navezavi na to lahko rečem, da je najina naloga pravzaprav natančneje spregovoriti o tem, kako se “trojična” resničnost, se pravi “nevidni troedini Bog”, v Rubljovovem ikonskem opisu hkrati *kaže*

Geometrijska konstrukcija treh krožnih sfer²⁶

in skriva, kako je ta resničnost slikarsko *opisana* v figurah treh hkrati podobnih in različnih angelov.

V. S.: Sprejemam nalogo. Če bi te figure obrisala, bi dobila krog.

J. M.: Vsekakor. Če formatu v razmerju 5 : 4 narišemo diagonali, dobimo središče slike. In če iz tega središča narišemo krog s polmerom, ki sega od središča do notranjega roba nepoglobljene ikonine obrobe (r_1),²⁵ vidimo, da krog zajame vse tri angelske figure. Še zlasti se mu prillegajo zunanje konture levega in desnega angela. Če iz istega središča potem zarišemo krog s polmerom r_2 , ki je v zlato-reznem razmerju do polmera r_1 ($r_2 : r_1 = 1 : \varphi$), dobimo krog, ki definira najbolj zunanjo sfero Rubljovove kompozicije ter zajema glave treh angelov in telesi levega in desnega angela. Gre za sfero njihove

²⁵ Gl. sliko na str. 210.

²⁶ Prim. Voloshinov, 1999, 106.

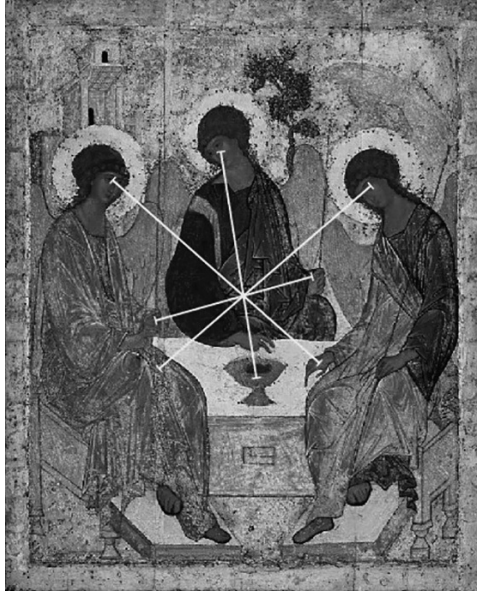


Aplikacija geometrijske konstrukcije treh krožnih sfer na Rubljovovo *Trojico*

telesne komunikacije, sfero konvergence, tj. inklinacije srednje figure proti levi, desne figure proti srednji in levi ter leve figure proti desni in srednji. Če pa iz istega središča zarišemo še krog s polmerom r_3 , ki je v zlatoreznem razmerju do polmera r_2 ($r_3 : r_2 = 1 : \varphi$), dobimo razmejitveno črto med drugo, srednjo sfero, ki je sfera gestične in očesne komunikacije angelskih figur, in najbolj notranjo, centripetalno sfero, sfero s kelihom in pomenljivo blagoslavljaljočo gesto srednje figure.

V simbolni ekstrapolaciji ima krog pomen večnega trajanja, harmonične dovršenosti in usklajenosti. To idealiteto še stopnjujejo subtilna zlatorezna razmerja med sferami. Vse tri sfere so definirane z držami angelskih figur, nagibi njihovih glav in rok ter smermi njihovih pogledov in gest.

Ker je Rubljev srednjega angela v prvo, zunanjo sfero postavil tako, da je do levega in desnega v rahli "levosučni" asimetriji, saj



Nakazane smeri pogledov in gest na Rubljovovi *Trojci*²⁷

sta njegova glava ter barvno in svetlostno poudarjena desna roka na levi strani vertikalne simetrane formata, kelih oziroma posoda z mesom pa je na desni strani,²⁸ je s tem domiselno naredil, da se sicer negibni angeli dozdevno gibljejo, in sicer v nasprotni smeri od urnega kazalca. S tem so poudarjene fluidnost, interna dinamika in preudarnost, pa tudi poantirajoča centripetalnost celotnega prizora. Jedro kompozicije je torej krog, krožna shema znotraj centrirane ortogonalne osnove.

V. S.: V zvezi s krogom pa je tudi eden od mogočih pomenov perihoreze – “krožni ples”. Izhodiščni glagol, iz katerega se izpeljuje ta njen pomen, ni *choréo*, ampak *choreúo*, “plešem”. Etimologija je v tem primeru napačna, vendar je delovala v teologiji in bila ustvar-

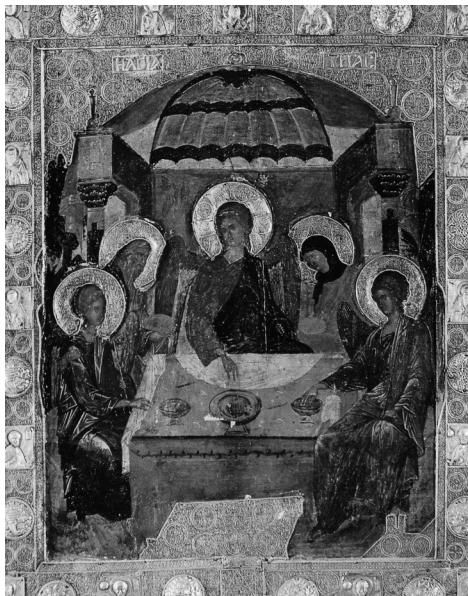
²⁷ Prim. n. d., 107.

²⁸ Gl. sliko na str. 210.

jalno plodovita v umetnosti, zlasti na krščanskem Vzhodu. Dokaz za to je tudi Rubljevova upodobitev. Če pogledava od desne proti levi, imata desna in srednja figura uvita vratova in glavi nagnjeni proti levi figuri. Ta motiv, na katerega sicer naletimo že na bizantinskih ikonah iz obdobja Paleologov, v likovno govorico prevaja teologem, po katerem notranje gibanje Trojice izhaja iz Očeta, ki je počelo Sina in Duha, ter se zaokrožujoč vrača vanj. Tako se tri figure na Rubljevovi upodobitvi Trojice, če uporabim besede Anite Strezove, sicer “razlikujejo po svojih držah in kretnjah, vendar krožno vrtenje zajema njihova telesa v ples”.²⁹ Vse tri figure sedijo, a hkrati kljub temu plešejo, sede plešejo v krogu.

Pri tem krožnem plesu je v njihovi sredi kelih, posoda s teletom. Kot že rečeno, srednja figura proti njej izteza desnico z dvema izproženima prstoma in jo blagoslavlja, tudi to kretnjo pa je Rubljev pretanjeno izdelal na podlagi zgodnejšega vzhodnokrščanskega slikarstva. Vidimo jo na primer že na ikoni Trojice z gore Atos: desnica srednje figure z blagoslavljajočo kretnjo kaže proti posodi na mizi, vendar na tej ikoni – in to je treba razumeti v najbolj pretanjenem smislu – ni upodobljena Trojica, ampak Kristus in dva angela, saj je Kristus večji, ima večja krila od angelov in v obstretu zarisan križ, ter ob tej trojici še njihova gostitelja Abraham in Sara. Podobno je tudi na freski Teofana Grka, Rubljevovega učitelja: spodaj lahko prepoznamo motiv Abrahamovega gostoljubja, čeprav je zaradi poškodovanosti freske vidna samo Sara, zgoraj pa so trije angeli, od katerih je srednji spet večji, torej Kristus, ki s krili zaobjema druga dva – in dviga desnico v blagoslov. Ta kretnja na obeh zgodnejših upodobitvah Trojice bode v oči, vendar se proti posodi na mizi ne uperja iz krožnega plesa Trojice kakor pri Rubljevju. Čeprav so se ikone, ki prikazujejo Abrahamovo obiskanje, že ob prelomu iz

²⁹ Strezova, 2014, 197.



Trojica, poznano 14. stoletje, samostan Vatopedi na gori Atos

prvega tisočletja v drugo začele imenovati "Trojica" namesto "Abrahamovo gostoljubje", se je namreč prehod od kristične ikonografije k trinitarni dopolnil šele z Rubljovom.³⁰

J. M.: Oprosti za kratek in morda nepomemben vskok, pa vendar. Na medmrežju sem naletel na presenetljiv podatek – o tem je leta 1982 pisal doktor filozofije in evangeličanske teologije Ludolf Müller –, da naj bi ob restavriranju ikone leta 1904 na desni roki srednje figure izproženemu kazalcu doslikali izprožen sredinec, ki je bil prej upognjen, in tako proizvedli blagoslavljačo gesto Sina.³¹ Avtor je zato prepričan, da je hotel Rubljev povedati nekaj drugega od tega, kar kaže sedanje stanje slike. Pravilnosti ali nepravilnosti te trditve nisem mogel preveriti, res pa je, da nanjo nisem naletel nikjer drugje.

³⁰ Prim. Bunge, 2007, 52-56.

³¹ Prim. Müller, 1982.



Teofan Grk, *Trojica*, ok. 1378

V. S.: O tem prvič slišim, vendar se mi sliši kot senzacionalistična razlaga, ki jih zmeraj sprožajo skrivnostna, nikdar do konca pojasnljiva umetniška dela. Tako se mi sliši zato, ker gre proti toku razlagalskega izročila in na račun dela, ki ga razlaga, v resnici izpostavlja samo sebe oziroma navsezadnje tistega, ki stoji za njo, “bistrovidnega” razlagalca samega: vsi so se motili, samo jaz sem gledal natančno, jaz edini sem opazil detajl, na katerem vse stoji in pade – in ta detajl je povrh *fake*. Senzacionalizem se hrani z razkrivanjem ponaredkov in odkrivanjem “prave resnice”.

Kretnja srednje figure na Rubljovovi ikoni, taka, kot je naslikana, nakazuje *nagib Trojice k človeštvu*, v ljubezni sklenjeno izročitev Sina, v katerem sta perihoretično pričujoča Oče in Duh, za odrešenje človeštva. Srednja figura, ki je više od drugih dveh, je, kot da bi vstajala, da se spusti v svet. Če v večnosti tri Božje osebe iztekajo druga v drugo, se bo v učlovečenem Sinu zgodil iztok Trojice v svet. Dogodek Kristusa je čas, poljubljen od večnosti.

J. M.: Ob tem, kar praviš, mi prihajata na misel dve stvari. Prva je, da je “krožna dinamika” med Božjimi hipostazami, o kateri sva govorila, na Rubljovovi ikoni en sam velik “zdaj”. Torej permanentno dogajanje. Pa vendar, kot nakazuješ, dogajanje, ki ni zaprto vase. Odprto je v svet. Kje pa je svet na ikoni?

Na prvi pogled nikjer. Vendar – in to je moja druga pripomba – ni čisto tako. Doslej še nisva omenila drobnega detajla, ki je na neverjetno vidnem, tako rekoč privilegiranem mestu, in sicer neposredno pod kelihom na sprednji strani mize. Gre za majhno pravokotno odprtino, na katero opozarjata konvergentni stranici mize v obrnjeni perspektivi. V ikonografskem smislu je odprtina še najbolj podobna majhni škatli, morda odprtini za relikvije, ki ne sme manjkati pri nobenem oltarju. S tega gledišča miza, okrog katere sedijo angelske hipostaze, ni navadna miza, ampak evharistični oltar, na kar sva že opozorila. Če pa spomnim še na to, da so mimetični registri pri ikon-ski artikulaciji večkrat namenoma utišani, zato da bi ikonopisec dosegel večpomenskost in večjo kompleksnost vsebine, lahko rečem, da ima četverokotnik v svoji pravokotni neznatnosti še precej večji semantični potencial, kot ga zmore zajeti ikonografska interpretacija. Ne predstavlja predmeta v svetu, ampak simbolizira lastnosti, karakteristike sveta in človeka, kot so štiri strani neba, štirje temeljni elementi, pravi kot kot znamenje človeka, koordinatni sistem ipd. Tako je tudi “svet” povabljen v perihorezo, če to ni preveč vulgarno rečeno.

Rubljovova ikona torej ni Albertijevo okno, ampak “ogledalo”, v katerem odsevajo neverjetne stvari.

V. S.: Ne, ni okno, skozi katero se gleda. Slikovni prostor je pri Rubljovovi *Trojici* frontalno odprt in s tem vabi gledalca, da se, čeprav pri mizi ni praznega sedeža, je pa prazen prostor, pridruži krožnemu plesu Trojice. Vabi ga, da se udeleži Božjega življenja.

J. M.: To se mi zdi lepo rečeno. Ikona se s svojim “dogajanjem” odpira svetu in človeku. Vabi ga k sebi. Bog namreč ne more drugače.

Če ni prostovoljno sprejet, ga pač ni. Ali kot je zapisano v *Knjigi razodetja*: “Glej, stojim pred vrati in trkam. Če kdo sliši moj glas in odpre vrata, bom stopil k njemu in večerjal z njim, on pa z menoj” (3,20). Ikona torej ni teološko branje, ampak bralni pripomoček. Vabi nas, da s tolmačenjem njene oblike in vsebine preidemo k berljivosti oblik in vsebin sveta, od posplošene modrosti k zgodbi, ki nas osebno zadeva.

V. S.: Rubljovova *Trojica* je bržkone prav zato imela tako močan apel. Na začetku *Geneze* je rečeno, da je bil človek ustvarjen po Božji podobi ...

J. M.: ... da je Božja ikona ...

V. S.: ... tako je, da je v svojem temelju Božja ikona, in tudi beseda je ista za oboje, *eikón*. Glede na to torej je *Trojica* v krščanstvu, še zlasti v ruskem, osnova in zgled za vsako antropologijo, za človeka in vsako njegovo družbenost oziroma, kot bi rekli Rusi, zbornost. Kakor je *Trojica*, tako naj bodo ljudje med sabo. Kakor v nebesih, tako na zemlji. Zdaj in v koncu. Spomniva se na Kristusovo prošnjo Očetu za ljudi v *Janezovem evangeliju*: “... da bi bili vsi eno, kakor si ti, Oče, v meni in jaz v tebi, da bi bili tudi oni v naju” (17,21).

J. M.: Temu na teoretski ravni ni kaj dodati. Mogoče pa je reči, da je pred nas postavljena vizija človeške izpolnitve. Pred nas jo postavlja ikona, ker nas odprto vabi na Bogočloveški “perihorezni ples”. Govori nam, da nas zavezuje dinamika sobivanja v ljubezni, ki je analogna Božji ljubezni in povezana z njo. Govori nam, da smo bitja, ki imamo očeta z veliko in z malo začetnico, duha z veliko in z malo začetnico in brata z veliko in z malo začetnico ter iz tega izvirajoče dobrine in obveze. Temu trojemu je skupno to, da ne dopušča malikovanja. Ko se obrnemo k Bogu, postanemo to, kar resnično smo, bitja višjega reda, katerih izpolnitev in legitimiteta je nekaj več od zadovoljitve potreb, interesov in želja, nekaj več od samogovora v sanjski sintaksi s samim sabo. Ali z druge strani: ko rečemo, da je



Andrej Rubljov, *Kristus Odrešenik*, 1410

človek “Božja ikona”, dejansko pravimo, da človek in Bog “skrivnostno” spadata skupaj. Človeškost vsakega izmed nas je tisto, s čimer se Bog izraža v svetu. In še: vsak človek je s svojo človeškostjo dotik perihoreze, “notranjega življenja trojičnega Boga”, kot si prej rekel, torej njen deležnik, formiranec in odsvit. Rubljovova ikona deluje v tej zvezi kot katalizator.

V. S.: No, če ta pogovor počasi pripeljeva h koncu, lahko to morda spet narediva s Tarkovskim, s katerim sva si pomagala že na začetku, ko nisva imela kaj veliko povedati o Rubljovovem življenju. Na misel mi prihaja nekaj, kar bi za silo lahko imenoval analogija med tem, o čemer sva govorila maloprej – o vabilu Rubljovove *Trojice* na ples –, in sklepom filma *Andrej Rubljov*. Ves film je posnet v črno-beli tehniki, toda ko se pripovedno natrgana in s fikcijo prešpikana zgodba o Rubljovovem življenju konča, filma še ni konec, ampak se kamera začne sprehajati po Rubljovovih ikonah v barvah.



Andrej Tarkovski, *Andrej Rubljov*, sklepní prizor filma

J. M.: V ta sprehod preide skozi prizor z žerjavico.

V. S.: Skoz žerjavico, ja, odlično, da si se spomnil tega detajla. Rubljovovo življenje, kot da bi bilo upepeljeno, izgine – in ostane njegovo delo. Oko kamere potem več minut drsi po ikonah. Vrstijo se bližnji posnetki, kamera se približuje, gleda ikone, gleda strmo noter, v njihovo teksturo, in se spet odmika. Medtem se ves čas sliši petje zbora, in ko kamera že kar nekaj časa počasi poplesuje k ikoni Trojice in od nje stran, se nenadoma zasliši grom. Kot zadnja se prikaže ikona Kristusa Odrešenika, Odrešenik zdaj z nje upira svoj pogled v kamero in v nas, gledalce, in čez ikonin les začnejo polzeti dežne kaplje – joka nebo nad Kristusom? joka Kristus nad človeštvom? –, dokler kamere ne zagrne dež. Vendar tudi to še ni konec, sledi še en prizor: konji na jeziku zemlje, ki sega v reko.

Vmes, med kamero in konji, je zdaj zavesa dežja, toda konji stojijo v soncu, kopajo se v sončni svetlobi – štirje, brez jezdecev. Tarkovski je v svojem prvencu *Ivanovo otroštvo* uporabil Dürerjev lesorez *Štirje jezdeci apokalipse*, nemara najslavitejšo likovno upodobitev strašljive pesniške podobe iz *Knjige razodetja*, podobe jezdecev, ki v poslednjih dneh prinašajo pogubo in uničenje. Apokalipsa na koncu *Andreja Rubljova* pa je razodetje miline. Štirje konji, konji

brez jezdecev, v soncu, stresajoč z grivo in repi – zame je to podoba prostosti, ki ni več od tega sveta.

J. M.: Sprva niti ne opaziš, da so konji in dež na različnih bregovih resničnosti. Šele čez čas ugotoviš, da je vmes ločnica in ima isti prizor dve prizorišči. Da je dež spredaj in konji, neodvisno od dežja, zadaj.

V. S.: Dež sam je ločnica. Življenje je končano, končano je delo. Zagrinjalo, zavesa dežja je pred konji v soncu: neka tančica, neki filter, vendar filter, skoz katerega vidiš.

J. M.: To je odlična metafora za Rubljovovo *Trojico*, saj je v svoji miniprostorskosti, prosojnosti in transčasovnosti osmotsična dežna zavesa, skozi katero pronica k nam to, kar lahko le slutimo.

V. S.: Lahko bi rekla, da je Rubljovova *Trojica* nekakšen filter, ki skozse prepušča resničnost brez vidne podobe. V tem je čar umetnosti. Rubljovova ikona je samo podoba, vendar podoba, skoz katero preseva brezpodobstvena resničnost sama.

J. M.: Odmevi kažejo, da ta ikona kot “prosojen filter” izredno očarljivo deluje vse do današnjih dni.

V. S.: “Prosojen filter”, praviš, vendar imava midva lepšo besedo zanj oziroma za njegovo delo. To je “diafanija”.

Bibliografija

ANTONOVA, C. (2010): *Space, Time, and Presence in the Icon. Seeing the World with the Eyes of God*, Farnham in Burlington, Ashgate.

ANTONOVA, C. (2019): “How Modernity Invented Tradition. The Self-presentation of the Russian Avant-garde”, *Eurozine*, shorturl.at/mCMOR (dostop 22. 12. 2019).

BIRD, R. (2004): *Andrei Rublev*, London, British Film Institute.

BOBIN, C. (2014): *Ruševine neba*, Ljubljana, Književno društvo Hiša poezije.

- BUNGE, G. (2007): *The Rublev Trinity. The Icon of the Trinity by the Monk-Painter Andrei Rublev*, Crestwood, New York, SVS Press.
- FLORENSKY, P. (2001): "Ikonostas", v: *Hristianstvo i kul'tura*, izd. Aleksander Filonenko, Moskva, Folio, 521-626.
- IBN EZRA (1988): *Commentary on the Pentateuch. Genesis (Berešit)*, ang. prevod, New York, Menorah Publishing Company.
- KOHLBERGER, J. R. III, izd. (1987): *The Interlinear NIV Hebrew-English Old Testament*, Grand Rapids, Michigan, Zondervan Publishing House.
- MARTIN, S. (2005): "Andrei Rublev", v: *Andrei Tarkovsky*, Harpenden, Herts, Pocket Essentials, 76-98.
- MILLER, W. T. (1984): *Mysterious Encounters at Mamre and Jabbok*, Chico, California, Scholars Press.
- MUHOVIČ, J. (2015): *Leksikon likovne teorije. Slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznimi iz angleške, nemške in francoske terminologije*, Celje in Ljubljana, Celjska Mohorjeva družba.
- MÜLLER, L. (1982): "Die Dreifaltigkeitsikone des Andrej Rubljow", *Quatember* 46/2, 133-138 (tudi na <https://bit.ly/2Qow6ah>, dostop 12. 12. 2019).
- SHERIDAN, M., izd. (2001): *Genesis 12-50*, Downers Grove, Illinois, InterVarsity Press (Ancient Christian Commentary on Scripture).
- STAMATOVIĆ, S. (2016): "The Meaning of *Perichoresis*", *Open Theology* 2, 303-323.
- STREZOVA, A. (2014): *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, Canberra, The Australian National University Press.
- Sveto pismo stare in nove zaveze. Slovenski standardni prevod iz izvornih jezikov* (1997), Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije (2., pregledana izdaja).
- VOLOSHINOV, A. V. (1999): "The Old Testament Trinity of Andray Rublyov: Geometry and Philosophy", *Leonardo*, 32/2, 103-112.