

## PLES S SMRTJO. NEGACIJA IN POTRJEVANJE HIERARHIJE V PODOBAH MRTVAŠKEGA PLESA

Tomislav VIGNJEVIĆ

Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Inštitut za zgodovinske študije, SI-6000 Koper, Garibaldijska 1  
e-mail: tomislav.vignjevic@zrs-kp.si

### IZVLEČEK

*Mrtvaški ples, ki je eden najznačilnejših motivov pozno srednjeveške in renesančne umetnosti, je v svoji pomenski razsežnosti ohranil v osnovi negativno konotacijo plesa, ki je bil skozi ves srednji vek obsojan s strani Cerkve. V specifični obliki plesa na pokopališčih, ki je bila v srednjem veku zelo razširjena in so jo prepovedovale številne cerkvene odločbe, pa je ples še dodatno prispeval k lastnosti sprevačanja družbenih in religioznih norm, ki so sestavni del ikonografije mrtvaškega plesa. V njem je združena pomenska dvojnost, ki ga je imela reprezentacija celotne družbene zgradbe v obliki plesa predstavnikov posameznih stanov s smrtjo. Hierarhija družbenega ustroja, ki temelji na stopnjevanosti, od papeža na začetku do berača in otroka na koncu vrste, je bila istočasno nazorno predstavljena, hkrati pa sprevržena s temeljno idejo enakosti pred smrtjo in s plesom z okostnjaki, ki je imel pomen izničenja hierarhičnega reda.*

**Ključne besede:** ples, mrtvaški ples, stanovi, reprezentacija

## DANZARE CON LA MORTE. LA NEGAZIONE E LA CONFERMA DELLA GERARCHIA SOCIALE NELLE IMMAGINI DELLA DANZA MACABRA

### SINTESI

*La Danza macabra, una delle tematiche più tipiche dell'arte tardo-medievale e rinascimentale, ha conservato nella sua dimensione narrativa una connotazione negativa del significato della danza, condannata durante tutto il Medioevo dalla Chiesa. Nella forma specifica della danza nei cimiteri, motivo estremamente diffuso nel Medioevo che fu vietato da numerosi decreti dell'autorità ecclesiastica, la tematica contribuì allo stravolgimento delle norme sociali e religiose che svolgono un ruolo di primo piano nell'iconografia della danza macabra. L'affresco presenta un duplice significato insito nella rappresentazione dell'intera gerarchia sociale sotto forma di una danza dei rappresentanti dei vari stati sociali con la morte. La gerarchia dell'assetto sociale, basata su una ripartizione a strati, partendo dal papa all'inizio fino al mendicante e il bambino alla fine della catena, fu rappresentata molto chiaramente, ma contemporaneamente la scala stessa viene stravolta dall'idea di uguaglianza davanti alla morte, raffigurata dalla danza con gli scheletri, annullando così il significato dell'assetto gerarchico.*

**Parole chiave:** danza, danza macabra, stati sociali, rappresentazione

Eden najznačilnejših ikonografskih motivov poznosrednjeveške in renesančne umetnosti je zagotovo mrtvaški ples, ki se v Evropi v besedilih pojavi šele v drugi polovici 14. stoletja in nato od začetka 15. stoletja ter v času prehoda v novi vek prekrije stene cerkva, obzidij pokopališč in kostnic, letake z lesorezi in besedili ter strani v iluminiranih rokopisih in tiskanih knjigah. Neizbežna in vsepričujoča bližina smrti, ki je bila v tem času mnogo bolj prisotna in je segala v ikonografiji od motiva deklice in smrti do z grafikami opremljenih priročnikov o pravilnem umiranju (*ars moriendi*), je našla najmonumentalnejši izraz v plesu ali povorki predstavnikov stanov, poklicev in družbenih ter starostnih skupin s simboli smrti, z razpadajočimi trupli ali okostnjaki, ki vodijo papeža k sodbi, vlečejo otroka iz zibeli, ali z glasbenimi inštrumenti naznanjajo konec zemeljskega bivanja in soočenje z onostranstvom, v katerem je vse prepuščeno Zadnji sodbi in najvišjemu razsodniku. Ples mrtvih s predstavniki stanov je nazorna vizualizacija enotnosti krščanske družbe, njene povezanosti in vodstva, v katerem vedno, vsaj pred obdobjem reformacije, najpomembnejše mesto zaseda papež.

Mrtvaški ples vsebuje množico asociacij in vsebinskih povezav. V svoji družbenokritični osti predstavlja enakost vseh pred smrtjo, ne glede na stan; smrti se lahko revni, ali po eni izmed tedanjih delitev *pauperes*, po takratnih predstavah veselijo in je zanje odrešitev, saj so s trdim delom (ki je *labor* – trpljenje in spokora) in revščino poplačali svoj dolg, medtem ko bogatim in višjim družbenim slojem (oziroma *potentes*) smrt predstavlja dvojno nevarnost – konec posvetnega blagostanja in po temeljnih krščanskih predstavah tudi kazen za bogastvo in druge, z njimi povezane pregrehe.

Vsebuje tudi asociacijo na vstajenje od mrtvih, ko se ti predstavniki družbe soočijo z zadnjo sodbo. Pri tem so okostnjaki nekakšen spomin na duše iz vic, ki se po poznosrednjeveškem prepričanju lahko dvignejo iz groba in se prikažejo živim. Ples mrtvih s predstavniki vseh stanov družbe vsebuje tudi simboliko karnevalskega rajanja, pri katerem so zabrisane ogromne statusne razlike med ljudmi, in je tisto, kar je na dnu družbene hierarhije, zgoraj in obratno. V mrtvaških plesih se okostnjaki pogosto (najbolj značilen primer je bernski Mrtvaški ples Niklausa Manuela Deutscha iz leta 1516–20, ki pa je ohranjen le v kopijah) prepuščajo divjemu plesu in nebrzdanemu muziciranju, medtem ko predstavniki stanov sodelujejo v sprevedu mnogo bolj umirjeno, hieratično in zadržano, kar nakazuje inverzijo visokega in nizkega, svetega in profanega.

Ples sooča divje rajanje in bučno godbo okostnjakov, ki zastopajo tiste, ki jih že dolgo ni več, s tistimi zastopniki stanov, ki jih kmalu ne bo več in se bo z njihovo posvetno hierarhijo določeno bivanje končalo. S tem je razlikovanje med posamezniki izničeno v trenutku konca tuzemskega bivanja, istočasno pa je hierarhija stanov nazorno predstavljena. Mrtvaške plesne vedno

vodi papež, običajno mu sledijo najvišji rangi posvetne oblasti, udeleženci pa se spuščajo po hierarhični lestvici do berača in romarja. Včasih vključuje tudi predstavnike nekrščanskih narodov, kot na primer pogane, pogosto v podobi Turka in Jude.

Slednji so v dveh mrtvaških plesih iz Basla, ki sta imela velik vpliv na kasneje nastale upodobitve, predstavljeni z običajnimi obsodbami. V Klingenthalu, imenovanem tudi Kleinbasel iz leta 1440, so označeni z običajnim protisemitiskim očitkom, da so izdali Jezusa. Tekst ob Židu se glasi: "Ach, du armer Judas, was hast di getan/ daß du unseren Herrn also verraten hast..." ("Oh, ti ubogi Judež, kaj si storil, da si izdal našega Gospoda...") (Rosenfeld, 1974, 110). V istočasno nastalem Mrtvaškem plesu v samostanu dominikancev v Baslu, ali na kratko Großbaslu, pri katerem je deloval slikar iz kroga Konrada Witza, pa je tekst že neprimerno bolj protisemitski in mimogrede izpostavlja in kritizira tudi zgodnjekapitalistično bančništvo, judovsko posojanje denarja ali "oderuštvo". V tem tekstu Žid pravi: "Ein Rabi war ich der Geschift, /zog aus der Bibel nur das Gift, /gar wenig nach Messias ich tracht /hat mehr auf Schätz und Wucher acht!". ("Rabin sem bil za spise, /iz Biblije sem črpal le strup, /prav malo sem se oziral na Mesijo, /bolj sta me zanimala bogastvo in oderuštvo!") (Rosenfeld, 1977, 114).

Ples mrtvih je tedanja družbo na temeljit način soočal z njenim koncem in jo opominjal, kako hitro lahko zapletenost v posvetno dogajanje pripelje do tega, da pozabimo na nepomembnost posvetnega in se ne zavedamo smrti. S tem je tako kot številni drugi motivi smrti v času prehoda v novi vek ljudi opozarjal, da morajo biti v vsakem trenutku pripravljeni pogledati smrti v oči. François Villon je vseobsegajočo bližino smrti, ki je bila v tem času v delih likovne umetnosti prisotna in v vseh zvrsteh, od grafike do fresk, in je bila vključena v najrazličnejše kontekste, upesnil v *Baladi o gospodih davnih dni*: "Ta svet je vélika prevara:/ nihče se smrti ne ubrani, /Nihče za hip ji ne uteče!" (Villon, 1987, 77).

Ples okostnjakov s predstavniki poklicev in stanov je gledalcem ponazarjal *tableau* družbe svojega časa, hierarhično vrstenje stanov, ki pa so bili v vizualni interpretaciji enaki pred smrtjo, saj je ta neizbežna za vse. Bil je nekakšna likovna prekršitev tabuja, kajti najpogosteje je bil umeščen v bližino mestnega ali vaškega pokopališča in tudi kostnic, s tem pa je bil tudi vizualni komentar prekršitve svetega; v tem času so se na pokopališču izvajale živahne dejavnosti, od tržnic in gostiln do plesov. Od časov Karla Velikega so bili mrtvi sicer pokopani okoli cerkve, kar pa je pomenilo, da so bili tja prestavljeni tudi poganski nagrobni rituali, ki so potekali, kot je poročal neki Anglosas Wulfstan ob obisku Prusije in Baltika, z veliko "gedrync and plega [igre ali plesi]" (Salmen, 1993, 120).



Sl. 1: *Imago mortis*, Michael Wolgemut in delavnica, *Svetovna kronika Hartmanna Schedla*, lesorez, 1493.

Fig. 1: *Imago mortis* by Michael Wolgemut and workshop, in Hartmann Schedel's *Book of Chronicles*, woodcut illustration, 1493.

Te transgresije so bile tako razširjene po vsej Evropi, da so bili plesi na pokopališčih s strani cerkvene oblasti eksplicitno prepovedani na sinodah in koncilih, in sicer leta 1227 v Trierju, leta 1231 v Rouenu, 1435 v Baslu itd. S tem je podan natančen dokaz, da je posvečeno pokopališko sakralno področje, *locus consecratus*, zelo privlačilo ljudske, posvetne dejavnosti, ki so živahno potrjevale princip življenja, tako s plesom, kot s srečanji, peko kruha, sodnimi procesi, trgovino itd. (Binski, 1996, 154).

Imaginarnim upodobitvam muzicirajoče in plešoče smrti v podobi okostnjaka so stali ob strani povsem realno izvedeni plesi ob parah pokojnikov, na pokopališčih cerkvenih dvorišč ali na gričih z grobišči. Ti so bili najpogosteje izvedeni v obliki kola, le redko je omenjen "ples Moriskov". Sam akt plesa je bil s svojo čutno izraznostjo in erotično privlačnostjo skozi ves srednji vek trn v očesu cerkvene oblasti. V mrtvaških plesih je izraznost gibov ob spremljavi takšne ali drugačne glasbe pridobila dodatno komponento enotnosti

erosa in minljivosti, plesa, kot silovitega slavljenja življenja, in neizbežnega sporočila "*mors omnia aequat*" (Salmen, 1993, 119)

Ti plesi so imeli v tedanjem ljudskem verovanju mistično moč odvrnitvenega sredstva pred smrtjo in boleznijo. Še prav posebej so se razširili ob koncu 14. in v začetku 15. stoletja, torej v času, ko so se začeli pojavljati tudi prvi mrtvaški plesi na stenah pokopališč in cerkva.

Od leta 1000 pa do 18. stoletja je bila bližina kraja mrtvih s prebivališčem živih ena poglobitnih lastnosti zgodovine tradicionalnih družb in miselnosti v Evropi. Ob koncu 18. stoletja so bila mestna pokopališča pogosto izpraznjena in prestavljena na obrobja mest. Pred tem sta bila zaselek ali vas tesno povezana s pokopališčem, ki je bil nekakšen posredni prostor med cerkvijo in vasjo ter je igral posredovalno vlogo: živi so morali neprestano iti skozenj, ne le ko so šli v cerkev ali se iz nje vračali, temveč tudi, ko so šli iz enega konca vasi ali mesta na drug kraj.

Posvetne dejavnosti, zlasti ples, ki so se odvijale na pokopališčih, so bile predmet obsodbe s strani cerkve, češ da so "poganske", "vraževerne" ali "sramotne". V tem lahko vidimo nekakšno tekmovanje dveh odnosov do mrtvih. V nasprotju s cerkvenimi rituali so mladi plesalci, ki so v ritmu stopali po ozemlju mrtvih, na ta način komunicirali z mrtvimi sorodniki in predniki. Plesali so po pokopališčih tako, kot so verjeli, da mrtvi ponoči po njih plešejo, in kot so to videli v *danse macabre* na stenah cerkva in kostnic ter na obzidjih pokopališč (Schmitt, 1997, 183).

Ples sam je bil nekako od 7. stoletja naprej predmet ostre cerkvene kritike in zavračanja. Povezovala ga je s hudičem, kar je očitno v številnih obsodbah plesa s strani cerkve. Ob koncu srednjega veka se je pojavilo tudi množično divje plesanje v mestih in na podeželju, kjer se je več sto plesalcev cele dneve prepuščalo plesanju. Tako Limbourška kronika poroča, da je leta 1374 v Kölnu več kot petsto plesalcev plesalo cele dneve in da je šlo za herezijo, ki je povzročila nosečnost več kot sto deklet. Duhovniki so ugotovili, da so plesalci obsedeni z zlim duhom (Kaiser, 1982, 57-8). Cerkev je skozi ves srednji vek ostro obsojala ples in glasbo, saj je v tem videla demonsko privlačnost temnih sil.

Vključitev vseh predstavnikov družbene moči v povorko plesa, ki jo je predstavljal mrtvaški ples, tako že samo po sebi implicira kritično zamisel spremitve toge družbene hierarhije srednjeveške družbe v nebrzdano, pogansko dejavnost, ki je vsebovala elemente onkraj družbene kontrole in demonsko, povsem nekrščansko privlačnost, ki jo je Cerkev zaman poskušala izkoreniniti.

V *Svetovni kroniki* Hartmanna Schedla iz leta 1493 je na listu 264r podoba razbrzdano plešočih in muzicirajočih okostnjakov, ki so še v postopku razkrajanja, besedilo pa nam semantično polje lesoreza zameji z

naslovom *Imago mortis* (Vignjević, 2001, 22). V tem lesorezu lahko vidimo tudi v tedanji miselnosti zelo razširjeno predstavo o nočnem plesu mrtvih na pokopališču. Podobo smrti je lesorezec opredelil kot prizor, ko razpadajoča trupla mrtvih vstanejo iz grobov in vizualno, z igranjem na glasbene instrumente in divjim plesom, slavijo in opevajo neizbežno minljivost vsega živečega, nad katerim triumfira smrt, ki pa jo istočasno pojmujejo kot končno, za vse neizbežno dejstvo, ki je vredno tožbe, objokovanja, predvsem pa stalnega zavedanja s strani živih, saj predstavljajo zmagoslavje smrti kot neizbežno danost konca, razkroja in minljivosti.

Tema smrti, ki prekine življenje, je bila torej ena najbolj razširjenih ikonografskih komponent umetnosti na prehodu v novi vek. S tem pa se srečamo tudi v vprašanju, kako je bila posvetna, zemeljska hierarhija predstavljena in izničena v srečanju s smrtjo. V slikarstvu renesanse se pojavi nov pristop k zamejitvi pomenkega polja podobe, ki postaja vedno bolj polivalentna, odprta za različne mogoče interpretacije in aluzivna, saj je lahko združevala tudi nasprotujoče si prvine. Od gledalca je zahtevala novo pozornost, usmerjeno večjemu številu komponent znotraj podobe, ki so lahko ponujale več različnih načinov "branja" semantične dimenzije likovne umetnine. Dvournosti, paradoksi in nejasnosti glede pomena so od gledalca zahtevali njegov delež pri razbiranju sporočila, slikovna vsebina je postala fleksibilnejša in dovtetnejša za interpretacije (Parshall, 2001, 83-96).

Ta večpomenskost in nasičenost z različnimi aluzijami je prisotna tudi v številnih motivih s temo smrti, ki je bila v poznem srednjem veku in renesansi izjemno razširjena in je vsebovala množico različnih pomenov. Mrtvaški ples je bil v različnih interpretacijah opredeljen kot egalitarni tema, ki je izpričevala kritično ost do predstavnikov tedanje oblasti in še zlasti do predstavnikov duhovščine. Tako na primer Buchheit (1926, 58) govori o revolucionarnem značaju mrtvaških plesov, v nekaterih analizah pa je ta kritičnost povsem zanikana in raziskovalci poudarjajo, da gre le za reprezentacijo vseh stanov tedanje družbe, ki so bili na ta način hierarhično predstavljeni gledalcu.

Vsekakor gre za dvojnost med reprezentativno upodobitvijo družbe in njene hierarhije ter med njeno anti-representacijo, med karnevalskim sprevačanjem visokega in nizkega, med izničenjem stopnjevanosti in enakostjo v smrti. Duhovniški stanovi so bili pogosto najbolj izpostavljeni kritiki, tako v besedilih kot v podobah. Namen te antirepresentacije, v kateri se izniči družbena vloga posameznika, njegova z atributi moči in oblasti označena hieratična podoba, pa je bila kritika posvečanju tuzemski, posvetni dejavnosti in oblasti, kar je bilo še zlasti v nasprotju s poslanstvom duhovniškega stanu.

Nasprotje med reprezentacijo posvetne vloge posameznika v družbi, njegovo močjo znotraj hierarhije in

podobo smrti, ki izniči to reprezentativno predstavitev posameznika, je izpričano v številnih delih poznega srednjega veka in renesanse. Divergentni načini branja in razumevanja slike so razvidni na primer znotraj reprezentančne podobe ali portreta francoskih poslancev na angleškem dvoru, na sliki Ambasadorja Hansa Holbeina ml. v londonski National Gallery iz leta 1533. Na sliki je množica detajlov, ki gledalca odvrta od enoznačnega branja reprezentativnega portreta.

Figura lobanje, ki se gledalcu prikaže le v pogledu s strani in je podana v anamorfozi, je nekakšna samokritika slike, ki kaže na to, da lahko govorimo o anti-representaciji. Da bi ugledali podobo lobanje, moramo zapustiti gledališče pred sliko, kar pomeni, da imata ta in lobanja dve različni izhodišči v pogledu, kar izpričuje njeno zanikanje reprezentacije življenja, ki ga sama (kot simbol smrti) zanika. V toposu negacije razkrije reprezentativni cilj tega dela kot fikcijo. Cilj in namen reprezentacije – tako zastopanja subjekta s podobo, kot reprezentiranja njegove družbene vloge – pa razkrije kot iluzijo (Belting, 2002, 29–34).

Motiv mrtvaških plesov vsebuje trenutek končnosti – ob soočenju s koncem preide vsa moč v nemoč, vsa diferenca med posamezniki ali stanovi v indiferenco. Dejansko pa se moč in razlikovanje ne razpustita povsem. V meri, s katero je vidna potencialna enakost vseh, mora biti njihova dejanska neenakost ohranjena. V meri, s katero je vladajoči red s smrtjo postavljen pod vprašaj, mora biti potrjen s hierarhičnim principom reda (Kiening, 2003, 47–67). S tega vidika antirepresentacije in zanikanja zastopstva subjekta v njegovi reprezentativni družbeni vlogi se nam razkrije tudi funkcija reprezentacije stanov in redov znotraj mrtvaških plesov. V njih je prikazana vsa družbena hierarhija, ki se vedno začne s papežem in se nato spušča do berača in deteta v zibelki, predstavljena je družbena lestvica in razlike

med njimi, stopnjevanost, ki jo podobe smrti sprevržejo, peljejo k neizbežnemu koncu, ki ga profanirajo s svojim plesom.

Zastopniki stanov predstavljajo družbene vloge, reprezentacija pa je v tem času pomenila upodobitev telesa – ne zaradi njega samega, temveč zato, da je z njim izražala idejo, družbeno avtoriteto, ki jo utelešajo osebe, ali pa utemeljevanje zahteve po družbeni moči (Belting, 2002, 36; Ginzburg, 2000). Podobe utelešajo oblastnike, ki so odsotni, ali ideje, ki so lahko le na ta način prestavljene v vidno. V primeru mrtvaških plesov je predstavljena družbena hierarhija, ki je vizualizirana v celoviti in vseobsegajoči stopnjevanosti družbenih rangov, segajoč od papeža in cesarja do kmeta in berača. Ta hierarhična stopnjevanost pa je izničena, postavljena pod vprašaj ali parodirana s figurami smrti, okostnjaki, ki za razliko od z atributi in svečanimi oblačili opremljenimi, hieratično upodobljenimi predstavniki družbene moči in oblasti, ne utelešajo živih teles, temveč zamisel sprejnitve reda in hierarhije v enakost pred neizbežnim koncem v smrti, ki izniči vsako hierarhično razliko.

Predstavniki stanov, predvsem pa vladarji in visoki cerkveni dostojanstveniki, so predstavljeni v najbolj reprezentančni podobi, z vsemi svojimi atributi moči in dostojanstva. In tu nastopi trenutek izničenja in inverzije družbene hierarhije, trenutek, v katerem v ta reprezentativni *tableau* družbe tedanjega časa vdrejo okostnjaki kot simboli smrti, ki se norčujejo iz predstavnikov stanov, jih vodijo v smrt in prekinajo njihovo vladarsko hieratičnost. Zato so pomembni načini, kako je družbena hierarhija včlenjena v sprevodu smrti: modeli družbene stratifikacije, ki so bili razširjeni na prehodu v novi vek so našli adekvatno vizualizacijo v mrtvaških plesih, kjer so družbene hierarhije predstavljene z različnimi sistemi delitve v redove ali stanove.



Sl. 2: Mrtvaški ples, Berlin, Marijina cerkev, okoli 1490 (detajl s Križanjem in stanovi).

Fig. 2: The dance of death, St. Mary's Church in Berlin, around 1490 (detail with Crucifixion and Estates).

Hierarhija družbe je nazorno predstavljena, stopnje družbene vrednosti in ugleda se vrstijo vse do zaničevanih poklicev in pred gledalcem je razgrnjena celovita podoba tedanje družbe, njen ustroj, stopnje, hierarhija in stanovi. Vendar je figura smrti, okostnjakov, ki so pogosto upodobljeni v nebrzdanem plesu in z glasbenimi inštrumenti ter se v nekaterih delih iz zastopnikov stanov norčujejo, istočasno tudi dejavnik, ki to hierarhijo izniči, jo sprevača in pokaže na ničevost posvetnega stremljenja. Hierarhije, ki jih predstavljajo mrtvaški plesi, vsebujejo različne sheme družbenih delitev, ki so bile prisotne v tedanji družbi in v refleksiji o družbenem ustroju. Lahko gre za alternacijo duhovniških in posvetnih stanov, kar je najpogostejša oblika mrtvaškega plesa severno od Alp. Kot vedno je na prvem mestu papež, sledi mu cesar ali kralj, nato kardinal, sledi menjavanje duhovščine in laikov, ki prevladujejo na koncu sprevoda ali zaporedja.

Delitev na dve veliki skupini, klerike in laike, je redkejša in je ohranjena na primer v freskah v Marijini cerkvi v Berlinu, ki so nastale okoli leta 1490. Na njih sta oba velika stanova predstavljena v dveh vrstah, ki se pomikata proti figuri Kristusa na križu na sredini celote (Walther, 1997). Ravno tako je bila delitev na klerike in laike prvotno upodobljena v dresdenskih reliefih iz let 1534–1537 (Hammerstein, 1980, 152). Delitev na dva redova oziroma na dve veji oblasti, posvetne s cesarjem na čelu in cerkvene s papežem, ki je dobila najbolj koncizno in eno najzgodnjih opredelitev v pismu papeža Gelazija I. bizantinskemu cesarju Anastaziju I. iz leta 494.

V ikonografiji mrtvaškega plesa je dobila ta delitev na dve veji oblasti politično najbolj zgovorno upodobitev v cerkvi S. Maria della Neve v kraju Pisogne iz leta 1486. V zgornji vrsti so upodobljeni kleriki s papežem na čelu, ki kralju Smrti s krono in z lokom s puščicami, usmerjenimi v papeža, ponujajo denar kot odkupnino. V spodnji pa so predstavniki laičnih stanov s cesarjem na čelu, ki sledijo Kristusu in Mariji, sprejema pa jih smrt v podobi okostnjaka. Protiklerikalna ost je razvidna tudi iz napisa, ki sporoča, da so laiki pravi nasledniki Kristusa in tisti, ki prezirajo posvetno bogastvo (denar), kar implicira pohlep duhovščine (Rosenfeld, 1974).

Shema treh družbenih redov, klerikov, vojskovalcev (ali plemstva) in delavcev (ali tretjega stanu), ki so v skupinah razporejeni v sprevodu smrti, pa je denimo prisotna v mrtvaških plesih na Južnem Tirolskem, v Pinzolu in Carisolu, ki ju je med letoma 1519 in 1539 naslikal Simon Baschenis de Averaria (Hammerstein, 1980, 196–197). Na začetku so predstavniki duhovščine, nato posvetni vladarji in na koncu zastopniki tretjega stanu. Podobno je tudi v istrskem Beramu, v mrtvaškem plesu delavnice Vincenta iz Kastva iz leta 1474 (Fučić, 1992). Prve tri osebe (papež, kardinal, škof) pripadajo vrhu cerkvene hierarhije, ki je s tem poudarjena kot tista družbena skupina, ki je najbolj izpostavljena izničenju

oblasti in družbene moči, ki jo izvrši neizbežnost smrti.

Ti načini družbene delitve, ki so vsebovani v ikonografiji mrtvaškega plesa, nam dokazujejo, da so bile te predstavitve družbe namenjene zastopati celoto, saj vedno temeljijo na principu vseobsegajoče sheme družbenih delitev, ki zastopa celoto krščanske družbe. Poleg tega pa so to tradicionalne, zelo razširjene delitve stanovske družbe, ki ji mrtvaški plesi niso postavili nasproti nobenega novega družbenega modela. V njihovih celovitih razgrnitvah stanov tedanje družbe so mrtvaški plesi povsem sledili uveljavljenim shemam.

Hierarhija in red, stopnjevanost družbenega ustroja in neenakost so v mrtvaških plesih nazorno predstavljeni in hkrati zanikani, postavljeni pod vprašaj ter izpostavljeni negaciji s podobami smrti, ki so predvsem zanikanje in izničenje reprezentativne hierarhije in njene brezprizivnosti. Hieratična podoba nosilcev družbene moči in oblasti je bila tako vizualno nazorno predstavljena in istočasno oropana svoje vladarske veličine in moči. Kot pravi neko latinsko besedilo mrtvaškega plesa iz 14. stoletja, v katerem cesar toži nad smrtjo: "*Morte sum victus, non Caesar, non homo dictus.*" ("Od smrti premagan, nisem več ne cesar ne človek"; cit. v Rosenfeld, 1974, 51).

Smrt tako izniči oboje: reprezentativno podobo in telo samo, enakost vseh stanov v tem dejanju pa je ena temeljnih potez mrtvaškega plesa. Ta egalitarizem je izhajal iz skozi ves srednji vek razširjenih zahtev po v novi zavezi zapovedani enakosti krščanske družbe, ki ji je družba neprestano postavljala nasproti nove teorije in ideologije, s katerimi so upravičevali družbeno neenakost in dominacijo.

Takšne so bile trifunkcijska shema redov, po kateri je tretjemu redu *laboratores* bilo po Božji volji dodeljeno le delo in vzdrževanje prvih dveh redov duhovnikov in plemstva; utemeljevanje neenakosti s starozavezno zgodbo o treh Noetovih sinovih, od katerih je Ham zastopal podrejenost tretjega stanu oz. tlačanstvo, ali pa iz Pavlovega nauka o *corpus Christi mysticum* izhajajoča organicistična predstava, ki je našla najbolj odmevno utemeljitev v delu *Policraticus* Janeza iz Salisburyja iz 12. stoletja, po katerem je družba enaka telesu, katerega glava je kralj ali papež, odvisno od stališča avtorja, ostali različni stanovi pa so, tako kot različni deli telesa, med seboj v odvisnosti in podrejenosti.

Nasproti so ji ves čas stala razširjena prepričanja o enakosti, ki so se najbolj jasno izražala v religioznih gibanjih in herezijah. Iz te pridigarske, kritične zamisli o enakosti vseh znotraj krščanske družbe, ki jo je najbolj vneto razširjal dominikanski meniški red, je nastala tudi zamisel o enakosti v smrti, kakršno je predstavljal mrtvaški ples. V njegovi vizualizaciji družbene hierarhije je vključena zamisel o sprevrnitvi njene brezprizivnosti in samoumevnosti, ideja enakosti pred smrtjo in z njo izničenju posvetne oblasti in družbene moči.



**Sl. 3: Simone Baschenis: Mrtvaški ples, 1539, Pinzolo, S. Vigilio (detajl).**

**Fig. 3: Simone Baschenis: Danse Macabre, 1539, Church of San Vigilio in Pinzolo, (detail).**

## DANCING WITH DEATH. NEGATION AND CONFIRMATION OF HIERARCHY IN THE IMAGES OF THE DANCE OF DEATH

Tomislav VIGNJEVIĆ

University of Primorska, Science and Research Centre of Koper, Institute for Historical Studies, SI-6000 Koper, Garibaldijska 1  
e-mail: tomislav.vignjevic@zrs-kp.si

### SUMMARY

*The dance of death, one of the most characteristic motifs of late-mediaeval and Renaissance art, has within the scope of its meaning preserved the basically negative connotation of a dance that was condemned by the Church throughout the Middle Ages. As a specific form of dancing in graveyards, quite widespread in the mediaeval period and prohibited by numerous Church orders, it further augmented the quality of subverting social and religious norms as one of the constitutive elements of the dance of death iconography. It combined the duality of meaning exhibited by the representation of an entire social structure in the form of a dance in which members of individual classes dance with Death. The hierarchy of the social structure, based on gradation from the pope at the beginning to the beggar and child at the end of the line, was presented in a transparent way and at the same time distorted by the fundamental idea of being equal before Death and by the dance with skeletons, which stood for the annulment of the hierarchical order. The social structure as presented by dances of death corresponded to the already familiar class distinctions, depicted in this iconographic topic in various types of classification into larger social groups: from the three-functional distinction into three social orders and the division into clerics and lay people, to the most*

*widespread form of alternation of secular and clerical classes. Thus, the familiar models of social distinction into classes and groups were represented, the holders of authority and social power manifestly set at the head of a hierarchy that was at the same time the object of egalitarian criticism.*

**Key words:** dance, dance of death, classes, representation

#### LITERATURA

- Belting, H. (2002):** Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit!. V: Belting, H., Kamper, D., Schulz, M. (eds.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- Binski, P. (1996):** *Medieval Death. Ritual and Representation*. London, British Museum.
- Buchheit, G. (1926):** *Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung*. Leipzig.
- Fučić, B. (1992):** *Vincent iz Kastva*. Zagreb – Pazin, Kršćanska sadašnjost.
- Ginzburg, C. (2000):** *Holzaugen. Über Nähe und Distanz*. Berlin, Verlag Klaus Wagenbach.
- Hammerstein, R. (1980):** *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern – München, Francke Verlag.
- Kaiser, G. (1982):** *Der tanzende Tod. Mittelalterlichen Totentänze*. Frankfurt am Main, Insel.
- Kiening, Ch. (2003):** *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- Koerner, J. L. (1993):** *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago – London, University of Chicago Press.
- Pershall, P. (2001):** *Hans Holbein's Pictures of Death*. V: Roskill, M., Hand, J. O. (eds.): *Hans Holbein. Paintings, Prints, and Reception*. New Haven – London, Yale University Press.
- Rosenfeld, H. (1974):** *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung-Entwicklung-Bedeutung*. Köln – Wien, Böhlau.
- Salmen, W. (1993):** *Zur Praxis der Totentänzen im Mittelalter*. V: Link, F. (ed.): *Tanz und Tod in Literatur und Kunst*. Berlin, Duncker & Humblot Verlag.
- Schmitt, J. C. (1997):** *Ghosts in the Middle Ages. The Living and the Dead in the Medieval Society*. Chicago – London, University of Chicago Press.
- Vignjević, T. (2001):** *Iz zibelke tiskarstva. Ilustracije v inkunabulah, razstavni katalog*. Ljubljana, Narodna galerija – Narodna in univerzitetna knjižnica.
- Villon, F. (1987):** *Zbrano delo* (prev. J. Menart). Maribor, Obzorja.
- Walther, P. (1997):** *Der Berliner Totentanz in St. Marien*. Berlin, Lucas Verlag.
- Wolgast, E. (1997):** *Die Klerusdarstellungen in Oberdeutschen Totentänzen*. V: Krimm, K., John, H. (eds.): *Bild und Geschichte. Studien zur Politischen Ikonographie*. Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag.