

## **ODRAZ NAPETOSTI MED SENZUALIZMOM IN SPIRITUALIZMOM V BAROČNEM RELIGIOZNEM SLIKARSTVU\***

**Blaženka First, Celje**

Človekovo bivanje in njegova zavest o sebi sta večno razpeta med dvema poloma: med počlovečeno, duhovno nadgradnjo in njenim biološkim, animaličnim temeljem. Oba se v medsebojni odvisnosti prepletata, pogojujeta in dopolnjujeta. V svoji rasti človek nenehno niha med njima in se opira zdaj na ta zdaj na oni pol tega nasprotja. V prepričanju, da je z zavestno, humanizirano voljo in lastnim naporom že prerasel svojo nagonsko bit in zgradil svet višjih, duhovnih vrednot, ga lastno telo, navezano na elemantarno silo narave, spet z vso težo opozori nase in zahteva svoj zemeljski davek. Tako v prizadevanju, da bi presegli meje človeškega, obrnili hrbet polnokrvni življenjski sli in se dvignili v sfero neskončne in brezčasne popolnosti, pogosto plane na dan vsa zadrževana in nakopičena prvinskost s podvojeno močjo ter privede oba nasprotujoča si pola v dramatičen spopad. Vendar je prav v tej napetosti in v aktu njenega dialektičnega preseganja skrita spodbuda za človekovo ustvarjalnost, možnost njegovega učlovečenja in vzpenjanja na vedno višji kulturni nivo. Živeti v skladu s samim seboj, z vsemi silami, ki se javljajo znotraj in zunaj človeškega bitja, je nedvomno eden izmed pogojev in ciljev harmoničnega življenja. Kajti samo razsežnost, ki ukinja dvojnost svetlega-duhovnega in temnega-nagonskega, ki ukinja večni boj med njima ter vzpostavlja eno v enem, omogoča enakopravno vrednotenje in zlitost vseh dopolnjujočih se človekovih plasti v luči celote ter uravnovešen razvoj vsestranske osebnosti.

### **DUALISTIČNO POJMOVANJE SVETA ODNOS KRŠČANSTVA DO DUSE IN TELESA**

Telo in duša, zemlja in nebo, narava in zavest, človeško in božansko, materija in duh — vedno znova in v različnih variantah postavljeno eno in isto protislovje, ki je vznemirjalo baročnega človeka. Vendar samo eno izmed mnogih, s katerimi je bilo to nemirno obdobje tako silno bogato. Barok je doživljal razklanost in polarnost sveta v svojem najglob-

\* Prispevek je skrajšana diplomska naloga iz leta 1984, Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani (opomba uredništva).

ljem notranjem ustroju. Skrajnosti svetlega in temnega, svetniškega in razuzdanega, nebeškega in peklenškega, boj med snovjo in duhom, časnostjo in večnostjo, omejenostjo in neskončnostjo, znanostjo in prazno-verjem — vse to so determinate, ki opredeljujejo ta burno razgibani čas.<sup>1</sup> »Človek pa kot da je v njem živel dvojno življenje: zdaj se predaja igračkanju in užitek, takoj nato pa zapada v spokorniški jok, vztrepeta ob misli na smrt in onostranstvo ter se v zavračanju vsega posvetnega predaja mističnim vizijam.«<sup>2</sup> Bog in svet se mu oglašata kot vabilo dveh bojujočih se zvezd. Na eni strani nagon, združen z ljubeznijo do biti in veseljem do življenja, na drugi prezir do vsega zemeljskega in izključna služba višjemu, duhovnemu, Absolutnemu. Človek, lačen življenja, hkrati beži pred svetom.

Gre za odraz dualističnega principa narava — zavest, ki razlaga dejanskost iz dveh temeljnih substanc oziroma načel: iz materije in ideje ali v versko-moralnem smislu iz Dobrega in Zla.<sup>3</sup> Ta dualizem pozna v vseh svojih razsežnostih že staroperzijski nauk, antična filozofija (Platon, Aristotel), poglubi ga srednjeveška sholastika ter dalje goji novoveška filozofija (Descartes, Leibnitz) prav do današnjih dni (eksistenzializem). Perzijci so postavili drzno enačbo, katere en del je pozitiven, drugi negativen, ter iz dobrega in zla napravili dva enakovredna, nasprotujoča si večna principa, ki držita svet v ravnovesju. Druge religije in filozofije so negativno načelo odločno omejile in ga podredile vrhovnemu božanstvu. Platon je prenesel dihotomijo idejnega in pojavnega sveta na področje človeške duše. V dialogu *Phaidros* je nasprotje dveh duš izrazil s prisposodo konjske dvovpree, kjer plemenita žival želi kvišku, neplemenita pa vleče k tlom.<sup>4</sup> Človek naj se odpoveduje telesni ječi tako, da kroti in zatira vse čutno in čustveno. Asketski način življenja ima etično opravičilo v ideji transcendence: smisel in namen človeškega bivanja nista na tem svetu, ki je zgolj privid, temveč v transcendentnem svetu nadizkustvenih idej. To stališče je diametralno nasprotno optimističnemu senzualističnemu hedonizmu sodobnih epikurejcev, ki so izpostavili fizično plat človekovega bivanja in priznavali čutno skušnjo kot edini vir spoznanja, ugodje, temelječe na čutih, pa kot najvišjo нравstveno vrednoto in smisel življenja.<sup>5</sup>

Kršćanstvo, ki je s svojo dramatično koncepcijo sveta bistveno prispevalo k temeljnemu življenjskemu občutju baroka, se je v tej polarnosti odločno in enoumno postavilo na stran duha ter zavzelo odklonilno stališče do vsega telesnega.<sup>6</sup> Pasiven odnos do tostranskega življenja je posledica metafizičnega nazora, ki je zanikal realnost in jo degradiral na nivo sveta senc. Bogastvo, oblast, lepota, sreča, čast . . . vse to je zgolj

<sup>1</sup> Jaro Dolar: *Spomin človeštva*, Ljubljana 1982, p. 285.

<sup>2</sup> Alfonz Gspan: *Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX. stoletja*, Ljubljana 1978, p. 87.

<sup>3</sup> Friedrich Jodl: *Istorija etike kao filozofske nauke*; prev. Nerkez Smailagić (*Geschichte der Ethik als philosophischer Wissenschaft*, 1912).

<sup>4</sup> Platon: *Faidros*, Maribor 1969; prev. Fran Bradač (*Phaidros*), pp 31–35.

<sup>5</sup> Jerome Schaffer, Mind — Body Problem, *Encyclopaedia of Philosophy*, New York 1967, pp 336–345.

<sup>6</sup> Etienne Gilson: *The Spirit of Medieval Philosophy*, London 1963.

iluzija, laž, hudičeva vaba človeški naravi, nagnjeni h grehu, ki je v svoji nestanovitnosti vselej pripravljena podleči skušnjavi. To dokazuje že padec prve človeške dvojice, preslepljene s hudičevo zvijačo in zato pregnane iz popolnega bivanja v prostor in čas, kjer naj zaman išče mir in harmonijo. S tem je nakazana pot celotnega človeštva, usodno nagnjena k lažnim posvetnim vrednotam, pogubnim za blagor duše. Med njimi je najbolj obsojano iskanje čutnih užitkov, jabolko greha, ki prenaša prekletstvo iz generacije v generacijo. Verski ideal kristjana zato zapoveduje, da človek v sebi utiša klic mesa, da se podvrže neizprosni telesni preizkušnji in si v mukah, kesanju ter pokori služi večno življenje, ali z besedami sv. Hieronima: drži čute — dirkajoče konje na vajetih duše. Kristusovo trpljenje naj v vsej grozi občuti na lastnem telesu, zatre animalično slo — to je pot, ki vodi k moralnemu očiščenju in večni združitvi z Najvišjim («Zakaj če po mesu živite, boste umrli, če pa z duhom dela mesa mrtvite, boste živeli.»<sup>7</sup> »Tisti pa, ki so Kristusovi, so meso s strastmi in poželenjem vred križali.«<sup>8</sup>) Trpljenje in odpoved torej nosita v sebi moralni smisel: mrtviti telo, padajoče vedno znova pod bremenom lastnega mesa, da bodo izginile grešne misli in želje v imenu večnega življenja. Večna sreča je tako plačilo za samozatajevanje na tem svetu, ki je zgolj preludij, kraj preizkušnje oziroma priprava na onstranstvo. Človek je na tem svetu tujec, romar, izgnan iz svoje prave domovine, ki pa ima možnost, da v zavesti minljivosti, prehodnosti in ničevosti tostranske telense eksistence stke duhovne niti, ki ga povežejo z ubranimi nebeškimi prostranstvi, v katerih doni božanska glasba, popolnejša od čudovite harmonije sfer, o kateri sta sanjala Pitagora in Platon.

Gre torej za jasno izraženo stališče, po katerem so čuti *instrumenta diaboli*, ki jih je moč z askezo in kontemplacijo utišati ter se tako odtrgati od draži zemeljskega bivanja. Pri tem pa velja poudariti bistveno razliko med zgodnejšim (npr. srednjeveškim) in pa baročnim pojmovanjem tega problema. Že A. Hauser ugotavlja, da »človek srednjega veka nasprotja med telesnim in duhovnim življenjem, med neizpoljenostjo in popolnostjo bivanja, med tostranstvom in onstranstvom ni občutil kot tragični konflikt. Svetnik se svetu odpove; ne prizadeva si, da bi uresničil božansko v pozemskem, temveč se hoče pripraviti na bivanje v Bogu. Po nauku Cerkve ni naloga sveta, da se dvigne v onstranstvo, temveč da je pručica pod božjimi nogami.«<sup>9</sup> Religiozni odnos je tako edini možen odnos srednjeveškega človeka do sveta. Odpoved je edina mogoča oblika razumnega in npravnega, od Boga hotenega in človeka vrednega življenja. Služiti Njemu, vendar ne na tem svetu, marveč v večnosti, je vsa človekova sreča. Kako drugače ista religiozna vprašanja razume baročni človek! Čeprav še vedno prisega nanj, mu omenjeni verski ideal vendarle ne zadošča več. Zato prihaja pogosto v konflikte, napetosti in notranje boje.

<sup>7</sup> Rim. 8,13.

<sup>8</sup> Gal. 5,24.

<sup>9</sup> Arnold Hauser: *Socialna zgodovina umetnosti in literature*, Ljubljana 1969; prev. Helena Menaše (*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1953), p. 502. (od tod citirano: A. Hauser).

17. stoletje je morda bolj kot katerakoli doba nosilo v svojih nedrih princip dvojnosti. Vendar pa je podvajanje sveta zaživel v novih dimenzijah. Res, da je glas sveta vstal proti glasu neba, da je postal kult zemeljskih dobrin tekmeč v onstranskost zazrtih idealov in da so človeka vse bolj priklepali vidni, čutno-estetski miki materialne eksistence. Vendar se vse te heterogene težnje niso nujno izključevale, ampak so živele hkrati v isti družbi, v isti duši. Novi vek je omilil strogo alternativo, ki mimo obče sprejete in »uzakonjene« idejne oziroma duhovne orientacije absolutno in brezkompromisno izključuje vsako drugo možnost. Takšno stanje se zrcali na vseh področjih baročne kulture, ki skuša biti hkrati religiozna in humanistična. To potrjuje tudi svetovnonazorski premik od teocentrizma h kozmični zavesti, dediščini humanistične renesanse, z vsem zavračanjem metafizike in teologije, bogato obdelane v sholastičnih sistemih, ki pa vendarle ni onemogočila veri, da se ne bi celo z novo ognjevitostjo dvignila nad horizonti Evrope. Gre za navzkrižje vere in na zakonih čutne narave utemeljene znanosti. *Libido sciendi* je bil en pol obsedenosti 17. stoletja, drugega pa je zavzela religija. Znanost, temelječa na čutni zaznavi, je postala tisto drevo spoznanja, od katerega naj jedo vsi, ki so lačni resnice.<sup>10</sup> Razum, ki se je osvobajal metafizičnih spon, je triumfiral kot pobožanstven in absolutiziran instrument zanesljivega spoznanja ter zanikal vse dogme, avtoritete in sholastične spekulacije.

Znotraj te racionalistične orientacije pa se je ponovno oglasil dualizem materialnega in duhovnega. Descartes ga je sprejel za temeljno načelo svojega sistema.<sup>11</sup> Duša in telo sta dva popolnoma različna in neodvisna principa, od katerih ima seveda prvi odločno dominanten položaj. Kljub razumskemu ognju pa je vendar njegov nauk v skladu s svojo dobo ves v nasprotjih. Končno se namreč izteče v apologijo krščanske metafizike z dokazi o Bogu kot pranačelu, stvarniku in vladarju vesoljstva, o nesmrtni duši, od Boga danih idejah kot merilu gotovosti . . . Racionalistično-analitični mehanični koncept kozmosa, podan v kategorijah matematike in logike, je mirno uvrščen v krščanski okvir.

Novoveškemu racionalizmu z vsem njegovim prezirom iracionalnih komponent je nasprotoval angleški empirizem, ki je rehabilitiral avtonomno in samozadostno naravo ter človeka, ki ni podrejen nikakršnim višjim principom, temveč je sam sebi namen in cilj, podvržen izključno naravnemu redu in zakonom lastnega telesa. S tem je čutom vrnil staro veljavo in jih osvobodil tako sholastičnega kot racionalističnega prekletstva. Nauk o primarnosti in gotovosti čutnih zaznav je vstal pomlajen izpod prahu stoletij in zamenjal božjo voljo z nujnostjo, ki jo nosi v sebi narava. To je zagovor polnokrvnega življenja, tako značilnega za razvoj sočasne umetnosti.

<sup>10</sup> Paul Hazard: *Kriza evropske zavesti (1680—1715)*, Ljubljana 1959; prev. Bogomil Fatur (*La crise de la conscience européenne [1680—1715]*, 1935).

<sup>11</sup> René Descartes: *Meditacije o prvi filozofiji, v katerih je dokazano bivanje božje in različnost človeške duše in telesa*, Ljubljana 1973; prev. Primož Simoniti (*Meditationes de prima philosophia in quibus Dei existentia, et animae humanae a corpore distinctio, demonstratur*, 1641).

Obe smeri skupaj pa sta se na nasprotnem polu soočili z apologijo krščaanske mistike. Blaise Pascal in španski mistiki so ob nezadostnosti kritične analize in logike razuma iskali boga ljubezni. Njihova strastna čustvenost je planila čez bregove analitičnega ratia in se razlila nad obzorjem krščaanskega sveta. Pascal v tem ozračju izpoveduje misterij razodete resnice. Človek jo dojema s srcem, kajti »srce ima svoje razloge, ki jih razum ne pozna.«<sup>12</sup> Svet preneha biti izmerljiv z razumskimi kategorijami — edini odgovor na intelektualna in moralna vprašanja skriva krščaanska dogma. V racionalizmu oziroma empirizmu in mistiki se tako pojavlja dvoje diametralno nasprotujočih si stanj: na eni strani ideal religiozne zavesti, na drugi pa ideal znanstvene resnice 17. stoletja.

## UMETNOST — ZRCALO SVOJEGA ČASA

Barok se tako predstavi kot vznurkano obdobje, v katerem se vse te polarno nasprotujoče si ideje tarejo druga ob drugo, zdaj sprte v razdraženi borbi zdaj v mirnem sožitju. Rodil jih je čas, ki je v nimbu nove modrosti in znanosti uvajal bolj čuten in realističen odnos do stvarnosti, ki je postajal notranja potreba tedanje družbe. Življenje kaže tedaj dva obraza: profanega, vsakdanjega, pogojenega z novim odnosom do narave, in odmaknjeno sakralnega, ki skuša tako individualno kot kozmično življenje prikazati kot realizacijo višje načrtnosti, kar je zavzeto vzpodbujala katoliška cerkev. Hkrati pa je bilo to tisto duhovno in kulturno ozračje, v katerem so življenjski nazori in ideali prenikali v umetnost. Umetnik namreč ne ustvarja izolirano od časa in prostora, ampak sredi družbe in v odvisnosti od nje. Njegovo delo se potaplja v nemir dobe<sup>13</sup> in tako odslukuje njegove poteze. Seveda pri tem ne gre za preprosto mehanično preslikavo ali enosmerno vzročnost. Raznotere dialektično preoblikovane silinice, ki vstopajo v umetnino in kot neke vrste kulturni diagram ilustrirajo fiziognomijo svojega časa, predstavljajo le eno stran te interakcije (druga smer je naravnana nasprotno: od umetnostnega subjekta oziroma umetniške stvaritve seva v okolje).<sup>14</sup>

Tako je nasprotje med nagonским in duhovnim, ki obvladuje baročno kulturo, v sočasni umetnosti ne le navzoče, ampak ena njenih bistvenih opredelitev. Spiritualistični in senzualistični elementi so očitni v številnih delih, ki ubirajo pot asketske strogosti, hkrati pa se dobričkajo čutom. To so predvsem dela religiozne narave, v katerih si razigrani in strogo moralizatorski elementi podajajo roke, v katerih se materialistične in metafizične komponente pojavljajo hkrati, se prepletajo, pogojujejo in rastejo druga iz druge. Nova pozitivistična znanost in na njej utemeljena antropologija sta namreč vnesli nemir tudi v ortodoksnii nauk katoliške cerkve. Ta si je prizadevala prepeljati vskadanje življenje z novim religioznim duhom. Hotela je oživiti katolicizem in sholastično dogma-

<sup>12</sup> Blaise Pascal: *Misli*, Celje 1980; prev. Janez Zupet (*Pensées*, 1670), p. 100.

<sup>13</sup> Anton Trstenjak: *Psihologija ustvarjalnosti*, Ljubljana 1981, pp. 355, 369.

<sup>14</sup> O vpetosti v svoj čas pričajo tudi pojavi drugih umetnostnih zvrsti, npr. glasba, literarno delo, opera ali gledališče. V vseh primerih gre za sorodne vzgibe kot odraz miselnega, etičnega, religioznega bivanja, za paralelizem oziroma izmenjavo umetnostnih, kulturnih, ideoloških idr. pojavov dobe.

tiko ter goreče obnavljala staro krščansko-dualistično koncepcijo sveta. Zavzeti stara stališča ob vprašanju božjega bivanja, vprašanju telesa in duha, resničnosti in iluzornosti, dobrega in zla — vse to se je skladalo s potrebo po transcendiranju materialnega življenja. Temu je sledila tudi zahteva po reprizi krščanske umetnosti s poudarkom na moralni vsebini. Cerkev je skušala mobilizirati umetnost v svojih prizadevanjih za popularizacijo vere. Umetnost naj stopi v službo religioznih zahtev, postane naj dekla teologije.<sup>15</sup> Vendar pa avtoritarna cerkev kljub fanatizmu in rigorozni resnobi ni mogla zaježiti prodora posvetnosti, čutnosti in celo erotike v sakralno slikarstvo. Za oblikovanje stila namreč niso odločilne enostranske zahteve naročnikov, saj se umetnost ravna po kompleksnem razpoloženju, usmerjenosti in potrebah časa. Tako je tudi v kultne stavbe zavel čutni veter narave, osvobajajoče se idealističnih spon, ter prepeval slavospev nebrzdani življenjski sli.

Od gotike naprej je v umetnosti vztrajno klilo realistično občutje narave, ki je zavračalo teološko koncepcijo sveta in pritrjevalo življenju. Potrebno je bilo ponovno osvojiti predmetnost, vzpostaviti stik z objektom, naravo, inspirirati se pri življenju samem. Narava, dolgo pojmovana kot čutno slepilo in zgolj časna inkarnacija višjega reda, je počasi zavzemala mesto božanstva. Naturalizem je torej sila, ki poje v duhu, okusu, čustvovanju in celo religioznem občutju časa.<sup>16</sup> Tako kot celotna doba je bila tudi sakralna umetnost usmerjena vzdolž te dvojne poti: v soglasju s stopnjevanim religioznim čustvom je prikazovala svete misterije in poslednje resnice, hkrati pa so vanjo prenikali dražljivi čutni poudarki v širokem razponu od lahnega drhtenja do silnih viharjev strasti.<sup>17</sup> Ta splet dveh svetov ilustrira detajl s *Križanja* Scipiona Pulzona (sl. 8). Magdalena z nepopisno rafinirano kretnjo roke, ovite v zlate lase, objema noge svojega križanega Gospoda in se ga nežno dotika z obrazom. Izkazuje mu povsem čutno zemeljsko ljubezen in vdanost. Sladkost in bolečina se stapljata v eno. Skozi mehko elegično razpoloženje vibrira tisti senzualni tok, ki vnaša v vsebino dvoumnost. Religiozni eros postane enakovreden ljubezenskemu odnosu, ki ga prežema ogenj povsem človeškega čustva. Božansko in posvetno se znajdeta v isti sferi.

Naravni pojavi niso več interpretirani kot odraz nadsnovnih idej, celo transcendenca je merjena s človeškimi merili. Vse nevidno, tuje, vse, kar se upira empiričnemu zaznavanju in racionalnemu zajetju, zavzame naravne oblike in se zlije v trdne volumne. Čudež postane objektivni pojav. Nebo se s svojimi svetimi prebivalci spušča med zemljane, celo v svetnikove intimne celice in navezuje z njimi povsem človeške stike.

<sup>15</sup> To velja tako za slikarstvo kot tudi za književnost in glasbo. V leposlovju so zaželenne oblike vzgojnega značaja, ki meditirajo o skrivnostih krščanske vere, npr. pridige, verska razmišljanja in igre, nabožna pesm... Prav tako postane glasba instrument v rokah cerkvene preopagande, ki naj »očiščena« po vzoru starih cerkvenih skladateljev oznanja krščanski kozmos.

<sup>16</sup> Stanko Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ, XII, 1933.

<sup>17</sup> Po istih zakonitostih kot v slikarstvo so vdiralni posvetni elementi v religiozno glasbo. Tako so npr. oratorij, eno od izrazitih sakralnih glasbenih oblik, v baroku zaradi čutnih primesi imenovali »erotičen«. Isto polarno napetost vsebuje sočasno leposlovje, npr. versko-erotične igre Lope de Vega, Tassov Osvobojeni Jeruzalem, Marinove pesnitve...

Sveti misteriji se približujejo žanru, merjeni ob zemeljskih vrednotah in neposrednem doživljanju otipljive resničnosti (sl. 9). Meje tega slikarstva ležijo v mejah opazovanja in izkustva. V njem odseva stvarna poezija sveta, ki prisluškuje živemu utripu življenja. Gre za sestop iz idejnosti v naravo, za naturalizacijo umetnosti, ki se je naučila natančno opazovati resničnost in ubrala svobodnejšo, čutom mikavnejšo smer. V religiozni umetnosti se oglašča upor celotnega človekovega čustvenega, nagonskega in sploh materialnega življenja — upor vsega tistega, kar je preziral čisti duh. Vsi ti elementi zdaj hote ali brez nadzorstva zavesti pritekajo v slike. Slikarstvo se ponovno obrne k svojemu izvoru: k predmetnosti, k fizični realnosti in neposrednim podatkom umetnikove iracionalne čudi. Za svoje vodilo priznava hkrati duhovno-izrazna in čutno-estetska načela. Omahuje med mistiko z njeno težko doumljivo simboliko in čutnimi radostmi ter zemeljsko lepoto narave, klanjajoč se obema. Slika tako postane sama v sebi konfliktna; nosi nasprotje dveh svetov: »idealističnega, ki mu gre predvsem za idejno transcendentnostno ekspresijo, in temu nasprotnega, naturalistično čutnega, ki stremi k bolj čutno-estetskemu učinkom.«<sup>18</sup> Kljub temu, da se z ljubečo vnmemo oklepa naturalističnega slovarja, pa vendar ohranja svoj nesporni religiozni etos.

Renijev *Sv. Sebastijan* (sl. 10) je zgovorna priča teh nasprotujocih si tendenc. Kljub pobožno vdanemu pogledu v nebo, s katerim vzpostavlja stik z višjim duhovnim svetom, svetnik nedvoumno izraža slikarjev nagib, da bi upodobil njegovo telesnost. Svetnikovo mlado telo ljubkuje božanska svetloba in spaja religiozno sentimentalno s čutno senzualno sfero v doslej neznano celoto. Slika izpolnjuje hkrati svojo obvezo do narave in do območja svetega ter prepleta starejšo, idejno-etično vsebino z moderno čutno-estetsko formo.

Zavedajoč se vsesplošnega premika v smeri naturalizma, ki ga ni bilo moč z ničimer omejiti, je tudi cerkvena volja popustila v svojem strogem hotenju. Spoznala je, da je čutnost premočno vpeta v vsakdanje življenje in domišljivo vernikov, da bi bilo moč brzdati njihovo prebujeno naravo. V jasni zavesti, da lahko obdržijo vernike izključno s tem, da zadostijo njihovim potrebam, so papeži sklenili kompromis s kultom zemeljskih vrednot in celo spodbujali vitalni princip v umetnosti. »Za vero je treba snubiti tudi s pomočjo čutov in storiti kultne oblike mikavnejše...«<sup>19</sup> Pritegniti vernike z bliščem in razkošjem božjih hramov, pričarati v vsej slikovitosti in sijaju nadzemski svet z magičnimi obredi, ki jih obliva glasbena spremljava<sup>20</sup> — vse to so čutna dražila, ki naj očarajo vernika, naveličanega vsakdanje stvarnosti. Cerkve so se spreminjale v svetle dvorane, odprte v neskončne nebesne daljave, »obredi so postajali paša za oči, petje in glasba sta pretresala srca.«<sup>21</sup> Nove psihološke potrebe so prikliale v življenje to široko dekorativno sintezo, v kateri sodelujejo vse umetnosti — praznik zvokov, barv, gibov, sladka omama za ušesa in oči.<sup>22</sup> Cerkevni voditelji so vedeli, kako pritegniti ljudi. »Ne z globokoumnimi

<sup>18</sup> Stanko Vurnik, *K slikarstvu v Sloveniji na prehodu od XVII. v XVIII. stoletje*, ZUZ, VIII, 1928, p. 12.

<sup>19</sup> A. Hauser, p. 454.

<sup>20</sup> J. Dolar, *Spomin človeštva*, op. cit., p. 287.

<sup>21</sup> A. Gspan, *Cvetnik...*, op. cit., p. 86.

miselnimi dedukcijami in dokazovanji, pač pa z blestečimi barvami in bajnimi slepili, ki opajajo čute,<sup>23</sup> da bodo s polno intenziteto podoživljali svete drame. Delo kot npr. Riberova *Sv. Družina s sv. Katarino* (sl. 11) je gotovo do dna očaralo gledalca. Polno sentimentalnih vrednot ga je z magično močjo pritegovalo k čustveni soudeležbi. Čudovita lepota treh mladih oseb in romantično-erotično ozračje sta prevladujoči potezi podoobe. Stopnjevana lirika se preliva v drhtečo čutnost od nežno sanjave klečeče svetnice, ki si z izjemno milino ljubeče pritiska božjo ročico na neme ustnice, prek otroka, ki ni več povsem nebojgljeno dete, do spogledljivega Marijinega lika. Prizor ne dviguje moralizatorskega prsta, ampak mami s svojo lahko razumljivo, vsakdanjo, čeprav privzdignjeno poezijo in čutno opojnostjo.

Tudi Ribaltov *Čudež sv. Bernarda* (sl. 13) je prizor, poln čustvene omame. Vendar je ta čustvenost povsem čutnega značaja. Telo se kar topi ob njeni milini. Svetnik v Kristusovem objemu plamti v ognju povsem čutne ljubezni.

Protireformacija, ki jo je triumfalna in militaristična cerkev tudi pri nas vneto in s skrbno izdelanim programom vodila proti protestantizmu, si je prizadevala obseči vse stremljenje in čustvovanje tedanje družbe in zavzeti monopol nad življenjem vseh družbenih plasti. Ljudje naj bi se z novo gorečnostjo zatekali v božje hrame, ki so postali čuvarji neprecenljivih umetnostnih zakladov. In res začno široke ljudske množice spet neomajno zaupati v tisto Nebo, od katerega pričakujejo zmago pravičnosti in življenje v večnosti. Škof Tomaž Hren se je zavedal magične moči umetnosti in ji zato z vsemi silami pomagal k razcvetu. Vendar se ta slog navezuje še izključno na Sever in domala vse 17. stoletje izzveneva v manierističnih tonih.

Barok pa v slovenskem umetnostnem gradivu skoraj za celo stoletje zaostaja v primerjavi s svojimi italijanskimi začetki. Pri nas so šele konec 17. stoletja nastopile ustrezne razmere in se uveljavila primerna klima, ki je počasi sprejela novi odnos do življenja in z njim nove umetnostne vzgibe. Italijansko kulturo, ki je dominirala vsej sočasni katoliški Evropi, je tudi naše ozemlje priznalo za svoj nesporni in edini vzor. Z njo se je naša miselnost počasi prebujala iz sholastičnega dremeža, in se, čeprav z značilno zamudo, vključevala v tokove mišljenja in čustvovanja tedanje Evrope. S kulturo je k nam vztrajno prenikala tudi umetnost, ki je prežela naš umetnostni svet s svojimi idejami in formalnimi problemi. Tako se je tudi naš slikarski jezik vključil v baročni svet bojov in sožitja med duhom in snovjo.<sup>24</sup> Delno prek lastne idejne in kulturno-psihološke podlage, ki je konec 17. stoletja dozorela na slovenskem etničnem ozemlju, delno prek italijanskega posredništva se je tudi naš barok oblikoval v okviru tistega idejnega in formalnega dualizma, ki je svet in nadsvet zdaj strogo ločeval zdaj družil v mirno harmonijo.<sup>25</sup> Napetost med duhovnimi in telesnimi prvinami je tudi pri nas enaka razkolu med starim

<sup>22</sup> P. Hazard, *Kriza evropske zavesti*, op. cit.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>24</sup> Slovenska umetnost je sicer v večni dilemi med čutno in duhovno komponento, s katerima jo zaznamuje njena usodna razpetost med pretežno čutnim južnim in bolj duhovno usmerjenim severnim vplivnim področjem.



idealizmom in novim materializmom. Začenjal se je namreč prebujati nov interes za naravo, za zunanjo pojavnost in veselje nad profano lepoto zemeljskega kraljestva. V dogmatiko se vrivajo čutne predstave in nebrzdana fantazija, ki se oddaljuje od katekizma in svetopisemskih zgodb. Novi materializem sčasoma terja zase vse več pravic in usmerja osnovni interes dobe k tostranskosti in konkretnemu izkustvu — tistemu, ki je pogojevalo tudi najvišje filozofske in znanstvene dosežke evropske teoretične misli. To je nazor, ki stoji trdno na zemlji in čigar afirmativni odnos do življenja prebuja poganske instinkte iz tisočletnega sna ter jim z naturalizmom vrača staro veljavo. Zato pravi F. Stelè, da je to čas, v katerem temperament naravnost prešerno prodira v življenje.<sup>26</sup> Ob tem prevrednotenju človekovega čutnega bivanja pa je zanimivo dejstvo, da je vera ohranila ves svoj pomen in razširjenost. Katolicizem je imel še vedno primat v javnem, kulturnem in individualnem življenju. Religiozno življenje je bilo zelo intenzivno in vsestransko razvito. Različne oblike ljudske pobožnosti so se celo razmahnile, pa tudi likovna umetnost, književnost in glasba so bile še pretežno nabožnega značaja. Človek ne dvomi v vladavino Boga in njemu podrejen smisel bivanja, kar pa ga vendar ne odvrča od materialne danosti.

Razvoj duhovne in idejne usmerjenosti našega baroka je torej soroden tistemu, ki mu lahko sledimo v Evropi celo stoletje prej. Razlika je le v tem, da je naša baročna kultura ostajala ves čas pretežno krščanska, medtem ko je bila tuja že ob samem začetku razcepljena na religiozno in profano. Cerkev ohranja pri nas primat na vseh področjih življenja. Ne glede na to, da je religiozna zavest tako globoko prežemala naš prostor, pa vendar ni bila ovira, da bi se ne oglašali zakoni krvi kot eno glavnih gibal tedanjega življenja. V naši kulturi zatorej oba nazora ne živita drug poleg drugega, ampak je eden vsebovan v drugem. Porajajoči se naturalizem je zajet v krščanstvu — ne ob, ampak znotraj vseobsegajoče vere. Ne glede na to pa se naša baročna umetnost napaja iz istega vira kot njena bolj uglajena vzornica. Zato so v njej prisotne vse tiste idejne komponente in nasprotja, ki jih je začenjal čutiti tudi naš čas — tisti čas, ki vendarle okleva med svojo čutno in duhovno naravo, in tisti človek, ki živi nenehno igro priklepanja k naravi in odmikanja od nje.

#### ČUTNO-KONKRETNO PODAJANJE ABSTRAKTNEGA — OBLIKA KONFLIKTA MED ČUTNIM IN DUHOVNIM

V nasprotju z reformacijo, ki je bila do umetnosti hladna in nenaklonjena, pa je protireformacija strastno zagovarjala likovno podajanje krščanskih misterijev, zavedajoč se psihološke in pedagoške vloge slikarstva

<sup>25</sup> Dvojnost zemeljskega in božanskega je pogosto podčrtana z dualistično delitvijo kompozicije slike na spodnjo profano sfero, ponazorjeno s krajinsko ali mestno veduto in obogateno z žanrskimi prizori, oziroma legendo svetnika, ki je podan v zgornjem delu — v svetu transcendence. Že S. Vurnik ugotavlja, da dobiva zemeljski pas z rastjo materialističnega svetovnega nazora vse več tal in veljave v odnosu do svetle nebeške vizije. (Stanko Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjevega slikarstva, *ZUZ*, XII, 1933.)

<sup>26</sup> France Stelè: *Monumenta Artis Sloveniae*, Ljubljana 1938.

(tej tendenci v polni meri zadosti ne sočasni manierizem, ampak v pravem pomenu in obsegu ravno barok). Ves magični sijaj njegove čustvenosti in čutne privlačnosti je bil namenjen najširšim ljudskim plastem z namenom, da bi krščanstvo spet postalo ljudska religija. Vernika naj pritegne v sredo svetega dogajanja in ga zanese daleč prek pozemske sreče. Pričarati imaginaren, vendar nadvse verjeten svet kot prisposodbo ob ljubljenege paradiza, odmakniti vernika v opojna videnja, obljubiti mu doživetja, ki morajo visoko presegati vse, kar lahko daje običajno življenje — z vsem tem naj mami sakralna umetnost.<sup>27</sup> Da bi torej lahko služila kot propagandno sredstvo, mora predstavljati nabožni ideal časa kolikor mogoče nazorno in sugestivno. Z nazornim podajanjem naj izloži pobožnost in sočutje ter božansko zajame v območje lahko razumljivega. Zahteva po ganljivem, razburljivem in konkretnem pa je predpostavljala otipljive forme, ki jih je moč dojeti s čuti. Abstraktna ideja je namreč postala bolj dostopna s tem, ko je bila ujeta v najbolj konkreten in neposreden izraz. Zavestna zahteva po prikazovanju krščanskega veseljstva v skrajno nazornih in oprijemljivih oblikah je bila tako drugi kanal, po katerem je prenikala čutnost v sakralno umetnost. Uklepanje duhovne sfere v materialne termine vizualne umetnosti je že v svojem bistvu konfliktno. Religiozne ideje so namreč po svoji naravi izrazito spiritualne. Njihov pomen je pogosto zgolj simboličen. Slikarstvo pa je v svojem najglobljem bistvu materialno-čutno. Zato mu pretapljanje transcendentalnih pojmov v ustrezno in enakovredno slikovno materializacijo vedno pomeni svojevrsten problem. Kako krščanske skrivnosti kljub spiritualni naravi ujeti v upodablajoče likovne predstave? »Naturalistični nagib je sicer človeka kot čutnemu bitju že prirojeno lasten,«<sup>28</sup> zato pa se idejno-pojmovni svet (in še zlasti religiozno-simboličen) vztrajno izmika materialno-čutnemu zajetju. Nadzemska se kaže v pripadnosti popolnoma drugačni sferi,<sup>29</sup> opredeljeni s kategorijami, ki so docela drugačne od totranskih. V sebi nosi neko, navadnemu smrtniku absolutno nedoumljivo skrivnost. Vendar pa je slikarstvo moralo najti likovne korelate vsem metafizičnim idejam, misterijem in smiselno nadempiričnim pojavom. Način in izrazna sredstva, s pomočjo katerih postajajo vidni abstraktni pojmi, kot so večnost, neskončnost, mistični čudeži, sveti misteriji in ekstaze, so pogojeni s temeljno idejno usmerjenostjo dobe. V srednjem veku se npr. iracionalni svet transcendence preliva v kraljestvo vidnega v soglasju s svojo dosledno duhovno usmerjenostjo in simboličnim gledanjem na svet, s tem pa tudi zelo ustrezno svoji abstraktni naravi. Slika postane odmev nadsnovne resnice in ne zgolj posnetek materialnega sveta. Popolna transcendenca Boga razvrednoti naravo. Prizori se zato odvijajo v nekem eteričnem svetu brez globine in otipljive voluminoznosti. Figure s svojim netelesnim bistvom negirajo fizikalne zakonitosti. Postajajo abstraktni simboli, utelešene ideje iz miselnega sveta. Živijo brez teže in sence, ploskovite in spiritualne. Odrekle so se neposredni podobnosti z resničnostjo in skušenjski potrditvi. Niso naravna bitja, ampak simboli v službi nadnaravne interpretacije. Oseba ni pomembna

<sup>27</sup> Basil Willey: *The Seventeenth Century Background*, London 1943.

<sup>28</sup> France Stelè: *Slovenski slikarji*, Ljubljana 1949, p. 30.

<sup>29</sup> Alec Robertson: *Renaissance and Baroque*, London 1976, pp. 98—99.

sama po sebi, ampak odseva neki globlji smisel, ki daleč presega njen individualni obstoj. Religiozna slika je torej pojmovana kot sredstvo za izraz idealističnega etosa in ne kot zgolj čutno-estetska tvorba, zvesta naravi. Njen simbolični pomen je celo toliko močnejši, kolikor bolj je podoba tuja skušenjski resničnosti, kolikor bolj je njen duhovni smisel abstrahiran od narave.

V baroku sta religija in z njo umetnost izgubili svojo metafizično abstraktnost. V želji, da bi postalo slikarstvo poslušno orodje njenega idejnega programa, je cerkev postavila zahtevo po kar moč dostopnih in nazornih predstavitev religiozne snovi. Prizori naj bi kljub abstraktnosti in simboliki ohranili največjo mero prepričljivosti, verjetnosti in prodornosti. Mističen prizor objektivizirati do skrajnih možnih meja, materializirati njegovo duhovno vsebino — to je naloga baročnega slikarstva. V ta namen je moral postati slikarski jezik tako jasen in razumljiv, da se je mogel gledalec popolnoma vživeti v upodobljeno, ki mu je tako postalo skoraj lastno doživetje.<sup>30</sup> Takšno razumljivost pa je bilo moč doseči le tako, da je slikar podajal težko doumljive misterije in ezoterične uganke v naturalistično skrajno prepričljivi optični iluziji. Zato je zajemal iz konkretne dejanskosti in lastnih čutnih skušenj. Zurbaranova *Vizija sv. Alonza Rodrigesa* ponazarja ta način dosledne materializacije religiozne prisposobe. Misterij svetnikove predanosti krščanski veri je podan v skrajno konkretnih in širokim množicam dostopnih terminih. V mistični ekstazi klečeč svetnik sprejema sijočo svetlobo božanske ljubezni. Pošiljata jo Kristus in Marija iz svojih src, ki ju kot dva predmeta držita v rokah. Svetloba se na Alonzovih prsih vžiga v dvoje plamenčkov in s tem ponazarja vir njegove gorečnosti ter pripadnost najvišji skrivnosti, ki jo uteleša sveta dvojica na oblaku. V tem primeru je zahtevi po elementarni preprostosti in nazornosti nedvomno zadoščeno.

Dobesedno ponazarjanje mistične misli in njeno prelivanje v stvarno podobo je očitno tudi v Ribaltovi *Viziji sv. Bernarda* (sl. 13). Slikar podaja svetnikovo notranje mistično doživetje vizije in njegov odnos do vere kot objektivno sliko Bernardovega fizičnega stika s Križanim. Idejno sporočilo slike je posredovano ljudstvu v najbolj konkretni in neposredni obliki, zvedeno na svoje čutno-telesno bistvo. Božansko in sveto se pojavljata v območju lahko razumljivega.

Gre torej za čutno manifestiranje duhovnih entitet. Slika sporoča abstraktne resnice v živih, zgovornih ponazoritvah, vse metafizično obravnava z naturalistično izpeljavo in bogati z realnostjo človeške skušnje. To je vstop profanega v območje transcendence, vdor vsakdanjega v čudežno in preplet zemeljskega z božanskim. Motivi se obarvajo profano, liki so zajeti iz vsakdanjega življenja in so gledalcu povsem človeško blizu. Zato lahko v baroku govorimo o sekularizaciji cerkvene umetnosti, o profanaciji božanskega. Izraziti iracionalni svet transcendence v slovarju, razumljivem naturalistično čutečemu času, popolnoma zemeljsko vsakdanje ilustrirati svetopisemske teme, to bi nekdaj pomenilo neodpušljivo ponižati nadnaravno. Barok pa namenoma izbira naturalistična izrazna sredstva, da z njimi zajema odmaknjeni in nedosegljivi duhovni

<sup>30</sup> Ibid., p. 197.

nadsvet ter ga z največjo konkretnostjo preliva v čutno-estetsko vizualno formo.

Mistična snov, podana v materialno otipljivih podobah splošne skušnje ima gotovo svoje pobude v prizadevanjih jezuitov, da bi postala vera konkretna kot sama stvarnost. Duhovne vaje Ignacija Loyole so prispevek k naturalizaciji sakralne umetnosti. Temeljile so namreč na vzbujanju jasnih religioznih predstav čutne narave, ki jih je moral praktikant izzvati v svoji notranjosti. Skozi vrsto meditacij si je moral kar najbolj nazorno priklicati Kristusovo trpljenje, pekel, raj... Vse te predstave, ki so učinkovale s sugestivnim religioznim čustvom in fantazijo, so imele svoj cilj v kristološki identifikaciji vernikov. Vaje so potekale v temi, kar je stopnjevalo predstavljalnost in notranjo napetost. To je postopek, ki ima izhodišče v čutni predstavi dogme ali svetopisemskega dogodka in vodi prek obnavljanja vidnih in otipljivih stvari v njihovi polni telesni eksistenci k verovanju. Isto »realistično« metodo (z vsemi razpoložljivimi sredstvi doseči naturalistično iluzijo) je uporabljala sočasna umetnost, ki pa se je do kraja razvila in realizirala šele v baroku.

Likovna materializacija mistične snovi, ki reducira metafizično vsebino slike na njeno čutno-naravno osnovo, je izrazita tudi v baroku na slovenskih tleh. Takšno neteološko, laično podajanje je postalo silno priljubljeno, ker je ustrezalo ljudskemu obzorju in čustvovanju, pa tudi preprosti ljudski pobožnosti, ki se ne potaplja v globine verskih skrivnosti, ampak jih dojema na človeški način. Tako poznamo tudi pri nas tisto dobesedno ponazarjanje simbolične snovi, kjer je duhovna vsebina izražena na najbolj otipljiv, nazoren način. Tak je npr. motiv *Kristusa v stiskalnici* ali pa nešteti prizori plamenčih src, ki jih lastniki kot dokaz ljubezni in ponižne vdanosti izročajo najsvetejšim. Sveta snov je v teh prizorih zvedena s čutno-konkretno nazornostjo in razumljivostjo na svojo najbolj preprosto, ljudsko duhovno vsebino. Tako dobijo irealne vrednosti svojo vidno obliko in kljub abstraktnosti ohranijo svojo prepričljivost, saj so prevedene v lahko razumljiv slovar.

»To je stopnja v razvojnem procesu slikarstva, ki se začne v gotiki z razkrojem simboličnega idejnega slikarstva.«<sup>31</sup> Postopno opušča metafizično slikanje idej, osvobojenih materialnih zakonitosti, in ga nadomešča z neodvisno podobo resničnosti, z doseganjem čim večje naravne verjetnosti. Nove sestavine težijo k objektivnejšemu naturalizmu in nagnosti čutnosti, ki doseže vrh v rokokoju. Stara idealistična izraznost izgublja svoj primat in vsebino. Na njeno mesto stopa neposredno in predsodkov osvobojeno dožemanje resničnosti. Zunanji čutno-estetski učinek izriva idejo iz ospredja gledalčevega interesa in včasih celo prevlada nad duhovnim izrazom. To je prehod od apriorne spekulacije k čutni skušnji, zajeti v sliki. Prizori kljub religiozni vsebini dihaajo v silni ljubezni do narave in življenja. Mistične skrivnosti se spogledujejo s človeškimi strastmi, teološka vzvišenost z utripom vsakdanjosti, ki si želi tudi preproste človeške lepote in toplega čustva.<sup>32</sup> Svete osebe niso več abstraktne teološke ideje in simboli višjih metafizičnih vrednot, ampak zavzemajo vse bolj človeške dimenzije. Svetnice postajajo podobne kra-

<sup>31</sup> A. Hauser, p. 514.

<sup>32</sup> Ibid.

ljičnam, princesam in dvorjankam, se naselijo v palačah, kjer živijo svoje profano življenje. Čutno razpoložena doba išče v njih ne le duhovno-moralno izraznost, marveč tudi blestečo zunanjo lepoto, ki celote poudreja estetskim faktorjem. Zato jim podaja videz posvetnih človeških bitij, obremenjenih s težo zemlje in prežarjenih z vibrirajočo čutnostjo. Njihova prisotnost ni več duhovna, ampak konkretna, fizična. Zunanji prijeten videz in težnja po ugajanju uspešno tekmujeta z idejno vsebino. Barok se je v njih priklonil kultu zemeljske lepote. Prikazane kot poželjiva, čutno prebujena bitja bujnih teles, elementarne silovitosti in ženskih čarov so postale sestre poganskih bakhantk. Barok jih je prežaril z lastnimi strastmi ter stopnjeval vznemirljivost od elegantno gracioznih do erotičnih učinkov. Čutni element je pogosto potenciran do prave apoteoze človeškega telesnega, ki se tudi v kulturni sliki ne odreka čarom fizične lepote. Rubens npr. je prav v svetničinem liku zapel visoko pesem človeški lepoti ter poveljčal njeno čutno bit (sl. 12). Gre že za skoraj prezicelo senzualizacijo v zenitu baročne umetnosti, v kateri posvetna čutna komponenta popolnoma preglaša idejno vsebino.

Tudi v baročni umetnosti na Slovenskem so svetnice razkošne lepoticke, ki se ne poglobljajo v globine svoje duše, ampak se usmerjajo navzven. Telesa, prekipevajoča od vitalnosti, so vzvalovana po čutno lepote na načelih, izžarevajoča prav toliko koketnosti kot pobožnosti. V njih je prisotna vsa čutna leksika telesnih gibov, nasmeškov, finih kreterj roč in izrazov obrazov. Draperije poudarjajo in razkrivajo telesnost, notraji ogenj ožarja lica, rožnata polt stopnjuje sproščeno pogansko čud. Umetniki so razvili prefinjena čutna dražila v razporejanju nakita, poglobljanju dekoltejev, negovanih kretnjah... V vseh teh likih se zrcali ljudska pobožnost, ki uglaša nebeški in pozemski sijaj v čutno sozvočje (sl. 14).

Z nekoliko manj reprezentativnega blišča, pa zato z več heroizma in patetike je podana moška svetniška figura (sl. 15). Čeprav v bolj trezni naturalistični maniri, pa njegova čutna energija v ničemer ne zaostaja za svetničino. Tudi njegova postava diha težko monumentalnost in ognjevito življenjsko moč, polna elementarne silovitosti, močnih prepotentnih udov in plastičnih torzov. Drugi tip pa je ujet v čutno, že kar feminilno mehko (sl. 16). V obeh primerih se formalno-estetske tendence prepletajo z idejnimi. Ne glede na vsebinsko sporočilo se namreč slikarji opajajo nad snovnostjo svetnikovega telesa — očitna je nepremagljiva ljubezen do slikanja človekove fizične pojavnosti, do naslade stopnjevano opisovanje teles, tako golih kot v tesno prilegajočih se oklepkih, izpod katerih kipi plastična muskuloznost, pa tudi v stiku gole kože s krznom.<sup>33</sup> Vselej se telesnost zgošča v masivno gmoto, kubično v svojem materialnem volumnu, kajti »intenzivirati občutek za tektonsko in organsko strukturo telesa, ki se je izgubila v manierizmu, je ena temeljnih nalog baroka.«<sup>34</sup> Naglašena telesnost in erotični akcenti pa kontrastirajo z vso idealistično scenerijo nebeških oblakov, angelskih glori in svetniških si-

<sup>33</sup> Stik gole kože in krzna oziroma las velja že od nekdaj za erotični moment (prim. *Nouveau Dictionnaire de Sexologie*, Paris 1967). Zato je bil Janez Krstnik pogost in priljubljen motiv v baročnem religioznem slikarstvu.

<sup>34</sup> Werner Weisbach: *Spanish Baroque Art*, Cambridge 1941, p. 52.

jev, ki skušajo prepričati gledalca, da so težke figure v nebesnem brezprostorju božanske prikazni in ne običajna človeška bitja.

V baroku se torej iz idej rodijo ljudje mesa in krvi, polni čustvene in čutne privlačnosti. Zasadriani so globoko v zemeljski resničnosti svojega čutno telesnega bivanja, čeprav vstopajo v metafizično razmerje s Svetim. Vizionarne prikazni so obremenjene z zakoni gravitacije. Čudeži postanejo nekaj človeškega, profanega, so zgolj v višji red premaknjeni naravni dogodki, polni skušenjske stvarnosti. Čeprav gre za najbolj misteriozne in nedostopne stvari, ne potrebujejo več nadnaravne legitimacije, da lahko postanejo predmet likovne upodobitve. Umetnost okleva med idejo in fizično pojavnostjo, med svojo religiozno in čutno dražljivo funkcijo.

### POLARNOST BAROČNE RELIGIOZNE ESTETSKE TEORIJE

Protireformacijska zahteva po čutno nazornem in sugestivnem podajanju transcendentalnih vrednosti je pomenila prikrit zagovor čutnosti, ki se ji je umetnost zdaj mirno in brez očitkov vesti predajala pod cerkvenim okriljem. Cerkev je senzualiziranje umetnosti opravičevala z novo estetsko teorijo, v kateri odsevajo ideje, ki dominirajo sočasni naturalistično in posvetno usmerjeni evropski zavesti. Cerkvena estetika je priznala čutno zaznavo kot izhodišče estetske skušnje. Čutno ugodje dobi ob intelektualnem in duhovnem enakovreden pomen pri doživljanju in uživanju umetniškega dela. Čutni lepoti je priznana vsa njena vrednost, saj ima svoj pravzrok in delž v božji lepoti, tako kot je narava čista luč, ker je emanacija nebeške luči. Estetsko je torej zajeto v božanski zavesti — lepota in božji kult ležita v isti sferi.<sup>35</sup> Zato naj umetnost posnema lepoto čutnega sveta, saj se v celotnem stvarstvu razodeva božja ideja. Tako umetnost tekmuje z naravo in uporablja čutno-estetska izrazna sredstva pri prenašanju nadčutnih, duhovnih idej v kraljestvo vidnega.

Isti dualizem diha tudi Dolničarjeva normativna estetika, nastala kot razmišljanje ob načrtu za gradnjo in poslikavo ljubljanske stolnice.<sup>36</sup> Slikarjem narekuje prav to dvojno zapoved: duhovno in čutno naturalistično. V svojem tekstu zahteva, naj cerkvena slika ne bo nekakšen larpurlartistični izdelek, pač pa naj ima tendenco, naj izžareva pobožnost. Slika torej ne sme biti sama sebi namen, ampak mora imeti versko, molitveno in pobožno spodbudno vsebino. Iz nje naj izžareva duhovno religiozno sporočilo. To je nedvomno spiritualni pol baročnega dvojnostnega pojmovanja umetnosti. Vendar pa Dolničar postavi tudi tej nasprotno zahtevo: slika mora biti obenem lepa in prijetna, v figurah plastično natančna, da bo naslikano meso kar dihalo. To pa je zahteva po čutnem in naturalističnem poudarku. Umetnost zato postane mimetična, se približa predmetnosti in odkrije lepoto v naravi sami. Njeno vodilo je resnična in objektivna reprodukcija stvarnosti in poudarjanje čutnih vrednot, seveda v okviru pobožne moralizatorske vsebine. V duhu

<sup>35</sup> K. E. Gilbert—Helmut Kuhn: *Zgodovina estetike*, Ljubljana 1967; prev. Vital Klabus (*A History of Esthetics*, 1953).

<sup>36</sup> J. G. Thalnitsher: *Historia cathedralis Ecclesiae Labacensis*. Labaci 1701, (rokopis).

te naturalistične usmerjenosti se zateka k zemeljski resničnosti in poje himno njeni profani lepoti. Čutno razpoložena doba torej išče poleg smisla podobe tudi njen lepotni zunanji videz — idealistična vsebina se dopolnjuje s čutno-estetsko formo.

Umetnost je s tem zašla v eno izmed variant nasprotja med senzualizmom in spiritalizmom, ki se ujema z nasprotjem med vsebino in formo.<sup>37</sup> Forma je izrazito pozunanjena, naturalistično prepričljiva in usmerjena na čutni učinek, medtem ko vsebina ohranja svoje duhovno sporočilo. Vendar ostaja ta konflikt zgolj navidezen, vse dokler slikarju ne onemogoča izražati spiritalne snovi, dokler metafizična vsebina kljub materializaciji ohranja svoje religiozne kvalitete. Konflikt se začne v trenutku, ko postane tudi vsebina dvoumna.

### VERSKO-EROTIČNA LITERATURA BAROČNE MISTIKE

V drugi polovici 16. stoletja se je v Evropi prebujala mistika, ki je sicer vedno tvorila jedro katolicizma, vendar je zdaj zavzela nove razsežnosti in specifičen značaj. Najprej je zaživela v Španiji. »Prav mistika je ena osnovnih potez španstva, ki ne gleda na svet filozofsko, ampak religiozno. Špancu prirojeno religiozno gledanje mu nenehno slika pred očmi ničevnost vsega posvetnega, brezplodnost napora in dela,<sup>38</sup> ki ga vodi do trpkega pesimizma in celo nihilizma.«<sup>39</sup> V ozračju te pasivnosti, prezira in resignacije so španski mistiki živeli svetu odmaknjeno življenje in se predajali samotrpinčenju kot svoji sveti obvezi na poti k očiščenju in zlitju z Najvišjim. Vendar pa je telesna odpoved dobila novo vsebino in zašla v erotične vode. Ljubezenska združitev z Bogom je namreč plačilo za voljno sprejemanje bolečin in neizprosno mrtvičenje nagona. Ljubezen je komponenta, ki leži v samem jedru krščanske mistike. Že Francišek Asiški jo je uzakonil kot najvišje načelo in vodilo vsega vesoljnega bivanja. Tudi za španske mistike (Terezijo Avilsko, Janeza od Križa, Petra Alcantarskega) je edino ljubezen tista sila, ki omogoča duši, da se vzpne k Bogu in tako uživa največje slasti. Vendar ostaja njihova božanska ljubezen v istem območju z zemeljsko in črpa svoje življenjske sokove iz čutne osnove. V njenem ognju se duša očiščuje in neposredno občuje z Bogom. V mistični združitvi občuti neskončno sladkost, ki je ne more ponazoriti noben človeški užitek.

O takšnih občutjih so poročali enoglasno vsi največji virtuozi krščanske mistike in s tem usmerjali religiozno fantazijo svoje dobe v stanje vznemirjene napetosti. Kako prenika erotika v krščansko mistiko in se prepleta z duhovno ekstatičnimi občutji, kako se bolečina spogleduje s

<sup>37</sup> V isto nasprotje je ujet Bach, ki je z matematično natančno obliko slikal nebesa in izrazil neskončnost. Prav tako so Pascalovi miselni utrinki izraz do mysticizma stopnjevanje duhovnosti, pa vendar podane z matematično jasno veččino in konkretnostjo.

<sup>38</sup> To je občutje Calderonove igre *Zivljenje je sen in Unamunovega Tragičnega občutja življenja*.

<sup>39</sup> Stanko Leben, predgovor k romanu Pia Baroje: *Pot k popolnosti — Mistična strast*, Ljubljana 1931; prev. Stanko Leben (*Camino de perfección — Pasión mística*), p. X.

slastjo in najgloblja pobožnost s telesnimi užitki, o tem pričajo avtobiografski spisi Terezije Avilske. Svetnica slikovito opisuje lastno razmerje z božjim ljubimcem in nepopisne radosti njenih mistično ekstatičnih združitvev. To so užitki, ki jih je svetnica prejela kot nagrado za neizprosen boj z lastnim telesom, mukoma osvobajajočim se zemeljskih spon. Čeprav si prizadeva odmreti svetu, pa brez prestanka opeva svoje slasti, o katerih sama ugotavlja, da niso zgolj duhovne. Njen nebeški ženin ji naklanja neizmerne sladkosti, jo drži v zamaknjenju, jo obiskuje v njeni celici, ob čemer se ji »duša topi od poželenja« in ji »sladka blaženost prežema telo.«<sup>40</sup> Kot Ignacij Loyola tudi Terezija postavi zahtevo po čutnem predstavljanju misterijev. Zato nenehno govori o svoji ljubezni do Kristusa-človeka in opeva njegovo telesno lepoto. Čustvo, ki ga goji do Njega, s katerim je njena duša v »nebeškem ljubezenskem objemu«, ves čas vabi fantazijo v območje telesno-čutnega.<sup>41</sup> Sladka ljubezenska oma in mehki občutki predanosti se stopnjujejo v silovite viharje erotičnih strasti, ki jih doživlja v ekstazi združitve: »Duši, ki pada v nezavest, se zdi, da lebdi v božanskem objemu in se naslanja na božanske prsi; ne ve, kako bi se lahko še bolj radostila. Občuti se napojena z božanskim mlekom, s katerim jo napaja njen ženin.«<sup>42</sup>

Duša v teh spisih privzema lastnosti čutno vznemirjene zaljubljene ženske,<sup>43</sup> ki koprne po svojem ljubimcu, Kristus pa je identičen z Erosom.

Mistično-erotična izpoved svetnice iz Avile je inspirirana z Visoko pesmijo, ki je pomenila predvsem v ženskih samostanih studenec sanjarskih doživetij in čustvenih identifikacij.<sup>44</sup> Terezija jo sama omenja, pa tudi metaforika ji je sorodna. Gre za ljubezensko<sup>45</sup> mistiko, v kateri vzbuja razmerje duše do Absolutnega asociacije na čutno, fizično ljubezen. Svetnica uporablja erotično terminologijo za svoja notranja duhovna doživetja. Področje telesne ljubezni je medij, prek katerega skuša mistik izraziti svoja spiritualna stanja, ki so dejansko blizu erotičnim. »Ljubezen (pravi W. Weisbach) je bila sublimirana in spiritualizirana kompenzacija asketskih muk. To je odnos, ki se vzpostavlja med telesno vzdržnostjo in psihološko sublimacijo, askezo ter religioznim pojmovanjem ljubezni, ki jo je ta čas tako intenzivno živel. Simbolična erotika je torej kot nadkompenzacija odrekanja in trpljenja pronicala v krščansko religijo.«<sup>46</sup>

## EROTIKA V RELIGIOZNM SLIKARSTVU

Erotika si je v baroku utrla široko pot v umetnost. Sakralni umetnosti je ta prodor olajšala prav mistična literatura, ki je prevajala najvišja spiritualna doživetja v predstavno območje čutne ljubezni in s tem kar

<sup>40</sup> Terezija Avilska: *Življenje svete Terezije Jezusove — kakor ga je opisala sama*, Celje 1974; prev. Stanko Majcen (*Libro de la Divina Misericordia*, 1562), p. 125 (od tod citiramo: T. Avilska).

<sup>41</sup> Werner Weisbach: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921, pp. 17, 18, 62—65 (od tod citiramo: W. Weisbach).

<sup>42</sup> T. Avilska.

<sup>43</sup> Primerjaj upodobitve *Blažene duše* ali *Kristus z ljubečo dušo*.

<sup>44</sup> W. Weisbach, p. 18.

<sup>45</sup> Tudi zaročenska oziroma nevestniška mistika.

<sup>46</sup> W. Weisbach, pp. 59, 60.



sama vabila k dobesednemu likovnemu upodabljanju. Slikarstvo postane paralela tem dvomnim literarnim izpovedim, v katerih stojita nebo in zemlja tesno drug poleg drugega. Kot protiutež religiozni askezi, težnji po moralni popolnosti in globoko metafizični duhovni usmerjenosti se v njem izživi vsa dolgo zatajevana in prezirana čutnost, spodbujena z razvneto fantazijo, in zaživi svoje avtonomno življenje. Nebeški užitki, zamaknjenja in poveličanja niso več le duhovne, ampak predvsem telesne slasti. Ljubezen — nadomestilo za izgubljeni raj — je v baroku tisto omamno čustvo, s katerim se je opajal krščanski svet. Zato postane medij, prek katerega se prenaša v svet čutno dostopne resničnosti nekaj, kar je sicer zaznavno samo z notranjimi vizionarnimi očmi. V baročno ikonografijo tako prenika vse več skrivnih erotičnih čustev. Gre za najintimnejša človekova srečanja z Bogom, vpeta v svet materialne resničnosti in podana z verjetnostjo tostranskih dogodkov. Mistični sestanki so izpolnjeni s povsem profanimi razmerji, kot jih človek iskustveno spoznava. Berninijeva *Ekstaza sv. Terezije* je vzorčen primer te ekstremno erotizirane religioznosti, zvest avtobiografskemu opisu. Vse se dogaja na meji, kjer se duhovno spaja s telesnim. Telo ženske je nemočno omahnilo pred vablјivim božjim poslancem, ki ji kot zmago-slavni Eros razpira draperijo, da bi ji v gole prsi zabodel gorečo puščico. Svetnica medli, izgubljena v ekstatičnem zanosu. Telo ji trepeče v spletu sladkosti in bolečine ter označuje zanosno nasladen, že kar orgastičen izraz celote.

Terezijini strastni izlivi so sprožili pravi plaz likovnih upodobitev, katerih slikovna govorica zajema iz slovarja čutne ljubezni. Lafrancova *Ekstaza sv. Marjete Kortonske* (sl. 17) je primer prav take materializacije simbolične erotike. Čutni element globoko prodira v duhovno vsebino slike. Svetnico vidimo na vrhuncu ekstaze in ljubezenske omame. Deležna Kristusove neposredne navzočnosti je omahnila nazaj ter se ob podpori dveh čutno poudarjenih angelov predala skoraj bolešnemu zanosu. Gre za paralelo mistični literaturi, ki ob duševnem dogajanju natančno opisuje tudi fiziološke spremembe telesa med ekstazo, od opojne prevzetosti do popolne omedlevice.<sup>47</sup>

Medtem ko svetnica izgoreva v čutni slasti ob Kristusu oziroma njegovem angelskem namestniku, pa se svetnik pojavlja ob Mariji prav tako v odnosu, ki se približuje profani zvezi moškega in ženske, polni medsebojne naklonjenosti in skritih erotičnih namigov. Marija je v teh upodobitvah nosilka prekipevajoče vitalnosti in čutne lepotnosti. Gre za tostranske prizore dveh ljudi, ki uživata povsem zemeljske sadeže človeške ljubezni. *Vizija sv. Frančiška Asiškega* Annibala Carraccija (sl. 18) je glasnica tega čutno-čustvenega življenja, ki se je premaknilo iz religiozne v občečloveško sfero. Svetnik kleči očaran pred Madono, izžarevajoč v obrazu in v celotni drži telesa sladko predanost. Skozi njegovo telo valovi nekakšen čutni fluid, ki daje ton celotni sliki.

Podoben ljubezenski odnos svetnika in Marije ilustrira *Vizija bl. Hermana Jožefa Anthonisa van Dycka* (sl. 19). Božanska ljubezen, kot jo in-

<sup>47</sup> »Duša čuti, kako se topi od prevelike, sladke blaženosti in kako nekako omedleva. Dihanje zastane, telesne sile zamro... notranje sile pa ožive, da bi mogla tem globlje uživati blaženost.« (T. Avilska, p. 131).

terpretira ta slika, je povsem identična s svojo zemeljsko dvojnico.<sup>48</sup> Še bolj zgovoren je v baroku priljubljen motiv *Vizija sv. Bernarda*, ki podaja trenutek, ko Madona ponuja svoje gole prsi svetniku, da bi se nahranil iz istega vira kot božji sin.

V soglasju s časom, ki ni le ponovno ovrednotil bitnosti življenjskega nagona, ampak je zavestno iskal čutnih dražil in se nagibal celo k opolzemu in pikantnemu,<sup>49</sup> se je v umetnosti utrdil motivni svet, ki izpostavlja vse, kar sakralna snov vsebuje vznemirljivega in dvoumnega. Upodabljanje stanj, ki ležijo zunaj običajnega in dotlej dovoljenega, ima za barok posebno privlačnost, ker nudi gledalcu določeno psihično vznurjenje. Že sam izbor in usmeritev tem dokazujeta, kako močno je čas zahteval dvojnost pri podajanju religiozne snovi. Zato so se slikarji z neko notranjo nujnostjo<sup>50</sup> oklepali motivov, ki so nosili v sebi skrite erotične potenciale. Poleg že omenjenih mistično-erotičnih ekstaz in vizij je to svetnica, ki dominira skozi ves barok kot poželjiva bakhantka in najbolj vznemirljiv lik vseh religiozno-erotičnih scen — sv. Magdalena (sl. 20). Velika grešnica in spokornica je razvnela slikarjem in gledalcem njihovo »grešno« fantazijo. Prvobitna religiozno-moralizatorska tendenca teh prizorov je odstopila svoje mesto estetski in erotični. Kar je bilo nekoč sredstvo za svareče dviganje prsta, postane zdaj samo sebi namen. Lik ni zanimiv zgolj po vsebinski plati, ampak nudi poleg tega izjemne možnosti za upodabljanje ženskega akta v najrazličnejših trenutkih in situacijah. Njena golota, nekdanj v službi moralizatorske ideje, se zdaj popolnoma utaplja v erotični fantaziji. Magdalena — simbol greha in nezadržne sle, postane prava poganska boginja čutnosti. Tako smo priča sproščenim in dvoumnim prizorom, ki slikajo zapeljivo grešnico v nešteti variantah kot čudovito lepo mlado žensko, cvetočo v svoji polni zrelosti in obdarjeno z vsemi ženskimi miki. Njeno telo je prekipevajoče bujno in omamno v dihanju zametne polti, vendar kljub odpovedi še vedno zasluženo lastnim strastem. V njem vre življenje, prežarjeno z drhtečo čutnostjo. Vablljivo telo, ki gori v ognju neke skrivnostne ljubezni, čutno kontrastira z melanholično resigniranim pogledom. Poželjiva poza, mehko telo, s katerega polzi draperija, rožnata polt, razsuti lasje, hrepeneče sanjav pogled, prisotnost angelov — vse to je repertoar religiozne sentimentalne erotike, ki oznanja odpoved in kesanje, hkrati pa obljublja prepovedane užitke.<sup>51</sup>

S podobno neugnano slo so podane nekatere druge svetnice, npr. *Suzana*, *Agata* ter svetopisemski prizori, kot so *Putifarka in Jožef*, *Magdalena umiva Kristusu noge*, *Kristus in prešušnica* ali pa *skušnjave svetnikov*, ki zajemajo že v svoji literarni osnovi boj med čutnim in duhovnim. V vseh primerih gre za kompleksno in težko ločljivo celoto svetniškega in grešnega, tudi iz njih govori jezik, ki je poudarjeno erotičen. Njegovo vodilo je hedonistični princip naslade, ki jemlje prvenstvo duhovni vsebini.

<sup>48</sup> J. R. Martin: *Baroque*, London 1977.

<sup>49</sup> W. Weisbach, p. 143.

<sup>50</sup> »Umetnik motiva ne išče ..., determiniran je z njim.« (A. Trstenjak, *Psihologija ustvarjalnosti*, op. cit., p. 443).

<sup>51</sup> Z isto čutnostjo je naelektrena sočasna poezija, ki se nikoli ne naveliča opevati poželjive grešnice, pa tudi ljudske pesmi, legende, verske igre ...

V želji, da bi vse spiritualno, mistično in onstransko, vse vizije, čudeže in duhovne ekstaze napravilo čimbolj mikavne, dojemljive in dostopne preprosti ljudski pobožnosti, se tudi naše baročno slikarstvo zateka k primerjavi s telesno ljubeznijo. Tako vse mistično, simbolično in vizionarno razlaga prek lahko razumljive erotike. Prizori Kristusa s svetnicami živijo že znano dvojnost čutnega in duhovnega. Katoliški umetnostni ideal se v njih predaja prepovedanim sanjam in skritim erotičnim namigom. Prizori so rojeni iz povsem človeškega ljubezenskega čustvovanja, nasičeni s čutnimi vibracijami (npr. *Noli me tangere!* ali *Svetnica poljublja Kristusovo rano*). Vizije živijo kot spomin na ljubezensko mistiko Terezije Avilske, ki je v hrepenenju po božji ljubezni uživala radost Kristusove fizične navzočnosti. To so slike iz človeške resničnosti, ki so tudi Boga ujele v naravo in ga podredile človeškim afektom.

Svete osebe, nekdanj statične in hladne v svoji hierarhiji, se zdaj čutno opogumljene osvobajajo stroge distance in živijo v polnem medsebojnem čutnem stiku. Tako se tudi ikonografski motiv Marije in svetnika izmika strogemu nabožnemu idealu in prejema erotični naboj. Svetnik ob Mariji izgoreva v ognju mistične strasti in zelo dvoumno izpolnjuje krščansko zapoved ljubezni. Gre za ljubimca, ki sledita izključno glasu svoje ljubezni, izpovedujoči se v intimni naklonjenosti in najnežnejših telesnih dotikih. Podobe so hkrati resnične in vizionarne, njihov lirizem se preveša v telesno-čutno kategorijo. Bergantovi svetniki se s pravo hedonistično slastjo predajajo radosti Marijine prisotnosti. Hrepeniški pogledi se dopolnjujejo z rafiniranimi kretnjami rok v čutne speve mistične erotike. V *Viziji sv. Antona Padovanskega* (sl. 21) se religiozno čustvo pretaplja v pravo naslado. Čustveno in idejno središče slike je svetnikov polten ljubezenski pogled, s katerim strmi v nebeško prikazen Marije z otrokom. Radost ponižne vdanosti, sladkohrepeniški izraz obraza, religiozna gorečnost, ki prehaja v drhtečo telesnost — vse to so izrazna sredstva verskega čutnega sentimentalizma, ki obvladuje tudi Metzingerjevo *Apoteozo sv. Frančiška* (sl. 23). Kljub idealni sceneriji, ki skuša podeliti prizoru neko iracionalno razsežnost, gre vendarle za zemeljsko obteženo podobo, ki si jo slikar prizadeva povzdigniti v misterij.

Soroden čutni odnos goji svetnik do božjega deteta (ikonografski motiv *Vizija sv. Antona* je nasičen s to čutno poezijo) ali celo do razpela. Razpelo prevzema vlogo fizičnega bitja, ki mu svetnik ali svetnica izkazuje čustva erotične naklonjenosti. Po W. Weisbachu gre za »fetišistični odnos med človekovo telesnostjo in materializiranim sanktumom«.<sup>52</sup> Bergant je privedel dialog svetnika z razpelom na mejo čutno sladkobnega idealiziranja (sl. 16). Slika je vzoren primer spodbudnega sentimentalizma, nasičenega s senzualnostjo. *Sv. Alojzij* z dekadentno rafinirano gesto pridržuje križ, pri čemer se mu duša topi od sladke blaženosti. Tu ni nobene dramatike, ničesar pretresljivega, le toplota božje ljubezni, ki lije v dušo in se spreminja v pravo čutno slast. Slika učinkuje kot likovna materializacija baročne nabožne lirike, ki je s svojimi sladkimi verzi tajala srca vernikov.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> W. Weisbach, p. 139.

<sup>53</sup> Primerjaj pesem Matije Kastelca *O sladku ime Jezus*.

Tema ekstaze ljubezni in trpljenja vstopa tudi v naš baročni motivni svet v spremstvu človeških, čutne energije polnih občutij. Tudi v tovrstnih religioznih doživetjih se mistični polet ustavlja ob zakonitostih človeškega telesa, ki preusmerja duhovno dogajanje na erotične steze. Predvsem Bergant je bil mojster patetičnih prizorov svetniške zamaknjenosti, v katerih se pod mistično lupino skriva vihar človeških strasti. Njegov zaneseni ekstatik je podan s patetičnim preobiljem zunanje gestikulacije, pretirano čustveno vzburjenostjo in razgibanimi pozami, ki naj ponazarjajo izjemnost njegovega duševnega stanja. Sv. *Frančišek* (sl. 22) je podan v trenutku, ko se njegov duh loči od zemeljskih vezi, ki trdno priklepajo kubično gmoto telesa in se staplja z najvišjo popolnostjo. Telo drhti v ognjeni sli, duša pa vstopa v prostore čiste ljubezni. Še bolj strastna, še bolj patetična in vznesena je *Ekstaza blaženega Bernarda Korleonskega*. Akt ekstaze je stopnjevan do prave dionizične opojnosti. Ob svetnikovem himničnem zlitju z Najvišjim je prisoten ves baročni aparat patetičnih širokih gibov, strastno zanesene drže telesa, gorečega verskega čustva, ki pa se dotika poganskih instinktov in prek telesa sprošča nakopičeno energijo. V podobnem stanju je podan trpeč *Kristus v agoniji Oljske gore* (sl. 24), čigar bolečina je popolnoma enakovredna strastnemu zanosu zamaknjenega Frančiška.<sup>54</sup>

Še izrazitejši erotični patos obvladuje žensko ekstatično čustvovanje. Mistične in senzualne vrednote se še bolj neločljivo prežemajo, zemeljsko in nebeško še bolj neločljivo stapljata v eno. To so skrivne ljubezenske idile na človeški in ne na mistično kontemplativni ravni.

## EROTIZIRANJE ASKEZE, MUČENISTVA IN SMRTI

Triumfalna katoliška cerkev je spodbujala umetnost, usmerjeno k najbolj vzgojni in pretresljivi predstavitvi trpljenja krščanskih »herojev«. Slika mučenca naj okrepi sočutje, prebudi vest in vzbuja odgovornost do lastne religioznosti. Postane naj sredstvo religiozne identifikacije. Vendar pa barok tudi v teh krvniških scenah ni mogel brez erotičnih akcentov. Tudi tu so posvetne zahteve časa terjale zase svoj davek. To velja za svetnika, ki se muči sam — asketa, kot za mučenca, ki ga trpinčijo drugi. Mrtvičenju mesa, premagovanju v človeški naravi ležečih prainstinktov se predajajo vsi veliki mojstri askeze, da bi okusili slast žrtvovanja in si prislužili ekstaze božje ljubezni: »Najslajše sadje, s katerim Bog obdari takšno dušo,«<sup>55</sup> je nagrada za trpljenje. Ta tip askeze je obarvan z ljubezenskimi in celo romantičnimi otenki. Umetnost jo prezentira prav z erotične plati, kot je bilo vidno že v primeru sv. Magdalene. Njeno razgaljeno telo, izčrpano od trpinčenja, bič, ki se je še pravkar dotikal mehke kože, vdani pogled — vse to so znaki, ki vzbujajo asociacije na erotično sadistične situacije<sup>56</sup> (sl. 25). Svetnica — mučenica ljubezni — predstavlja višek nagonске sentimentalnosti v okviru religiozne umetnosti.

<sup>54</sup> Primerjaj *Ekstazo sv. Frančiška Asiškega* (sl. 22) in *Kristusa na Oljski gori* (sl. 24).

<sup>55</sup> T. Avilská, p. 133.

<sup>56</sup> *Nouveau Dictionnaire de Sexologie*, Paris 1967.

Idejno religiozni etos je izničen na račun snovno čutnega momenta, ki zadovoljuje potrebe po hedonistični nasladi.

Precej drugačno od mehke melanholične askeze sv. Terezije ali Magdalene, pa nič manj čutno, je spokorniško življenje rigoroznejše smeri, ki v bolj trezni maniri opozarja na smrt in večno nebeško kraljestvo. Njegov predstavnik je shujšan asket z očitnimi sledmi odpovedi in trpljenja. To je z ekstremnim naturalizmom zajet strastnež. Vendar pa sta grobi naturalizem in plastična forma, ki služita prvenstveno čutnim interesom, močna protiutež sicer ekspresivni vsebini. Zanimanje za zunanjo fizično pojavnost se izživlja v natančni in skrbni obdelavi teles. Z znanstveno deskriptivnostjo prepisuje vsako gubico s svetnikovega ostarelega telesa in se prav pogansko opaja nad njegovo snovnostjo. Tudi to je umetnost, ki povečuje materijo, ki zveni v sozvočju z zemljo.

Na podobno problematiko naletimo ob baročnih scenah mučeništev. Dve na videz nezdržljivi komponenti živita v čudnem sožitju na prizorih, izživljajočih se v krvniški fantaziji, pa hkrati polnih neke nerazumljive čutne sle. Krvava okrutnost, spremljana z ekstatičnim zamaknjem — nenavadno, toda seksualni patologiji dobro znano dejstvo,<sup>57</sup> je v baročnem slikarstvu vsakdanji pojav. Svetniške figure se predajajo najbolj brutalnim trpinčenjem z blaženo, sladko zamaknenostjo na obrazu. Slika mučenca, ki se fanatično prepušča agresiji svojih krvnikov in se ob tem v ljubezenskem pričakovanju obrača v nebo, je bila del religiozne propagande. Krščanskim herojem stoji v teh težkih trenutkih preizkušnje ob strani zbor nebeščanov in jim prav zdaj poklanja najslajše radosti.<sup>58</sup> Doživljanje ekstaze ob krutem mučeništvu vidimo na Correggiovih sliki *Mučeništvo sv. Placida in Flavije* (sl. 26). Svetnika sta se voljno predala mučiteljem. Tako kot celotni pozni sta tudi sijoče blede obraza sladkobna in do skrajne mere erotizirana. Iz njiju sije vročično plamteči žar, stopnjevan do prave orgastične prevzetosti. Ista dvojnost zaznamuje tudi Renijevega *Sv. Sebastijana* (sl. 10). Sanjavo sentimentalni pogled in mlado telo dominirata nad mučeniško sceno kot njeno glavno čutno in emocionalno sporočilo.

Kot vse teme krščanske ikonografije je barok senzualiziral celo smrt. Tudi ta postane telesno čutno doživetje in izzveneva v erotičnih kadencah.<sup>59</sup> Svetnik čuti neskončno radost ob spoznanju, da se približuje ura trajnega zlitja z Najvišjim in da mu skozi telo že teče tok večnosti. Berninijeva *Blažena Lodovica Albertoni* umira z erotično ekstazo na obrazu in v vsem telesu. Duša se v smrtni agoniji utaplja v kraljestvu božje ljubezni, kar jo navdaja hkrati z bolečino in naslado. Tudi na že omenjenem *Mučeništvu sv. Placida in Flavije* (sl. 26) se telesi vijeta kot prežeti z erotično senzualnostjo ob gotovosti skorajšnje potopitve v večnost.

In končno je senzualiziran tudi odnos do mrtvega. Kristusovo golo telo, čeprav božansko, je zajeto s stvarno in za barok značilno snovno

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> »Duša želi, da bi ji razkosali telo z dušo vred, da bi mogla razodeti veselje, ki jo objema spričo teh bolečin. S kakršnimkoli mučenjem bi ji pretili, vsako bi Gospodu na ljubo prenesla z veseljem. Tako bi mogla uživati blaženost, ki jo je povzročila tako sladka bol.« (T. Avilska, p. 119.)

<sup>59</sup> »Blaženost smrti je večja, kot lahko to izrazijo besede.« (T. Avilska, p. 117.)

izpeljavo (podobno lik Marije, Jožefa . . .). Ženske ga božajo in ljubkujejo, zlasti Magdaleni dovoli barok posebno nežne in intimne pravice do njenega mrtvega učitelja (sl. 27, 28).

## SVETLOBA — ELEMENT SPIRITUALIZACIJE

Baročna umetnost se s svojo ljubeznijo do materije in primesjo senzualnosti oziroma erotike preveša k zemeljskemu polu. Vendar pa v njej obstaja element, ki jo uravnoveša z duhom in teži k idealni izravnavi. To je svetloba. Svetloba in tema, polemično postavljeni druga ob drugi, imata v številnih mitologijah in religijah simboličen pomen. Gre za dualistično interpretacijo sveta prek simbolike svetlobe in teme kot temeljnega nasprotja med pozitivnim in negativnim principom. Kot božanska, nematerialna substanca ima luč tudi v krščanstvu pomembno vlogo: simbolizira resnico in moralno načelo oziroma Boga samega.

V baročnem slikarstvu pa ima svetloba dvojno in konfliktno vlogo. Po eni plati materializira predmet oziroma pojav, gradi njegovo voluminoznost s tem, ko ga lušči iz teme, in tako formira njegovo plastičnost. Po drugi strani pa poduhovlja in s tem dematerializira. Torej je hkrati materialističen in spiritualističen element. Svetloba figuram, ki jih je najprej v vsej svoji otipljivosti privabila iz teme, poudarja visoke človeške in etične vrednote, jih plemeniti in jim kot instrument vrednote in divinizacije podeljuje status božanskosti.

Takšna svetloba pa ni fizikalen pojav, ampak božanski princip, ki zanika vsakršno racionalno razlago. Njen vir ni fizičen, ampak nadnaraven, je resničnost božje pričujočnosti in božjega posredovanja v svetu zemeljskega bivanja. V njenem objemu postane vse, naj je še tako težko, voluminozno in prozaično magično, čudežno in duhovno pogobljeno.

Gre torej za teološki problem vrednostnega podvajanja sveta. V dramatičnem spopadu s temo zato služi luč krščanski ikonografiji kot oblika psihomahije — boja Dobrega z Zlim.

Kot sredstvo vrednotenja obliva božje izbranice in s tem pogosto blaži njihovo nelepo zunanost ter opozarja na notranjo lepoto duše. Hkrati intenzivira sporočilno vrednost slike, poduhovlja snovni svet in daje smisel tostranskemu trpljenju — kajti Bog je navzoč in bdi nad tistimi, ki so mu zvesti (sl. 10, 26). Božanska svetloba ima tudi funkcijo omiljenja erotične poudarjenosti figur. Kljub temu, da potencira njihovo čutnost, ko jim ljubkuje gola telesa, ki so zato še bolj čarobna, pa je vendar prav svetloba tista, ki jih obenem sakralizira in idealizira (sl. 10, 12).

V predstavnem svetu mistike pa je igrala luč celo odločilno vlogo. Skrivnostni spiritualni fenomeni kot vizije, razsvetljenja, zamaknjenja . . . se vedno manifestirajo s posredovanjem svetlobe.<sup>60</sup> Prizori teh nadnaravnih stanj so zato polni neke imaginativne luminoznosti, ki dviga osebe iz prozaične vsakdanjosti v višji svet duha in zavezanosti ponotranjenim moralnim zakonom. V njenem siju telesa izgubljajo svoje snovno bistvo in se breztežna dvigajo v zračne višave.

<sup>60</sup> J. R. Martin, *Baroque*, op. cit.

Baročni slikarji so pričarali najbolj pretresljive in poetične prizore prav s senzibilnimi svetlobnimi kontrasti. Svetlobo so vodili glede na notranje idejne zakonitosti slik. Na videz vsakdanje dogajanje, ujeto v naturalistične forme, so tako povzdigovali v visoko humaniziran svet. Luč je vodilo, ki ljudem odkriva pravo pot in najvišje etične vrednote, je sredstvo refleksivnega izražanja večnih in esencialnih problemov človeškega bivanja. Kot primer naj služi Rembrandtovo *Snemanje s križa*. Prizor daleč presega meje konkretnega dogodka in prejema status trajne kozmične drame. Osvetljena skupina sije iz prateme kot večni opomin človeštvu. Kristusovo naturalistično telo se preobraža v svetlobno žarišče slike, ki ni le osvetljeno, ampak svetlobo tudi oddaja. Postaja Avguštinov *splendor veri* — blesk večne, nadtvarne resnice. Prizor se iz trenutnega, delnega izseka materialnega sveta pretvarja v brezčasno vibracijo duhovnega tkiva.

Svetloba pa je tudi v našem slikarstvu tisti element, ki dviguje osebe in dogajanje iz baročne snovnosti in čutnosti v višjo duhovno sfero lepote in resnice. Cerkveni umetnosti, ki se je s pravo pogansko ljubeznivo kristalizirala okrog nove senzualnosti, je prav koncentracija luči pomagala ohranjati njen duhovni etos. Božanska luč postane sredstvo duhovne ekspresije in simboliziranja svetega ter idejna protiutež snovnosti in naturalizmu, ki vnaša v sliko trepet profanega življenja, ki ga je vitalni in življenja željni barok tako težko pogrešal. Svetlobni fenomeni poglobljajo misterije molitvenih in mističnih doživetij ter družijo naravni in nadnaravni svet v vizionarno celoto. Tudi pri nas je luč tisti element vrednotenja, ki prodira skozi temo in nezmotljivo izloči pozitivno oziroma božansko. Pravo religiozno mistično doživetje slike nudi npr. Kremser-Schmidtov *Vnebohod* (sl. 29). V trepetajoči svetlobni viziji nebeške scene se Kristusovo materialno telo spreminja v svetlobni vir, ki se dviga v enost z Bogom. Kristusov vzpon, zgled duhovnega in moralnega vstajenja slehernega individua, se zdi kot eterično lebdenje v razsvetljenem fluidu iracionalne svetlobe, ki stopnjuje izraz transcendentalnega in spiritualnega.



V sedemdesetih letih 19. stoletja je postavil nemški filozof F. Nietzsche dualistično teorijo klasične umetnosti, v kateri je zajel duhovno in nagnosko sfero življenja in umetnosti v mit o Apolonu in Dionizu.<sup>61</sup> Dve polarno nasprotujoči si moči in tendenci simbolizirata dva grška bogova, ki sta utelešenje obeh principov: kontemplativnega in nagnoskega. Apolon, bog sonca in luči, je vodil gibanje planetov in urejal harmonijo sfer. Njegovo načelo je logos, obvladanost, jasnost, urejenost — načelo, ki vlada v brezčasnem svetu večnosti. V nasprotju z njim pa je Dioniz posebljenje vedno obnavljajoče se sile narave, poganske strasti, opojnosti ter hkrati uničevalne in ustvarjalne pravolje. Vendar pa velja ta Nietzschejanska interpretacija grškega sveta in njegove umetnosti za vsako človeško ustvarjalnost in za vse oblike človekovega bivanja v katerem-

<sup>61</sup> Friedrich Nietzsche: *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Ljubljana 1970; prev. Wilhelm Heiliger (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872).

koli obdobju. Obe razsežnosti sta namreč vsebovani v človekovi duševnosti kot zakonitost njegovega bitja in ustvarjanja. Element racionalne refleksije in duhovne obvladanosti vselej nasprotuje življenjski spontanosti in osvobojenosti, iz katere vre vse novo. Apolinični meditativni hladnosti, ki skuša večno dominirati življenju s tem, da vnaša vanj princip reda in mere, pa se postavlja po robu dionizična komponenta zanosa, navdušenja in nepremišljenosti. To je večna igra nasprotij in medsebojnega omogočanja. V njej sta baročna kultura in njena umetnost kljub konfliktnim težnjam vendarle ohranjali precejšnjo mero ravnovesja, ker sta bila navzoča in enako močno zastopana oba pola. Zato pravi Goethe, da je bilo eno samo obdobje, ki je skoraj doseglo idealni cilj trajne zveze med duhovnim in telesnim — obdobje baroka.

#### THE REFLECTION OF THE TENSION BETWEEN SENSUALISM AND SPIRITUALISM IN BAROQUE RELIGIOUS PAINTING

The article reviews the ideological and formal problems of baroque religious art: the polarization of the dichotomy between the sensual and the spiritual. In his striving towards a mystical life, baroque man sharply contrasted these two categories, which were opposed like Good and Evil, soul and body, spirit and flesh. There was a dialectic dynamic tension between the active and passive way of life, between possession of the world and renunciation, between enjoyment of the things of life and contempt for them. This was the conflict of ideas of a period which was torn between the awakening material forces of man's sensuality on the one hand and the spiritual demands stimulated by the Church, which was at that time gaining in strength, on the other. The ideology of the Christian religion had always given priority to spiritual life and condemned sensualism as an evil which drew humans away from the Kingdom of Heaven. That is why it declared asceticism, renunciation and contemplation to be the means by which to surmount human animal instincts. But during the baroque period, the laws of the life forces began to emerge and these increasingly chained man to the visible, sensual bodily attractions of the worldly existence. These tendencies also encouraged positivist science and philosophy and led to a new appreciation of nature, which had up to that time been considered merely as a cluster of symbols on the way to a higher purpose and a deeper spiritual existence.

This conflict of the age was also reflected in the contemporary religious art, which began to waver between spiritual and corporeal values, between its aesthetic and its strictly moralizing function. Like the culture in general, Church art also developed along two paths: in conformity with the growing religious sentiments, it presented an ideal world of transcendence, but at the same time the sensual accents of the emerging new philosophy of life were seeping in. Sensuality penetrated into religious art above all in three ways:

1. through the ideals and the spiritual orientation of the age, which, with the awakening rationalism and naturalism, was adopting a sensual and positive attitude to life and to nature,
2. with the demand of the Catholic church that the spiritual world of transcendence be represented sensually and clearly,
3. with the mystical erotic literature, which translated mystical phenomena into the language of easily understood erotic.

With the reevaluation of nature and the material realities, spiritual matter liberated itself from the mediaeval fetters and coquetted with the magnetic force of sensuality, which sings an ode to earthly existence. That is why, measured by human sensual experience, it often approached the genre. Thus sacred art fulfilled both its obligation to nature and to sanctity and retained its religious ethos despite the naturalistic form of expression.



In the baroque period the Church itself promoted the sensualization of sacred art by encouraging the vital principle in art for propaganda purposes and by calling for natural and palpable representations of the imaginary world of transcendence in order to attract as wide strata of the population as possible. Painting was to attract the faithful by all means at its disposal and to enable their religious identification. Therefore the spiritual and symbolic world of mystical phenomena, which was difficult to comprehend, had to be represented as concretely as possible, plastically and in a sensual visual form. The abstract and remote spiritual celestial world had to be represented by a naturalistic and strongly convincing optical illusion and reach the senses in its simplest popular spiritual content. Thus it exploited the concrete reality and worldly sensual experience. Mystical content presented in the materially palpable terminology of general experience is similar to the method of Jesuit spiritual meditation, whose aim was also to evoke clear and strong religious concepts in their corporeal essence and thus arouse strong religious feelings.

Painting thus developed an increasingly purer and more objective naturalism. The old idealistic form of expression lost its content. The sensually aesthetic factor increased in importance as against the idea. The external pleasant effect became just as important as the pious subject. Thus the saints and the mysteries were no longer abstract theological ideas, about took on increasingly human dimensions. Their Christian heroism blended into a distinctly corporeal sensual category. Ideas gave birth to people of flesh and blood, full of sentimental and sensual attraction. Miracles became something human, natural events which have merely been transposed to a higher plane, presented in a comprehensible language. One of the Church's excuses for this sensualization of baroque Church art was also the new aesthetic theory, which conceded the same importance to sensual beauty as to spiritual and intellectual beauty.

Because of the sensual material revelation of the spiritual essence, art strayed into one of the variants of the conflict between the senses and the spirit: into the conflict between content and form. The form is externalized, naturalistically convincing and directed towards a sensual effect, while the content retains its spiritual message. But this conflict is only apparent, as it does not permit the painter to express spiritual matters. The conflict only begins the moment the content also becomes equivocal. And that begins when erotic motifs are carried into sacred art. They seeped into painting through the mystical literature, which translated the highest spiritual experience into the imaginative sphere of sensual love. The delight of ecstatic union with God awakened associations with love of a purely physical nature. Thus symbolic eroticism seeped into Christian mysticism as a compensation for ascetic tortures and encouraged a literal pictorial presentation. This gave us innumerable scenes which embody phenomena of an erotic orgastic nature, with rather too worldly solutions, and all in the name of mysticism. This period, which reevaluated the essence of the life instinct and consciously looked for sensual stimulants, particularly lovingly depicted situations which went beyond the normal and what had been permitted up to that time. The result was the establishment in art of motifs which excited the sensual fantasy and had a certain erotic potential. That is, for example, the theme of the ecstasy of love and suffering, as well as numerous scenes which make it possible to express the ambiguity which the period desired: *Mary Magdalen, Christ and the Adulteress, Mary Magdalen washing Christ's feet, the holy Susanna, Potiphar and Josef, the temptations of the saints*... Even the holiest of them are presented in relationships full of the sensual poetry of perfectly human love. Baroque painting even eroticized martyrdom, asceticism and death. Scenes such as these aroused associations with sadistic erotic situations.

Baroque art, which irrepressibly crystallized around sensualism, chose light as the polar element which balanced its sensitivity and naturalism against the spirit. Despite its parallel materializatory function, the baroque mystic light is that Godly principle which, as an instrument of appraisal and

divination, raises humans above everyday life to the higher world of the spirit and to a commitment to the internalized moral law. This is the theological problem of the appraisal of the two facets of the world with the aid of light and darkness, whose dramatic conflict symbolizes the antithesis between Good and Evil.