

JURE MIKUŽ¹

Kristusovo telo in njegova golota: uveljavitev motiva

Izvleček: V poznem srednjem veku se je večkrat zastavljalo vprašanje, ali so ljudje med pasijonom kdaj videli odraslega Kristusa golega in ali se meditacije žensk (in tudi nekateri moških) ne mudijo predolgo na Kristusovem perizoniju in tistim, kar je pod njim. Na prvotnih prizorih pasijona je Kristus oblečen v tuniko s kratkimi rokavi, *colobium*. To je najprej v bizantinski in nato v zahodni umetnosti v 11. in 12. stoletju spodrinil ledveni prt. Ne glede na to, ali je bil perizonij upodobljen kot gosto tkan ali prosojen, se je kljub poudarjanju golote enih cerkvenih učenjakov (predvsem frančiškanov) in opozarjanju na spodobnost in nujni sram drugih uveljavil kot dogovorjeni znak: z njim prepasanega Kristusa so morali gledalci dojemati kot golega. Postal je cenzurno pokrivalo spolovila, ki učinkuje kot odlični fetišistični objekt.

Ključne besede: Kristus, pasijon, golota, srednjeveška umetnost

UDK 232:7.033

The Body of Christ and His Nakedness: The Establishment of a Motif

Abstract: Had the witnesses of the Passion ever seen Christ naked? Did not the meditations of women (and some men as well) linger too long on Christ's loincloth (*perizonium*) and on what supposedly lay beneath it? These were the questions often posed in the later Middle Ages. The sleeveless tunic (*colobium*) attributed to Christ in the earliest depictions of the Passion came to be replaced by the loincloth, first in Byzantine art and later also in the Western art of the 11th and 12th centuries. The loincloth, either tightly woven or translucent, became a conventional sign of Christ's nakedness, serving as a censorship covering for the genitals and a fetishistic object par excellence.

Key words: Christ, the Passion, nakedness, medieval art

¹ Prof. dr. Jure Mikuz je vodja smeri zgodovinska antropologija likovnega na *Institutum Studiorum Humanitatis*, Fakulteti za podiplomski humanistični študij, Ljubljana. E-naslov: jure.mikuz@guest.arnes.si.

V poznem srednjem veku se je večkrat zastavljalo vprašanje, ali so ljudje med pasijonom kdaj videli odraslega Kristusa golega. Če beremo Sveto pismo in poznejše apokrifne evangelije ter druge spise in če poznamo poznoantično kaznovavno prakso, lahko skoraj z gotovostjo trdimo, da so ga. Vendar je domišljjski videz Križanega izoblikovala likovna umetnost, bolj kot so ga besedila. Njene premoči nad zapisano besedo so se ljudje v srednjem veku dobro zavedali. Sveti očetje so namreč sprejeli Aristotelove in Horacijeve trditve, s katerimi sta opozarjala na prevlado videnega nad slišanim ali prebranim; radi so jih uporabljali kot argumente, jih nadrobno razlagali in dopolnjevali. Ob koncu obdobja pa so se nanje sklicevali tudi humanisti, reformatorji in protireformatorji, kadar so razpravljali o umetnosti, denimo Erazem, Zwingli ali Molanus. Zadnji npr. piše: "Bolj smo ganjeni, če vidimo Kristusa pribitega na križ, kakor če beremo, da so ga križali."²

Prevlada vizualnega nad besedo je pogosto izzvala kritiko podob, ki so jo posebej spodbudili poznosrednjeveški in renesančni realizem in naturalizem v vseh izraznih zvrsteh, zlasti likovnih, ter sočasna sprostitve morale in pojmovanja spolnosti v vsakdanjem življenju. V tem času so svete osebe obeh spolov z Marijo in Kristusom vred prikazovali vedno bolj razgaljene in zapeljive.³ Cerkev, ki ji je sprva tovrstna vaba za vernike ustrezala in jo je celo sama spodbujala, se je začela kmalu spraševati, ali take podobe ne nagovarjajo ljudi, ki pred njimi molijo in meditirajo, bolj s svojo telesno privlačnostjo kakor pa s čisto duhovno pobožnostjo. Njeno ključno dilemo bi lahko izrazili z vprašanjem: Ali moških ne zapelje Marijina lepota, ali se ženske (in tudi nekateri moški) ne mudijo predolgo na Kristusovem perizoniju in tistim, kar je pod njim? Premislek so s temi besedami sicer zastavili sodobni znanstveniki,⁴ vendar viri pričajo, da je bil tudi že v tistem času povsem možen. Kmalu po letu 1500 je psevdo-Gerson svaril: Če človek preveč premišluje ob podobah in telesnih stvareh, ga lahko njegova tavajoča domišljija odvrne od pobožnih misli, čistih in duhovnih občutij in ga usmeri k nečistim, mesenim in bogoskrunskim idejam. Zgodi se lahko, da ženice (*mulierculae*) pretiravajo, ko strmijo v čaščeno podobo Križanega in se pri tem preveč zanimajo za goloto njegovega telesa, predvsem naročja. Če hočemo meditirati pred golim Križanim, moramo paziti, da ne bomo nespametno grešili, da ne bo

² Freedberg, 1971; Molanus, 1996.

³ Mikuž, 2006, s tam navedeno literaturo.

⁴ Trexler, 1993; Wirth, 2001.

Gospod zginil s križa, medtem ko bomo mi ostali pod njim napol živi s svojimi prekletimi mislimi.⁵

Od uradne uveljavitve krščanstva se je dojemanje oz. pojmovanje Kristusa skozi srednji vek spreminjalo. Na začetku so poudarjali predvsem njegovo božjo plat, čutom nedojemljivo duhovnost, strogost, skratka Sina kot popolno podobo abstraktnega Boga Očeta. Po 12. stoletju pa se je pod vplivom velikih avtoritet Bernarda iz Clairvauxa in Anselma Kanterburijskega vedno bolj uveljavljala njegova človeškost. Kot človek je bolje razumel ljudi in ti njega. Da je lahko odrešil celotno človeštvo, je tudi sam prevzel človeško naravo v celoti. Kot tak se je popolnoma približal verniku in ta ga je sprejemal vedno bolj kot čutnega in telesnega, tako v njegovem trpljenju kakor tudi privlačnosti. Ker je bil pravičen in dober, je bil posledično tudi lep, popoln človek v vseh telesnih delih. Že menih, ki si je nadel Anselmovo ime, denimo govori o čisti in lepi naravni plemenitosti njegovih glavnih udov: *delicata enim et naturalis ingenuitas et formosa membrorum principalium*.⁶

Vendar lepota njegovega videza ni bila nesporna od nekdanj. Kristus je bil tako kot njegovi apostoli Jud in je torej pripadal biblijski kulturi, sovražni do podob, zato evangelijski ne poročajo o njegovi fizični pojavi. Zato tudi ni zapustil nobene avtentičnega portreta in vse njegove, ne s človeško roko narejene podobe (*ahairopoietos*), kot so Agbarjeva iz Edese, Veronikin prst v Lateranu ipd., ki so jih razglašali za izvirne, datiramo od 6. stoletja naprej in so utemeljene s poznejšimi legendami. Prve upodobitve v antiki so bile poljubne projekcije potreb in želja njegovih vernikov. Prikazovale so ga zelo različno: kot starega, resnega grškega filozofa z dolgo brado, kot močnega, golobradega mladeniča, kot zrelega moža s potezami bogov Dionizija ali Apolona, kot doraščajočega pubertetnika s poudarjenimi prsmi, kot božjega Sina z dolgimi rjavimi lasmi in brado po podobi njegovega očeta, kot čarovnika, kot čudodelnega zdravilca itd. Starokrščanskega Kristusa so torej predstavljali polimorfno, kakor je bilo komu pogodu.⁷ Vendar tudi kadar so ga upodabljali kot zmagovalca (nad smrtjo ali hudičem), ni bil nikoli prikazan kot akt v podobi Zeusa ali Jupitra. Že za prve cerkvene očete je bila namreč golota poganskih bogov znak zapeljevanja v malikovalstvo, svetost krščanstva, Kristusova največja odlika, pa je bila prav odrekanje spolnosti.⁸

⁵ Psevdo-Gerson, 1706.

⁶ Psevdo-Anselm, 279–280.

⁷ Mathews, 1995².

⁸ Camille, 1989.

Kakor v podobnih primerih, kadar učenjaki niso našli dovolj podatkov v Novi zavezi, so se tudi o vprašanih njegovega telesnega videza zatekli k starozaveznim prerokbam. Iz Izaijevih besed ((53, 2): “Ni imel podobe ne lepote, da bi ga hoteli videti, ne zunanosti, da bi si ga želeli. Bil je zaničevan in zapuščen od ljudi, mož bolečin in znanec bolezni, kakor tisti, pred katerim si zakrivajo obraz, je bil zaničevan in nismo ga cenili.”) so sklepali, da je moral biti odrešenik grd in bolehen. Zato so prvi krščanski verski učenjaki Irenej, Tertulijan in Origen trdili, da je bil šibak in neprivlačen, njegovo telo in obraz sta bila brez slave, kot je to pri zadnjem ničetu ali sužnju. Toda že helenistični kristjani, ki si, navajeni estetskega izročila upodabljanja lastnih (nekdanjih) bogov, niso mogli predstavljati božanstva nelepega, so Izaijevim besedam zoperstavili psalmski verz (45, 3): “Lep, najlepši si med človeškimi sinovi.” Dvojno izročilo, tisto o Kristusovi grdosti, kombinirano z drugim o njegovi lepoti, je ostalo odtlej navzoče v zavesti srednjeveških in še poznejših vernikov. Grdost je pomenila njegovo trpljenje na križevem potu in se je zato spremenila v lepoto kot vrhunec preobrazbe človeške umrljivosti v božjo večnost.⁹ Ko je Tomaž Akvinski zatrdil, da je Kristus dosegel najvišjo stopnjo telesne lepote, ki je podeljevala njegovemu obrazu hkrati mil in vzvišen značaj, ni o njegovi fizični privlačnosti nihče več dvomil. Sintagma “najlepši med človeškimi sinovi” je postala obče mesto. Ælred iz Rievaulxa, denimo, je v 12. stoletju o njem govoril kot o najlepšem človeškem otroku, ki s svojo lepoto navdušuje angele, sonce in mesec.¹⁰ Za anonimnega frančiškana, skritega za imenom samega Bonaventure (najverjetneje Johannis de Caulibus), avtorja slavnih in priljubljenih *Meditationes* iz 14. stoletja, je bil Kristus “mlad, odličen in zadržan. Oboževanja vreden videz njegovih lepih telesnih oblik prekaša oblike vseh človeških sinov.”¹¹

V 15. stoletju je na zahodu krožilo zelo priljubljeno pismo z naslovom *Osebni opis našega Gospoda Jezusa Kristusa, namenjen rimskemu senatu*. Pripisano je bilo nekemu Lentulu Publiju, rimskemu guvernerju Judeje, zadnji stavek pa je trdil, da je bilo najdeno v rimskih dokumentih. Seveda je bilo ponarejeno, toda za nas je pomembno, saj povzema in združuje vsa glavna opažanja o Kristusovi fizični pojavi, ki so se uveljavila do konca srednjega veka. Trditve v njem so dokončno izoblikovale predstave o Kristusovem lepem videzu, ki so ga pozneje poimenovali “apo-

⁹ Hamburger, 1998, 365–370.

¹⁰ Réau, 2, 2, 36–37; Shahar, 1994.

¹¹ Johannis de Caulibus, 76, 36–38, 1997, 265.

liničen”, po grškem bogu, idealu moške lepote.¹² Zlasti so bile pomembne za formiranje domišljije vernikov, umetnikov in njihovih naročnikov, ki se je v tem času na zahodu opirala predvsem na avtentični Kristusov portret, kakršen se je po prepričanju tistega časa, ki so ga narekemale priljubljene verske igre, odtisnil na prtu. Tega mu je ponudila neka Veronika, da si je obrisal pot, ko je nosil križ.¹³ Pismo opisuje Kristusa zelo podrobno: “Človek visoke in ugledne postave. Njegov videz je častiljiv, tisti, ki ga pogledajo, ga lahko vzljubijo in se ga bojijo. Njegovi lasje so barve prezgodaj odtrganega lešnika in mu ravno padajo skoraj do ušes, od tam pa v obilnih še bolj bleščečih in temnejših kodrih plapolajo okoli ramen. Na glavi so razdeljeni s sredinsko prečko na nazarenski način. Njegovo čelo je široko in zelo vedro, njegov obraz je brez gub ali kakršnihkoli znamenj. Krasi ga komaj zaznaven, rahlo rdečkast odtenek. Njegov nos in usta so brezhibni. Brada je gosta, iste barve kakor lasje, ni prav dolga in v sredi razdeljena. Njegov človeški videz je preprost in zrel. Njegove oči so sivo modre, gibljive, jasne, bleščeče. Strašen je, kadar ošteva, miren in prijazen, kadar opominja. Veselost brzda z resnostjo; nihče ga ni videl smejeti se, videli pa so ga jokati. Je pokončne postave pravilnih razmerij, roke in dlani so lepe. V govoru je redkobeseden in skromen. Po svoji lepoti presega človeške sinove.”¹⁴

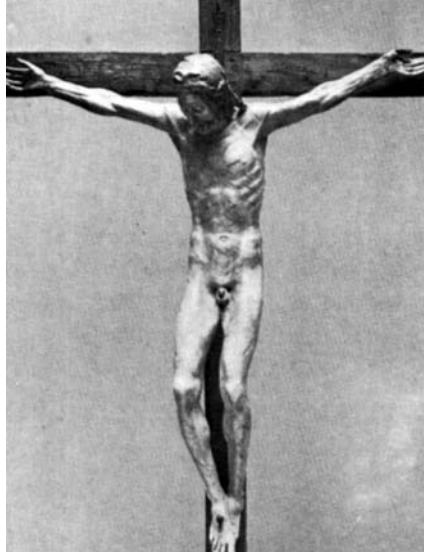
Po eni strani je pismo pomembno, ker kaže poznosrednjeveško in renesančno potrebo po realističnem opisovanju posameznih telesnih delov; ta izvira iz tedanjega navdušenja nad ponovnim odkritjem človeške fizične lepote, kakršno je čistila antika. Po drugi strani pa dokazuje, da se je tedaj že utrdilo prepričanje, da je bil Kristus lep v celoti; opisovanje popolnosti nekaterih telesnih delov pa je po analogiji nakazovalo, da so bili lepi in veličastni tudi vsi drugi, neomenjeni udi. Na ta način lahko razumemo Vasarijevo pripoved o Donatellovem križanju, ki je bil upodobljen gol (slika 1). Brunelleschi ga je kritiziral, češ da je kipar razpel na križ morda kakšnega meščana, ne pa telo, podobno Kristusovemu, saj je bil ta prefinjen človek in v vseh delih najpopolnejši moški, ki se je kdaj rodil. Kljub temu je Jean Wirth zbral kar nekaj dokazov o prepričanju, da je bil Kristusov penis skromnih mer.¹⁵

¹² Dobschütz, 1889, 308–330.

¹³ Kuryluk, 1991.

¹⁴ Prevedeno po latinskem izvirniku iz *The Image of Christ*, 2000, 94–97. Bistveno drugačen je slov. prev. Igorja Zabela v: Baxandall, 1996, 72–73 po angl. prev. v: Baxandall, 1972, 57, kjer pa avtor ne navaja izvirnika.

¹⁵ K omenjenima trditvama gl. bibliografijo in komentar v: Trexler, 1993.



SLIKA 1: DONATELLOVA ŠOLA, *KRIŽANI*, 15. STOLETJE, BOSCO AI FRATI, SAMOSTAN SV. FRANČIŠKA

Rimljani so po navadi obsojence pred kaznovanjem slekli, toda možno je, da so med usmrčitvami v Palestini spoštovali judovske prepovedi razkazovanja golote na javnih krajih in so zato žrtvam pustili spodnja oblačila. Poročila evangelistov niso natančna o tem, kako in kolikokrat so med pasijonom slekli Kristusa. Janez pravi: "Ko so vojaki križali Jezusa, so mu vzeli oblačila" (19, 23). Po splošnem prepričanju je bil na križu oblečen samo še v svojo kri. V poznejših besedilih je Kristusova golota omenjena v že navedenem psevdo-Anselmovem razgovoru z Marijo, v katerem ta pripoveduje o svoji žalosti, ko je videla sina popolnoma slečenega.¹⁶ Psevdo-Bonaventura je kar trikrat poudaril, da so na križevem potu Kristusa slekli in da je stal gol pred vsemi.¹⁷ Trditve so pozneje sprejeli vsi vidnejši avtorji poznega srednjega veka. Avguštinec Tomaž Kempčan v 15. stoletju omenja, da so Kristusa slekli na treh postajah križevega pota, kar poudarja celo z naslovi poglavij: *Cap. 14, Denudatio ...*; *Cap. 15, De expoliatione ...*; *Cap. 18, De nuda crucifixione ...*¹⁸

¹⁶ Psevdo-Anselm, 282c.

¹⁷ *Johannis de Caulibus*, 76–78, 1997, 265–270.

¹⁸ *Thomas a Kempis*, 1, 2, 1902.

Vedno bolj dramatične pripovedi o tem, kako so rablji med mučenjem s sadiščno grobstvo trgali obleke s Kristusa, povzete seveda po nešteti legendah o mučeništvi prvih kristjanov, poznejših svetnikov, so postale znak in simbol največjega ponižanja in žalitev, ki jih je moral pretrpeti. Nasilno dejanje razgaljenja pretepenega telesa je povečalo njegove fizične muke, saj je bila tkanina zažrta v rane, dejstvo, da je bil gol izpostavljen pogledom mučiteljev in drugih navzočih, pa je v spodobnih in sramežljivih dušah vzbujalo nič manjše psihične bolečine. Dejstvo, da je ostal nag pred množico ljudi, je torej krepilo posmeh in sramoto do skrajnosti. O tem so pripovedovale pridige, ljudski spisi in izobraženi duhovni, toda največ domišljije so pokazali v razlagah svojih prikazovanj vizionarji, predvsem sveta Brigita, ki so obojno sramotenje podoživljali na lastnem telesu. Vizualno pa so ga upodabljali likovni umetniki, posebej poudarjajoči šibkost Kristusovega telesa, ki se ne more upreti najhujši možni razžalitvi.¹⁹



SLIKA 2: PIETA, IKONA, 1450–1500, KOUTLUMOSSI, SAMOSTAN

Morda nakazuje Kristusovo goloto že detajl iz zgodnje bizantinske umetnosti, v kateri se je razvil zanimiv motiv Križanega, ki je prišel po 10. stoletju tudi na zahod s t. i. italijanskimi *croci dipinte*, tabelnimi slikami, izrezljanimi v obliki križa. Te v

¹⁹ Butkovitch, 1972.



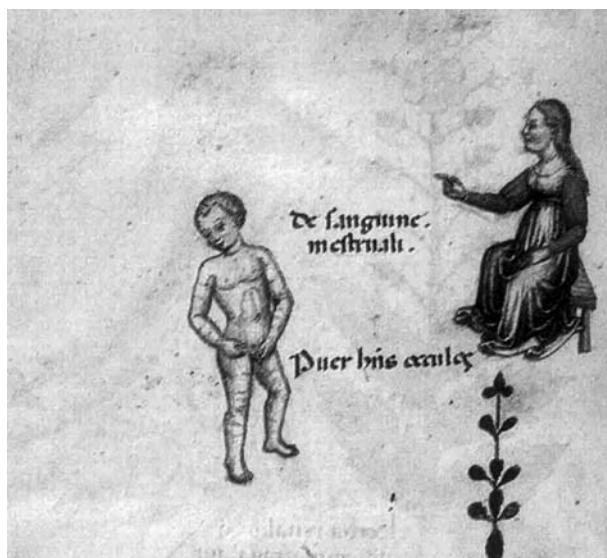
SLIKA 3: CELSUS, *DE MEDICINA*, 9.–10. STOLETJE, ROKOPIS, FIRENCE, BIBLIOTECA MEDICEA-LAURENZIANA

trecentu in quattrocentu kažejo Kristusa, ki ima sicer okoli ledij prepasan prt, trebuh s prsnim košem nad njim pa je naslikan kot podaljšan v veliko falično obliko (slika 2). Umetnostni zgodovinarji so ta pojav iz spodobnosti prezrli oz. potlačili, tako da so razlage redke. Možno je, da abdomen res nakazuje erekcijo in s tem simbolizira božansko moškost, ki dokazuje, da je Kristus “metonimija božjega falosa”.²⁰ Vendar je Leupin, ki je objavil celo vrsto prepričljivih in izzivalnih reprodukcij Križanega, prezrl, da so v tem času telesno partijo nad naročjem na enak način slikali tudi pri drugih moških in celo deških aktih (slika 3, 4). Zato bi pri teh upodobitvah lahko predpostavljali tipičen psihoanalitični koncept premestitve, pri katerem gre največkrat za premestitev dela s spodnje polovice telesa na zgornjo in je prav v podajanju prikrite erotične simbolike v likovni umetnosti zelo pogost.²¹

Podobe golega Kristusa se prav tako najprej pojavijo na vzhodu, a so redke. Še manj pa jih je v zahodni likovni tvornosti – in to šele od druge polovice 13. stoletja naprej. Kljub temu da so besede, ki so poudarjale njegovo popolno goloto, ko je bil razpet na križu, kot so *Sic totus nudus in cruce elevatur et extenditur*, odme-

²⁰ Leupin, 2000, pos. 86–87.

²¹ Freud, 2000, 363; Laplanche, Pontalis, 1981⁷, 117–120.



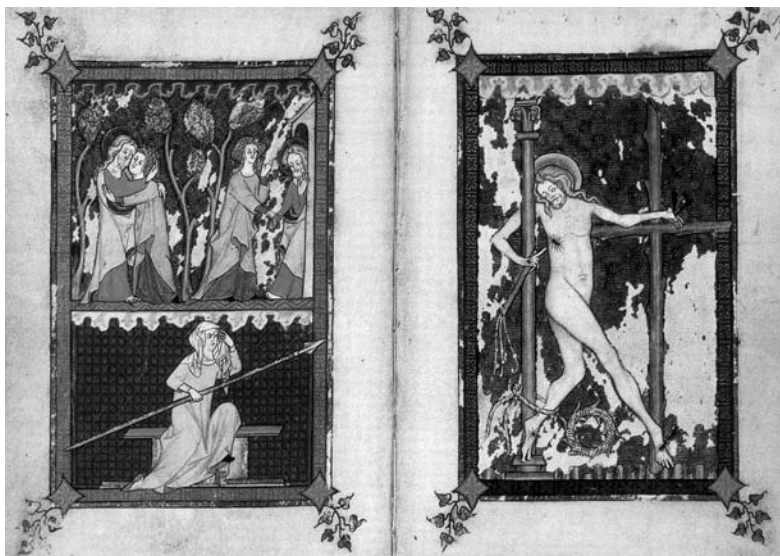
SLIKA 4: *HERBARIJ*, OK. 1400, ROKOPIS IZ LOMBARDIJE, LONDON, BRITISH LIBRARY

vale v številnih pridigah, se je še največ takih podob ohranilo v težko, le redkim izbrancem dostopnih rokopisih. Toda tudi v teh primerih je naga postava navadno zasukana tako, da spolovilo ni vidno.²² V iluminiranem rokopisu *Rothschild Canticles*, nastalem okoli leta 1300, je Kristus kot ikonografski tip *Moža bolečin* upodobljen razpet med steber bičanja in križ tako, da je z desno nogo privezan na steber, z levo nogo in roko pa pribit na križ. S prosto desnico kaže na rano v strani, v katero usmerja ženska za njim, oblečena v redovnico in upodobljena na prizoru levo, dolgo kopje. Ženska postava in Kristus sta prispodobi Zaročenke in Zaročenca iz Visoke pesmi, ki simbolizirata vabilo mistični duši, da skozi rano prodre in se naseli v srcu Kristusovega telesa. To je upodobljeno popolnoma golo, zato je Kristus stegnil desno nogo prek naročja, da ga je skrtil (slika 5).²³

Kristus je, kot bog in človek hkrati, tudi v svoji človeški podobi edini izvzet iz izvirnega greha, ki je povzročil sram, zaradi katerega sta si Adam in Eva pokrila spolovila (1 Mz 3, 6–7). Kljub temu in kljub Janezovemu poročilu, da so ga med pasijonom slekli, je ob koncu srednjega veka čednost v glavnem pretehtala. Denis Kartuzijanec, psevd-Anselm in psevd-Bonaventura poročajo, da se je Marija

²² Hamburger, 1998, 169–172.

²³ Hamburger, 1990.



SLIKA 5: ZAROČENEC IN ZAROČENKA, OK. 1320, ROKOPIS *ROTHSCHILD CANTICLES*,
NEW HAVEN, YALE UNIVERSITY BEINECKE LIBRARY

zgrozila nad skrajnim ponižanjem njenega sina in je takoj, ko so ga sneli s križa, razvezala ruto z glave in ga z njo opasala.²⁴ Vsekakor pa tega ni storila prej, npr. ko so ga bičali ali pribijali na križ. Po prepričanju benediktinske mistike je namreč prav ta ruta, s katero si je Marija prekrila glavo, ko je jokala pod križem, prestrezala kaplje krvi, ki so polzele s križanega telesa. Natančno jo je opisal psevdo-Anselm in kmalu je postala izredno priljubljena relikvija (*peplum cruentatum*), ki so jo hranili v Pragi.²⁵ Vendar se je prav to prekrivalo ob koncu srednjega veka uveljavilo kot perizonij, čednostna preveza, s katero so umetniki pokrivali Kristusovo naročje. Je odličen primer svobode srednjeveške umetnosti, o kateri je pisal Berliner že leta 1945, ko je opozoril, da je bila možna zato, ker ni imela samo estetskih funkcij, ampak številne druge.²⁶ Kljub temu da je mati prekrila sinovo naročje šele, ko so ga sneli s križa, je perizonij namreč lahko upodobljen že na predhodnih postajah mučenja, vanj je lahko ovit v prizorih *ecce homo*, bičanja, križanja in celo krsta. Podobno kot na motivih mučeništev, kjer se lahko

²⁴ Johannis de Caulibus, 78, 10–18, 1997, 270–271; Réau, 2, 2, 472.

²⁵ Kretzenbacher, 1997.

²⁶ Berliner, 2003.

odsekani telesni del pojavi kot atribut svetnika ali svetnice in hkrati kot sestavni del telesa (npr. Agatine prsi), lahko na motivu *pieta* isti prt, pokapljan s krvavimi madeži, pokriva Marijino glavo, hkrati pa je ovit okoli Kristusovih ledij.

Čim bolj se je bližal konec srednjega veka, tem bolj so se stvari okoli Kristusovega oblačila na križevi poti, kot se tolikokrat zgodi v umetnosti, začele zapletati in prekrivati. K temu je prispevalo dejstvo, da je bil na prvotnih prizorih Kristus med mučenjem oblečen v tuniko s kratkimi rokavi, *colobium*. To je v bizantinski in nato v zahodni umetnosti v 11. in 12. stoletju spodrinil ledveni prt. Kmalu pa se je najprej predvsem v vzhodnih ikonah in nato tudi v stenskih slikarjih poleg njega pojavljal tudi enak prt, samo da je bil prozoren. Morda ga je na zahodu prvi upodobil Cimabue v letih 1280–1285 na križanju za firenško cerkev Sta. Croce. Ta seveda ni več ustrezal čednostnim namenom perizonija, izvirajočega iz Marijine rute, saj ni ničesar skrival, ampak je podpiral idejo o Kristusovi goloti, ki so jo vzdrževali in popularizirali frančiškani v skladu s svojo glavno zaobljubo o popolnem uboštvu, v katerem je tudi oblačilo razkošje. Zlasti njihov vodja sveti Bonaventura je vztrajal na primerjavah med Kristusom, ki je prostovoljno pristal na goloto, in drugim Kristusom, Frančiškom, ki se je s tem, da je odložil oblačila, odrekel očetovemu bogastvu.²⁷

Ker je bil Kristus gol že ob krstu, so morali to podoživeti ob krstu ali pokrščevanju tudi kristjani, saj je golota pomenila simbolični povratek v izvirno rajsko stanje, v katerem sta sprva živela prastarša. Tu nista poznala telesne poželjivosti in spolnih odnosov, saj pohoto ob pogledu na golo telo pobudi šele greh.²⁸ Slavne Hieronimove besede *nudus nudum Christum sequi* (gol slédi golemu Kristusu) je povzela asketska bonaventurovska mistika, ki je telesno goloto privzdigovala kot duhovno. Da bi to še bolj poudarili, so v drugi polovici 15. stoletja uvrstili med kanonske prizore pasijona nov, izmišljen motiv Kristusovega slačenja, ki ga izvede sam ali pa mu obleke grobo odvzamejo njegovi rablji (slika 6). Tudi na teh prizorih ponavadi ostane samo še v prosojnem prtju ali popolnoma gol.²⁹

Ne glede na to, ali je bil perizonij upodobljen kot gosto tkan ali prosojen, se je kljub poudarjanju golote enih in opozarjanju na spodobnost in nujni sram drugih uveljavil kot dogovorjeni znak: z njim prepasanega Kristusa so morali gledalci dojemati kot golega. Postal je cenzurno pokrivalo spolovila, ki učinkuje kot

²⁷ Derbes, 1996, 29–32.

²⁸ Miles, 1989, 21–77.

²⁹ Derbes, 1996, 138–141.



SLIKA 6: *SLAČENJE KRISTUSA*, OK. 1255–1265, PSALTER, MELK, STIFTSBIBLIOTHEK



SLIKA 7: HANS SCHÄUFELEIN, *KRIŽANJE*, 1515, KARLSRUHE, STAATLICHE KUNSTHALLE

odlični fetišistični objekt.³⁰ Kadar je upodobljen kot popolnoma prosojen, telo pod njim navadno z držo zakriva samo spolovilo ali pa to sploh ni upodobljeno (v 15. stoletju npr. Sendlingerjev oltar, Jan van Eyck, Rohanski mojster itd.). Če je perizonij neprosojen, pa je velikokrat naguban zelo dvoumno, tako da ko pokriva, tudi poudarja oblike pod sabo (Mantegna, Ludwig Krug, številni primeri donavske šole itd.; slika 7).³¹ Da je v vsakem primeru Kristus, kljub temu da je pokrit, v resnici gol, pa nas najbolj prepričajo številni poznosrednjeveški prizori mnogofiguralnih križanj (slika 8). Na njih sta razbojnika, kot manjša zločinca, oblečena v moško spodnje perilo, Kristus, ki je bil križan gol, pa je ovit v perizonij.³²



SLIKA 8: KRŽANJE, OK. 1420–1430, HORARIJ KRALJICE ELIZABETE, LONDON, BRITISH LIBRARY

Organ, prekrit s perizonijem, ne samo da ni bil grešen, ampak tudi pozneje ni zagrešil ničesar, kar so z njim počeli smrtniki. Ker sta z njim grešila prastarša in bila zato izgnana iz raja, mora Kristus, novi Adam, ljudi povesti nazaj v prvobit-

³⁰ Howard, 1986; Koerner, 1993, 300–302.

³¹ Gl. primere v Steinberg, 1996².

³² Gl. primere v Merback, 1999.

no rajsko stanje. Kristusovo spolovilo je bilo torej doktrinarno neoporečno, čisto in nedolžno, saj so že prvi kristjani njegov celibat še pri triintridesetih letih razlagali kot znak preroškega klica.³³ Zaradi svoje kreposti je sveto telo še posebej zasluži, da verniki oz. vernice meditirajo o njegovi celotni anatomiji in vsakem delu posebej. Na zahodu je k priljubljenosti njegovega telesa pripomoglo naraščajoče zanimanje za vse vidike resničnega boga in hkrati resničnega človeka v vsej popolnosti. Kljub temu je upodobitev Kristusovega spolovila likovnim umetnikom in naročnikom zaradi funkcij, ki jih je opravljalo pri navadnih ljudeh, zastavljala velike probleme. Verska, pa tudi splošna morala, dostojanstvo in posvečenost sakralnega prostora, za katerega so te podobe nastajale, so narekovali, da ga skrijejo, da Kristusa oblečejo. In to se je dogajalo celo dobesedno. Na žalost ne vemo, kako je natančno potekal slikarski postopek, kiparji pa so pogosto najprej izrezbarili golo telo z vsemi potankostmi in šele nato njegovo spolovilo prekrili z blagom, natopljenim v mavec. Tudi v miraklih in misterijih, kjer so na veliki petek duhovniki odigrali vlogo Marije in drugih svetih oseb, ali pa v procesijah so na križ pribili lesenega golega križanega in izvedli apokrifni prizor z Marijo, ki mu ruto priveže okoli pasu.³⁴

Že samo dejstvo, da se je zelo malo podob povsem golega Kristusa ohranilo danes, kaže, da do njih ni bil ravnodušen nihče. Iz vsakodnevnih navad in morale, ki jih lahko rekonstruiramo iz govorice, praznoverja, laičnega obredja in drugih ljudskih manifestacij, lahko namreč sklepamo o zanimanju vernikov za bolj ali manj prikrite dele Kristusovega telesa. Ohranjene pridige, doktrinarni in polemični spisi katoliških učenjakov ter njihovih humanističnih in protestantskih kritikov pa pričajo o odzivih branilcev prave vere in samo njej ustreznih podob. Njihove besede so povzročile pri umetnikih in naročnikih puritansko cenzuro in samocenzuro, posredno ali neposredno pa so pobudile preslikave in predelave ter končno ikonoklastično uničevanje njihovih del.³⁵

³³ Brown, 1988, 41.

³⁴ Tripps, 2001.

³⁵ O sprejemu motiva in odzivu nanj bomo pisali v drugem delu tega prispevka.

BIBLIOGRAFIJA

- Baxandall, M. (1972): *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*. Slov. prev.: Baxandall, M., 1996, *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja: začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila*, Ljubljana.
- Berliner, R. (2003): 'The Freedom of Medieval Art' und anderer Studien zum christlichen Bild (Suckale, R., ur.), Berlin.
- Brown, P. (1988): *The Body and Society: Men, Women and Sexual Renunciation in Early Christianity*, New York.
- Butkovitch, A. (1972): *Revelations: Saint Birgitta of Sweden*, Los Angeles, Cal.
- Camille, M. (1989): *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge.
- Derbes, A. (1996): *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge.
- Dobschütz, E. (1889): *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig.
- Freedberg, D. (1971): "Johannes Molanus on Provocative Paintings: De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum, Book II, Chapter 42", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 229–245.
- Freud, S. (2000): *Interpretacija sanj*, Ljubljana.
- Hamburger, J. F. (1990): *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven, Conn., London.
- Hamburger, J. F. (1998): *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York.
- Howard, S. (1986): "Fig Leaf, Pudica, Nudity, and Others Revealing Concealments", *American Imago*, 43, 289–293.
- Johannis de Caulibus (1997): *Meditationes vitæ Christi olim sancto Bonaventuro attributæ* (Stallings-Taney, M., ur.), Turnholt, *Corpus Christianorum. Continuatio medievalis* 153.
- Koerner, J., L. (1993): *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, Ill., London.
- Kretzenbacher, L. (1997): "Bild-Gedanken der spätmittelalterlichen Hl.-Blut-Mystik und ihr Fortleben in mittel- und südosteuropäischen Volksüberlieferung", *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen*, N. F. 114, München.

- Kuryluk, E. (1991): *Veronica and Her Cloth: History, Symbolism, and Structure of a 'True' Image*, Cambridge, Mass.
- Laplanche, J., Pontalis, J.-B. (1981⁷): *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris.
- Leupin, A. (2000): *Phallophanies: la chair et le sacré*, Paris.
- Mathews, T. F. (1995²): *The Clash of Gods: a Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, N. J.
- Merback, M., B. (1999): *The Thief, the Cross and the Wheel: Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, London.
- Mikuž, J. (2006): "Erotizacija svetniških likov v poznem srednjem veku in zgodnji renesansi", *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 42, v tisku.
- Miles, M. R. (1989): *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*, Boston.
- Molanus (1996): *Traité des saintes images* (Boespflug, F., Christin, O., Tassel, B., ur.), Paris, 2 vol.
- [Psevdo-Anselm], *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione domini*, *Patrologia latina*, 159.
- [Psevdo-Gerson], *Joannis Gersonii Opera omnia* (Du Pin, L.-E., ur.), Anvers 1706, n. 48, 3, p. 610.
- Réau, L. (1955–1959): *Iconographie de l'art chrétien*, 1–3, Paris, 6 vol.
- Shahar, S. (1994): "The Old Body in Medieval Culture", v: Kay, S., Rubin, M., ur., *Framing Medieval Bodies*, Manchester, New York, 160–186.
- Steinberg, L. (1996²): *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago, Ill.
- The Image of Christ* (Finaldi, G., ur.), London 2000.
- Thomas a Kempis (1902): *Orationes et meditationes de vita Christi: Opera omnia* 5, Pohl, M. J., ur., Freiburg i. Br.
- Trexler, R. C. (1993): "Gendering Jesus Crucified", v: Cassidy, B., ur., *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium sponsored by the Index of Christian Art*, Princeton, N. J., 107–120.
- Tripps, J. (2001): "Semaine sainte", v: *Iconoclasse: vie et mort de l'image médiévale*, Berne, Strasbourg, Zurich, 232.
- Wirth, J. (2001): "Johannes Geiler et le bon usage des images", v: *Iconoclasse: vie et mort de l'image médiévale*, Berne, Strasbourg, Zurich, 114.