

Helena Pivec, Ljubljana

SOMNIIS VISIONEM VIDERE – O SPEČIH IN SANJAJOČIH V SREDNJEVEŠKIH UPODOBITVAH*

Jacques Le Goff je zapisal: »Če bi radi poskusili razumeti, kako deluje kakšna družba in – to je naloga, pri kateri se zgodovinar vselej izpostavi – kako se spreminja in preobraža, si moramo ogledati imaginarij.« Konec 60. let je zasnoval poskusni projekt mladih zgodovinarjev in rezultate povzel v članku *Sanje v kulturi in kolektivni psihologiji srednjeveškega zahoda*. Namen seminarja je bil preprost in zapleten

* Besedilo je del seminarske naloge, ki je bila predstavljena marca 1999 v seminarju za umetnost srednjega veka v Zahodni Evropi pri prof. dr. Nataši Golob na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Seminarsko nalogo sestavljata dve poglavji: *Rota in medium rotae* in *Somnus Adae*, ki se približata naslovni temi »v sanjah doživeti (videti) videnje« skozi dva motiva: upodobitev preroka Ezekielja in Stvarjenje Eve. Motiva nista tipična prizora spanja, ki jih najdemo v srednjeveških upodobitvah precej (Jakobove sanje, speči Joahim in speči Jožef, speči Kristus v prizoru pomiritve viharja, speči apostoli v vrtu Getsemani, speči stražarji ob grobu etc.), vendar sem ju izbrala ravno zato, ker vnašata v zamejen okvir seminarske naloge klasično dramaturško strukturo, ki doseže vrh v zasuku obeh motivov na eni od strani iz Moralizirajoče Biblije (sl. 11).

Prvo poglavje, ki je prirejeno za objavo, predstavi s primerom spečega preroka (sl. 2) splošne značilnosti odnosa do telesa, spanja in sanj v srednjem veku, njegov razvoj v času, nato pa vpelje problematiko t. i. *somnus Adae*, »velike skrivnosti« Adamovega sna. Drugo poglavje teksta, ki na tem mestu ni objavljeno, se razvije iz parafraze »in na začetku je bilo spanje«, saj najdemo pendant *somnus Adae* v evangelijskem ikonografskem motivu Kristusove genealogije – v upodobitvah spečega Jeseja (Mt 1, 1–17). Sledi obravnava posamičnih prizorov stvarjenja Eve oz. *somnus Adae*: od izjemne upodobitve Adama z odprtimi črnimi, »slepimi« očmi na tapiseriji v Geroni, primerov Adamovih široko odprtih oči v iluminiranih rokopisih (Biblija iz San Paolo fuori le Mura, Aelfricova parafraza, Biblija iz San Pedra de Roda), do upodobitve spečega Adama in budne Eve, ki že trga sad spoznanja, iz kapiteljske dvorane samostana v Sigeni (sl. 5) in naturalističnih upodobitev spečega Adamovega telesa v San Petroniu v Bologni ali na sikstinskem stropu. Z igro spanja in pogleda, posebno s paradoksom pogleda spečega, stopamo v polje etike. Judovsko-krščanska eksegeza Adamov sen (in pogled) po eni strani opravičuje kot *ekstasis*, hi-

hkrati: »predstaviti strukture, stalnosti in preobrate v zgodovini srednjeveške kulture in mentalitet – na podlagi nekaj temeljnih obsesij«. ¹ Le Goff pripominja: »Ko sem se posvetil pravljicam in sanjam, nisem pustil vnamar ne dela in ne časa« in s tem ironično povzdigne temo, ki je praviloma označena pejorativno, še večkrat pa očitno spregledana. ² Če se ji posvetimo, se znajdemo sredi nepregledno obsežnega gradiva, poglobljanje vanj pa zanesljivo pelje skozi slike iz sodobne umetnosti ³ (sl. 1) v svet srednjeveške ikonografije. V uvodu želim razkriti nekaj klju-

eros gamos, ki napoveduje »skrivnost prihodnosti«, združitev Kristusa in Cerkve na križu, vendar že Filo Aleksandrijski v *De Somni* prepozna v snu emancipacijo čutnega izkustva. Spoznanje dobrega vodi v spoznanje zla: Eva kot Adamova fantazija povzroči razcep med *sensus* in *ratio*, izguba Adamove psihične in družbene integritete in razkroj harmonije. Adamov sen pridobi demonski karakter (Sv. Ambrož, Janez Škot Eriugena), spanec pa je interpretiran tudi kot izguba pogleda na Boga. Cf.: Herbert Schade, S. J., »Der ‚Traum Adams‘ – das ‚Grosse Geheimnis‘ (Ephes. 5,32) von Liebe und Tod und die Erkenntnis des Guten und Bösen in der mittelalterlichen Kunst«, v: *Miscellanea mediaevalia*, Band 11, Die Mächte des Guten und Bösen, Vorstellungen in XII. und XIII. Jahrhundert über ihr Wirken in der Heilsgeschichte, Ur. Albert Zimmermann, Berlin – New York 1977, str. 453–488.

¹ Jacques le Goff, »Predgovor«, str. 17, in »Sanje v kulturi in kolektivni psihologiji srednjeveškega zahoda«, v: *Za drugačen srednji vek (Pour un autre moyen Âge, 1977)*, Ljubljana 1985, str. 331–339.

² Potlačitev te teme v starih filozofskih spisih bije v oči – celo v spisih filozofa Epimenida, ki je bil anekdotično znan po tem, da je nenavadno veliko spal, ne najdemo niti omembe spanja oz. sanj (cf. Michel Covin, *Une esthétique du sommeil*, Pariz 1990, str. 7). Temeljni razlog ostaja dejstvo, da naša civilizacija časti razum, gibanje, delo in napredek. Hkrati moramo pripomniti, da v srednjem veku prav gibanje lahko nosi tudi pečat prehodnega, nestabilnega, zemeljskega in skušnjave, medtem ko je negibnost znamenje večnosti, božjega. O negativni označbi spanca kot ene od pregreh tudi v: Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art*, New York 1964, zlasti str. 23 in ilustr. 24; o spečem, ki simbolizira lenobo v profanih upodobitvah: Jonathan Alexander: »*Labeur and Paresse: Ideological Representations of Medieval Peasant Labor*«, v *Art Bulletin*, LXXII, New York 1990, str. 436–452.

³ Številni performansi od 50. let naprej vključujejo in tematizirajo spanje in sanje (e. g. Sophie Calle, Marina Abramović, Janine Antoni, Matta Wagner, v 90. letih tudi pri nas, npr. Marko Peljhan). Antropologija srednjeveškega življenja in figuralika iluminiranih rokopisov sta bila vira za oblikovanje prizora »prebujanja« v svet imaginarnega v predstavi »*Lo Scrittore*« (gledališče Museum, koncept in režija: Barbara Novakovič, Drama SNG Ljubljana, sezona 1995/96).



1. *Speča Tilda Swinton*. Del instalacije angleške umetnice Julie Parker v Serpentine Gallery, London 1995

čnih mest v literaturi in filozofiji, ki so me vodila k *rota in medium rotae*, »enemu kolesu sredi drugega«, kot osi pričujočega pisanja.

»Speči in mrličiči so kot podobe, nič več; (...)«⁴ Z navidez nedolžno primero Lady Macbeth zloveščice anticipira ne le krvav regicid, temveč jasnovidno označi ikonografijo dvajsetega stoletja: televizijske slike nam dnevno kažejo pomnoženo podobo smrti, ki se je zgodila »čisto blizu nas«.⁵ V filmu je podoba mrtvega telesa postala tako rekoč *conditio sine qua non*, živimo v času, ko patologija neposredne percepcije in avtomatizacija zaznavanja spreminjata vrednost vizije in je etika

⁴ *Macbeth*, II, 68 – citat iz »nočne« drame strahu, groze in nespečnosti. Pri slikanju viharne narave, ki simbolično ponazarja duševno stanje obeh glavnih junakov, se je Shakespeare naslonil na podobe iz *Svetega pisma*, zlasti Stare zaveze. Cf. William Shakespeare, *Macbeth*, prevod Milan Jesih, Mladinska knjiga, Ljubljana 1997.

⁵ O patosu bližine in etiki razprava Alain Baidou, *Etika. Razprava o zavesti o zlu (L'Éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Pariz 1993), Problemi 1/ letnik XXXIV, Ljubljana 1996, str. 29ss.

percepcije postavljena pod vprašaj, saj »videnje ne pomeni več možnosti videti, temveč nemožnost ne videti«. ⁶

Shakespeare izpelje skozi smrt spanje in skozi spanje sanje. To je monolog o nemožnosti ne biti: »(...) Umreti: spati; nič več; / in reči, da končamo s spanjem / si srčno bol in tisočero udarcev, / ki dediščina so mesu, to je smoter, / ki ga bilo od srca bi želeli. / Umreti, spati, spati: / nemara sanjati: da, tu je kleč; (...)« Drama Hamleta, ki ga realno v sanjah priklene na bivanje, kjer je nenehno na delu ubijajoči dvom, napoveduje nekaj mlajšo Descartesovo Prvo meditacijo O čem je mogoče dvomiti. V šestem odstavku preberemo: »Prav, naj bo: sanjamo.« Kartezijanski um skozi iskanje resnice dospe do sanj, nato pa do slikarske podobe: »Četudi niso resnične te nadrobnosti, da odpremo oči, premikamo glavo, stezamo roke, še več, da tudi nimamo ne takih rok ne takega telesa, vendarle je treba priznati, da so podobe iz sanj nekakšne slike, ki so lahko posnete samo po podobnosti z resničnimi stvarmi. (...) Če pa si (slikarji) morda kdaj izmislijo kaj novega, da še nihče ni videl nič podobnega, in je torej to nekaj popolnoma izmišljenega in lažnega, morajo biti zagotovo resnične vsaj barve, iz katerih sestavijo podobo.« ⁷

Sanje in resničnost na robu 21. stoletja? Wim Wenders v filmu *Do konca sveta* stopnjuje dramo o patologiji človeške civilizacije: ko bomo izumili napravo, ki bo posnela sanje, tako da jih bomo lahko projicirali, bomo živeli zato, da bi gledali svoje sanje in spali, da bi sanjali, sanjali o sanjah. Utopljali se bomo v lastnih svetovih in se izgubljali v labirintih lastne duše. *Rota in medium rotae*. Ali ni Descartesove prve meditacije anticipiral že Avrelij Avguštin v deseti knjigi razprave *De Trinitate*, ki govori o genezi in moči mentalnih in duhovnih slik: »Moč ljubezni je takšna, da duša tiste predmete, v katerih je v mislih dolgo uživala in s katerimi je spojena skozi moč skrbi, nosi s seboj, vse dokler na nek način kljub vsemu ne vstopi ponovno vase, da bi razmislila. Ta telesa je ljubila zunaj same sebe, s posredništvom čutov, družila se je z njimi na način neke vrste dolgotrajne bližine, vendar glede na to, da jih ne more vpeljati sama vase, v to, kar obstaja kot področje duhovne na-

⁶ Izjava videasta Garyja Hilla; v: Paul Virilio, *Hitrost osvoboditve*, ŠOU, Ljubljana 1996, str. 97.

⁷ René Descartes, *Meditacije*, Ljubljana 1973, str. 51. Descartes anticipira teorijo nefiguralnega, abstraktnega slikarstva, pravzaprav Friedbergovo teorijo avtonomije slikarskih elementov.

rave, duša obrača v sebi njihove slike, ki jih je pravzaprav ustvarila sama, v sebi sami... S temi slikami se spaja – ne s svojo bitjo, temveč s svojo mislijo... v njej je moč presojanja, s katero ločuje telo, ki ostaja zunaj nje, od slike, ki jo nosi v sebi: če se le te slike toliko ne povnanjijo, da jih ima za občutenje tujih teles, in ne za notranje predstave, kar se pogosto dogaja v snu, norosti in zanosnem čustvu (*ekstasis*)...⁸

Rota in medium rotae

»Ogledoval sem si živa bitja: glej, kolo je bilo na tleh poleg živih bitij s štirimi obrazi. Kolesa so bila videti kakor bleščoč taršiški kamen; vsa štiri so imela enako obliko. Videti so bila izdelana tako, kot da bi bilo eno kolo sredi drugega. Kadar so se premikala, so se mogla premikati v vse štiri smeri in med premikanjem niso spreminjala smeri. Njihova platišča so bila visoka in strašna, kajti platišča so bila polna oči krog in krog, pri vseh štirih. Kadar so živa bitja hodila, so se premikala tudi kolesa poleg njih, in kadar so se bitja vzdignila s tal, so se vzdignila tudi kolesa. Kamor je hotel iti duh, so šla. Kolesa so se vzdignila hkrati z njimi, ker je bil duh živega bitja v kolesih. Kadar so hodila bitja, so se premikala tudi kolesa; ko so stala, so stala tudi ta; kadar so se vzdignila s tal, so se hkrati z njimi vzdignila tudi kolesa, ker je bil duh živega bitja v kolesih.« (Ezk, 1, 15–21)⁹

Prerok Ezekiel poskuša podati silovito razodetje Božje presežnosti v slogu, ki tako rekoč presega samega avtorja – vrtnec besednih figur, predvsem ponavljanj in oksimoronov, prinaša baročno gramdenje podrobnosti, ki se mestoma izkristalizirajo v nadrealistično jasnost vizije, nato pa spet zameglijo pogled. Sam avtor naj bi se ponovno lotil prvega poglavja, da bi ga dopolnil, saj tekstovnemu posredovanju čudežne alegorije očitno ni kos. Zdi se, da prav s ponavljajočim se prizivanjem čuta vida poskuša »ozemljiti« svojo nadzemsko vizijo ter jo povezati z videnjem bralca: »Videl sem: glej, (...)« (Ezk 1, 4), »Ogledoval sem si živa bitja: glej, (...)« (Ezk 1, 15), »In videl sem nekaj kakor očesce sijajnika, kakor ognjen obod okoli njega, od dela, ki je bil videti kakor njegova ledja, navzgor, (...)« (Ezk 1, 27), »Ko sem to videl, sem padel na obraz in slišal glas, ki je govoril.« (Ezk 1, 28).

⁸ Iz: Pierre Kaufmann: »Imaginaire et imagination«; iz *Encyclopaedia Universalis*, zvezek VIII, Paris 1997, str. 737.

⁹ Vsi citati iz *Svetega pisma* so povzeti po: *Sveto pismo Stare in Nove zaveze*, Slovenski standardni prevod, Svetopisemska družba Slovenija, Ljubljana 1997.

Kompleksna ikonografska zasnova pročelja katedrale v Amiensu, ki jo je Émile Mâle bral kot »kamnito knjigo«¹⁰, ima pod vrsto reprezentativnih, celopostavnih kipov starozaveznih prerokov še dva pasova štirilistov, slikovnih »podnapisov«, kjer so izbrane preroške besede, ki poročajo o vizijah, prelite v podobe. Pod kipom Ezekielja z napisnim trakom vidimo protagonista upodobljenega še enkrat, kakor v spominskem oblaku: prerok je upodobljen *in medias res*, sredi situacije videnja. V več kot idealen okvir – že sama gotška konstrukcija iz štirih krogov asociira na preplet štirih koles – je postavljena presenetljivo komorna kompozicija: v levi list sta vpeta dva kroga v nekakšnem spiralnem zasuku, ki predstavljata stilizirana kolesa kot *pars pro toto* celotne vizije, tri ostale liste pa izpolnjuje ukrivljeno telo sedečega preroka, ki si pred nami podpira glavo in spokojno spi (sl. 2).

Radikalnosti obrata od intenzivnega Ezekielovega videnja k sproščnemu spancu v upodobitvi seveda ne gre izpeljevati iz neskladja z integralnim tekstom, saj lahko o dejanski tekstovni predlogi le ugibamo.¹¹ Brez dvoma pa lahko koreniti zasuk v občutju prizora pripišemo gotškemu »realizmu posebnosti, ki se osredotoča na posebne podrobnosti, in ne na celovit sklop vidnega sveta«,¹² in antropologiji srednjeveškega vsakdanjika. V takratnem imaginariju igra telo – čeprav je okamnelo tako v simbolnem kot ideološkem smislu – kljub vsemu pomembno vlogo.¹³ Navsezadnje prav telo, ki je prineslo greh, prinese tudi odrešenje. In spanje je del življenja telesa.¹⁴ Gotški zasuk v realizmu lahko ilustriramo s podobo spečega Boga na vitražu iz poznega 12. stoletja katedrale Notre Dame v Laonu,

¹⁰ Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, Pariz 1931 (prva izd. 1889).

¹¹ Kot predvideva Émile Mâle, so verjetno tudi umetniki v Amiensu poznali preroke iz malih kratkih razprav, podobnih *De ortu et obitu Patrum* Izidorja Seviljskega. C. f. Émile Mâle, op. cit., str. 160–166, zlasti 166.

¹² H. W. Janson, *Istorija umetnosti (History of Art, 1969)*, Beograd 1987, str. 252–253.

¹³ Cf. *Fragments for a History of the Human Body, Part I, II, III*, (ur. Michel Feher, Ramona Naddaff, Nadia Tazzi), New York 1989.

¹⁴ Po teoriji Marcela Maussa seveda tudi spanje sodi med telesne tehnike, v katerih se zrcali delo kolektivnega in individualnega praktičnega uma, ko gre za izraze duše in njene sposobnosti ponavljanja, kjer so na delu t. i. fiziopsiho-sociološke montaže. Cf. Marcel Mauss: »Telesne tehnike«, v: *Esej o daru in drugi spisi (Les techniques du corps, 1934)*, Ljubljana 1996, str. 203.

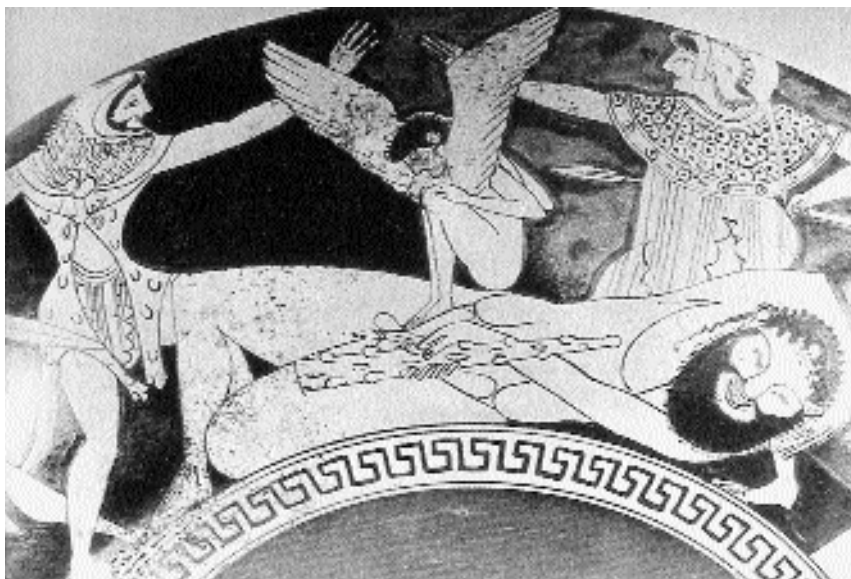
RAZPRAVE IN ČLANKI



2. *Ezekielovo videnje*, 1220–30, katedrala Notre-Dame v Amiensu, zahodno pročelje



3. Jean-Baptiste Greuze: *Otrok, ki je zaspal ob knjigi*, 1755, Montpellier, Musée Fabre



4. *Herkules z Atenino pomočjo ubija spečega giganta Alkioneja*, antična čaša, 5. stol. pr. n. š., Melbourne, National Gallery



5. Adamov sen – izvirni greh, 1. četrtina 13. stol., kapiteljska dvorana samostana v Sigeni, Barcelona, Museo de Arte Cataluña

ki je prav tako trdno umeščen v duh časa, ki se približa malemu človeku. Morda ni odveč pripomba, da so prav veliki preroki Izraela v *Svetem pismu* veljali ne le za glasnike Boga, temveč so predstavniki *vox populi*.¹⁵ In med njimi je Ezekiel prerok, čigar vizije so sicer zapletene, amorfne in na več mestih netransparentne, vendar so večinoma izrazito vezane na prerokovo lastno telo. Najbolj slikoviti sta použitje zvitka s svetim besedilom: »Rekel mi je: Sin človekov, nasiti si telo in si napolni notranjost s tem zvitkom, ki ti ga dajem. Použil sem ga in v ustih mi je bil sladek kakor med« (Ezk 3, 3) in »obleganje Jeruzalema v podobi« (Ezk 4), kjer Jahve zahteva od preroka striženje in tehtanje brade in las (Ezk 5, 1–4) ter pasivno preizkušnjo v obliki ležanja tristo devetdeset dni na levem in štirideset dni na desnem boku kot nošenje krivice Izraelove in Judove hiše. (Ezk 4, 4–8) Zanimivo je, da božja navodila za to pokoro podajajo natančen opis položaja, ki ga srečujemo v likovnih upodobitvah kot značilen položaj spanja – iztegnjena poza ležečega na boku, opiranje na komolec, tako da je glava podprta.¹⁶

¹⁵ L. Réau, Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie de la Bible. Tome II - 1. Ancien testament*, poglavje »Les prophètes d'Israël«, Pariz 1956, str. 343.

¹⁶ Primeri upodobitev posamičnih prizorov v: L. Réau, op. cit., »Ezekiel«, str. 373–377.

Le Goff imenuje srednjeveško civilizacijo »civilizacija geste«, gesta je lahko predmet politične, zgodovinske, etične in teološke refleksije¹⁷, predvsem v času »šibkosti pisave« pa lahko ravno gesta angažira in zajame človeka v celoti. Pri spečem telesu so možnosti telesnih gest dokaj omejene, tipologija geste se praviloma omejuje na nekaj obrazcev, prevzetih iz antike: noge so včasih prekrižane, kar je dodatno, »manieristično« znamenje negibnosti, roka pa funkcionira predvsem kot znak življenja (sl. 5). Posebno ko gre za ležeče telo, mora gledalec predvsem jasno razlikovati speče telo od mrtvega. Tako so roke stegnjene ob telesu ali prekrižane na prsih le tedaj, ko je kontekst spečega jasen (brez spremne upodobitve vizije ali z njo) ali pa je dodatno označen s posteljo ali svetilko. Zvečine vidimo dve značilni bolj ali manj stilizirani gesti roke: glava sloni na eni od rok, ki je oprta na komolec, ali pa se roka »ovija« okoli glave. Ta gesta se ponavlja predvsem v zgodnjekrščanski umetnosti – v prizoru, ko Jona počiva pod bučnim grmom, npr. na lateranskih sarkofagih ali na mozaiku v Teodorovi baziliki v Ogleju iz 4. stoletja –, ko umetnost še neposredno povzema helenistične estetske vzorce (Barberinijski favn, Speča Ariadna), ponovno pa se razcveti kot gesta spečih renesančnih Vener, kar ni le znamenje naturalizma, ki preprosto povzema gesto, kot se dejansko pojavlja med spanjem, temveč tudi sredstvo estetizacije, saj je nekakšen okvir znotraj okvira, ki še polepša glavo in osredotoča našo pozornost. Skrščena roka, ki podpira glavo, deluje najbolj naturalistično v prizorih, ko protagonisti spijo sede. Ta gesta je sicer po tradiciji lahko nosilka treh različnih pomenov – razmišljanja, bolečine ali utrujenosti, od 14. stoletja tudi melanholije, »stopnjevanja zavesti o sebi«¹⁸ –, vendar zaprte oči brez dvoma označujejo spanec. In roka, ki je sicer poglobitni nosilec geste in komunikacije, občutljiv in hkrati močan instrument, pri dotiku lastne-

¹⁷ Cf. Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* in François Garnier, *Le langage de l'image au moyen âge, II - Signification et symbolique*, str. 117, 135, 181, 184.

¹⁸ Cf. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy*. Cf. tudi članek Christiane Marchello-Nizia: »La rhétorique des songes et le songe comme rhétorique dans la littérature française médiévale«; v zborniku: *I sogni nel medioevo*, Lessico intellettuale Europeo XXXV, zbornik besedil mednarodnega seminarja v Rimu, 2.-4. oktober 1983, kustos Tullio Gregory, Rim 1985, str. 245-260, zlasti str. 259.

ga telesa ne obrača življenjske energije navzven, temveč k notranjemu življenju. Seveda ne moremo spregledati obraza, posebno če je glava – kot v primeru spečega preroka – zasukana *en face* proti gledalcu. Že v antiki so umetniki prepoznali moč frontalne upodobitve obraza, t. i. *kata prosopon*, ko dobi obraz skrivnostno, včasih celo apotropijsko moč maske, vendar je v primeru spečega le redko uporabljena¹⁹ (sl. 4). Sentiment je pri frontalni upodobitvi popolnoma odprt, kot na dlani, in spodbuja h komunikaciji, vendar gledalec s spečim ne more vzpostaviti neposrednega dialoga. Frontalnost v tem primeru govori o oddaljenosti, o nezavednem, je znamenje odsotnosti v navidezni navzočnosti. Obenem dajeta intimnost in občutljivost spanca, ki je vsakomur znana izkušnja, takim prizorom toplino in lepoto.

Spanje je zgleden topos zatopljenosti, skrajni, mejni primer stanja zamaknjenosti, ki naj bi bilo značilno tako za kontemplacijo filozofa in umetniško ustvarjanje kot za hrepenenje ali vzpostavitev popolnega odnosa do Boga. Upodabljanje prizorov zatopljenosti, ko to predstavlja jedro ne le kompozicijske, temveč tudi psihološke strukture slike, se zdi ponavljajoči se desideratum znotraj opusa nekaterih, ponavadi radikalnih avtorjev, včasih pa označuje trenutek spremenjenja slikarske senzibilitete. Tako recimo naletimo na strastno apologijo t. i. *absorption* v besedilih Denisa Diderota, ki vidi prav v pozabljenju samega sebe, v »oubli du soi« protagonistu slike, možnost, da *tableau* 18. stoletja doseže skozi oči tudi gledalčevo dušo²⁰ (sl. 3). Takoj ko bi hoteli ta novoveški diskurz prenesti na več kot pol tisočletja starejši relief, bi seveda trčili na vprašanje »samega sebe«, vprašanje subjekta, ki je v srednjem veku konstituiran popolnoma drugače. Izbrani prizor nas prib-

¹⁹ *Prosopon* se dobesedno »ponuja pogledu«. Cf. Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, zlasti poglavje VII – »Hypnos et Thanatos«, Pariz 1995, str. 80–81.

²⁰ Zanimiva, čeprav na trenutke posplošujoča ali izključujoča, je teorija Michaela Frieda, ki z analizo francoskega slikarstva druge polovice 18. stoletja, ki se upira rokokojski tradiciji, in iz diderotske problematike slike in gledalca izlušči »dobro« evolutivno vejo slikarstva. Ta se ves čas upira slikarstvu, ki gradi na »coup de théâtre«, in razvija primat absorbcije, zatopljenosti – *dramatis personae* slike so zatopljene v svoje početje: berejo, poslušajo, premišlujejo, napeto opazujejo, sočustvujejo, eksemplarični topisi pa so prizori spanja ali slepote. Predstavniki tradicije »slikarstva zatopljenosti« so recimo Caravaggio, Domenichino, Poussin, Georges de

ližuje tudi tej problematiki, narediti moramo le še korak naprej: upodobljena kolesa, materializacija Ezekielove vizije, spremenijo spečega moža v sanjajočega preroka.

Ezekiel je »zamrznjen« v spancu in zaprt v krog lastnega imaginarnega, ki ga poganjata tako moč iluzije kot paradoksa, ki bivata v sožitju v sanjah slehernika, navsezadnje pa sta *spiritus agens* umetnosti same.²¹ »Ljudje bodo hodili, a se ne bodo premikali, govorili bodo tistemu, ki ga ni, in slišali tistega, ki ne govori.«²² Leonardova dikcija je biblično preroška – prav sanjski prostor, ki paradoksalno naseljuje relativno statični okvir spečega telesa, sproži dinamiko, sanjavec se giblje, govori in sliši, čeprav je soočen z negibnostjo, z neprisotnostjo poslušalca in govorca. Stilizirana upodobitev v gotskem štirilistnem okviru je »nadomestek predstave«, »Vorstellungsrepräsentanz« nado-mešča dinamična kolesa, ki »so se lahko premikala v vse štiri smeri in med premikanjem niso spreminjala smeri«, speči Ezekiel pa napoti gledalca, da statično podobo bere kot »hrbno stran predstave«²³, tj. sanjsko podobo, ki nujno uhaja iz primeža klasičnih parametrov dimenzije prostora in časa. Gledamo sanjsko videnje. Prav Leonardo, mojster vidne izkušnje, se čudi ob ugotovitvi, da vidimo v sanjah jasneje kot v budnem stanju v naši domišljiji.²⁴

La Tour, Velázquez, Zurbarán, Vermeer, Van Dyck, Rembrandt, Chardin in seveda David, Courbet in Manet. Teza, ki izhaja iz Friedove recepcijske teorije, je, da sliki konstituira fikcija nenavzočnosti gledalca, ki paradoksalno prav s tem pritegne gledalčevo pozornost. Cf. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley-Los Angeles-London 1980. Cf. tudi Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago-London 1990. Fried, ki je sicer privrženec Freedbergove teorije, uvršča v to tradicijo tudi abstraktni ekspresionizem in napada minimalizem kot teatraličen. Cf. članek »Art and Objecthood«, *Artforum*, letnik 5, št. 10 (1967), str. 12–23.

²¹ Cf. E. H. Gombrich, *Umetnost i iluzija, Psihologija slikovnog predstavljanja*, Beograd 1984.

²² Leonardo da Vinci, *Quadrofolio, izbor*, Zagreb 1989, str. 104 – iz. 3. poglavja »Odkritja in vizije«.

²³ Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Ljubljana 1980, str. 58.

²⁴ »Perchè vede piu certa la cosa l'occhio ne' sogni che colla imaginatione, stando desto?« Citat iz: J. M. Massino, »Dürer's Dreams«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1986), str. 240, op. 15 (sl. 6).

Sveti Avguštin v komentarju h Genezi razlikuje in hierarhično razvršča tri tipe »vizij«: »telesna vizija« je povezana s čutom vida, najvišje meri »intelektualna vizija«, čista kontemplacija Boga onstran besed in podob, ki je kot izkušnja »tretjega neba« sv. Pavla; med obema je polje »spiritualne vizije«, ki jo izzove imaginacija, naseljuje pa se v spominu nematerialnih podob, tudi v sanjah, ki stopajo v duha med spanjem. Ta vrsta vizije je posrednik med telesom in umom in prav zato naj bi bila tudi pripraven medij za narativne žanre – pojavlja se tako v *Odiseji* in *Eneidi* kot v *Božanski komediji* in seveda v religioznih vizijah (npr. svete Hildegarde iz Bingna, sv. Bernarda ali Brigitte Švedske). Spanje in vizija sta tesno povezana, v tekstih naletimo na besedne zveze kot »somniais visionem videre«, »visio in somnis« ali »somnia in visione«.²⁵ Da so se tudi srednjeveškim ustvarjalcem podob zdele sanje primeren dispozitiv vizije, pričata še dva primera upodobitve Ezekielovega videnja iz knjižnega slikarstva. V *Bibliji iz Admonta*, nastali sredi 12. stoletja, je upodobljen prerok na rogoznici z vizijo Boga v mandorli, tetramorf s štirimi ognjenimi kolesi pa je ločen (sl. 9), v *Bibliji iz 13. stoletja*, ki jo hranijo v Le Mansu (sl. 10), pa vidimo Ezekielja ležečega v iniciali E (*Et factum est*) kot v izbi in celo v postelji, nad njim pa glave tetramorfa v oblaku, ki je tudi po ozadju jasno ločen od »realnega« sveta spečega. Ta upodobitev je v svoji samozadostnosti sorodna reliefu iz Amiens, bistvena razlika pa je ne le v strogi ločenosti vizije, ki jo še dodatno omogoča struktura črke same, temveč predvsem v očeh preroka, ki so tukaj značilno odprte v videnju in hkrati odvrnjene od vizije same – podobno kot velja za odprte Adamove oči v prizoru stvarjenja Eve.

Slikovne upodobitve vsekakor ponujajo priložnost za razvijanje figurativne misli sanj; med primeri tradicionalnih biblijskih sanjalcev je prav gotovo eden najbolj zanimivih motiv Jakobovih sanj (Gen, 28, 10–16), v katerem predmet sanj – nebeška lestev, po kateri se dvigajo in spuščajo angeli – tematizira same sanje, ki jih v srednjeveških upodobitvah razumemo prvenstveno kot povezavo med zemelj-

²⁵ Jean-Claude Schmitt, »La culture de l'«*imago*«, v: *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Pariz 1996, str. 5. Cf. tudi Peter Dinzelbacher: »Körperliche und seelische Vorbedingungen religiöser Träume und Visionen«, v zborniku: *I sogni nel medioevo*, op. cit., str. 57–86, zlasti str. 58–59.

RAZPRAVE IN ČLANKI



6. Iz dnevnika – sanje, Albrecht Dürer, 1525, Dunaj, Kunsthistorisches Museum



7. Jakobove sanje, Psalter iz Amesburyja, MS. 6, fol. 96 r., 13. stol., Oxford, All Souls College



8. Angel oznani Jožefu pot v Egipt, ok. 1115, Moissac, vzhodni del preklade južnega portala



9. *Ezekielova vizija*, iz *Biblije iz Admon-ta*, MS. S. N. 2701, fol. 206, 1140–50. Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek



10. *Ezekielova vizija*, iniciala iz Ezekielove knjige *Et factum est*, *Biblija iz Le Mansa*, MS. 262, zv. III, fol. 69, 13. stol. Le Mans, Bibliothèque Municipale

skim in božjim (spomnimo se vizije Brigite Švedske; *scala coeli* v prizoru stvarjenja Eve iz *Caedmonove parafraze*). Temeljni princip gradnje teh upodobitev je spet povzet po antičnih vzorcih²⁶: sanjajoči in njegove sanje so postavljene v jukstapozicijo, in ker imajo sanje svojo realnost, velikokrat le figura spečega označuje upodobljeno kot sanje.

²⁶ Moshe Barasch obravnava najstarejše upodobitve bibličnih sanj iz 3. in 4. stoletja – delno ohranjeno poslikavo s prizorom Jakobovih sanj iz sinagoge v Dura Europos (manjkajoča desnica!), široko odprte Jakobove oči iz katakomb na Via Latina in nekaj primerov iz zgodbe Egiptovskega Jožefa – faraonove in pekove sanje – iz *Dunajske Geneze* ter Maksimianove katedre iz 6. stoletja. Cf. – Moshe Barasch, *The Language of Art, Studies in Interpretation*, poglavje »Modes of Representation – The Dream in the Art and Lore of Late Antiquity«, New York 1997, str. 131–172, zlasti str. 161–168. O ikonografiji prizora Jakobove sanje: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, ur. Engelbert Kirschbaum, III, »Jakobs Traum«, Rim – Freiburg – Basel – Dunaj 1968–1976, str. 374–376.

Obenem simbolna upodobitev, kot smo že omenili, dopušča sanjanje z odprtimi očmi in odkriva subjekt, ki je soočen z nevidno močjo. Umetnik spreminja perspektivo z različnimi zasuki sanjajočega, protagonist zre z upodobitve, se sooča z vizijo ali pa celo s samim seboj²⁷ (sl. 7). Skozi upodobitev sanj se jasno izraža avtorjev koncept, kar v okviru krščanske umetnosti pomeni predvsem ponazoritev njegove religiozne razsežnosti. Idiolekti ustvarjalcev posameznih prizorov so seveda neizčrpani. Sedeči položaj spečega Ezekielja iz amienškega reliefa spominja predvsem na pozo spečega Joahima ter – bolj pogosto – na spečega Jožefa, ki ga angel v sanjah kar trikrat nagovori (oznanilo Marijinega brezmadežnega spočetja, imenovano tudi »Jožefov dvom«) (Mt I, 20); opozorilo in napotitev v Egipt (Mt II, 13) ali napotitev k vrnitvi iz Egipta (Mt II, 19)). Med upodobitvami »Jožefovih sanj« najdemo na prekladi v Moissacu zanimivo romansko različico prizora (sl. 8), ki je nekakšen kontrapendant spečemu Ezekielu, saj umetnik »ubeži« upodobitvi spečega Jožefa, ki še asistira pri Predstavitvi v templju, široko odprtih oči obrača glavo v nasprotno smer, kjer se vsebina angelovega svarila že uresničuje v potovanju Svete družine v Egipt. Oba prizora seveda povezuje angel z razprtimi krili, medij, ki je prenesel božje sporočilo.²⁸

²⁷ Na listu Dunajske geneze (fol. XV, 29) vidimo spečega Jožefa, ki se odvrta od gledalca in mu preprosto kaže hrbet! Niti okvir niti namen pričujočega pisanja ne dopuščata, da bi podrobno analizirali zanimive juks-tapozicije sanjavcev in njihovih sanj ter jih primerjali. Zdi pa se umestno vsaj povzeti sociološko interpretacijo dveh upodobitev iz rokopisnega slikarstva 13. stoletja J. C. Schmitta. Na miniaturni iz Psalterija sv. Ludovika vidimo Jakobov popoln obrat glave, ki ga lahko interpretiramo kot edinstvenost izkustva, namenjenega le božjemu izbrancu, hkrati pa obrat in pogled od strani potegne za seboj proti kontemplaciji Boga tudi pogled gledalca. Na miniaturni Psalterja iz Amesburyja (sl. 7) se Jakob odvrta od objekta svojih sanj ter kontemplira boj z angelom, v katerem je on sam izbran kot božji glasnik, gleda torej samega sebe v svoji viziji, ki jo bo doživel šele v prihodnosti. Po Schmittovi interpretaciji se tukaj umetnik projicira v podvojeno figuro Jakoba, tako da pride do križanja lastnega pogleda, ki izniči čas naracije. Jakob se torej obrača k sebi, kar je pomemben prispevek k refleksiji subjekta. V: Jean-Claude Schmitt, »La culture de l'imaginaire«, op. cit., str. 6–7.

²⁸ C.f. Meyer Schapiro, *The Romanesque Sculpture of Moissac*, New York 1985, zlasti str. 113. Kot različni realizmi obstajajo tudi različni vzgibi, ki pripeljejo v sanjski svet – fantastični in demonski duh, ki je zaživel v ro-

Sen kot stanje, ki omogoči, da izbrancu spregovori božja avtoriteta oz. njegov predstavnik angel, ki opominja ali blagoslavlja, ukazuje ali obljublja, grozi ali pomirja, je obsojen – tudi zaradi zgodovinskih okoliščin (kaldejskih prerokov) – na povečano nezaupanje v *Bibliji*. »Sanjavec sanj« postaja vse bolj zaničevalec vzdevek, tudi s strani prerokov. Dvom in nezaupanje se očitno stopnjujeta; – če je Stara zaveza še previdna, Nova zaveza molči, o čemer priča že samo preštevanje sanj.²⁹ Zavest o moči sanj je v *Svetem pismu* ves čas živa, naletimo pa na izrazito ambivalenten odnos do sanj. Jahve nam v četrti Mojzesovi knjigi jasno razloži vlogo, ki jo je dodelil sanjam; prerokom se da spoznati v prikazni oz. viziji in z njimi govori v sanjah, vendar že tukaj vpeleje novost, da s preroki govori drugače kot z Mojzesom, s katerim se pogovarja« odkrito, od ust do ust, in ne v ugankah (figurah), in Gospodovo podobo sme gledati«. (Num IX, 6–8) Med prebiranjem svaril pred prometejevskim oz. faustovskim početjem, ki posega v domeno božjega, zbode v oči lucidnost Sirahovih misli. V knjigi *Eklezijastu* bremo tipično norčevanje: »Človeku, ki lovi senco in se podi za vetrom, je podoben, kdor se zanaša na sanje.« To pa se nadaljujejo z metaforo: »Sanjski privid je le odsev, le podoba obraza nasproti obrazu.« (Sir 34, 2–3) Ugledni Jeruzalemec in pismouk je tako že 180 pr. n. š. s freudovsko močjo zajel bistvo sanj: v zrcalni podobi se skriva bistvo subjekta in sanje so nosilec subjektive želje. In misli? V še starejši starozavezni modrostni knjigi, v Jobovi knjigi, je omenjen sen v kontekstu preroškega nočnega videnja, ki ga Elifaz opiše kot zaznavo, presenetljivo pa vključiti tudi misel: »Prikradla se mi je skrivnostna beseda, moje uho je ujelo njen šepet. Pri igri misli v nočnih sanjah, ko globoko spanje objema lju-

manski plastiki, »čudovita deformirana lepota« nervozno gibkih prerokov na portalih v Moissacu ali Souillacu, vodi sodobne interprete romanike tudi v primerjavo s surrealizmom, s Freudovimi raziskavami skrivnosti nezavednega in s polabstraktno sanjsko imažerijo Miroja ali Dalija. Cf. Andreas Petzold, *Romanesque Art*, London 1995, str. 164.

²⁹ Le Goff navaja spisek 42 sanj iz Stare zaveze in 9 iz Nove zaveze (5 v Matejevem evangeliju – Jožefove sanje, sanje sv. Treh kraljev, sanje Pilatove žene – in 4 v Delih apostolov – vse vezane na življenje sv. Pavla). Cf. Jacques le Goff: »Krščanstvo i snovi (2–7 stoljeće)«, v: *Srednjevekovni imaginarij. Eseji (L'Imaginaire médiéval, essais, 1985)*, Zagreb 1993, str. 261–306; pregled zgodovine odnosa do sanj: Jacques le Goff: »Sanje v kulturi in kolektivni psihologiji srednjeveškega zahoda«, op. cit., str. 331–339.

di, me je spreletel strah in trepet, ki je pretresel do kosti.« Dovolj razlogov za strah – sanje omotavajo, ovijajo samo realno, ki se širi od travme do fantazme. Vendar potlačitev in manipulacija s sanjami, sindrom *contemptus mundi* in cerkvena cenzura ne morejo izničiti sanj. Tako kot kolektiv jim tudi posameznik ne more ubežati. Že Heraklit je zapisal v 89. fragmentu: »Svet tistih, ki so budni, je enovit in skupen, vendar se vsak speči obrača k samemu sebi.«³⁰

Kot smo že večkrat nakazali, so prav sanje dispozitiv, s katerim pridemo do pomembnih dognanj o vzpostavljanju subjekta tudi v obdobju med antiko in renesanso. Obračanje vase, introspekcija je v srednjem veku vsakdanjik in celo meniški imperativ, vendar miniaturnih upodobitev evangelistov pri pisanju praviloma ne moremo interpretirati kot primere zatopljenosti, saj so običajno razgibani, nemirni tudi v togosti drže in draperije, živih oči in geste pišoče roke. Vendar se v 12. stoletju, ko se poraja nova, odprta, bolj urbana, meniška in samostanska družba, pojavljajo nova vprašanja in drugačni odgovori – tudi v odnosu do sanj. Pred tem filozofi in teologi dvomijo. Glede na izmuzljivost predmeta refleksije ni čudno, da je prvo koherentno krščansko teorijo sanj postavil v 3. stoletju polheretik, montanec Tertulijan. Tradicijo pozitivne obravnave sanj Pitagore, Demokrita ali Platona premaga racionalistična kritika Epikura, Diogena ali Aristotela. Pisanje sv. Hieronima o sanjah lahko interpretiramo kot stisko evropskega intelektualca, sanje so dvomljive pri sv. Avguštinu, z odtenki pa tudi pri Izidorju Seviljskem. Le Goff ugotavlja, da prav v 12. stoletju mentaliteta in kultura ponovno osvojita sanje: razširi se nevtralno polje sanj *somnium*, ki se tesneje poveže s človeško fiziologijo, in oniromantija se spet nagiba k medicini in psihologiji. Albert Veliki in Arnaud iz Villeneuve pa sta pisca, ki opravi-ta s predsodki in vzpostavita pristen odnos do tega aspekta človeškega življenja. Hildegarda iz Bingna razlaga sanje kot telesni vsakdanjik. Sanje se tako desakralizirajo in demokratizirajo.³¹ Omeniti velja pomembno vlogo, ki jo igrajo sanje v razvoju avtobiografskih zapisov, kot primer navedimo le avtobiografijo benediktinskega opata Guiberta iz Nogenta. Očitno konstruira tako krščanski subjekt kot krščansko

³⁰ S tem citatom sklepa Le Goff svojo razpravo »Krščanstvo i snovi (2–7 stoljeće)«, op. cit., str. 297.

³¹ Jacques Le Goff, *Za drugačni srednji vek*, str. 338.

družbo v njeni ideološki celovitosti poseben oniričen, mističen odnos do nevidnega.³²

Podoba sanjajočega preroka v štirilistu predstavlja tematizacijo pojma *imago*³³: poleg teološko-antropološkega in simbolnega aspekta vključi namreč še tisti aspekt imaginarnega, ki zaokroža krog podobe, njene izgube in porajanja »v samem sebi« – sanje. In ko se pokaže, da prihajajo žive podobe v tekstu, predvsem slikoviti kerubi, iz sveta babilonske mitologije, kipi v Babiloniji pa so navdihnili Ezekielu v pregnanstvu, vidimo, da se je ustvarjalcu, ki je izklesal relief v Amiensu, posrečilo spontano upodobiti sam ključ ognjevite vizije – sanje in njihovo delo, freudovski *Traumarbeit*.³⁴ Na tem mestu lahko zarišemo še en krog – *Traumarbeit* s sezemanjem, premeščanjem in prekrivanjem namreč v grobem ustreza samemu ustvarjalnemu postopku v upodabljenih umetnostih.

Skozi prepletena kolesa v Ezekielovi viziji stopamo v vrteči se svet *rota in medium rotae*, ki je kot Borgesov krog »Krožnih razvalin« sanjalca in sanjanega³⁵ ali mreža esherjanskega sanjskega *circulus vitiosus*: »V sanjah je metulj. (...) Ko je Zhuang Zi zbujen, se lahko vpraša, ali metulj ne sanja, da je Zhuang Zi.«³⁶ Zdi se, da metafora sanj ni naključje. Na listu iz *Bible moralisée*, iluminiranem rokopisu, ki je nastal v pariški delavnici v približno istem času kot upodobitev v Amiensu, namreč vidimo preroka Ezekielu v medaljonu, ki se osmično zasuka v drug medaljon, torej kakor bi bil ujet v zasuk lastne vizije (sl. 11). Ezekielova kolesa so postala simbol neločljivosti obeh delov *Svetega pisma* in se materializirala v formalni in vsebinski strukturi eksegetske in moralizirajoče prirejene variante *Biblije*, kjer so v parih medaljonov konfrontirani prizori obeh *Testamentov*.³⁷

³² Jean-Claude Schmitt: »Sognare nel XII secolo« in »L'autobiografia sognata«, v: Jean-Claude Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari 1988, str. 239–268.

³³ Jean-Claude Schmitt, *La culture de l'imago*, op. cit., str. 3–36.

³⁴ Sigmund Freud, *Tumačenje snova I*, Beograd 1970, str. 280 ss.

³⁵ Cf. Jorge Luis Borges, Krožne razvaline, v: *Izmišljije*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1984.

³⁶ Lacan, op. cit., str. 75.

³⁷ Struktura »Ezekielovega kolesa znotraj kolesa« s spremnimi napisi (večinoma iz homilij Gregorja Velikega), se v začetku 14. stoletja seveda nadaljuje v zrelem delu sholastične tipologije *Biblia Pauperum*, še pozneje v t. i. *Speculum Humanae Salvationis*.

RAZPRAVE IN ČLANKI



11. *Ezekielovo videnje in križanje*, list iz *Bible moralisée*, MS Lat. 11560, fol. 186r, pariško delo, ok. 1240, Bibliothèque Nationale



12. *Imago pietatis*, del diptiha, konec 14. stol., Meteora, samostan Spremenjenja na gori



13. *Levi narava*, *Physiologus*, cod. 318, fol. 8 r., 9. stol., Bern, Burgerbibliothek

V medaljonu z Ezekielom je zgoščena simbolika tipologije, t. i. *concordantiae veteris et novi testamenti*, ki je tukaj prvič upodobljena tako kompleksno. V zgornjem medaljonu vidimo Ezekielia s štirimi v vertikalo razporejenimi, prekrivajočimi se kolesi, v spodnjem pa prizor križanja s simbolno upodobitvijo zaveze (Mojzes s tablamii postave) in vstajenja (zakrament krsta v znaku Evangelija) ob straneh, s podobo Ecclesie, ki zraste iz prebodene Kristusove strani, in prizorom božjega ustvarjenja Eve pod križem. Spremno besedilo razloži konkordanco: »Rota in rota significat nouum testamentum quod est in veteri testamento. Quid ergo quod eua adamo dormiente fuerit formata significat nisi quod sancta ecclesia domino passo in cruce ipsius sanguine fuerit procreata?« – »Kolo v kolesu simbolizira Novo zavezo, ki je vsebovana v Stari zavezi. Kaj drugega bi pomenilo, da je bila Eva ustvarjena, medtem ko je Adam spal, če ne to, da je bila sveta Cerkev, ko je Gospod trpel na križu, ustvarjena iz njegove krvi?«³⁸

V lepo izpeljani kompoziciji prepleta dveh ikonografskih prizorov v enem samem medaljonu, torej brez predsodkov časovnih in prostorskih razmejitev, nas zbode v oči navidezno neskladje besedila s podobo: Adam leži ob vznožju križa v sicer značilnem položaju spečega – s prekrižanimi nogami in s podprto glavo –, vendar ima široko odprte oči, ki so odvrnjene od dogajanja. Položaj njegove nagnjene glave ponavlja položaj Kristusove glave sredi križa in seveda položaj glave Stvarnika, ki dviga Evo v položaju orante iznad Adamovega boka. Poglejmo besedilno predlogo: v drugem opisu stvarjenja sveta (Gen, 2, 4–24) je pozornost posvečena človeku, stvarjenju Adama iz prsti oz. zemeljskega prahu sledi vdahnenje življenjskega diha in s tem oživitev snovnega telesa, stvarjenje življenjskega okolja za varovanja, zasaditev rajskega vrta, prepoved užitja sadeža z drevesa spoznanja dobrega in hudega, ustvarjenje živali, ki jih poimenuje človek sam, in navsezadnje uspavanje Adama kot pogoj ustvarjenja Eve. V Genezi preberemo: »Gospod Bog je tedaj storil, da je na človeka leglo trdno spanje in je zaspal. Vzel je eno njegovih reber in tisto mesto napolnil z mesom«³⁹ Na upodobitvi iz *Bible moralisée* ima zaprte oči le Kristus.

³⁸ Ernst Guldán, *Eva und Maria*, poglavje »Mater Omnium, Evas Geburt und Fall im typologischen Bilderkreis«, Graz – Köln 1966, str. 48.

³⁹ Kot preberemo v komentarju v SSP, to ni pravi spanec, temveč nenarav-

Marsikatera upodobitev Kristusovega obličja bodisi na križu ali na imago pietatis nas presune s svojim naturalizmom, z iluzijo ne- navadno živega občutja smrtne utrujenosti in žalosti. Glava je rahlo nagnjena naprej, veke so zaprte in za trenutek se zazdi, da imamo pred seboj mladega moža, ki je morda le globoko zaspal. Tako bi bilo v mit- skem svetu pravljic ali legend, ki jih poznamo iz otroštva, kjer nastopi v prelomnih situacijah namesto smrti le čudežno dolgi spanec, ki je v funkciji časovnega reza in prinaša odlog do prihoda odrešitelja, sledi pa srečen in pravičen konec.⁴⁰ Tukaj na križu umira sam Odrešenik. Kljub trdnosti krščanske doktrine odrešenja skozi smrt, ki je pozneje sicer relativizirana z vstajenjem, bi prav zato pričakovali, da se pojavi figura spečega (sl. 12).

V Beltingovi študiji, ki poskuša dognati predvsem recepci- jo imago pietatis v srednjem veku, naletimo na besedilo, ki argumen- tira iluzijo sočutnega gledalca: »Kristus – če se izrazimo v liturgičnem jeziku – spi. Metafora spanja, ki naj bi ponazorila paradoksn simu- lantanost človeške smrti in božjega življenja v Kristusovi osebi, se v litor- gičnih tekstih večkrat pojavlja. Ne najdemo je le v kanonu threnodes

na otrplost, saj človeku ni dovoljeno opazovati Boga pri delu in sme obču- dovati le »izdelek«. V Stari zavezi najdemo kar nekaj primerov trdnega span- ca, ki se mu v veliko primerih pridružita srh in groza in ki je nenavaden za- radi telesnih, skoraj ozaveščenih reakcij, ali pa se spusti nad množico. Trden spanec obide Abrama (Gen, 15, 12), preganja Joba (Job 4, 13 ali 33, 15), »čudežno« množično spanje se pojavi, ko David drugič prizanese Savlu: »Potem sta odšla, ne da bi ju kdo videl, ne da bi kdo zaznal, ne da bi se kdo zbudil, kajti vsi so spali, ker je prišlo nanje trdno spanje od Gospoda.« (Sam, 26, 12) V opombi bi omenila še negativno označbo spanca v judovski legen- di, oz. v *Genezi Midrash* iz 600 do 1200: Eva je ustvarjena med spanjem, ker je »spanec začetek padca človeka: medtem, ko spi, ničesar ne ve in ne opravlja nobenega dela« (XVII, 5), v: John A. Phillips, *Eva. Von der Göttin zur Dämonin*, Stuttgart 1987, str. 40.

⁴⁰ Poleg primerov iz antike velja omeniti vzorce in principe, ki vladajo tu- di v pravljicah ali legendah – vzvišeno romantično poenostavljanje, sim- bolična previdnost etc. – tako je vsaj v primeru sodobnih pravljic, ki jih poznamo iz otroštva in so preinterpretirane v 17., 18. in 19. stoletju (Per- rault, Grimm, Andersen) –, vendar so ti bolj relevantni za prizore spanja v slikarstvu 19. stoletja. Seveda tudi pravljice ponujajo sežetke mentalite- te, predvsem strahov vsakdanjega življenja in to oblikujejo v slikovite ar- hetipe, ki so predmet obsežnih analiz (Cf. B. Bettelheim: *Značenje bajki*, Beograd 1982, V. Propp: *Morfologija bajke*, Beograd 1979).

velikega petka, temveč tudi v homiliji na Marijino tožbo, v homiliji, ki jo zvečine pripisujejo Simeonu Metafrastu, in v pridigi o križu patriarha Germanosa II. (1222–1240), v kateri primerja križ, na katerem je spal Kristus, s Salomonovo posteljo (...). V zakladničnem inventarju iz leta 1281 v Dubrovniku je omenjena ikona, »na kateri je bil Kristus, ko spi« (in qua erat Christus, sicut dormivit). Kristusov smrtni spanec je tudi tema drugega ikonskega formularja.⁴¹ Belting omenja tudi mistično zoologijo Fiziologa, tega zgodnjekrščanskega temeljnega zgleada združevanja antičnih virov z elementi pravljичnega sveta in etičnimi in mističnimi elementi *Biblije*. V prvem poglavju Fiziologus govori o levu, ki mu pripisuje tri narave, in zanimivo je, da sta kar dve od teh povezani s spanjem oz. smrtnim spancem: »Druga narava leva je takšna: ko spi v svoji votlini, bolj bedi kot spi, kajti njegove oči so odprte. Podobno govori Salomon v Visoki pesmi: ‚Spim, vendar moje srce bedi.‘ (5. 5.) ‚Kajti meseni del Gospoda je spal na križu, medtem ko se njegova glava dviguje desno od Boga Očeta, kajti Pastir iz Izraela ne drema niti spi.‘ (Psalm 120.4) Kot tretjo naravo leva navaja Fiziologus zgodbo o mrtvorojenem levjem mladiču, ki ga po treh dneh obudi oče⁴² (sl. 13). Vemo, da smrtni spanec napoveduje že sam Kristus ob rojstvu in da je topos spečega otroka simbol Kristusovega pasijona. Belting omenja še podobo anapeson, počivajoče deške figure vedno čuječega Emanuela, (tj. »oko, ki nikoli ne spi«) enega od bizantinskih tipov Kristusa in kot primer navaja upodobitev na evharistični pateni, kjer Kristus Emanuel, goli deček, leži kot živa hostija. Navsezadnje pa poznamo posebno iz beneškega slikarstva (npr. Sebastiano del Piombo, Francesco Bonsignori) veliko primerov spečega Jezuščka, ki je videti kot mrtev ali pa celo spi na križu z *arma cristi* okrog sebe (Cristofano Allori). Prizor temelji na retorični figuri prolepsis, saj otrok »predvidevajoč končno naključje« nedvomno napoveduje lastno smrt.⁴³ Te motive lahko razlagamo tudi kot renesančno interpretacijo

⁴¹ Hans Belting, *Slika in njeno občinstvo v srednjem veku. Oblika in funkcija zgodnjih tabelnih slik pasijona (Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 1981)*, Ljubljana 1991, str. 163–164.

⁴² Citat je iz *Bernskega Fiziologa*, citirano iz: Gerhart B. Ladner, *God, Cosmos, and Humankind, The World of Early Christian Symbolism*, Los Angeles – London 1995, str. 121–122.

⁴³ Frederico Zeri, *Za podobo. Pogovori o umetnosti branja umetnosti*, Ljubljana 1994, str. 19.

helenističnega nagrobnega motiva spečega Erosa, obenem pa je speče dete na nekaterih slikah upodobljeno zelo naturalistično zaradi funkcije votivne slike. Slike Svete družine z Jezuščkom so bile *quadri dal letto* ob postelji mlade porodnice ali neveste. Ko porodnica gleda otroka, naj bi si zamišljala, da je takšen speči otrok v njej, in primerjave naj bi omogočale prenos podobe na otroka in tako olajšale porod. Že od Hipokrata naprej so si zarodek predstavljali kot speče bitje, v poznem 16. stoletju so razprave prikazovale zarodek v trebuhu kot razvitega otroka, ki leži na boku v položaju spečega.⁴⁴ Omenimo le še to, da je povezava spanca s smrtjo zelo jasno označena z besednjakom, ki opisuje Marijino smrt – v grščini je imenovana *koimesis*, latinska cerkev je pa ta izraz prevajala kot *dormitio*, kar pomeni smrtni spanec.⁴⁵

⁴⁴ Caroline. P. Murphy, »Lavinia Fontana and female life cycle experience in late sixteenth-century Bologna«, v: *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 1997, str. 111–138.

⁴⁵ Oblika iz istega korena je ohranjena v italijanščini la dormizione, v španščini la dormicion, v angleščini Dormition of the Virgin ali celo Falling asleep of the Holy Mother of God, v nemščini Das Entschlafen der Gottesmutter ali Marienschlaf, v ruščini Ouspenie Bogomateri. Iz istega korena izhaja francoska beseda, ki označuje pokopališče, cimetière, ki je transkripcija grškega koimeterion, katerega dobeseden pomen je dortoir, lat. dormitorium. Tudi ruska beseda ouspenie je oblika glagola spat, spati. Medtem ko Grki omenjajo tudi dormitio svete Ane, Anastazija in Efrema, na zahodu to besedo uporabljajo samo v primeru smrti Matere Božje. V katolicizmu se ta izraz ni nikoli udomačil in nadomeščali so ga s transitus, ki označuje prehod v večno življenje (v italijaščini, španščini, francoščini). Tudi v Psalmu 3, 6 naj bi bil spanec podoba smrti in prebujenje podoba odrešenja in vstajenja. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien, Iconographie de la Bible, Tome II – II Nouveau testament*, Pariz 1957, str. 203, 604 ss; Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, zv. 4/2, Gütersloh 1966, str. 81–83.

UDK 7.033.041.7

SOMNIIS VISIONEM VIDERE – ON SLEEPERS AND DREAMERS IN MEDIEVAL ART

Among the abundant medieval images of sleep, two rather non-typical motifs have been selected as an outlet for two pendant chapters: Ezekiel's vision and the Creation of Eve. The text presented gives an edited version of the first seminar chapter – *Rota in medium rotae*. A page from the Bible *Moralisée* (fig. 11) is a link to the second chapter's theme – *Somnus Adae*. Adam's wide-open eyes *in sopore* – deep sleep – introduce the ethics of the gaze and a constitution of the subject thus anticipating the modern virtual reality of "dreaming with open eyes".

The text *Rota in medium rotae* presents the Borghesian "circular ruins", in which the fragments of related artistic imagery [Leonardo da Vinci, A. Dürer (fig. 6), W. Shakespeare, W. Wenders], philosophical texts (St Augustine, Descartes), art historical texts (E. Mâle, L. Réau, E. Panofsky, E. H. Gombrich, H. Belting, J. Alexander, A. Katzenellenbogen), a few historical, anthropological and sociological studies (J. Le Goff, F. Frontisi-Ducroux, J. M. Schmitt, M. Mauss) or psychoanalytical discourses (Freud, Lacan) shed light on the interpretation of the image of the sleeping prophet Ezekiel in the 13th century quatrefoil of the Amiens cathedral (fig. 2).

The artist's depiction of the prophet Ezekiel, who despite the accompanying fiery vision complies to the sleeping body vocabulary, clearly signifies a revolutionary Gothic "realism of peculiarities", but theologically and anthropologically, the imaginary and symbolic aspects of the "imago" (J. C. Schmitt) should not be ignored. Illusion and paradox being its *spiritus agens*, the power of the image is not accidentally complementary to the power of dreams and the *Traumarbeit*. As the elements of *Traumarbeit* – condensation, overlapping and transpositions – are reflected in the textual description of the vision in the Bible which, on the other hand, alludes to the Babylonian sculpture, the circle is closed – the concept of the prophet as a sleeper is the most appropriate representation. Examples could also be found in the bibles of Admont and Le Mans (fig. 9, 10).

The text offers some general observations on the iconography of sleep and typology of the sleeping body representations (fig. 4, 5). Prototype poses and gestures are being probed, e.g. frontal depiction of the face, an apotropeic *cata prosopon*, the "enclosurement" of the movement through the mannerism of the crossed legs or the arm upholding or "framing" the head as a naturalistic or aestheticising tool.

The ambivalent attitude to sleeping and dreaming is traced through the centuries and through different fields and disciplines (from fairy tales to philosophy) with special emphasis on some free minds who overcame

the *contemptus mundi* and eluded the church censorship (Heraclitus, Sirah, Tertullian, Hildegard von Bingen, etc.). The decision of the artist to depict a sleeper is determined not only by iconography, but also historically, socially and ideologically. Curious details and idiosyncratic interpretations are highlighted, e.g. the open eyes of the sleeping Adam (fig. 11) or the sleeping Adam and active Eve (fig. 5), the awakened Joseph before the flight to Egypt (fig. 8), the dreaming Jacob juxtaposing the beholder, his dream and even himself in a future action (fig. 7), or the “death sleep” of Christ on the Cross (fig. 12) with a reference to Physiologus (fig. 13). The contemporary references with political implications are inevitable – from the theme of sleep reoccurring in the so-called “absorption” painting of the late 18th century in France (M. Fried) (fig. 3, Girodet’s “Sleeping Endymion”) to sleep as a symptomatic theme in several performances by woman artists in the 20th century (fig. 1).

Captions:

1. *Tilda Swinton Asleep*. Part of an installation by English artist Julia Parker at Serpentine Gallery, London 1995
2. *Ezekiel's Vision*, 1220–30, Notre-Dame cathedral, Amiens, western façade
3. Jean-Baptiste Greuze: *A Child Fallen Asleep during Reading*, 1755, Montpellier, Musée Fabre
4. *Hercules aided by Athena killing the sleeping giant Alcionus*, Antique cup, 5th century BC, Melbourne, National Gallery
5. *Adam's Dream – Original Sin*, first quarter of the 13th century, chapter house of the Sigena monastery, Barcelona, Museo de Arte Cataluña
6. *Diary – Dreams*, Albrecht Dürer, 1525, Vienna, Kunsthistorisches Museum
7. *Jacob's Dream*, *Amesbury Psalter*, MS. 6, fol. 96r., 13th century, Oxford, All Souls College
8. *Angel telling Joseph to go to Egypt*, around 1115, Moissac, eastern part of the lintel in the southern portal
9. *Ezekiel's Vision*, *Admont Bible*, MS. S.N. 2701, fol. 206, 1140–50, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek
10. *Ezekiel's Vision*, initial from the Book of Ezekiel *Et factum est*, Le Mans Bible, MS. 262, vol. III, fol. 69, 13th century, Le Mans, Bibliothèque Municipale
11. *Ezekiel's Vision and the Crucifixion*, page from *Bible moralisée*, MS Lat. 11560, fol. 186r, a scriptorium from Paris, around 1240, Bibliothèque Nationale
12. *Imago pietatis*, part of diptych, late 14th century, Meteora, monastery of the Transfiguration
13. *Lion's Nature*, *Physiologus*, cod. 318, fol. 8r., 9th century, Bern, Burgerbibliothek