

Gotska katedrala:

Uporaba kognitivne teorije v družbo- slovju pri pojasnjevanju nekaterih estetskih družbenih fenomenov

“Toda pobožnost krščanskega srca se istočasno dviguje nad končnim, in prav to povzdigovanje daje sakralni zgradbi njen pravi značaj. (...) Vtis, ki ga mora umetnost proizvesti, ni vtis veselja in odprtosti grških hramov, ampak je na eni strani duševna mirnost, ki se osvobodjena zunanje narave in posvetnosti zapira v sebe, na drugi strani pa vtis svečane vzvišenosti, ki se ima namen dvigniti nad meje vsakršnega razuma in hoče prosto lebdeti nad njim.”

Hegel (1986, 82)

“Kar se mene tiče, menim, da je povsem pravilno, da tisto, kar je najdragocenejše, služi, (...) slavljenju svete evharistije. Če so zlate kupe, zlati kozarci in zlati kelih po besedi božji in zapovedi prerokov, služili louljenju kozje in junčje krvi, potem je prav, da je za potrebe louljenja Kristusove krvi prav tako potrebno imeti zlato posodje in drage kamne in še vse drugo, kar se razume kot dragoceno.”

Opat Suger (Duby 1989: 126)

Uvod

V stalni zbirki Moderne galerije v Ljubljani visi na levi steni v prvem razstavnem prostoru takoj za vhodnimi vrati razstavni predmet, lupina polkrogle, oblečena v temno moder žamet. Na steno je

obešena tako, da je s svojo odprtino usmerjena k opazovalcu v višini njegovega pogleda. Če obiskovalec stopi dovolj blizu, bo njena razsežnost pokrila skorajda celotno vidno polje njegovega očesa. Presenečen se znajde v polmraku. Bogato svetlobo, ki osvetljuje notranjost galerije, temen žamet posrka vase. Notranji prostor poloble postane neulovljiv. Zakaj je tako, se skriva v njegovi fizični zaokroženosti, ki očesu ne dopušča, da bi si poiskalo oporno točko, na katero bi naslonilo svoj pogled. Oko bega, dokler se ne prepusti toku in umiri, zavest pa postane pomirjena, osvobodjena vznemirjenosti zunanjega sveta. Ker je povrhu tega v galeriji že tako nizek nivo zvočnih dražljajev, zaradi žametne obloge, s katero je razstavni predmet obložen, še nižji, lahko govorimo o idealnem predmetu kulturne izkušnje prav posebne vrste. Idealno tipsko opisana situacija vsebuje vse elemente, relevantne za naš esej o kognitivni estetiki: umetniški predmet, percepcijo umetniškega predmeta in razumevanje umetniškega predmeta (glej sliko št. 1).

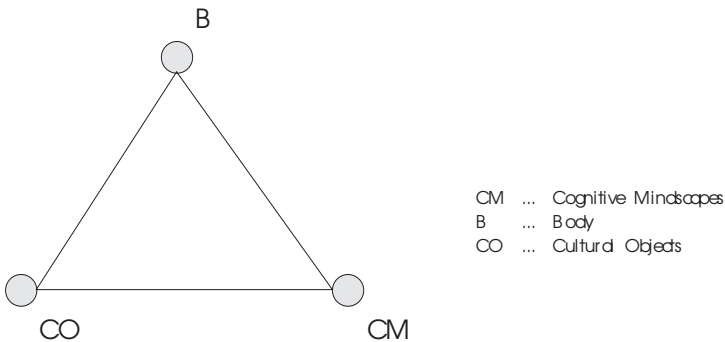
Pojasnjevalni model estetske izkušnje srednjeveškega posameznika

Pri razlagi družbenih fenomenov, ki so časovno tako zelo oddaljeni od raziskovalčevega pogleda, kot je srednjeveška družba, se vedno soočamo z velikim tveganjem. Družboslovec, ki mu ne manjka poguma, da bi se s takšnim problemom spopadel, se mora založiti z dokajšnjo mero metodološkega znanja in potrpljenja. Vedeti mora, da ga za vsakim zavojem na njegovem popotovanju po meandrih zgodovine čaka dvom, ali je pravilno interpretiral materialne in duhovne ostanke kulture, ki jo preučuje. Sociolog, ki brska po ostankih zgodovine, je arheolog družbe. Briše prah z materialne kulture in poskuša iz njenih ostankov sklepati na način življenja in mišljenja tedanjih ljudi, pri tem pa mora paziti, da ne ostane ujetnik svojega lastnega smiselnega sveta.

Tudi mi trepetamo, pred tem, ali nam bo uspelo pojasniti delček kulture srednjega veka: estetski kulturni fenomen posameznikovega izkustva gotske katedrale, umeščene v kulturo poznega srednjega veka, in pomen njegove izkušnje za formiranje značilne oblike družbene ureditve poznega srednjega veka. Pozornost bomo usmerili na samo nekaj specifičnih elementov kulturnega fenomena, ter ga poskušali razumeti s pomočjo pripetja na konkretni estetski in družbeni fenomen graditve gotskih katedral na prostoru današnje Evrope. Vprašanje, ki vznemirja našo sociološko imaginacijo, pa je naslednje: zakaj si posameznik, živeč v času poznega srednjega veka, izkušnjo, doživeto v arhitekturnem kompleksu gotske katedrale, razlaga kot posledico božje navzočnosti?

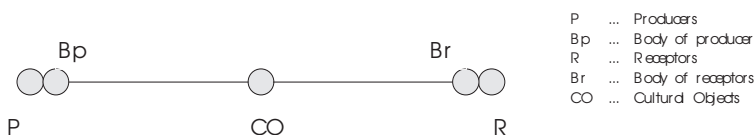
Da bi lahko ponudili ustrezno razlago, si moramo najprej ogledati strukturo pojasnjevanja družbenih in kulturnih fenomenov

(slika št. 1). Na eni strani modela je družbeni predmet – gotska katedrala, ki jo lahko razumemo hkrati kot gradbeni podvig in kot umetniški objekt. Na drugi strani je posameznik z značilnim izkustvom in prevladujočim svetovnim nazorom, ki je bil v srednjem veku v svojem temelju izrazito religiozen. Kot prenosnik med enim in drugim strukturnim elementom pa nam služi človekovo telo. V osnovi (brez tretjega elementa) je predstavljeni model nadgrajeni metodološki okvir, ki ga je za potrebe kulturnega raziskovanja izdelala ameriška kulturologinja Wendy Griswold, v svojem delu *A Methodological Framework for the Sociology of culture* (Griswold 1987). Čemu natančno smo se odločili, da nekoliko spremenimo model pojasnjevanja, težko razložimo v samo nekaj stavkih, zato morda o tem več ob kaki drugi priložnosti. Se pa posledično nanaša na našo naslednjo trditev, da je za razlago nadvse pomembna razlika med kulturnim objektom in telesom. Slednji je pravzaprav posebna oblika kulturnega objekta, ki si kot sedež našega individualnega mišljenja in predvsem zavoljo svoje nezamenljivosti in minljivosti zasluži poseben status. Predlagam, da imenujemo običajne kulturne objekte s terminom primarni, telo pa sprejmemo kot sekundarni kulturni objekt.



Slika št. 1

Ob upoštevanju treh elementov metodološkega okvira preučevanja družbenih fenomenov imamo potemtakem opraviti v vsakdanjem svetu bivanja z naslednjo obliko družbene interakcije, kot jo opisujemo na sliki št. 2.



Slika št. 2

Kulturni predmet poznega srednjega veka – gotska katedrala

Čeprav šilasti lok, eden od ključnih elementov gotskega arhitekturneg izraza, originalno ni estetska inovacija evropskega kulturnega prostora, ampak je prišel v Evropo z vzhoda (Hill 1991, Baltrušaitis 1991), predstavlja krščanski umetnostni izraz par excellence (Norman 1990, Erlande-Brandenburg 1989). Srednjeveški graditelji katedral so šilastemu loku zaupali nalogo ključnega strukturnega arhitektonskega elementa. Tako je dobil poleg dekorativne vloge tudi funkcijo nosilnega gradbenega elementa in je od tistega trenutka dalje, ko ga je opat Suger leta 1137 v obnovljeni samostanski cerkvi uporabil prvi (Martindale 1991, Panofsky 1994), pomenil temeljito prelomnico v arhitekturnem slogu tedanjega časa. Arkade so prenehale biti preproste luknje v stenah katedrale in so se na slokih stebrih dvigale do triforiuma. Kar je ostalo od sten, so bili stebri. Zunanja stena se je premaknila vzporedno in je bila zapolnjena z velikimi barvnimi okni. Veliki podporni stebri so izginili, tako da so se cele skupine pred tem majhnih volumnov združevale v celoto in se neposredno dvigale k šilastim lokom, integriranim v oboke. Zaradi tega ima gledalec občutek, da se celotna stavba organsko dviga iz tal in raste proti nebu na arhitekturno skladen način (Norman 1990).

Visoka gotika je bila obsedena z višino cerkvene ladje. Kljub svoji izredni širini je gotska katedrala zaradi svoje višine nudila obiskovalcem pogled v širino ozkega prostora, izgublajočega se pod sam nebesni svod in v daljavo. Največja katedrala iz tega časa je segala v višino 144 čevljev. Kombinacija visokih želja in premajhnega konstrukcijskega znanja je bila vzrok njenih porušenj, komaj osem let po dograditvi. Kljub svoji višini in na videz nestabilni nosilni strukturi pa so se gotske katedrale rušile manj kakor na primer pred njimi romanske cerkve (Norman 1990).

Uporaba barvnih oken v zidovih gotskih katedral ni bilo naključna iznajdba, saj nam je pustil pričevanje o svojem namenu uporabiti barvna stekla, zato da bi povečal učinek svetlosti, ustanovitelj gotskega sloga, opat Suger. Danes je pomembnost tedanje estetske inovacije barvnih oken izpričana tudi tako, da se centralni stil v celi množici umetnostnih variacij imenuje po specifični obliki vitraža: barvni rozeti v pročelju gotske katedrale: *reynonnant* (Martindale 1991, Hill 1991). Velika okna imajo namen dematerializirati masivne zidove gotskih cerkva. Po Arenheimovem mnenju rozeta v pročelju katedrale Notre Dame v Parizu pomaga vzdrževati občutje simetrije v obeh prostorskih smereh, zaradi česar opazovalec nima vsiljivega občutka, da katedrala pred njegovimi očmi raste v nebo. Okno ima pozicijo težišča (Arenheim 1974: 32).

Ozka in visoka okna se vzpenjajo skladno s šilastimi loki pod sam strop katedral. V primerjavi z romanskimi cerkvami, v katerih so prevladali prostori teme, je gotski cerkveni stil že od samega začetka

gradil na vstopu luči v temen prostor. Bolj ko se je gotika stilno izgrajevala, večje površine so bile prepuščene barvitim oknom, tako da je nazadnje bilo videti, kakor da stene ne predstavljajo ničesar več, kot le okostje, na katero so okna napeta. Zelo lep primerek takšnega sloga je bila leta 1248 v Parizu zgrajena Sainte-Chapelle. Tako kakor v primeru šilastega loka tudi barvna stekla niso bila tehnična ali estetska inovacija gotske umetnosti (Brisac 1986). Vitraže lahko zasledimo že v romaniki, le da niso bili tako izzivalno veliki kot v gotiki. Zanimivo je, da stekla v okenskih okvirih nikdar niso bila prozorna, zdi se, da so bili stari mojstri popolnoma zaposleni s predstavami o oknu kot o pisanem objektu. Resda pa so s povečevanjem obsega oken ta postajala vedno manj pisana. Povečanje enoličnosti oken nekateri pripisujejo načrtnemu zmanjšanju stroškov za stekla, ki so bila tedaj izredno draga (Norman 1990: 152). Ni torej estetski učinek vedno narekoval manj pestrih vitražev, pač pa plitki mošnjički tedanjih plemiških in pa predvsem mestnih veljakov, saj je gotska katedrala mestna cerkev.

Še danes vzbujajo zunanja podoba katedrale pri gledalcu občutje mogočnosti, kljub temu, da v sodobnem svetu ne manjka arhitekturnih objektov, ki ne samo dosegaajo, ampak celo presegajo s svojo velikostjo in obsegom doseženo veličino gotskih katedral. Če pa se povrnemo za trenutek v srednjeveško Evropo, potem se šele zavemo njihove mogočnosti, saj v času, ko so nastajale, ni bilo stavb, ki bi se lahko po velikosti in obsežnosti kosale z njimi. Zunanjo mogočnost gotske katedrale je arhitektom uspelo zagotoviti na eni strani z v nebo silečimi zvoniki in stolpi ter na drugi strani z dodatnimi podpornimi stebri in poševnimi podporniki na zunanjih stenah katedrale, razen na pročelju (Norman 1990). Zunanji poševni podporniki so bili zelo pomembna gradbena inovacija. Do njihove pojavitve je bila višina katedrale odvisna predvsem od števila nadstropij, ki so vsebovala podpornike, zametke visokih obokov. Iznajdba zunanjih poševnih podpornikov je povzročila pomembno spremembo. Zaradi izboljšanja statične trdnosti je bilo lahko nadstropje z barvnimi okni mnogo višje. S tem so lahko postala okna večja in je njihov vpliv na osvetljenost notranjosti gotske cerkve postal mnogo pomembnejši kot do tedaj. Večja okna pa so ključnega pomena za nastanek kamnitih čipk, s katerimi so krasili vitražna okna, hkrati pa zagotovili oknu potrebno trdnost (Martindale 1991).

Izrazno sredstvo za sveto človeško telo

Skozi celotno človeško zgodovino so umetniki iskali ustrezna sredstva, kadar so hoteli izraziti občutje svetega v svojih delih. Otto Rudolf omenja v svoji knjigi *Sveto tri* umetniška izrazna sredstva, ki lahko nosijo lastnosti omenjene kategorije: tema, molk in praznina. To sicer niso edina izrazna sredstva za numinozno, toda

kar jih loči od drugih, je njihova neposrednost, ki gledalcu umetniškega dela ne samo dopušča, ampak tudi spodbuja občutje svetega. Ottovo ločevanje med posrednimi in neposrednimi sredstvi svetega občutja temelji na prepričanju o nezmožnosti neposrednega učenja oziroma neposrednega prenašanja svetega občutja od posameznika k drugemu posamezniku s sredstvi, ki jih lahko racionalno opredelimo. Vsa tri zgoraj omenjena izrazna sredstva, ki neposredno omogočajo posamezniku doživeti numinozno stanje duha, so negativne narave. Njihova negativnost se kaže v tem, da potrebujejo za svojo eksistenco nujno prisotnost svojega so-pojava. Le v kontrastu s so-pojavom lahko delujejo kot izrazna sredstva za sveto. Človekov senzorni aparat in s tem posledično tudi centralni živčni sistem ne more prepoznati teme brez svetlobe, tišine brez glasu in praznine brez prostora, in iz tega izvira temeljna težava, s katero se umetnik v procesu stvaritve umetniškega dela sreča, saj ima na voljo le možnost, da producira svetlobo, zvok in prostornost umetniškega dela. Tema, tišina in prazen prostor so okvir, ki ga po definiciji ni mogoče prestopiti (Otto 1993).

Kako pa se neposredno kaže uporaba izraznih sredstev za sveto v umetnosti? Najlepši primer za izrazna sredstva v umetnost najdemo v arhitekturi gotske katedrale, kjer imamo:

“Ob vstopu (...) specifično izkustvo cerkvene arhitekture in eklesiastične skupnosti. Ne soočimo se le z arhitekturo, ampak tudi s samim bistvom cerkve” (O’Meara 1989, 205).

Gotska katedrala pod svojo streho združuje vsa tri negativna izrazna sredstva za sveto v umetnosti. Z ozkimi ladjami visokega stropa, izginjajočega v polmraku prostora, ki pritiska na človeka spričo svoje prostornosti in ga zato navdaja z občutjem majhnosti in nebogljenosti. Negativni prostor, ki ga katedrala ustvari, je zamejen z visokimi okni, zapolnjenimi z vitraži, skozi katere pošilja zunanja svetloba svoje barvne odtenk, na ladijska tla, kjer se pod oboki arkad riše kontrastno razmerje z mrakom visoko pod cerkvenim svodom. Ob vsaki spregovorjeni besedi postane tišina v gotski katedrali še bolj gosta, zavedajoč se bližine in minljivosti posameznikovega zvena v kontrastu z oddaljenostjo in večnostjo absolutne tišine.

V skladu s predstavljenim metodološkim okvirom v prvem delu članka moramo poiskati sekundarni kulturni objekt v našem kulturnem fenomenu. Umetniška izrazna sredstva so primarni kulturni objekt, ki pri posamezniku sproži ustrezno razumetje svetega. Receptor, ki omogoča delovanje izraznim sredstvom umetnosti za sveto pa je posameznikovo telo. Telo posameznika, živečega v srednjem veku, je sekundarni kulturni objekt. In če želimo razumeti delovanje in nastajanje srednjeveške kulture, moramo razložiti, kako si posamezniki v tedanjem času podrejajo svoje telo. Za naše razmišljanje je pomembna razprava Aldousa Huxleja z naslovom Nebesa in pekel, v kateri trdi, da posameznik v trpinčenju svojega lastnega telesa išče potrditev svojega hrepenenja po antipodih lastnega duha

in vizionarskih izkušenj (Huxley 1993a). Ključni element, s katerim je mogoče razložiti neverjetno velik obseg prividov in vizij, o katerih poročajo pisci v srednjem veku, najde Huxley v pomanjkljivi prehrani srednjeveškega prebivalstva (Huxley 1993a). Jedilnik je bil pretežno sestavljen iz močnatih jedi, preprostega črnega kruha, občasne goste zelenjavne juhe na bazi ovsu in nekaj zelenjave, tu pa tam pa je v loncu pristal tudi kakšen kos mesa. Mleko in mlečni izdelki so bili dostopni le tistim, ki so imeli k svojim jaslim privezano tudi kakšno kravo (Miller in Hatcher 1994). Količina prividov se je proti koncu zime povečevala, kajti v telesu posameznika se je sorazmerno manjšala količina mineralov in vitaminov, ki so potrebni za nemoteno delovanje človekovega telesa, predvsem gre pri tem za delovanje centralnega živčnega sistema. Podhranjenega človeka napadajo strah, žalost, hipohondrija in občutki nelagodja. Neprostovoljnemu postu dolge srednjeveške zime se je na njenem koncu pridružil še od cerkvenih oblasti zapovedan post, dolg štirideset dni. Nič čudnega torej, da so bili verniki v času velikega tedna kot nalašč pripravljeni na različna videnja in ekstaze, ki so vodila v transcendentalno identifikacijo z bogom in njegovim nebeskim kraljestvom. V samostanih je bilo telesno trpinčenje vsakodneven pojav. Kandidati transcendentalne duhovnosti so poleg asketskega prehranjevanja radi hkrati prakticirali tudi težaško delo (Huxley 1993a). S perspektive preživetja povsem neustrezno početje se je izkazalo za 'transcendentalno' zelo uspešno. V trumah so odhajali k bogu zveličani.

Toliko o prehranjevanju ljudi v srednjem veku in njegovem vplivu na delovanje posameznikovega telesa. Kako pa ugotovitev glede delovanja telesa vpliva na razumevanje gotskega kulturnega fenomena? Posameznik, ki vstopa v srednjeveško gotsko katedralo, je od prvega trenutka dalje fasciniran predvsem nad barvitostjo vitražev, nad igro svetlobe, ki jo le-ti puščajo v zraku in na tleh ogromne stavbe. Tu pa že lahko potegnemo nekaj vzporednic. Prvo in najpomembnejše doživetje v procesu haluciniranja in videnja različnih prividov je doživetje mistične svetlobe (Huxley 1993a). O mističnem doživetju barve in svetlobe pri svojem eksperimentiranju s halucigenimi snovmi (LSD, meskalin) ne poroča le Huxley (Huxley 1993b). Celotna zgodovina krščanske kulture je nabita s poročili (predvsem zgodnjih) krščanskih mistikov o prikazovanju boga v čudovitih barvah in oblikah. Ezekia primerja navzočnost boga z mavrico, ki se pne preko neba, vizija pa je tako ali tako bila zadeva notranjega, tretjega očesa, in to ne samo v krščanskem mističnem izročilu (Benz 1995).

Vendar je že prav, da naredimo na tem mestu razliko med mističnim razodetjem svetega, kot ga doživi mistik, in občasnim občutjem mističnega v posamezniku, ki le od časa do časa obiše kako versko institucijo. Huxley se na nekem mestu v svojem delu sklicuje na dognanja eksperimentalnih psihologov, ki so spoznali, da

odtegnitev dražljajev posameznika pahne v zapleten labirint nenavadnih prividov in halucinacij (Huxley 1993a). Moje mnenje je, da Huxley nekoliko prehitro sklepa, da je takšno stanje človekovega percepcijskega aparata mogoče doseči v vsakdanjem stanju posameznika. Gre za laboratorijske poskuse (glej Pečjak 1975). Morda se takšnemu stanju posameznik lahko približa v notranjosti polmračnih votlin, kjer nekaj sveč oživlja zaklade oltarja (Huxley 1993a), ki odnesejo posameznika v mistični svet, prav gotovo pa v gotski katedrali poznega srednjega veka, dasiravno v njej vladajo mrak, tišina in občutek neskončnega prostora, ne moremo govoriti o senzorni deprivaciji, kvečjemu o zmanjšani intenzivnosti dražljajev kot kontrastu normalnega stanja, ki ga predstavlja sončna svetloba zunaj katedrale. Nenazadnje moramo upoštevati tudi ugotovitev, ki smo jo zapisali v začetku našega eseja, da se je premik od romanske cerkvene arhitekture h gotiki kazal kot odstopanje od ideje mraka k ideji usmerjene svetlobne igre barve in senc. V navezavi z dejstvom, da so bile gotske cerkve zgrajene v mestih in hkrati množične institucije, lahko brez večjega tveganja zaključimo, da namen gotskega stavbarstva ni bil vzbujanje močnih mističnih halucinacij, ampak je bil njihov (seveda ne edini) namen vzbujanje blagih religioznih občutij, ki so si jih nato posamezniki razlagali kot občutenje boga zaradi prevladujoče družbene strategije mišljenja.

Morda je sedaj že nekoliko bolj razumljivo, zakaj si danes, ko stopimo v gotsko katedralo, kljub nenavnim občutkom ki jih pri tem doživimo, ne razlagamo tega doživetega občutja kot božje prisotnosti. Čeprav se delni odgovor skriva v spremenjeni strategiji mišljenja moderne dobe, prepojeni z znanstvenim vedenjem, pa se nam zdi pomembno pokazati še na eno razsežnost obravnavanega kulturnega pojava, na katerega nas posredno opozarja v svojih delih Huxley. V primerjavi z mestnim prebivalstvom poznega 20. stoletja, ki se v vsakdanjem življenjskem svetu koplje v čutnem preobilju, so srednjeveški posamezniki živeli v estetsko dokaj siromašnem okolju. Bogate barve in razkošni predmeti so bili rezervirani le za ljudi s plemenito krvjo, pa še ti so bili prisiljeni seliti svoje dragoceno pohištvo iz gradu, kjer so stalno živeli, v grad, kamor so odhajali, na primer na lov, tako malo pohištva so imeli. Tlačanom in preprostim ljudem se je godilo še slabše: domače platno, nekaj rastlinskih barv in iz slabega materiala zgrajene pritlične hiše, ki povečini niso trajale prav dolgo (Miller in Hatcher 1994). Čeprav so potovanja bila v srednjem veku institucija posebne vrste in ne tako redka, kakor si radi predstavljamo danes (glej Foster 1982), pa je vseeno bilo romanje na svete kraje, na primer v katedralo, redok dogodek za posameznika, živečega na podeželju, in z ozirom na okoliščine zanj nepopisno doživetje. Občutje mističnega doživetja, ki iz tega izhaja, je zanj še mogoče. Mi, ki v današnjih časih živimo sredi vsakodnevnih eksplozije barv in svetlobe, da o zvoku sploh ne govorimo, pa se raje zatekamo k ravnodušnosti in otopelosti

ali v najboljšem primeru k strogi selektivnosti dražljajev (Welsch 1994, Schapiro 1989b).

Odsev gotske arhitekturne umetnosti v srednjeveški kulturi

Gotska umetnost poznega srednjega veka je nedvomno pomemben element v zgodovini evropske kulture. Kljub temu pa se moramo vprašati, v kolikšni meri dejansko simbolizira stanje v kulturi poznega srednjega veka. Če bi hoteli podrobno pojasniti strategijo delovanja in razumevanja srednjeveškega posameznika, bi se morali spopasti s težko nalogo določitve kognitivne sheme (cognitive schemata, glej Di Maggio 1997) tedaj živečih posameznikov, ali če uporabimo drug izraz, določiti kognitivna polja posameznih družbenih struktur (cognitive mind scape, glej Zerubavel 1997). Na žalost bi takšen podvig močno presegel okvir tega eseja. Vendar naj za konec vsaj pokažemo, kje so najznačilnejši elementi in protislovja, ki so gnala v srednjem veku živečega posameznika, in s tem opravičimo poudarjanje delovanja modela posameznikove percepcije na njegovo delovanje in razumevanje družbenih fenomenov.

Brez omahovanja lahko začnemo razpravo o značaju kulture poznega srednjega veka s Hauserjevo tezo, da za gotiko velja dualizem v kulturni strukturi. Resda gre iskati skupne korenine celotnega srednjega veka v metafizičnem svetovnem nazoru (krščanski religiozni nazor), toda tisti trenutek, ko se zgodovina prevesi iz dvorskega viteštva visokega srednjega veka v mestno buržoazno kulturo poznega srednjega veka, se začne neizogiben proces počasnega spreminjanja do veljavnih norm in vrednot.

Na področju filozofije in teologije se je dualizem poznega srednjega veka manifestiral v nauku o dvojni resnici. Gre preprosto za dogovor, po katerem sta tako teologija kot filozofija enako upravičeni nosilki resnice, kljub temu da si med seboj lahko nasprotujeta. Krhko ravnotežje je bilo morda edina možna rešitev med obdobjem brezpogojnega zaupanja v vero in časom, ki je šele prihajal, to je za čas, v katerem so bile teološke dogme izpostavljene kritičnemu mišljenju razsvetljenstva. Gotska kultura pooseblja zgodovinsko ero, v kateri posameznik ni bil pripravljen žrtvovati niti vere filozofiji, niti filozofije veri (Hauser 1961).

Intelektualci 13. stoletja so poskušali spretno krmariti med vero in razumom. Spor je dobil svoje razsežnosti v dveh šolah, ki sta se ločili po kriteriju zgladitve spora med Svetim pismom in Nikomahovo etiko. Na eni strani sta stala Tomaž Akvinski in Albert Veliki, ki sta hotela zgladiti protislovja in uskladiti Aristotelovo filozofijo s Svetim pismom. Na drugi strani pa so se jima zoprestavili učenci in nasledniki dveh velikih arabskih filozofov, Avicene in Averroesa, ki so

trmasto vztrajali pri stališču, naj filozofija sprejme vase vsa protislovja. V tem spopadu so aveoristi potegnili krajši konec in gibanje je bilo razbito. Posamezni filozofi so bili obsojeni zaradi svojih tedaj domnevno heretičnih idej, in čeprav dejansko niso bili nikdar sodno preganjani, je bil rezultat spopada vseeno njihov tragični konec. Poučevanje Aristotela je bilo začasno pregnano iz univerzitetnih predavalnic (Le Goff 1982).

Ne glede na izhod spopada med intelektualnima strujama konec 13. stoletja je čas na prehodu v 14. stoletje opravil svoje, in začetek procesa ločevanja vere in razuma je bilo samo še vprašanje primer-nega trenutka. Za Duns Scotusa je bil bog neulovljiv s pomočjo človekovega razuma. Bog je svoboden v absolutnem pomenu te besede in božanska svoboda gnezdi v samem jedru teološke misli. Dunsovo delo je nadaljeval Viliam Ocham, z modelom razlikovanja med abstraktnim in intuitivnim spoznanjem. Abstraktno nam v nasprotju z intuitivnim spoznavanjem ne dopušča spoznati, ali neka stvar v resnici obstaja ali ne, s pomočjo intuitivnega spoznavanja pa lahko z gotovostjo trdimo, da neka stvar obstaja, ko obstaja, in ne obstaja, ko ne obstaja. Rezultat Ochamovega razmišljanja sicer sam po sebi še ne vodi v skepticizem, toda njegova uporaba v teologiji ga je pripeljala naravnost do skepticizma. Ker je bog določljiv le še s svojo vsemogočnostjo, je postal sinonim za nedoločljivost, od tod pa vodi pot sklepanja k irelevantnosti razuma, še posebej takrat, ko se le-ta poskuša spopasti z racionalno opredelitvijo verovanja (Le Goff 1982). Odprti prostor skepticizma je bil zapolnjen z idejo o splošnih pojmih kot imanentnih pojmih v izkustvenih dejstvih. V zgodovini filozofije idejo, sicer samostojnega obstoja idej, ki pa se manifestirajo skozi neposredno realnost, imenujemo umirjeni idealizem (Hauser 1961).

Neki stavek na začetku Le Goffove knjige *Intelektualci u sred-njem vijeku*, nas bo popeljal naslednji korak v našem razmišljanju:

“Na začetku so bila mesta. Z njimi so se – na zahodu – rodili srednjeveški intelektual.” (Le Goff 1982).

Kaj sploh je srednjeveško mesto? Mar gre le za bolj ali manj naključno skupaj nametane arhitekturne elemente, z obzidjem povezane v celoto, ali pa se za fasado mest skrivajo povsem nova družbena razmerja, zanimiva tudi sociološkemu raziskovanju? Zgodovinarka Sylvia L. Thurpp nam v svojih delih nazorno razkriva, kako mesta stojijo v samem srcu civilizacije (Thurpp 1977c). Bolj natančno opredeli točko, v kateri se stikata civilizacija in mesto, v omogočanju lažjega vzpostavljanja socialnega reda, kar naj bi bilo za mesto značilna socialna funkcija. Kultura potrebuje za svoj obstoj večjo ali manjšo stopnjo kontinuitete družbenih institucij. Gotovost njene kontinuitete je v določeni meri odvisna od stopnje razvitosti socialnega reda (Thurpp 1977a). V očeh srednjeveškega posameznika ima socialni red obliko posebej strukturiranega kozmosa, kjer na vrhu biva v vsej svoji mogočnosti bog, na njenem spodnjem delu pa

si je prostor prisvojil človek. Med njim in bogom pa je sveti steber oziroma središče kozmosa (Eliade 1992).

Mesta v nobenem drugem zgodovinskem obdobju ne predstavljajo tolikšnega gospodarskega in socialnega v nasprotju s podežanjem (Pirenne 1956). Znotraj mestnega obzidja sta skupaj hkrati živela dva družbena stanova. Stari plemiški stan, ki mu je zgodovina že bila plat zvona, in novo nastajajoči meščanski stan, ki je v pretežni meri vezan na obrtniške cehe in trgovinsko dejavnost srednjeveške ekonomije. Nove trgovske naselbine, ki so nastajale poleg že utrjenih gradov, so pogostokrat imenovali novi grad. Od tod izvira v 11. stoletju prvič opažen izraz meščan (bourgeois). Plemiški prebivalci starih gradov pa so sebe radi imenovali castellani oziroma castrensens. Prvotni meščani so se največkrat priselili od drugod in praviloma niso izhajali iz plemiške družbene strukture (Pirenne 1956, Hanawalt 1993). Dvojna struktura srednjeveške družbe, če odštejemo duhovščino, je nujno prinašala s seboj socialne napetosti, zato je obstajalo kar nekaj družbenih regulativov za njihovo odpravljanje ali pa vsaj blaženje.

Z nastankom mest je nastopil novi element v socialnih odnosih med posamezniki. Za visoki srednji vek je veljalo fevdalno pravilo, po katerem so se socialni odnosi v skupnosti regulirali z razmerjem med gospodarjem in vazalom. V njunem odnosu je veljalo, da si udeleženca po statusu in družbeni moči nista enaka. Gospodar ščiti svojega vazala v zameno za njegovo lojalnost. Velja odnos socialne neposrednosti, oziroma kot se izrazi Gurevič, odnosi med ljudmi še niso bili v senci njihovih odnosov do predmetov, pri tem pa nekoliko idealistično ugotavlja, da vrednost posameznega predmeta ni bila odvisna le od njegove tržne vrednosti, ampak ji je poseben pečat dajal rokodelec, ki jo je tudi ustvaril. Posledično temu srednjeveški človek ni mogel postati predmet razpolaganja, ker ga ni bilo mogoče izluščiti iz družbene strukture in odtujiti (Gurevič 1994). Z nastankom mest se je takšna družbena struktura začejala rušiti, saj je postajal posameznikov odnos do narave in s tem tudi do drugih someščanov posreden. Postaja homo artifex, ki na novo osmišlja svoj položaj v svetu. Prav zaradi tega si je lahko prebivalec mesta poznega srednjega veka postavil vprašanje, ki si ga pred tem ni bilo mogoče zamisliti: ali so predmeti, ki jih izdelata človek, pravzaprav božje delo, ali pa so izključno le delo človeških rok (Gurevič 1994)?

Mesta poznega srednjega veka so poznala tri velike mehanizme vzpostavljanja socialnega reda. Gurevič eksplicitno omenja dva: mestni zakonik in stroga cehovska pravila (Gurevič 1994). Pomembno vlogo so imela predvsem cehovska pravila, ki so predstavljala željo srednjeveškega posameznika, da se združuje z drugimi posamezniki v korporacije. Ceh pomeni posebno obliko težnje po individualizaciji (Gurevič 1995), kljub temu da je hkrati zahteval strogo pokoravanje cehovski skupnosti. Za Gureviča je enotnost proizvoda, etične in estetske komponente, ključnega pomena pri

razlagi samouresničenja srednjeveškega posameznika, hkrati pa lahko v njihovi identiteti vidimo skrajno mejo posameznikove svobode korporativističnega združenja (Gurevič 1994).

Tretja komponenta vzdrževanja socialnega miru je predstavila religija oziroma institucija, ki jo je reprezentirala. Seveda imamo v mislih cerkev. Čeprav nas nekateri zgodovinarji srednjega veka opozarjajo na dejstvo, da ni smotrno razumeti vloge in pomena krščanske religije v obliki univerzalnega baldahina, napetega preko nebesnega svoda srednjeveške družbe (Gurevič 1981), je bila kljub temu njena moč vedno v skoraj vsaki pori tedanje skupnosti. Prisotnost cerkve se je manifestirala v mnogih pojavnih oblikah: kazala se je kot ritualni zakrament, na cerkvenih sodiščih inkvizicije, skozi delovanje dobrodelnih meniških redov, s pomočjo pripovedovanja zgodb na barvitih vitražih in freskah v cerkvah in katedralah, v uličnih ceremonijah, javnih kaznovanjih itd. Toda če je bilo mogoče v pripadnosti različnim cehom najti zametke prostora posameznikove identitete, je bila kontrola cerkve usmerjena na podrejanje posameznikovega interesa splošnemu interesu skupnosti. Vendar moramo zopet biti previdni pri opredeljevanju kontrole cerkve nad vsakdanjim življenjem posameznika. Seveda je ideologija cerkve imela veliko moč, toda predvsem je šlo za rezervoar socialno etičnih norm in vrednot. Religiozna predanost je posamezniku pomagala pri odnosih z drugimi posamezniki, toda onkraj tega je bil posameznik prepuščen na milost in nemilost svoji lastni presoji ali morebitnim drugim družbenim vplivom (Thruppp 1977a). Cehi so vsekakor predstavljali takšen družbeni vpliv in zaradi tega je nemalokrat prišlo do javnih obsojanj cehovskih združenj. Tako so v Franciji cerkvene oblasti oporekale njihovemu obstoju zaradi nekrščanskih ritualov, na katerih je temeljila njihova socialna koherentnost. V prisegi, ki jo je moral posameznik dati cehovski strukturi, so cerkveni možje videli nevaren element parcialnih družbenih interesov. Cehi so bili sprejemljivi za srednjeveško družbo, a ne zaradi socialnih privilegijev, ki jih je prinašala posameznikom njihova udeležba v produkcijskih odnosih. Privilegiji, ki jih je posamezniku prineslo članstvo v cehu, niso bili za prebivalstvo srednjega veka nič posebnega, saj so vendarle živeli v zgodovinskem obdobju, ko je kakršna koli pravica posameznika pravzaprav bila njegov privilegij (Thruppp 1977a).

Sklep

Kot smo lahko videli, se skozi celotno razpravo o kulturi poznega srednjega veka kot rdeča nit vleče predpostavka, da sloni slednja na fenomenu protislovnosti. To se vidi ne le v filozofskih debatah o položaju in vsebini teološke misli, ampak tudi v protislovnosti znanosti in teologije. Posebej močno obliko dobi konflikt na socialnem področju v prevladi za družbeno kontrolo znotraj mestnih obzidij.

Vendar ima konfliktnost dvojnosti poznega srednjega veka tudi svojo hrbtno stran. Da ni šlo vedno le za potenciranje protislovij, smo že opozorili. Verjetno pa lahko neposredno opazujemo toleriranje dveh različnih konceptov strategije mišljenja v arhitekturni in umetniški manifestaciji gotskih katedral. V teološkem smislu pomeni gotska katedrala sestop boga iz transcendentalne nedostopnosti onstranstva v bližino posameznika, kjer dobi bog svoje mesto v predmetnem svetu, ki obkroža ljudi. Gotska katedrala ni namenjena osamljeni meditaciji posameznika, ampak množici. In to ne le njeni duhovni kontemplaciji, ampak tudi povsem profani uporabi. Gotska notranjščina je bolj posvetna po duhu in usmerjena na zunanji svet, na človeka z ulice ali trga, na aktivno družbo, ki je bila temeljno izhodišče za individualnost v srednjem veku (Schapiro 1989b). Iz nadčutnega sveta se percepcija svetega profanizira v sakralno s pomočjo umetnosti, katere najpomembnejša naloga je tako ali tako bila do poznega 18. stoletja upodabljati motive, ki so povzeti po pisanem svetem tekstu, še posebej od 11. stoletja naprej (Schapiro 1989a). Cehovski mojstri so morali, če so hoteli graditi, deloma sprejeti pravila, ki jih je narekovala cerkev. Hkrati pa se je tudi cerkev sama morala odpovedati svojim strogim kriterijem in prepustiti cehom vsaj nekaj svobode, če je hotela ohraniti med prebivalstvom svojo vlogo, kajti na prelomu iz srednjega veka v renesanso se je religiozna arogantost počasi začela umikati racionalnejši presoji modernega človeka.

LITERATURA

- ARENHEIM, R. (1974): *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley.
- BALTRUŠAITIS, J. (1991): *Fantastični srednji vijek*, Svetlost, Sarajevo.
- BENZ, E. (1995): *'Color in Christian Visionary Experience'*, v: *Color Symbolism*, Spring Publications, Woodstock.
- BRISAC, C. (1986): *The Thousand Years of Stained Glass*, Doubleday & Company, inc, New York.
- DiMAGGIO, P. (1997): *'Culture and Cognition'*, Annual Review of Sociology, št. 23.
- DUBY, G. (1989): *Vreme katedrala*, Nolit, Beograd.
- ELLADE, M. (1992): *Kozmos in zgodovina: Mit o večnem vračanju*, Hieron, Društvo za primerjalno religiologijo, Ljubljana.
- ERLANDE u BRANDENBURG, A. (1989): *Gothic Art*, Harry N. Abrams, Inc. New York.
- FOSTER, N. (1982): *Die Pilger: Reiselust in Gottes Namen*, Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main.
- GRISWOLD, W. (1987): *'A Methodological Framework for the sociology of culture'*, v: CLOGG C. (ur.): *Sociological Methodology*.
- GUREVIČ, A. (1981): *Problemi narodne kulture u srednjem veku*. Grafos, Beograd.
- GUREVIČ, A. (1994): *Kategorije sredovjekovne kulture*, Matica srpska, Beograd.
- GUREVIČ, A. (1995): *The Origins of European Individualism*. Blackwell, Oxford & Cambridge.

- HANAWALT, B. (1993): *Growing Up in Medieval London*, Oxford University Press, Oxford.
- HAUSER, A. (1961): *Socialna zgodovina umetnosti in literature*, Cankarjeva založba, Ljubljana.
- HEGEL, G. W. F. (1986): *Estetika*, BIGZ, Beograd.
- HILL, D. (1991): *A History of Engineering in Classical and Medieval Times*, Open Court Publishing Company, La Salle.
- HOLLISTER, W. C. (1998): *Medieval Europe: A Short History*, McGraw Hill, Boston.
- HUXLEY, A. (1993a): *Nebesa in pekel*, *Studia Humanitatis, Minora*, Ljubljana.
- HUXLEY, A. (1993b): *Vrata zaznavanja*, *Studia Humanitatis, Minora*, Ljubljana.
- Le GOFF, J. (1982): *Intelektualci u srednjem vijeku*, Grafički zavod Hrvatske, Biblioteka Zora, Zagreb.
- Le GOFF, J. (1985): *Za drugačen srednji vek*, *Studia Humanitatis*, Ljubljana.
- MARTINDALE, A. (1991): *Gothic Art*, Thames & Hudson, London.
- MILLER, E. in HATCHER, J. (1994): *Medieval England: Rural Society and Economic Change 1086-1348*, Longman, London.
- NORMAN, E. (1990): *The House of God: Church Architecture*, Style and History, Thames & Hudson: London.
- O'MEARA, T. F. (1989): *The Aesthetic Dimension in Theology*, v: D. Apostolos-Cappadona. (ur.): *Art, Creativity, and the Sacred: An Anthology in Religion and Art*, Crossroad, New York.
- OTTO, R. (1993): *Sveto, Društvo za primerjalno religiologijo*, Hieron, Ljubljana.
- PANOFSKY, E. (1994): *'Opat Suger iz St. Denisa'*, v: E. Panofsky: *Pomen v likovni umetnosti*, *Studia Humanitatis, eKUC – FF*, Ljubljana.
- PEČJAK, V. (1975): *Psihologija spoznavanja*, DZS, Ljubljana.
- PIRENNE, H. (1956): *Srednjeveška mesta*, Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- SCHAPIRO, M. (1989a): *Besede in slike*, v: M. Schapiro: *Umetnostno – zgodovinski spisi*, *Studia Humanitatis*, Ljubljana.
- SCHAPIRO, M. (1989b): *'O estetskih razsežnostih romanske umetnosti'*, v: M. Schapiro: *Umetnostno – zgodovinski spisi*, *Studia Humanitatis*, Ljubljana.
- THRUMPP, S. L. (1977a): *Social Control in the Medieval Town*, v: R. GREW . in N. H. STENECK . (ur.): *Society and History: Essays by Sylvia L. Thrumpp*, *The University of Michigan Press*, Michigan.
- THRUMPP, S. L. (1977b): *The City as the Idea of the Social Order*, v: R. GREW in N. H. STENECK. (ur.): *Society and History: Essays by Sylvia L. Thrumpp*, *The University of Michigan Press*, Michigan.
- THRUMPP, S. L. (1977c): *The Creativity of Cities*, v: GREW R. in STENECK N. H. (ur.): *Society and History: Essays by Sylvia L. Thrumpp*, *The University of Michigan Press*, Michigan.
- WELSCH, W. (1994): *Estetika in anestetika*, Anthropos, št. 1-3, Ljubljana.
- ZERUBAVEL, E. (1997): *Social Mindscapes: An Invitation to Cognitive Sociology*, Harvard University Press, London.