

Georges de la Tour s "caravaggievsko maniro" in njegove Magdalene

Sveča ali svetilka na mizi v rahlo zatemnjenem prostoru ponavadi nekaj naznanja. Prva misel, ki bi se nas utegnila dotakniti je: "Svetloba je upanje in upanje je svetloba". Za očeta krščanske ikonografije svetlobe velja Psevdodionizij Areopagit, ki je ob izteku poznega helenizma izoblikoval spekulativno mistiko luči. Čeprav je svetloba tudi v Svetem pismu simbol Boga, Božje navzočnosti, svetosti, navdihnjenosti, razodetja in spoznave Boga, je šele z *Areopagitovimi spisi* (*Areopagitica*) dobila spekulativno širino, ki je ključnega pomena za razvoj mistike in simbolike svetlobe predvsem v srednjem veku. Simbolika svetlobe je imela v vseh obdobjih krščanske umetnosti izredno velik pomen, ki se kaže tako v arhitekturi, kot v slikarstvu in kiparstvu. Imela jo je tudi v času baroka, a na povsem drugačen način kot kdajkoli prej.

Ob koncu renesanse je evropska, na katolicizmu sloneča kultura doživela močno reformatorsko gibanje, ki je povzročilo utemeljitev tako imenovanega protestantskega svetovnega nazora, a čeprav se le-ta ni posrečil, je bil vsaj začasni vetrovni val v družbeni atmosferi. Z veliko energije se je v mnogih evropskih deželah izvršila likvidacija tega gibanja s tako imenovano protireformacijo, v Cerkvi pa je nastala nova koncentracija organiziranih sil ter močno potenciranje verske in še posebej univerzalne, vse združujoče cerkvene misli. Zmagoslavna Katoliška cerkev, ki je dobila odlično pomoč v borbenem redu jezuitov, je pritegnila v svojo službo v izdatni meri tudi umetnost, tako da je barok ponovno zažarel predvsem

v sakralni umetnosti ter obenem v najmočnejšem vidnem izrazu zmagoslavja Cerkve nad zmotami in pretečimi nevarnostmi. Vse sloje je prevzelo neko posebno, stopnjevano duševno stanje, ki je glavna podlaga čudovite raznolikosti in splošne pomembnosti tega umetnostnega sloga. Prav tako je pomembno, da je to obdobje z izrazito versko miselnostjo združevalo tudi skrajno stopnjevanje čustvenega življenja, tistega "človeškega", kar daje tej umetnosti primes izrazite čutnosti, ki je dvignjena nad nekaterimi situacijami vsakdanjosti.

Prav tako se ne da prezreti, da je bila kljub protestantizmu, ki je velik del Evrope odtrgal od katolištva, katoliška ekspanzija in njen ugled v svetu v obdobju baroka tako močna

kot nikoli prej. K širjenju njegovega vpliva v svetu je namreč prav tako veliko prispevala španska kolonializacija novega sveta, nizozemska trgovina, da so ga proti Vzhodu širile akcije za zbliževanje krščanskih cerkva, ter da mu je notranjo prodorno moč v srednji Evropi in drugod utrdil borbeno se uveljavljajoč že prej omenjeni jezuitski red. Širil pa ga je prav tako ugled najvplivnejših vladarskih dvorov, še posebej sijaj francoskega dvora in ugled kulturne reforme Petra Velikega v Rusiji, ki je pri izvajanju kulturne reforme uporabljal zahodnoevropske moči. Tako kot gotiko in renesanso so različne dežele različno sprejemale tudi barok in mu večinoma dajale prav zanimivo, svojstveno obliko.

V Franciji je barok postal izrazit dvorni slog. Vpliv dvora na razvoj okusa pa je bil tako velik, da razvojne stopnje francoskega baroka označujemo z imeni vladajočih kraljev. Višek francoskega baroka tako pomeni stil Ludvika XIV.¹ Značilno za omenjeni stil, predvsem v arhitekturi, pa je, da je kljub ozki zvezi z Italijo, od tega sloga odklanjal njegove najbujnejše oblike, prav zaradi okusa lastnih jasnejših, klasično resnih oblik. A tokrat nas zanima zgolj francosko slikarstvo. Natančneje, Georges de La Tour. Preden pa želimo obiskati baročno slikarsko Francijo, moramo narediti še korak v Italijo, natančneje v Rim, da spoznamo, kaj edinstvenega je zaznamovalo baročno slikarstvo in je sprva nastalo prav tam.

Temelji baročnega slikarstva, ki so v Rimu nastali v zadnjem desetletju 16. stoletja, slonijo na dveh bistveno povsem različnih pristopih: klasicizmu, ki ga je zagovarjal Annibale Carracci, ter realizmu, za katerega ima zasluge Michelangelo Merisi da Caravaggio. Umetniške invencije in slogovne opcije evropskih umetnikov so se vse 17. stoletje in še dlje vrtele okrog teh dveh polov in iskale možnosti, da bi združile vso umetnost v močnejših iluzionističnih učinkih ali v prizorih iz vsakdana.

Annibale Carracci, ki je prišel v Rim leta 1595, je poslikal galerije v palači Farnese,

po kompozicijskih rešitvah, ki jih je povzel iz Michelangelovega obokanega stropa v Sikstinski kapeli, in po Rafaelovih freskah v Farnesini. Ob tem je dozorel in zaključil obdobje, ki ga je z bratom Agostinom in bratrancem Ludovicom začel na Akademiji degli Incamminati v Bologni. Annibalovo poetičnost zaznamo v nenehnem iskanju lepotnega ideala, ubrano zlitega z naravo v veličastnosti, za katero je dobil navdih pri klasičnih antičnih in sodobnih zgledih. Carraccijev uspeh je takrat privabil v Rim še nekatere druge umetnike iz Emilije, kot so Francesco Albani, Domenichino, Guercino ter Guido Reni, ki je bil glavni predstavnik kultiviranega, brezhibnega slikarstva in je bil takrat močno pri srcu akademskim krogom ter uradnim naročnikom.

Mladi Michelangelo Merisi di Caravaggio,² ki je prišel v Rim okoli leta 1593, pa se je lotil slikanja s povsem "neakadetskimi" sižei, kot so tihožitja in žanrski prizori. Na njih je stapljal moralne vrednote z naturalističnimi prebliski ter dosegel izredne vizualne učinke. Toda njegov prevratniški jezik, ki se ga je prijel ime *caravaggismo*, se je razbohotil šele na ciklih v kapeli Contarelli (1597–1602) in v kapeli Cerasi (1600–1601), v katerih je verska pripoved podana kot nasilna in surova resničnost, saj je poudarjena z močnimi svetlobnimi kontrasti, brez tolažniških likov, ki so sicer običajni v verski ikonografiji. Caravaggio je pri slikanju kmalu opustil žive in sijajne barve iz prvega obdobja in se odločil za bolj dramatično in *strožno osvetlitev*, ki je pozneje postala zgled vrsti italijanskih in tujih umetnikov, ki jih označujemo za "*caravaggievske*". Prav tukaj je zažarel tudi njegov zgovoren *chiaroscuro*.³ Caravaggieva slikarska tenkočutnost, posledica proučevanja resničnosti in odklanjanja akademskih pravil, je bila čisto nasprotje Carraccijev, katerih slikarstvo je temeljilo na študiju klasičnih renesančnih vzorov. Nasilna in brezobzirna uporaba svetlob in senc, s katero je umetnik upodabljal ozračje, podobe, čustva, je pri takratnih umetnikih vzbujala občudovanje ter postala svoj slog

"caravaggievska manira". Sicer pa je sploh težko ugotoviti Caravaggiovo zapuščino, saj ni imel niti lastne delavnice niti uradnih učenec. Tisti, ki jih je navdihnilo njegovo delo, so pogosto samo površno doumeli mojstrovo dramatično globino, saj so jih bolj prevzeli tematična in prepričljiva prizorišča ter surovo realistični opisi, kot pa tragična in izmučena človečnost, ki se je skrivala za temi oblikami. Caravaggio je ustvarjal v Rimu, Neaplju, na Malti in na Siciliji. Leta 1606 je moral zaradi umora, ki ga je storil, zapustiti Rim. Umrl je 18. julija 1610 v Porto Ercole, severno od Rima. *Caravaggievska manira* je za tem osvojila lepo število sodobnih evropskih slikarjev. Znašla se je prav tako v Franciji in se tam srečala z enim od omembe vrednih baročnih slikarjev, Georgesom de La Tourjem. Rojen je bil leta 1593, v Vic-sur-Seille, v vojvodini Lotaringiji. Njegova družina je bila katoliška, pa tudi samo mesto Vic je bilo močna skala katolicizma, v nasprotju s protestantizmom, prav tako očitno afirmiranim v omenjenem okolju. Zelo malo je znanega o umetnikovem življenju in učenju, saj do danes ni bil najden niti umetnikov portret ali slika, ki bi vsaj za nianso osvetlil njegov značaj. Iz njegovih del je razvidna le njegova sentimentalnost do religije, saj je bil tako imenovani "slikar Magdalen" morda celo nekakšen sveti laik ali mistik, "preobremenjen" z absolutnim.⁴

Iz dokumentacije o njem je prav tako razvidno, da je bil Georges sin peka Jeana de La Tourja ter Sybille, rojene Molian, ki je izhajala iz plemiške družine. V njunem zakonu se je rodilo sedem otrok, med katerimi je bil Georges drugi.

Otroštvo je preživel s starši v Vicu. Sama pot njegove izobrazbe je dokaj nejasna. Nekateri dokumenti vsebujejo podatek, da je že v rani mladosti obiskal Italijo in Nizozemsko, skoraj gotovo pa je, da je med leti 1610 in 1616 bival v Italiji, saj so večinoma vsi znani lotarinški ustvarjalci tega časa (Francois de Nome, Dedier Barra, Jacques Callot, Claude Gellée idr.) odšli južno od Alp. Našel se je celo dokument, ki navaja, da naj bi bil "Georges

de la Tour allievo di Guido Reni" (učenec G. Renija), čeprav je ta informacija vendarle dvomljiva. Kljub vsemu pa je iz samih del razvidno, da se je de La Tour navdihoval pri toskanskih umetnikih, predvsem v *caravaggiovem* krogu. Dejstvo je, da de La Tourjeva dela odražajo baročni naturalizem, ki ga je nedvomno dosegel tudi preko nizozemskih *utrechtskih caravaggistov*⁵ ter nekaterih drugih sodobnikov s severa, še zlasti pri Hendricku Terbrugghenu.⁶

Georges de La Tour se je okoli leta 1617 vrnil v Francijo, v Luneville, kjer se je poročil z dekletom iz plemiške družine, Diane Le Nerf. Tri leta kasneje si je v svojem idiličnem mestu, ki je bil del neodvisnega vojvodstva Lotaringije, uredil ugleden slikarski atelje, v katerem je preživel čas do leta 1641. V tem obdobju je slikal predvsem žanrske in verske prizore. Leta 1638 je dobil v Franciji naziv "*peintre ordinaire du roi*", (kraljevi slikar), do tedaj pa je prav tako veliko ustvarjal za vojvodo v Lotaringiji. V pesnitvi tiskalca in zbiratelja Abbeja de Marollesa lahko preberemo naslednje:

*"Those whom I shall name do honor to
Lorraine,
Henri Hubert, Merlin, Nicolas de la Fleur,
And Nicolas de Bar, Courtois full of
warmth,
Des Ruez of Nancy, La Tour joins without
pain".⁷*

Georges de La Tour med leti 1639 in 1642 ni omenjen v registru Lunevilla. Nato se je ponovno pojavil in se vključil v frančiškansko versko obnovo; po tem dogodku pa so se na njegovih platnih pričele rojevati zgolj verske ikonografske teme.

Georges de La Tour je imel enega sina, Étienno, rojenega leta 1621, ki je bil hkrati njegov učenec. Vsa de La Tourjeva družina pa je umrla leta 1652 zaradi epidemije, ki je pokosila bolj ali manj ves Luneville.

Izjemna umetnost Georgesa de La Tourja pa se nedvomno nahaja v njegovi paleti. Zanj značilni barvi sta škrlatno rdeča ter nežno vijoličasta, torej barvi, ki v Italiji nista imeli svojih konkretnih predhodnikov. Podobne

barvne tone je mogoče zaslediti tedaj le v Holandiji, pri slikarskih delih Hendricka Terbrugghena. Nato sledijo pri de La Tourju še cinobrase, žareče vijoličaste ter lahkotno prevladujoče žvepleno-rumenkaste barve. Ti toni gradijo pomembno barvno harmonijo, kateri pa prav tako ne najdemo paralele med njegovimi sodobniki. Glede na njegovo približevanje religioznim temam ter s poznavanjem strogosti stila so mu v tem času nekoliko sorodni le bratje Le Nain.⁸ A le na videz. Bratje Le Nain se nikoli niso pretirano ukvarjali s prostornino, kot se je de La Tour. Njihove konture tudi niso tako odločne, saj so slikali bolj tavajoče v prostoru, medtem ko se slednji očitno poslužuje čiste umetnosti Caravagievega repertoarja. Sicer pa je bil de La Tour eden izmed tistih tedanjih sodobnikov, ki so se še posebej ukvarjali s prizori v temi, in med temi je prav on podal tako imenovano "študijo o kemiji svetlobe". In če želimo razumeti to njegovo izjemno skrivnost, se moramo brez dvoma podati na zanimivo pot k njegovim *Magdalenam*.⁹

V de La Tourjevem repertoarju je nastalo kar nekaj ikonografskih prizorov na temo "Magdalena". Vendar tri slike s to vsebino zagotovo izstopajo: *Magdalena ob dveh plamenih*, *Magdalena z ogledalom* in *Magdalena z oljenko*. Sama se bom bolj posvetila *Magdalen* ob dveh plamenih (okr. 1635–1640, Muzej Wrihtsman, New York), včasih imenovani tudi *Magdalena spokornica*.

Gledalca pred upodobitvijo že na prvi pogled očara mistični nokturmo, ki se približuje religioznemu idealu samostanskih redov tistega časa. Sveta podoba, torej Magdalena, namiguje, da zapušča vsakdanji svet in odhaja v samostansko samoto. Počasne kretnje, jedrnatost, v katerih je tudi skrivnost francoske klasike, meditacije in celo ekstaze, ločitev od sveta in njegove *vanitas*, pa tudi sprejem drugačnega razmišljanja, žalosti, trpljenja, sočutja in neskončne miline. Poseben učinek daje vsemu naštetemu le šibka svetloba v temi. Plamen sveče nam razodeva, da je pred nami simbol samote, pokoja in miru.

Magdalena sedi ob mizi, na kateri je ogledalo, ornamentika le-tega pa je posledica pohištenega okrasja, ki je tedaj, v 17. stoletju, vladalo bolj na severu Evrope. Ogledalo samo je simbol krhkosti ter iluzije. Poleg njega stoji preprost, nizek, stabilen in nevpadljiv svečnik, v katerem je prižgana sveča, njen odsev pa je viden v ogledalu. Odsev je le utvara v črnini pravokotnika. Prav po tem nosi umetnina naslov: *La Madelaine aux deux flammes* (Magdalena ob dveh plamenih). Seveda je v resnici navzoč le en plamen in ta ponazarja simbol časa, ki mineva. Njegov vertikalni zagon prepričljivo vabi dušo, naj se odpre nadčutnemu.

Ob svečniku na mizi, kot tudi na tleh ob Magdaleninih nogah, leži nakit. Te dragocenosti nam sporočajo, da so odvržene ter da ne bodo nikoli več služile svojemu namenu. Sedaj je namreč Magdalena prestopila nov prag svojega življenja in ti predmeti so le še spomin na njeno preteklost.

Še vedno pa ima oblečeno dolgo, temnordečo, ob robovih okrašeno krilo, ki prav tako ni več v skladu s potovanjem v njeno na novo izbrano življenjsko pot. Na zgornjem delu telesa ima oblečeno belo, od vratu pa skoraj do pasu odprto bluzo, katere rokavi so od ramen navzdol bogato nabrani v gube, ob robovih, med komolcem in zapestjem pa se nenadoma zožijo v manšeto. Gre za tip bluže, ki je v tedanjih časih imela preprosto vlogo, saj so jo ženske nosile v kombinaciji s korzetom ali pa s kakšnim drugim kosom oblačila.

Ti dve oblačili, krilo in bluzo, dajeta prav tako zgovorno prisposodobu: krilo, ki še vedno spominja na Magdalenino preteklost, ter bluzo, ki postaja v skladu z njenim novim poslanstvom. V celoti je viden le rokav desne roke, levega pa delno prekrivata Magdalenini sklenjeni dlani, ki počivata na lobanji na njenih kolenih. Lobanja je simbol meditacije.

Slikarsko delo nam sporoča, da so nekateri predmeti, ki počivajo z Magdaleno v prostoru, njena nova govorica ter njena nova življenjska pot, ki si jo je sama izbrala. Njen obraz je obrnjen proč od gledalca in celo profil je

Kako naj izvem, da si zmeraj v bližini?
Saj JAZ SEM Stvaritelj nebes in zemljé.
Z besedo obudil v življenje sem vse. (po Ps 33,6-9)
(foto: Janez Oblonšek)



komaj viden. Vidimo le kanček njenega desnega očesa, konico nosu in najbrž na pol priprta usta. Desna ličnica in njeno telo ne ponazarjata Magdalenine telesne askeze, saj ni vdrti in izmučena, temveč je lepo okroglo oblikovana. Tudi njeno telo ni izčrpano, v primerjavi s telesom katerega drugega de La Tourjevega svetnika (npr. sv. Hieronima, Muzej v Nantesu).

Magdalenini lasje so dolgi, gladki, temno rjave barve, padajo ji preko ramen, po hrbtu navzdol. Niso prav nič nakodrani ali spleteni v kite, torej niso več v okrasni funkciji, saj se podreajo novo nastalim razmeram.

Magdalenin pogled ni usmerjen k prižgani sveči, k ogledalu ali k lobanji, kot bi morda pričakovali. Očitno je, da je te predmete že sprejela, se z njimi soočila, jih celo izbrala za svojo novo simbolično govorico in jih v nekem oziru tudi "prerasla". Trenutno jih pušča same, njene oči pa lebdijo nad njimi, usmerjene v temo, nad ogledalom. Usmerjena je sama vase, kajti veliko ima opraviti sama s seboj.

Pri Magdaleni se francoski slikarski duh prepozna po tem, da je slika vsekakor med zelo kvalitetnimi. Magdalena tudi ni tip krepke, čvrste ali okorne ženske, obložene z brezštevilnimi napakami in človeškimi zablodami. Zaveda se namreč ženske miline in nežnosti, prav tako pa tudi neprimerljive veličine svojega poslanstva. Prav tako se tudi zaveda, da jo bo žrtvovanje popeljalo naproti k miru, ki je neskončna distanca med človeštvom in božanstvom. Slikarsko delo *Magdalene ob dveh plamenih* je namreč sestavljeno iz ideje spokornosti kot odrešiteljice. Odlično izraža svojstven občutek sakralnosti, ki ga je znal de La Tour čudovito izraziti. Prav tako je dobro vidna religiozna sramežljivost čustev ter globina poštenosti glavne akterke. Vsekakor nas preseneti tudi dejstvo, da *Magdalena ob dveh plamenih* ni edina de La Tourjeva *Magdalena*. Obstajata še dve omembe vredni varianti, ki pa se od omenjene razlikujeta v posameznih detajlih.

Magdalena z ogledalom (Muzej Lorrain, Nancy) je morda nekoliko bolj izpovedna.

Magdalena sedi ob mizi, na kateri so ogledalo, knjiga in na njej lobanja, za lobanjo prižgana sveča, od katere vidimo le vrh ter migajoče dvigajoči se dim. Magdalena si z desnico podpira obraz, ki je naslikan iz profila, s prsti leve pa se skorajda boječe in zaupno dotika lobanje. Njene oči so usmerjene v ogledalo, ki pa ni odsev ženskega obraza, temveč dela knjige in lobanje. Duša je daleč proč od njenega telesa. Daje vtis, kot da je "razlita" po vsej sliki, v bistvu pa odseva od lepega profila Magdaleninega obraza.

Sledi *Magdalena z oljenko* (Muzej Louvre, Paris). Ta je izmed vseh treh najbolj stroga, najbolj dovršena in hkrati najbolj razgaljena. Spokornica ponovno sedi ob mizi, na kateri so tokrat: oljenka, dve knjigi – ena na drugi, križ ter bič. Magdalenina glava z razpuščenimi lasmi je sklonjena, podpira si jo z levico in njen obraz je ponovno viden iz profila. Desnica ji počiva na lobanji na njenih kolenih. Njena ramena ter noge od kolen navzdol pa so tokrat razgaljena. Zakaj se je umetnik odločil za takšno varianto, si lahko interpretiramo po svoje.

Dejanske spremembe, ki jih med njimi opazamo, pa niso nikoli izrazito pozornost vzbujajoče. Pozornost namreč pritegne vedno na novo vzbujajoča in drugačna atmosfera: odsev sveče pri prvi, odsev lobanje pri drugi in mrtva narava pri zadnji Magdaleni. Tri podobe se med seboj razlikujejo in hkrati razjasnjujejo v ovoj temi, ki jo prelamlja plamen sveče. Torej svetloba. Takoj lahko spoznamo, da je nekaj nepojmljivega in uročenega v tem: morda simboli spomina, tišine in miline, ki se hkrati pridružujejo igri oblik. Prisotno in odsotno, bližnje in oddaljeno se na nek način prepletajo med seboj. Magdalenino telo prav tako ni zgolj fizična identiteta; bogatijo ga tako spomini in sanje, kot preteklost in prihodnost.

Sveče igrajo eno od očitnih vlog v vseh treh kompozicijah. Bledi plameni združujejo njegove predmete, sama sveča pa je izvor razpršene svetlobe, ki pa je daleč od realne; je brezčasna. De La Tourjeva vizija sveta je

nedvomno poetična. Njegova svetloba namreč ustvarja prežemajočo harmonijo in spokojno atmosfero nekega "drugega sveta". Svetloba *Caravaggiene manire* dela predvsem na izolaciji figur od temnega ozadja. Tako de La Tourjeve Magdalene niso le izolirane iz teme, temveč iz nje žarijo. Interpretiral jih je kot tisto čistost, ki biva v osrčju teme. De La Tour pa ne slika zgolj temnega ozadja kot *temo* samo po sebi, temveč noč, v kateri najde protagonist marsikateri odgovor, ki si ga želi. Človekovo oko je namreč najpopolneje uglašeno na somrak in ne na dnevno svetlobo. Globoka senca in tema sta pomembni, saj zameglita ostrino vida, prikrita globino in oddaljenost ter primamita periferni vid ter domišljijo. In prav to nam je znal de La Tour v svojih *Magdalenah* čudovito prikazati.

Slikarska dela Georgesa de La Tourja so bila kar nekoliko v senci vse do leta 1915, ko se jim je posvetil likovni kritik, Nemec Herman Voss, ter jih rekonstruiral na podlagi dveh signiranih del: *Angel se prikaže sv. Jožefu in Petrova zatajitev*, obe iz Muzeja v Nantesu. Umetnine pod njegovim imenom so bile do takrat pripisane Diegu Velásquezu, Franciscu de Zurbaránu, Janu Vermeerju, bratom Le Nain in Mauricu da La Tourju. Razstava *Les peintres de la réalité*, ki je bila leta 1934 v Parizu, je prvič predstavila dvanajst de La Tourjevih slik. Nekatere so celo omogočile spoznanje de La Tourjevega *diurna* (dnevnega), ki je razbilo zadnje dvome okoli nekaterih avtorjevih umetnin (npr. *Igralec girlande*, muzej v Nantesu).

Za osvetlitev baročnega slikarstva v Franciji nasploh se je dobro dotakniti še nekaterih vidnejših de La Tourjevih sodobnikov, ki pa kljub tedanji modi niso uporabljali *caravaggiene manire*, ki je bila bolj priljubljena na jugu Francije in v Lotaringiji. V prvih dvajsetih letih 17. stoletja so v Parizu in v Franciji nasploh v slikarstvu prevladoval različne usmeritve. Predvsem je bil priljubljen *manieristični slog*,¹⁰ v katerem sta nekaj odličnih del prispevala Amroise Dubois in Martin Fréminet, člana t. i. "fontainebleaujske šole". Seveda pa so nekateri umetniki manierizem

tudi zavračali, kot npr. Frans Pourbus II. ml., ki je bil po devetletnem službovanju pri mantovskem vojvodu leta 1609 imenovan za dvornega slikarja v Parizu. Bil je portretist in slikar cerkvenih kompozicij (*Zadnja večerja*, 1618, Louvre, Pariz).

Ko se je okoli leta 1624 Francija politično in gospodarsko okrepila, je to vzpodbudilo številne umetnike, da so se vrnili v prestolnico. Simon Vouet, ki je tedaj postal glavni dvorni slikar, je vpeljal v modo tip "liričnega" slikarstva, v prefinjeno bleščečem in dekorativnem slogu. Znova so se pojavile zahteve po elegantni risbi in obliki po antičnih vzorih, k temu po sta veliko prispevala rimska klasicistična struja in zgled Nicolasa Poussina (npr. *Pokrajina z Orfejem in Evridiko*, 1650, Muzej Louvre), ki je deloval v papeškem mestu leta 1624. To velja tudi za dela Clauda Gelléeja, imenovanega Lorrain (npr. *Pastoralna pokrajina*, 1648, Yale University Art Gallery, New Haven), ki je slikal predvsem v Rimu. Ustvarjal je idealizirane krajine, ki so popolne in imajo večno kakovost. Po Poussinovem zgledu je ustvarjal tudi Charles Le Brun, ki je bil avtor številnih nabožnih slik in zelo sposoben dekorater. V času Ludvika XIV. je na svojih platnih v Versaillesu v celoti pokazal svoj razkošni klasicizem v mitoloških, alegoričnih in zgodovinskih kompozicijah, s katerimi je slavil kraljevo moč.

Pomemben preobrat v francoskem slikarstvu je pomenila tudi ustanovitev *Kraljeve slikarske akademije* leta 1648; med ustanovitelji je bil Philippe de Champaigne, znameniti slikar zgodovinskih prizorov in portretov.

V 17. stoletju velja omeniti še velikega francoskega grafika, ki je deloval v Rimu in na medičejskem dvoru vse do leta 1621, ko se je vrnil v Francijo. To je bil Jacques Callot. Njegove grafike s krepko definiranimi in dobro okarakteriziranimi liki ter izvirno kompozicijo nedvomno sodijo v vrh francoske umetnosti.

Umetnost *chiaroscuro* je brez dvoma večji na mojstrskih umetnikov. V njihovih velikih delih senca in svetloba vseskozi globoko

dihata; senca vdihuje in osvetljava izdihuje svetlobo. Izjemno močan občutek prezenca na Caravaggievih slikah podobno izvira iz globine sence, v katero se pogreza protagonist, kakor dragulj na temnem baržunastem ozadju, ki vsrkava svetlobo. Senca daje obliko in življenje osvetljenemu predmetu. Je prav tako območje, iz katerega vznikajo fantazije, želje in sanje. Svetloba pa daje upanje! S to caravaggievsko maniro pa je živel in ustvarjal tudi Georges de La Tour.

LITERATURA

Muesham Gerd, *Paintings from the Fourteenth Century to Post-Impressionism*, New York, 1970

Benedict Nicolson and Christopher Wrihgt, *Georges de La Tour*, New York, 1974

Sveto pismo Nove zaveze, MK Ljubljana, 1991

André Malraux, *The Voces of Silences*, Garden City, New York, 1953

Jean-Pierre Cuzin, *La pittura francese al Louvre*, Editions Scala, Paris, 1983

1. Ludvik XIV. (1643–1715). Čas tega kralja ali veliko stoletje (fr. *grand siecle*) je obdobje največje francoske moči, ko je Francija kot največja evropska sila nadomestila Španijo in vzpostavila svojo kulturno prevlado. Ta prevlada ni bila presenetljiva: Francija je namreč imela močno vladno, imela je veliko kmetijsko proizvodnjo, njeno devetnajst- do dvajset milijonsko prebivalstvo pa je bilo daleč največje med vsemi evropskimi državami. Genialni prvi minister Richelieu je ustvaril močno monarhično oblast in Francija je dosegla daleč večjo stopnjo enotnosti, kot so jo imeli njeni tekmeči. Evropa je bila očarana nad razkošjem baročnega dvora v Versaillesu. Francosko modo oblačenja so posnemali vsepovsod, prav tako elegantne izdelke francoskih obrtnikov. Dela francoskih klasičnih pisateljev, kot so bili Racine, Molière in La Fontaine, so sprejeli kot vzor in francoščina je postala jezik ugajane Evrope. Govorili so ga nemški knezi in ruski plemiči, v tem jeziku so pisali mednarodne sporazume ter znanstvene knjige. Razkošje grand siecla, ki pa je temeljilo na hudih obdavitvah najrevnejših slojev in dragih vojaških pohodih, se je po kraljevi smrti umaknilo nemirnejšim časom 18. stoletja.
2. Michelangelo Merisi di Caravaggio (1571–1610) je bil iz Milana, kjer se je tudi izučil. Približno pri dvajsetih je odpotoval v Rim, kjer je sodeloval z G. Cesarjem, mogočnim in zelo iskanim umetnikom, ki pa se je kasneje obrnil proti njemu. Postal je ljubljene izobraženega in skrivnostnega kardinala Francesca Maria del Monte, ki je s svojim razbrzdanim krogom prijateljev močno vplival na Caravaggiov pogled na svet in umetnost. Mladi slikar je za kardinala naslikal niz slik, ki so imele velik vpliv na evropsko baročno umetnost. Zaradi prijateljevanja s kardinalom je dobival pomembna naročila od različnih uglednih ljudi. Sledila so njegova dela, v katerih sta prišla do izraza umetnikov radikalni

naturalizem, predvsem pa revolucionarna uporaba svetlobe in sence (*chiaroscuro*), ki je dosegla vrhunec v Marijini smrti (ok. 1605, Muzej Louvre, Pariz).

3. *Chiaroscuro* (it. "svetlo-temno") je v slikarstvu način medsebojnega učinkovanja osvetljenih in temnih površin. Začetni slikarji so bili v tem stilu inspirirani od Caravaggia, ki je bil znan pod t. i. imenom "slikar temne manire", saj se njegove figure v motivih, v globokih sencah potapljajo v ozadje. Močni kontrasti svetlih in temnih učinkov delujejo zelo dramatično ter skoraj baročno teatralno. *Chiaroscuro* je namreč močno vplival na razpoloženje in čustva upodobljenec. Odmik od standardnega osvetljevanja likovnih del je v slikarstvu ustvaril nenavadne impresivne ter vizualne prostorske učinke.
4. Gerd Muesham, *French painters and paintings from the XVII. Century to post Impressionism*, New York 1970, p. 88
5. Utrechtski caravaggisti, skupina slikarjev, ki je v 17. stoletju po zgledu Caravaggiovega slikarstva ustvarjala v severni provinci Utrecht.
6. Hendricku Terbrugghenu, Hendrick Jansz ter Brugghen (ali Terbrugghen) (1588–1629) je bil nizozemski slikar in hkrati eden izmed članov utrechtskih caravaggistov. Okoli leta 1604 je odpotoval, kot številni njegovi sodobniki (razen Rembrandta, ki je bil že znan po svojem lastnem slogu), v Italijo. V Rimu je bil Terbrugghen v neposrednem stiku s Caravaggiom.
7. Abbe Michel de Marolles, *Le livre des peintres et des graveurs*, Paris 1979, p. 47
"Tisti, ki jih naštejem v čas Lorrene, Henri Hubert, Merlin, Nicolas de La Fleur, Nicolas de La Bar, Cuortois, poln topline, Des Ruez of Nancy, se La Tour pridruži brez bolečine".
8. Bratje Le Nain: Antoine, Louis in Mathieu so bili francoski baročni slikarji, doma iz Laona, vendar so že zelo zgodaj delovali v Parizu. Slikali so portrete, pa tudi velika platna z versko in mitološko vsebino, vendar so najbolj zanimiv del njihove umetnosti podobe in kmečkega življenja (npr. *Kmečka družina* in *Kmečko kosilo*, obe v Louvru).
9. Marija Magdalena, od Gregorja Velikega – ki je umrl leta 604 – dalje je zahodna Cerkev v svojem izročilu, liturgiji, legendah, umetnosti in ljudski pobožnosti Marijo Magdaleno enačila z Marijo iz Betanije, Lazarjevo in Martino sestro ter z brezimno "veliko grešnico" (Lk 7,37). Čeprav so novejši razlagalci Svetega pisma Nove zaveze sprejeli razlago latinskih cerkvenih očetov in pisateljev vzhodne Cerkve, ki razlikujejo tri različne osebe, traja to enačenje marsikje še vedno. Vendar moramo podobo Marije Magdalene ločiti od podob dveh drugih žena: od brezimne grešnice v farizejevi hiši in Marije iz Betanije.
Žena, ki se je kakor toliko drugih žena v njenem času in njeni deželi imenovala Marija, je bila iz Magdale, kot izvemo iz njenega priimka "Magdalena". Svetopisemskih osnov za enačenje Marije Magdalene z Lukovo grešnico, z Marijo, Martino sestro, ali z ženo, ki je Jezusu pred trpljenjem maznila noge, je premalo. Marija Magdalena je morda ena izmed redkih, ki ji svetopisemski pisatelji lastnemu imenu dodajo še ime kraja, od koder izhaja. V Jezusovem času je bilo mestece Magdala, od koder torej naj bi bila Marija Magdalena doma, cvetoč majhen kraj, katerega prebivalci so se preživljali z ribolovom.
V evangelijih je Marija Magdalena pogosto omenjena skoraj vedno v povezavi z drugimi ženami, katerih imena pa se menjajo. Vse spadajo v krog Jezusovih učencev.
Iz Lukovega evangelija (Lk 8, 1–3) lahko razberemo nekaj

značilnosti Marije Magdalene: priključila se je skupini, ki je sledila Jezusu, podobno kot tudi nekaj drugih žena. Samo iz kratke omembe v Lukovem evangeliju (Lk 8,2) in dopolnila k Markovem evangeliju (Mr 16,9) izvemo, da je Jezus izgnal iz nje sedem hudih duhov. Tekst nam tudi osvetljuje, da je bila izkušnja ozdravitve razlog, da je Marija Magdalena svoje življenje radikalno spremenila.

Kratka omemba hoče povedati, da je bila Marija popolnoma "obsedena", povsem v oblasti demonov, v oblasti zlega in temnega. Po Jezusovem delovanju je izkusila, da Bog želi rešitev ljudi, torej hoče tudi njeno rešitev. In to dejstvo je temeljito spremenilo njeno življenje. Marija Magdalena je torej sodila k skupini žena, ki so skupaj z drugimi učenci spremljale Jezusa. Spadala je k "služečim ženam" v Gospodovem spremstvu. Za njim so hodile od mesta do mesta in od vasi do vasi (Lk 8,1).

Marija Magdalena je tudi opazovala, kam so Jezusa položili, za tem, ko so ga vzeli iz križa (Mr 15, 47). Predvidevamo, da je bila med ženami, ki so spremljale Jezusovo telo do groba (Lk 23,55 – je ne imenuje izrecno po imenu). Ob umrlem bedi

pri grobu (Mt 27,61). Marija Magdalena je bila torej žena, ki je Jezusa spremljala od Galileje do Jeruzalema, od začetka do konca. Sodi torej med tiste, ki so hodili za Jezusom.

Evangelisti nam posredujejo sliko Marije Magdalene kot žene, ki je na svojem telesu izkusila, kaj pomeni "biti ozdravljen", in je na temelju te izkušnje ljubila Jezusa in mu sledila. Zanj je dala vse svoje moči in vse svoje premoženje, mu ostala zvesta v njegovi katastrofi in postala prva in najpomembnejša velikonočna poslanka. Grki so jo že od nekdaj častili kot "nosilko mire in enakovredno apostolom". Upodabljajo jo s posodico z mazilnim oljem, pod križem, kot spokornico z razpuščenimi lasmi, s knjigo, s Križanim, z bičem in z mrtvaško glavo.

10. *Manierizem* je nagnjenje k elegantnim, pretirano dolgim, pogosto zapleteno in strastno razgibanim figuram z majhnimi glavami, razkošnimi oblačili, ostrimi barvami ter močnimi nasprotji med svetlobo in temo. Gre za v globino vodeče prostorske perspektive in nenavadno, pogosto tudi zamaknjene teme.