

Bazilika sv. Marije Magdalene v Vézelayu in posredovanje vere preko podobe

Namen tega članka je поблиže spoznati eno od dragocenosti iz bogate zakladnice cerkvene umetnosti, baziliko sv. Marije Magdalene v Vézelayu v Franciji, in sicer v luči vprašanja o razmerju med podobo in vero, med umetnostjo in teologijo.¹

Vézelay

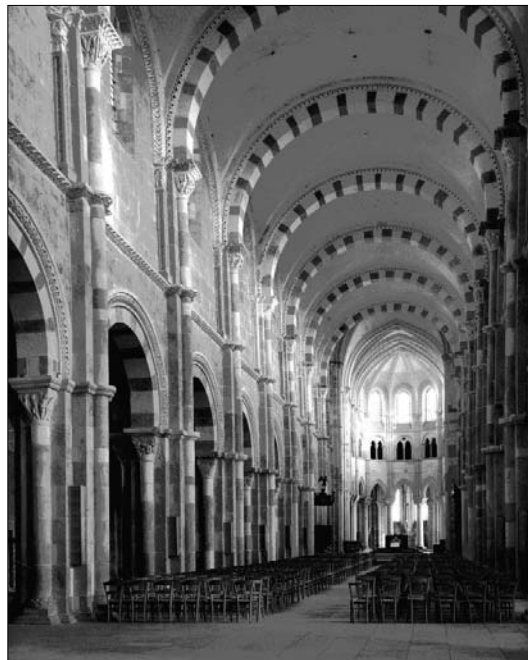
Vézelay se je zapisal v zgodovino kot pomembno romarsko svetišče, kamor so dobri dve stoletji množično prihajali častit relikvije sv. Marije Magdalene, vse dokler se ni pobožnost do Magdalene preusmerila v Provanso. Vézelay je znan tudi kot eno od izhodiščnih mest za romanje v Kompostelo, ne nazadnje pa tudi kot kraj, ki so ga pogosto obiskovali kralji in papeži in kjer je sv. Bernard pridigal križarjem. Tek stoletij je iz tega pomembnega srednjeveškega mesta naredil majhno vas, ki bi bila danes pozabljena, če ne bi zaradi svoje cerkve vsako leto sprejela približno 800.000 romarjev in turistov.

Simbolika arhitekture

Vézelayška cerkev je bila zgrajena med leti 1120 in 1150 in velja za enega najlepših biserov romanike.

Kot vemo, se je v četrtem stoletju krščanska bogoslužna zgradba na zahodu izoblikovala na osnovi rimske bazilike in ta oblika je ostala v veljavi tudi v romaniki. Že samo ime "romanika" izhaja iz prepričanja, da se je ta arhitektura navdihovala pri rimski. V začetku je romanska arhitektura zasnovana

na debelih zidovih, kasneje pa se razvijejo masovno bolj uravnotežene zgradbe, v katerih je vse več luči. Ena poglavitnih domislic romanske arhitekture je razvoj stebrov in slopov v različne tlorisne oblike, ki ustvarjajo igro svetlobe in sence. Običajno so podnožja stebrov okrašena z rastlinskimi ali živalskimi motivi. V vézelayški cerkvi pride to še posebej do izraza, ker so dekoracije iz belega kamna, podlaga pa je temnejša. Cerkveni zidovi in stebri so namreč zgrajeni iz kamnov različnih odtenkov, od rjavih do rumenkastih, včasih celo zelenkastih in rožna-



Slika 1

tih, kar v notranjosti cerkve ustvarja ozračje toplote, k temu pa še dodatno pripomore svetlo-temna raznolikost arkad in obočnih reber. Prav zaradi te skladnosti uporabljenih materialov in bogatega učinka preprostih sredstev velja vézelayska bazilika za romansko mojstrovino (*Slika 1*).

Romanska simbolika gradi svoje vsebine in pomene z geografskimi pojmi (npr. nebo in zemlja, vzhod in zahod) ter z igro geometrijskih oblik (kroga in kvadrata). Morda ni odveč obnoviti pomen teh osnovnih simbolnih likov.²

Nebo je že s samim obstojem simbol presežnosti, moči, nespremenljivosti. Ni slučaj, da prva vrstica Svetega pisma postavi nebo in zemljo kot temeljni razsežnosti človeškega pojmovanja prostora in da se tudi Razodetje konča z veličastnim videnjem nebes. Zemlja in nebo predstavljata izhodiščno in ciljno točko, med njima pa se odvija človekova pustolovščina. Sakralna arhitektura se

vključuje v to kozmično vizijo, ker simbolično posnema strukture, po katerih se je nevidni in presežni Bog vidno razodel.

Predstava neba je povezana s simbolom središča in *kroga*. Že od 4. stoletja, če ne prej, je za kristjane krog pomenil nebesa, kvadrat pa zemljo. Pomenljivo je, da so krog, ki je simbol okna, odprtega v onostranstvo, uporabljali tako v arhitekturi kot v ikonografiji. Mandorla oz. svetlobni sij okrog svete osebe je namreč variacija kroga. Za simboliko kroga ali kvadrata v romaniki ni potrebna popolnost geometrijske oblike; krog je izražen tudi v polkrogu ali v obokih, v tlorisu apsida, v timpanonu ... Podobno velja za simbolično kvadrata.

Kvadrat predstavlja "zemljo", se pravi tisto, kar je nasprotno presežnosti nebes. Do kvadrata pridemo preko *križa*, ki nakazuje štiri smeri prostora in ki pokaže, da središče kvadrata sovpada s središčem kroga. V križu sta združena nebo in zemlja. Med vsemi simboli je prav križ najbolj univerzalen, najbolj celosten. Je simbol posredništva, simbol večne edinosti veselja in komunikacije med nebom in zemljo.

Križ je osrednja tema romanske cerkve. Poleg tlorisa pogojuje tudi druge arhitektonske in ikonografske izraze, bodisi v pokončni obliki kot simbol Kristusove žrtve, bodisi v obliki "X" kot začetnica Kristusovega imena. Obliko križa lahko, kakor v Vézelayu, najdemo tudi v tlorisu slopov, ki postanejo tako predstavniki združitve med človeškim, zemeljskim elementom (kvadratna osnova) in božjim, nebeškim (polkrožni dodatek).

Krožno obliko, ki je dodana kvadratni, najdemo tudi na vsakem romanskem portalu. Geometrijske oblike portala nakazujejo, da gre za prehod med zemljo in nebom, za komunikacijo med človeškim in božjim. Temeljno vprašanje romanske arhitekture je prav "kvadratura kroga". Prehod od kroga h kvadratu in od kvadrata h krogu je eden



Slika 2

temeljnih ključev za razumevanje romanskih cerkva in še posebno njihovih portalov. Na portalu vézelske cerkve (*Slika 2*) je ta simbolika prehoda poudarjena tudi s križem, ki je zelo viden zaradi arhitrava. Tako križ kot tudi sam portal s krožno-kvadratno obliko kaže na Kristusa, ki je o sebi rekel: "Jaz sem vrata. Kdor stopi skozi me, se bo rešil" (Jn 10,9). Kakor v cerkev lahko vstopimo samo skozi vrata, tako gremo v nebesa samo zaradi Njega in po Njem. Prehod se uresniči v Njem, in ta prehod je krst. Portal torej vabi vernika k spominu na krst, s katerim je prešel iz smrti v življenje.

S tem se dotaknemo tudi vprašanja simbolične vloge, ki jo imajo posamezni deli cerkvene stavbe oz. cerkev kot taka.

Cerkev oz. svetišče je simbol telesa. Kamnito svetišče je podoba telesnega templja, ki ga je Bog od vekomaj pripravil za svoje prebivališče, s Kristusovim učlovečenjem pa je ta podoba dobila svoj pravi smisel. Cerkev kot zgradba je torej v prvi vrsti simbol Kristusovega telesa, v katerega smo vcepljeni s krstom, in kot taka je živ organizem. Prav zaradi pojmovanja cerkve kot nečesa živega najdemo v romanskih cerkvah tudi številne nepravilnosti (neenakomerne razdalje med arkadami ipd.). Ne gre za nesposobnost, da bi ustvarili popolnoma pravilne geometrične oblike, ampak za prepričanje, da se življenja ne da ujeti v sheme. Romanske cerkve torej težijo k temu, da odstopajo od preveč toge urejenosti in simetrije v imenu svobode življenja.

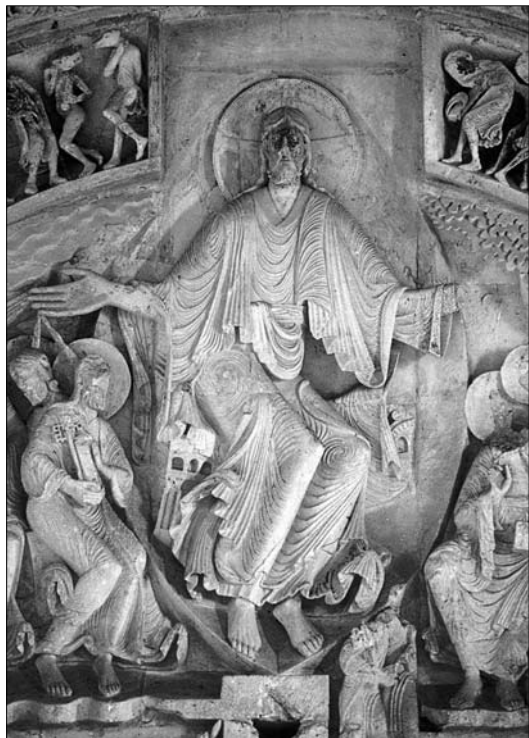
Pročelje je za svetišče to, kar je obraz za človeka, se pravi zrcalo njegove notranjosti. Če je cerkev živ organizem, je pročelje njen obraz, na katerem vidimo to, kar nas čaka znotraj. Pročelje ima podobno vlogo kot ikonostas, na katerem zremo skrivnost, ki se obhaja na oltarju za njim. Kakor vzhodne ikone tako tudi romanske stvaritve izražajo neko prisotnost tega, kar upodabljajo. Zato je pročelje – kakor tudi cerkev v svoji notranjosti



Slika 3

– poseljeno z množico angelov in svetnikov ter z drugimi podobami, ki govorijo o živosti, organskosti cerkve.

Vézelska cerkev ima tudi zelo velik *narteks*, ki je bil dolgo prava uganka za umetnostne zgodovinarje. Kot vemo, je bil v starokrščanskih bazilikah narteks prostor za katehume in spokornike, za 12. stoletje pa ni več mogoče trditi, da bi bila tako prostorna preddverja, kot jih imata vézelska ali clunijska cerkev, ustvarjena v ta namen. Razlago za obstoj tega prostora nam lahko da le bogoslužje. Romanski narteks je imel namreč pomembno vlogo pri obredih s procesijami, ki jih danes skorajda ne poznamo več. Romarji so se zbrali v narteksu, sledilo je dolgo pričakovanje v polmraku, potem pa slovesen vhod v cerkev. Na cvetno nedeljo je bil ta obred še posebno slovesen v spomin na Kristusov prihod iz Galileje v Jeruzalem, tako da se je za tovrstni narteks celo ustalilo ime "galileja".³



Slika 4

Spokorniškega značaja pa narteks vendarle ni izgubil, saj gre za tisti vmesni prostor med svetiščem in svetom, kjer se vernik ustavi in se zbere, preden vstopi. Hkrati pa je narteks tudi prostor, od koder odhajamo iz svetišča in ki nas spominja na poslanstvo in na romanje. V Vézelayu je ta pomen poslanstva še poudarjen z ikonografijo notranjega portala.

Kor z apsido v svetišču ustreza prsim in glavi telesa. Simbolika kroga nakazuje, da je tu nekaj nebeškega, bogoslužje pa to potrjuje, saj se tu, pri obhajanju evharistije, združita zemeljska in nebeška Cerkev. V Vézelayu je kor za eno ali dve generaciji mlajši od preostalega dela cerkve, zato ga označuje že gotski slog. Sožitje dveh različnih arhitekturnih slogov je samo po sebi precej tvegano, saj pomeni ne le združevanje različnih tehnik, ampak tudi različnega duha gradnje. Tu pa se je ta kombinacija dobro posrečila, saj se blaga luč romanskega dela cerkve stopnjuje vse do

gotskega sijaja; ko pridemo iz ladje, polne skrivnosti, okrašene z vsemi barvami zemlje, stopimo v kor, ki se zdi nesnoven, potopljen v bleščečo luč, v nekakšno nadnaravno jasnost. To daje primerno pomembnost oltarju, ki je srce svetišča, središče, iz katerega v ves organizem priteka življenje. Oltar je v prvi vrsti simbol Kristusa, njegovega telesa, njegovega darovanja na križu. Simbolizira pa tudi Cerkev, ki se razteza na štiri strani sveta.

Kot praktično vse cerkve tistega časa je tudi vézelayška lepotica *usmerjena na vzhod*, proti vzhajajočemu soncu. Za kristjane pa ta usmerjenost k soncu ne pomeni čaščenja sonca kot takega, ampak resničnega Sonca, Kristusa. Kot pravi Honorij iz Autuna, so "cerkve obrnjene na Vzhod, kjer vzhaja sonce, ker se v njih časti Sonce pravičnosti in ker se na vzhodu nahaja raj, naš dom, kakor nam je oznanjeno. V cerkvi je simbolično prikazana Cerkev, ki se v njej zbira za Božjo službo".⁴ Usmerjenost na vzhod pomeni za kristjane tudi eshatološko pričakovanje. Moliti, obrnjeni proti vzhodu, pomeni iti naproti Gospodu, ki prihaja. Bogoslužje, ki je usmerjeno na vzhod, nas vpelje v tek zgodovine, ki se giblje proti svoji prihodnosti, proti novemu nebu in novi zemlji, ki nam v Kristusu prihajata naproti.⁵ Usmerjenost na vzhod je povezana tudi s paralelizmom človek-tempelj. Kakor je človek pritegnjen k luči, k Bogu, tako je tudi cerkev usmerjena na vzhod. Vzhod je simbol dobrega, simbol luči, v nasprotju z zahodom, ki pomeni kraj teme, smrti, greha. Zanimivo je, da se je v starem krstnem obredu moral kandidat obrniti na zahod, ko se je trikrat odpovedal Satanu.

Cerkveno zgradbo označuje dvojna usmerjenost:

1. cerkev se razvija od zahoda proti vzhodu; od pročelja do kora se postopno povečuje moč luči;
2. cerkev se razvija navzgor, proti nebu (vsako obočno polje ponavlja simboliko

portala in v Vézelayu je to še bolj vidno, ker se na obočnih lokih izmenjujeta svetla in temna barva).

V vézelayški cerkvi pa je nedavno premislili frančiškan, pater Hugues Delautre,⁶ po dolgih letih zvestega opazovanja odkril prav posebno igro luči. Ob poletnem solsticiju, od 21. do 24. junija opoldan, namreč svetlobni madeži, ki prihajajo skozi okna, padajo natanko na sredo glavne ladje in z veliko natančnostjo oblikujejo pot luči, ki vodi od portala, kjer je na portalnem stebru upodobljen Janez Krstnik, do oltarja, ki predstavlja Kristusa (*Slika 3*). Krstnik, ki goduje 24. junija, tako pripravlja pot h Kristusu – resničnemu Soncu, kot pravi Zaharijeva hvalnica: "Pojdeš namreč pred Gospodom, da pripraviš njegova pota in daš njegovemu ljudstvu spoznati odrešenje v odpuščanju njihovih grehov po prisrčnem usmiljenju našega Boga, zaradi katerega nas bo obiskalo vzhajajoče sonce z višave, da razsvetli vse, ki sedijo v temi in smrtni senci" (Lk 1,76-79).

Ob zimskem solsticiju, okrog božiča, ko svetloba vstopa v cerkev skoraj horizontalno in tako oznanja Luč, ki je vstopila v temo, pa sončni žarki osvetlujejo figuralno okrašene kapitule, kot bi hoteli pripovedovati njihove zgodbe.

Tako vidimo, da pozornost na sonce, na svetlobo ni zaznamovala le usmerjenosti vzdolžne osi bazilike, ampak da tudi notranja razporeditev cerkve upošteva zakonitosti Božjega stvarstva. Lepota romanskih cerkev je v veliki meri rezultat učinkovitega srečanja kamna in luči. Bolj kot znanost je za tako stvaritev potrebna ponižnost in spoštovanje ustvarjenega bitja, ki posluša svojega Stvarnika in ki se s svojo stvaritvijo vključuje v skladnost Božjega stvarstva.

Sporočilo ikonografije

Vézelayška bazilika je s svojimi več kot 150-imi kapiteli najbogatejša zbirka roman-

skega kiparstva. Po mnenju umetnostnih zgodovinarjev⁷ so timpanon in kapiteli delo približno ducata neznanih umetnikov, katerih slog je vsaj deloma soroden clunijskemu. V 12. stoletju so bile vse te figure pobarvane, kakor dokazujejo nekateri sledovi, danes pa nam ostaja gola lepota kamna.

Kiparstvo, ki se je sicer v Cerkvi pojavilo že v 3. stoletju, je bilo kasneje najmanj priljubljena umetnostna zvrst, deloma tudi zaradi strahu pred malikovanjem. Vsekakor je zanimivo, da pridemo do polnega razcveta cerkvenega kiparstva šele, ko se konča evangelizacija Evrope. Romansko kiparstvo se razvije kot sestavni del arhitekture, od katere ga ni mogoče ločiti, njegov doprinos pa so predvsem figurativni in narativni prizori na kapitelih in portalih. Prej so namreč tovrstne prizore upodabljali le na slikarijah in na mozaikih.

Na zunanjem portalu ni več romanskih kipov, ker so jih uničili gorečnejši francoske revolucije, na notranjem portalu pa nas pričaka veličastni lik Kristusa, ki sedi v mandorli (*Slika 4*). Iz njegovih rok izhajajo ognjeni plameni, ki se dotikajo glav dvanajstih apostolov. Po dolgih debatah med umetnostnimi zgodovinarji se je slednjič večina zedinila, da je treba v tej podobi videti binkoštia. Nekateri so tako definicijo dolgo zavračali prav zaradi prisotnosti Kristusovega lika, vendar je primerjalna študija pokazala, da je tovrstni vzorec binkošti s Kristusom mogoče najti tudi v nekaterih srednjeveških rokopisih. Ta podoba namreč ni dobeseden prevod tega ali onega svetopisemskega besedila, ampak gre za bogato teološko sintezo, ki podaja vez med binkoštnim dogodkom in poslanstvom apostolov. Kristusovo naročilo učencem, naj naredijo vse narode za njegove učence (prim. Mt 28,19), se namreč začne uresničevati prav z binkoštnim dogodkom. Gre torej za viziyo poslanstva kot sestavnega dela binkoštnih skrivnosti. Binkošti in poslanstvo pa ostajata aktualna vse do paruzije. Na timpanonu je

upodobljen ne le izvorni zgodovinski dogodek, ampak tudi njegova eshatološka razsežnost. Teološka vsebina tega timpanona je zato lep primer, iz katerega se učimo, da bogoslužna umetnost ne sledi človeški logiki sosledja, kjer se stvari delijo na "prej" in "potem". Ni podvržena vzročno-posledični zakonitosti našega človeškega pogleda, ampak sledi logiki bogoslužja, kjer se stvari ne izključujejo, ampak vsaka skrivnost odpira vrata v celoto, v polnost Kristusove skrivnosti. Teološka moč podobe je prav v njeni sposobnosti sinteze različnih vidikov in v učinkovitem posredovanju vsebine.

Poglejmo nekaj detajlov. Na portalnem stebru, pod Kristusom, ki "krščuje v Svetem Duhu" (Jn 1,33), se nahaja Janez Krstnik, ki je "krščeval z vodo" (Apd 1,5). Njegov položaj ima simboličen pomen, kajti v Cerkev

smo sprejeti prav s krstom. Vez med krstom in binkoštni nam ponuja že Sveto pismo – npr. tri tisoč krščenih na binkoštni dan (prim. Apd 2,41), pa tudi bogoslužje, saj so v srednjem veku običajno krščevali na veliko noč in na binkošti.

Janez Krstnik nosi na prsih velik medaljon, na katerem je bilo pred revolucionarnimi posegi mogoče videti podobo Jagnjeta (Slika 5). Krstnik kot zadnji prerok razkriva greh, kliče k spreobrnjenju in kaže na Božje Jagnje, ki odvzema greh sveta. Njegovo pridiganje služi kot pričevanje o Luči (prim. Jn 1,7-8), saj pomaga človeštvu, da prepozna in prizna svojo resnico grešnosti in zahrepeni po Odrešeniku. Ta timpanon – kakor tudi zgodbe, ki jih pripovedujejo kapiteli v notranjosti cerkve – nam sporoča predvsem to, da Gospod odrešuje. Na primeru vézelske ikonografije se pokaže, da oznanila odrešenja ne more biti brez jasne zavesti o grehu in o zlu.

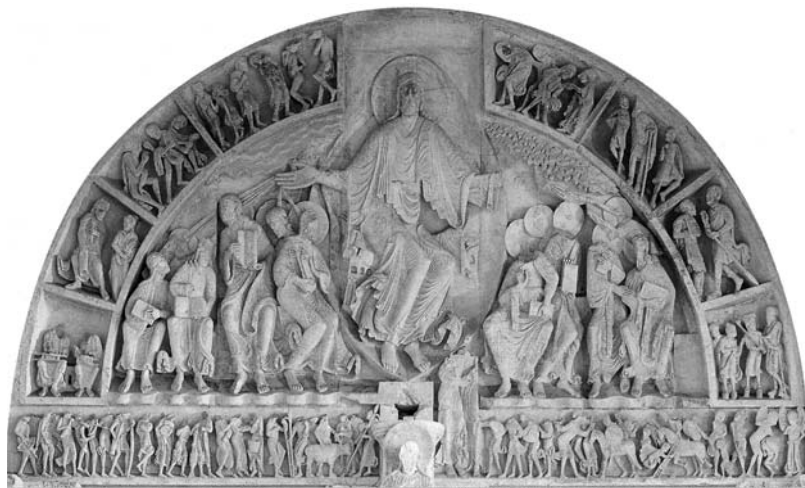
Poglejmo še nekaj detajlov: vézelski Kristus je v spodnjem delu upodobljen tako, da se zdi, kot bi nam prihajal naproti. Mandorla, ki je, kot smo rekli, sama po sebi le varianta kroga, nas opozarja, da je Kristus v nebesih in skupaj s prestolom nebeškega Jeruzalema kaže na njegovo Božjo naravo. Peter Častitljivi, clunijski opat, je nebeški Jeruzalem imenoval srce zemlje. Veliki Kristusov lik je torej postavljen v središče podobe sveta.

Če pozorno pogledamo, kako se upogiba Kristusovo oblačilo, vidimo, da oblikuje dve spirali: na desnem boku in na levem kolenu. Spirala nakazuje sredobežno gibanje, katerega središče je Kristus (učenci pa so od njega poslani), in sredotežno gibanje, katerega cilj je Kristus (vsa Cerkev, vse človeštvo in tudi vse stvarstvo je poklicano, da se zedini v Njem).

Velikost apostolov se spreminja glede na njihov položaj na timpanonu (Slika 6). Romanska umetnost se namreč izogiba togim



Slika 5



Slika 6

pravilom sorazmernosti. Vsi apostoli imajo v rokah knjige, ker bo Božja Beseda govorila po njih. Vsi so bosí, kakor je naročeno apostolom in učencev, ki gredo oznanjat (prim. Mt 10,10 in Lk 10,4). Njihova oblačila so spodaj privzdignjena, kot bi jih dvigal binokoštni veter (prim. Apd 2,2).

Na arhitravu in v osmih razdelkih, ki obdajajo osrednji del timpanona, so upodobljeni različni narodi: npr. Pigmejci (ki jih prepoznamo po tem, da lahko konja zajašejo le s pomočjo lestve), Armenci (ki jih prepoznamo po coklah), pasjeglavci ali prebivalci Indije ... Ti narodi so prikazani v skladu s pojmovanjem sveta v 12. stoletju. Večina jih je upodobljenih v obliki pošasti ali spačkov, kajti telesna bolezen v nekem smislu nakazuje "pomanjkanje" tistih, ki še niso prejeli veselega oznanila odrešenja. Panothi oz. "tisti, ki so jih sama ušesa", so označeni kot tisti, ki so najbolj odprti za oznanjenje Besede, medtem ko so pasjeglavci veljali za najbolj odporne oznanilu. Gre torej za seznam narodov, ki so bili navzoči pri binokoštnih, oz. za ljudstva sveta, ki pričakujejo, da jim bodo apostoli v moči Svetega Duha oznanili Božjo Besedo.

Iz celote arhitrava in razdelkov lahko preberemo glavno sporočilo, da je Kristus Gos-

pod vseh narodov sveta, Gospodar vsega stvarstva (*Kozmokrator*). Pa ne le to: Kristus je tudi Gospodar vseh časov (*Kronokrator*). To je pokazano na zunanjem loku z zodiakom in opravili različnih mesecev. Ta motiv so kristjani sprejeli v svojo ikonografijo, da bi pokazali, kako so človeške dejavnosti razsvetljene, posvečene po Kristusu. Kristusov prihod spremeni naravno pojmovanje časa, ga povzdigne v teološko pojmovanje časa, dopolnjenega v Kristusu. Tako je pradačna simbolika koledarja uporabljena za novost krščanskega sporočila. Dvanajst mesecev in leto predstavlja dvanajst apostolov in Kristusa. Poleg tega je zanimivo, da je na začetku loka upodobljen nekdo, ki reže kruh, na koncu pa nekdo, ki nosi vino (*Slika 7 in 8*). Kruh in vino torej objemata delo vsega leta in ga povezujeta z evharistijo.

Ta slovesna upodobitev Kristusa kot Gospoda časa in prostora ima zelo jasno vez z nalogo evangelizacije sveta, ki je zaupana Cerkvi skozi stoletja. Misijološko sporočilo tega timpanona ima globoko kristološko in pnevmatološko (duhovno) ozadje, ki razodeva, da poslanstvo Cerkve temelji na Sveti Trojici. Poslanstvo Cerkve se namreč rojeva iz poslans-tva Sina in Duha, svoj vir pa ima v ljubez-



Slika 7

ni Boga Očeta. Ta timpanon nam torej na svojevrsten način pričuje o tem, kako je krščanska ikonografija znala ohraniti ta trinitarični (trojiški) temelj, s tem da je temo poslanstva Cerkve navezala na prizor binkošti in ne zgolj na Kristusovo naročilo apostolom. Poslanstvo namreč omogoča prav Sveti Duh. V moči Svetega Duha je Kristus privzel naše meso in v moči tega istega Duha je naša človeškost v Sinu pritegnjena k Očetu. O prisotnosti Svetega Duha pa ne pričuje samo glavni portal, ampak tudi celotni okras cerkve. Obilje rastlinskih in živalskih motivov predstavlja cerkev kot nekaj živega, kot vrt ali gozd. Vse to govori o Duhu, ki daje življenje, o duhovni in organski podobi sveta,

Poglejmo še vsaj enega izmed 150-ih kapitelov, in sicer sloviti mistični mlin (*Slika 9*). Na levi strani je lik Mojzesa ali nekega starozaveznega preroka, ki stresa pšenico v mlin. Na drugi strani pa je apostol Pavel. Gre za sintezo nauka o edinosti stare in nove zaveze. Pšenica stare zaveze, ki jo na simboličen način razlaga sveti Pavel, postane moka nove zaveze, ki je hrana ljudem. To interpretacijo kapitela potrjujejo tudi verzi Sugerja, opata v Saint-Denisu: "Ko potiskaš mlinski ka-

men, Pavel, jemlješ moko iz otrobov. Označaj notranje vidike Mojzesove postave. Čist, brez otrobov, naj se iz mnogih semen oblikuje kruh, večni kruh za nas in za angele."

V mlinskem kolesu je križ, ki je obrnjen tako, da ga zjutraj obsije svetloba. Križ nakazuje, da je Kristus resnični kruh, ki prihaja iz tega mlina. Pšenice ne moremo zaužiti, če ji prej ne odstranimo lupine. Stara zaveza v nekem smislu že vsebuje Kristusa, vendar se šele z njegovim prihodom in predvsem z njegovim trpljenjem in vstajenjem razodene resnični Kruh, ki daje življenje. Pavlova brada je daljša o Mojzesove, kar lahko nakazuje večjo čast. Zanimivo je tudi, kako je Pavel ognjen s plaščem, saj se zdi, da je pol oblečen in pol slečen, kar priklič v spomin njegove besede: treba je odložiti starega človeka in si obleči novega človeka (prim. Ef 4,22-24). To je samo primer, ki pokaže, da tudi detajli govorijo o vsebini in niso ustvarjeni le za okras.

Tako arhitektura s simboliko geometrijskih oblik, posameznih delov organizma cerkve, solsticijev in luči, kakor tudi ikonografija romanske cerkve sta v službi duhovnega razumevanja časa in prostora, ki sta v Kristusu preobražena. Iz kamna zgrajena cerkev je materializacija in podoba Cerkve kot občestva, ki je na poti proti Očetovi hiši.

Vézelay je le en primer romanske arhitekture in ikonografije, ki s preprostostjo in treznostjo svojih oblik in materialov še danes privlači in zmora posredovati tisto skladnost in simbolno moč, iz katere je bila ustvarjena. Najbrž ni slučaj, da smo v našem času (ko smo glede bogoslužnih prostorov nekako zbegani, brez pravih kriterijev) priča ponovnemu razcvetu romanskih cerkva (npr. Vézelay, Paray-le-Monial ...). Velika zasluga za to gre krščanskim skupnostim, ki oživljajo te cerkve z obhajanjem bogoslužja. Vse to predstavlja tisto Izročilo, tisti živi spomin, ki je tudi kriterij za razločevanje glede bogoslužne umet-

nosti in arhitekture danes. Te vrstice o Vézelayu so zgolj primer, ki pokaže, koliko zakladov krščanske umetnosti še lahko "odkopljemo" in se z njimi bogatimo, ne le kar zadeva poglobitev posameznih tem, ampak tudi kar zadeva globalen pristop k teologiji in umetnosti v Cerkvi.

Aktualnost romanske umetnosti

Ko govorimo o romanski umetnosti, ne moremo mimo vprašanja simbola in kontemplacije. Te podobe namreč niso zgolj nekakšen spomenik srednjeveške kateheze, ampak gre za umetnost, ki je Božjo Besedo upodobila v lepoti in jo naredila navzočo vse do današnjih dni. Še danes Sveti Duh po teh izklesanih podobah gane srca, spreobrača, izgrajuje ... Po osmih stoletjih ostajajo dragoceno orodje za posredovanje vere. Romanika nas torej uči, da bogoslužna umetnost ni le nekakšna ilustracija, ki spremlja nauk o verskih resnicah, ampak je mnogo več. Sodi v področje simbola, ki ne daje le informacije, ampak tudi posreduje milost. Simbol je tisti "most" med božjim in človeškim, ki omogoča njuno komunikacijo, obenem pa pušča svobodo. Bog je ljubezen in prav zato, ker je ljubezen, se razodeva, se posreduje, se "daje videti". To njegovo razodevanje pa nas ne sili. Zato človek sprejme to razodetje s svobodnim dejanjem vere, s svobodnim pristankom. Simbol torej po eni strani zagotavlja "svobodo Boga", ki se v njem posreduje (oz. Božjo presežnost, skrivnost, kajti Bog je vedno onkraj zmožnosti simbola), po drugi strani pa zagotavlja svobodo človeka, ki sprejema to razodevanje – sprejema pa ga po meri svoje odprtosti in svobodne zavezanosti, kajti simbol se prilagodi človekovi naravi in raste, v kolikor duhovno raste tisti, ki ga zre.

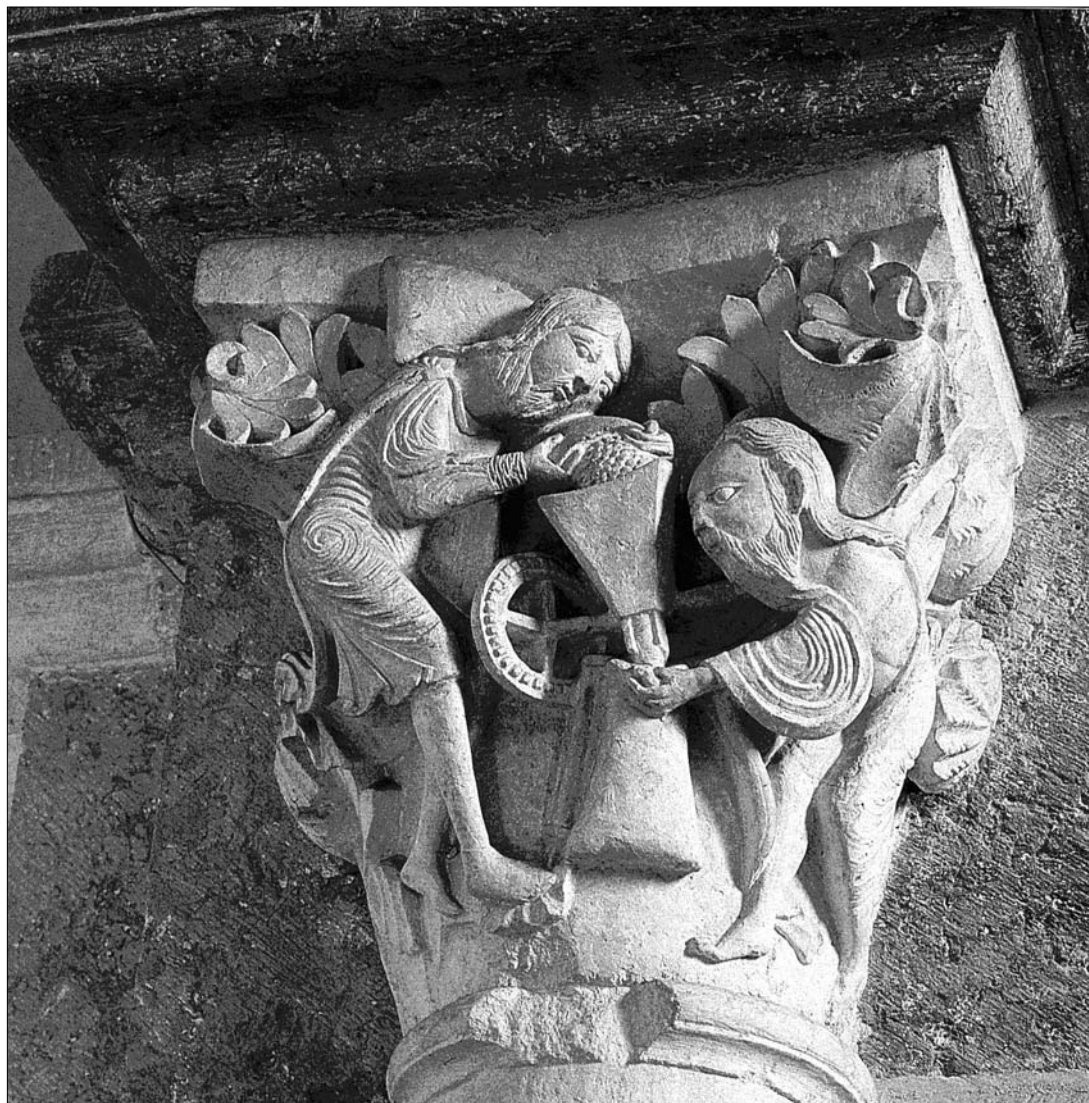
V tem smislu je umetnost prednostni izraz vere, saj gre za način spoznavanja, ki temelji na logiki sprejemanja in vključuje

celega človeka, njegove razumske, izkustvene in čustvene sposobnosti. Vézelayška umetnost – kot vsaka pristna krščanska umetnost – temelji na inteligenci simbola, na viziji celote, in je kot taka spodbuda za teologijo, da preraste zgolj metafizično-razumski pristop in ponovno odkrije svoje temelje v krščanski religiozni izkušnji kot sprejetju konkretnega dogodka razodetja. Romanska umetnost torej ne odpira le razmisleka o bogoslužni umetnosti danes, ampak še bolj globalen razmislek: navdihuje namreč pristop k teologiji, ki je predvsem spoštovanje Božje skrivnosti in Njegove govorice, oz. k teologiji simbola, ki zadeva tako uporabo besed kot uporabo podob. Vzajemnost Besede in Podobe je namreč samo srce krščanskega razodetja, kajti Beseda je postala Obličje. Tako se tudi v življenju Cerkve beseda in podoba vzajemno potrjujeta ter v moči Svetega Duha dajeta kristjanu rasti v sposobnosti kontemplacije, se pravi v sposobnosti, da zre temeljni smisel vsake stvari in njeno povezanost s celoto (vseh stvari).

S tem pa se dotaknemo vprašanja umetnosti in nove evangelizacije, saj ima umetnost danes pomembno nalogo. Kot beremo v okrožnici *Odrešenikovo poslanstvo*, je pri-



Slika 8



Slika 9

hodnost evangelizacije v veliki meri odvisna prav od kontemplacije.⁸ Dejansko je v današnji kulturi, prenasršeni z besedami in poplavljeni s podobami, še posebej potrebno, da se naučimo umetnosti zrenja, k temu pa veliko pripomore, če ustvarjamo duhovne podobe, če se jih ponovno naučimo brati in se z njimi hraniti. Ne gre za neko postransko vprašanje. Cilj ali namen poslanstva namreč ostaja *plantatio Ecclesiae* (zasajanje Cerkve)⁹, se pravi “zasajanje” občestva kršćenih. To pa

zadeva tudi njegovo podobo, torej cerkveno zgradbo, ki to občestvo odseva in na zelo neposreden način pričuje o njegovem obstoju (ali ne-obstoju). Bogoslužna umetnost je bistvenega pomena za evangelizacijo in zato ni vseeno, kako je narejena.

Iz preučevanja konkretne romanske cerkve se lahko naučimo, da mora imeti cerkvena arhitektura v svojem bistvu bogoslužno in teološko zasnovo, če naj res odseva to, kar Cerkev je. Romanska umetnost nas uči,

da kriterij za umetnost v cerkvi ni neko formalno estetsko pravilo, ne gre za vprašanje sloga, ampak za vprašanje, kako priklicati prisotnost vsebine. Ni enostavno definirati, kaj iz nekega umetniškega dela napravi simbol, se pravi prostor komunikacije med Bogom in človekom, ker to v vsakem primeru ostaja dar. Kljub temu pa lahko, ozirajoč se na izročilo, ki ga odseva vézelayska bazilika, naštejemo vsaj nekaj načel za umetniško ustvarjanje, ki daje možnost za zrenje Skrivnosti. Tako lahko rečemo, da je prisotnost Skrivnosti mogoča, ko je umetnost prečiščena, tj. ko se očisti površinskih stvari in se osredotoči na to, kar šteje, tako da tudi detajli vodijo k bistvenemu in da tudi okrasni deli ne vzbujajo le občudovanja, ampak ustvarjajo tisto ozadje lepote, ki vzpodbuja zrenje Odrešenika. Gre za umetnost, ki govori jezik Učlovečenja in sodeluje pri spremeni-tvi/preobrazbi sveta, ker pokaže odrešenje oz. ga naredi vidnega. Gre za umetnost, ki je ustvarjena iz Cerkve za Cerkev, se pravi za umetnost, ki ni porojena toliko iz posameznikove genialnosti, temveč predvsem iz občestva ljudi.

1. Članek podaja bistveno vsebino doktorske disertacije: Govekar, N., *La comunicazione della fede attraverso le immagini. A partire dalla basilica di Santa Maria Maddalena di Vézelay*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2008.

2. Glede simbolike romanske arhitekture prim. predvsem: Champeaux, G. de – Sterckx, S., *Introduction au monde des symboles*, Saint-Léger-Vauban, 1966, 1989*; Davy, M.-M., *Initiation à la symbolique romane (XIF siècle)*, Paris, 1964; Hani, J., *Il simbolismo del tempio cristiano*, Roma, 1996; Hauteceur, L., *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, 1954; Oursel, R., *Invention de l'architecture romane*, Saint-Léger-Vauban, 1970.
3. Viri potrjujejo, da so izraz "galileja" uporabljali npr. za clunijsko cerkev. Prim. K. J. Conant, *Cluny, Cluny. Les églises et la maison du chef-d'ordre*, Cambridge, 1968, 60 in 112.
4. Honorius Augustodinesis, *Gemma animae* I, 129, v PL 172,586A.
5. Prim. J. Ratzinger, *Introduzione allo spirito della liturgia*, Cinisello Balsamo (MI), 2001, 65-66; nem. orig. *Den Geist der Liturgie. Eine Einführung*, Freiburg-Basel-Wien, 2000.
6. Prim. Delautre, H., *Entretiens au sujet des éclairages des solstices à Vézelay*, v: *Revue du Zodiaque*, 122, Saint-Léger-Vauban, oct. 1979, 7-16; Delautre, H., *La Madeleine de Vézelay. Architecture cosmique et symbolique de la lumière*, v: *Bulletin de la Société d'études d'Avallon* 20 (1977-1979), 25-36.
7. Velja omeniti predvsem vsaj najpomembnejše študije o vézelejskem kiparstvu: Diemer, P., *Stil und Ikonographie der Kapitellen von Ste.-Madeleine, Vézelay*, Hildesheim, 1975; Isti, *Das Pfingsportal von Vézelay – Wege, Umwege und Abwege einer Diskussion*, v: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* I (1985), 77-114; Salet, F., *La Madeleine de Vézelay. Etude iconographique par Jean Adhémar*, Melun, 1948.
8. Prim. Janez Pavel II., *Odrešenikovo poslanstvo* (okrožnica), 91.
9. Koncilski odlok o misijonski dejavnosti, 6; Pavel VI., *O evangelizaciji današnjega sveta* (apostolska spodbuda), 28 in 49; Janez Pavel II., *Odrešenikovo poslanstvo* (okrožnica), 49.