

Robert Inhof

LASTNA PODOBA IN PODOBA JEZUSA KRISTUSA PRI NIKOLAJU BEERU

Nikolaj Beer je eden od redkih slikarjev, ki tudi svoje lastne ustvarjalne krize in poraze sprejemajo brez samopomilovanja in obtoževanj vsega in vsakogar okrog sebe. Po nekajletnem obdobju likovnega zatišja je Beeru zopet uspelo najti tisto prvinsko moč, ki je odlikovala njegova dela do sredine devetdesetih let. Značilnost, ki pa ostaja navzoča v njegovem slikarstvu, je njegova ironija. Beer interpretira tudi najbolj mračna in boleča poglavja iz lastnega in obče človeškega življenja ironično. To seveda ne pomeni, da je slikar neresen ali da poskuša biti humorističen. Humor oziroma satira je sicer ena od bistvenih značilnosti Beerovega opusa. Toda satira, zajeta v njegovih delih, ni navzoča z namenom, ki bi vnaprej računal na predvidene odzive. Satira je – prav tako kakor napisi na njegovih slikah – ena od temeljnih slikarjevih duhovnih predpostavk, brez katerih večina njegovih slik ne bi imela takšne prvinske neposrednosti, kot jo imajo.

Za Nikolaja Beera je bilo prelomno leto 1992. Takrat je imel v Galeriji Murska Sobota veliko pregledno razstavo, ki jo je pripravil Franc Obal. Leta 1993 je pri založbi EWO izšla tudi monografija, ki jo je napisal Lev Menaše. Tako razstava kot kakor knjiga sta pripomogli, da se je Beeru uspelo izviti iz doslejšnje slikarske anonimnosti. Vse do konca devetdesetih let je bil za Beera značilen izjemen komercialni uspeh, ki je bil morda celo prevelik, saj je povpraševanje presegalo ponudbo. To je po svoje zelo čudno, kajti Beer ni bil nikoli všečen slikar, razen s kakšnimi slikami, ki jih je naredil po naročilu. Res pa je, da za povprečen meščanski okus tudi povsem moteč in neprijetna čustva zbujaajoč ni nikoli bil. Ko

govorimo o komercialnem uspehu, se ne moremo znebiti dejstva, da govorimo o tabuju in da se za pravega umetnika nekako ne spodobi, da živi od svojega dela, temveč bi moral stradati, ker ga zavrača ali ne razume pov-prečno občinstvo, ki mu je edini umetnik le tisti, ki deli van Goghovo življensko usodo. Vendar pa dejanska nevarnost tiči v dejstvu, da komercialna uspešnost obenem ne pomeni tudi umetniške pomembnosti.

V čem torej iskati vzroke za Beerov uspeh? Po mojem deloma v dejstvu, da gre za umetnika, ki je vse svoje delo črpal iz kraja, ki ga on najbolj pozna, javnost pa najmanj – iz okolice Križevcev na Goričkem. Deloma pa v dejstvu, da Beer pojmuje svoj poklic slikarja dobesedno kot poklic (*Beruf*) in bi slikal tako kot slika, četudi ga ne bi priznal nihče in bi moral za preživetje opravljati kakšno drugo delo. Deloma pa razlog za njegov uspeh tiči v njegovi iskrenosti in izžarevajoči prvinski moči njegovih slik. Beer neke nove revolucije sicer ne naredi in mu tudi ni potrebna. Formalne iztočnice mu še vedno predstavljajo Vincent van Gogh, Chaim Soutine, Frank Auerbach in Leon Kossoff. Te iztočnice mu pripomorejo k temu, da slika po svoje, četudi nas določene slike spominjajo na katerega od naštetih avtorjev. Beer si ustvari likovni izraz, ki mu je soroden. Če bi slikal drugače, bi se pretvarjal.

Pa tudi to, kar slika, je segment lastnega izkustva. Njegove slike njiv niso slike mestnih ali nedeljskih slikarjev, ki jim njiva predstavlja zgolj privlačen motiv. Beer pozna to, kar slika. Njiva, ki jo slika, je »njegova« njiva, saj je pri delu na njivi preživel dobršen del svoje mladosti. Stara in razpadajoča hiša je »njegova« hiša in strahovi kot Saturni, ki použivajo vse okrog sebe, so njegovi strahovi, strast do življenja je njegova strast. Ironija, ki jo izražajo njegove slike, je njegova ironija. Beerova ironija predstavlja tisto apotropejsko gesto, ki odvrta malodušje. Pri tem se slikar ne postavi v pozicijo vsevednega in dogmatičnega komentatorja, pač pa na zelo pošten način postavi pred ironično ost tudi sebe in svoje delo.

Po komercialno velikem in za umetnika zelo frustrirajočem obdobju je Beerova ustvarjalnost – ravno ob pomoči ustvarjalne krize – dobila nov zamah. Leta 2002 je Nikolaj Beer na razstavi v mali galeriji Galerije Murska Sobota razstavil svoja najnovejša dela. Šlo je

večinoma za slike manjših formatov, ki so bile naslikane v tehniki olja na lesu. Se pravi, razstavljal je svoja majhna dela, ki sodijo nedvomno v vrh njegovega likovnega ustvarjanja. Glavne teme njegovih del so ostale nespremenjene. Zopet se pojavijo polja, Saturni, človeške glave in Kükeč, kot večno in vseobvladljivo območje, v katerega Beer postavlja svoje motive. Vendar pa v zadnjih delih vsi ti motivi nosijo v sebi še bolj jasno izraženo metaforo smrti in minevanja, ki na nevsiljiv in dokaj prikrit način prevevata skoraj vsa njegova dela. Kljub temu pa nikakor ne moremo govoriti o morbidnosti Beerovih slik, saj je metafori smrti in minevanja jasno zoperstavljena nezadržna sla po življenju.

Beer je v svojih rojstnih Križevcih na Goričkem kot mladenič slikal napise na pogrebne kočije. Kot je bila navada v protestantskih krajih, je šlo za svetopisemske napise. Eden njih – Beer še danes rad omenja zanimivo anekdoto v zvezi s tem napisom – je bil tudi napis *Danes meni, jutri tebi*. Namen takih napisov je bil žalujoče napotiti na razmislek o kratkotrajnosti človeškega bivanja in o dejstvu, da smo na zemlji samo gostje, ki ne vemo ne kraja ne časa našega gostovanja. Takšni vozovi so danes večinoma uničeni. Lepo ohranjen primerek takega mrliškega voza z ustreznimi črkoslikarskimi napisi še vedno lahko najdemo v Lončarovcih – v vasi blizu Križevcev. Na tem vozu je še vedno razviden napis v prekmurščini, ki pravi: »O Bog, k tebi iden, ár eté neman stalnoga mesta«.

Napisi, ki jih je Nikolaj Beer izpisoval na mrliške kočije, so tudi pozneje odmevali v njegovem slikarstvu. Značilno je, da so njegovi napisi dosledno napisani v prekmurščini, se pravi v jeziku prekmurskega evangeličanskega bogoslužja. Beerovi napisi zvenijo bolj kot svarila ali aforizmi in ne kot označba naslova slike. Hkrati pa so vsi ti napisi tudi neločljivi del slike. Izmed vseh slikarjev, ki pišejo po slikah, je Beer eden redkih, ki to počne smiselno; nimamo neprijetnega občutka, da po sliki piše zato, da bi se sploh naučil pisati. Pa tudi slikarjev rokopis je tak, da se povsem nevsiljivo zlije s strukturo slike.

Zanimivo je, da se na Beerovih najnovejših delih napisi pojavijo le poredko. Pretežno pa gre za slike, v katerih slikar ne more skriti svojega razočaranja nad dejstvom, da Kükeč ni več kraj, ki lahko

kljubuje tistemu, čemur se – gledano z obratne perspektive – reče napredek. Avra okrog Kükeča sicer ostaja, vendar je precej načeta, kraj sam pa pomeni počasi, a vztrajno in zanesljivo izginjajoči svet. Neomadeževanost goriških gozdov, starih hiš in njiv načenja dediščina industrijske dobe in agresivna navzočnost množice »vikendic«, ki so ta mirni in tihi kraj spremenile v svojevrstno in zelo neartikulirano kolonijo.

Nikolaj Beer se ob tem dejstvu povsem v romantičnem duhu sprašuje, kot že nekoč William Blake v svoji himni *Jeruzalem* (prevedel Miha Avanzo):

*Mar lesketal se Božji je obraz
V oblačnih gričih tam v davnini?
Je stal Jeruzalem kdaj tu, kjer zdaj
So mračni Satanovi mlini?*

Satanovi mlini, ki so jih na starejših Beerovih delih predstavljali divji odpadki in stroji za predelavo zemlje, so sedaj neposredno prikazani kot rezultat njihovega delovanja. Opustele in razpadajoče hiše nikogaršnje mladosti so pod čarobnim zvezdnim nebom videti kot kot polomljene skrinjice z dragotinami. Dragocenost, ki so jo varovale, je prešla in ne obstaja več drugače kakor v nesnovni formi spomina.

Posebno zanimivo je, da je Beer na soboški razstavi leta 2002 med svojo goričko ikonografijo predstavil dve – v vsakršnem smislu izjemni podobi: lastno in podobo Kristusa. Slikar se je vrnil z dvema motivoma, ki ju je zelo uspešno predstavil že v osemdesetih letih. Obe podobi namreč na začetku 21. stoletja zvenita izrazito neprivlačno in dolgočasno. Lastno podobo lahko sicer še vedno, čeprav dokaj poredko, srečamo predvsem pri slikarstvu zavezanih umetnikov kot dopolnilo ali logičen del posameznikovega opusa. Povsem drugače pa je s podobo Jezusa Kristusa. Kristusova podoba kot referenčni znak, ki v umetnini postane nosilec različnih pomenov, se kot uspešno in inovativno rešen problem – kakor ga je pokazal Janez Bernik – pojavi izredno redko. Najpogosteje pa gre za dva izrazito nasprotujoča si pola. En pol si prizadeva, da bi se izražal prek bolj ali manj uspešnega sramotenja Kristusove podobe. Drugi pol pa zopet izgoreva v verski

vnemi in ustvarja kvazi ekspresivne in osladne podobice, s katerimi naj bi se poglabljala vera posameznika in sočutje s Kristusovim trpljenjem. Tako se pri Beeru postavljajo naslednja vprašanja: Kaj torej pomeni slikarjeva lastna podoba? Kaj pomeni slikarjeva podoba Kristusa? Kakšno je razmerje med slikarjevo podobo in podobo Kristusa?

Kristusova podoba je prenekaterega umetnika nagovarjala, da se ji je poskušal priličiti ali vsaj postaviti v neposredno povezavo z njo. Seveda je to še posebno značilno za čas po letu 1427 oziroma za čas po izidu vplivne knjige *Hoja za Kristusom* (*De imitatione Christi*) Tomaža Kempčana. Najznamenitejša lastna podoba, v kateri se je umetnik hotel priličiti Kristusu, je Dürerjev *Kristomorfni avtoportret*, na katerem se je Albrecht Dürer upodobil v smislu Kristusove podobe z Veronikinega prta.

V zahodni cerkvi je najznamenitejša Kristusova podoba, ki ni narejena s človeško roko – *Veronikin prt* ali *sudarij*. Podobi, ki ni narejena s človeško roko, se reče *acheiropoetos*. Veronikina zgodba nam je posredovana kot poznolatinski vstavek v Nikodemov evangelij. Ko je Kristus klonil pod križem, naj bi Veronika stopila iz množice in Kristusu obrisala pot. Ko je Veronika odstranila prt, je na njem ostala odtisnjena Kristusova podoba. *Veronikin prt* kot *Vera icon* predstavlja anagram imena *Veronica*. Gerard iz Wallesa (1147–1223) je v tem videl razlog, zakaj je bila ženska s potnim prtom tradicionalno imenovana Veronika. Zamisel, da Kristus ustvari svojo avtentično lastno podobo brez posredovanja človeških rok, izraža sanje o avtonomni, samoustvarjeni podobi, sliki, ki je takoj ustvarjena v svoji popolnosti izven stanja človeškega delovanja, ki je vstavljeno v propadajočo dimenzijo časa (Koerner, 1996:84).

Izkušnja Dürerjevega *Kristomorfnega avtoportreta* se ponovno v precej bolj radikalni verziji pojavi leta 1833, ko gre Samuel Palmer še dlje in se na svojem *Avtoportretu* ne le fizično priliči Kristusu, temveč si brez kakšnih posebnih zagat okoli svoje glave naslika še sveti sij. Nikolaj Beer ne sledi niti Dürerju niti Palmerju. Njegov namen ni, kolikor je le mogoče približati lastno podobo Kristusovi podobi, pač pa naslikati lastno podobo in naslikati Kristusovo podobo ter nato obe podobi uskladiti v posebno razmerje.



1
Nikolaj Beer:
Siv avtoportret, 1985,
olje na papirju,
42 × 31,5 cm

Najpomembnejši Beerov zgodnji avtoportret je *Siv avtoportret* (slika 1) iz leta 1985. Kompozicijska zasnova, pogled slikarjevega očesa, osvetlitev slikarjevega levega ramena, platno v ozadju ateljeja in nervozno oblikovana roka s čopičem spominjajo na Lovis Corinthov avtoportret iz leta 1924. Vendar pa se je Beer pri tem avtoportretu osredotočil na strogo doprsni izrez, pri katerem – v nasprotju s Corinthom, pri katerem še vedno lahko zaznamo fizično podobnost med avtoportretom in njegovim ustvarjalcem – prevladuje lastna podoba, ki se zdi od slikarjevega dejanskega fizičnega videza zelo odmaknjena in jo najprej kot avtoportret spoznamo samo nominalno. Beer nam ne predstavi svoje celotne glave, ampak le svoj obraz, ki je poudarjen z močno črno obrobo, tako da nas spominja na masko. Vendar pa ta, kot maska pojmovani obraz ni ne maska v smislu starogrških igralskih mask ne maska v smislu zahodnoevropskih posmrtnih mask, pač pa gre za obrazne maske, ki jih je ob

2

Nikolaj Beer: *Kristus*,
1983, olje na papirju,
45 × 35 cm



pomoči črnskih plastik uvedel Pablo Picasso na svojih *Avignonskih gospodičnah* iz leta 1907.

Lev Menaše je ta avtoportret zelo pronicljivo povezal z Beerovo sliko *Kristus* (slika 2) iz leta 1983. Torej sliko, ki je dve leti starejša od omenjenega avtoportreta. Menaše pravi, da bi ju »na prvi pogled lahko sestavili v enega izmed tistih značilnih malih diptihov, ki so bili še posebej priljubljeni v drugi polovici petnajstega stoletja in ki so na levem krilu kazali sveto osebo ter na desnem v molitev zatopljenega vernika« (Menaše, 1993a:10). Navidezno nerešljiv problem pa nastane pri sami vrstni razporeditvi slik. Če namreč Beerov avtoportret postavimo na drugo mesto, se pravi na mesto, ki so ga v zgoraj omenjenih diptihih zasedali naročniki – molilci, kaže slikar Kristusu hrbet. Če pa ga postavimo na levo mesto, mu »prevzame primat in nabožni diptih spremeni v stripovsko zaporedje slikarja pri delu in rezultata njegovega truda« (Menaše, 1993a:10).

Kolikor hočemo obe sliki povezati v namišljeni diptih, je najustreznejša ravno tista razporeditev, ki postavlja slikarjevo lastno podobo na levo stran. S tem se zanika predstava slikarja kot molivca, hkrati pa se tudi izniči karakter nabožnega diptiha. Paradoksalno je, da je edini smiselni način razvrstitve obeh slik tisti, ki krši načelo sukcesivnosti, saj je bil Kristus naslikan dve leti pred *Sivim avtoportretom*. V taki – kronološko nepravilni – razporeditvi slik prevzame slikarjeva lastna podoba značilnost predgovora, ki je postavljen na začetek znanstvenega dela, čeprav je vedno napisan nazadnje.

Po Menašju nam Beerov *Siv avtoportret* govori o »eni osnovnih stisk vsakega ustvarjalca, hkrati pa predstavlja tudi slavospev magiji slikarskega čopiča, kajti trenutek, v katerem sta se s svojima čopičema dotaknila oba umetnika, naslikani in resnični, je trenutek, v katerem je obema bilo darovano življenje, naslikanemu minljivo človeško življenje in resničnemu večno življenje umetnine« (Menaše, 1993a:12). Lev Menaše najde temu avtoportretu tudi zanimivo renesančno vzporednico; ta se nanaša na kreacionistični princip, ki ga na Beerovi lastni podobi odraža slikarjeva roka s čopičem. Ta renesančna vzporednica je Michelangelovo *Stvarjenje Adama* s stropa Sikstinske kapele. Na Michelangelovem prizoru Bog ustvarja Adama in mu podari življenje z dotikom, ki izraža isti kreacionistični princip, kakor ga izraža Beer, ko se upodobi pri ustvarjanju svojega likovnega dvojnika.

Podoba Kristusa je, prav tako kakor slikarjeva lastna podoba, izrazito nelepa in tragična. Beerova podoba Kristusa je sorodna podobam, ki so se začele pojavljati okrog leta 1300 v severnem delu Zahodne Evrope in so se izživilje v kruto nazornem prikazovanju mučenja in trpljenja. Beerov Kristus je Bog srda, *Deus irae*, strašni sodnik ob času poslednje sodbe. »Levo oko je pretresljivo oko umirajočega človeka; desno strašno sodnikovo oko.« (Menaše, 1993a:10.) Tako Beer s svojim koncipiranjem in diferenciranjem obeh Kristusovih očes ponavlja gesto Kristusovih rok iz Michelangelove *Poslednje sodbe*, kjer Kristusova dvignjena desnica vodi izvoljene v nebesa, spuščena levica pa pogubljene brezpogojno obsoja na pekel.

Slikar je tako na prvi pogled predstavljen pri svojem delu, pri čemer je to, kar slika, po naključju (ali pa tudi ne) ravno Kristus. Vendar pa

se problematika namišljenega diptiha ne da rešiti tako enostavno, saj je potrebno argumente za razvrstitev slikarjeve lastne podobe na levo stran iskati drugje. Nikolaj Beer je luteran, dobro pozna *Sveto pismo* in je v stalnih stikih z evangeličansko cerkvijo. Kristus, ki ga slika Beer, je protestantski Kristus – oziroma: slika zahteva protestantsko razmerje do podobe Kristusa. Že v letih 1978–79, se pravi štiri leta pred Kristusom, je Beer naslikal precej nekonvencionalno Križanje za evangeličansko kapelo v Andrejcih v Prekmurju. Tudi likovni osnutki številnih *Evangeličanskih koledarjev* so Beerovo delo.

Evangeličani glede vprašanja podob niso povsem sledili krščanskemu humanistu Erazmu Rotterdamskemu, ki je v svojem delu *Enchiridion militis Christiani* zagovarjal nepotrebnost mesa in v skladu s tem sklepal, da je bil telesni stik s Kristusom brez vsakega pomena, saj bi drugače bil Juda, ki je poljubil božje ustnice, najsrečnejši človek (Wirth, 2002:89). V svoji satiri *Hvalnica norosti* je Erazem Rotterdamski zapisal: »Molili so, toda v duhu in po besedah evangelija: Bog je duh in kateri ga molijo, ga morajo moliti v duhu in resnici. Ni pa razvidno, da jim je bilo takrat razodeto, da je treba z isto molitvijo kakor Kristusa samega moliti tudi podobo, narisano z ogljem na steno, samo, če ima dva prsta iztegnjena, dolge lase in če ji sijejo trije žarki izza glave.« (Rotterdamski, 1991:76.) Prav tako je tudi na različne načine smešil verske rabe podob, ko jih je primerjal s svetopisemskimi sporočili, ki so Kristusov edini veljavni duhovni portret (Wirth, 2002:89–90). Luther pa je razločeval dve vrsti podob: kultne, ki nadomeščajo Boga in jih je zato treba odstraniti, in druge, proti katerim v splošnem ni imel ničesar. Menil je, da je treba uničiti le tiste, ki so se mu zdele najbolj neprimerne in zato tudi najbolj nesprejemljive (npr. tiste, ki kažejo, kako edino Marija preprečuje uničenje grešnikov), z izjemo takšnih primerov pa je zadoščala zamenjava funkcije (Menaše 1993b:37).

Težko berljiv napis na Beerovi sliki označuje Kristusa kot »goričkega«. Kot izhodišče za svojo sliko je Beer uporabil leseno goričko razpelo. Problem je rešen na način, ki je bil prvič uporabljen v nemški romantiki, predvsem pri Casparju Davidu Friedrichu. Tudi pri Friedrichovih Križanih ne gre za dejanske podobe Kristusa, pač gre za podobe, ki so povzete po lesenih razpelih. Najbolj znana Friedrichova



3

Caspar David Friedrich:
Križ v gorah, 1808, Dresden,
Staatliche Kunstsammlungen

slika iz cikla razpel je *Križ v gorah* (slika 3) ali tako imenovani *Tetschenski oltar*, ki ga je leta 1807 naročil grof Thun-Hohenstein za svojo zasebno kapelo na Češkem. Friedrichov Kristus ni človek iz krvi in mesa. Podoba Kristusa je podoba objekta, ki je bil ustvarjen s človeškimi rokami. Podoba je torej dvakrat ustvarjena s človeškimi rokami. Prvič kot izrezljano razpelo, ki je postavljeno v gorah, in drugič kot slika tega razpela. Na okvirju, katerega osnutek je naredil Friedrich, vidimo tradicionalna simbola evharistije, ki tukaj nedvomno namigujeta na enega od obeh luteranskih zakramentov, obhajilo pod obema podobama – podobo kruha in podobo vina.

Beerova lastna podoba torej ni nič drugega kot to, kar predstavlja – ateljejska lastna podoba s svojo stvaritvijo. Tudi ta podoba je podoba podobe, toda tokrat gre za podobo, ki ni podoba Boga, pač pa slikarja. Se pravi: za razliko od Kristusa, ki je posnetek podobe in je – kot tak – delo človeških rok, je slikarjev avtoportret povzet po dejanski lastni podobi, ki je sestavljena iz mesa in krvi.

Leta 2002, skoraj dvajset let po slikah *Kristus* in *Sivi avtoportret*, se Beer ponovno loti obeh tem. Sliki *Avtoportret* in *Kristus* se razlikujeta



4 Nikolaj Beer: *Avtoportret – diptih*, 2002, olje na lesu, 25 × 37 cm

že po formatu, tako da ju ne moremo sestaviti v namišljeni diptih. Še toliko manj, ker je avtoportret narejen v smislu diptiha. Na *Avtoportretu – diptihu* (slika 4) je slikarjeva lastna podoba na levi polovici diptiha, medtem ko na desni polovici diptiha ni naslikana Kristusova podoba, pač pa podoba razpadajočega trupla. Naklon glav z obeh strani diptiha tvori črko V, kar spravlja obe glavi v tako rekoč posredno, a vendarle zaupno komunikacijo. Če bi lahko oba dela tega majhnega diptiha prepognili, bi se obe podobi povsem prekrili. Avtoportretu več ni potrebna maska, pač pa je prepoznaven po svoji značilni fiziognomiji. Problem se pojavi pri podobi glave razpadajočega trupla. Iskanje svojega umrljivega dvojnika smo v pomurskem slikarstvu srečali že pri izjemno inteligentnih rešitvah Zdenka Huzjana (Inhof 2000:19–20). Nikolaj Beer se s svojim zadnjim avtoportretom zelo približa temu sentimentu, vendar ne išče svojega dvojnika v smislu Adama, ki je na zemljo prinesel smrt, pač pa gre za slikarjevo soočenje s smrtjo na nekoliko nenavaden način.



5
Nikolaj Beer: *Kristus*,
2002, olje na lesu,
57 × 37 cm

V svojih zgodnejših delih uporabi Beer kot metaforo smrti vaške marginalce – jedce in pivce, ki s svojim mehaničnim žrtjem in pitjem označujejo kmečkega Saturna oziroma čas, ki poruši vse stvari. V primeru zadnjega malega avtoportreta vidimo, da je Beer postavil svojo lastno podobo med groteskne in tudi dokaj grozljive podobe marginalcev, ob katerih se vprašamo, ali so bolj živi kot mrtvi ali obratno.

Naklon obeh glav na Beerovem diptihu ustvarja komunikacijo, ki je še najbližje ikonografskemu motivu treh živih in treh mrtvih. Se pravi motivu, ki je prišel v zahodnoevropsko umetnost v 13. stoletju iz vzhodnoevropske umetnosti in se ustalil v 14. stoletju. Gre za prizor, ko trije mladeniči naletijo na svoje dvojnike v različnih stadijih razpadanja. Ti dvojniki jim govorijo: »Kar ste sedaj vi, smo bili nekoč mi, kar smo sedaj mi, boste nekoč vi.« Tudi Beerov diptih nam govori o istem, o minljivosti slave, človeške moči in lepote. Razlika je le ta,

da je Beer reduciral tri dvojice na eno samo dvojico – lastno podobo in njenega dvojnika.

Beerova slika *Kristus* (slika 5) iz leta 2002 pa ni več neposredno povezana z lastno podobo, ki ima sedaj svojo fiksirano polovico v glavi razpadajočega trupla. Podoba je sedaj avtonomna, kar navsezadnje kaže tudi format slike (50 × 37 centimetrov). Beerova podoba Kristusa hoče izbrisati svoj izvor, ki ga ima še vedno v objektih, ki so narejeni s človeško roko. Tokrat se Beer glede dramatike nasloni na Grünewaldovo *Križanje* (1514/15) s centralnega panela *Isenheimskega oltarja*, pri čemer vso dramatiko zgosti v izjemno majhen format slike. Videti je celo, kot da bi podoba Kristusa bila v slikovno polje nasilno stlačena. Ozadje slike je črno. Rogovilast križ je zelene barve. Na meji med romaniko in gotiko so se v nemških deželah začeli pojavljati monumentalni *Triumfalni križi*, pri katerih je bil križ pobarvan v zeleno v smislu *lignum vitae* – drevesa izvirnega greha in drevesa križa. Ves poudarek je zgoščen na grotesknem in bledem Kristusovem truplu. Videti je, kot da Kristus ni pribit na križ, ampak kleči v desnem kotu slikovnega polja. Iz Kristusovih ran polzi kri. Poudarjeno nelep Kristus s svojimi ranami prikazuje to, kar je prikazoval okvir na Friedrichovem *Križu v gorah*. Telo predstavlja kruh, kri predstavlja vino. Zopet gre za aluzijo na evangeličansko obhajilo pod obema podobama.

Da bi razbrali pomen tega Kristusa, se moramo še enkrat vrniti v 16. stoletje. V letih 1515–1516 Luther kritizira stroške cerkvenih dekoracij in materialne objekte čaščenja imenuje »sence in simbole resničnosti« ter »otročje stvari« (Eire, 1989:67). Leta 1525 je Luther ponovno zaskrbljen glede izdatkov, ki se dajejo za krasitev cerkva, medtem ko ubogi trpijo pomanjkanje (Eire, 1989:67). V svojem delu *Proti nebeškim prerokom* pa pravi, da je treba idole najprej izgnati iz srca s pomočjo Božje besede, kajti, ko se ne nahajajo več v človeških srcih, takrat nam tudi ne morejo škodovati, ko jih vidimo z očmi (Eire, 1989:67–68). Za Luthra je edino ogledalo *Božja beseda*. Pripravljen je bil sprejeti tiste podobe, v katerih je bilo mogoče videti zgodbe in stvari kot v ogledalu; te imenuje ogledalne podobe. Slike na steni, ki jih človek gleda, niso prepovedane, kajti, če bi bile, bi bilo prepovedano tudi ogledalo (Mikuž, 1997:98).

Luther je 21. oktobra 1529 v svoji sedmi pridigi o *Deuteronomiju* obsodil kot »*idolatrične*« vse tiste podobe, ki jih ljudje častijo, kot da bi same imele odrešujočo moč. Ne zavrača pa podob ali tako imenovanih *merckbilder*, h katerim se ne moli in v katere nihče ne veruje. Z besedo *merckbilder* misli Luther na evangeličanske liste, predvsem tiste iz *Svetega pisma*, kakršne je Lucas Cranach starejši ustvaril istega leta. Take *merckbilder* so sprejemljive zaradi tega, ker nihče ne verjame, da lahko pomagajo pri odpuščanju (Koerner, 1996:381). V uvodu svojega *Passionala* Luther pod pritiskom Karlstadtovega radikalnega ikonoklazma sprejema podobe kot mnemotehnično pomoč in svetuje kristjanom, naj okrašujejo svoje zasebne prostore (»*stuben und kamern*«) s svetopisemskimi prizori, ki so jim dodani svetopisemski citati. S tem bo »Božje delo vsepovsod pred očmi, izražajoč vero in strah pred Bogom« (Koerner, 1996:381-382). Slika torej ne daje ne odpuščanja ne čudežne ozdravitve, prav tako pa tudi ne more varovati pred uroki in različnimi nesrečami. Podoba ima za Luthra to prednost, da je razumljiva otrokom in učenim in da odvrta nekoristne teološke spekulacije (Wirth, 2002:89).

V evangeličanski (augšburški) veroizpovedi se druga božja zapoved, ki omenja prepoved ustvarjanja in čaščenja rezljanih podob, staplja s prvo zapovedjo – *Du solt nit ander Gotter haben* – kakor beremo recimo tudi na oltarju iz leta 1537 (ki je povsem brez podob) v evangeličanski špitalski cerkvi v Dinkesbuhlu (Koerner, 1996:363). Evangeličani in za njimi vsi drugi protestanti so obsodbo čaščenja podob – prav tako kot vsi ikonoklasti v zgodovini krščanstva – utemeljevali predvsem z drugo Božjo zapovedjo, ki pravi: »Ne delaj si rezane podobe in ničesar, kar bi imelo obliko tega, kar je zgoraj na nebu, spodaj na zemlji ali v vodah pod zemljo! Ne priklanjaj se jim in jim ne služi, kajti jaz GOSPOD, Tvoj Bog sem ljubosumen Bog ... (2 Mz 20, 1-7). Iz teh izhodišč lahko razumemo, da tudi naslikana ali izrezljana podoba Kristusa ni nič drugega kot to, kar dejansko je – samo podoba. Kot taka sicer lahko služi kot mnemotehnično sredstvo, vendar dejanski Kristus v njej ni navzoč, tako kakor je na konsubstancialen način navzoč pri evangeličanskem obhajilu pod obema podobama – podobo kruha in podobo vina. Hkrati pa se trem osnovnim evangeličanskim principom – *sola scriptura*, *sola gratia* in *sola fide* – doda še *solus Christus*

(Pelikan, 1996:135). Kristus sam je edini resnični odrešenik. Marija pri evangeličanih povsem izgubi mesto glavne priprošnjice, ki ga ima pri katoličanih.

Martin Luther je vprašanje Marije kot glavne priprošnjice zelo dobro obdelal v več pridigah. V svojem nürnberškem govoru, ki ga je imel 14. januarja 1531, je omenjal tudi podobe, ki se nanašajo na motiv dvojnega priprošnjištva: »Naslikali so, kako Kristus pade pred svojim očetom na kolena in mu kaže svoje rane ... in Mati kaže sinu svoje prsi, ki jih je sesal ... take podobe je treba odstraniti.« (Mikuž, 1999:365.) Leta 1537 pa je pisal o podobi svetega Bernarda med molitvijo pred »devico Marijo, ki je svojemu sinu Kristusu kazala prsi, katere je sesal; oh kako smo poljubljali Marijo. Toda jaz ne maram niti Marijinih prsi niti njenega mleka, kajti ona me ni odrešila niti naredila blaženega.« (Mikuž, 1999:365.)

Luther je poleg dvojnega priprošnjištva napadal tudi motiv Marije zaščitnice: »V papeštvu so slikarji slikali Marijo, ki je Gospodu Kristusu kazala prsi, ki jih je on sam sesal, sama pa je zbrala pod svoj plašč cesarje, kralje, kneze in gospode, jih varovala in pri svojem ljubem Sinu za njih prosila, naj svoj srd in kazni zanje opusti.« (Mikuž, 1999:366.) Početje pridigarских menihov, ko so kazali Kristusove ljudi pod Marijinim plaščem, je za Luthra malikovanje. »Ali ni torej veliko in grozno krivoverstvo, da smo vsi naše zaupanje izkazovali plašču naše ljube Gospe, ki za nas ni prelila krvi? ... Torej so iz Device naredili grozo ali malikovalsko podobo in strah (čeprav brez njene krivde).« (Mikuž, 1999:366.) Glavni očitke evangeličanov – poleg kritike Marijinega priprošnjištva – je bil, da so katoličani navadno žensko predstavljali kot boginjo, katere čaščenje se v ničemer ne razlikuje od malikovanja mnogobožcev. Erazem Rotterdamski se je spraševal, mar je Marija pozabila, da je majhni Jezus, ki ga je rodila in dojila, tudi odrasel, Luther pa je dodajal, naj ljudje verujejo samo v Kristusa in postali bodo tako sveti kot devica Marija.

Lucas Cranach mlajši je, navdihnjen od Georga Penza, ustvaril dvojni lesorez, ki predstavlja dva načina bogoslužja, evangeličanskega na levi in katoliškega na desni strani (slika 6). Na levi strani, kjer je upodobljeno evangeličansko bogoslužje, gre dobesedno za luteran-



6 Lucas Cranach mlajši: *Evangeličanska in katoliška pridiga*

sko božjo službo, saj je pastor, h kateremu je usmerjena gledalčeva pozornost, sam Martin Luther. Luther pridiga iz odprtega *Svetega pisma*, ne svoje lastne besede, pač pa tiste iz *Apostolskih del*, ki so zapisane na prižnici: »Vsi preroki dokazujejo, da v nebesih ni nobenega drugega imena razen Kristusovega.« Luther je tako podobno kot že v dvajsetih letih 16. stoletja neposredno označen kot prerok (Inhof, 2001:passim). V istem pomenu mu je zopet dodan tudi golob Svetega duha v nimbu, ki pa tokrat ni več postavljen neposredno za njegovo glavo. Luthrov kazalec kaže na konec zvitka, ki vodi neposredno v nebesa, ter s tem gledalca vodi po napisih, ki pravijo: »Glej, jagnje božje.« Temu napisu sledi jagnje kot simbol Kristusa Odrašenika, besedilo »Jaz sem pot« in podoba Kristusa trpina. Bog Oče drži kroglo nad napisom »Obstaja en sam posrednik«. Zgornje besedilo pravi: »Sveti Oče, reši jih, zanje sem se žrtvoval s krvjo iz svojih ran.« Spodnji tekst pa pravi: »Če smo grešili, imamo zagovornika pred Bogom, potolaži nas s svojo milostjo.«



7 Lucas Cranach mlajši: *Johann Friderick in Luther pod razpelom*

Med skupino, ki tik pod prižnico posluša Luthrovo pridigo, je figura z obrito glavo, ki na ramah nosi velik lesen križ. V tej podobi lahko prepoznamo saškega volilnega kneza Johanna Fridericka, ki je bil v letih 1546–47 poražen v schmalkaldski vojni in bil do leta 1552 ujetnik cesarja Karla V. Levo od skupine sta prikazana oba evangeličanska zakramenta – krst in obhajilo pod obema podobama. Nad podajanjem zakramentov je postavljena podoba križanega Kristusa. To sta edina zakramenta, ki ju je postavil Jezus Kristus; obhajilo pod obema podobama – *sub utraque specie* – so podajali še v vseh prvih treh stoletjih krščanstva. Na desni strani Cranachovega lesoreza je prikazana katoliška maša s katalogom katoliških praks, kar pa nas na tem mestu ne zanima.

Martin Luther je tudi sicer pogosto prikazan v sklopu, ki prikazuje saški izvor reformacije. Lesorez z naslovom *Johann Friderick in Luther klečita pred razpelom* (slika 7) kaže takšno pojmovanje. Volilni knez je kot Luthrov zaščitnik zaslužen za nadaljnje širjenje in razvoj

evangelikaanske vere. Oba sta v molitvi združena pod razpelom kot moža, ki trpita po Kristusovi volji (Scribner, 1994:221-222). Teolog in volilni knez sta postavljena na položaj, ki je bil v srednjem veku odrejen donatorjem, praviloma predstavljenim kot figure, ki so neprimerno manjše od svetih oseb, h katerim molijo, saj v nasprotju z njimi pripadajo tuzemskemu svetu. Podoba torej ne spoštuje več srednjeveške hierarhije, ki je v likovni umetnosti tudi vizualna in kompozicijska. Na tem lesorezu je zadeva ravno nasprotna: figura Kristusa na razpelu je manjša od obeh molivcev. Tudi podoba Kristusa kot *rezljana podoba* ali *signum* pripada tuzemskemu svetu, ne glede na to, da je perzonij za rezljano podobo kar malce preveč razgiban.

Kaj pomeni podoba Kristusa? H komu molita Martin Luther in Johann Friderick?

Inskripcija na razpelu iz leta 1615 v špitalski cerkvi v Geislingenu (Württemberg), nam s preprostimi besedami poda odgovor na zastavljeno vprašanje (Koerner, 1996, 373):

*»Ne izkazuj mi nobenih časti,
jaz sem le podoba in nič več,
z ničimer ti ne morem pomagati,
zato se ne zaljubi v mene.«*

Dejansko so te besede malce bolj strogo prepesnjeni verzi velikega liturgista 13. stoletja Viljema Durandusa. Durandus je namreč napisal sledeče verze, ki so jih pogosto vklesali na spomenike (Wirth, 2002:85):

*»Ti, ki greš mimo, počasti s prostrenacijo Kristusovo podobo;
vendar ne obožuj podobe, temveč tisto, kar odslikuje.
Podoba, ki jo vidiš, ni ne Bog ne človek,
Je pa Bog in človek tisti, ki ga sveta podoba predstavlja.«*

Umetnost v Nemčiji v Luthrovem času ni imela kake pomembne vloge v družbenem življenju. To ni bilo značilno samo za tradicionalni srednji razred, ki mu je Luther pripadal in je bil do umetnosti povsem indiferenten, pač pa tudi za velike humaniste severne Evrope, kot je bil Erazem Rotterdamski. Luther ni problemu podob nikoli namenil nekega jasnega in zgoščenega besedila, pač pa se tega problema dotika v majhnih segmentih, ki so – kot smo videli – razpršeni

v spisih iz različnih obdobj (Michalski, 1993:5). Luther razlikuje med prepovedanim čaščenjem dreves, kamnov in živali ter med čaščenjem Boga. Prav tako razlikuje tudi med zunanjim čaščenjem, h kateremu sodijo slike in kipi, in bolj nevarnim notranjim čaščenjem oziroma čaščenjem idolov, ki jih vsak nosi v svojem srcu. Tisto, kar se zdi Luthru nevarno, ni toliko samo čaščenje podob ali vera v navzočnost svetega v umetnini, temveč kriva vera v človekovo odrešenje preko čaščenja podob. Luthrovo vprašanje, kako lahko človek doseže božjo milost, je ključno vprašanje, ki odigra glavno vlogo v diskurzu o človekovi odrešitvi.

Martin Luther v svojem spisu *O svobodi kristjana* izpostavi pomen vere (*sola fide*) in zavrne pomen in koristnost dobrih del. Vera po Luthru ne doseže samo toliko, da duša postane enaka Božji besedi, polna vsake milosti, svobodna in blažena, pač pa vera prav tako združuje dušo s Kristusom kot nevesto z njenim ženinom. Kristus z vero sprejme na sebe grehe verne duše in ravna, kot da bi jih sam naredil, grehi morajo biti v njem použiti in potopljene. Prav tako pa za Luthra Kristusovo kraljestvo ni zemeljsko kraljestvo niti ni ustvarjeno iz zemeljskih, ampak iz nebeških dobrin, kot so resnica, modrost, mir in radost. Vendar se Kristusa ne vidi, ker vlada duhovno, nevidno (Luther, 2001:15-17). Luther v tem spisu tudi razlikuje med *zapovedmi* (*sub lege*), kot imenuje staro zavezo, in *obljubami* (*sub gratia*), kot imenuje novo zavezo. Po zapovedih človek spozna svojo nemoč, da bi delal dobro, nova zaveza pa usmerja človeka, ki je ponižen s svojo nemočnostjo, da bi izpolnil zapovedi, da bi veroval. Luthrova teologija je izrazito kristocentrična, vendar pa je Kristus sam neviden. Nasploh šteje za Luthra samo vera (*durch glauben allein*), ki je nevidna, kakor je neviden duh, medtem ko ga slike (kot deli vidnega sveta) ne zanimajo preveč in jim ne pripisuje teološke vrednosti. Luther na očitke, da v Pavlovem *Pismu Rimljanom* pred besedo vera ne stoji *sola* (samo), temeljito in s sebi lastno ironijo odgovori v *Poslanici o prevajanju* leta 1530.

Luther med opravljanjem dobrih del, ki jih odkloni v korist vere, navaja tudi zatekanje k slikam in kipom, s katerim si verniki hočejo prislužiti pot v nebesa. Opravljanje dobrih del pa po Luthru ne naredi človeka ne dobrega ne vernega. Dobra dela, za katera se misli,

da lahko človek preko njih in z njimi doseže božjo milost, niso več dobra in jih je treba v celoti preklesti, ker niso svobodna in preklinjajo Božjo milost, ki edino po veri naredi človeka pravičnega in blaženega (Luther, 2001:25). Postavljanje in čaščenje podob se mu med t. i. *dobrimi deli* zdi celo tako zgrešeno, da je po njegovem bolje dati cekin beraču, kot postavljati oltar v čast Boga. Luther pravi, da ni ljudi, ali pa jih je zelo malo, ki ne bi razumeli, da razpelo ni moj Bog – kajti moj Bog je v nebesih, razpelo pa je samo znak (*signum*) (Michalski, 1993:20). Luther torej meni, da ima leseni križani od tistega trenutka, ko ga nihče ne dojema kot boga, le vlogo znaka in je torej problem čaščenja podob nepomemben. Zato ga zanemari na račun pobožnih dejanj, ki ga bolj vznemirjajo. Tisti, ki daruje podobo in oni, ki gre na romanje, verujeta v Boga prek pobožnih dejanj. S temi navadami je treba prenehati, morda tudi tako, da uničimo podobe, čeprav bolj zaležejo pridige (Wirth, 2002:89). Proti koncu leta 1520 pa gre še naprej in, sklicujoč se na prvo Božjo zapoved, pravi: »Ljudje niso tako neumni, da bi verjeli, da so podobe, les in kamen resnični Bog.« (Michalski, 1993:20).

Kristusova naslikana ali izrezljana podoba torej ne predstavlja čarodejne moči, ki bi lahko delala čudeže ali tolažila. Prav tako tudi ni reaktualizacija *illud tempus* ali ponovno obujanje časa, ko so Kristus in apostoli še hodili po zemlji. Kot nam pravi omenjena inskripcija, je podoba Kristusa zgolj podoba in *nič več*. Podoba Kristusa kaže le to, da mora kristjan živeti pod križem in neprenehoma ter neomajno verjeti v božjo besedo. Možna je le notranja vera, ki streми proti nevidnemu, torej duhovnemu. Kdor hoče doseči popolno vero, se mora obrniti od vidnega in iskati nevidno. Zelo izčrpno je o tem pisal Jure Mikuš v svoji knjigi *Kri in mleko*, kjer govori o tem, da je Božje duhovno in nadnaravno ter ga ni mogoče doseči po naravni poti, zato tudi ne upodobiti v materialnem (in minljivem) posredniku, v katerem je upodobljivo le tisto, kar lahko vidimo z očmi. Zato v čaščenju noben sveti predmet ne more prevzeti mesta Boga, ki so mu vse zemeljske in zato mesene stvari sovražne, saj je Bog tako daleč od snovnega sveta – v katerega je človek padel zaradi greha – kot je ogenj daleč od vode. Treba je transcendirati čutni svet in se dvigniti k ustrezni, torej povsem duhovni ravni. Ne prek njegove

podobe, temveč prek njegove besede (Mikuž, 1999:374). Bog se torej ne razprši po množici ikon in simulakrov, se prek njih ne razodene in se z njimi ne izčrpa.

Nikolaj Beer v osemdesetih letih zelo ustrezno in dediščini reformacije ustrezno uskladi lastno podobo s podobo Jezusa Kristusa. Kot smo videli, je Beerova podoba Kristusa na zelo razločen način predstavljena kot delo človeških rok. Konkretnije rečeno: slikar z dodajanjem lastne podobe, ki je narejena v podobnem formatu in v istem doprsnem izrezu kot Kristusova podoba, z lastno podobo tudi zelo natančno določa, kdo je tvorec obeh podob. Podoba Kristusa nima drugega statusa kot tega, da je zgolj podoba.

Funkcija te podobe pa je, da prikazuje slikarjevo stvaritev, ki je mnemotehnično pomagalo, ki navaja vernega (ne toliko gledalca kot ustvarjalca samega) k edinemu resničnemu in nevidnemu Kristusu, ki ga lahko spoznamo prek *besede*. Slikarjeva lastna podoba, postavljena ob Kristusovo podobo, je tako postavljena v isti koncept, kot so bili v evangeličanski umetnosti druge polovice 16. stoletja predstavljeni Luther, volilni knez Johann Friderik in ne nazadnje tudi Lucas Cranach starejši. Beer se je na lastni podobi iz leta 1985 tako predstavil kot slikar in hkrati kot pričevalec evangeličanske vere. Podoba Kristusa iz leta 2002 pa je hote zavajajoča. Podoba nas hoče prepričati – in nas na prvi pogled tudi prepriča – da gre za podobo človeka iz krvi in mesa. Pa vendar je tudi ta slika samo spretno prikrito leseno razpelo, ki pa se konstituira ob pomoči Grünewaldovega *Križanja*. Tudi ta podoba je podoba s človeškim rokami izrezljanega Kristusa. Je podoba podobe Boga, kot takšna je za evangeličanskega slikarja tudi edina sprejemljiva. Beerova podoba Kristusa je *merckbild*.

Beerovi podobi Kristusa sodita v slovenski umetnosti med izjeme, četudi – gledano z likovnega stališča – ne premikata nekih posebnih mejnikov. Beerova podoba Kristusa ni podoba milega manekena, ki naj bi jo veren človek nosil v denarnici ter se tako na magičen način počutil varnega pred vsemi neizgovornostmi. Beerov Kristus je negacija podob Kristusov, ki imajo svoj južnjaški duhovni in formalni izvor v baročnih rešitvah Guida Renija. Prav tako pa Beerova podoba Kristusa noče biti provokativna. V 20. stoletju dokaj pogoste izrecno blasfemične provokacije, ki to morda celo niso, ker računajo na

vneprejšen in nezgrešljiv efekt užaljenih množic, so Nikolaju Beeru povsem tuje. Njegovi lastni podobi in podobi Kristusa sta provokativni ravno na obraten način. Namreč v tem, ker nam prav z otroško odkritostjo in navdušenjem izražata: v prvem primeru slikarjevo neomajno vero v slikanje in strast po življenju, v drugem primeru pa slikarjevo vero – ne v malika, pač pa v nevidnega Boga. Beerov naslikani Kristus – v skladu z bogato protestanstske teološke tradicije in v skladu z skromno protestantsko klasično likovno tradicijo – ni nič drugega kot samo znak ali *signum*.

LITERATURA, VIRI

- Eire, Carlos M. N. (1989): *War Against Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*. Cambridge.
- Inhof, Robert (1999): *Avtoportret v likovnih delih umetnikov Pomurja*. Murska Sobota.
- Inhof, Robert (2000): *Zdenko Huzjan*. Murska Sobota.
- Inhof, Robert (2001): *Luthrova reformacija v retoričnem zrcalu podobe*. Evangelikiški koledar 2002. Murska Sobota.
- Koerner, Joseph Leo (1996): *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago-London.
- Luther, Martin (2001): *O svobodi Kristjana*. Koper.
- Menaše, Lev (1993a): *Nikolaj Beer*. Ljubljana.
- Menaše, Lev (1993b): *Marija v slovenski umetnosti*. Celje.
- Michalski, Sergiusz (1993): *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*. London.
- Mikuž, Jure (1997): *Zrcaljena podoba: Ogledalo in zunanost polja*. Ljubljana.
- Mikuž, Jure (1999): *Kri in mleko. Sugestivnost podobe I*. Ljubljana.
- Pelikan, Jaroslaw (1996): *Mary Through the Centuries: Her Place in the History of Culture*. New Haven-London.
- Rotterdamski, Erazem (1991): *Hvalnica norosti*. Ljubljana.
- Scribner, Robert W. (1994²): *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*. Oxford.
- Wirth, Jean (2002): *Ali je treba podobe čistiti? Teorija kulta podob do tridentinskega koncila*. Likovne besede, št. 61, 62. Ljubljana.