

El Greco, otočan od začetka do konca svojih dni

Če davna tradicija govori o tem, da je Bog nad Toledom ustvaril sonce, pa zgodovina umetnosti govori, da je v taistem kraju, v tem Toledu, nebo razgrnil Krečan, El Greco Theotokopolus, s tem ko je slikal ekstatične in nenavadne vizije.¹

VTalveri de la Reina, ob spodnjem toku reke Tajo, so že dolga stoletja žgali opeke, ki so sijale s kovinskim bleskom in so bile zelo slavne v Toledu. Velika hiša blizu stare sinagoge Transito, ponosno zgrajena na živi skali, je bila povsod tam, kjer ni imela mozaikov v mavrsko-andaluzijskem stilu, prav tako okrašena z lepimi modrimi in rumenimi *azulejos* (opeke) v črtah, ki so brez konca potekale ob vznožju zidov. Nič čudnega, če je mojster imel po vrnitvi vtis, da ga tudi tukaj oklepa isti ukaz anateme², ki ga je od kraljeve odklonitve dalje dušil v Escorialu³. Modro in rumeno: barvi kamižol na sliki, ki je poteptana v blato. Kako bi bilo mogoče, da jih slikar ne bi videl pred seboj, vseh tistih dvorjanov in pritlikavcev z njihovimi pripombami: »Preveč modrega in preveč rumenega señor!... Prežive barve, señor!« Kakor da je bila to prav edina ugotovitev, katere je bila zmožna ta čreda tepcev...⁴

O El Greco so njegovi sodobniki pisali, da je »čuden človek«, »nenavaden slikar«, »umetnik

samosvoje manire«, katerega dela so drugačna od tistih, ki so bila do tedaj ustvarjena. A tri stoletja in pol po njegovi smrti je moderna teorija dognala, da je El Greco dejansko eden od najskrivnostnejših in hkrati najizvirnejših ustvarjalcev, kar jih je kdaj bilo. Leta 1912 je Maurice Barrès⁵ v svoji knjigi *Grk ali skrivnost Toleda* javnosti ponovno vrnil El Grecova dela, ki so po svoji originalnosti in skrivnostnosti zares drugačna, kar vzbuja izrazito skrajnost v zgodovini slikarstva.

Sodobna dognanja kažejo, da se je El Greco rodil leta 1541 v Fodeliji, v mestecu blizu Kandije na Kreti, ter da je bil leta 1566 še vedno tam, kjer pa je uradno veljal za Domenika Theotokopulusa Kiriakosa, z dodatkom – mojster slikar. Prav ta njegov izvor oziroma podatek o zgodnjem življenjskem obdobju je zelo zanimiv za proučevanje stila, ki je zaznamoval njegov celotni življenjski opus. Pri svojih petindvajsetih letih je odpotoval s Krete, do tedaj pa je imel na razpolago precej časa, da se je v svoji stroki marsičesa naučil.



Espolio

Sredi 16. stol., v obdobju njegovega zgodnjega šolanja, so njegove ikonografske in slogovne kakovosti v umetnosti kazale izrazito vlogo poznobizantinske tradicije, ki izvira iz umetnosti obdobja Palajologov. Prve slike, ki jih je El Greco videl na otoku, so namreč bile ikone in prvi umetniški vtisi, ki jih je osvojil, so prihajali iz poslikanih samostanov, še posebej iz slavne Mistre, pa tudi njegovo prvo slikarsko izobraževanje mu je bilo dano v duhu zapoznele bizantinske umetnosti. Na Kreti so namreč bili samostani, ki so kot številne pravoslavne verske skupnosti bdeli nad to umetnostno dediščino ter naročali dela, izvajana le v omenjenem duhu.

Privatni naročniki na tem območju, kot tudi del katoliške verske skupnosti, pa so

že iskali likovna dela, ustvarjena po zgledu sočasnega slavnega italijanskega slikarstva, ki je bilo otoškim delavnicam dostopno le preko italijanskih grafik ter preko določenih samostanskih krogov. To so bila predvsem dela Giovannija J. Caraglia, Giulia Bonasoneja, Parmigianina in nemških postdürerjevskih gravur. Iz obdobja okoli leta 1565 je na Kreti ohranjena prva dobro ustvarjena El Grecova slika *Gora Sinaj*, v povsem narativnem prikazu, saj nosi vtis vzhodnjaške vizije, medtem pa se *Poklon sv. treh kraljev* že jasno navezuje na italijansko renesanso. Razumljivo je, da so bile v težnji otoških slikarjev po bližanju sočasni umetnosti najbližje in najmočnejše merilo v umetnosti prav Benetke. V tem obdobju je bila Grčija pod turško oblastjo, Kreta pa je pripadala Beneški republiki, in tako je v duhu svojega časa in v iskanju slikarskega materiala leta 1566 tudi El Greco odpotoval v Benetke. Tam je okoli cerkve San Giorgio obstajala že večja grška kolonija. El Greco je s svojim solidnim znanjem dokaj hitro prispel v Tizianov atelje, tako da ga je mojster že naslednje leto, v enem izmed svojih pisem Filipu II. Španskemu imenoval svojega »odličnega mladega vejeneca«. Razen bogate palete je El Greco pri Tizianu spoznal metode osvetljevanja teles, kar mu je v likovnem ustvarjanju omogočilo povezovanje celotne kompozicije in ustvarjanje primerne atmosfere ter prostora. Zanimivo pa je to, da so tedaj El Greca bolj privlačila dela Jacopa Bassana, ki je bil v tem obdobju znan po svojih tematičnih slikah, znanih kot »notturmi«, saj so s svojim nerealnim osvetljevanjem ustvarjali nekakšen odmev v El Grecovi domišljiji. Kljub vsemu El Grecova dela iz italijanske faze pričajo, da mu je bil od velikih Benečanov najbližji Tintoretto, prav zaradi svoje vizionarske osebnosti, zaradi specifičnosti svoje luminiscence, s katero je potenciral dramatičnost dogodkov, in še posebej zaradi tistega poguma v samem oblikovanju elementov, ki se je kasneje še prav posebej pojavljal v El Grecovih ambicijah.

Leta 1570 je El Greco ubral svojo pot v Rim, da se поблиže seznani z »velikim

Michelangelom«. To je bil čas protireformacije, inkvizicija je bila na vrhuncu svojih gnusnih dejanj, humanizem in poganstvo sta vzajemno z renesanso pripadala pretekli umetnosti, ob manierizmu⁶ pa so se že oglašali prvi zvoki baroka. El Greco je v Rim prišel s priporočilom Giulia Clovia (Julija Klovića), slavnega italijanskega miniaturista po poreklu iz hrvaškega Križana, ki je novembra istega leta pisal svojemu mecenu, uglednemu kardinalu Alessandru Farneseju, da je v Rim prišel mladi Krečan, Tizianov učenec, ki je po njegovi presoji eden izmed tistih maloštevilnih umetnikov, ki se odlikujejo v slikarstvu. Razen tega je prav on ustvaril »neki avtoportret«, ki je vzbudil začudenje med vsemi rimskimi slikarji. Te besede so El Greco odprle mnoga rimska vrata. Avtoportret, ki ga je Klović omenil, je žal izgubljen, vendar je iz tega časa ohranjeno delo *Portret miniaturista* (na njem je upodobljen Klović). Na sliki je v ozadju prikazano odprto okno, kot je značilno za renesančne portrete, vendar je pejsaž z nevihtnim nebom za tedaj nekaj povsem novega in neobičajnega.

El Greca je v Rimu posebej očarala Palača Farnese s svojimi bogatimi zbirkami antičnih ter sočasnih zbirk. Izreden izziv je prav tako našel v tekstih manieristov, dodobra pa se je lahko seznanil tudi z manierističnim slikarstvom, ki ga je na neki način interpretiral že Michelangelo skozi svoj edinstven monumentalni stil. Zanimivo je bilo srečanje dveh tako velikih »osamljenih« genijev, vendar je po dolgem strmenju v Michelangelovo *Poslednjo sodbo* podal El Greco o freski nekoliko negativno zvoneč komentar. Po tem namreč, ko je papež Pij V., dominikanski asket, še vedno poln srednjeveškega duha, dal kmalu po Michelangelovi smrti zakriti »neprimerne dele teles« na golih človeških figurah na grandiozni freski v Sikstinski kapeli, se je oglašil El Greco, da je pripravljen fresko z največjim spoštovanjem obnoviti v prejšnje, originalno stanje. Dejal je celo, da po umetniški kvaliteti ne bo zaostajal za Michelangelom. Vendar je njegovo »visoko mnenje« o samem sebi



Sveta družina

vsaj po mnenju nekaterih rimskih veljakov povzročila zgolj to, da je moral zapustiti Rim. Med drugim so dejali, da sta njegova usoda ter vizija v slikarstvu povsem drugačni kot pri Michelangelu.

Iz Rima se je El Greco po dveh letih ponovno vrnil v Benetke. Pot ga peljala preko Siene, kjer je spoznal še slikarja Domenica Beccafumija, nakar je leta 1576 za vedno zapustil Italijo. Iz njegovega italijanskega obdobja je poleg *Portreta Julija Klovića* z značilnim pejsažem znanih še okoli dvajset del, med katerimi je tudi *Izgon iz templja*, ki v kompoziciji kaže očitne odlike visoke renesanse, še posebej pa je očiten vpliv Tintorettovega sloga, ob tem pa nosi še reminiscence na Raffaellove »stance«.

Brez dvoma je Italija odigrala pomembno vlogo v oblikovanju slikarjeve roke, a je pomenila bolj malo v razumevanju njegove duše. Vzdevek »*Il Greco*« v Italiji in »*El Greco*« v Španiji, kjer je pristal, je nosil s ponosom, saj je bil Grk in je svoja platna podpisoval z grškimi črkami, ponekod je dodal celo »*Krečan*«, kar naj bi pomenilo, da se je v tej italijanski sredini počutil tuj in drugačen.



Gora Sinaj, Kreta, 1565

Od srede 16. stol. dalje je s Karlom V. in Filipom II. za špansko kulturo in umetnost postalo značilno, da se je Španija pričela odpirati italijanizmu. Vendar bistva visoke renesanse, ki je odražala duh radosti zemeljskega življenja, s katerim je bil okupiran človek s svojimi talenti in znanjem, ki so mu skozi proučevanja razodevali nova spoznanja, Španija, dežela inkvizicije ter verskega misticizma, ni sprejela. Za časa El Greca je Filip II., ambiciozni in fanatično religiozni vladar, zidal svoj Escorial, dvor in hkrati samostan ter širom po Evropi iskal umetnike, da bi ga okrasili. Ni povsem jasno, ali je leta 1576 El Greco šel v Španijo po poteh Krečanov, ki so krasili cerkvene knjige za Escorial ali po nasvetu Tiziana. Ob njegovem prihodu se je tukaj njegov tematski repertoar hitro navezal na zgodovinsko-religiozne kompozicije, kot so apoteoze v čast Španiji, prizori iz Kristusovega življenja ter figure apostolov. Leta 1577 je dobil naročilo iz Toleda, naj za katedralo San Domingo naslika *Sveto Tojico, Vnebovzetje, Poklon pastirjev in Kristusa*. Tedaj je nastalo tudi njegovo nadvse čustveno slikarsko delo *Espolio*, motiv slačenja Kristusove suknje, ki ga je kasneje ponovil še v več replikah. Omenjeno delo jasno kaže na El Grecovo »osvobajanje« predhodne italijanske šole. Čeprav harmonija barv še vedno kaže na

beneški pečat, je na sliki veliko pomembnejši odraz umetnikove individualnosti in odmev starega bizantinskega slikarstva, likovno pa vzbuja celo spomin na fajumske portrete. Tokrat se tudi prvič pojavi El Grecova značilna paleta z nekaterimi izstopajočimi barvami, kot so bela, rumena, rdeča, modra in črna. Temu je sledilo, da je po dramatični napetosti ter ekspresivno upodobljenih protagonistih kompozicija predstavljala takšno presenečenje, da svet kanonikov slike ni hotel sprejeti, če ne doživi nekaj sprememb. El Greco nasveta za spreminjanje ni sprejel, sprejel pa je nižjo ceno, s tem da je sodišče izjavilo, da je to ena izmed najlepših slik, ki je bila kadarkoli naslikana. Velikokrat je El Greco doživljal dneve muk in malodušja, kajti bil je zares »samosvoj in drugačen« slikar.

»Svetloba pripada barvi, Svetemu Duhu, ki je v odnosih z zemljo in grehom. Za nas je luč svetlobe tista najvišja barva, ki jo je možno doseči, ampak nad Bogom si jo komaj moremo zamišljati. Vsaka svetloba še vedno pripada Dnu Noči, ki ga pozna Janez od Križa, tak je celó živi plamen ljubezni, o kateri govori. Nemara pa je tudi vse prevrnjeno, barva je morda Bog Sin in skica bi bila sveti Duh. Ne morem nanesti niti zrna barve več na platno, preden si vsega tega ne razjasnim, niti ne morem razrušiti vesoljstva, kakor želim ... Ah, le zakaj nisem ostal na Kreti!...«⁷

Za Escorial je El Greco izpolnil še dve kraljevi naročili: *Sv. Filipa II. in Mučeništvo sv. Mavricija v tebajski legiji*. Zrelost El Grecovega sloga je na teh dveh španskih delih več kot očitna. Apoteozo vladarja, ekstremnega absolutista Sv. Filipa II., je tukaj naslikal kot svobodno vizijo, povsem značilno za njegovo slikarstvo. To pomeni s horizontalnim poddelom vertikalne kompozicije glede na nebeški in zemeljski pas dogajanja, ob katerem je ogromno peklensko žrelo. Ob dostojanstvenem temnem kraljevem liku je še mnogo figur, ki usmerjajo svoje poglede proti odpirajočemu se nebu in v krogu plapolajočih draperij ter v blisku intenzivne svetlobe; številni angeli razkrivajo Kristusove začetnice, kot dokaz za sprejetje sv. Filipa. Kralj je to sliko sicer

sprejel, ni pa mogel »sprejeti« prizora s sv. Mavricijem, saj je El Greco namesto običajne scene mučenja naslikal filozofsko razpravo med Mavricijem in rimskimi vojskovodji. Takrat, to je bilo leta 1577, je slikar tudi – v neprijetnem ozračju – zapustil Escorial, se poslovil od Madrida ter se odpravil v Toledo, kjer je ostal do konca svojega življenja.

Ne, Bogu ni mogoče postaviti mejá: ničesar ne vemo o Njegovem nebu. Kaj sploh poznamo drugega vse do smrti kot to materijo, ki nas obdaja, vse te razbitine, te sive rodaderos⁸, ta zemeljski Jeriho, ki mu je ležal pred očmi – prav nikakega nebeškega Jeruzalema, kot si ga je zamišljal ob kamniti arhitekturi Escoriala! Ničesar drugega ni dobil tu kot same ruševine in sredi vsega grehi vseh ljudi, ki požirajo ta zemeljski prah tako dolgo, da iz njega sestavljajo nerazrešljivi mozaiki, sredi bliskov, ki švigajo s cest proti okopom in sredi lijakov prahu, ki se dvigajo iz doline Taja. Ogromna pisava ulic in sivkasto belih samostanov, ki v različnih razdaljah oblikujejo svoje različne, pa vendar drug drugemu podobne obraze. Da, tam je živel tudi on, v tisti visoki mavrski hiši Villenov, in takoj za njo se začena zelenje, ki obdaja deželске hiše, cigarrale⁹. In tod se mu je zdelo, da se gore Krete vzpenjajo v bolj človeška ozračja, in v takih kamnitih fragmentih so živele tudi njegove slike. Tam v Santo-Tomé z njegovim čisto rdečim stolpom mudejar¹⁰ bo nekoč obešena njegova slika Orgaza – ne, svojega poslanstva ni mogel zanikati ali ga prezirati! In tam, čisto na kocu mesta je bil Santo Domingo el Antiguo, ki ga je polnil s slikami že od prvega leta svojega bivanja v Toledo.¹¹

Slednji korak je bil usoden tako za El Greca, kot tudi za špansko slikarstvo. Glede na okoliščine je obstojnost in originalnost El Grecove genialnosti rešila špansko umetnost v zadnji četrtini 16. stol. pred nevarnostjo velikega vpliva slikarstva iz tujih dežel. Z njegovimi deli je španska umetnost začela svoje zlato obdobje, saj je štiri desetletja trajala medsebojna, globoka afiniteta do tega tujca, tako drugačnega od njegovih sočasnih ustvarjalcev. Sprejel ga je Toledo, bivša prestolnica in srce stare Španije. Tu je imel



Izgon iz templja

svojo delavnico in je živel kot španski *grande*.¹² V tem okolju je tudi njegov manieristični slog še izraziteje prodril na plano, saj je le-ta precej oddaljen od narave renesančne umetnosti in torej prvi »historični slog«, ki se odraža v obdelavi in precizaciji oblikovnih obrazcev ter spoznanj visoke renesanse in jih v skladu z lastnimi eksistencialnimi in predstavniimi interesi rafinira, izpopolnjuje in oddaljuje od narave. Manierizem je torej spoznanje nekakšne nepristne umetniške tradicije, oblika evropske zavesti, ki je spoznala sproduciranost umetnostnih izkušenj, njihovih načelnih posebnosti, odtujenosti od drugih družbenih praks, in hkrati ustvarila posebno zavest o nujni, prav tako boječi vkljenjenosti v kategorije in norme veljavnega družbenega okusa in mode. Manierizem se zdi kot nekakšen prekršek zoper utečeni slog in obenem kot skrajni doseg avtonomije umetnosti. Je značilen pozni stil tistega pred tem.

V porajanju El Grecovega navdiha je bil odslej vedno prisoten Toledo, slikar je bil namreč s tem krajem dobesedno obseden in v svojih kompozicijah se je vedno znova vračal k silueti tega skrivnostnega ambienta. Tudi na svoji edini mitološki upodobitvi, ki predstavlja *Loookona*. Toledo je bilo prav tako mesto humanistov, pravnikov in redovnikov. Cervantes, ki je tedaj tudi bival tam, ga je imenoval »*Slava Španije*«. To vzhodnjaško



Plemič z roko na prsih

hebrejsko-mavrsko mesto ali mesto mističnega kulta sv. Terezije je imelo svojo sredo, ki je vedela in hotela sprejeti težko razumljivo ali, bolje rečeno, tedaj še nerazumljivo umetnost ter hkrati osebnost, kakršna je bil El Greco. Sicer je razen svojih naročil zelo nerad prodajal svoje slike, imel pa jih je toliko, da so mu krasile vseh štiriindvajset sob v hiši, ki jo je imel ob sinagogi. Ohranjeni seznam njegove knjižnice nam razkriva, da se je umetnik zelo navduševal tudi nad književnostjo, zgodovino, filozofijo, nad grškimi in rimskimi klasiki, starokrščanskimi dogmatiki teh hkrati nad modernimi italijanskimi in španskimi književniki. El Greco je postal ugleden član mestne skupnosti, lahko si je privoščil premožnejšo hišo, kjer so mu ob večerih popestrili vzdušje glasbeniki, medtem ko je večerjal. Pri njem so se zbirali najuglednejši meščani Toleda in ti nas mnogokrat gledajo kot dostojanstveni in ekspresivno navdahnjeni liki iz njegovih likovnih del. V tem mestu je El Greco prav tako srečal svojo

življenjsko sopotnico, Jeronimo de las Cuevas, s katero se jima je leta 1578 rodil sin Jorge Emanuel. Tudi on je postal slikar, sodeloval je z očetom, poskušal je nadaljevati njegov slog in leta kasneje je tudi podedoval njegov atelje. Hiša, v kateri je živela njegova družina, se je naslanjala na kletne zidove preostanka hiše bogatega Žida Simona Levija, glavnega toledskega bankirja, kjer je živel stoletje prej. Za razliko od drugih španskih mest, iz katerih so izgnali vse Žide ter prevzeli njihovo imovino, so meščani Toleda »svoje« Žide pobili. In zato je bila znana mestna legenda, da duhovi iz Levijeve kleti kvarijo vsakodnevno vzdušje mesta.

Svojo življenjsko sopotnico Jeronimo, s katero El Greco ni bil nikoli poročen, kar je bila za tedanji čas tudi posebnost, vidimo najpogostejše upodobljeno kot lik, ki predstavlja *Madono z otrokom med angeli*, in *Žensko v krznu*, ki velja za eno njegovih najlepših ter čustveno izraženih ženskih portretov nasploh. Njegovega sina pa vidimo v vlogi osemletnega dečka na sliki *Pokop grofa Orgaza*, potem kot arhitekta in slikarja s paletto in marsikje kot lik sv. Janeza. Po drugi strani nam podoba slikarja samega ostaja večna enigma.

Ena izmed možnosti, kjer bi lahko nastopal on sam, je na že omenjenem velikem delu *Pokop grofa Orgaza*. Vendar nam El Greco pri tej uganki ni pomagal – ravno nasprotno, gre za nerešljiv problem – ustvaril je močan občutek svoje prisotnosti nekje v množici, a ga ne moremo natančno identificirati. Morda je on tisti z dvignjeno roko plemiča, ki zre v nas? Morda...? Sicer pa je omenjeno delo že na splošno posebnost v El Grecovem opusu, zato mu velja posvetiti nekaj pozornosti.

Kot pravi izročilo, je bil pogreb Gonzala Ruiza Orgaza, dobrotnika cerkve sv. Tomaža (Santo-Tomé) v Toledu, čudežen: z nebes sta se spustila in ga prišla pokopat sv. Štefan in sv. Avguštin. Ta čudežni dogodek je upodobljen na spodnjem delu slike, v sredini pa se duša grofa Orgaza kot malo prosojno bitje dviga v nebo, upodobljeno v zgornjem delu. Čeprav gre za epizodo, ki se je zgodila dvesto petdeset

let prej, jo El Greco predstavlja tako, kakor da bi šlo za sodoben dogodek. Med figurami na sliki je veliko pripadnikov plemstva in domače duhovščine. Njegov sin Jorge Emanuel, ki kleči spredaj, nas s prstom opozarja na ta čudež.

Omenjena slika se povsem ujema z arhitektovim okvirjem, saj se prične 1,80 m nad tlemi in sega čez vso steno male kapele (80 × 360), za katero je bila ustvarjena. Ob sprednjem robu platna je velika kamnita plošča, ki je prav tako del kompozicije in predstavlja sarkofag. Vanj oba svetnika polagata grofovo truplo.

Neopredeljeno slikarsko polje nad vrsto upodobljenih glav deli sliko na dva dela. Tako številne vodoravne in navpične linije v spodnjem delu ustvarjajo statičen vtis, ki opominja na smrt. Diagonale, krivulje ter nasprotnje krivulje v gornjem delu pa ustvarjajo vtis dinamike ter izražajo sile duhovnega življenja. Kompozicija omogoča nenavadno zlivanje pozemskega sveta ter onostranstva, saj se oba dela dopolnjujeta in drug drugega pojasnjujeta. V tem El Grecovem delu prav snovno razkošje grofovega oklepa ter oblačil sv. Štefana in sv. Avgušтина predstavlja nasprotje božanskosti nebes in razpotegnjenih oblik, včasih neskladnih barvnih kombinacij s fantastično osvetlavo, saj tako skupaj ustvarjajo nadnaravno vizijo. Slika vsebuje vso polnost premnogih življenj, polnost dobe, njene elemente je lahko razložiti, saj so iz sveta miline in iz sveta strogosti, kar nam predstavlja potešujoče ravnovesje.

Kar se tiče barv, so te nanešene v kontrastu globokih črnih in bleščečih se srebrno-sivih tonov, iz katerih kot fanfare zvenita rumena in rdeča tona. Vse vzdušje je dostojanstveno, zvočno in prepričljivo. Struktura svetlobe je vodilno povezana med »frizom portretnih medaljonov«, ki v sredini spaja tihi izvor svetlobe s spodnjim skrivnostnim delom, nato pa z erupcijo angelskih gibov in plamenom bleščeče svetlobe v gornjem, baročnem delu kompozicije. Po domiselnosti, po svobodi ustvarjanja, po končni izvedbi ter po vedno enako visoko vzbujajoči tenziji je to delo



Žena v krznu

nedvomno eno izmed genialnih stvaritev v umetnosti. Znano je, da so že tedanji sodobniki na to sliko gledali z globokim občudovanjem in strahospoštovanjem. Vendar se je kljub vsej pozitivni kritiki zdela njena cena, ki jo je postavil El Greco, cerkvi previsoka in tako je spor, do katerega je prišlo, pripeljal zadevo do sodišča, kjer je umetnik izrazil naslednje mnenje: »*Res je, da je denarna nagrada mnogo pod vrednostnjo mojega prečudovitega dela, res pa je tudi, da bo moje ime romalo v prihodnost, ki bo nagradila mojo umetnino in počastila njenega ustvarjalca, kot enega izmed največjih genijev španskega slikarstva.*»¹³

Veliko El Grecovih del so ljudje sprejeli z globokim spoštovanjem ter sprejemljivostjo, precej izmed njih pa je naletelo na absolutno zavračanje. Okolica, v kateri je umetnik ustvarjal, mu je sicer priznavala genialnost, vendar je bila njegova umetnost pogosto interpretirana na različne, tudi napačne načine. Za nekatere je bil El Greco nor, za druge je imel bolne oči, za tretje pa je bil zelo čuden. Vzrok, da je naletel na odpor, je bil predvsem

v njegovem nenavadnem obravnavanju in ustvarjanju podob, ki pa se nenazadnje lahko enačijo z naravo umetnikove domišljije ter z namenom njegovega sporočila. El Grecovi portreti, ki jih je upodabljal skozi vse svoje življenje, pa vendar kažejo tudi na to, da je umetnik spoštoval njihova realistična dejstva, če so bili odraz notranjega bitja portretiranca, in tako zanikajo vsako predpostavko o umetnikovih bolnih očeh ali norosti kot o vzroku za »drugačnost« figure.

Pri vsebini njegovih starejših del ni šlo več za specifičen vizualni doživljaj, saj se je El Greco začel posvečati predvsem vizijam nadnaravnih dogodkov in je s tem realistične like nadomestil s svetlobo in barvami. Tako so njegove podobe postajale izrazito podolgovate, z nenavadnimi obrati in dinamičnim ritmom, kar je v končni predstavitvi prehajalo v fantastični videz ogromnih, vzvalovanih plamenov. V tem stilu močno izstopa njegov izreden pejzaž z naslovom *Pogled na Toledo*, kjer poskuša El Greco razložiti podaljševanje podob, »kot bi jim želel dati videz nebeških teles«, kot takrat, kadar vidimo svetlobo, ki se nam od daleč zdi velika, v resnici pa je majhna. Tukaj je mogoče videti svoboden izraz slikarjevega doživljanja ambienta in na to delo so se celo sklicevali tristo let kasneje evropski ekspresionisti.

Dejstvo je, da je El Greco nosil v sebi ljubezen do podolgovatih form že od časa »bizantinskih svetnikov« dalje, ki jih je upodabljal vse od svoje mladosti, če ne že od otroštva dalje. V njem so bili ti zasidrani in prenašal jih je naprej in na koncu španske manieristične periode jih je še močneje poduhovljal, kot breztelesne oblike, in jih prežete od trepetave barve in svetlobe pretvoril v odraz svojega lastnega specifičnega mysticisma. V tem je hranil svojo vizijo in težo, da je zgradil most svetlobe med nebom in zemljo, tako pa je prehodno stvarnost spremenil v transcendentnost, ki je večna. Irealna podolgovatost njegovih likov je tako postala celo nujna in izvrstna rešitev s tem, ko je postal razumljiv slikarski koncept, h kateremu je težil El Greco

kot umetnik, in sicer, da svetloba dà formo in barva dà ritem. Ta način ustvarjanja ima svojo strogo in logično doslednost in s tem je El Greco ob človeški figuri obdelal vse elemente, ki so na sliki: draperijo, oblake, pejzaž, mrtvo naravo – utapljačo se tako v predmetni kot v plastični sloj slike in nato še v tretjo, duhovno vizijo nekega sna. El Grecova novost v slikarstvu – pod vplivom beneških mojstrov – je abstraktnost v razmerju do realnosti. Benečani so umetniku dali varnost osebnega, duhovnega sveta pred materialnostjo narave s tem, ko so zabrisali meje med sanjami in resničnostjo, pa so dali sanjam oznako »pravega« življenja. El Greco je vse bolj opuščal ikonografski repertoar, ker je vse ostalo postajalo povod za čisto, svobodno slikarsko razmišljanje, ki nosi v sebi svoj lasten smisel. Figure se nahajajo v brezčasnih prostorih, se spuščajo, raztegujejo, zvijajo, pozibavajo, spremenjene so v barvno materijo, ožarjeno z nadnaravno luminscenco. S takšnim načinom slikarstva je povezava slikarja z naravo povsem poljubna, celo ekspresionističnega značaja v želji, da postane realni svet metafora tistega sveta, ki ga je umetnik ugledal v svetlobi svoje duhovne senzibilnosti.

S tem je El Greco ustvaril svojstveno umetnost, ki je bila zagotovo izven časovnih ter stilnih okvirjev. Od slikarskega mojstra poznobizantinske tradicije, preko sodelovanja v zmagoslavnem beneškem slikarstvu ter internacionalni avanturi manierizma, do genija v Toledu, v katerem so se porajale njegove osebne nepojmljive ideje, ki so bile večinoma izven možnosti mogočega – to je geneza El Grecove umetnosti. V evropskem merilu je eden tistih, ki ga štejemo med »osamljene in povsem drugačne«. »El Greco je Biblija slikarstva«, je izjavil Velasquez, eden od njega po umetniškem slogu in pomenu povsem različnih slikarjev.

»In tedaj – ob večeru tistega dne, v tistem svojem ateljeju, skoraj popolnoma pogreznjenem v temino, v katerem je bil tolikokrat govoril s prijateljem, je nenadoma dojel v mejah svojih religioznih pojmovanj – nekaj kot slabotno

lučko skrivnosti tistega dozdevnega dogajanja, ki pomeni prehod od rojstva k smrti – skrivnosti človeškega bivanja. Videl je kamen, ki pade v vodo in krogi se širijo po površini in se iztekajo ob robu drug za drugim, trudijo se, da bi se zlili v celoto in se izbrisali – in potem je samo še kamen, negiben kamen, kamen pod tistim mestom, kjer je bil vržen v val, ki je tudi sam sedaj negiben in nem ... Nič več trpljenja, nič več radosti, nič več zla in nič več dobrega, ampak en sam velik, velik mir. Prislulnil je. Mimo pesmi zvonov je zaznaval nedoločeno hrumenje množice, ki je mislila, da praznuje. In še dolgo je napenjal uho v tisti svoji samoti, sam v tistem kamnitem Toledu, sam sredi oceana šumov in glasov. Nemara je bil to eden tistih trenutkov in nemara je bil prav on eden tistih ljudi, ki so poklicani, da se jim razkrije skrivnost, eden tistih ljudi, v katerih se razodeva-jo čiste resnice, ki nikoli ne zaživé na kontinentu človeških usod in odnosov, ampak edinole na taki daljni in daljni točki izgubljenih otokov. Kajti otočan, da, otočan – to bo ostal vse svoje življenje do konca dni.«.¹⁴

LITERATURA

Janis Tomlinson, *Painting in Spain; El Greco to Goya 1561 – 1828*, London, 1997

El Greco – *La Pittura*, Firenze, 1977

John F. Mattheus, *El Greco (Domenicos Theotocopolus)*, New York, 1953

Simon Vesdijk, *Vies passionnées* (prevod: El Greco – Ekstaza goze), Maribor, 1965

http://www.wga.hu/html_m/g/greco_el/05/

Richard L. Kagan/Jonathan Brown, *El Greco de Toledo*, Alianza, 2010

Fernando Marias, *El Greco – Life and work*, New York, 1913

1. El Greco – *La Pittura*, Firenze, 1977, str. 2.

2. Anatema, gr. Prekletstvo.

3. Escorial je zgodovinska rezidenca španskega kralja v kraju San Lorenzo de El Escorial, približno 45 km SZ od

prestonice Madrida. Je eno od španskih kraljevskih mest in opravlja več funkcij, kot so samostan, kraljeva palača, muzej in šola. Escorial je sestavljen iz dveh arhitekturnih kompleksov velikega zgodovinskega in kulturnega pomena: kraljevi samostan in *La Granjilla de La Fresneda*, kraljeva lovsko kočica in samostanski meditacijski prostor okoli štiri kilometre stran. Ti prostori imajo dvojno naravo. Med 16. in 17. stoletjem so bili kraj, v katerem sta moč španske monarhije in cerkvena prevlada rimskokatoliške vere v Španiji našli skupno arhitekturno podobo. El Escorial je istočasno samostan in španska kraljeva palača. Prvotno last menihov hieronimitov, je zdaj samostan reda svetega Avgušтина. Filip II. Španski mu je, kot reakcijo na protestantsko reformacijo, ki se je širila po Evropi v 16. stoletju, posvetil veliko svojega dolgega vladanja (1556-1598) in veliko svoje navidezno neizčrpne oskrbi za Novi svet. Njegova prizadevanja so bila dolgotrajna in na dolgi rok delno uspešna.

4. Simon Vesdijk, *Vies passionnées* (prevod: El Greco – Ekstaza goze), Maribor, 1965, str. 82.

5. Maurice Barrès (1862–1923) je bil francoski pisatelj, novinar in politik. Nekaj časa živel tudi v Italiji. Znana oseba v francoski literaturi je postal z izdajo knjige *Kult samega sebe*, leta 1888.

6. *Manierizem*; z izrazom manierizem iznačujemo likovne storitve, ki so nastale približno med letom 1520 in koncem 16. stoletja. Termin je sicer splošno uveljavljen, vendar ne zaobjema vseh izrazov umetnosti. Sprva se je nanašal le na slikarstvo, pozneje pa so ga razširili tudi na druge likovne zvrsti. Beseda manierizem naj bi pomenila, da so mojstri 16. stol. hote posnemali maniero, se pravi slikarski način mojstrov iz prejšnjega stoletja, vendar je bila posledica pomanjkanje izvirnosti, zato naj bi bil manierizem dekadentno nadaljevanje veličastnega obdobja, imenovanega renesansa. Če hočemo dojeti, da to ne drži, se moramo spomniti besed, ki jih je v 16. stol. izrekel Giorgio Vasari, prvi umetnostni zgodovinar. *Maniera* je zanj značilna poteza umetnikovega izraza. Teoretiki 16. stol. sicer govorijo o manieri, vendar je ne vežejo na estetske predstave izumetničenosti in zatona izvirne umetnostne izkušnje, temveč jo pojmujejo kot sofistifikacijo sporočenih oblikovnih modelov.

7. S. Vesdijk, *Vies passionnées* (prevod: El Greco – Ekstaza goze), Maribor, 1965, str. 82.

8. Rodaderos, šp. kamniti nasipi, škarpe.

9. Cigarrali, šp. podeželske vile.

10. Mudejar, šp. v mavrskem stilu.

11. S. Vesdijk, *Vies passionnées* (prevod: El Greco – Ekstaza goze), Maribor, 1965, str. 86.

12. Grande, šp. velikaš

13. El Greco – *La Pittura*, Firenze, 1977, p. 23.

14. S. Vesdijk, *Vies passionnées* (prevod: El Greco – Ekstaza goze), Maribor, 1965, str. 402-403.

15. Fotografije so vzete z Googla.