

MOJCA POLONA VAUPOTIČ

Bernini iz Rima nikogar ne pusti brez "svojih potez"

"Ko sem bil mlad, mi je Annibale Carracci svetoval, naj vsaj dve leti izdelujem skice iz Michelangelove Poslednje sodbe, da bi tako razumel razporeditev mišic," se je spominjal Bernini.

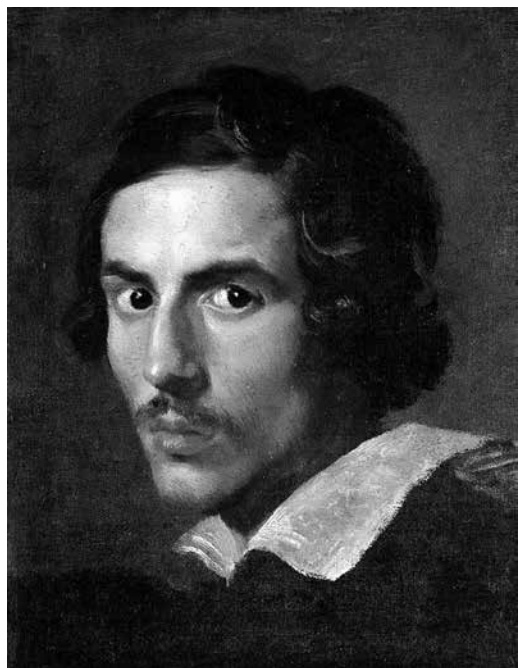
Gotovo poznamo veliko baročnih krajev in zgradb – profanih in sakralnih; baročnih skulptur in slik. Morda vemo marsikaj o baročnem blišču, literaturi, opremi, zaneseni religioznosti, saj je baročna umetnost nagovarjala celotno družbo v evropskih deželah. Vendar barok v Rimu piše povsem svojo zgodbo. Bil je in je še vedno enkraten in edinstven. Ob mogočni baročni arhitekturi se zavemo zemlje in težnosti, saj ta krepi izkušnjo navpične razsežnosti sveta. Ob njej se zavemo globine zemlje in obenem sanjamo o lebdenju in letenju.

Baročni človek je imel jasen, ozko usmerjen kulturni ideal, še vedno povsem skladen s sedmimi svobodnimi umetnostmi. Temu se je pridružilo poznavanje Svetega pisma, antične mitologije in pretanjen okus, usmerjen v evropsko modo, izključeni pa nista bili niti pretanjenost niti sočna robotost. Cilj baročne umetnosti je namreč bil univerzalno transcendentalen, ali rečeno drugače: v vidnem častiti nevidno.

Stil tega absolutističnega obdobja je trajal približno od leta 1600 do 1780 in tako kot

protireformacija je izhajal iz Rima. Izhodišče in duhovni temelj tega gibanja je bil tridentinski koncil v Tridentu v Italiji (1545–1563). Toda koncil je bil sklican prepozno, da bi še uspel doseči spravo med protestanti in katoličani. Luter ga je v svojem času zahteval, a politični razkoli, ki so se pridružili verskim zahtevam, so napetosti stopnjevali do preloma. Na petindvajsetih zasedanjih je bil njihov namen razpravljati in se dogovoriti o cerkvenih doktrinah in praksi. Ena od odločitev je bila, da mora verska umetnost spodbujati pobožnost, in sicer z neposrednostjo, točnostjo, realizmom in logičnostjo. Toda radikalno novi slog se je razvil šele trideset let pozneje s protireformacijo – obdobjem katoliške preнове.

To pa je vplivalo na umetnost tako, da se je barok rodil kot izraz hotenja, da se spoštuje dogma in obnovi stroga disciplina pod trdnim papeškim vodstvom. Njegova naloga je bila spodbujati kolektivno čustvovanje ter krotiti vernika s prevzemanjem njegovih čutov. Tako je nastala dramatična umetnost, ki je v



Gian Lorenzo Bernini, Avtoportret, 1623

nasprotju z jasnostjo in razumskostjo predhodne renesanse izrazito dinamična.

Velikost baročnih stavb, členitev prostorov in bogastvo dekoracij so propagirali avtoriteti Cerkve in držav. Vse to se je zrcalilo v cerkveni in fevdalni arhitekturi. Odgrnjene so bile še neodkrite možnosti v nadaljevanju razvoja renesančnih oblik. Bistvo baročne arhitekture je bila namreč reprezentacija. Z izrednim zamahom je zajela številne posvetne in duhovne oblastnike po vsej Evropi. Kralji, škofi, knezi in opati so postali dobesedno obsedeni z neizmerno gradnjo. Bistvo vsega je bila arhitektura, vse ostalo se je podrejalo tej panogi. Ta jih je zaposlovala in funkcionalno razporejala glede na reprezentativne cilje: kipar in slikar sta dodala le dekoracijo simbolnega pomena. Vidimo lahko, da figure v štuku zgolj neopazno segajo v stropne freske, ki s svojimi pretanjenimi perspektivami dodajajo stavbi iluzijo prostorske neskončnosti.

V celotnem neitalijanskem delu Evrope se je zgodnji barok zaradi tridesetletne vojne

začel nekoliko pozneje, vendar pa povsem pod vplivom italijanskih umetnikov. Medtem ko je protestantski sever prišel pod vpliv nizozemsko-francoskega klasicizma, so se katoliškemu jugu proti koncu 17. in zlasti v 18. stol. posrečile nove stavbne in okrasne oblike, v katerih so nemški stavbarji mešali razgibanost italijanskega baroka. Še dalje pa je tudi tu ostajalo najpomembnejše izpopolnjevanje evropske baročne cerkvene arhitekture.

Osnovne značilnosti baroka so metamorfoza naravnih oblik, sprememba klasičnih proporcij, učinki širjenja in oženja prostora ter optične prevare. To so spretnosti, ki pripomorejo, da ima umetniško delo večji čustveni učinek, da vzbuja presenečenje ali občudovanje in doseže dojemljivost in sporočilnost tudi tistega, kar je daleč od običajnih doživetij. Umetniki so iskali nepretrgano kontinuiteto med zunanji in notranji prostori, med arhitekturami in poslikavami, pa tudi med umetnim in naravnim, tako da so začeli v umetniškem ustvarjanju uporabljati celo naravne elemente (vodo in svetlobo). Izvajali so prav tako kombinacijo tehnik in učinkov raznih umetniških zvrsti, tako da je opazovalec postal gledalec in igralec hkrati.

Zaradi vseh teh razlogov je bila umetnost, ki ji pravimo baročna, ljudska umetnost. Barok je namreč učinkoval s čustvi na široko občinstvo. Predmeti so bili marsikdaj nejasni, zamislil si jih je lahko "kar kakšen" naročnik: pripomočki sporočanja pa so bili ljudski in človeka celovčasi spominjajona gledališko predstavo. Caravaggio, prvi in na splošno največji italijanski slikar baroka, je eksperimentiral s svetlobo, kot jo v ustvarjanju poznamo šele po letu 1920, in je s tem dosegel popolni dramatičen učinek. Poznejši baročni umetniki so mu sledili ter prav tako z užitek slikali čustvene obraze od blizu, z razprtimi ustnicami in lesketajočimi se solzami. Pri kipih pa je moč zaznati orjaške razsežnosti teles, nemirno gibanje, prestavljanje umetne svetlobe ter prehode senc – kot na odru.

Barok je prodrl v vse umetnosti – v likovno umetnost, književnost, urbanizem, v že

omenjeno gledališče in celo v arhitekturno dekoracijo oz. kuliserijo, grajeno za slovesne priložnosti. Skoraj dve stoletji je bila vsa Evropa baročna, po njej pa tudi dobršen del sveta. A zaradi različnih oblik in vsebin bi bilo včasih verjetno bolj prav govoriti o "barokih" in ne o "baroku". Verjetno bi morali govoriti bolj o načinu kot o slogu. Barok se je na različnih območjih različno izražal, od prekipevajočega izobilja do klasicizma, od čustva do razuma, vsepovsod in zmeraj pa je ohranjal slovesno in veličastno formo. Prav zaradi takšne prilagodljivosti se kaže v najrazličnejših nacionalnih in celo regionalnih variantah. Vseopovsod pa so očitni enak smisel za teatralnost in prazničnost, enaka želja po učinkovanju na čustva, enako hotenje, da bi bil prepričljiv za omamljanjem čustev. Te značilnosti zadostujejo, da barok označimo za zadnji veliki evropski slog pred francosko revolucijo.

Pomembna je bila velikanska urbanistična reforma mesta Rima. Ta reforma, ki naj bi potrjevala moč katolicizma, je bila predvsem dinamično jedro estetskega izraza za povzdigovanje vere in duhovne oblasti papežev. Ni šlo zgolj za posamezne akcije, temveč za popolno prenovu mestnega videza, v kateri naj bi arhitektura učinkovala kot vizualna retorika, ki razglasa svojo moč in zmožnost, da vključi vse druge umetnosti. Prve baročne cerkve so bile sicer bolj skromnih razsežnosti, saj so videti bolj kot poskusni modeli za izdelavo načrtov in razmerij med posameznimi deli arhitekture. Takšen primer je po dimenzijah cerkev *San Andrea al Quirinale* (Sv. Andrej na Kvirinalu), arhitekturno delo *Gian Lorenza Berninija*, ki je nastajala med leti 1658 in 1671. Gre za ovalno ladjo, ki jo krona kupola, kratko preddverje pred pročeljem pa je zamišljeno kot slavolok, ki obiskovalca pripravi na presenečenje ob vstopu v notranjost. A omenjenega arhitekta je v njegovem plodnem življenju mikalo še več, predvsem pa kaj bolj reprezentativnega, kot je bilta začetek.

V baročni arhitekturi je bilo pročelje na splošno (zlasti pa še pročelje cerkva) izjemno



Trg sv. Petra, Vatikan

pomembno, saj je imelo svoje poslanstvo med zunanostjo in notranostjo, vplivalo je na mestno podobo in privabljal občinstvo. V Rimu lahko ta model kot izhodiščno točko najprej zasledimo na pročelju cerkve *Il Gesù* (Jezusova cerkev), za katero je naredil načrt arhitekt *Giacomo della Porta*. Pročelje je dvodelno, močno osrednjo os poudarjata dvojni timpanon in portal. V 17. stol. so cerkvena pročelja dobivala v mestnem okolju čedalje večji pomen. Arhitekt *Pietro da Cortona* pa si je za cerkev *Santa Maria della Pace* (Sv. Marije, Kraljice miru) zamislil močno izstopajoč portik, od katerega pahljačasto tečeta konkavni krili, ki se dopolnjujeta s konveksnim zgornjim delom. In prav tako je *Gian Lorenzo Bernini* za cerkev *San Andrea al Quirinale* predelal Cortonovo zamisel, kajti povezavo med notranjščino in zunanjščino je rešil s kolonado in izbočenim preddverjem, ki mimoidočega vabi, naj vstopi. Enake prvine je ponovil tudi v notranjščini, tako da je označil razmejitev med eliptično dvorano² in prostorom glavnega oltarja. Mojstri rimskega baroka so se spet odločno nagibali k središčni zasnovi. To dokazuje, da tradicija renesanse ni bila nikoli prekinjena. Čeprav je bil namen, da bi večkratno razdeljeni notranji prostor ponovno vrnil v središčno zasnovo, nedvoumen, so bila sredstva v 17. in 18. stol. vendarle povsem druga, kot jih je postavila renesansa.



Berninijeva kolonada na Trgu sv. Petra, detajl

Gian Lorenzo Bernini je v času baroka "očaral" Rim. Kipar, arhitekt, slikar in pisec se je rodil v Neaplju leta 1598. Njegov oče Pietro Bernini je bil Florentinec in se je ukvarjal še z manierističnim kiparstvom, ki pa je kazalo že vse vrline baroka, mati pa je bila Neapeljčanka, Angelica Galante. Oče mu je dajal navdih in veselje do kiparjenja in tako je Gian Lorenzo že v zgodnji mladosti pokazal ljubezen in smisel do oblikovanja struktur. Pri sedmih letih je spremljal očeta v Rim, saj je bil Pietro Bernini vključen v nekatere pomembnejše projekte, ki jih je naročil kardinal Scipione Borghese. V tem okolju sta nadarjenost Pietrovega sina kmalu zaznala slikar Annibale Carracci in papež Pavel V. Mladi Gian Lorenzo si je pridobil precejšnje mecenstvo kardinala Borgheseja, papeževega nečaka. Ta je bil lastnik zbirke poškodovanih antičnih kipov, ki jih je Bernini restavriral in s tem spoznaval kiparska dela antike; slednja so mu služila za navdih. Današnja Scipionova zbirka Berninijevih del "in situ" v Galeriji Borghese ponuja pregledno zbirko njegovih posvetnih kiparskih del in zajema številne mojstrovine.

Pod patronatom kardinala Scipioneja Borgheseja je mladi Bernini postopoma zrastel v imenitnega kiparja z izrednim čutom do predmeta, ki ga je obdeloval. Njegova zgodnja dela za kardinala so bili predvsem dekorativni predmeti za vrtove, kot je npr. *Koza Amalteja z Zeusom, otrokom in Favnom*, ter

številna alegorična doprsja, kot sta *Prekleta duša* in *Blagoslovljena duša*. Skratka, od leta 1605, ko je Bernini prišel v Rim, pa do svoje smrti leta 1680 ni tega mesta nikoli zapustil za dogo časa, razen leta 1665, ko ga je v Pariz povabil Sončni kralj – Ludvik XIV. Ob vseh neverjetnih pozitivnih vrlinah, ki jih je posedoval Gian Lorenzo Bernini – bil je kipar, arhitekt, slikar, scenograf, dramatik – je imel tudi takšne človeške lastnosti, ki jih sicer ni mogoče vedno zaslediti pri genijih: to sta šarm ter aristokratska narava, s katerima se je idealno znašel v družbi in v življenju nasploh. Rad se je ukvarjal z gledališčem in prirejanjem v tistem času zelo priljubljenih slovesnosti in karnevalov, ki so vključevali bogate ognjemete. Umetnik je papežu ponujal projekte, ki so postajali od izdelka do izdelka bolj ambiciozni in edinstveni. Od strastnega mladeniča v svoji mladosti je v ljubezenski zvezi s Costanzo Bonarelli v zrelih letih dozorel v predanega moža ter zglednega očeta. V svojem ustvarjanju je bil tako enkrat, da si je prislužil nagrado Annibala Carraccija in pod pokroviteljstvom papeža Pavla V. je prav kmalu postal neodvisen kipar. Nanj so poleg del njegovega očeta Pietra Berninija vplivale še številne študije kipov antične Grčije ter rimskih marmornih kipov v Vatikanu. Izklesal je celostne umetnine – ena od teh je na primer *Apolon in Dafna*, ki sodi v sam vrh kamnite plastike vseh časov.

Gian Lorenzo Bernini je v svoji zgodnji ustvarjalni periodi prav tako užival brezpogojno podporo in občudovanje Maffea Barberinija oz. papeža Urbana VIII., ki mu je v tistem času zaupal vrsto ustvarjalnih poslanstev. To so bila dela v dvajsetih letih 17. stol., gre pa predvsem za kiparske portrete in precej zahtevne stvaritve, med katerimi so npr. *Pedro de Foix*, *Carlo Barberini*, *Urban VIII.* ter sv. *Bibijana*. V skulpturah, ki jih je Bernini ustvarjal v svojem zrelem obdobju, pa je predvsem nekaj, čemur bi lahko rekli, da uteleša vso njegovo modrost, talent, ljubezen, znanje in smisel, oziroma tisto Moorejevo misel:

"Kipar si mora vseskozi prizadevati in razmišljati o obliki in jo upodabljati v vsej njeni

prostorski polnosti. Telesno obliko si tako rekoč ustvari v glavi – premišlja o njej, ne glede na velikost, kakor da bi jo pestoval v usločeni dlani. V mislih si vizualizira zapleteno obliko od vseh strani, ve, kakšna je na drugi strani; identificira se z njenim težiščem, z njeno maso, z njeno težo; ve, kakšen volumen ima in kakšen prostor spodrine v zraku.”³ Lahko bi rekli, veličastnejše je delo, bolj občutimo navzočnost ustvarjalčevih rok.

Poleg kiparstva se je Gian Lorenzo Bernini ukvarjal tudi s stavbarstvom, vendar so njegovi učitelji nepoznani. V tej stroki je bil Bernini prav tako prodoren in edinstven kot v kiparstvu. Urban VIII. ga je imenoval za vodjo livarne v Angelski trdnjavi, prav tako je bil postavljen za katoliškega kiparja, stavbenika ter samega nadzornika likovnih umetnosti v Rimu. Urban VIII. je Berniniju tedaj zaupal največje in najodgovornejše naloge za svojega naslednika, papeža Inocenca X. Pred njim sta bila to ustvarjalca Francesco Borromini⁴ in Alessandro Algardi.⁵ Tudi Borromini je v svoji cerkveni arhitekturi, še jasneje kot Bernini, pokazal, kaj je značilno za napetost in izvirnost baroka. V rimskih cerkvah *San Carlo alle Quattro Fontane*, *San Ivo della Sapienza* in *Santa Agnese* je poskušal tako v tlorisu kot v višinskih razmerjih doseči skrajno dinamičen učinek. Nenehna igra med izbočenimi in vbočenimi površinami ter zapletene domislice, ki temeljijo na preigravanju geometrijskih likov, pričajo, da je imel izjemno domišljijo in da je nenehno iskal izvirne oblike. Ustvarjal je prostore, polne presenečenj – odprte in predrte, kjer jih ne bi pričakovali, pa stisnjene, ko spet niso videti v skladu z ustaljenimi načeli. S tem pa je močno vplival na kasnejšo arhitekturo rokokoja. Arhitektura je prvo orodje, ki nas povezuje s prostorom in časom in daje tema razsežnostma človeško mero. Udomačuje brezmejni prostor in neskončni čas, zato ju človek lahko prenese, naseli in razume. Zaradi odvisnosti prostora in časa, zakonitostih zunanega in notranjega prostora, telesne in duhovne, materialne in mentalne, nezavedne in zavestne prioritete,



Baldahin v baziliki sv. Petra

naši čuti s svojo vlogo pomembno vplivajo na naravo umetnosti in arhitekture.

Za prenovu Trga sv. Petra,⁶ enega od simbolov Rima ter hkrati simbolov Katoliške cerkve, je bil zadolžen arhitekt Gian Lorenzo Bernini, ki je prav tako umetniško realiziral velik del notranjosti cerkve sv. Petra. Papež Aleksander VII. Chigi si je močno želel tako rekoč edinstveno oblikovanje tega veličastnega prostora. Bernini mu je izdelal načrt ter mu ga leta 1657 tudi predložil. Gre za eliptične oblike, s kolonadama obdani trg, ki s pročeljem bazilike sv. Petra povezuje manjši trg, omejen z dvema rahlo diagonalnima kriloma, ki poudarjata klasicistični načrt Carla Maderna.⁷ Celoto poživljajo še mogočen 25 m visok egipčanski obelisk, ki ga je za Siksta V. tja postavil Domenico Fontana, in dva vodnjaka v centralnih točkah elipse. Desnega, v smeri bazilike, je napravil Carlo Maderno, tja ga je namestil Bernini, levi pa je spet delo Carla Fontane. Oba sta visoka 8 m, s svojim šumenjem vode, ki pada v mavričnih barvah, pa dajeta resni veličastnosti trga svež in živahen



Detajl Davidovega obraza

poudarek. Visoko nad desnim stebriščem se dviga še apostolska palača. Ob približevanju k baziliki se pred nami prične dvigati položno stopnišče, ki je razdeljeno na tri ploščadi ter dvaindvajset stopnic iz peščenca.

Bernini je izkoristil impozantnost četvorne vrste stebrov, razporejenih v polkrogih – videti je, kot da bi ti prožili roke k mestu in svetu ter vabili k sebi. S tem je poudaril simbolični pomen trga. Raznovrstni učinki perspektive vzpostavljajo ravnotežje v razmerju med vodoravnim prostorom trga in Michelangelovo cerkveno kupolo. Bernini je izdelal načrt tako, da bi povezal obe stebrišči še s tretjim, ki bi trg povsem zaprla, s čimer bi še bolj poudaril njegovo lepoto. Za dostop pa bi bila v stebrišču na obeh straneh napravljena dva vhoda. A ta del kolonade doslej ni bil izveden. Kar pa se tiče samega občutka ob tem, ko se človek fizično znajde sredi omenjenega trga, zadostujeta zgolj dve besedi: *grandiozno* in *monumentalno*. Skorajda neopisljivo je doživljanje mogočnosti vsega Berninijevega ustvarjenega, in ne glede na nešteto občutkov, ki tedaj človeka obidejo, prevladuje gotovost, ki hoče povedati, da skoraj nikoli ne bo mogoče priti do cerkvenih stopnic. Kamniti trg namreč deluje neskončno, brezčasno! Delo vrhunskega arhitekta nas vabi, da si

predstavljamo še navzočnost njegovega telesa in rok, kajti arhitekturni prostor, velikost in podrobnosti so neizbežno izdelki in projekcije ustvarjalčevega telesa in rok. Že sama njegova zamisel o nastanku tega je božanska.

Vse oblike umetnosti – kot so kiparstvo, slikarstvo, arhitektura, film in glasba – so posebne oblike mišljenja. So način čutne in utelešene misli, značilne za določen umetniški medij. Te oblike mišljenja so podobe rok in telesa in ponazarjajo temeljno bivanjsko vednost. Namesto da bi arhitekturo razumeli zgolj kot vizualno estetizacijo, jo je treba videti kot način ekstenzionalnega in nadčutnega premišljevanja s pomočjo prostora, strukture, snovi, težnosti in svetlobe. Enako je s čutom težnosti, ki je bistvo vseh arhitektonskih struktur. Ob veliki arhitekturi se zavemo težnosti in zemlje, saj ta krepi izkušnjo navpične razsežnosti sveta, in ob njej se zavemo globine zemlje in obenem sanjamo o lebdenju in letenju.

Če se ponovno vrnemo na Trg sv. Petra, ali natančneje v sam atrij bazilike sv. Petra,⁸ in se ozremo po naslednjem Berninijevem kiparskem delu, ki stoji na desni strani prostora, vzremo kip velikega vladarja *Konstantina*. Skulptura, ki je bila izdelana leta 1670, prikazuje cesarja na konju, kako z žarečim obrazom gleda na križ, ki se blešči na nebu. V izklesanem prizoru se pred nami zgrne velik dramatičen zgodovinski trenutek, ekstremna dinamičnost ter obilo prikrite simbolike. Ob vstopu v baziliko pa nas sprejme dobesedno "ves rimski" barok. Mnogo tedanjih italijanskih umetnikov je v danem času pustilo v njej svojo dušo in ljubezen. Tudi Bernini s svojimi učenci. *Apsida* in *oltar s katedro* so pečati njihovih rok. Katedra je v osnovi sicer bila hrastov stol, na katerem je po izročilu sedel sv. Peter in pridigal. Papeška študijska komisija, ki je proučevala temo o tej zadevi, pa je konec meseca novembra leta 1969 objavila, da to vendarle ni stol sv. Petra, temveč da gre za sedež, ki ga je podaril v drugi polovici 9. stol. Karel Plešasti papežu Janezu VIII., in da je šele od tedaj simbol papeške avtoritete. Ostanke

tega stola so namreč prenesli iz stare bazilike na to mesto. Bernini jih je vdelal v marmor, bron in zlato ter prestol postavil nad oltar v apsidi. Ogromne postave štirih cerkvenih učiteljev – dveh grških in dveh latinskih – spoštljivo obkrožajo umetnino. Njihova oblačila, ki so pozlačena, roke in obličja pa bronaste barve, se dvigajo od vznožja, ki je "stkano" iz najrazličnejših vrst dragocenega marmorja. Ob straneh prestola sta dva angela, naslednja dva pa držita ključe in zlato krono. Med oblaki in snopom zlatih žarkov je v luči slikovitega okna golob, simbol sv. Duha. Nad golobom pa sije relief, ki navaja, da je Pij XII. dal restavrirati apsidno. Ob tem je pomembno tudi to, da vse do Berninijevega časa noben umetnik v marmorju in bronu ni prikazal velike teološke zamisli, kot sta vzhodna in zahodna Cerkev, ki povezani v veri katoliške Cerkve pozdravljata rimsko katedro, nad katero bdi sveti Duh z žarki svoje modrosti ter s svojim nezmotljivim naukom vodi krščanski svet. Za Petrov prestol lahko zagotovo rečemo, da se skupaj z razkošjem marmorja in barvnimi okni spreminja v igro svetlobe in barv ter je prava apoteoza pontifikalne monarhije. Gre za umetnino, ki je večna.

Nagrobni spomenik papeža Urbana VIII., ki je umrl leta 1644, je kipar Bernini postavil na desno stran od oltarja. Spomenik je izdelan iz marmorja iz templja Sonca na Kvirinalu. Nad sarkofagom je pozlačen bronast kip samega papeža Urbana VIII., ob straneh pa se ob bok naslanjata izklesani prisposodi Pravičnosti in Ljubezni, slednja z dvema otrokoma. Na sarkofagu je bronasti skelet, ki je predstavljen v elementu pisanja imena papeža Urbana, medtem ko roji čebel v svojem poslednjem letu bežijo na vse strani. Čebele namreč nastopajo kot simbol v grbu Barberinijevih. S čebelami se ponovno srečamo pri mogočnem baldaninu, ki je Berninijevo veledelo, saj je umetnik po naročilu papeža Urbana VIII. že leta 1633 nad oltarjem postavil omenjeno delo. Z marmornatega vznožja, ki je okrašeno z grbi in čebelami, se dvigajo štirje 11 m visoki stebri, ki se ovijajo v prisposodi vinske trte.



Vitraj Svetega Duha nad prestolom sv. Petra

Bron so ustvarjalci vzeli kar iz rimskega Panteona, zato velja tudi rek, da so tisto, česar niso naredili barbari, naredili Barberini(ji). Vrh stebrov je zaključen z bogatimi korintskimi kapiteli, na njih pa stojijo štirje angeli z rožami in zlat baldahin. V sami sredi baldahina pa odpira svoja bela krila golob, ki ponazarja Svetega Duha. Povsem na vrhu baldahina sta nameščena še globus in križ. Kot sami dekorativni elementi je vmes nameščenih še osem majhnih angelov, ki držijo ključ, tiaro sv. Petra, meč ter knjigo sv. Pavla. Ta Berninijev baldahin s papeškim oltarjem v simfoniji z Michelangelovo kupolo, ki je nastala že v obdobju renesanse, je dejansko tako ganljivo doživetje arhitekture in skulpture, da pri človeku ne zajema zgolj vida, ampak mu daje občutek, da je v svetu in je v bistvu okrepljeno doživetje jaza.

Kretnje, sporočila in pomeni rok protagonistov so bili vedno priljubljen predmet umetniškega upodabljanja. Roka je tisti del človeškega telesa, ki odraža pomembnost,



Angel na Angelskem mostu

subtilnost, izraznost ter različne misli. Odtisi ter obrisi človeških rok se pojavljajo že v stenskih poslikavah v obdobju paleolitika. Roka ima številne, celo nasprotujoče si simbolne pomeni v družbeni komunikaciji in umetnosti; gesta prijemanja ali odtrganja tako lahko odraža pozitivne ali negativne pomeni. Polaganje rok simbolizira blagoslavljanje in ta znak prenese moč osebe oziroma višjega bitja, ki polaga roke na osebo, ki se je dotika. Dvig-njene ali sklenjene roke so simbol molitve, stisk rok pa je splošen simbol prijateljskega in odobravajočega odnosa. V umetnosti je roka, ki se prikazuje iz oblaka, zgodnja oblika prikazovanja Očeta v Sveti Trojici. Roka, ki je udarila Kristusa, je eden od elementov Kristusovega trpljenja, roka, ki izroča denar, je povezana s plačilom Judežu, umivanje rok, ki se nanaša na Pilatove roke po Kristusovem sojenju, pa predstavlja nedolžnost. Sicer je roka tudi emblema osebnosti, ki izraža družbeni razred, materialno stanje, vrednote, poklic in zveze. Vso to simboliko z govorico telesa vred je Gian Lorenzo Bernini še kako dobro poznal. Prav tako je tudi z njegovimi kipi, ki izražajo mimiko obraza – ekstazo, srd, bolečino, strah ... O tem govorijo njegova dela, kot so liki na vodnjaku Štirih rek na Piazza Navona, Zamak-njenje sv. Terezije, Blažena Ludovika Albertoni, Apolon in Dafna, David ...

V rimski cerkvi Santa Maria della Vittoria je beneški kardinal Federico Cornaro naročil

kapelo v spomin na svojo družino. Delo je v izvedbo zaupal Berniniju, ki je v sorazmerno tesnem prostoru kapele ustvaril pravi gledališki prizor, sredi katerega nastopa sv. Terezija v zamaknjenju (1645–1662). Gre namreč za t. i. marmorno skupino sv. Terezije in angela, tako kot je sam razumel besedilo velike španske mističarke. Upodobil je prizor njenega zamaknjenja, kot so ta dogodek omenjali v postopku razglasitve za svetnico leta 1622: k svetnici se približuje angel, ki z levico narahlo dviga rob njenega plašča, v desnici pa drži zlato puščico z razbeljeno konico in se pripravlja, da ji bo z njo prebodel srce in drobce. *"Ko jo je izdrl..., sem vsa žarela od ljubezni do Boga,"* je zapisala sv. Terezija.⁹

Bernini je skupino namestil nad oltarno mizo in zasnoval okvir, pri katerem je preoblikoval motiv arhitekture pročelja. Veliko zalomljeno čelo podpirata na obeh straneh po dva korintska stebra. Žarki iz pozlačenega lesa, ki lijejo v ozadju kiparske skupine, poudarjajo učinek svetlobe, ki pada skozi okroglo okno. Na stranskih stenah kapele sta kot arhitekturno kiparski sestavini dobili prostor in vlogo v dogajanju dve loži, iz katerih člani družine Cornaro, upodobljeni na reliefih iz belega marmorja, gledajo zamaknjenje sv. Terezije ter so zatopljeni v živahen pogovor, kot v gledališču. Bernini je kot tipično baročni umetnik izbral vse likovne možnosti, da bi ustvaril celostno umetnino: uporabil je raznobarvne vrste marmorja, poslikano štukaturo, kombinacijo dragocenih materialov, dobro premišljeno igro svetlobe, kontraste med ravnimi linijami, loke v eno in v drugo smer, trikotna čela, balustrade, stebre in pilastre, reliefno in polno plastiko ter perspektivne učinke, ki omogočajo nove poglede na stvaritev. Svojo baročno okrasje pa je izbral po resnem razmisleku, tako da so se vsi likovni elementi uskladili v sozvočje.

Berninijeva posebnost je ta, da ni zapustil nobenega teoretičnega dela. Bil je tesno povezan z jezuiti in s svojim ustvarjanjem je hotel prispevati k širjenju vere. V skladu s programom tridentinskega koncila je želel

očarati in ganiti. V času, ko so Duhovne vaje sv. Ignacija priporočale, naj človek živi vero z vsemi čuti in vso domišljijo, je uporabljal vsa likovna sredstva, da bi dosegel skrajno čuten učinek. Posledica tega je gotovo *Zamaknjenje sv. Terezije*, ki je polno sladostrastja. Angel je s svojim zapeljivim smehljajem podoben antičnemu Amorju, sv. Terezija, vsa drhteča, pa skoraj izginja pod gubami svojega nunskega oblačila; njeno telo se zvija v krču trpljenja in užitka hkrati. Bernini je bil namreč v marmoru sposoben ustvariti vse tisto, česar niti čuti ne morejo zaznati – nebeško blaženost ter mistično ekstazo. Ob vsem tem je le s kančkom percepcije moč zaznati tisti neponovljivi gib figure, roke, mimike, ki je edinstven, neponovljiv. S podobno situacijo se spet srečamo pri *Blaženi Ludovici Albertoni* (1671–1674) v cerkvi San Francesco a Ripa v Rimu. Protagonistka je ponovno upodobljena v trenutku krča, ki ga doživlja v času stanja blaženosti, ter se nahaja v ekstatičnem razpoloženju.

Živopisni premiki teles pa nas bolj v čvrstem kot v subtilnem duhu nagovorijo na Piazza Navona, kjer je Bernini uprizoril *Vodnjak štirih rek* (*Fontana dei Quattro fiumi*). Čustvena moč, neposrednost, univerzalnost in jasnost gestikulacijskega izražanja vsekar odražajo integriteto človeškega telesnega ustroja in tudi tesno povezavo med umom in gesto Berninijevih personifikacij rek.

*"Vidimo globino, gladkost, mehkost, trdost predmetov. Cézanne je celo dejal, da vidi njihov vonj. Če naj slikar izrazi svet, potem mora njegova razporeditev barv imeti v sebi to neločljivo celoto, sicer bo njegova slika zgolj namig o stvareh in jih ne bo predstavila v nujni enosti, navzočnosti in nepreksljivi polnosti, kar je za nas definicija realnega. Zato mora vsaka poteza s čopičem izpolniti intimno število pogojev... Kot je dejal Bernard, mora vsaka poteza vsebovati zrak, svetlobo, predmet, kompozicijo, značaj, obris in slog."*¹⁰ Izražanje brez tega, kar obstaja, je delo brez konca.

Cézanne je videl enako v slikarstvu, kot je mogoče videti pri kiparstvu. Umetniška dela razprostirajo Berninijevo roko skozi prostor in



Vodnjak štirih rek, detajl

čas. Ko si ogledujemo njegov *Vodnjak štirih rek* na Navonskem trgu, čutimo ustvarjeno delo, kako nas vabi, da si predstavljamo navzočnost kiparjevega telesa in rok, kajti sam prostor, velikost stvaritve in podrobnosti so neizbežno izdelki in projekcije ustvarjalčevega telesa in duha. Vsako ustvarjalno delo namreč zahteva telesno in duhovno poistovetenje, življenje in sodoživljanje. Ponovno smo pri nečem, kar lahko zaznavamo z vsemi svojimi čuti, ki se med seboj oplajajo in zlivajo drug v drugega. Ta vodnjak, ki se nahaja sredi trga, kjer je bil nekoč Domicijanov hipodrom, predstavlja v sami sredi kamnito čer, v kateri je več vdolbin. Iz dveh prihajata k vodi lev in povodni konj, medtem ko na čeri sedijo postave, ki poosebljajo štiri takrat znane dele sveta, s tamkajšnjimi rekami vred (Nil: Afrika, Ganges: Azija, Donava: Evropa, La Plata: Amerika). Nil je prikazan s palmo in levom, Ganges z zmajem in pravljico, Donava s konjem in delfinom, La Plata pa z zamorcem in kaktusom. To so ob Berniniju ustvarjali tudi njegovi učenci. Sredi med vrhom čeri pa se mogočno dviga obelisk iz Maksencijskega cirkusa. Ta simbolično predstavlja idealni simbol človekove težnje po neskončnosti, z družinskim grbom Pamphiljev na vrhu. H kompozicijskemu ravnotežju, ki ga je Bernini dosegel še s postavitvijo dveh vodnjakov na obeh koncih elipsastega trga, je hkrati pripomogel Francesco Borromini z domiselno konveksno-konkavno fasado cerkve sv. Neže, ki z zelo visoko bobnico in z dvema zvonikoma ob navpični osi Berninijevega



San Andrea al Quirinale, detajl

vodnjaka ustvarja protiutež vodoravni ravnini trga.

Bernini nadaljuje s svojimi potezami na Angelskem mostu, ki nosi ime prav po ustvarjenih angelih. Osvetljeni v nočni svetlobi delujejo bolj dramatično in pristno kot pri belem dnevu. Ravno vprašanje svetlobe je eno tistih, ki ga je Bernini povsem obvladal. Zanimivo je, da se je velik ljubitelj svetlobnih učinkov velikokrat izogibal naravni svetlobi in je to, če je bilo le mogoče, usmeril na način, da je delovala umetno. Človeško oko je namreč najpopolneje ušlašeno na somrak in ne na svetlo dnevno svetlobo. Meglica in somrak zbudita domišljijo, saj postanejo vidne podobe neostre in nejasne. Senca pa daje obliko in življenje osvetljenemu predmetu. Je tudi območje, s katerega vznikajo fantazije in sanje. Umetnost *chiaroscuro*, ki ga je ljubil že Caravaggio, je tudi večšina mojstrskega kiparja in arhitekta. Tudi v velikih arhitekturnih prostorih senca in svetloba vseskozi globoko dihata: senca vdihuje in osvetljava izdihuje svetlobo. Berninijevi angeli so na mostu čez Tiberu zatopljeni v svoja poslanstva. Mimogrede zaznajo še naš mimohod, a če smo občutljivi na Berninijev udarec s kladivom, gotovo pustijo pečat tudi v nas. Toda omenjeni udarci še zdaleč niso vse, kar nam je umetnik zapustil.

Gian Lorenzo Bernini, ki je v svojem življenju služil osmim papežem, se je s tega

sveta poslovil v 82. letu starosti. Umrl je novembra leta 1680. Pokopali so ga ob dveh ponoči ob razsvetljavi štirih bakel v cerkvi Santa Maria Maggiore, kjer je s svojim očetom naredil prve kiparske korake. Ne le Rim, ampak tudi preostali del stare celine sta tedaj izgubila enega največjih mož tistega časa. Za seboj je pustil veličasten opus, ki ga vedno znova gledamo, občudujemo, analiziramo in o njem razmišljamo do neskončnosti. Bil je kralj marmorja.

Včasih se nam zazdi, kot da smo že zdavnaj pozabili na kak kraj, kjer smo preživeli določen čas ter doživeli moč njegove lepote; a kot sta zapisala arhitekta Bloomer in Moore, je v resnici tako: "Vsaj do neke mere se lahko spomnimo slehernega kraja,

deloma zato, ker je enkrat, deloma pa zato, ker je vplival na naše telo in porodil dovolj asociacij, da smo si ga ohranili za zmeraj v osebnih svetovih".¹¹

LITERATURA

James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols*, Icon Editions, NY, San Francisco in London, 1974.

Maurice Merleau-Ponty, *Cezanne's Doubt*, v id., *Sense and Nonsense*, Evanston (Based on the Dreyfus translation in *Sense and Nonsense*, Northwestern University Press, 1964).

Kent C. Bloomer in Charles W. Moore, *Body, Memory and Architecture*, New Haven in London 1977.

Andrea Zanella, *Bernini – All his works from all the world*, Rome 1993.

Robert Wallace, *Bernini und seine Zeit 1598–1680*, Original U.S. edition, Time-Life Books, Inc. Aus dem Englischen übertragen von Peter Mortzfeld.

Franco Borsi, *Bernini*, New York: Rizoli 1984.

Charles Scribner, *Gianlorenzo Bernini*, New York: H. N. Abrams Publishers, 1991.

1. *Zgodnji barok v Italiji (1570–1630)* in glavni predstavniki: Carlo Maderno: 1556–1629, Gian L. Bernini: 1598–1680, Giacomo della Porta: 1539–1602; *visoki barok v Italiji (1630–1700)* in glavni predstavniki: Gian L. Bernini: 1598–1680, Francesco Borromini: 1599–1667, Pietro da Cortona: 1569–1669, C. Rainaldi: 1611–1691.
2. Na začetku baroka so namesto renesančnega kroga uporabili vrsto elipse, katere zaobljene stene še posnemajo vzdolžno zasnov. V tej zvezi moramo sicer splošno uporabljano, vendar napačno oznako "ovalen" = jajčast, povsod nadomestiti s pravilnim "eliptičen". Vendar so kmalu uporabili vse osnovne geometrijske oblike in njihove

- predrtine – grški križ, krog, tri-, štiri- ali osmerokotnik – in vedno znova elipso. Končno je vzdolžna zasnova zaobrnjena (*San Andrea al Quirinale*) in na Trgu sv. Petra.
3. Henry Moore, *The sculptor speaks*, London 1966, p. 62 (slov. prevod naveden v : Juhani Pallasmaa, *Oči kože*, op. cit., str. 110).
 4. Francesco Borromini; italijanski arhitekt – rojen je bil leta 1599 v Bissonu, Lago di Lugano; umrl je leta 1667 v Rimu. Francesco Castelli, imenovan Borromini, se je izučil na gradbišču milanske stolnice pri največjem mojstru milanskega baroka Francescu Marii Richiniju (1584–1658). V Rimu, kjer je živel vsaj že od leta 1619, je delal za Carla Maderna in G. L. Berninija, dokler ni dobil naročila za izvedbo kompleksa cerkve sv. Karla pri štirih vodnjakih (1638–1667) ter palač *Falconieri* in *Spada*. Med njegovimi številnimi rimskimi deli so najbolj imenitni *Oratorio del Filipini* ter cerkvi sv. Neža in sv. Ivo alla Sapienza. Borromini, ki je naredil samomor, je bil eden najzvirnejših baročnih arhitektov; dosledno je uporabljal medsebojni učinek osvetljenih in temnih površin in izjemno razgibal prostorske elemente. Bil je nedvomno eden najboljših umetnikov, arhitektov in kiparjev, ki so se od srednjega veka pa vse do srede 18. st. selili iz alpskih in predalpskih predelov Lombardije v ravnino in se vključevali v glavne tokove italijanskega in evropskega umetniškega ustvarjanja.
 5. Znani deli *Alessandra Algardi* sta vila *Doria-Pomphili* in vila *Falconieri*.
 6. Trg sv. Petra: oblika elipse trga je široka 231 m in dolga 177 m. Obkroža ga dvojne kolonade. Stebrišča so narejena iz 284 stebrov iz peščenca, razporejena pa so v štiri vrste in oblikujejo tri pokrite hodnike, ki so široki približno 17 m. Stebrišča so visoka 18,60 m. Na njih in na obeh podaljških, ki povezujeta obe kolonadi, je venec 140 kipov svetnikov, svetnic, mučenecv in pričevalcev vere, ki so jih izdelali Berninijevi učenci. Trg, ki je širok 240 m, je sedanjost podoben dobil v času papeža Aleksandra VII., zanj pa so porabili 44000 kubičnih metrov travertinskega marmorja. V desnem stebrišču so bronasta vrata (*portone di bronzo*), ki vodijo v papeško palačo. Tu je tudi vhod k posebnim avdiencam, ki so zunaj bazilike sv. Petra. Sredi tega stebrišča je latinski napis, ki pravi, da je njegov namen ta, da je streha in zaščita pred sončno pripeko ter zatočišče pred dežjem in viharjem.
 7. Carlo Maderno (1556–1629) je bil umetnik na prehodu med manierizmom in barokom. Bil je nečak in učenec *Domenica Fontana* (1543–1607), ki je začrtal Sikstinsko cesto in postavil obelisk pred Sv. Petrom. Maderno je zgradil pročelje cerkve sv. Suzane. Papež Pavel V. mu je zaupal vodstvo gradnje pri sv. Petru; naredil je naredil je načrt za pročelje in glavno ladjo, ki ji je v nasprotju z Michelangelovimi napotki dal bazilikalni tloris.
 8. Cerkev sv. Petra, Rim: renesančna središčna stavba, *arhitekti*: 1506–1590 D. Bramante, Michelangelo, G. della Porta, G. B. da Vignola, C. Fontana; vzdolžna ladja 1607–1626, C. Maderno.
 9. Opis zameknjenja sv. Terezije v angleškem jeziku: "Beside me, on the left, appeared an angel in bodily form.... He was not tall but short, and very beautiful; and his face was so aflame that he appeared to be one of the highest rank of angels, who seem to be all on fire.... In his hands I saw a great golden spear, and at their on tip there appeared to be a point of fire. This he plunged into my heart several times so that it penetrated to my entrails. When he pulled it out I felt that he took them with it, and left me utterly consumed by the great love of God. The pain was so severe that it made me utter several moans. The sweetness caused by this intense pain is so extreme that one cannot possibly wish it to cease, nor is one's soul content with anything but God. This is not a physical but a spiritual pain, thought he body has some share in it - even a considerable share." <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/baroque-italy/v/bernini-ecstasy-of-st-theresa>.
 10. Maurice Merleau-Ponty, *Cezanne's Doubt*, v id., *Sense and Nonsense*, Evanston 1964, p. 15.
 11. Kent C. Bloomer in Charles W. Moore, *Body, Memory and Architecture*, New Haven in London 1977, p. 44.
 12. Bernini je prejemal tudi naročila iz Anglije – marmorni portret kralja Karla II. po slikanem portretu Van Dycka, pa tudi iz Francije – za izgradnjo novega Louvra je ustvaril spomenik Ludviku XIV. Tja je odšel leta 1665. Pisal je gledališke igre, ki jih je sam postavil na oder: leta 1668 melodramo Giambattista Rospigliosi, *La comica del cielo*. Bil je režiser mnogih rimskih svečanosti in karnevalov.
 13. Fotografije so vzete z Googlea.