

Tatjana Rozman

Podoba telesa v luči predstave o smrti v času od 13. do 16. stoletja

Uvod

V naši vsakdanji zavesti je v precejšnji meri prisotna predstava, da je srednjeveška mentaliteta pretežno duhovno usmerjena, s pogledom, večno uprtim v onostranstvo, in v pričakovanju skorajšnje posmrtni sodbe, ki bo dokončno soočila grešnika z njegovimi dejanji in ga bodisi nagradila bodisi kaznovala. Poslednja sodba ga bo preselila v mesto večnega pogubljenja in trpljenja njegove duše, ali pa mu dodelila zveličanje in večno življenje, saj mu je uspelo premagati telesne skušnjave in ostati trden v veri. Obdobje srednjega veka se konča s humanizmom in renesanso, ki se usmerja k tostranstvu, v tuzemsko življenje, ki ga izdatno lepšajo različni užitki. Zgodovinopisje zadnjih dobrih dveh desetletij skuša odkriti zakulisje omenjenih stereotipov. Čas med visokim srednjim vekom in začetki novega veka je predmet raziskav zgodovinarjev, kot sta Jean Delumeau in Alberto Tenenti. Njuno raziskovanje odnosa do podobe smrti znotraj zahodne kulture mi je pomagalo iskati odgovore na vprašanje, kako podoba smrti preko občutja telesnega propada zaznamuje miselnost nekega časa in latentno izraža odnos do posameznika in družbe. V ospredju mojega zanimanja je zlasti prezentacija telesa v vlogi nosilca življenjske minljivosti.

Podoba telesa v luči predstave o smrti v času od 13. do 16. stoletja

Smrt je sopotnica življenja, ki v vsakem obdobju na poseben način zaznamuje posameznika. Zato je sestavni del vsake kulture, še posebej vizualne. Njena podoba se skozi zgodovino spreminja in s svojo prisotnostjo, ki je enkrat bolj, drugič manj očitna, ustvarja svojevrstno pričevanje o družbi, času in ljudeh.

Dandanes se zdi, da njena prisotnost zbuja predvsem nelagodje; podoba smrti je prispodoba bolnišnice, hiralnice ... Če govorimo o času naše vsakdanjosti, smrt najraje preženemo nekam stran, zato njeno podobo največkrat povezujemo z izrednimi razmerami, kot so vojne ali naravne katastrofe in podobno. Svojevrsten paradoks sodobne družbe je, da so mediji polni prizorov nasilja in trpljenja, a po drugi strani skušajo ohranjati občutek, da se vse to dogaja nekje daleč. Običajen odziv na takšno ali drugačno prisotnost smrti zato nastopa kot eksces, škandal ali prvovrsten medijski dogodek, katerega ost hitro zbledi s ponavljajočo se prisotnostjo v dnevnih pregledih dogodkov takšnih in drugačnih medijev.

Različna obdobja so skušala tako ali drugače opraviti z značilnim občutkom tesnobe, ki spremlja človeka od trenutka, ko se zave minljivosti svojega trajanja. Tej tesnobnosti sledimo na vseh področjih človekovega ustvarjanja, v obliki besede ali podob. Tako je občutje smrti postalo nenazadnje tudi tema raziskovanja zgodovinarjev. Ti so postali pozorni na, lahko bi rekli, pravo obsedenost z umiranjem na začetku vstopa v moderni čas, ki je bil na poseben način zaznamovan s to tematiko. Nikaikor se namreč ne moremo izogniti občutku, da je bila tesnoba bližina smrti na neki način nujnost v zavesti takratnega človeka, saj se močno odraža v ohranjenih besedilih in podobah vizualne kulture, v kateri prevladuje sakralna vsebina. Zdi se, da je zahodni krščanski svet v tem obdobju z vso ihto preplavila »množica« takšnih in drugačnih sporočil ali podob, ki slehernika opominjajo, da je smrt blizu.

Zagotovo to ni slučajen pojav svojega časa, ampak spada v neki širši zgodovinski kontekst, v katerem dobijo vsebine in razširjenost tovrstnih sporočil svoj smisel. Odnos do smrti se skozi zgo-

dovino spreminja, temu primerno tudi njena podoba v zavesti in predstavah ljudi. Ena od skoraj stereotipnih, danes že malce arhaičnih podob, je okostnjak, ki prezentira podobo telesnega propada in njegov konec. Smrt se od poznega srednjega veka pa vse do začetka moderne dobe, verjetno pa še dlje, pojmuje pač predvsem kot telesni razkroj.

Okoli leta 1350 je, kot navaja Tenenti, »*čustvo smrti postajalo središče duhovnega življenja in do tega je prišlo zaradi čedalje večjega telesnega uničenja kot množičnega pojava*«. ¹

Kot je v evropski zgodovini splošno znano, je leta 1347 izbruhnila ena najhujših epidemij v zgodovini človeštva – kuga, črna smrt. V naslednjih nekaj letih je zanjo umrla okoli tretjina, po nekaterih podatkih celo polovica človeštva. Ljudje so množično umirali pred očmi svojcev in prijateljev, bolezen je praznila mesta in vasi, prizanesla ni niti aristokratom niti duhovščini. Telesni propad je v kar najbolj grozljivi podobi postal del vsakdanjosti preživelih, ki so lahko le z grozo čakali na usodo, ki se je odvijala pred njihovimi očmi.

Od leta 1347 se je kuga z obal Črnega morja razširila najprej v Italijo in potem v sosednje dežele, vse do Anglije. Sledila so obdobja prekinitve njenega trajanja in ponovni izbruhi, ki se pojavljajo ritmično, približno na deset let na različnih območjih. ²

Z občasnimi krajšimi ali daljšimi obdobji zatišja, se epidemije kuge redno pojavljajo še vse do 18. stoletja.

Vendar se kasnejši izbruhi le s težavo merijo z razsežnostmi epidemije konec štiridesetih let 14. stoletja, ko je bolezen pokosila kar tretjino prebivalstva. Tako neposredna in brezobzirna prisotnost smrti je zagotovo zaznamovala pogled in mišljenje celih generacij, kar seveda opazajo tudi zgodovinarji.

Čas visokega in poznega srednjega veka je obdobje, v katerem teksti še vedno izhajajo v skriptorijih samostanov. Cerkev je, kot navaja Delumeau, ³ odigrala bistveno vlogo pri razširjanju strahu pred smrtjo, in sicer tako, da je »meditacijo o umiranju« izpostavila kot metodo moralne pedagogike. Delumeau opozarja, da se prezir do tostranstva, dramatizacija smrti in vsiljivo poudarjanje rešitve lastne duše pojavijo sočasno. Tema smrti od 13. stoletja dalje postane dostopnejša tudi laični javnosti: pojavijo se namreč beraški redi, ki se izza samostanskih zidov, civilizaciji namerno odmaknjenih poslopij, preselijo v urbana okolja. Njihovo poslanstvo je tako ali drugače didaktično; gre za oznanjanje prave vere v boju z vse bolj nevarno razširjenimi heretičnimi sektami. Nova oblika dela pa pomeni tudi bolj neposredno soočenje z življenjem, ki ni zavezano duhovni kontemplaciji. Spopadejo se tudi z večjo izpostavljenostjo telesnim skušnjavam, pred katerimi samostanski zidovi morda bolj varujejo. V številnih tekstih tega časa, v mnogih primerih tudi v prepisih starejših tekstov, je izrazito poudarjen odpor do telesnosti. Življenje se istoveti s trajanjem telesa. Delumeau navaja naslednji odlomek: »Človek, razmisli v sebi o različnih obdobjih življenjskega trajanja; najprej ostudno spočetje, nevarna nosečnost, vsa beda človekovega rojstva, otroštvo v premagovanju neštetihi bolezni, mladost, prepredena s tolikimi grehi, zrelost, obremenjena s toliko skrbi, starost, izmučena od bolezni /.../ tako da mislim, da ga ni nikogar, pa čeprav rojenega pod še tako srečno zvezdo, ki bi, če bi mu Bog ponudil, da še enkrat preživi ves ta čas svojega življenja, z vsem upanjem in možnostmi užitka in trpljenja sprejel ponudbo.« ⁴

Smrt je podoba telesnega razkroja in propada. Življenje, pojmovano skozi trajanje telesa, je v telesnosti kot takšni vredno vsega prezira: »Poglej travo in drevesa: ustvarjajo cvetje, listje in plodove, dajejo nam olje, vino in balzam, širijo prijetne vonjave. In ti? Tvoje so gnide, uši in črvi, tvoji produkti so izpljunki, urin in blato, ki širijo odvraten smrad.« ⁵

»Kadar obiskujemo grobove, ob katerih se soočamo z minevanjem, kažemo s prstom na tega in

¹ Alberto Tenenti, *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi (dalje: Občutje smrti)*, Ljubljana 1987, *Studia humanitatis*, str. 71.

² Jean Delumeau, *Strah na zapadu (od XIV. do XVIII. veka)*, Novi Sad 2003, Izdavačka knjižara Zorana Stojadinovića, str. 146.

³ Jean Delumeau, *Greh i strah*, Književna zajednica Novog Sada 1986; *Dnevnik*; str. 59.

⁴ *Ibidem*, str. 93.

⁵ *Ibidem*, str. 69.

tega; ta je bil kralj, oni vojskovodja, tisti tretji knez, tam je njegov nečak, tam njegova hči, nekoč tako lepa, tu spet mladenič, ki smo ga srečevali tako lepo oblečenega /.../ Vse je minilo /.../ Potem jih pokličemo po imenu: Kam ste odšli bratje? Kje ste sedaj? /.../ Pripovedujte nam, kot ste do nedavnega pripovedovali /.../ Tu so telesa mladeničev in mladenk, ki so vas nekoč zapeljevala, ta prah je ostal za telesom, ki ste ga nekoč nezasitno objemali, to razpadlo je obraz, ki ste ga strastno ljubili dan in noč, ta smrad je telo, ki vas je sililo h grehu. Zato zdaj glejte in verjemite, vi, ki živite brezkoristno življenje! Ne pustite se dolgo slepiti, fantje in dekleta, z lepoto vaše mladosti /.../ Ker tudi mi smo bili nekoč to, kar ste vi danes /.../, preživljali smo dneve ob zabavi in danes smo mrtvi, tu pred vašimi očmi.«⁶

Alberto Tenenti v svojem delu *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi* izpostavi pomen koncepta celote človekovega življenja. Vključevanje smrti kot ene od opaznih tem vizualne in besedne kulture ima, kot že rečeno, v predmodernem času izrazito didaktični pomen. Telesna smrt ni nekaj, kar pride samo od sebe. Pomembna je zavest, da konec življenja določa njegov smisel; cilj človekovega bivanja je onostranstvo, smrt zato v prvi vrsti spremeni vrednotenje trajanja. Namen prikazovanja smrti je, kot ugotavlja Tenenti: »... obvladati misli in čustva, omejujoč normalni ritem notranjega življenja na nepovezana kratka obdobja, iz katerih bi lahko življenje ustvarilo psihološko katastrofo. Večna modrost je dala sogovorniku jasno vedeti, da je to edina pot za zveličanje /.../ Pravi kristjanov sovražnik je torej ta silno kratek čas, ki o njem vedno upamo, da se ga da podaljšati /.../. Vsak trenutek – ura, dan, nikoli več kot en teden – je treba preživeti tako, kot da je predvečer večnosti in kot da zveličanje nima druge podlage ...«.⁷

Didaktični pomen teme o smrti se kaže tako v besedni kot v slikovni podobi. Stalna prisotnost smrti je v zavesti takratnega človeka pomembna, saj se na ta način zagotavlja nadzor nad posameznikovim življenjem v slehernem trenutku njegovega bivanja. Rojstvo in smrt življenje konstituira ta v celoto.

Koncept celote se kasneje, v moderni dobi z razsvetljenstvom, pokaže kot eno ključnih orodij

družbenega nadzora. Doslednost v prizadevanju za popolnost sistema v razsvetljenstvu vodi moderno družbo v srečno prihodnost, doslednost v prizadevanju po obvladovanju slehernega trenutka v življenju posameznika v krščanskem občutenju smrti pa vodi v onostranstvo, v večnost in zveličanje. Človek se mora že v času svojega zemeljskega trajanja pripraviti na smrt, soočiti se mora z vso bedo svojega telesnega propada, saj je bistvo njegovega življenja vstop duše v onostranstvo.

Takšno občutje je bilo navdih za ilustrirano in anonimno nabožno knjižico z naslovom *Ars moriendi*,⁸ ki je bila v drugi polovici 15. stoletja močno razširjena in je bila ponatis starejše rokopisne različice.⁹ Umetnost umiranja torej predstavlja pomemben del življenja posameznika v predmodernem času. Tenenti opozarja na bistven prelom v miselnosti takratnega časa in loči dve fazi: prva traja od polovice 14. stoletja do prvih desetletij 15. stoletja (pozornost je usmerjena k umetnosti smrti), druga faza (začenja se sredi 15. in traja do začetka 16. stoletja) pa že nakaže občutnejšo spremembo v občutenju življenja in smrti. Nastanek knjižice *Ars moriendi* je težko določiti, vendar je, kot navaja Tenenti, iz let pred 1450: »*Lahko domnevamo, da je ta knjižica nastala prav zato, da bi se njena vsebina čimbolj razširila in bi tako na najprimernejši način zadovoljila ljudsko vernost. Njena zgradba popolnoma ustreza temu namenu: dejansko gre za likovno upodobitev poglavitnih hudičevih skušnjav in ustreznih božjih posredovanj; tekst na vzporedni strani je iste velikosti kot slika, ki jo prikazuje. Bese-dilo, ki v vsem stoletnem obstoju delca ostaja zmeraj enako, je drugačno od prejšnjih ali kasnejših besedil o umetnosti smrti; prevedeno je bilo v vse evropske jezike. Njegova latinska izdaja je mozaik evangelijskih odlomkov, pobožnih razmišljanj, navedb iz del cerkvenih očetov in učiteljev, iz Avgušтина in Gersona; izdaja se je posrečilo izkristalizirati nasprotujoči si čustvi zaupanja in strahu, ki ju grozni korak zbuja v verniku, ne da bi povedala kaj novega. Posebnost ilustrirane Ars je prav odsotnost avtorja in celo vsakršnega posebnega ali zasebnega namena, razen preprostega končnega govora za dušni blagor. Ob spopadu med nebom in zemljo, celo v središču tega trenja, nam šibak in nemočen kristjan pripoveduje o svojih duševnih mukah, Ars pa ga poskuša usmeriti k božji milosti. Težko bi se kakšna zvrst dokumenta*

⁶ Ibidem, str. 61.

⁷ Tenenti, *Občutje smrti*, str. 62, 63.

⁸ V slovenskem prevodu: Umetnost umiranja.

⁹ Ibidem, str. 89.

bolj ujemala s kolektivno senzibilnostjo in bolje izražala njeno posebno obliko. Bolj kot nespremenjeno besedilo presenečajo enaki prizori, njihove razporeditve pa si ne upa porušiti nobena umetniška roka, čeprav jih upodobi drugače, kakor da bi šlo za svete in za večno določene prizore.»¹⁰

Cilj je torej jasen: posameznika je potrebno vedno znova opominjati na končnost njegovega zemeljskega bivanja. Pri tem je zavedanje bližine smrti eden od načinov, kako disciplinirati posameznika, ki ga v tostranstvu preganjajo različne, predvsem telesne skušnjave. Disciplina duha je disciplina telesa, skozi opcijo njegovega propada in razkroja naj bi se človek lažje pravilno usmeril in misel na smrt bi morala postati odrešitev. Toda smrt je lahko rešitev le v primeru, če je človek v trajanju svojega življenja uspel obvladati pravila igre: *»Po Savanarolovem mnenju vsak človek vse življenje igra s hudičem partijo šaha, in ta se seveda zelo zanaša, da bo človeku med agonijo napovedal šah mat, zato je nujno, da pravočasno ukrepamo. Pridigar svetuje verniku, naj si takrat, ko smrt trka na vrata, predstavlja še ne hudo prizadetega bolnika, ki ga bo opominjal, da se stvari lahko kaj hitro poslabšajo, čeprav je nevarnost v tistem trenutku šele grožnja. Ko bo sprva še nevsiljivi okostnjak prestopil prag sobe, bo položaj v trenutku napet, povsod bo polno močno zaposlenih angelov in demonov, ljudi, ki bodo jokali in molili. Tako bo pogovor med bolnikom in spovednikom moten in njegov izid negotov, in to vse do trenutka, ko bo rezilo kose odrezalo niti na votku še enega življenja.»¹¹*

Vsak trenutek življenja postane predmet končnega obračuna s slehernim posameznikom. Pričakovani učinek smrti je opcija popolnega nadzora skozi iluzijo vsevidnega pogleda. Smrt dokončno zapečati celoto človekovega življenja, njeno sleherni trenutek možno udejanjenje postavlja svojstven sistem panoptikona: *»Po Benthamu poglobitno odliko panoptikona predstavlja nadzornikova 'apparent omnipresence', navidezna vseprisotnost, ki se povezuje z 'extreme facility of his real presence', izjemno lahkoto njegove realne prisotnosti. Kar v panoptikonu vzdržuje popolno disciplino, kar zapornike same odvrača od prekrškov, je seveda prav nadzornikova navidezna vseprisotnost ... V panoptikonu smo videni, ne da bi sami videli tistega,*

ki nas vidi; glas slišimo, ne da bi videli tistega, ki govori. Panoptikon torej obvladujeta pogled in glas, ki sta nesubjektivirana, oddvojena od svojega nosilca, se pravi pogled in glas kot objekta. S tem je že storjen prvi korak pri konstituiranju Boga. Pogled in glas, ki sta oddvojena od svojega nosilca, se namreč prav lahko navzameta izjemne moči in tako rekoč sama po sebi konstituirata božje attribute, se pravi svojega nevidnega nosilca povzdigneta v Boga.»¹²

Meditacija o smrti je tako vseskozi nujna, človek ne sme umreti nepripravljen. Toda njegova stalna izpostavljenost grešnim skušnjavam zaradi šibkosti njegovega duha opravi svoje. Začasni izhod v sili je krščanska (bolj natančno: katoliška) spoved, s katero posameznik, ko se pokesa in spokori, dojame svoje aktualne grehe in s tem dokaže lojalnost in pripravljenost na sodelovanje z onostranstvom. Vsak trenutek življenja je umrljivi človek poklican k nujnosti moralne obravnave, kar pa je samo vmesna postaja na poti k velikemu finalu, ki nastopi s smrtjo. Posameznikova vest in zavest morata ves čas trajanja obvladovati svoj položaj, kot ga narekuje aktualna moralna doktrina. Vse to je še posebej veljalo za klerike, saj je bil občutek krivde pri njih še posebej v ospredju. Ne gre pozabiti, da je prav ta sloj družbe predstavljal vrhno plast družbene elite. Delumeau ob tem izpostavlja naslednje meditacije o smrti spod peresa enega od takratnih virov:

» 1. Greh posvečenega/duhovnika je največji od vseh grehov /.../ To je najstrašnejše od vsega, to je najhujša žalost, ki lahko obstaja. Posvečeni je od Boga prejel večjo milost, zato je dolžan več hvaležnosti /.../ Je lahko izdaja sploh hujša, saj ima ta kot duhovnik več znanja, zato se ne more izgovarjati na svojo slabost in nevednost; tako so njegovi grehi čisto kljubovanje ...

2. Posvečeni bi se moral panično bati greha, ker če mu podleže, se bo rešil skrajno težko, saj bo to padec z velike višine.

3. Tretja stvar, ob kateri bi moral vzdrhteti sleherni duhovnik že pri sami misli na greh, je sam božji gnev proti grešnosti duhovščine, ki jo Bog kaznuje toliko bolj strogo.»¹³

Vizualna kultura je v tem času sledila besednim sporočilom. Beseda takratnega časa je bila

¹⁰ Ibidem, str. 103.

¹¹ Ibidem, str. 121.

¹² Miran Božovič, *Telo v novoveški filozofiji*, Ljubljana 2002, Založba ZRC; str. 198, 201.

¹³ Delumeau, *Greh i strah*, str. 492.

namenjena predvsem družbeni eliti, saj pismenost ni preveč razširjena. Še posebej se obrača h klerikom, ki imajo v vsakem primeru posebno mesto in morajo s svojim zgledom usmerjati življenje ostalih članov družbe. Po drugi strani pa so vizualna sporočila neposredno usmerjena k širšim množicam.

Posebno sugestivna podoba tega časa, ki gledalca nedvoumno opozarja na *memento mori*, je mrtvaški ples – pravzaprav kolo, v katerem si izmenično podajajo roko predstavniki vseh družbenih slojev, pri tem pa jih v paru spremlja značilni simbol telesnega propada, okostnjak. Podobe z motivi, ki imajo značilno didaktično sporočilo, so pogoste, njihovi motivi različni in gotovo dopolnjujejo funkcijo prej omenjenih besedil.

Po danes znanih virih so odkrili najmanj osemdeset tako ali drugače ohranjenih podob z omenjeno tematiko iz časa med 15. in 16. stoletjem. Nekaj med njimi je precej uničenih oziroma poškodovanih. Tehnike upodabljanja so različne: od fresk, vitražev, do tapiserij. Delumeau navaja dežele, kjer jih najdemo; tako jih je npr. 22 v Nemčiji, 8 v Švici, 22 v Franciji ... Omenja tudi Istro, kjer sta ohranjena dva. Morda za primerjavo: v Italiji jih omenja osem. Motiv se v vizualni podobi ne pojavi pred letom 1400.¹⁴

Tenenti kot izvor mrtvaškega plesa navaja francosko-germansko ozemlje, medtem ko je Italija ta motiv sprejela kasneje in še to predvsem v svojih severnih deželah.¹⁵ Kakorkoli že, z Istro se posebej ne ukvarja, čeprav tam najdemo kar dvojce mrtvaških plesov. Oba sta nastala v drugi polovici 15. stoletja in sta si tudi prostorsko blizu. Hrastoveljski je delo Janeza iz Kastava, ki se navezuje na beramskega, ki ga je leta 1474 ustvaril Vincenc iz Kastava. Oba naj bi nastala pod vplivom del slikarjev iz Južne Tirolske. Ni moj namen posebej obravnavati brez dvoma zanimiv pojav tega slikarstva na našem območju, poudarila bi le, da hrastoveljski mrtvaški ples verodostojno prezentira ta značilni motiv svojega časa, ne odstopa bistveno po svoji vsebini, je pa zagotovo eden od najlepše ohranjenih v celotnem evropskem prostoru.

Čeprav se mrtvaški ples v vizualni kulturi ne pojavi pred letom 1400, pa je, kot navaja Delumeau, izvor teme v starejših tekstih. Zanimivo je tudi, da se tema mrtvaškega plesa praviloma ne pojavlja v vizualni obliki na Portugalskem in v Španiji, je pa znana v drugačni, to je v besedni obliki, praviloma brez ilustriranih dodatkov. Izvor teme Delumeau pripisuje starejši, v nekaterih elementih celo poganski tradiciji: *»Od 16. stoletja do današnjih dni so švicarski in nemški raziskovalci menili, da obstaja povezava med mrtvaškim plesom in verovanjem v duhove z glasbili, ki igrajo, vodijo kolo in vabijo k svojemu plesu žive ...«*¹⁶

*»Dobro znana je legenda o plesalcih iz niirnerške kronike; neki duhovnik je daroval mašo v času praznovanja božiča /.../ Skupina osemnajstih moških in desetih žensk je mašo spremljala s petjem in plesom na bližnjem pokopališču. Duhovnik je pristopil, da jih opozori. Toda, oni so se mu smejali in nadaljevali s svojim početjem. Duhovnik je pozval nebo, naj jim sodi tako, da bodo plesali dvanajst mesecev. Po preteku tega roka je nadškof razglasil konec pokore; trije udeleženci so umrli, ostali pa so živeli komaj kaj dlje od njih.«*¹⁷

Delumeau kot zelo verjetno navaja hipotezo, da je Cerkev prevzela staro tradicijo (tudi poganskih) plesov in jih kristijanizirala. Pojav mrtvaških plesov, njihovo razmeroma pogosto prikazovanje v času od začetka 15. stoletja, je zagotovo svojstvena reakcija na razmere takratnega časa in ne preprosto le nekakšen »trendovski« pojav. Še posebej Tenenti opozarja na prelomnost tega obdobja, in sicer prelom v odnosu do življenja in smrti, ki tako značilno opozarja na začetek renesanse. Prav zaradi značilnih sprememb v takratni družbi tudi interpretacija vloge mrtvaškega plesa ni enovita. Tenenti in Delumeau izpostavljata nekoliko drugačne elemente sporočila mrtvaškega plesa. Delumeau bolj zagovarja didaktični pomen plesa, ki da se usmerja k srednjeveškemu doživljanju življenja in smrti. Mrtvaško kolo ga ne spominja toliko na igro, ampak na prisilo; podoba torej, ki naj opomni slehernika na njegovo neizogibno usodo.¹⁸ Ples je mimohod človeških usod in družbenih vlog. Mrtvaški ples se »bere« od leve proti desni; na njegovem začetku je otrok, ki vstaja iz zibelke, sledi

¹⁴ Ibidem, str. 112.

¹⁵ Tenenti, *Občutje smrti*, str. 170.

¹⁶ Delumeau, *Greh i strah*, str. 104.

¹⁷ Ibidem, str. 105.

¹⁸ Ibidem, str. 104.

mu berač in potem zapovrstjo predstavniki vseh družbenih slojev, vključno z najvišjim predstavnikom posvetne in cerkvene oblasti, vedno pa v paru z okostnjaki. Kolo vodi do odprtega groba, kjer se konča usoda vsakega izmed njih. Sporočilo po eni strani jasno prikazuje enotnost položaja sicer po stanu ali starosti različnih ljudi, po drugi strani pa vendarle kaže tudi celotno družbeno heterogenost. S tem je vzpostavljen svojevrsten red, ki se konstituira skozi opcijo onostranstva. Opcija smrti je pogled, ki disciplinira slehernega posameznika; šele skozi njeno družbo konstituira kot celota. Pred Bogom (smrtjo) smo vsi enaki, vendar šele na drugi strani: »Kaj je tisto, kar retrospektivno osvetljuje mrtvaški ples? Obljublja namreč enakost, a šele po smrti. Glede sedanjosti skrbno ohranja obstoječo hierarhijo in skladno z njo razvršča osebe. Mrtvaški ples ne obsoja hierarhije kot takšne, čeprav se zdi, da vseeno skuša smešiti zavezanost bogatih bogastvu in moči. Čeprav ne izpostavlja hudih grehov, sta dva takšna le nekako opazna: oholost in požrešnost ...«¹⁹

K temu bi dodali: toda tisto, kar si predstavljamo kot smrt, so predstave živih; zato je v podobni smrti na neki način zajeto sporočilo o življenju.

V času, ki ga obravnavam, ima smrt tako ali drugače podobo človeškega telesa. Če je še tako stereotipna ali popačena, ne more mimo tistega, kar v določenem obdobju okupira misel posameznika znotraj družbenega konteksta.

Mrtvaška tematika se, kot navaja Tenenti, ne pojavlja pred 13. stoletjem. V tem času dobi svojo prvo tipično vsebino v zgodbi oziroma temi o »treh mrtvih in treh živih«. Zgodba ima več različic, njeno bistvo pa je vedno znova osredotočeno na soočenje treh živih teles oziroma ljudi, ki se srečajo s tremi razpadajočimi mrtvaki v različnih fazah telesnega razkroja.

»Srečanje med živimi in mrtvimi torej odseva novo pozornost do človekovih posmrtnih ostankov; senzibilnost se osredišči na predmet, ki sam na sebi nima nobenega krščanskega pomena. Kako naj bi v tej prvi mrtvaški temi zanikali zanimanje za fizično usodo in veselje do neposrednega upodabljanja tega, kar ostane od telesa? Umetniki 14. stoletja so v razčlembi strohnelega trupla tri mrliča upodobili v raz-

¹⁹ Ibidem, str. 124.

ličnih fazah razkroja. Na podobah v Subiacu, Pisi, Cremoni in drugje je prvi naslikan z napihnjenimi udi v začetni fazi razkroja, drugi objeden od črvov, tretji je pa le še razjeden skelet.«²⁰

Na eni strani se kot pričakovana reakcija javlja odpor in strah pred fizičnim propadom, na drugi pa na ta način v takratno ikonografijo morda prvič vdre transparentnost telesa v tisti formi, ki je edina sprejemljiva znotraj takratnega družbenega konteksta in moralnega kodeksa. Telo je že samo po sebi eksces in kot takšno po takrat veljavnih merilih ne more delovati kot nekaj normalnega. S tega stališča ga z vso zavzetostjo upodobijo v stanju, v katerem vzbuja največji možen odpor in zavračanje. Na vsak način je človeško meso tisto, ki propada hitreje kot na primer okostje ... Meso je hitro pokvarljivo, po smrti postane hrana črvom in širi neznosen smrad: »Ljubila si grofa /.../ in on je ljubil tebe. Kje je on danes? Pojdi in lezi v posteljo, kjer počiva, poberi črve z njegovih ostankov, objemi njegovo truplo, poljubi njegovo golo zobovje, ko mu je ustnice razgrizla trohnoba ...«²¹

Telo je po krščanskem pojmovanju vir greha v vseh pogledih, začeni pri izvornem. Zato njegova usoda ali sama navzočnost v takratni, predvsem elitni kulturi, ne zasluži boljšega mnenja od tistega, ki ga opiše sveti Bernard: »... če prav premislim, izhajam od staršev, ki so iz mene naredili obsojenca, še preden sem se rodil. Grešnika sta spočela grešnika v grehu in ga hranila z grehom. Nesrečnika, ki sta pričakala še enega nesrečnika v bedni luči dneva. Ničesar mi nista dala razen nesrečo, greh in to telo, prepuščeno razkroju. Ko opazujem njun grob, vidim samo prah in črve, smrad in grozo. Tako kot bivam, sem njuna preteklost, kar sta onadva danes, je moja prihodnost. Kdo sem sploh? Človek iz nekašne tekočine, ki je v trenutku oploditve spočet iz človeškega semena, katerega pena se je zgostila v telo. Po vsem tem sem v joku in krikih vržen v izgnanstvo tega sveta. In že sem tukaj umirajoč, zaznamovan z grehom in gnusom...«²²

Golo človeško telo lahko prezentira ekscesnost, potencialno ali direktno je izvor ali objekt trpljenja. V Pisi, v Museo delle Sinopie, lahko vidimo monumentalne ostanke freske, ki na eni strani

²⁰ Tenenti, Občutje smrti, str. 430.

²¹ Delumeau, Greh i strah, str. 63.

²² Ibidem, str. 64.

prikazuje pekel, na drugi pa nebesa. V nebesih v hierarhičnem redu togo sedijo predstavniki vladajočih slojev. Njihov status izražajo tipična oblačila in pozicija njihovega sedeža: skratka podoba idealnega sistema, katerega red izražajo tja poklicani predstavniki družbe. Na drugi strani je podoba pekla; tudi vzdušje pekla zaznamuje cela paleta golih teles, ki so vsa po vrsti izpostavljena nečloveškemu trpljenju, ki ga nad njimi izvajajo peklenščki. Tudi tokrat je izpostavljena podoba telesa v svoji goli mesenosti, kar zaradi prikazanega nasilja vzbuja samo še odpor.

Druga oblika ikonografskega zapisa mrtvaške tematike je personifikacija smrti.²³ Personificiranje smrti izraža njeno moč na eni strani in človeško nemoč na drugi. Zagotovo je, kot ugotavljajo avtorji, ki se ukvarjajo s to tematiko, da je na ikonografsko upodabljanje smrti vplivala zlasti epidemija kuge od leta 1348, še posebej v Italiji. Prav v tem času se že pojavlja njena drugačna podoba: *»... očitno to ni več diabolično ali zelo iznakaženo bitje, apokaliptični jezdec, pa tudi bi se je ne dalo enačiti z bibličnim angelom smrti, ki mu ikonografija tistega časa ni bila naklonjena. To je posebno neopredelljivo bitje, stvaritev senzibilnosti 15. stoletja. Oblika, ki jo ima v Sieni in Pisi, je od vseh znanih najbolj pristno italijanska. Splošna značilnost personificiranih smrti na polotoku je, da se ne dotaknejo tal, da se ne odločajo za posameznike in da švigajo nad njihovimi glavami kot grom ali nevihtni veter. V Italiji so smrt čutili in upodabljali kot silo, ki človeka ne le premaga, ampak gre preko njega, ga potolče, kot bi se ga sploh ne dotaknila, ker je tako hitra, da bi jo vsak dotik zaustavljaj. Smrt je strašljivo odkritje nadnaravnega, ki se uveljavlja kot neko temeljno načelo, vsekakor pa kot nekaj neogibnega; kot taka ni nepričakovana, nepričakovan je samo trenutek, ko se pokaže.«*²⁴

Smrt dobiva sočasno s širjenjem kuge svojo avtonomno obliko, ki izraža tako strah in grozo takratnega človeka kot tudi njegovo nemoč vpričo morije, ki jo širi kuga. Njena moč se še zlasti upodablja v obliki nekakšne prikazni, ki jaha na konju in je pogosto opremljena s koso. Ta prikazen počasi izgublja meseno podobo.

Tretja oblika ikonografskega prikaza smrti je mrtvaški ples. V motivu se živi izmenično prepletajo z mrtvimi, pri mrličih spol praviloma ni niti nakazan, medtem ko pri živih prevladujejo ženske. Vzdušje, ki ga izraža, je skorajda dvoumno ali celo večplastno. Na eni strani sta še vedno zajeta prirojen strah in tesnoba ob soočenju s smrtjo kot takšno, po drugi strani pa ples kot element telesnega gibanja postavlja tudi ironična vprašanja. V mrtvaškem plesu se kot utelešenje smrti dokončno uveljavi okostnjak. Njegova oblika je še vedno človeška, toda ob tem ni več tako izrazitega poudarka na telesnem razkroju v najbolj grobi obliki. Okostnjak se kot personifikacija smrti pojavlja sicer že prej, na primer že v začetku 13. stoletja, a kot se zdi, prevlada v času, ko začne mrtvaška senzibilnost drugače gledati na telo, in sicer kot na bivališče svetega duha, kar terja določeno spoštovanje do telesa.²⁵

Vse tri tipične podobe smrti si sledijo v določenem časovnem zaporedju in v nekem obdobju dominirajo.

Renesansa pomeni v pogledu na telo pomemben prelom. Vzpostavijo se takšne družbene okoliščine, znotraj katerih pogled na telo ne postane samo znosen, ampak je lahko tudi predmet občudovanja, saj se na neki način poistoveti z božjim stvarstvom. Motiv, ki ga renesansa kot simbol smrti vnese v svoje sporočilo, je človeška lobanja, verjetno najbolj sofisticiran del srednjeveškega okostnjaka.

Podobe smrti od 13. stoletja dalje so podobe telesnega propada. Njihova naloga je, da v človeški zavesti vzbudijo kesanje, ki naj bi ga sprožil občutek tesnobe in groze pred lastnim telesnim uničenjem. Reakcija na vse to je, kot navaja Tenenti, čezmerno verovanje v vice, prav v času med začetkom 14. in koncem 15. stoletja. V ta sklop sodijo tudi prizori telesnih muk v peklu.²⁶

Prelomno obdobje je renesansa tudi v odnosu do obravnave človeškega telesa. Pogled nanj se radikalno spremeni; na neki način je sprejemljiv celo pogled v samo telo, kot na primer v anatomskem gledališču; telo postaja transparentno. Njegovo meso lahko prikazujejo neodvisno od njegove

²³ Tenenti, *Občutje smrti*, str. 431.

²⁴ *Ibidem*, str. 434.

²⁵ *Ibidem*, str. 445.

²⁶ *Ibidem*, str. 287.

potencialne grešnosti, občutje smrti in minljivosti zemeljskega trajanja dobiva vse bolj simbolično podobo. Če je s telesno podobo potrebno opozoriti na končnost življenja, je zato bolj primerna podoba lobanje kot pa od črvov razjedeno telo.

Odnos do telesa se v tem času spremeni tudi v teološkem smislu. Reformacija zaostri etiko do skrajnih meja. Na prvi pogled se zdi, da sta renesansa in reformacija vsaka na svojem bregu, a njuna usmerjenost v duhovno ima isti izvor. Še zlasti stroga merila v smislu možnosti za zveličanje duše postavi Calvin: »*Intenzivna vera, ki zagotavlja zveličanje, se navezuje na našo pripravljenost, da zapustimo zemeljsko bivališče, ko se to Bogu zahoče; smrt je kristjanova popolna duhovna zrelost: dejstvo, da smo v njej zmeraj na razpolago, je zagotovilo popolnosti. Na tej ravni se mora občutje fizične smrti razbliniti kot senca na svetlobi, kot teža pred živo silo ...*«²⁷ Telo s tem nima nobene didaktične vrednosti več. Njegovo ravnanje je le odraz stanja duše; bodisi je zapisana pogubi bodisi jo Bog kliče v večno življenje.

Zaključek

V času od 13. stoletja pa do začetka renesanse in humanizma je opazna nenavadno pogosta prisotnost in obravnava tematike minljivosti in smrti, in to tako v vizualni kot tudi v besedni kulturi. Teksti in podobe tega časa opozarjajo človeka na njegovo mesto v družbi in svetu, kot ga pač določa vsakokratna vladajoča ideologija. Ta skuša predvsem vedno znova obujati tesnobo in nelagodje, ki postaneta učinkovito sredstvo družbenega nadzora. Sprva prevladuje tematika smrti, ki jo zaznamuje odvrtno, razpadajoče telo po fizični smrti. Skozi 14. stoletje se uveljavi personificirana podoba smrti, ki zmaguje nad živimi. Njena podoba je podoba fantastičnega, a še vedno grozljivega bitja, ki vzbuja grozo in občutek brezizhodnosti. Čas, ko se uveljavi takšna podoba, je čas strahotne epidemije, ki seje smrt na vsakem koraku. Od prve polovice 15. stoletja, v času torej, ko se občutje smrti sooči z novim pogledom na življenje, se pojavi mrtvaški ples. Prispodoba smrti je okostnjak, tista vrsta telesne substance, ki po smrti več ne zaudarja, saj na njem ni več sledov mesa, ki bi ga razžirali črvi – podobe, s katero se napaja elitna kultura visokega srednjega veka. Podoba okostnjaka ne vihra čez

pokrajino na konju in ne drži kose v rokah, ampak pleše z živimi. Zdi se, kot da bi smrt hotela prevzeti bolj sofisticirano in poduhovljeno podobo. Taka je na primer slika *Ambasador* Hansa Holbeina. Če so humanisti videli mračnost duha srednjega veka, to zagotovo lahko velja predvsem za čas od 13. stoletja naprej. Srednjeveška miselnost daje vse prej kot vtis poduhovljenega pogleda v onostranstvo, nasprotno: s pretvezo odvrčanja od materije se naslaja nad prizori vulgarne mesenosti.

Literatura:

- Tenenti Alberto, *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi***, Ljubljana 1987, Studia humanitatis.
- Delumeau Jean, *Greh i strah***, 1986 Književna zajednica Novog Sada; Dnevnik.
- Delumeau Jean, *Strah na zapadu (od XIV. do XVIII. veka)***, 2003 Novi Sad, Izdavačka knjižara Zorana Stojadinovića.
- Božovič Miran, *Telo v novoveški filozofiji***, ZRC SAZU Ljubljana 2002, Založba ZRC.

²⁷ *Ibidem*, str. 311.