

Nadja Bartol

Motiv raja v *Poslednji sodbi* Fra Angelica

Ključne besede: raj, poslednja sodba, Fra Angelico, slikarstvo, ikonografija, renesančna umetnost

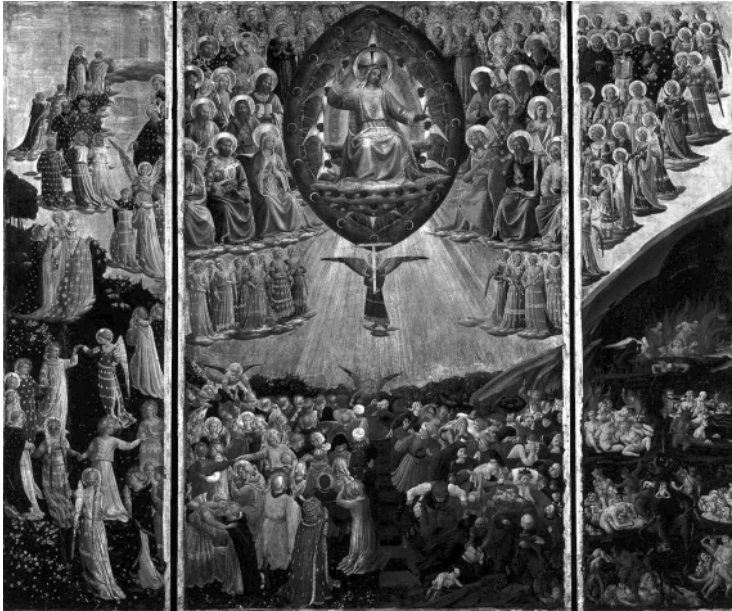
Poslednja sodba Fra Angelica (o. 1431, Muzej svetega Marka, Firence) na prvi pogled ne pritegne posebne pozornosti, saj v praviloma tradicionalni upodobitvi motiva kljub novostim, ki jih renesansa že vnaša tudi na področje likovne umetnosti, še odraža dekorativni stil internacionalne gotike. Tako tudi med umetnostnimi zgodovinarji slika ni zbujala posebnega zanimanja in le nekaj je takšnih, ki so se z izbrano umetnino bolj ali manj natančno ukvarjali. Izhodiščno študijo nedvomno predstavlja delo J. P. Supina, ki v okviru umetnikove monografije mojstrovino omenja in površno razlaga njeno vsebino. Šele novejši študiji Gilberta in Didi-Hubermana potrjujeta podrobnejše in bolj poglobljeno zanimanje za umetnino.¹ A kljub raziskavi specifičnih vidikov upodobitve sam motiv raja ni tema nobene izmed omenjenih študij.



slika 1: Fra Angelico, *Poslednja sodba*, o. 1431, Muzej svetega Marka, Firence
vir: Web Gallery of Art

¹ Med pomembnejšimi študijami glej: Bartz, G., *Fra Angelico*, Köln, 1998; Cheney, S., *Men Who Walked with God*, New York, 1945; Gilbert, C., *How Fra Angelico and Signorelli Saw the End of the World*, Pennsylvania, 2003; Didi-Huberman, G., *Fra Angelico: Dissemblance & Figuration*, Chicago, 1995; Supino, J. P., *Fra Angelico*, <http://www.gutenberg.org/files/21561/21561-h/21561-h.htm> [zadnjič obiskano 20. 9. 2011]; Vasari, G., *The Lives of the Artists*, New York, 2008.

A zakaj prav motiv raja? V umetnini Fra Angelica, ki praviloma sledi tradicionalni ikonografiji, je znotraj samega motiva poslednje sodbe mogoče zaslediti njegovo nenavadno upodobitev (slika 1). Opažanja v prvi vrsti odpirajo vprašanje predlog in vplivov za takšno upodobitev kot tudi posledično s tem povezano vprašanje funkcije in vloge umetnine v njenem širšem kontekstu. Vredno je omeniti, da mojstrov umetniški opus vključuje še dve inačici istega motiva, *Poslednja sodba* (o. 1447, Muzej cesarja Friedricha, Berlin; slika 2) in *Poslednja sodba* (1448–1450, palača Corsini, Rim; slika 3), vendar se te slike med seboj bistveno ne razlikujejo. Podoba raja je v izbrani umetnini najbolj dovršena.



slika 2: Fra Angelico, *Poslednja sodba*, o. 1447, Muzej cesarja Friedricha, Berlin
vir: Web Gallery of Art

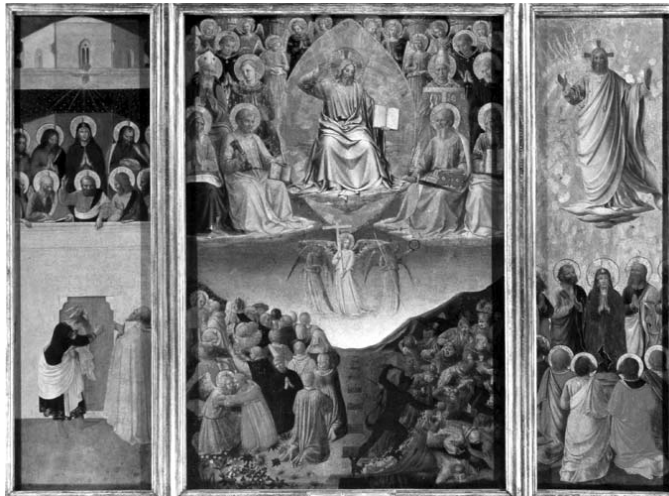
Mojster ostaja zvest iz bizantinskega slikarstva izhajajočemu in prevladujočemu ikoni podobnemu stilu, ki odraža nadaljevanje Giottove globoke in abstraktne religiozne pobožnosti. Čeprav umetniški slog umetnine zaznamuje prefinjen dekorativni stil mednarodne gotike, v katerega je vpleten nežen in melodičen ritem, upodobitev kljub temu ni abstraktna. Prežeta je z realistično noto, ki jasno odraža vpliv Masaccia, Donatella in Ghibertija, prepoznaven skozi plastično modeliranje figur, obvladovanje prostorske globine in jasno gradnjo kompozicije. Svežina harmonije in čistosti ter slikarjeva trdna vera v božjo dobroto odražata avtorjeva intimna čustva globokega in ponotranjenega religioznega doživetja ter upodobitvi dajeta svetost, blaženost in nadzemski sijaj (Cheney, 1945, 217–223).

Na centralni osi, na vrhu, je podoba Kristusa v mandorli. Levo in desno se odvija bipolarni prikaz nebes in pekla, pri čemer so na levi strani upodobljena nebesa in na desni pekel. Kristus je obdan z osmimi kerubi, ki krasijo mandorlo, okoli katere angeli sklepajo obroč, obrnjeni k Odrešeniku, ki s svojo desnico k sebi vabi izbrane in z levico odklanja grešne. Ob njem na levi je v belem, s prekrizanimi rokami na prsih, upodobljena Marija, na desni pa Janez Krstnik, z rokami sklenjenimi v molitvi. Navpično pod Kristusom je angel s križem, na vsaki strani pa ga obdajata še angela s trobentami, ki trobita k mrtvim in pozivata k vstajenju. Trojico ob straneh obkrožajo patriarhi, apostoli in preroki. Blaženi in prekleti so ločeni z na dnu navpičnice upodobljenimi odprtimi grobovi. Na desni polovici slike demoni vodijo preplete v pekel, kjer jih čaka večno trpljenje, na levi pa se blaženi, obdani s sijem ljubezni in vere v Odrešenika, objemajo v veselju, drugi pa molijo, kleče ali stoje. Blažene angeli v eliptično oblikovanem obroču, v plesu in pesmi, vodijo v prelep, z bujnim rastjem in palmovci porasel gaj, ki odseva harmoničnost in radost izbranih ter se izteka v upodobitev obzidanega mesta, kjer skozi odprta vrata vstopata v perspektivni skrajšavi upodobljeni ožarčeni podobi.

Doktrino poslednje sodbe potrjujejo številni odlomki iz Biblije, tako Stare kot Nove zaveze, a najcelovitejša je opisana v *Evangeliju po Mateju* (Mt 25, 31–46). Ključni vir za oblikovanje tega koncepta pa predstavlja Danijelov opis vstajenja (Dan 7–12) in Ezekielova vizija Nebeškega Jeruzalema (Ezk 40–48) (Ross, 1996, 97). Kot osrednji koncept krščanske eshatologije, globoko zakoreninjen v judovsko-krščanski doktrini, poslednja sodba v Novi zavezi napoveduje in označuje konec sveta, čas vstajenja in sodbe tako živih kot mrtvih. Osredotoča se na odnos med časom in večnostjo, med zemeljskim bivanjem in nebeškim kraljestvom ter odpira vprašanje pomena in osmislitve človekovega življenja. Implicitno in eksplicitno vključena v okvir pojmovanja krščanske zgodovine in verovanje v nesmrtnost duše, vnaša v koncept vpeto upanje na prihajajočo odrešitev, osebno v smrti in univerzalno ob koncu sveta. Prežeta z močno moralistično noto posledično odpira vprašanje odločitve med dobrim in zlim, ki prinaša nagrado za pravične in kazen za grešne. Tako je raj v tem kontekstu obljuba večne sreče in blaženosti tistim, ki so živeli krepostno in sledili nauku, ki ga je oznanjal Kristus, učitelj in vodnik. A kljub osredotočenosti krščanske doktrine v eshatologijo se motiv in ikonografija poslednje sodbe v vizualni umetnosti, posledično vezana na izpostavljanje doktrine o štirih poslednjih stvareh, uveljavita šele v 9. in 10. stoletju, zato ni nenavadno, da so podobe poslednje sodbe krasile notranjost skoraj vsake renesančne cerkve.

Krščanstvo je sodni dan ob koncu časov sprva napovedovalo za čas okoli leta 1000, ko bo ustoličeni Kristus ločil ljudstvo na izbrane in grešne. Prvim bo dodelil mesto ob svoji desni strani, drugim pa ob svoji levi (Mt 25, 31–46). To bo dan, ko bo

zapečateni usoda vsake posamezne duše, pri čemer so večni mir in spokoj, radost in blaženost večnega življenja nagrada za pravične, peklenske muke in trpljenje pa kazen za grešne (Jn 5, 23–30). V srednjem veku izoblikovana in skozi sholastično filozofijo uveljavljena ideja o naravnem redu, ki Boga postavlja v sam vrh kot izvir vsega obstoječega in govori o stopnji razvoja urejenosti bitij od najvišje do najnižje razvite oblike, svoj izvor dolguje pisanju Dionizija Areopagita. Njegov vpliv na vizualno upodobitev te hierarhične lestvice se najizraziteje pokaže v stropnem mozaiku krstilnice v Firencah (Coppo di Marcovaldo, *Poslednja sodba*, 1225, Firenze), kjer na motivu poslednje sodbe upodobitev angelskih bitij skoraj dosledno sledi njegovemu opisu nebeške hierarhije. Ta »sveti red«, kot ga poimenuje Dionizij, katerega izvor je »vir življenja, Bitnost dobrote, edini vzrok bivajočih resničnosti ...« (Areopagita, 2008, 408), je v umetnini naznačen s Kristusovo osrednjo in hkrati dvignjeno pozicijo nad ostalimi figurami. Odrešenikova funkcija kot vladarja med nebom in zemljo, vodnika in izvora vsega védenja, upravičuje komplementarni kontrast nebes in pekla, ki v umetnini, skozi grafične detajle, z dramatično razliko ponazarja usodo duš. Njegovo funkcijo potrjuje tudi lik mandorle, v katerem je upodobljen z osmimi kerubi. Upodobljeni so tradicionalno, z glavami, iz katerih se razprostirata dve krili, označujoč modrost in sijaj nebeškega kraljestva. Dionizij jim dodeljuje lastnosti sprejemanja »najvišjega podarjanja luči in motrenja bogopočetne čudovitosti v njeni prvotvorni moči ..., izpolnjenost z modrost ustvarjajočim posredovanjem in moč obilnega priobčevanja v izlivanju podarjanja modrosti v drugotne resničnosti« (Areopagita, 2008, 357, 358).



slika 3: Fra Angelico, *Poslednja sodba*, 1448–1450, palača Corsini, Rim
vir: http://www.leonardporter.com/saec_precedents.html

Skozi biblijsko simboliko število osem nosi pomen novega začetka, večnosti in preroda, saj je bilo osem izbranih, ki jih je Bog obvaroval potopa in so stopili na novo zemljo, da bi začeli novo življenje (2 Pt, 2, 5), pri čemer je vodovje prisposodba krsta. Osem je blagrov, ki jih Kristus našteva v Pridigi na gori (Mt 5, 3–9), in tisti, ki jim pripada vsaj eden izmed njih, bodo deležni večne radosti. Na osmi dan je Jezus vstal od mrtvih, osmega dne po rojstvu je obrezovanje, ki prav tako kakor krst označuje novo življenje (Germ, 2003, 60, 61). S simboliko števila osem je povezan tudi odlomek iz *Evangelija po Janezu*, ki govori o judovskem šotorskem prazniku; obhajali so ga osem dni v spomin na življenje ljudi, ki so iz Egipta potovali v obljubljeni deželo. Kasneje dobi praznik eshatološki značaj in označuje veselje za blagoslove mesijanske dobe. Govori, da se je praznika udeležil tudi Kristus ter v templju učil in oznanjal božjo besedo. Na zadnji, osmi dan praznika pa je ljudem oznanil: «Če je kdo žejen, naj pride k meni in naj pije. Kdor veruje vame, bodo, kakor pravi Pismo, iz njegovega osrčja tekle reke žive vode.» (Jn 7, 37, 38) Živa voda se pri tem nanaša na življenje v vseh razsežnostih, zlasti v duhovni. Domnevno pa je s tem označeno Jezusovo razodetje v celoti.



slika 4: Giotto di Bondone, *Poslednja sodba*, 1306, kapela Arena, Padova
vir: Web Gallery of Art

Svoje videnje veličastnosti ustoličenega Kristusa, obdanega z angeli, opiše tudi Dante v *Božanski komediji*: »Tak vrsti angelov, ki venec sklepa / okrog luči, ki me je vsega zmogla, / sijoča v njih, ki v sebi jih zaklepa, / bleščava je počasi obnemogla.« (Dante, *Raj*, 30, 10–13) Intimna čustva globokega in ponotranjenega religioznega doživetja, o katerem govori pesnik, se v upodobitvi Fra Angelica odražajo skozi obrazno mimiko in geste upodobljenih figur. Izražajo se v vizionarskem zanosu na obrazih svetnikov, ki zrejo Odrešenika, ter v globoki pobožnosti v obraznem izrazu Marije in Janeza Krstnika, s katero sovпада tudi njuna molitvena drža. Trojica tvori Deésis konfiguracijo, ki poudarja Jezusovo odrešeniško moč in podpira sporočilo odrešitve. Tudi v tradicionalno upodobljenem ikonografskem tipu Kristusa sodnika, ki v glavnih slogovnih obrisih sledi vzoru Giotto (*Poslednja sodba*, 1304–1305, kapela Arena, Padova) (slika 4), mojster v umetnini skozi Odrešenikovo telesno držo in obrazno mimiko kljub apokaliptični funkciji poudarja njegovo odrešeniško vlogo. Nebeška narava je naznačena z zlatim obstretom, ki ga krasi, in s sijem, ki ga obdaja. Jezus z desnico k sebi vabi izbrane, z levico pa prej odklanja kot obsoja grešne duše na pekel. Deluje blago, pomirjujoče in sočustvujoče, s čimer je izražena njegova človeška narava. Križ, ki ga nosi upodobljeni angel pod Kristusom, je simbol pasijona, ob katerem sta angela s trobentama, ki kličeta ljudstvo k sodbi (Mt 24, 31). Tudi simboli pasijona, ki govorijo o Kristusovem trpljenju, poudarjajo njegovo odrešeniško vlogo. Upodobitev praznih grobov na navpičnici, ki v likovnih delih ne najdejo paralele, pričajo, da je namesto sosledja dogodkov vstajenja upodobljen sam trenutek sodnega procesa. V obliki padajočega se štirikotnika se v horizontalni liniji stikajo z na temno modrem ozadju upodobljenim porajajočim se žarkom svetlobe. Tako je z upodobitvijo zore ponovno poudarjeno vstajenje in s tem tudi nov začetek. Z upodobitvijo figur, ki prikazujejo vse družbene sloje, pa mojster izraža videnje poslednje sodbe kot dneva, ko je zapečaten usoda vsake posamezne duše.

Večje odstopanje od tradicije in mojstrova inovativnost sta v umetnini izražena v prikazu nebeške družčine, ki obkroža Odrešenika. Ne omeji se na dvanajst apostolov, kot narekuje tradicionalna ikonografija. Na vsaki strani jih upodobi trinajst, v prvi vrsti sedem in v drugi šest. Nekateri med njimi so upodobljeni s prepoznavnimi atributi: v prvi vrsti na levi sedita v rumeni halji sveti Peter s ključem in Mojzes s tablamii desetih božjih zapovedi, v drugi vrsti pa sedi kralj David, ki nosi krono in drži harfo. A večina figur ostaja tipiziranih. Med upodobljenimi so še liki očakov in nepopolna zasedba apostolov. Na skrajnih robovih sedita ustanovitelja cerkvenih redov, sveti Frančišek na desni in sveti Dominik v značilni dominikanski opravi – v beli halji s črnim ogrinjalom in trocvetno lilijo v rokah – na levi strani (Gilbert, 2003, 46). Nebeška šestindvajseterica sedi na oblakih, obdanih z zlatimi žarki, ki so tako v Stari kot Novi zavezi pogosta prisposoba božjega razodetja. Uporabi jo tudi Dionizij ter z njo označuje dimenzijo onkraj, polno »nadsvetne skrivne luči«.

Raj v motivu poslednje sodbe predstavlja komplementarno nasprotje pekla, kjer je lahkotnost paradiža, spokoj in radost blaženih, v popolnem nasprotju s hektičnim nemirom, trpljenjem in mukami prekletih. Zaseda levo polovico umetnine in je razdeljen na dva dela. V spodnjem delu se blaženi, obdani s sijem ljubezni in vere v Odrešenika, objemajo v veselju, drugi pa kleče in stoje molijo. Zatem jih angeli v plesu in pesmi vodijo na cvetoč travnik, prepoznaven kot zemeljski raj, poln bujnega rastja, s palmovcem in cveticami, ki odseva harmoničnost in radost izbranih. Venci svetlobnih žarkov krasijo glave blaženih, s katerimi jih umetnik loči od nebeške družčine, višje po rangu, zato jim glave okraši z nimbom. Zemeljski paradiž je konkreten kraj, realistično noto daje v perspektivi upodobljeno eliptično gibanje figur, ki se iz zemeljskega raja dvigujejo proti nebeškemu kraljestvu. Poljane se svetijo v zlatu, podobi nebeške luči, svetlobe, božjega blagoslova, radosti in ljubezni, medtem ko na drugi strani, v upodobitvi pekla, vlada večna tema. Tako sta s svetlobnim kontrastom označena značaj in bipolarnost onstranstva. Travniki zajema skoraj celotno upodobitev paradiža in se izteka v podobo angela, ki vodi dušo skozi vrata v nebeško kraljestvo.

Če želimo identificirati literarno predlogo za avtorjevo upodobitev paradiža, moramo poseči v obdobje patristike, kjer eksegetična dela zlasti grških cerkvenih očetov govorijo o zemeljskem raj, vmesni postojanki, pogosto označeni kot *tretja nebesa*. Omenjen je v Bibliji (2 Kor 12, 2–4; Lk 23, 43) in apokrifih. To je kraj, kamor je Bog po prepričanju nekaterih po izvirnem grehu postavil zemeljski raj, kjer pravični čakajo na poslednjo sodbo. V Novi zavezi je ta kraj predvsem domovanje Elije (2 Kr 2, 11) in Henoha (1 Mz 5, 24). Oba je Bog, kot navajajo odlomki iz Biblije, še pred smrtjo povzdignil v nebesa.

V *Prvi Henohovi knjigi* Henoh v opisu svojih videnj na potovanju na zahod govori o veliki skalnati gori, v kateri se nahajajo štiri votline. Tri so temačne, zadnja pa je napolnjena s svetlobo. Angel Rafael mu pojasni, da v votlinah bivajo duše umrlih, čakajoč na poslednjo sodbo. Svetla je za pravične, temna pa je namenjena grešnim. V nadaljevanju, v opisu drugega potovanja na vzhod, omenja mesto, ki ga poimenuje »vrt pravičnih«, mesto čudovitih vonjav in bujnega rastja, kjer je drevo spoznanja. Njegovi sadeži spominjajo na grozdne jagode. Skozi razlago angela Rafaela izvemo, da gre za drevo iz vrta v Ednu. Tudi ta vrt nosi eshatološko konotacijo (Black, 1985, 37–41). *Četrta Ezrova knjiga* govori o vmesni postojanki, namenjeni izvoljenim, ki ločuje sedanost in večnost ter jo kot zemeljski raj varujejo angeli. Kraj z enako konotacijo, kakor navaja Delumeau, zasledimo v pisanjih Klemna Aleksandrijskega v delu *Stromata*, pri svetem Ambrožu pa v delu *De bono mortis* (Delumeau, 2000, 24, 25). O mestu pravičnih kot prehodnem raj beremo tudi v *Razodetju po Petru* in *Razodetju po Pavlu*. Prvo delo omenja raj v opisu Kristusove transfiguracije. Na sveti gori, kjer ob Jezusu domujejo še Mojzes, Elija in številni drugi očaki Stare zaveze, opiše velik odprt vrt, poln dreves, čudovitih plodov in prekrasnih vonjav. V *Razodetju po Pavlu*

je označitev zemeljskega raja kot vmesne postojanke na poti do nebeškega kraljestva še posebej razvidna. Opisan je kot dežela sedemkrat svetlejša od srebra, kjer domujejo duše pravičnih, potem ko so zapustile svoje telo. Mlečna reka in med tečeta po tem kraju, drevesa pa obrodijo dvanajstkrat v letu. Tertulijan v delu *De anima* ločuje med tremi kraji bivanja umrlih: Šeol je namenjen zvestim, zemeljski paradiž mučencem, nebeško kraljestvo pa čaka izvoljene ob koncu sveta. Tudi Hipolit, sveti Ambrož in sveti Hieronim sledijo Tertulijanu v trditvi, da samo mučenci, Henoh in Elija že sedaj uživajo zemeljski paradiž (Delumeau, 2000, 25).

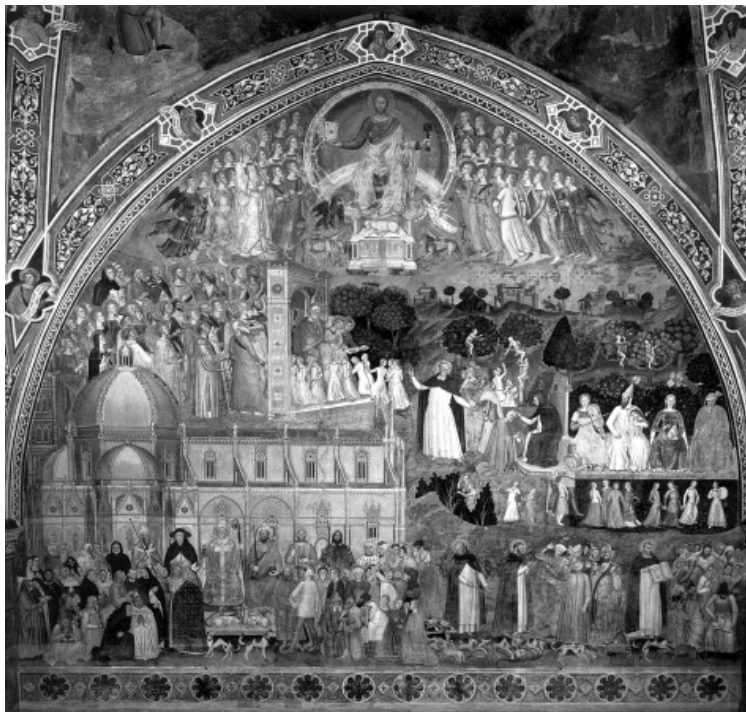
V srednjem veku se skozi sholastično filozofijo uveljavi ločevanje med zemeljskim rajem in nebeškim kraljestvom. Tako v delu *Summa theologica* (Ia, 102, 2) Akvinski zemeljski paradiž označi kot *locus hominis, par excellence* za človeška bitja, medtem ko nebeško kraljestvo pojmuje kot *caelum empyreum*. Takšno ločevanje teh dveh nebeških kraljestev se odraža tudi v Dantejevi *Božanski komediji*, ki zemeljski raj postavi na vrh gore vic kot vmesno postojanko in predokus nebeškega kraljestva. »Tu so ljudje v nedolžnosti živeli, / tu večna je pomlad, sadov ni kraja, / tu nektar vre, ki so ga pevci peli.« (Dante, *Vice*, 28, 139–144) Predstavlja domovino prvih staršev pred izvirnim grehom, podobo naravnega, k Bogu usmerjenega življenja. »Bog, prvo dobro, ki le sebi všeč je, / nas dobre ustvaril je, za dobra pota / in dal ta kraj mu v zálog večne sreče.« (Dante, *Vice*, 28, 91–93) To je kraj bujnega rastja, večne pomladi in blage klime, ki niso odvisni od naravnih pojavov. Božja volja je namreč tista, ki zagotavlja stalnost pogojev bivanja, ohranjajo pa jih nebeške kreposti. Skozi govor Matilde, skrivnostne varuhinje raja, pesnik podobo krščanskega raja postavi tudi kot prostorsko komponento Zlate dobe: »Ti, ki nekoč so nam o zlatem času / prepevali, slavéč mu vek veseli, / ta kraj so v sanjah zrlí na Parnasu.« (Dante, *Vice*, 28, 139–144) Njegov opis blaženih duš, ki z roko v roki plešejo po s cveticami posutih planjavah, v upodobitvi Fra Angelica nedvomno najde vizualno podobo: »Povsod obrazi, k milosti vabeči, / prepolni svita, božjega smehljava, / ples in sprelet v dostojnosti največji!« (Dante, *Raj*, 31, 49–51)

A ob natančni ikonografski analizi je mogoče opaziti, da upodobitev zemeljskega raja veliko bolj kot Dantejevim verzom skoraj dosledno sledi verzom anonimne hvalnice iz 14. stoletja, ki jo Supino v svojem delu tudi citira. Zemeljski paradiž, kraj bujnega rastja in rož, ki nikoli ne ovenijo, kjer vlada večna pomlad, kjer ni bolezní in ne žalosti, prijatelji in sorodniki pa se ponovno srečajo in objemajo ob snidenju. Progasto oblečeni, eni belo drugi rdeče, in ovenčani s cvetnim venčkom, bolj bleščečim od zlata, plešejo iz ljubezni do Odrešenika. Avtorstvo te himne nekateri pripisujejo takratnemu piscu številnih laudov, Jacoponeju da Todi,² a bolj pomembno je, kakor trdi Gilbert, da se je hvalnica pogosto pojavljala v rokopisih. To nedvomno priča o

2 Supino, <http://www.gutenberg.org/files/21561/21561-h/21561-h.htm>.

njeni razširjenosti. Vendar pa so datacije glede nastanka himne različne. Hvalnico, ki jo omenja Gilbert in se pri tem sklicuje na Supinovo študijo, postavlja kot sočasno paralelo upodobitvi umetnine. Hkrati pa navaja, da temelji na starejšem besedilu, to je iz 10. stoletja (Gilbert, 2003, 47). Upodobitev raja v osnovnih potezah ustreza hvalnici kardinala Petra Damianija *Hymnus de Gloria Paradisi* (Neale, 1865, 2–15), ki prav tako opeva radosti in blaženosti paradiža. Žal pisnih virov, ki bi z gotovostjo potrdili izbiro mojstrove literarne predloge, ni ohranjenih. O Fra Angelicovem življenju je znano, kot navaja Vasari, da je svojo umetniško pot pričel kot iluminator misalov in drugih sakralnih rokopisov. Med letoma 1546 in 1550, v času, ko je Vasarijevo delo nastajalo, kot navaja avtor, je del rokopisov z umetnikovimi poslikavami hranil samostan svetega Marka v Firencah, preostale pa samostan svetega Dominika v Fiesolah (Vasari, 2008, 169). Vasari tudi navaja, da je mojster leta 1418 stopil v dominikanski red. Kot slikar je prvič omenjen leta 1430 in je večino časa preživel v Fiesolah, v samostanu svetega Dominika, le zadnja leta tudi v Firencah, Orvietu in Rimu (*Encyclopedia of Painting*, 1979, 16). Tudi datacij o umetnikovem življenju, iz katerega bi bilo mogoče natančno določiti izbiro predloge, ni na voljo, vsekakor pa jih je dovolj, da je mogoče rekonstruirati mojstrov bogato umetniško kariero, kariero dominikanskega meniha, ki svoje pridigarstvo poslanstvo izraža skozi slikarstvo.

Podoba zemeljskega paradiža zaključuje prikaz Nebeškega Jeruzalema, katerega vrata so iz jaspisa in sijejo v zlati svetlobi. Vanj vstopata dve ožarčeni figuri. O novem Jeruzalemu kot o nebeškem prebivališču beremo v *Razodetju*, »videl sem tudi sveto mesto, novi Jeruzalem, ko je prihajal z neba od Boga ...« (Raz 21, 2) in tudi ta motiv je tema številnih hvalnic, med katerimi izstopa *Urbs beata*, himna iz 7. ali 8. stoletja (Didi-Huberman, 1995, 6). Upodobitve motiva datirajo šele v 10. stoletje in le redko na motivu poslednje sodbe. Kot vizualno paralelo je vredno omeniti fresko Andrea da Firenze (*Pot odrešenja*, 1365–1367, Španska kapela, Firenze) (slika 5), ki skozi ikonografsko shemo poslednje sodbe prikazuje pot v odrešitev. Podoba raja je podobna Fra Angelicovi in prikazuje blažene, ki jih pot najprej vodi na travnik, kjer v krošnjah dreves obirajo sadje, na levi polovici upodobitve pa sveti Peter ob vratih sprejema duše v nebeško kraljestvo, Nebeški Jeruzalem. Čeprav obe mojstrovini kažeta skupne poteze, je v pesmi in plesu upodobljeno eliptično gibanje figur Fra Angelica, »tutti danzan per amore«, ikonografsko izjemna varianta, ki v drugih likovnih delih, zlasti v motivu poslednje sodbe, ne najde paralele. Odpira pa vprašanje vpliva Ambrogia Traversarija, humanista in prevajalca, ki je leta 1431 postal duhovni vodja kamaldulencev, s sedežem v samostanu Santa Maria degli Angeli, za katerega je bila umetnina tudi narejena (Vasari, 2008, 173). Zanimiv je podatek, da je k ugledu samostana prispevalo delovanje že iz srednjega veka priznanega skriptorija, v dvajsetih letih 15. stoletja pa samostan postane glavno središče humanističnih študij (Allen, 2002, 15).



slika 5: Andrea da Firenze, *Pot odrešenja*, 1365–1367, Španska kapela, Firence
vir: Web Gallery of Art

Namembnost umetnine pa je vzrok za njeno nenavadno obliko, saj je, kot navaja Bartz, krasila naslonjalo stola, ki je služil duhovniku pri maši (Bartz, 1998, 66), in, kot praviloma vse oltarne upodobitve, predstavlja sijaj paradiza. A kljub temu, da razvoj oltarnih upodobitev v italijanskem prostoru ni enoten, je njihova funkcija enaka (Hood, 1995, 47). V nepretrgan kontinuum v smislu *traditio* združuje sedanost in preteklost krščanskega časa in soustvarja ambient sakralnega prostora. Tako pomen in namen oltarne podobe v liturgičnem kontekstu ni v pripovednosti dogodkov krščanske zgodovine, ampak v vključevanju in soudeleženi kongregacije v te dogodke. S tem ustvarja vez med vernikovo notranjo, mentalno predstavo in zunanjo, vizualno podobo. O pomembnosti vizualizacije za ponotranjeno meditativno zrenje, ki se navezuje na *compositio loci*, govori tudi sveti Ignacij Lojolski v delu *Duhovne vaje*:

Prva uvodna vaja je predstavitev (*composición*) kraja. Tu je treba pripomniti, da bo v kontemplaciji ali meditaciji vidnih stvari ... ta predstava v tem, da z očmi domišljije gledamo konkreten kraj (Lojolski, 1991, 23).

Umetnina, upodobljena za samostan Santa Maria degli Angeli, ni bila namenjena laikom, ampak izbranim in posvečenim v teološke misterije. Kontemplativni meniški

redovi, med katere sodijo tudi dominikanci, so skozi vero, zaobljubo revščini in preprostosti ter v ponotranjeni mistični izkušnji posameznika iskali pot k Bogu. Posledično liturgični obredi v teh krogih tako v shemi odrešitve igrajo še pomembnejšo in bolj ponotranjeno vlogo. O tem priča tudi liturgična posebnost, dominikanska invencija iz 13. stoletja, ki izpostavlja pomen hostije, saj je v obredu maše postavljena v tabernakelj tik nad oltar. S to pozicijo hostije je še izraziteje izpostavljen njen pomen kot *corpus Domini*, v njej je, kot določa jezik liturgije, razodeta in ponavzočena Kristusova prisotnost. To potrjuje tudi Dionizij: »Evharistija je podoba udeležnosti v Kristusu.« (Areopagita, 2008, 329) Ureditev sakralnega prostora, ki ga soustvarjajo kristološko obarvane oltarne podobe in pozicija evharistije, s posebno doktrinarno jasnostjo pojasnjuje obred maše. Označuje zbor svetnikov, ki so se zbrali v neprikriti prisotnosti Gospoda v paradizu. Tako je mašo mogoče razumeti kot trenutek spokoja od teže življenja, ki skozi poslednjo sodbo prinaša obljubo pokoja v večnosti. Čeprav obhajana v času in prostoru, tvori nevidno vez z blaženostjo paradiza. A že sama sestava maše potrjuje, da ne samo ureditev prostora in dogodek evharistije, ki leži v osrčju krščanske liturgične domišljije, temveč tudi sam potek bogoslužja nosi eshatološko dimenzijo. V smislu *memoriae* vključuje vse tri časovne dimenzije: čaščenje in obhajanje v času in prostoru, spomin na pretekle dogodke in poroštvo prihodnje slave. S tem kot *teatro sacro* skozi trojno branje naznačuje enotnost obeh zavez in obljublja polnost odrešenja. Tako je liturgijo mogoče opredeliti kot cerkveno prakso kolektivnega spomina, pri čemer se v besednem bogoslužju odraža retrospekcija zgodovine odrešenja, v evharističnem pa ista zgodovina postane navzoča v zakramentalnih bogoslužnih znamenjih (*Rimski misal*, 2000, 12).

Zaradi manjkajočih podatkov o mojstrovem življenju in delu odgovor na vprašanje o literarnih in slikovnih predlogah za svojevrstno upodobitev raja še vedno ostaja neznanca. A priljubljenost in razširjenost laudov že iz časa poznega srednjega veka in mojstrove umetniški začetki upravičujejo domnevo o njihovem vplivu. Prav tako lahko enako upravičeno trdimo za Dantejevo *Božansko komedijo*, ki je ob svoji priljubljenosti, če ne neposredno, pa zagotovo posredno, vplivala na upodobitev. Tradicija *lectura Dantis*, ki datira v leto 1373 in najde svoje korenine prav v Firencah, namreč izvira iz Boccacciovih javnih predavanj o Danteju (Jannucci, 1997, ix) in se kasneje razširi po drugih italijanskih mestih ter tako tvori del kulturnega mestnega življenja. Vendar številne datacije navajajo, da pri tem ni šlo le za golo branje same umetnine, temveč tudi za razlago kantike za kantiko. Glede na namembnost umetnine in naročnika pa se odpira vprašanje vpliva Ambrogia Traversarija, humanista, prevajalca in dobrega poznavalca spisov zlasti grških cerkvenih očetov. Tudi v tem primeru so sklepanja o njegovem vplivu upravičena.

Kot odgovor na zadnje vprašanje o pomenu umetnine glede na njeno vlogo in namembnost pa lahko zapišemo, da razkriva na liturgični podlagi zasnovano

ikonografijo, kjer je skozi vizualno podobo prikazana dokončnost krščanskega časa. Temelji na dominikanskem znanju, ki iz tomistične teologije ne povzema samo potrjevanja verskih resnic, ampak tudi alegorično interpretacijo, ki nedvomno odpira možnosti moralne, doktrinarne in mistične globine umetninine figurativne upodobitve. Tako s simboli upodobljeno teološko mistiko in eshatološko usodo ustvarja avtentično polje eksegeze. Odseva tradicijo reda, ki skozi kolektivni spomin goji vero v njegovo mitsko popolnost in čistost, hkrati pa v svojih stališčih goji pozitiven odnos do človeka, ki odrešitev vidi v pobožnosti in priprošnji ter v ponotranjeni mistični izkušnji išče pot k Bogu. Teološko sporočilo, ki prežema celoten ton umetnine, je tako vseprisotnost Boga, ki skozi pobožno kontemplacijo zavest opazovalca postavlja v mistično prisotnost upodobljenega dogodka. Motiv poslednje sodbe Fra Angelica je vizija upanja na zagotovitev prihajajočega sveta, ki ne odmeva v strahu in obupu pred sodbo, temveč v upanju na prihajajočo odrešitev, raj pa v njenem okviru pomeni nagrado in zagotovitev prihajajočega časa, ki je v širšem smislu nedvomno odsev reminiscence na Dantejevo epsko umetnino.

Viri

- Areopagita, D., *Zbrani spisi*, Ljubljana 2003.
- Dante, A., *Božanska komedija* (slov. prevod A. Capuder), Trst 1991.
- Lojolski, I., *Duhovne vaje*, Ljubljana 1991.

Literatura

- Allen, M. J. B. in drugi, *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Boston 2002.
- Aquinas, T., *Summa Theologica: vollständige, ungekürzte deutsch-latenische Ausgabe*, Salzburg, Leipzig 19-.
- Bartz, G., *Fra Angelico*, Köln 1998.
- Black, M. in drugi, *The Book of Enoch, or I. Enoch: A New English Edition: With Commentary and Textual Notes (Studia in Veteris Testamenti Pseudepigrapha)*, Leiden 1985.
- Cheney, S., *Men Who Walked with God*, New York 1945.
- Dante A., *Divina commedia: Inferno: Purgatorio: Paradiso*, Roma & New Compton 1999.
- Didi-Huberman, G., *Fra Angelico: Dissemblance & Figuration*, Chicago 1995.
- Delumeau, J., *History of Paradise: The Garden of Eden in Myth and Tradition*, Urbana, Chicago 2000.
- Encyclopedia of Painting: Paintings of the World from Prehistoric Times to the Present Day*, New York 1979.
- Germ, T., *Simbolika števil*, Ljubljana 2003.
- Gilbert, C., *How Fra Angelico and Signorelli Saw the End of the World*, Pennsylvania 2003.
- Hood, W., *Fra Angelico at San Marco*, New Heaven, London 1993.
- Jannucci, A. A., *Dante: Contemporary Perspectives*, Toronto 1997.
- Neale, J. M., *Hymns, Chiefly Medieval on the Joys and Glories of Paradise*, London 1865.
- Rimski misal: kakor ga je naročil prenoviti Drugi vatikanski cerkveni zbor in ga je razglasil papež VI. Berila in evangeliji za nedelje in praznike v letu C*, Ljubljana 2000.
- Ross, L., *Medieval Art: A Topical Dictionary*, Wesport 1996.
- Supino, J. P., *Fra Angelico*, <http://www.gutenberg.org/files/21561/21561-h/21561-h.htm> [20. 9. 2011].
- Vasari, Giorgio, *The Lives of the Artists*, New York 2008.

Nadja Bartol

The Motif of Paradise in *The Last Judgment* by Fra Angelico

Keywords: earthly paradise, Fra Angelico, the Last Judgment, painting, iconography, Renaissance art

This article defines the possible sources for the unique depiction of paradise in the painting *The Last Judgment* by Fra Angelico. It defines the artist's notion of paradise, which developed into a specific eschatological concept under the influence of apocalyptic writings during the Middle Ages, promising eternal blessedness to those that followed the steps of Christian moral values. Furthermore, an iconological analysis provides a possible explanation of the motif through the painting's liturgical function.

An extraordinarily rich theological, literary, and artistic tradition informed the artist's conception of the Last Judgment. The doctrine and the iconographic features are supported by many passages from the apocalyptic sections of Bible, which, together with Dante's intense visual imagery and various hymns, provided a source for the artist's interpretation of the motif. Fra Angelico in general followed traditional iconography, but gave a unique depiction of paradise consisting of two parts: terrestrial paradise and Heavenly Jerusalem. In the early writings of the fathers of the Greek church, the notion of the third heaven can be found. It is the place of waiting for the righteous souls, but not the final destination. In the writings of Aquinas, the distinction between the earthly paradise and *caelum empyreum* is presented. Dante's epic masterpiece also makes the same distinction. Earthly paradise is placed at the top of the mount of Purgatory, a reward for proper moral behavior. The unusual depiction of terrestrial paradise—in which the elliptical movement of dancing souls on flowery meadows in a calm and serene composition, in which realism is strongly accentuated, is realized in the painting—has no visual parallel elsewhere.

Because of its liturgical character, the painting carries the character of mystery far beyond the narrative function. Following the conventions of Byzantine-derived iconic art and based on Dominican knowledge, the painting is not an illustration of textual exegesis, but provides a field for exegetical inventions. Therefore it does not illustrate the succession of past events of Christian salvation history, but instead incorporates the events into the sacrament. As a liturgical art connected to liturgical action and the

liturgical environment through the mass, it transports the audience into the mystical presence of God and engages them more deeply in the mystery of salvation. The liturgical presence therefore contains eschatological hope within, giving assurance of the world to come.