

# **Perugino som renæssance-mester**

## **Om alterbilledet i Toreby kirke**

*Af Svend Aage Nielsen, sognepræst Toreby*

### **Indledning**

"Dan Browns bestseller "Da Vinci Mysteriet" har vakt ny interesse for kvinderne i kristenhedens hjerte. I udsendelsen "De to Mariaer" præsenterer CNN et udsyn ud over det sædvanlige focus på Jesus og hans "alle mandlige" apostle for at eksaminere "den kvindelige genius" i den kristelige religion." Sådan skrev CNN's tekst-tv om sin udsendelse om Maria Jesu Mor og Maria Magdalene i julen 2004.

Det kan undre, at Dan Brown har villet fejlfortolke Leonardo da Vincis berømte nadverbillede i Milano af Jesus og hans tolv apostle ved at påstå, at apostlen Johannes på billedet er Maria Magdalene. Det kan også undre, at han vildt har villet mistolke en symbolik ind i det, der slet ikke respekterer, at det fremstiller det øjeblik, hvor Jesus siger, at én ved den sidste nadver, skærtorsdag aften vil forråde ham, hvorfor de i små grupper bøjer sig mod hinanden i indbyrdes samtale. Dan Brown gør det tilmed med den falske indledning, at alle hans "beskrivelser af kunstværker ... i denne roman er korrekte."

Hans konspirationsteori om, at man i den katolske kirke har skjult sandheden om forholdet mellem Jesus og Maria Magdalene lever dog højt på den udbredte lyst til at tro på en sådan teori.

### **Jesus og Maria Magdalene i et nært forhold**

Men han kunne have brugt flere andre billeder, hvor store kunstnere fremstiller Jesus og Maria Magdalene i et nært forhold - med evangelierne som kilder! Det gælder mesterværket af den tidlige renæssances mester, Pietro Vannucci, der tog navn efter sin by Perugia til: Perugino. Det kaldes "Begrædelsen" efter nedtagelsen af Jesus fra korset, langfredag.

I Firenze hænger det i Palazzo Pitti. I 1849 blev det kopieret af Albert Küchler til tidens kunstmæcen Hans Puggaard i København. Kopien blev i 1919 købt af Bodil Neergaard, fruén på Fuglsang i Toreby sogn og gjort til alterbillede i Toreby kirke.



*Pietro Peruginos selvportræt.*

Her er det omtalt i skriftet "Om Toreby kirke" i 1992. Tillige i jubilæumsbogen "750 år i Sankt Mikael's kirke i Toreby." Tilblivelsen af Perugino-billedet belyses i denne bog af undertegnede, ejerhistorien til Albert Küchlers kopi af forstander Jens Bøggild og de symbolske budskaber af kunsthistorikeren Lise Gotfredsen.



*Forrest fra venstre på billedet ses Josef fra Aritmetæa, Jesus, Maria Magdalene, Maria, Jesu mor, måske Maria, Markus' mor og den romerske høvedsmand, der har hængt Jesu røde kjortel op på den unge mand. Fra venstre står Johannes, hans mor Salome, Maria Kleofas', Nikodemus med naglerne i venstre hånd og måske Peter og Markus.*

*Foroven ses Jerusalem / Firenze i et umbrisk landskab. Bygninger fra Firenze, herunder domkirken med kampilen, indgår i gengivelsen af Jerusalem.*

#### **Italiensk for begyndere**

I stiftsbogen for Lolland-Falsters stift i 1999 belystes det af museumsdirektør Nils Ohrt, Nivaagaards malerisamling. Han har bearbejdet sin artikel til essayet "Italiensk for begyndere" i skriftet: "Lolland-Falsters Stift 1803-2003".

Der er mange gode oplysninger i Nils Ohrts artikler. Men enkelte af

dem - om personerne på billedet - holder ikke stik. Han nævner, at den kvinde der knæler ved siden af Jomfru Maria med foldede hænder "måske er den Maria, der i Apostlenes Gerninger nævnes som evangelisten Markus' mor." Det er en god og nærliggende antagelse, som der er grund til at fastholde. Den er i dyb sammenhæng med den tradition fra oldkirken, at evangelisten Markus' mor Maria havde det hjem i Jerusalem, hvor Jesus fejrede nadveren, og hvor hans lille menighed holdt til og opholdt sig på den første pinsedag, hvor Helligånden gav den kraft fra det høje.

Men i artiklen "Italiensk for begyndere" har Nils Ohrt desværre ændret sin sætning herom til følgende, at "den anden, Maria Salome, knæler ned i bøn..."

Blandt de Maria'er, der nævnes i Det nye Testamente, er der ingen, der bærer disse to navne. Hvis der tænkes på Salome, Zebedæussønnernes mor, så er hendes placering klart angivet i kilderne om billedet. Med foldede hænder står hun ved siden af sin søn, Johannes, der ses i den grønne dragt yderst til venstre.

*Det er en ret udbredt tradition at fremstille disciplen Johannes med et vist kvindeligt præg. Formentlig på grund af det nære forhold mellem Jesus og Johannes, som er nævnt i Johannesevangeliet. Ikke alene Leonardo da Vincis nadverbilledet i Milano er i denne tradition, men også billeder af nadveren i Sankt Bendts kirke i Ringsted og træskæreralteret i Tveje-Merløse kirke bærer dette præg. Vel også Peruginos billede her, der dog tydeligt gengiver Johannes som en yngling med skæg. Ved hans side står hans mor Salome grædende og i bøn. Det er nærliggende at tænke på, at Perugino har haft fortællingen i Mattæus 20, 20-28 i tankerne i sin fremstilling, så hendes bøn er en bøn om tilgivelse for, at hun havde optrådt så udeltagende i Jesu lidelse og død, da hun ville sikre sine sønner de to bedste pladser i himlen.*



*Bag det, der skal være Golgatas bjerg, ses det, der skal henvises til Jerusalem med dens bymur. Inde i byen ses dog kampilen og kuppelkirken, der minder stærkt om det fritstående berømte klokketårn og den berømte domkirke i Firenze.*

Videre skriver Niels Ohrt i "Italiensk for begyndere": "Den knælende mand, der løfter ligklædet, er dog sandsynligvis Nikodemus... Han bliver sædvanligvis udpeget som den turbanklædte mand, der viser naglerne frem..." Den første af disse to sætninger er ganske urigtig, fordi Jesu røde kjortel - på den unge mand til højre - afgør, at den knælende er høvedsmanden, der på Golgata vandt kjortelen og kom til tro på Jesus "som en retfærdig og Guds søn".

Nikodemus, der henviser til naglerne, bærer som Josef fra Aritmetæa samme fornemme rådsdragt, der viser, det evangeliet fortæller, at de to var medlemmer af det jødiske råd!



*Nikodemus i fornem rådsdragt henviser til de tre nagler, der blev brugt ved korsfæstelsen af Jesus. Der er en stærk symbolik i, at høvedsmanden har hængt Jesu kjortel op på den unge Markus' skulder. Denne blev - efter en stærk tradition - sekretær for Peter, da Markus-evangeliet blev til, som det første af de fire evangelier.*

*I så fald må det være Peter, der står med foldede hænder ved hans side.*

*Som for Salome må også hans bedrøvede ansigt og foldede hænder tydes som en bøn om tilgivelse efter hans tre gange gentagne fornægtelse af Jesus skærtorsdag aften.*

*Ansigtet ligner tilmed Peters ansigt på Peruginos billede*

*af Jesu overrækkelse af himmerigest nøgler til Peter i Det sixtinske Kapel.*

*Men over det og over høvedsmanden er der ikke den fine tynde ringglorie, der er placeret over de ti andres ansigter. Så kan det ikke være Peter, er det blevet sagt. Men med Peruginos frie ånd i forhold til romerkirkens ledelse og lære kan det slet ikke udelukkes.*

*Måske kan det også slet og ret være en forglemmelse? Eller kan det være, at Perugino ikke mente, at høvedsmandens bratte omvendelse omgående gjorde ham glorieværdig? Og, at i henhold til Jesu samtale med Peter før hans fornægtelse, var han endnu ikke omvendt? Se Lukas 22 og Johs. 21. Peter var Pietro Peruginos navnehelgen!*

### **Kristi brud i teologisk forstand - ikke Jesu brud i menneskelig forstand**

Nils Ohrt nævner om jomfru Maria, at hun er gengivet med hvidt hovedklæde "klædt som klarissernonne." Han tilføjer: "Som sådan er hun Kristi brud." Det er rigtigt, at Maria, Jesu mor var centralt placeret i urmenigheden, og at den som Kristi menighed allerede af Paulus blev tolket som brud i forhold til Ham som brudgom.

Det var også rigtigt, at Klara og klarissernonnerne gav afkald på at blive brude i medmenneskelig forstand og lod sig "trolove med Kristus." Men i den historiske, medmenneskelige sammenhæng den første langfredag var mor og søn ikke hinandens brud og brudgom.

I Middelalderen blev hovedklædet også opfattet som et "Vor Frue"-klæde. Dette bekræftes af navngivelsen af de mangfoldige Sancte Marie, det er Vor Frue-kirker i kristenheden, hvor den bedst kendte i Danmark er Vor Frue kirke, domkirken i København.

På Engestofte kirkes Maria-altertavle ved Maribo bæres hovedklædet også af klarisserordenens stifter, Klara. Hun havde Vor Frue, jomfru Maria som forbillede i sin moderlige omsorg for sine klarissernonner. Moderlig sorg og omsorg for sin søn præger fremstillingen af Maria, Jesu mor. Det er dog Maria Magdalene, som Perugino har givet brudens plads på billedet! Deri har han gjort ret. Det kan belyses ved et par ord fra nyere litteratur. I Wilfred Stinissen: "Den enkle vej til Hellighed. En bog om Thérèse af Lisieux", fra 1998, skriver han således om bogens hovedperson:

"Hun elsker Jesus som en brud elsker sin brudgom. Hun er helt og holdent kvinde og det er lettere for en kvinde at betragte Jesus som sin brudgom. For en mand føles det mindre naturligt. Han kan ganske vist, som Johannes af Korset, betragte sjælen (alma, anima) som bruden. Men en kvinde er brud i alt, hvad hun er, i sjæl og legeme". Han fortsætter: "Det er de kvindelige helgeners særlige karisma at vise at kærligheden til Gud er lige så lidenskabelig, lige så total som kærligheden mellem et forelsket par. De viser, at der ikke er nogen modsætning mellem eros og agape, at den ægte kærlighed ikke kan reduceres til blot og bar agape, den opofrende kærlighed, men også altid er eros, længslen efter nærhed og samvær."

Helt i tråd med denne vurdering har vi i salmen fra det 4. århundrede:

"Almagts Gud, velsignet vær!..." i dens sidste vers omtalen af Jesus i forhold til kvinden og manden som "brudgom vor og broder kære!" Det er dog ikke kvinden i alle tilfælde. Der er dog mange træk i livet, der bekræfter, at det ikke er rigtigt at trække et brudgom-brudforhold ned over søn-moder-forholdet.



*Den hellige Klara.*

Netop som det sande menneske Jesus også var, er det ikke rigtigt, men helt forkert at kalde Maria, hans mor for hans brud - på et billede fra den første langfredag.

Derimod passer det med kildernes kontekst, at Jesus var Maria Magdalene så nær som en brudgom til sin brud både den første langfredag og den første påskemorgen.



*Perugino-billedet viser, hvordan Maria Magdalene fletter sin højre hånd ind i Jesu hår og med sin venstre hånd på hans pande trykker hun sit bryst ind mod hans hoved. Sublimt gengives derved Maria Magdalenes dybe hengivenhed for Jesus. Sådan fortsatte denne hengivenhed den første påskemorgen. Som den første, der mødte den opstandne Jesus den første påskemorgen, blev hun apostlenes apostel!*

Til forskel fra de fleste andre kunstnere, der ikke lader Maria Magdalene komme nærmere til Jesus end at være ved hans fødder, giver Perugino derimod klarrisserne – så kunstnerisk sublimt som det synes muligt – billedligt det, som de havde givet afkald på som nonner. Eller billedligt det, som de havde sagt ja til som nonner: *at være trolovet med Kristus*.

### **Kunne have skrevet en mere troværdig bog**

- Dan Brown kunne således have skrevet en mere troværdig bog om nærheden mellem Jesus og Maria Magdalene ud fra dette billede.

I sin tolkning af Leonardo da Vincis berømte nadverbillede i Milano, har han som nævnt *ikke* evangelierne med sig som kilder.

- Tizians billeder viser også Maria Magdalenes hengivenhed for Jesus: Med synderindens hårpragt, salvekrukke, ansigt og i Eva-kostume er hun tændt af kærlighed. I kærlighed griber hun også ud mod Jesus på Tizians billede af deres møde, påskemorgen, hvor Jesus siger til hende ”rør mig ikke...” Disse billeder er dog stærkt inspireret af, at pave Gregor den Store i 592 uden historisk hjemmel gjorde Maria fra Magdala til ét med synderinden, der salvede Jesu fødder, og til ét med Maria i Betania.

Et historisk bedrag, der ikke er blevet fulgt i østkirken.

Søgende efter Jesus er Maria Magdalene også skildret på Pompeo Batonis billede af hende i Dresdenergalleriet. I kopi – af en ukendt kunstner - hænger dette på Fuglsang i Toreby sogn.

### **Lag på lag af betydninger ligger i Peruginos billede**

- ”Lag på lag af betydninger ligger i Peruginos billede,” skriver Nils Ohrt med rette.

Han tolker Jesu legeme ikke alene historisk, men også ”symbolsk” som ”det forvandlede brød på alteret.” Det, der gør denne tolkning nærliggende er placeringen af Jesus på det, der ligner et alterbord med hvid dug. Tillige, at flere billeder i tiden og derefter placerer det forvandlede nadverbrød centralt. Der kan f. eks. henvises til Rafaels verdenskendte billede ”Teologien” i Vatikanet, hvor Gud Fader, Gud søn og Gud Helligånd troner over hostien på alteret.

På Andrea del Sartos ”Begrædelse over den døde Kristus” fra 1525-26, der også hænger i Palazzo Pittis Paletine Galleri, er Jesu legeme placeret på samme alterbordlignende underlag, og her er der under hans legeme anbragt en alterkalk med disk og en oblat på disken. Så her er traditionen fulgt, uden at der af den grund kan udledes en identifikation af det oprindelig historiske lag i motivet med langt senere lag.

Perugino-billedet er en renæssance af Jesu legemes livsforløb, som kunstneren gør nærværende til ihukommelse i menigheden, som der også henvises til det i Jesu indstiftelsesord ved nadveren skærtorsdag aften.

Det er kunstnerens andægtige samtidighed med den første langfredags forløb i Jerusalem, selvom der kan spores senere lag i fremstillingen – herunder også af Jerusalem oven til i billedet.

Men ville Perugino som kunstner ønske at give den første langfredag – eller den langt senere katolske nadverteologi fastlagt ved kirkemødet i 1215 – en renæssance? Personligt ønskede Perugino ikke selv at modtage den af kirken *forvandlede* nadver!

Uden at ville identificere billedets oprindelige budskab fra den første langfredag med senere lag skal svaret her være, at Perugino havde samme ærinde som renæssance-kunster som siden reformatorerne kort tid derefter gav udtryk for med deres reformatoriske principper.

- I sin dogmatik "Skabelse og genløsning" formulerer Regin Prenter disse principper således: "Bekendelsen til den treenige gud, Fader, Søn og Helligånd, er bekendelsen til åbenbaringshistoriens gud, som *kun* bevidnes *sola scriptura – sola fide*."

### **"Den guddommelige maler"**

- Perugino havde Rafael som en af sine elever. Rafaels far kaldte ham "den guddommelige maler." Han oplevede sin største anerkendelse før år 1500. Som et uovertruffet mesterværk står "Begrædelsen". Nonnerne, der modtog billedet, blev straks tilbudt den tredobbelte pris af Francesco del Pugliese, om de ville sælge ham maleriet. Men de afslog, fordi Perugino ikke kunne love dem at kunne male et tilsvarende mesterværk.

### **I strid med Michelangelo**

Få år efter blev Perugino kritiseret for manglende fornyelse. I 1503 kom han i strid med Michelangelo, der kaldte ham for "en kunstnerisk klodrian." I tiden derefter oplevede han meget modgang, mens Rafael og Michelangelo blev store beundrede malere. Perugino måtte døje den tort, at de frescoer, han da havde malet på endevæggen i Det sixtinske Kapel, blev fjernet til fordel for Michelangelos fremstilling af dommens dag.

Men Michelangelo kludrede påviseligt mere med proportionerne - selv på sine største værker. På dette og på det berømte billede af Guds skabelse af Adam i loftet af Det sixtinske Kapel er det let at se, at Adams køn er uden almindelige proportioner. Ikke desto mindre er der nogen, der vil lægge kunstkyndig "teologi" i denne klodsede fremstilling af Adam. Herom skal det dog indrømmes, at den måske i så fald kaster lys over Evas ord i 1. Mos. 4, hvor hun - efter at være blevet gravid og har født Kain - udbryder: "Jeg har skabt en mand ved Herrens hjælp."

Ja, hvis man vil forsvare den opfattelse, at Michelangelo på det punkt ville pointere, at først ved og efter syndefaldet voksede Adams køn til naturlig størrelse, så er det måske også forklaringen på opfattelsen af syndefaldet som "felix culpa" – den lykkelige brøde?

Men hvordan vil man da forklare, at Davids køn – som havde sin gang i livet længe efter syndefaldet - også på den verdensberømte marmorstatue af ham i Accademia Galleriet i Firenze er som Adams?

Statuen er dog en magnet for besøgende. Formentlig har den vundet i skønhed ved det bad, den gennemgik før statuen rundede 500 årsdagen



på jomfru Maria fødselsdag, den 8. september 2004. Dagen efter var køen for at komme ind og se "David" så lang, at vi nær havde opgivet at forblive i den.

Michelangelo tog heller ikke den historiske kontekst og de menneskelige proportioner i betragtning, da han i 1499 udførte sin Pieta, der siden har fået sin plads ved indgangen til Peterskirken.

Han ønskede, at Maria skulle udstråle en ungdommelighed, der bryder med den realitet i frelseshistorien, at der mellem moder og søn må antages at være en aldersforskel på – ja på vel ikke mindre end 15 år?

Af flere beskuerne af dette mesterværk skønnes Maria at se yngre ud end sin søn. Hans alder, historisk vurderet, blev omkring 33 år, mens hun på Pieta ser ud til at være en ung kvinde mellem 25 og 30 år.

Disse realistiske iagttagelser af Michelangelos mesterværker ville næppe være kommet i gang i min bevidsthed, hvis ikke han havde udtalt sig så nedsættende om Perugino. Nu er de kommet til udtryk – til eftertanke.

### **"Den herlige Perugin"**

Til forskel fra Michelangelo er eftertidens forhold til Perugino præget af flere renæssancer. Præ-rafaelitterne er blevet et hævdvundet udtryk i verdenskunsten.

Ikke alene Albert Küchler og flere andre af de danske malere i Italien foretrak Peruginos mesterværk. Det gjorde B. S. Ingemann også. Han talte om "den herlige Perugin." Om Rafaels værker udtalte han, at det er "lærlingens værk, der lovpriser mesterens kunst."

- I 1992 blev Grand Rapids i Michigan, USA venskabsby med Perugia. Det førte i 1997-1998 til en stor Perugino-udstilling i byen med værker af Perugino fra ikke mindst amerikanske museer. Udstillingen førte til udgivelsen af værket "Pietro Perugino. Master of the Italian Renaissance." Derved blev Perugino "kulturel ambassadør til den nye verden."

I februar 2004 åbnede Perugia en udstilling med hans kunst i sit Galleria Nazionale og i Umbrien, hvor han er født omkring 1450 og død i 1523. Den rummede over 400 værker. Den er blevet tilkendt "Bell-Italia" prisen, 2004. Den blev forlænget til september, og sidste dag, den 5. september 2004 var den befolket af mange besøgende. De fleste af Peruginos billeder i Ufficerne, i Galleria Accademia og i Galleria Palatina i Firenze var ikke med på udstillingen. "Begrædelsen" var ikke med, men fra dette museum var hans betagende portræt af Maria Magdalene fra 1496 med.

Hendes kjole ved hendes bryst har han signeret: "S. Maria Madalena," hvor S. står som en forkortelse af Sankt, det er: Den hellige Maria Magdalena helt i overensstemmelse med opfattelsen af hende i den ortodokse kirke.

### **Efterskrift**

- Perugino er stadig den, der lever i kristenheden i billedet i Det sixtinske Kapel af Jesu overrækkelse af himmerigets nøgler til Peter.

Deri kan ses en tydelig forkyndelse af, at vendt mod Jesus ser det gyl-



*Hver, der ser billedet, og dem, der opretholder paveembedet, Peters stol i Rom, bør her hæfte sig ved den fine detalje midt i billedet, hvor den nøgle, der vender op mod Jesus, er gylden, mens den, der vender ned mod jorden er sort? Tillige er det en ydmyg, knælende Peter, der tager mod nøglerne.*

dent ud, vendt mod vort jordiske liv ser det sort ud. Sådan var der meget i Peters liv og i kirkens liv, der var gået, da billedet blev malet, og sådan er der meget, der siden er gået i kirkens liv.

Beføjelsen i Jesu overdragelse af himmerigets nøgler til Peter kan også af dette centrale budskab midt i billedet tydes til at være afgrænset af sammenhængen i Fadervors bøn: "Som i himlen, således også på jorden." Eller sagt med andre ord: "En discipel står ikke over sin mester." Det gør han hverken før, under eller efter overdragelsen af nøglegangen.

Det gør han bestemt heller ikke på dette centralt placerede billede - i den romersk-katolske kirkes selvforståelse - malet af renæssancemesteren Perugino.

### Teksten under alterbilledet

Han blev såret for vore overtrædelser, knust for vor brødes skyld,  
os til fred kom straf over ham, vi fik lægedom ved hans sår. Esajas 53,5.  
Dette er mit bud at I skal elske hverandre, ligesom jeg har elsket jer.  
Større kærlighed har ingen end den at sætte livet til for sine venner.

Johannes 15,12-13.



*Det må kaldes velvalgte ord, som menighedsrådet siden 1919 har valgt. På udsnittet herover ses, at billedets ramme er romansk i sin symbolik. Sankt Patricks tegn, trekløveren, tegn på treenigheden, indrammer det. Bemærk, at den lokale maler, Jens Steffensen, har fremhævet: I! Det er i Jesu nye bud til os alle: at I skal elske hverandre...*