

Den sidste nadver

Fandt den sidste nadver sted skærtorsdag? Man må i hvert fald give onsdags-fortalerne ret i, at der har været fart på, hvis Jesus efter midt-dagen torsdag aften skulle nå at blive pint og plaget, ført fra Herodes til Pilatus, forhørt, dømt og korsfæstet – inden han døde fredag middag

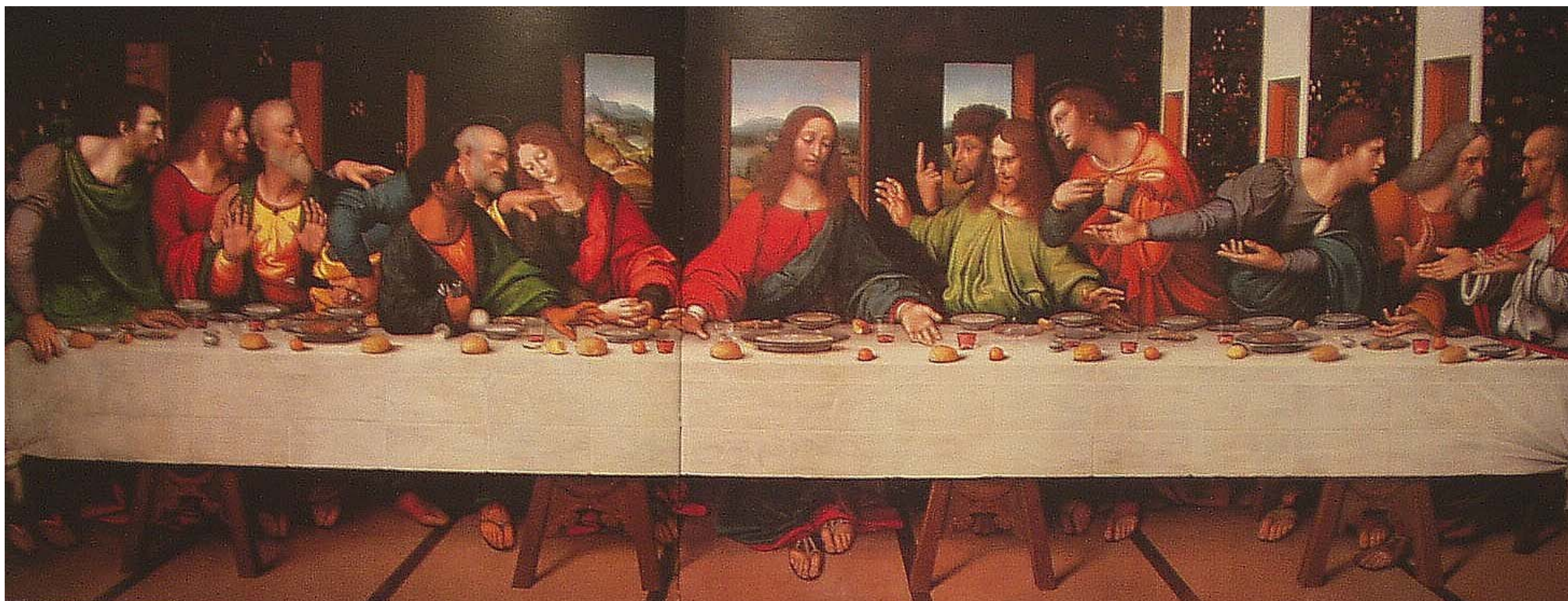
Af Ivan Ž. Sørensen

For to år siden, i maj 1999, kunne Leonardo da Vincis Sidste nadver atter vises frem for publikum i refektoriet i Santa Maria delle Grazie-klostret i Milano, efter at man i mere end 20 år havde arbejdet med restaureringen af værket. »Dette er den rigtige sidste nadver,« hævdede Pietro Marani ved den lejlighed, med henvisning dels til de mange uheldige forsøg på i tidens løb at restaurere fresken, dels til de kritiske røster der havde lydt under arbejdet.

Marani var en af hovedmændene i det omfattende restaureringsarbejde, og nu står han bag en stor udstilling på Palazzo Reale i Milano, der sætter Leonardos mesterværk i perspektiv: *Il genio e le passioni. Leonardo e il cenacolo* (fra 21. marts til 17. juni 2001).

Udstillingen består af over 200 værker, hentet fra nær og fjern. Vigtigst til direkte belysning af Leonardos fresko, færdiggjort i 1498, er hans egne tegninger fra forarbejdet. Men en forestilling om hvordan dette værk faktisk var, bl.a. farvepragten, det får man ikke mindst af den kopi (udstillingens største værk, 3 x 8 m) som Leonardos elev, Giampietrino malede allerede i 1515, da det blev klart at det originale værk af forskellige grunde nok ikke ville holde evigt. Endelig sættes selve motivet *Den sidste nadver* ind i et langt kunst-historisk perspektiv gennem en række fremstillinger af den bibelske situation – fra middelalderen til Andy Warhol.

Giampietrino: kopi af Leonardos *Sidste nadver*, ca. 1515,
Royal Academy of Arts, London





Ugolino di Nerio: *Den sidste Nadver*, ca. 1327-30, The Metropolitan Museum, New York

Det var skærtorsdag aften, at Jesus for sidste gang bød sine disciple på et måltid mad. Og det var ved den lejlighed han afslørede for sine venner at en af dem snart ville forråde ham. Vild opstandelse. Straks efter at Judas har modtaget brødet af Herrens hånd, forlader han selskabet for at gøre, hvad han skal. Derefter indstifter Jesus nadverens sakramente med de famøse ord: »Dette er mit legeme« og »Dette er mit blod«, om henholdsvis brødet og vinen, de ord der siden hen skulle give så mange fred i sjælen – og volde så megen ufred og ufordragelighed i verden. »Den, som æder mit kød og drikker mit blod, har evigt liv,« siger han ifølge evangelisten Johannes (6,54). Det er det glade påskebudskab. Men hvordan skulle de ord fortolkes, især med henblik på altergangen? Symbolsk eller bogstaveligt – eller hvad?

De lærde strides også om, hvorvidt den sidste nadver faktisk fandt sted skærtorsdag. Onsdags-fortalerne har mange gode argumenter, og man må i hvert fald give dem ret i, at der har været fart på hvis Jesus efter middagen torsdag aften og bønner og arrestationen på Oliebjerget skulle nå at blive pint og plaget, ført fra Herodes til Pilatus, forhørt og dømt og sat i stedet for Barabbas og korsfæstet – inden han omsider udåndede fredag middag.

Traditionen vil vide at den sidste nadver fandt sted i 'ovensalen', som stadig kan ses i Johannes Markus-kirken i Jerusalem. Selve det hellige optrin i denne sal er et motiv som kunstnerne tit fik bestilling på fra kirker og klostre, og udformningen af det var dem en konstant udfordring.

De tidligste fremstillinger af den sidste nadver indgår i billedserier om Jesu liv på mosaikker, vægmalerier og altertavler. Her er salen undertiden gengivet i spændende forsøg på at skabe perspektiv i en scene, hvor de 13 middagsgæster er pænt og nogenlunde naturligt bænket omkring et bord – som det f.eks. ses på sieneseren Ugolino di Nerios maleri (ca. 1330) på udstillingen.

Glorien

Men denne iscenesættelse skabte et særligt problem for malerne: gloriolen! Hvor og hvordan sidder sådan en fast på hovedet? Kan man se igennem den, eller skal man, for ikke at tage glansen af de bagerste, minimere gloriolen hos dem i forreste række eller måske helt undlade at forsyne dem med én?

Og hvad med disciplen Judas, skal han have en glorie (eventuelt en sort)? – for uden forræderi, ingen død og opstandelse! Og falder den ikke af Johannes, når han læner sig ind mod Jesu bryst – som han jo skal ifølge de ikonografiske regler. Det er nogle af de mange tekniske problemer, som malerne arbejdede med i århundreder.

Fra 300-tallet begyndte man i billedgengivelser at omkranse Jesus og andre helligheder med glorie i form af en cirkelrund gylden skive. I renæssancen blev gloriolen nedtonet til en smal, gylden ring, for så i 1500-tallets manierisme at blusse op til en dramatisk lyskilde, en strålende aura.

Cenacoli

Pietro Marino beklagede ved en åbningshøjtidelighed Milano-udstillingens »relative beskedenhed... der mangler bl.a. de mange florentinske fresker, som man jo af gode grunde ikke kan flytte.« Hvis man vil opnå et solidt indtryk af såvel det traditionsbundne som det nye og revolutionerende i Leonardos værk, så må man imidlertid inddrage netop disse *cenacoli* – betegnelsen for et refektorium, spisesalen i et kloster hvor endevæggen er udsmykket med en fresko af den sidste nadver (på italiensk: *l'ultima cena*).



Taddeo Gaddis fresko fra 1340 i det gamle refektorium i Sante Croce, Firenze

Den første af denne slags er udført af Taddeo Gaddi i 1340 til Santa Croce-klostret i Firenze, hvor nadverscenen blot er underlægningen til den store korsfæstelses-skildring. Ikke desto mindre udstikker Gaddi her modellen for den klassiske florentinske *cenacolo*, med Jesus og disciplene anbragt *en masse* på den ene side af et langbord med front ud mod salen, bortset fra Judas der – gloriøs, men med penge i pungen – blev isoleret på den ene bordside. Munkene eller nonnerne sad nærmest til bords med Herren selv. Et kærkomment illusionsmageri.

Sådanne cenacoli findes i stort antal i og omkring Firenze, udført af fremtrædende renaissance-kunstnere som bl.a. Andrea del Castagno (1450), Ghirlandai (1480) og Perugino (1495). Den overordnede op-sætning af situationen er forholdsvis ensartet, bl.a. fordi et maleri var underlagt helt andre produktionsbetingelser end f.eks. en bog.

Ikonografien

Kun få af datidens malermestre var belæste, og endnu færre var Bibelkyndige (det hellige skrift er den dag i dag ikke gængs læsning i ikke-evangeliske lande). Når de fik bestilling på et maleri af en bibelsk scene, så blev de omhyggeligt instrueret af ordregiveren eller dennes teologisk skolede rådgivere om ikonografien, dvs. reglerne for den billedlige udlægning af Bibelen, legenderne og den vedtagne symbol-ske betydning af personernes gestik, deres rekvisitter osv. Både kunstneren og bestilleren skævede og forholdt sig til tidligere værker med samme emne, og den endelige udformning diskuteredes så på grundlag



Ghirlandaios *Sidste Nadver* fra 1480 i kirken Ognisanti i Firenze. Til venstre kunstnerens forarbejde i form af en *sinopia* på sidevæggen i samme kirke



af malermesterens skitser eller en *sinopia* (en rødkridtstegning på muren).

Kendskab til disse regler giver oplevelsen af verdenskunsten en ekstra dimension. Den feminine Johannes sidder altid – inden Leonardo – og nusser sig ind hos Jesus (som regel på hans venstre side), fordi det står skrevet, at han var den »som Jesus elskede og som også lå op til hans Bryst ved Nadveren« (Johs. 21,20 i 1948-oversættelsen; den sidste passus findes ikke i den nye 1992-oversættelse, som derfor ikke er til megen kunst- og kulturhistorisk nytte!). Peter har næsten altid en kniv i hånden – også hos Leonardo – og gerne af en større kaliber end dem der ellers ligger på bordet; han skal jo bruge den senere på aftenen, ved arrestationen, til at hugge øret af yppersteprestens tjener, Malkus (Johs. 18,10). Også Bartolomæus er sædvanligvis forsynet med sit martyrsymbol, den kniv han siden hen skulle flås levende med. Den ofte forekommende kat ved siden af Judas venter ikke bare troskyldigt på en madrest fra Herrens bord; den er et Satan-symbol, der står og skyder ryg og med et hvast blik inddrager beskueren (de spisende munke og nonner!) i den evige strid.

I de dramatiske sekunder, det hele drejer sig om, kommer Judas til at vælte saltkarret – i hvert fald på nogle *sidste nadver*'er. Saltkarret er obligatorisk, og før i tiden var det det første der blev sat på bordet, og det sidste der blev taget væk. Salt symboliserer, både i Bibelen og i den folkelige kultur, ubrydeligt venskab, en pagt. Også på Leonardos freško er karret væltet (lige ved Judas' højre hånd, hvori han holder pengeposen), men det kan man næsten ikke se mere, på trods af restaurationen. Det ses til gengæld tydeligt på flere af kopierne, f.eks. Giampietrinos – som bl.a. af denne grund er et af Milano-udstillingens store kup.

Leonardos mesterværk

Alle tidligere mesterlige *cenacoli* til trods – det helt store brag af en sidste nadver var dog Leonardos. Den chokerede hans samtid, blev et tilløbsstykke, endnu før malingen var tør, simpelthen fordi hele scenen genlyder af den sjælelige tumult der eksploderer i disciplene og bølger gennem rummet efter at Jesus har annonceret forræderiet.

Selve opstillingen med langbordet – og opdækningen af det – er ikke epokegørende, heller ikke selve 'øjeblikket' eller illusionen af perspektivisk rumforlængelse fra refektoriet til ovensalen og ud gennem vinduerne til evigheden, om end rumproportionerne er genialt tænkt og minutiøst beregnet. Leonardo tænkte stort, og han gjorde det på grundlag af nøje studier og iagttagelser af de mindste detaljer. Det ser man på hans forarbejder til den sidste nadver: skitser af en legemsdel, et ansigtsudtryk, en bevægelse, en positur... Men især ved at placere Judas



Det væltede saltkar foran Judas ses tydeligt på Giampietrinos kopi af Leonardos *Sidste nadver*

omme blandt de andre flytter Leonardo hele dramaet ind i personerne – som derefter udfolder det på scenen, som var de instrueret én for én; en bogstavelig iscenesættelse af en god del af menneskets følelsesregister: vrede, sorg, angst, overraskelse, fornægtelse, skepsis – forræderi og op-højet værdighed. Med blotlæggelsen af personernes sindsrørelser gennem deres gestik og mimik, handler billedet nok så meget om mennesker som om Guds søn og sakramenter.

Rygtet om mesterværket i Milano nåede hurtigt viden om. Kunstnere strømmede til for at kopiere, for at lære, for at lade sig inspirere, for at beundre og besynges. Et af Milano-udstillingens udtrykkelige formål er netop at demonstrere Leonardos enorme indflydelse, den komparative vinkel er fremherskende i hele udstillingens anlæg.

Nadveren i Venezia

Men i motivet den sidste nadver er der mere krudt end som så. Og det er værd at tage ikke bare Firenze, men også Venezia med i billedet.

For pludselig er fanden løs – i Venezia, i 1573. Med kirkemødet i Trento (1545-63) satte den katolske kirke sig med drastiske initiativer til modværge mod den undergravende reformation: kættere, hekse, sodomitter og jøder endte på bålet, sortlistede bøger på *Index* – og den venetianske maler Paolo Veronese foran *Sant'Uffizio*.

Denne nyoprettede kirkelige domstol var en censur-instans som med strenge midler kontrollerede at den rette lære blev udlagt på rette vis, også på teatret og i billedkunsten. De ikonografiske regler blev skær-

Leonardo da Vincis *Sidste nadver* fra 1498 i S. Maria delle Grazie i Milano



pet, og overflødig dekoration skulle undgås. Veronese brød i enhver henseende med kirkens bestræbelser på åndelig oprustning med den gigantiske sidste nadver (5,55 x 12,80 m), som han netop havde færdiggjort til refektoriet i SS. Paolo e Giovanni (nu i Gallerie dell'Accademia i Venezia).

Der er på maleriet et mylder af personer, tjenere, tyske landsknægte, narre, dyr... og det mente inkquisitionen altså ikke var passende.

Domstolen havde tidligere henstillet til abbeden, at han fik Veronese til at udskifte hunden foran bordet med en Magdalena der vasker Jesus fødder; det ville nemlig ikonografisk angive motivet som Jesus til middag i farisæeren Simons hus (Lukas 7,36-38). »Det ville jeg gerne have gjort, men jeg syntes ikke rigtig, at Magdalene-figuren passede...,« svarer Veronese ifølge forhørsprotokollen (den blev støvet frem af Vatikanets arkiver i 1867).

Kirkens position kan karakteriseres som en mimetisk kunstopfattelse, hvor den givne scene skulle være en umisforståelig afspejling af den historiske begivenhed, og hvor hvert element havde sin entydige evigtgyldige betydning. »You just want a bloody photography!« som det udlægges i Monty Pythons forrygende sketch (der har paven og Michelangelo i rollerne, men som er skåret over processen mod Veronese).

Veronese indlader sig fornuftigt nok ikke i en teologisk diskussion. »Vi malere tager os den slags friheder, ligesom digtere og narre...,« og på spørgsmålet om hvem han mener, der var med ved Herrens bord, svarer han: »Jeg tror, at der var Herren og hans apostle; men hvis der er plads på billedet, så udsmykker jeg det med figurer efter min fantasi.«

Paolo Veronese: *Festen i Levys hus*, 1573, Galleria dell'Accademia, Venezia





Tintoretto: *Sidste nadver*, 1594, S. Giorgio Maggiore, Venezia

Hvad den katolske kirkedomstol egentlig er på vagt overfor fremgår af spørgsmålet: »Har nogen givet Jer besked på, at I på dette billede skulle male tyskere og narre og lignende?» Reformerte forstår.

Det hele ender dog med at Veronese får besked på inden tre måneder, og for egen regning, at rette billedet. Det gjorde han ikke, i stedet gav han den titlen *Festen i Levis hus*, med henvisning til Lukas 5, 29: »Nu gjorde Levi et stort gilde for ham i sit hus...« Og derved blev det. En ganske mild behandling af maleren, formodentlig også fordi den selvbevidste republik Venezia ikke uden videre lod Romerkirken chikanere et berømt og agtet bysbarn. Han kunne nu fortsætte med det, der var hans speciale, det han var elsket for, og det som hans store middag-billeder egentlig forestiller: det mondæne Venezias lystige liv.

Veroneses æstetiske og relativistiske standpunkt udfoldes yderligere hos en anden veneziansk kunstner, Tintoretto, som ophober de bibelske scener med et mylder af 'uvedkommende' personer og overnaturlige væsener, f.eks. på hans sidste nadver i San Giorgio Maggiore (1594): det folkelige lokale flimrer af lys, der bryder igennem fra mystiske kilder, især fra Jesu glorie, og bruddet på centralperspektivet får hele verden til at vakle.

Relativismen bundede i en omsiggribende fornemmelse i 1500-tallets Europa af at verden var af lave: Columbus og Amerigo havde

opdaget og defineret en ny verden (hvad der mentalt svarer til i vore dage at få at vide, at der er konstateret liv på Mars), og Kopernicus havde antydnet jordens perifere placering. Sult og krig hærgede den ganske verden, bl.a. foranlediget af at de kristne kirker havde travlt med at slå hedninger og hinanden i hovedet med Jesu ord: »Dette er mit legeme...« Og det gør de stadigvæk.

I Milano-udstillingens katalog klandrer kunsthistorikeren Sir Ernest H. Gombrich i et essay vor tids relativistiske tænkning der ikke vil acceptere at et enkeltværk som Leonardos kan være et absolut kunsthistorisk omdrejningspunkt. Heldigvis har udstillingen i sig selv så megen spændvidde at en sådan forgudelse relativeres! F.eks. med Andy Warhols 'åndløse' multiplikation af nadverscenen.

