



Albrecht Dürer: Autoportret u krznenom kaputu

AUTOPORTRET U KRZNENOM KAPUTU

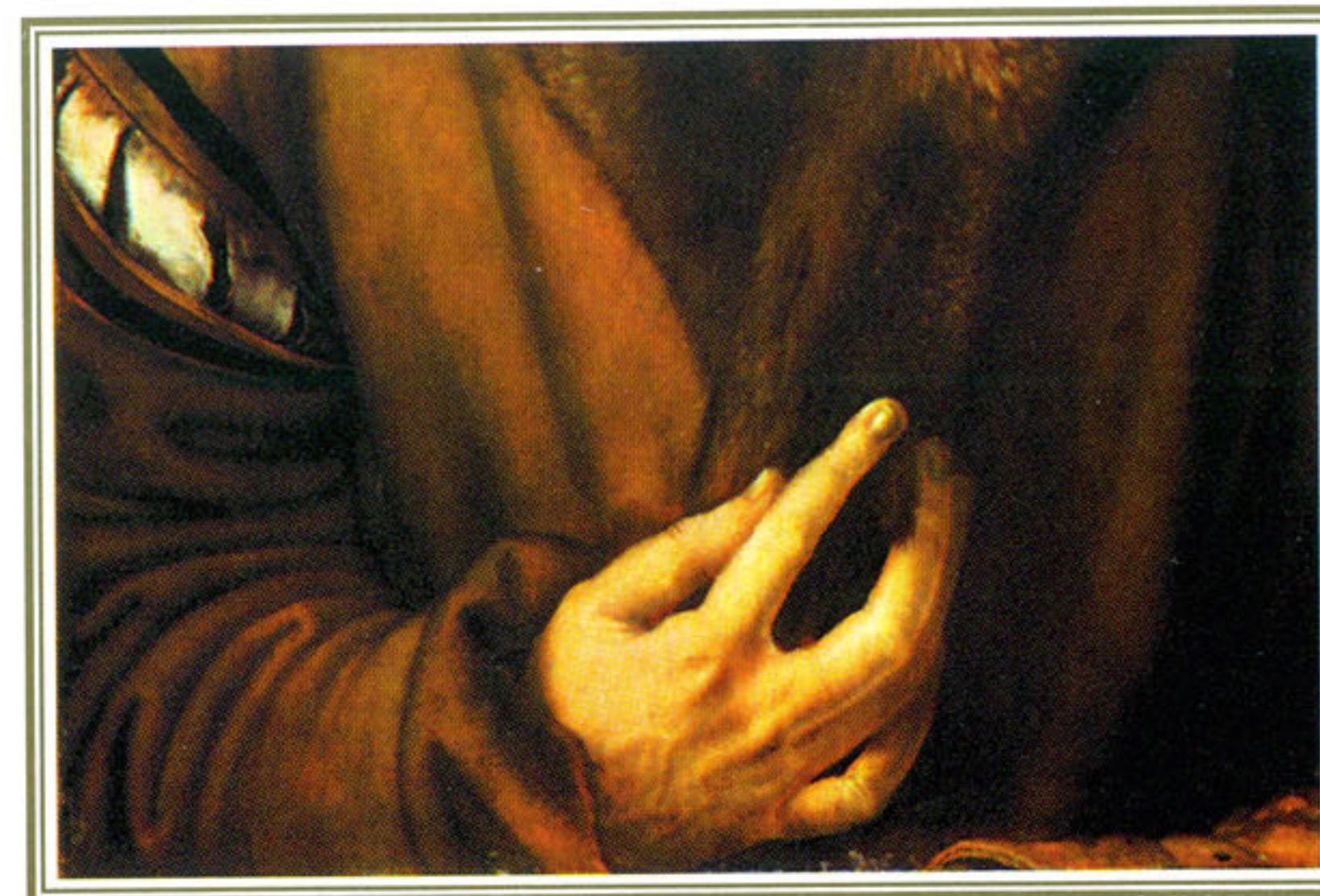
Šestoga travnja 1528. umro je Albrecht Dürer. Nedugo nakon ukopa umjetnici su otvorili njegov grob da bi napravili majstorovu posmrtnu masku. Između prvog Dürerovog autoportreta iz dječaćkih dana i te maske s otiskom njegova mrtvog lica, negdje na polovici umjetnikova životnog puta, godine 1500., nastalo je iznimno i intrigantno djelo, idealizirani *Autoportret u krznenom kaputu*. Ta čudesna slika snažne simetričnosti na neki način izražava simboličnu jezgru njegova života i njegove umjetničke osobnosti; ona je koncentrat duhovne zrelosti i slikarskog majstorstva renesansnog umjetnika.

Ozbiljan i dostojanstven izraz mladog slikara (tada mu je bilo 29. godina), idealiziranih crta lica, djeluje na promatrača snagom neke svete slike. Kada se općenito uzimaju u obzir komentari i rasprave o autoportretima Albrechta Dürera, tada prevladava mišljenje da su njegovi prikazi vlastitoga lica, osim kronološkog slijeda i sa svjedočanstvima starosne dobi te statusnog položaja umjet-

nika, u stvari slike što izražavaju narav njegove osobnosti, njegovu taštinu, i nadasve njegovu samodopadnost. U tom je smislu Kenneth Clark jednom napisao da Dürerov autoportret u madridskom Pradu predstavlja »remek-djelo samoljublja«. S obzirom na takva shvaćanja, taj idealizirani *Autoportret u krznenom kaputu* prekorao je sve dopuštene standarde. Smatralo se da je djelo isuviše smjelo koncipirano, nedopustivo, pa čak i bogohulno, jer se umjetnik usudio prikazati vlastito lice prema uzoru na Kristovo. Drugi su, pak, pojednostavljujući problem, u tome vidjeli ilustraciju onog filozofskog tumačenja u renesansi gdje se uspostavlja analogija između Boga i umjetnika, utemeljena na načelima njihove kreativnosti.

Međutim, ono što prevladava te interpretacije i tumačenja jest izražajna i sugestivna snaga te slike, radene u najboljoj tradiciji flamanskog slikarstva Van Eyckove manire. U veličanstvenoj jednostavnosti formalne svedenosti kompozicije s pomoću stvaralačke čarolije, jedna se, u biti realistična prezentacija, preobrazila i poprimila mističan izraz kojim zrači to idealizirano lice.

Tu Dürerovo slikarstvo, a ne slikareva osoba, poprima atribucije posvećenoga. Jer tu se Božji dar Dürerova umijeća otjelotvoruje na najbolji mogući način. Pojam *idealizirano* nije, dakako, primjenljiv na djelo Albrehta Dürera. Pa, ipak, taj autoportret ima osobitosti idealizirane kompozicije stiliziranih oblika i unatoč tomu što se u njemu očituje Dürerov nenadmašni smisao za precizno uočavanje najsitnijih pojedinosti realnoga svijeta, uz primjetnu snažnu potrebu dosezanja ideala klasične ljepote, te harmoniju plemenitog i uzvišenog prikazanu u istančanom izrazu. Stoga pažljivim promatranjem autoportreta otkrivamo postojanje određenih detalja, u koji-



ma se značajke njihovog prirodnog sklopa nisu izgubile ili pretopile u neosobni i idealizirani oblik.

Ako obratimo pažnju na Dürerovu desnu ruku, ispod prividne elegancije njezine forme, uočiti ćemo da je to ona stvarno čvrsta, nepogrešiva crtačka i graverska ruka, ruka majstora koja ovdje, s ispruženim dugačkim gotičkim koščatim kažiprstom, pridržava ovratnik kaputa obrubljen krznom. Međutim, ni to krzno nije samo stilizirana ili idealizirana materija, ono ima svoju mekoću, boju i sjaj dlake, što je sasvim dovoljno da stručnjak može odrediti njegovu vrstu.

Umjetnikovo lice, konačno, u svojoj produhovljenosti i dojmljivoj jednostavnosti simetričnog komponiranja, može nas podsjetiti na lik Krista, ali, uz svu duhovnu snagu što izbija iz umjetnikove fizionomije, zapažamo i naturalističke pojedinosti karakteristične za Dürerovo lice. Mesnate i spojene usne uokvirene su urednim brkovima i bradom te se stapaju s gusto ukovrčanom kosom nalik kakvom dekorativnom zmijolikom oklopu,

fragmentu što graniči s fantastičnim ili irealnim, a što je uostalom oduvijek bila prikrivena značajka u likovnom izrazu Albrechta Dürera. Tako komponirana i izvedena kosa još snažnije ističe dostojanstveno umjetnikovo lice, a padajući široko preko ramena, naglašava njegovu monumentalnost.

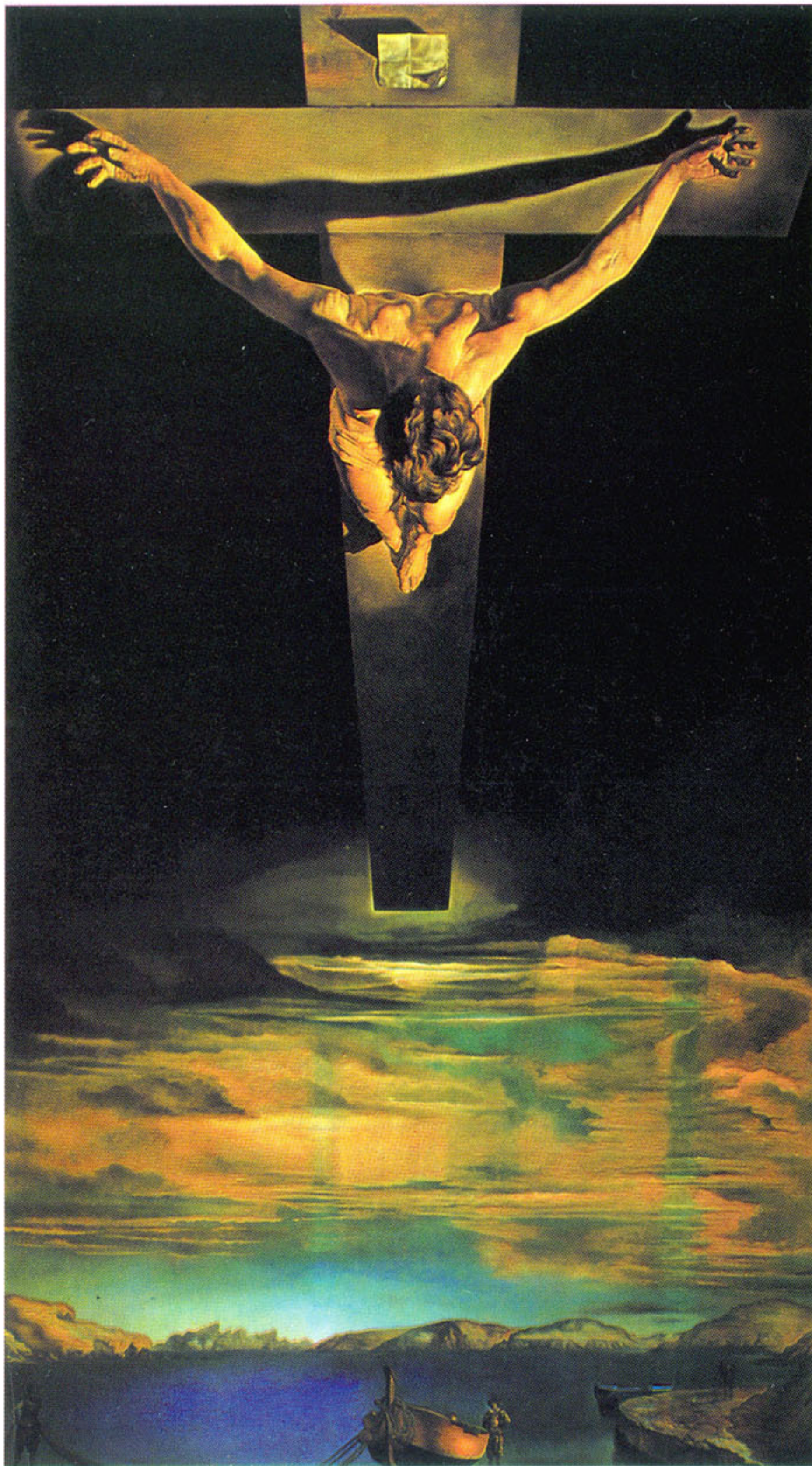
Ono što je najizražajnije i najtajnovitije na toj slici su Dürerove oči. One istodobno imaju prodoran i zamišljen te pomalo melankoličan pogled. To je u isti mah pogled njegova duhovnog bića, kao i *dürerovski* pogled savršene opservacije vanjskoga svijeta. Odsjaj svjetlosti na vlažnoj površini očiju, i oblik blago nabubrenih očnih kapaka, daju začuđujuću sugestivnost izraza tom slikarskom remek-djelu.

Dürerov *Autoportret u krznenom kaputu* ima posebno mjesto u povijesti autoportreta zapadnoeuropskog slikarstva. To je slika neobične osobnosti, ostvarena po mjeri autorove duhovne snage i u savršenoj formi likovnog izraza.

RASPETI KRIST

Gotovo da ne postoji tema u povijesti slikarstva toliko interpretirana kao što je raspeto Kristovo tijelo na križu. Složenost tog motiva, i unatoč prividnoj formalnoj jednostavnosti, vrhunski je izazov u kojemu se individualnost slikara, njegova duhovna zrelost i pripremljenost za tu temu, stavljaju na kušnju zajedno s problemom njezina likovno-estetskog uobličavanja. Stoga u kompozicijama raspeća s općim karakteristikama motiva, s registrom uobičajenih ikonografskih elemenata, postoji mali broj umjetničkih ostvarenja u kojima je prevladana općenitost teme. Problem odabira takvih posebnih slikarskih djela mnogo je jednostavniji negoli što bi se to činilo u prvi mah. Malo je slikara u kojih motiv raspeća ostaje u području duhovnog, religioznog i svjetovnog aspekta teme, iznalazeći pritom nova likovna rješenja kako bi ostvareno umjetničko djelo postalo posebnim znakom, amblematičnom slikom koja općenitost teme uzdiže u osoban likovni izričaj univerzalnog značenja.

Ipak, čini se da postoje dva slikarska djela, nastala u razdoblju od kasne gotike do polovice dvadesetog stoljeća,



Salvador Dalí: Krist sv. Ivana od Križa

u kojima se mogu lako odčitati sve značajke teme raspeća. To su Grünewaldov *Raspeti Krist* s isenheimskog oltara, danas u Musée d'Unterlinden, u Colomaru, i *Krist sv. Ivana od Križa* Salvadora Dalija u Umjetničkoj galeriji u Glasgowlu. Odabrani primjeri dviju slikarskih posebnosti, dva su viđenja iste teme, od kojih će više pažnje biti posvećeno prvomu. Iako je Dalijevo djelo nedvojbeno izvanredno, ipak u usporedbi s Grünewaldovim Kristom doimlje se manje potresnim, kao da mu nedostaje unutrašnje snage, vitalizma. Posebnost je Dalijeva Krista prije svega u neobičnosti uprizorenja teme. Krist raspet na križu lebdi iznad zaljeva Port Lligata s efektinim perspektivnim skraćanjem prema dubini slike. Dali ne skriva izvor nadahnuća za idejno rješenje svoje kompozicije. Ideju za sliku dobio je vidjevši jedan crtež svetog Ivana od Križa na kojem je prikazan Krist kako lebdi raspet iznad vode, što se tom svecu, kao mistična vizija, javilo u jednoj od njegovih ekstaza. Vjerujem da ta Dalijeva kompozicija duguje i ponešto gornjem dijelu slike *Disputa o Svetom Trojstvu* Andreá del Sarta. No, i bez obzira na Dalijevo formalno i kompozicijsko ugledanje, u većoj ili manjoj mjeri, na druge autore, on je ostvario iznimno djelo, kojemu, u usporedbi s Grünewaldovim, nedostaje snaga neposrednog djelovanja, dramatičnost motiva. Dalijev Krist, apolonskoga tijela, s oborenom glavom, čiste bujne kose bez trnove krune, bez ijednog traga martirija na koži, obasjan zlatnom blještavom svjetlošću, lebdi nad tamnim španjolskim pejzažom. Sličniji je kakvom biblijskom dendiju atletske građe negoli Spasitelju koji u mukama umire na križu. Sav učinak nadrealne kompozicije ipak nije dovoljan da bi nam pružio ono što daje raspeti Krist Mathiasa Grünewalda. Stoga mi se čini da je način slikanja Kristova tijela

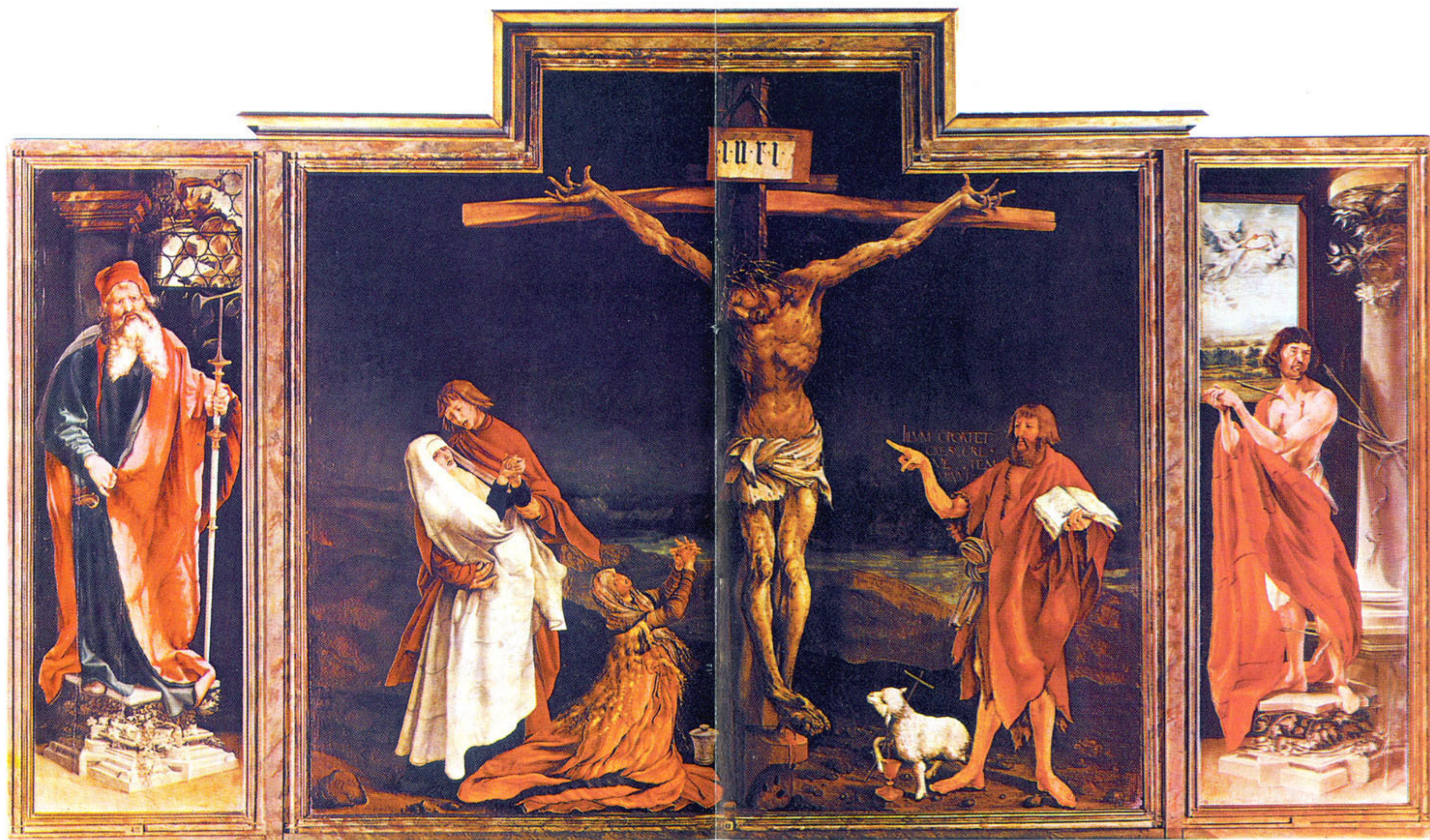
la na Dalijevoj slici primjereniji sceni Uskrsnuća negoli sceni umiranja.

Kompozicija njemačkog majstora potresno je djelo tolike izražajnosti, da dramu umiranja Krista na križu dovede do stupnja u kojemu se suosjećajnost s patnjom raspetog Boga pretvara u duhovnu snagu kojom se smisao žrtve potvrđuje spasenjem. Središnji pano triptiha s isenheimskog oltara predstavlja vrhunac drame na Golgoti. Naspram mraku što se spušta na zemlju, u prvom planu slike, ispod raspetog Spasitelja, stoje ožalošćeni likovi s kretnjama i izrazima koje prožima neopisiva bol. Bogorodica se, u tom strašnom času, u očaju, od boli ruši. Pridržava je, žalošću potresen, sveti Ivan Evanđelist. Marija Magdalena, rasute duge kovrčave kose, kleči ispod križa s podignutim rukama što preklinju. Sveti Ivan Krstitelj bolno stoji ukočen i šiljatim gotičkim prstom desne ruke znakovito pokazuje na Isusa. Svi zajedno povezani su bolnim prizorom Kristova umiranja, ali kao da je svaki od njih istodobno sam sa Spasiteljem. Ta sposobnost da u skupini likova, koje prožima isti osjećaj boli, izrazi pojedinačne patnje, u tmurnom pejzažu Kalvarije kao fizičkom ekvivalentu njihovih duševnih stanja, pokazuje nenadmašni Grünewaldov smisao za ekspresiju. Monumentalno Kristovo tijelo toliko je snažno da često pomislim: da i nema tih ožalošćenih likova uz njega, te da je ono samo na pustom golgotском vrhu, nasuprot tami što se u času njegove smrti spušta na zemlju, djelovalo bi možda još ekspresivnije, s većim učinkom osjećaja boli i napuštenosti. Kristovo tijelo, izranjavano i izubijano, djeluje kao da su sve postaje Križnoga puta, puta muke i poniženja, na njemu uslikane. Ono svom težinom neiskazivog bola visi zakovano i raspeto na velikom grubom križu. Skvrčeni prsti njegovih probijenih šaka, što se umirući grče, strše u prostor, šiljati i tvrđi kao potkresane grane stabla. Iz tih prstiju izvire očajna bol, što

poput munje para i razdire ozračje te veličanstvene slike.

Kada se govori o Grünewaldovu raspeću iz Isenheima, neizbježno je navesti riječi francusko-nizozemskog pisca J. C. Uismansa: »Nikada niti jedan slikar nije na taj način pretresao tijelo jednog božanstva, niti je ikada tako grubo umočio kist u rane i krvave slojeve ozljeda. Bio je neumoljiv, i bio je strahotan. Grünewald je bio najbezumniji od svih realista (...) U ovoj slici otkrivamo remek-djelo umjetnosti dovedene u tjesnac, pozvane da oslika nevidljivo i opipljivo, da izrazi beznadežnu gnusobu tijela, da uzvisi beskrajnu tugu duše«. Grünewald je taj triptih naslikao za oltar samostanske crkve Reda svetog Antuna u Isenheimu. Ta potresna slika imala je tužnu i neobičnu povijest.

Sugestivnu snagu Kristova umiranja na križu potvrđuje činjenica da je tom djelu pripisivana određena iscjeliteljska moć i snaga utjehe. Prema nekim je dokumentarnim navodima samostan u Isenhaimu bio neka vrst prihvatilišta, posebno za bolesne od epilepsije, gangrene i sifilisa. Bolesni su dolazili pred oltar pomoliti se i zatražiti spas od Svemogućega. Taj mimohod oboljelih i unakaženih ljudi koji su prilazili oltaru, s kojega su rastvorena krila velikog triptiha stajala *nijema* u prostoru crkve, kao da slika širi ruke i simbolizira prihvata i zagrljaj unesrećenih, stvarao je bizarnu atmosferu smrti, bola i molitve, u kojoj se Grünewaldova slika na čudesan način pružala u prostor i vrijeme. Ona nije bila puka scenografija niti dekor za patnju unesrećenih. To raspeće isijavalo je snagu kojom se nesreća prevladavala vjerom i čija se patnja nadahnjivala vrhunskim primjerom žrtve na križu. Grünewaldu je pošlo za rukom da iz teme Kristova raspeća napravi veliko umjetničko djelo. Njegovo bogoljublje i umijeće ostvarili su najveličanstveniji pri-



Matthias Grünewald: Raspeti Krist

zor stradanja i divljenja što ga ta tema poznaje u slikarstvu. Ispisane riječi iz Evandjelja uz Ivana Krstitelja na mračnom nebu Golgote, otkrivaju nam i u tom Grüne-

waldovom primjeru, snagu i smisao svoje poruke: »Illum oportet crescere, me autem minui« (*Neka On bude velik, a ja malen*).