

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti

IKONOGRAFIJA I SKRIVENI SIMBOLIZAM U FLAMANSKOM SLIKARSTVU 15.
STOLJEĆA

Završni rad

Mentor: dr. sc. Marina Vicelja-Matijašić

Student: Dino Begić

Rijeka, 14.09.2015.

SADRŽAJ

Sažetak.....	3
Uvod.....	4
Ikonografija i simbolizam u slikarskom opusu Roberta Campina.....	5
Ikonografija i simbolizam u slikarskom opusu Jana van Eycka.....	15
Zaključak.....	24
Bibliografija.....	25

SAŽETAK

Primarni cilj ovog rada je ikonografska interpretacija najvažnijih slikarskih ostvarenja flamanskih majstora 15. stoljeća Roberta Campina i Jana van Eycka te analiza i tumačenje dominantnih simbola u korpusu njihove umjetnosti. Rad također nastoji, putem analize značenja i mnogostrukog tumačenja simbola i utvrđivanja temeljnih tekstualnih predložaka za pojedine prikaze u opusu navedene dvojice umjetnika, objasniti i rastumačiti sintagmu 'skrivenog simbolizma' i njezino, u znanosti uvriježeno terminološko značenje.

KLJUČNE RIJEČI: ikonografija, skriveni simbolizam, flamansko slikarstvo 15. stoljeća, Robert Campin, Jan van Eyck

UVOD

U tradicionalnim ikonografskim studijama, značenje umjetničkog djela rastumačeno je prvenstveno kroz reprezentirane 'predmete' – putem onoga što semiotičari nazivaju 'označiteljem' i 'označenim' – odnosno svim elementima koji sačinjavaju sliku. Središnji problem ikonografa i ikonografske prakse je nastojanje osvjetljavanja i tumačenja prethodno spomenutih 'reprezentiranih' predmeta u svrhu otkrivanja i širenja spoznaja o zaboravljenom sadržaju umjetničkih djela.¹

Središnja zadaća umjetnika tijekom kasnog srednjeg vijeka bila je stvaranje umjetničkih djela koja su funkcionirala ili bila u neposrednoj vezi s različitim aspektima pobožnosti, odnosno djela koja su sačinjavala informacije i sadržaje kršćanskog učenja. Tadašnji umjetnici koristili su prihvaćene konvencije za opisivanje ili karakterizaciju svetih tema, među kojima su posebno mjesto zauzimali metaforički ili simbolički prikazi. Tijekom umjetničke produkcije u 15. stoljeću pronalazimo rijetke slučajeve odmicanja od tradicionalne kršćanske tematike, što nas dovodi do zaključka da srednjovjekovnu kršćansku ikonografiju s pravom možemo smatrati nepopustljivo konzervativnom.²

Posve očekivano, umjetnička produkcija nastavlja kontinuitet proizvodnje usuglašen s potrebama pobožnosti i liturgije, odnosno svim tradicionalnim aspektima štovanja kršćanskog kulta, u svrhu komuniciranja s kršćanskim istinama. Dugotrajna i duboka tradicija kršćanskih prikaza svjedoči o tome da se simbolizam ili metafora kojima su slikovni prikazi prožeti ne moraju nužno obilježiti kao 'skriveni'. Simbolička i metaforička narav izražavanja oduvijek su bila dobro poznata sredstva sakralnog diskurza i umjetničke ekspresivnosti, prepoznata i očekivana u vizualnoj materijalizaciji svetih tema i prikaza, podjednako od strane umjetnika i promatrača. Razmatrana značenja i simboli, koja se na prvo promatranje možda čine skrivenima, zapravo su prilagođena dominantnom stilističkom idiomu izražavanja. Nema sumnje u tvrdnji da upotreba simbola i ciljano umjetničko nastojanje u evokaciji simboličkog značenja počivaju u samoj srži najvažnijih dostignuća sjevernjačkih umjetnika 14., 15., i ranog 16. stoljeća.³

¹ H. MARROW, JAMES, Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance, u: *Simiolous: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 2/3, Srichting voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 1986., 150.

² H. MARROW (bilj. 1), 151.

³ H. MARROW (bilj. 1), 151.

Namjera ovog rada je, koristeći se metodom iscrpne ikonografske analize najvažnijih slikarskih ostvarenja Roberta Campina i Jana van Eycka, ispitati termin i koncept 'skrivenog simbolizma' Erwina Panofskog te rastumačiti i elaborirati u kojoj je mjeri rečeni simbolizam uopće skriven, a koliko se tek može isprva učiniti skrivenim neupućenom promatraču. Ostaje otvoreno pitanje u kojoj su mjeri umjetnici 15. stoljeća uopće nastojali 'sakriti' simbolička značenja u vlastitim slikovnim prikazima te koliko su navedeni prikazi zaista bili jasni i čitljivi ondašnjem promatraču. Jedna od osnovnih zadaća ovog rada je pokušati što preciznije utvrditi i čim detaljnije rastumačiti široku i kompliciranu mrežu simbola i razgranatih interpretativnih mogućnosti koje nalazimo u djelima dvojice majstora, koji su svojim radom utemeljili vizualni jezik flamanske umjetnosti 15. stoljeća. Nadalje, namjera rada je utvrditi tijesnu vezu između crkvenih misterija, apokrifa i ostalih tekstualnih predložaka kao podloga za vizualnu, prije svega deskriptivnu materijalizaciju pisane riječi na djelima Roberta Campina i Jana van Eycka.

IKONOGRAFIJA I SIMBOLIZAM U SLIKARSKOM OPUSU ROBERTA CAMPINA

Robert Campin, u literaturi poznatiji i kao 'Majstor iz Flemmallea' ili 'Majstor Merode oltara' prvi je flamanski umjetnik na čijim djelima uočavamo usmjerenost realizmu i minucioznom prikazivanju detalja koji su prožeti dubokim simbolizmom i širokim interpretativnim mogućnostima. Campinovo prezime daje naslutiti da nije rođen u Tournaiju, nego da je prije podrijetlom sa sjevera Nizozemske. Prvi je puta spomenut u gradskim spisima 1406. godine kao već prepoznat i afirmiran umjetnik koji obavlja dužnost dodekana ceha zlatara u Tournaiju.⁴ Sačuvani dokumenti u nekoliko navrata bilježe njegov javni život i umjetničku aktivnost sve do smrti 1444. godine. Robert Campin spletom okolnosti upada u neprilike zbog moralnih prijestupa i preljubništva te je protjeran iz grada na godinu dana zbog održavanja nezakonite, izvanbračne veze. Jakov od Bavorske iskoristio je svoju moć i utjecaj kako bi se pobrinuo da Campin ostane u Tournaiju, premda mu je reputacija bez obzira na sve bila trajno narušena. Danas više nema sumnje da je Robert Campin 'Majstor iz Flemallea',

⁴ SNYDER, JAMES, Northern Renaissance Art: *Painting, Sculpture, the Graphic arts from 1350 to 1575*, Pearson, 2004., 112.

premda i dalje ostaje otvoreno pitanje učešća suradnika na njegovim djelima, koja su prilično monumentalna i iluzionistički usmjerena.⁵

Najpoznatije, umjetnički i stilski najvrijednije te ikonografski najbogatije Campinovo djelo je *Oltar Merode*, datiran oko 1425. godine. Campin je prilikom oslikavanja *Merode oltara* odlučio prevesti priče iz Svetog pisma na 'materinji jezik', o čemu svjedoči središnji panel s najranijim prikazom *Navještenja* smještenog u kućnom interijeru.⁶ Pretpostavlja se da su vanjske strane *Ghentskog oltara* nastale upravo pod utjecajem Campinova *Merode oltara*. Pažljiva usporedba dotičnih oltara prije svega ukazuje na temeljne razlike između Roberta Campina i Jana van Eycka.⁷ Jan van Eyck scenu *Navještenja* smješta u miran, spokojan i tih prostor crkvenog interijera, dok se Campin opredijelio za pretrpan kućanski interijer, putem kojeg pruža uvid u materijalne prilike domaćinstva, pažljivo i pomno oslikavajući svaki predmet jednog tipičnog flamanskog kućanskog interijera 15. stoljeća.⁸ Scena *Navještenja* izuzetno je bogata dubokim i na prvi pogled možda ne tako lako uočljivim simbolizmom. Primjerice, kao svećeničko obilježje može se smatrati posuda u niši iza anđela Gabrijela s bijelim ručnikom, mogućim židovskim šalom za molitvu, koji visi sa stalka. Desna strana stražnjeg zida prekinuta je otvorenim krilima prozora. Dva metalna svijećnjaka, jedan s ugašenom svijećom, krase široki kamin na desnom zidu, ispred kojeg se proteže klupa cijelom dužinom sobe. U ovom zatrpanom interijeru Campin gomila predmete; okrugli stol na kojem pronalazimo mnoštvo predmeta ispunjava prostor sobe, dijeleći unutrašnji prostor na zasebna područja koja ispunjavaju Marija i Gabrijel. U šarenoj majolikoj vazi s kvazi-hebrejskim zapisom nalaze se tri bijela ljiljana, prepoznatljiv i uobičajen simbol Djevice Marije, koji simbolizira njezinu čistoću.⁹

Ikonografija *Merode oltara* izuzetno je zanimljiva i privlači mnogo pažnje, ona je nešto poput zagonetke koja svojom složenošću intrigira promatrače već dugo vremena.¹⁰ Svaki panel ovog izuzetno važnog i umjetnički vrijednog triptiha vrvi detaljima, pri čemu gotovo svaki predmet evocira i poziva promatrača na simboličku interpretaciju. Bez obzira na brojne napisane studije, i dalje se ne nazire jedinstvena tema koja bi povezala sve simbole u jednu jedinstvenu cjelinu. Uobičajeno je reći kako je Robert Campin djelo stvarao 'metodom

⁵ SNYDER (bilj. 4), 112.

⁶ SNYDER (bilj. 4), 112.

⁷ SNYDER (bilj. 4), 113.

⁸ SNYDER (bilj. 4), 113.

⁹ SNYDER (bilj. 4), 114.

¹⁰ B.FREEMAN, MARGARET, The Iconography of the Mérode Altarpiece, u: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol.16., No. 4., The Metropolitan Museum of Art, 1957., 130.

adicije', što bi značilo da pojedini detaljni dijelovi njegova rada objedinjeni tvore cjelinu kojoj u konačnici ipak manjka artikulacije. Campinov stilistički pristup izjednačen je s njegovom metodologijom u okupljanju predmeta simboličkog značenja u prikazima Marijine sobe, vrta s donorima i Josipove tesraske radionice. Pristup i metode proučavanja Campinova djela stoga nisu do sada sasvim uspješno interpretirale simbolizam pojedinih izoliranih elemenata, koji se na prvi pogled možda ne uklapaju u cjelinu.¹¹ Glavnu poteškoću jednoglasnom tumačenju predstavlja činjenica da je Robert Campin, iskorištavajući u potpunosti sposobnost reproduciranja materijalnog svijeta kistom na drvenom panelu, osjećao snažnu unutrašnju potrebu i namjeru obogaćivanja vlastitog, očigledno prirodnog svijeta, s čim više duhovnog značenja. Temeljno pitanje interpretacije Campinovih djela, prema formulaciji Ervina Panofskog je 'kako odlučiti mjesto na kojem završava transfiguracija prirode i započinje specifični simbolizam'.¹² U sceni *Navještenja*, primjerice, oslikani lavovi na Bogorodičinoj klupi, mogu istodobno upućivati na prijestolje kralja Solomona, onodobno omiljeni starozavjetni prototip Djevice Marije, ili je riječ tek o izrezbarenim drvenim ukrasima srednjovjekovnog namještaja koji svjedoči o tome da su ljudi voljeli motiv lavova?¹³ Campin je vjerojatno prvi umjetnik koji nas suočava s ovom vrstom problema pri interpretaciji, a sasvim sigurno je prvi umjetnik koji je oslikao scenu *Navještenja* u interijeru jednog domaćinstva. Mnogi talijanski slikari su u prikazima *Navještenja* aludirali na spavaću sobu, tzv. 'thalamus virginis', ili djevičansku komoru, ali nitko prije Campina nije u potpunosti interpretirao *Navještenje* u prostoru jednog suvremenog domaćinstva. Campinova namjera u prikazu u potpunosti je usuglašena sa srednjovjekovnim misticima, koji nisu željeli vidjeti Djevicu Mariju na prijestolju kao Kraljicu Raja, nego naprotiv mladu ženu koja je nekoć živjela na Zemlji i koja je zbog svojih vrlina skromnosti, poniznosti i milosti odabrana kao majka Božijeg sina.¹⁴ Ikonografsku podlogu ovakvom prikazu valja tražiti u zapisima pseudo-Bonaventure iz 13. stoljeća, potom Voragineove Zlatne Legende te misterija i crkvenih drama iz 15. stoljeća, koji svi redom ističu Marijin smještaj u intimnim odajama i urednom, skromnom interijeru obične male sobe. Campinovi suvremenici promatranjem su imali priliku poistovjetiti se s prikazom i lakoćom zamisliti sebe u prisustvu privatnog interijera Djevice Marije.¹⁵ Ikonografski presedan postavljanja *Navještenja* u kućanski interijer moguće je tako

¹¹ ISLEY MINOTT, CHARLES, The Theme of the Mérode Altarpiece, u: *The Art Bulletin*, Vol. 51., No. 3., College Art Association, 1969., 269.

¹² B.FREEMAN (bilj. 10), 130.

¹³ B.FREEMAN (bilj. 10), 130.

¹⁴ B.FREEMAN (bilj. 10), 130.

¹⁵ B.FREEMAN (bilj. 10), 130.

usporediti i povezati s popularnom vjerskom literaturom 15. stoljeća. Marijina komora, soba, kutija postaje intimno domaćinstvo u kojem Bogorodica čita Bibliju. Marijina soba svjedoči o tome da je uredna i dobra domaćica, koja po završetku kućanskih poslova sjedi udobno smještena i zaokupljena knjigom koju čita. Spomenuta knjiga pažljivo je zaštićena čak i od Marijinih čistih ruku bijelim pokrivačem. Prikaz Marije koja čita upućuje na tekst *Speculum humanae salvationis*, koji govori o tome da je Marija imala veliko razumijevanje knjiga proroka i Svetih tekstova, što upućuje na Marijino poznavanje proročanstava koja progovaraju o Spasiteljevu dolasku na svijet. Tekstovi koji potvrđuju ovakvo tumačenje jesu Otkrivenje Sv. Elizabete od Schonaua i zapisi Sv. Bernarda, koji podjednako naglašavaju Bogorodičinu poniznost, presudnu u odabiru nositeljice Božijeg sina u očima Boga.¹⁶ Robert Campin napravio je značajan ikonografski iskorak u trenutku kada je Marijinu poniznost, odnosno ikonografski prikaz *Bogorodice ponizne*, odlučio prikazati na mnogo prirodniji način od vlastitih suvremenika. Djevicu Mariju smjestio je na pod, ali ne kako bi joj olakšao pristup vlastitim tekstovima ili zato što ona uživa sjediti na podu, već zato što je to prihvaćena, uobičajena poza za motiv *Bogorodice ponizne*. Campin je Marijinu pozu skromnosti učinio još očitijom naslikavši elegantno izrezbarenu klupu iza nje, na koju smiješta briljantan plavi pokrivač i zastor.¹⁷ Sveta knjiga smještena je na pod, što bez sumnje upućuje na poniznost kao najveću Marijinu vrlinu. Marija je također i tijelo prečisto, koje prikazom evocira liturgijsko pranje ruku svećenika prije i tijekom mise. Erwin Panofsky također upućuje da je interijer u koji je Marija smještena 'fontana vrtova' i 'izvor žive vode', što se odnosi na poetične slike iz Pjesme nad pjesmama, što je simbolična analogija povezuje s Djevicom Marijom. Marijino čisto tijelo i čisti izvor vode postali su važan element u mnogim budućim slikama *Navještenja*, od kojih je, bez sumnje, najvažniji onaj na vanjskim krilima *Ghentskog oltara* braće van Eyck.¹⁸

Klupa koja se proteže dužinom sobe je interpretirana kao Solomonovo prijestolje, jedno od simboličnih Starozavjetnih analogija za Djevicu Mariju, što kao pisani izvor potvrđuje *Speculum humanae salvationis*. Klupa u Campinovu prikazu sadrži i dva mala lava i dva malena psa. Kao što je već prethodno istaknuto, teško je razlučiti u koliko je Campinova

¹⁶ B.FREEMAN (bilj. 10), 131.

¹⁷ B.FREEMAN (bilj. 10), 131.

¹⁸ B.FREEMAN (bilj. 10), 133.

namjera bila upućivati na Solomonovo prijestolje, ili ih je postavio tek kao dekorativni element uočljiv na prikazima njegovih prethodnika i suvremenika.¹⁹

Nema sumnje da ostali predmeti u kućanstvu obiluju neiscrpnim simbolizmom. Vrč s Bogorodičnim ljiljanima na stolu jedan je od nezaobilaznih simbola Marijine čistoće u scenama *Navještenja* od 14. stoljeća nadalje, a ovdje je postavljen tek kao jedan od sasvim uobičajenih predmeta mogućih za pronaći u bilo kojem domu Campinovih suvremenika. Kao tekstualna podloga ovom simbolu služi tekst Sv. Bernarda i Bartolomeusa Anglicusa, koji pišu o ulozi i simbolici cvijeća prilikom usporedbe s Marijom i njezinom ulogom. Ljiljan je simbol Marije, čistog hrama za 'zlatu', odnosno Krista.²⁰

Zrake Duha Svetoga padaju iz okruglog prozora u gornjem lijevom kutu, ali umjesto klasičnog ikonografskog simbola golubice, Campin slika dijete Krista koje nosi križ.²¹ Riječ je o anticipaciji Kristove buduće patnje za čovječanstvo. U oslikanim zrakama sunca koje emaniraju kroz okrugli stakleni prozor Campin je ostvario prikaz jedne od najpopularnijih alegorija neoskvrnutog djevičanstva Marijinog, što svoje izvore ima u tekstovima Sv. Bernarda i vizijama Sv. Brigitte, koji pišu o 'čistoći i bistrini sunčevih zraka koje prodiru kroz stakleni prozor' i 'sunčevom svjetlu koje prodire kroz bistar kamen', uspoređujući prizor s čistoćom i neoskvrnutošću Marijina djevičanstva. Naravno, svjetlo koje prodire u Marijinu sobu je božansko svjetlo koje dolazi od samoga Boga. Prilično je indikativno i simbolički važno da je Campin prikazao sedam sunčevih zraka, koje simboliziraju i upućuju na *Sedam Darova Duha Svetoga*, kao simbola koji postaje supstitut za poznatiji simbol golubice Duha svetoga. Premda je sam Bog odsutan i u Campinovu prikazu *Navještenja*, Duh Sveti je prisutan u obliku sedam svjetlosnih zraka, a Sin Božiji je prikazan kao novorođenče koje lebdi u zrakama svjetla. Ovaj doslovan način prikazivanja misterija Inkarnacije bio je strogo osuđivan od strane Crkve, ali je bez obzira na rečeno bio popularan u Italiji i vrlo često prikazivan čak i stoljeće prije Campinova *Merode oltara*. Činjenica da dijete Krist nosi križ naglašava važnost *Navještenja*, time što je Bog postao čovjek koji pati i umire u svrhu iskupljenja čovječanstva od izvornog Adamova grijeha.²² Otpuhana svijeća na stolu interpretirana je različito i višestruko. Durandusov traktat o simboličkom značenju dijelova crkve iz razdoblja gotike govori kako vosak svijeće predstavlja Kristovu ljudsku prirodu, pri čemu je fitilj njegova duša, a plamen božanska narav. Javljanju se i tumačenja da motiv voska

¹⁹ B.FREEMAN (bilj. 10), 131.

²⁰ B.FREEMAN (bilj. 10), 132.

²¹ SNYDER (bilj. 4), 114.

²² B.FREEMAN (bilj. 10), 133.-134.

svijeće potječe iz zapisa sv. Brigite, u kojem stoji da djetetov božanski sjaj briše prirodnu svjetlost svijeta. Valja imati na umu da je jedna svijeća gorila i u vjenčanoj komori Jan van Eyckova *Portreta zaručnika Arnolfini*, i stoga može značiti mistično prisutstvo Krista na ceremoniji vjenčanja te bračnu svijeću koju mladenka gasi prije konzumacije braka.²³ Problem interpretacije i tumačenja Campinova simbolizma vješto skrivenog pod krinkom realizma nameće se oko sporne svijeće na stolu koja se čini tek netom ugašenom, ostavljajući za sobom tek malenu iskru i upadljivu spiralu dima. Tumačenje za svijećnjak i svijeću moguće je pronaći u zapisu Durandusa, koji pojašnjava da su 'vosak svijeće proizvele djevičanske pčele, koje predstavljaju humanu stranu Krista', odnosno njegovo tijelo, dok 'svjetlo svijeće predstavlja njegovu božansku prirodu'. Autor *Speculum humanae salvationis* i Sv. Brigita pišu da je Marija 'svijećnjak' za božansku svjetlost. Postoji i druga mogućnost tumačenja, koje tvrdi da je moguće Campinovo namjerno gašenje plamena koji simbolizira Kristovo božansko poslanje kako bi se naglasio misterij Inkarnacije, odnosno *Riječ* kojom je Krist utjelovljen i putem koje je Bog postao čovjekom.²⁴ Odabirom navedenog prikaza, Campin se približava teološki gledano vrlo opasnom području u kojem naglašava ljudsku stranu Krista. Moguće je povući paralelu i s prikazanim spuštanjem Krista na zemlju koje vlastitom silinom na također simboličan način gasi svijeću.²⁵

Za razliku od svega do sada navedenog, određene interpretacije tvrde da središnji panel *Merode oltara* uopće ne prikazuje temu *Navještenja*. Poruka, kao ključni element *Navještenja* još nije prenesena od Gabrijela do Marije, niti je Marija svjesna anđelova prisutstva u prostoriji. *Navještenje* mora uključivati podjednako i prijenos Božije riječi Mariji, kao i njezino svjesno prihvaćanje poruke. U slučaju Campinova oltara ne može biti riječ o temi *Navještenja*, s obzirom na činjenicu da doslovno sve slikovne reprezentacije teme *Navještenja* prikazuju i slave zaokružen, upotpunjen događaj. Stoga, *Merode Oltar* prikazuje obećanje i buduće zbivanje samog *Navještenja*, scenski postav prije samog trenutka zbivanja *Navještenja*, a ne ikonograski ispravno formulirano zbivanje prizora u klasičnoj ikonografskoj formuli *Navještenja*.²⁶

Otvorena vrata na lijevom panelu oltara također čine veliki kamen spoticanja u jednoznačnom tumačenju i interpretaciji poruke i značenja, s obzirom na to da u tekstualnim predlošcima Sv. Bernard i ostali pisci izričito opisuju scenu *Navještenja* kao intiman prikaz,

²³ SNYDER (bilj. 4), 115.

²⁴ B.FREEMAN (bilj. 10), 134.

²⁵ B.FREEMAN (bilj. 10), 135.

²⁶ ISLEY MINOTT (bilj. 11), 269.

izoliran i odsječen od slučajnih promatrača. Moguće je povući analogiju s Ezekijelovim zatvorenim vratima, koju pojašnjava Thomas a Kempis u djelu 'Meditacija o inkarnaciji Krista', pri čemu Marija, koja je začela i nosila Krista, ima ulogu 'zatvorenih vrata', odnosno neoskvrnute djevice. Stoga ostaje otvoreno pitanje Campinove namjere uključivanja naručitelja kao sudionika samog prizora i mogućeg referiranja na tekst Voragineove Zlatne Legende, u kojem stoji da su 'vrata raja koja je Eva zatvorila za cijelo čovječanstvo sada otvorena Blaženoj Djevici Mariji'.²⁷ Nadalje, Campinovo pomno i detaljno oslikavanje vrata ujedno ocrta njegovu umjetničku sklonost prikazivanju predmeta na što uvjerljiviji i stvarnosti dosljedniji način, ali može ujedno figurirati i kao referenca na tekstualno Otkrivenje Sv. Brigite, u kojem su zaključana vrata uspoređena s nadom i milosrđem.²⁸ Malo je prikaza *Navještenja* koja doslovno sljede tekstualne predloške Sv. Bernarda i ostalih pisaca, što se tiče potpuno izoliranog prostora u kojem se odvija scena. Brojniji su prikazi otvoreni prema vanjskom svijetu, ali malobrojni na tako vjeran i realističan način prikazuju sporna otvorena vrata, što indikativno upućuje na moguće skriveno značenje. Najizglednije tumačenje je da su sporna otvorena vrata ipak umjetničko sredstvo integracije lijevog panela s centralnim, istodobno stvarajući malenu barijeru među prostorima te odvajajući svetu scenu od one sekularne.²⁹

Desni panel *Merode oltara* prikazuje Josipovu stolarsku radionicu. Scena *Navještenja* nudi detaljan prikaz interijera jedne od malenih, uskih flamanskih kuća, scena na lijevom panelu s donorima nam pruža uvid u kućni vrt jednog malog flamanskog grada, dok nam desni panel prikazuje unutrašnjost jedne flamanske radionice, što dodatno podcrtava Campinove težnje za prikazom svete teme u jednom stvarnom, profanom ambijentu.³⁰ Dotični se prikaz na prvi pogled čini svjetovnim, ali starac je zapravo Josip u ulozi drvodjelje. Josip se inače rijetko pojavljuje na prikazima *Navještenja*, a njegova se prisutnost ovdje može povezati s popularnošću kulta sv. Josipa u Nizozemskoj. Simptomatično je da se Josip, po zanimanju stolar, specijalizira u izradi mišolovki. Navedene mišolovke su prikazane ne samo zato što je Campin uživao u oslikavanju specifičnih neobičnih detalja, nego upravo zato što je prikazivanjem mišolovke namjeravao oslikati još jedan teološki bitan koncept pod krinkom svakidašnjih, uobičajenih predmeta. Interpretaciju mišolovke moguće je pronaći u tekstu Sv. Augustina, pseudo-Bonaventure i srednjovjekovnom teološkom vjerovanju koje je tvrdilo da

²⁷ B.FREEMAN (bilj. 10), 135.

²⁸ B.FREEMAN (bilj. 10), 135.

²⁹ B.FREEMAN (bilj. 10), 136.

³⁰ B.FREEMAN (bilj. 10), 136.

se božansko podrijetlo Krista pod svaku cijenu mora sakriti od Sotone, odgovornog za pad čovjeka i izgon iz Raja. Sotoni je tako bilo nedopustivo znati božansko podrijetlo Krista te je brak Marije i Josipa izgledao kao savršeno opravdanje za Kristovo rođenje u tijelu običnog smrtnika.³¹ Ljudsko tijelo Kristovo bilo je mamac koji će konačno uhvatiti Sotonu u zamku. Campinova sklonost gotovo dokumentarističkom realizmu i težnjom za vjernim bilježenjem stvari vidljiva je u činjenici da predmet nadomak prozora ima oblik mišolovke kakvu je danas moguće pronaći u muzeju Geffrye.³² Prikaz Josipove trenutne preokupacije ponešto je problematičan i jednoznačno neodrediv u tumačenju. Moguće interpretacije su da Josip izrađuje napravu koja služi za grijanje stopala, pri čemu izostaje simboličkog značenja, ili izrađuje drveni blok sa šiljcima, što je karakterističan flamanski simbol intenziviranja Kristove muke na križu. U potonjem slučaju moguće je izvesti zaključak da je Josip, po završetku izrađivanja mišolovke koja će uhvatiti Sotonu u zamku, započeo izrađivati kutiju sa šiljcima koja upućuje i svjedoči o njegovoj dubokoj osvještenosti uz tragične događaje koji će uslijediti, što dodatno pojačava činjenica da je dijete u sceni Navještenja već prikazano s križem. Kutija koju izrađuje Josip time postaje još jedan simbol koji naglašava ljudski prirodu Krista i njegovu misiju na Zemlji.³³ Sv. Josip rijetko ima pozitivnu ulogu u Kristovu djetinjstvu. Obično je prikazan kao starac koji prebire po misteriju Marijina djevičanstva, ali je ovdje prikazan kao član obitelji i dobar muž s poštovanom radionicom i važnom ulogom u društvu.³⁴ Josip je prikazan kao čovjek koji vrijedno radi i zarađuje za vlastitu obitelj, što također svjedoči o stvarnom stanju srednje klase za koju je Campin slikao. Prisutstvo Josipa, koji gotovo da nikada nije uključen u scenu *Navještenja*, također svjedoči o važnosti i značaju Kristove ljudskosti i svjetovne obitelji, što je razumljivo iz teoloških spisa i svjedočanstava mistika poput pseudo-Bonaventure, koji su u srednjem vijeku uživali kontemplirajući i zamišljajući svjetovni život svete obitelji.³⁵ Robert Campin je, uključivanjem Josipa u scenu Navještenja i simboličkim naglašavanjem njegove uloge, dodao važnu i u srednjem vijeku gotovo pa nepostojeću ulogu Josipa, koji je najčešće bio prikazivan kao senilni, iscrpljeni starac. U svjetovnom oslikavanju scena u djelu Roberta Campina pronalazimo simbolizam karakterističan za djela njegova suvremenika, Jana van Eycka.³⁶ Campin je, kao što je vidljivo

³¹ B.FREEMAN (bilj. 10), 136.

³² JACOB, JOHN, The Merode Mousetrapp, u: *The Burlington Magazine*, Vol. 108., No. 760., The Burlington Magazine Publications Ltd., 1966., 374.

³³ B.FREEMAN (bilj. 10), 138.

³⁴ SNYDER (bilj. 4), 115.

³⁵ B.FREEMAN (bilj. 10), 139.

³⁶ SNYDER (bilj. 4), 116.

iz ikonografske analize i tumačenja simbola, u vlastita djela osim gotovo dokumentaristički realističnog prikazivanja savršeno uklopio i misterije ranosrednjovjekovne tradicije.³⁷

Donor koji kleči u prvom planu na lijevom panelu član je obitelji Ingelbrechts iz Mechelena, iza kojega kleči njegova žena, noseći krunicu u sklopljenim rukama. Donori su smješteni izvan Bogorodičine komore, čija su vrata ipak lagano otvorena kako bi i oni bili u mogućnosti svjedočiti misteriju Navještenja. Campinov prikaz upućuje na poznavanje priče da su vrata Raja jednom prilikom bila ponovo otvorena kako bi čovječanstvo svjedočilo trenutku Inkarnacije. Unutar zatvorenog vrta smješteno je pregršt simbola koji upućuju na Bogorodicu.³⁸ Nema sumnje o simbolizmu prisutnom u prikazu vrta. Crveni grm ruža postavljen do visokog zida označava Kristovo mučeništvo i njegovu patnju na križu, ali možda čak i važnije, upućuje na Marijnu ljubav i milosrđe, što je potkrijepljeno brojnom srednjovjekovnom literaturom koja uspoređuje Mariju s 'ružom bez trna, cvijetom koji najviše miriše'. Klečeći donator u vrtu također ima ružu umetnutu u šešir, vjerojatno kako bi istaknuo vlastitu pobožnost prema Mariji. U stražnjem planu panela vidljivo je i ostalo cvijeće poput ljubičica i tratinčica kao tipičnim simbolima Marijine poniznosti, a ujedno je i riječ o proljetnom cvijeću, čija je uloga podsjećanje na proljeće kao razdoblje u kojem se odvija scena *Navještenja*.³⁹ Zidom zaštićeni vrt također je jedan od simbola djevice Marije, preuzet iz Pjesme na nad pjesmama. Campin nije u potpunosti ispoštovao ikonografsku temu *Navještenja*, kako bi mogao prikazati ulicu i zbivanja jednog flamanskog grada u 15. stoljeću. Kompletniji prikaz grada, vrlo vjerojatno Tournaija, Campin promatraču nudi putem pogleda kroz prozor Josipove radionice na desnom panelu.⁴⁰

Posebno je zanimljiv detalj lika tajanstvenog nosioca poruke, koji stoji uz vrata vrta u ulozi 'svjetovnog', 'zemaljskog anđela, a nosi grb Mechelena, grada donora.⁴¹ Tajanstveni nositelj poruke strpljivo čeka nadomak gradskih vrata, držeći sigurnu udaljenost prema donatorima, pogleda uperenog u vrata koja vode u sobu u kojoj samo što se nije odigrala scena *Navještenja*. Na njegovim prsima zaogrnutima u široki plašt nalazi se maleni štit u detaljno razrađenom srebrnom okviru, u koji su urezane tri vertikalne linije na zlatnom polju. Brojni su prijedlozi i pokušaji odgonetavanja njegova značenja u kontekstu djela.⁴²

³⁷ SNYDER (bilj. 4), 116.

³⁸ B.FREEMAN (bilj. 10), 139.

³⁹ B.FREEMAN (bilj. 10), 136.

⁴⁰ B.FREEMAN (bilj. 10), 136.

⁴¹ SNYDER (bilj. 4), 117.

⁴² NICKEL, HELMUT, The Man beside the Gate, u: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series Vol. 24., No. 4., College Art Association, 1935., 237.

Tumačenja mu pripisuju raznolika značenja, od Campinova autoportreta, ugovaratelja brakova ili skromnog sluge, od čega su posljednje dvije interpretacije iznesene kako bi ga povezale s klečećim donatorima u prvom planu, ali se niti jedno objašnjenje ne može smatrati uvjerljivim.⁴³ Rješenje zagonetnog prisutstva moguće je možda potražiti u interpretaciji malenog štita, ukoliko se polazi od činjenice da ga je moguće smatrati nečim značajnijim od tek osobnog ornamenta. Štit tajanstvenog čovjeka ima veoma specifičan, ispupčeni oblik s ravnim vrhom i sitnim pucetom u sredini. Srebrni okvir i lanac ukazuju na to da je tajnoviti čovjek osoba od određene važnosti. Ovaj tip štita, odnosno određene vrste značke, kao i čovjekove specifične uniforme, bio je u sjevernoj Europi svojstven profesionalnim glasnicima i prenositeljima poruke, prije uspostavljanja javne poštanske službe.⁴⁴ Iz navedenog proizlazi da je čovjek na gradskim vratima zapravo gradski glasnik i službeni prenositelj poruka grada Mechelena. U kontekstu ikonografskog tumačenja Campinova oltara, gradski bi glasnik Mechelena bio izjednačen kao svjetovni pandan nebeskome glasniku, anđelu Gabrijelu ili proroku Izaiji. Naime, prorok Izaija je ključan Starozavjetni prorok koji je predvidio dolazak Spasitelja na svijet, tako da je moguće rastumačiti da je sporni čovjek zapravo imenovani prorok usred vlastite vizije. Prorok Izaija izabran je za božijeg osobnog glasnika u Jeruzalemu, što dodatno pojačava simboliku scene koja samo što se nije odigrala u njegovoj prisutnosti.⁴⁵ Njegov smještaj u zatvorenom vrtu pokraj grma ruža također korespondira s anđelom u zatvorenoj Marijinoj sobi.⁴⁶

Campinov intrigantni oltar pokazuje suptilnu temu koja ga povezuje s Jan van Eyckom, ali uz bitnu i veliku razliku. Van Eyckov simbolizam prikazan je kao jedinstvena ikonografska poruka, dok Campin ipak zapada u različita i široka polja značenja, kao što se i njegovo postavljanje likova mijenja na svakom panelu. Campinovima slikama dominira flamanski realizam i sklonost oslikavanju najmanjih detalja, koje prožima specifičnim simbolizmom i značenjem, čije izvore najprije pronalazimo u srednjovjekovnoj literaturi poput zapisa mistika i apokrifnih evanđelja.⁴⁷

⁴³ NICKEL (bilj. 41), 238.

⁴⁴ NICKEL (bilj. 41), 239.

⁴⁵ ISLEY MINOTT (bilj. 11), 270.

⁴⁶ NICKEL (bilj. 41), 242.

⁴⁷ SNYDER (bilj. 4), 118.

IKONOGRAFIJA I SIMBOLIZAM U SLIKARSKOM OPUSU JANA VAN EYCKA

Michelangelova kritika flamanskog slikarstva, prema Francisu de Hollandi i njegovom djelu *De Pittura Antiga* iz 1548. godine čini se poprilično oštrom i pretjerano podcjenjivačkom. Michelangelo je u vlastitoj kritici usmjeren na dvije karakteristike koje flamanski pristup slikarstvu bitno razlikuju od talijanskog. Flamansko slikarstvo, prema Michelangelu pobuđuje pretjeran osjećaj pobožnosti, uzrokujući prolijevanje suza te pretjeranu sklonost minucioznom bilježenju svakog pojedinog detalja.⁴⁸

Jan van Eyck smatra se utemeljiteljem detaljističkog pristupa slikarstvu u povijesti umjetnosti te je njegov stil stoga ponekad opisivao kao mikroskopsko-teleskopska vizija, koja bilježi svaku pojedinost nevjerojatnom preciznošću. Drugi prvak flamanskog slikarstva, Rogier van der Weyden, zaslužan je za uvođenje suza koje klize niz obraze jecajućih ožalošćenika u vlastite prikaze, izazivajući tako bolno suosjećanje kod promatrača.⁴⁹ Jan van Eyckov opus također je predmetom brojnih ikonografskih rasprava i analiza te okidač za tumačenje da je 'skriveni simbolizam' uočljiv u njegovim djelima jedno od temeljnih obilježja flamakse umjetnosti 15. stoljeća. Dotična je teza bila široko prihvaćena u prva dva stoljeća nakon pojave *Early Netherlandish painting* Erwina Panofskog, što je sve do danas ostalo najveći domet i najbolja razrada navedenog koncepta.⁵⁰ Bitno je pitanje u kojoj je mjeri navedeni simbolizam flamanskog slikarstva 15. stoljeća doista bio 'skriven' te postoji li mogućnost da je zapravo bio uočljiv, jasan i savršeno razumljiv tadašnjim promatračima upućenima u pisanu riječ i teološke spise. Govoreći o terminu 'skriveni simbolizam', važno je podjednako uzeti u obzir i njegovo značenje i ekspresivni učinak koji ima na promatrača.⁵¹ Važno je istaknuti da su vizualni učinak i simboličko značenje u slikarstvu Jan van Eycka neodvojivi elementi svojstveni njegovim djelima, te da je 'skriveni simbolizam' sredstvo

⁴⁸ SNYDER (bilj. 4), 87.

⁴⁹ SNYDER (bilj. 4), 88.

⁵⁰ L. WARD, JOHN, Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings, u: *Atribus et Historiae*, Vol. 15., No. 29., 1994., 9.

⁵¹ L. WARD, John (bilj. 50), 9.

usmjereno stvaranju iskustva i duhovnog otkrivenja, kao što je moguće zamijetiti na primjernu *Ghentskog* oltara. Navedeno je postignuto korištenjem određenih simboličkih konfiguracija, koje prilikom otkrivanja njihova značenja, evociraju i oživljavaju značenja koja simboliziraju.⁵² Primarna upotreba 'skrivenog simbolizma', osim već spomenute 'transfigurirane stvarnosti' je pomirenje simboličkog značenja i naturalizma, a nipošto namjernog 'skrivanja' od promatrača.⁵³

Svaki onodobni posjetitelj Flandrije imao je samo riječi pohvale i divljenja za jedno od najznačajnijih djela flamanske umjetnosti, *Ghentski oltar*, poznatiji i pod nazivom *Oltarna pala Janjeta*, koju su izradili braća Jan i Hubert van Eyck. Hieronymus Münzer, liječnik iz Nürnberga, u vlastitom dnevniku iz 1495. godine opisuje i pruža posebno pohvalan osvrt na panele Adama i Eve. Albrecht Dürer u svojim osobnim zapisima iz 1521. godine bilježi vlastite dojmove o bogatom i skupom oltaru Jan van Eycka s figurama Eve, Marije i Boga Oca.⁵⁴ Nekoliko prije Dürerova posjeta Ghentu, talijanski kardinal Luigi d'Aragona putuje sjevernom Europom te bilježi veliko oduševljenje naspram monumentalnog *Ghentskog oltara*. Prema njegovom zapisu autor djela je majstor Robert iz Njemačke, koji je usred smrti djelo ostavio na dovršavanje dvojici braće, starijem Hubertu i mlađem Janu van Eycku.⁵⁵ Godine 1550. oltar su očistili i restaurirali vodećoi slikari vremena, Lancelot Blondeel iz Brugesa i Jan van Scorel iz Utechta te je vjerojatno tada otkriven zapis na okviru, a triječ je o katrenu prilično upitnog iskaza i očuvanosti. Neobičan refren različito je čitan i interpretiran, ali sljedeći prijevod se drži prihvatljivim: 'Slikar hubert van Eyck, veći od svih, započeo je ovo djelo, i Jan, njegov brat, drugi u mjetnosti, iznoseći ovaj zadatak na trošak Jodocusa Vyda, pozivaju te ovim stihovima, na dan 6. svibnja, da pogledaš što je učinjeno.'⁵⁶

Hubert van Eyck umro je nešto prije 18. rujna 1426. godine kada su njegovi nasljednici oporezovani na imovinu koju je ostacio iza sebe. Njegova slikarska djelatnost slabo je poznata i malo se zna o njegovom životu uopće, osim da je vodio atelje u Ghentu. Izuzevši *Ghentski oltar*, ne postoji niti jedno dokumentirano djelo koje nosi njegov potpis niti koje upućuje na Huberta kao autora.⁵⁷

⁵² L. WARD, John (bilj. 50), 9.

⁵³ L. WARD, John (bilj. 50), 9.

⁵⁴ SNYDER (bilj. 4), 88.

⁵⁵ SNYDER (bilj. 4), 88.

⁵⁶ SNYDER (bilj. 4), 89.

⁵⁷ SNYDER (bilj. 4), 90.

Jan van Eyck u Flandriju je stigao u svibnju 1425., kako bi se pridružio dvoru Filipa Dobrog u Brugesu kao dvorjanik posebnog statusa. Aktivnost Jana van Eycka dobro je dokumentirana, a osim što je bio vojvodin službeni slikar, obnašao je i dužnost veleposlanika u razdoblju od 1425.-1429. godine.⁵⁸ Ako uzmemo u obzir pretpostavku da je Jan van Eyck nasljedio nedovršeni Hubertov projekt, za dovršenje pale ostaje kratak vremenski period između siječnja 1430. i svibnja 1432. godine. Usred veličine i kompleksnosti poliptiha, indikativno je da su različiti paneli oltara bili u relativno uznapredovaloj fazi dovršenosti kada je Hubert ostavio vlastiti studio na vođenje. Pitanje koje do današnjih dana zbunjuje istraživače je upravo neobjašnjivo dug period skladištenja djela, u razdoblju od 1426.-1430. godine.⁵⁹ Osim *Ghentskog oltara*, nema poznatog djela Jana van Eycka prije 1433. godine. Pokušaji sortiranja njegovih ostalih djela stvorili su više problema nego što su ih uspjeli riješiti. Promatrajući *Ghentski oltar*, teško je razlučiti koji je dio rad kojeg brata. Problem predstavlja i izostanak Hubertovih ranijih radova s kojima bi bilo moguće napraviti komparativnu analizu te se pretpostavlja da je Jan vjerojatno doradio sve njihove neujednačenosti, premda je i Hubertu moguće pripisati nekoliko detalja.⁶⁰

Ghentski oltar je, stilski i ikonografski gledano, jedna zbunjujuća cjelina, ali pritom treba imati na umu da je djelo restaurirano najmanje šest puta. Rani izvještaji o djelu upućuju na sljedeće prikaze: *Adama i Evu*, *Alegoriju blaženstva*, *Uznesenje Bogorodice*, *Trijumf Jaganjca Božijeg*, odnosno glorifikaciju Boga i svih svetaca. Podjednako kao i pitanje autorstva, enciklopedijski program oltara također je djelomično misteriozan i nerazjašnjen, unatoč brojnim pokušajima da se ustanovi konkretan tekst kao predložak i podloga za stvaranje oltara.⁶¹ Nedavne teorije tvrde da je autor ovog programa učeni teolog posebno stručan za pitanja literature rajnskih mistika, poput Hildegarda iz Bingena i Ruperta Deutza, premda je i sam van Eyck bio vrlo dobro upućen u teološka pitanja.⁶²

Interijer *Ghentskog oltara*, na prvi pogled, nalikuje na dva seta panela postavljenih jednih iznad drugih. U gornjem registru oltara smješten je centralni prikaz *Boga oca s Marijom i Ivanom Krstiteljem*, ustoličenima na raskošnom zlatnom prijestolju. Na unutrašnjem paru krila, s lijeve i desne strane nalaze se prikazani anđeli koji pjevaju i sviraju, a vanjski paneli gornje zone prikazuju aktove *Adama i Eve*, iznad kojih su u *grisailleu*

⁵⁸ SNYDER (bilj. 4), 90.

⁵⁹ SNYDER (bilj. 4), 90.

⁶⁰ SNYDER (bilj. 4), 90.

⁶¹ SNYDER (bilj. 4), 91.

⁶² SNYDER (bilj. 4), 91.

prikazani Kain i Abel.⁶³ Iznad Adama smješten je prikaz prinosa njihove žrtve, dok je iznad Eve smješteno Kainovo ubojstvo Abela. Do današnjih dana nije otkriven tekstualni izvor koji nudi pojašnjenje za tako različite likove usklađene na ovako specifičan način, premda je indikativno da središnja skupina upućuje na slične bizantske prikaze *Deisisa*⁶⁴, u kojima su Marija i sv. Ivan Krstitelj zagovaratelji čovječanstva pred Kristom. Razrada teme *Deisisa* slična van Eyckovoj pojavljuje se na velikim oltarnim palama talijanske umjetnosti trecenta poput *Pala Strozzi* Andree Orcagne.⁶⁵

U donjem registru se preko pet panela proteže tzv. *Adoracija Jaganjca*, koja sadrži kolonu svetaca smještenu na rajskom zelenom pašnjaku. U središtu prizora smješteno je Janje na oltaru, iz rana mu krv teče u kalež, dok su odmah iznad oltara postavljeni anđeli koji predstavljaju ministrante na misi. Euharistijska simbolika centralnog motiva dodatno je naglašena referencama na *Sveto Trojstvo* i *Krštenje* u središnjoj osi panela. Iznad *Janjeta* prikazan je *Duh Sveti* koji se spušta u prepoznatljivom obliku golubice unutar blistave aureole, dok je ispod njega smješten oktogonolni krsni zdenac, *zdenac života*.⁶⁶ Desno od zdenca okupljeni su sveci i u crveno odjeveni mučenici, dok se s lijeve strane nalaze starozavjetni blaženici i pogani koji su živjeli u doba prije Kristova dolaska. Iza njih, na padini livade udaljenog krajolika, proteže se procesija ispovjednika, dok nasuprot njima, s desne strane, djevičanske mučenice prilaze *Janjetu*, noseći palmine grančice koje simboliziraju mučeništvo. Ostatak svetaca potisnut je na četiri strane panela. Pravedni suci, *lusti ludices* i sveti ratnici pojavljuju se na konjima u kamenitom pejzažu s lijeve strane, a desno od sredine sveti pustinjaci i hodočasnici prilaze kročeći mediteranskom pustinjom. Sve navedene skupine, osim sudaca, prilično su poznate iz srednjovjekovnih kategorija svetaca.⁶⁷

Tekstualni izvor za donje panele je poznat. Poklonstvo, tj. *Adoracija Jaganjca* opisano je u Velikoj misi na nebu u nekoliko odlomaka u Ivanovoj Knjizi Otkrivenja. Peto poglavlje knjige, *Poklonstvo jaganjcu*, temeljni je tekst za čitanje tijekom bdijenja na dan Svih Svetih, 1. studenog.⁶⁸ Ostali detalji iz Otkrivenja i Apokalipse svedeni su na detalje, poput zdenca života i rijeke kojom teče voda života, a izvire iz *Jaganjčeva trona*. Tema *Slavljenja Jaganjca* na božanskoj misi na nebu poznata je iz misnih knjiga još iz karolinških vremena. Božanska

⁶³ SNYDER (bilj. 4), 91.

⁶⁴ PANOFSKY, ERWIN, The Friedsam Annunciation and the Problem of Ghent Altarpiece, u: *The Art Bulletin*, Vol. 17., No. 4., College Art Association, 1935., 457.

⁶⁵ SNYDER (bilj. 4), 92.

⁶⁶ SNYDER (bilj. 4), 92.

⁶⁷ SNYDER (bilj. 4), 93.

⁶⁸ SNYDER (bilj. 4), 93.

misa koja se odvija u nebeskom prikazu korespondira i zrcali stvarnu misu koja se služi na oltaru u naručiteljevoj, Vydovoj kapeli. Plitki potočić izvire iz baze krsnog zdenca i teče dolje prema okviru slike, jamčeći tako svima koji slave misu pročišćenje vodom života.⁶⁹

Kada se vratnice oltara zatvore, eksterijer se čini jedinstvenim te asocira na crkvenu fasadu. U plitkim arkadama u donjem registru smješteni su donatori, Jodocus Vyd i Isabela Borluut kako kleče pred Ivanom Krstiteljem i sv. Ivanom Evanđelistom, a oboje su naslikani poput kamenih kipova u stilu Sluterovih figura za Chartreuse u Dijonu.⁷⁰ Iznad donatora i svetaca smještena je scena *Navještenja*, u kojoj su Gabrijel i bogorodica odjeveni u bijeli ogrtač i smješteni unutar duboke odaje. Soba niskoga stropa često je tumačena kao kućanski interijer, premda ona to nije. Riječ je također o dijelu crkvene fasade, koji je u ranijim tekstovima nazivan i sunčanom sobom ili kraljevskom sobom, a zapravo je riječ o gornjoj komori westwerka, kao bitnoj karakteristici skjevernjačke arhitekture. Panel ispod Gabrijela pruža nam pogled na krovove flamanskog grada, ukazujući time na anđelov dolazak u svetu komoru iz vanjskog svijeta.⁷¹ U Marijinoj blizini smještena je svetišna piscina ili niša, u koju su smješteni instrumenti potrebni za održavanje mise. Bazen, zdjelica i ručnik za pranje svećenikovih ruku prikladne su aluzije na svećeničku ulogu Bogorodice kao utjelovljenja pročišćene kuće božanske službe.⁷²

U polukružnim prikazima iznad prostorije u kojoj se zbiva *Navještenje* prikazani su starozavjetni proroci Zaharija i Micah te poganske sibile, kumska i eritrejska, koje pogleda uprta prema dolje promatraju prizor *Navještenja*. Njihovi svitci, rotulusi, ispisani su drevnim propčanstvima o dolasku Krista na svijet, što simbolično korespondira s prikazom *Navještenja* u razini ispod sibila.⁷³ Van Eyck je ikonografskim strukturiranjem vanjštine oltara anticipirao slavni prikaz *Mise Svih Svetih* u *Adoraciji Boga Oca, Sina i Duha Svetoga* koji se veličanstveno otkriva u unutrašnjosti oltara, podsjećajući na križni presjek gotičke crkve.

Imajući u vidu veličinu ovoga projekta, činilo bi se da je veliki dio planiranja i oslikavanja dovršio sam Hubert van Eyck, ali to ne implicira da je sadašnje stanje oltara u potpunosti njegova invencija, s obzirom na brojne nedosljednosti uočljive iz pretjeranog

⁶⁹ SNYDER (bilj. 4), 93.

⁷⁰ SNYDER (bilj. 4), 93.

⁷¹ SNYDER (bilj. 4), 94.

⁷² SNYDER (bilj. 4), 94.

⁷³ SNYDER (bilj. 4), 93.

popravljanja i restauracije.⁷⁴ Najočitiije nedosljednosti su razmjeri i ideje na donjoj i gornjoj zoni unutrašnjosti oltara. Kao što je prethodno već spomenuto, horizontalna podjela duž poliptiha jasno razgraničava vrlo različite parove slika. Figure su potpuno različitih razmjera, a i njihovo postavljanje nije jedinstveno niti smješteno za promatranje iz istoga kuta. Štoviše, čak se ni vertikalna podjela panela ne podudara na unutrašnjoj i vanjskoj strani oltara, kao ni debljina drva od kojeg je sačinjen.⁷⁵ Poneki istraživači iz navedenog razloga smatraju da je poliptih u današnjem stanju improvizirana cjelina, koju je Jan sastavio od dijelova panela izvorno namijenjenima za druge projekte, iz različitih faza dovršenosti u Hubertovoj radionici. Zastupnik ove teorije je Erwin Panofsky, za koju smatra da nudi logično rješenje misterija raznovrsnog karaktera *Ghentskog oltara* te daje objašnjenje zta suptilne ikonografske probleme. Prema Panofskom, središnja skupina iznad prikaza *adoracije Jaganjca* izvorno bi bila za sebni zavjetni triptih, odnosno vrsta *Deisisa*. Kada je skupina premještena iznad *Adoracije Jaganjca*, Jan je uspješno transformirao temu u *Adoraciju sv. Trojstva*, dodavanjem Duha Svetoga u obliku golubice u središnju os. Gornji paneli opet predstavljaju neovisan dodatak kako bi se popunila gornja zona. Anđeli koji sviraju i pjevaju prvotno su bili namjenjeni poklopcima orgulja, dok su gole figure Adama i Eve izvedene kako bi odgovarale nakošenom završetku i unutrašnjim panelima *Navještenja*. Panofsky također sugerira da je Jan odgovoran za cjelinu vanjštine. *Ghentski oltar* tako je rezultat mješavine Janova rada i panela zatečenih u studiju vlasitoga brata.⁷⁶

Ovako kompleksna i detaljno elaborirana tema ima posebno značenje ako uzmemo u obzir svece zaštitnike, sv. Ivana Krstitelja i sv. Ivana Evanđelista. Crkva u kojoj je smješten *Ghentski oltar* u 15. stoljeću je bila posvećena Sv. Ivanu Krstitelju, a ne sv. Bavonu, čiji titular i danas nosi, što objašnjava isticanje Kristova prethodnika u gornjem dijelu poliptiha te njegovo prisustvo uz donatore na vanjskoj starani vratnica. Odmah do sv. Ivana Krstitelja smješten je sv. Ivan Evanđelist, čije prisustvo tumačimo uz apokaliptičnu temu izrečenu mističnom vizijom Svete Mise na nebu i *Adoracijom jaganjca* iz Ivanove knjige Otkrivenja. *Ghentski oltar* službeno je posvećen 6. svibnja, na datum mučeništva sv. Ivana Evanđelista, što svjedoči da su prikazani svetci i izbor sakramentalnih tema nevjerojatno prigodni za oltar u crkvi sv. Ivana u Ghentu.⁷⁷ Kompleksni simbolizam *Ghentskog oltara* detaljno je osmišljen prvenstveno kao vizualni simbolizam koji nudi brojne mogućnosti 'skrivanja', ali ujedno je i

⁷⁴ SNYDER (bilj. 4), 90.

⁷⁵ SNYDER (bilj. 4), 93.

⁷⁶ SNYDER (bilj. 4), 93.

⁷⁷ SNYDER (bilj. 4), 93.

najbolji dokaz koherentnosti i ekspresivne moći svojstvene njegovim djelima. Jan van Eyck koristi 'skriveni simbolizam' kako bi promatraču ponudio intenzivnije iskustvo pri prepoznavanju rečenih simbola, pri čemu se produhovljeno značenje promatraču ukazuje ispot materijalizirane stvarnosti.⁷⁸

Zaručnici Arnolfini, djelo koje se u literaturi imenuje i kao *Portret bračnog para Arnolfini* najprivlačniji je i najzagonetniji portret Jana van Eycka. Riječ je o dvostrukom portretu talijanskog trgovca Giovannija Arnolfinija i njegove žene Giovanne Cenami, koji izmjenjuju bračne zavjete u spavaonici flamanske građanske kuće te je kao takav jedinstven u flamanskoj umjetnosti.⁷⁹ Prigoda kojom su navedeni likovi portretirani je civilna ceremonija vjenčanja u Brugesu 1434. godine, koja je upisana na zidu. Portretirani Giovanni imućan je talijanski trgovac koji se skrasio u Brugesu kao utjecajna figura u ekonomskoj politici dvora Filipa Dobrog, pa je moguće zaključiti da je upravo na dvoru došao u kontakt s Janom van Eyckom. Materijalni dokazi potvrđuju današnju identifikaciju zaručničkog portreta koji je zablježen na popisu inventara Margarete Austrijske iz 1516. godine, kada se nalazio u njezinoj kolekciji u Mechelenu. Erwin Panofsky interpretirao je *Portret zaručnika Arnolfini* kao 'neobičan dvostruku portret svadbene svečanosti koji slavi sakrament braka, ali služi i kao slikovni dokaz stvarnog vjenčanja koje se dogodilo u Brugesu 1434. godine.

Ceremonija vjenčanja odvija se u sobi, umjesto u crkvi, ali je van Eyck uložio poseban napor kako bi razradio ceremoniju crkvenog sakramenta kroz upotrebu simbola. Prostorija u kojoj su smješteni likovi, premda je dio kućnog interijera, predstavlja sveto tlo, o čemu svjedoči izostanak obuće i pokrivanje glave dotičnih likova. Arnolfini podiže desnu ruku kao zavjet, a već idući trenutak će je spustiti, i tradicionalno primiti Giovanninu desnu ruku.⁸⁰ Duž vertikalne osi središta slike, označene rukama zaručnika, van Eyck niže mnoštvo detalja simboličke važnosti: psa, crveni komad obuće, zrcalo, vlastiti potpis i blistavi luster. Postoji određena privlačnost između ovih intrigantnih predmeta koji traže promatračevu pažnju, a ujedno su i simboli vjenčanja i sakramenta braka, kao i aluzija na erotične konotacije svadbene ceremonije, izražene u epitalamima, tj. svadbenim prigodnim pjesmama.⁸¹ Originalni okvir slike nosio je Ovidijeve stihove, poznate po ljubavnoj lascivnosti i erotizmu. Jedna goruća svijeća na lusteru simbolizira prisutstvo Krista-svećenika te ujedno aludira i na 'bračnu svijeću', koja se običavala nositi u mladenkinoj povorci kako bi zatim bila postavljena u

⁷⁸ L. WARD, John (bilj. 50), 13.

⁷⁹ SNYDER (bilj. 4), 103.

⁸⁰ SNYDER (bilj. 4), 103.

⁸¹ SNYDER (bilj. 4), 103.

bračnu sobu para te gorila sve dok se brak ne konzumira.⁸² Kristalni biseri i zrcalo bez mrlje, odnosno čisto zrcalo, religijski su simboli, dok je statueta na stolcu sv. Margareta, jedna od svetica zaštitnica majki, a odnosi se na Giovanninu novu ulogu u društvu kao supruge i majke. Naglašenost trbušnog dijela na Giovanni također ukazuje na ulogu koja joj je namijenjena, što je simbol koji se provlači još iz razdoblja kasne gotike.⁸³

Prikazani psić predstavlja svojevrsan problem pri jedinstvenom tumačenju prikaza. Pas obično predstavlja simbol vjernosti, što je prikladna i očekivana simbolika u kontekstu značenja prikazane cjeline. Neobično je, naime, što je psić dodan naknadno, u razdoblju u kojem je Jan van Eyck izvodio određene preinake u donjem dijelu slike.⁸⁴ Riječ je o jednom upadljivom objektu koji se ne ogleda u zrcalu. Boje na Giovanninoj odjeći: zeleni ogrtač, plava haljina i bijeli hermelinov ukras, u razdoblju kasne gotike simboliziraju ljubav, privrženost, vjernost i čistoću.⁸⁵

Prema tvrdnjama Panofskog, ovo djelo moguće je smatrati legalnim i legitimnim dokumentom u formi slike, čija je ulog svjedočanstvo o pravovaljanosti braka, jednake vrijednosti kao dokumenta koji potvrđuje isto u pisanoj formi. Prethodno spomenuti van Eyckov potpis, točno između glava rikazanih likova, napisan je gotičkim pismom dvorskih dokumenata te glasi 'Jan van Eyck bio je ovdje'. Zamjena uobičajene fraze 'ovo je napravio' s 'bio je ovdje', ukazuje na to da je autor potpisao sliku kao svjedok braku. U zrcalu ispod potpisa uočljiv je odraz umjetnika na suprotnom kraju prostorije u pratnji još jedne osobe, drugog svjedoka potrebnog da se potvrdi civilni obred.⁸⁶ Prema katoličkoj dogmi, brak je sakrament koji je ostvaren usuglašenim pristankom osoba koje u njega stupaju, u trenutku kada je usuglašenost izražena riječima i djelima.⁸⁷ Srednjovjekovna literatura koja se bavi tužbama prepuna je tragičnih slučajeva u kojima pravovaljanost braka nije mogla biti niti potvrđena, niti osporavana u odsutstvu pouzdanih svjedoka, što je rezultiralo brojnim slučajevima u kojima ljudi nisu uopće znali ukoliko su zbilja vjenčani. Van Eyckov potpis, 'Jan van Eyck je bio ovdje', svoje puno značenje dobiva u trenutku kada promotrimo legalnu stranu situacije navedene u prethodnim retcima. Budući da su prikazani Giovanni Arnolfini i Giovanna Cename vjenčani tek 'per fidei', van Eyckov portret znači ništa manje od 'slikovne

⁸² SNYDER (bilj. 4), 104.

⁸³ SNYDER (bilj. 4), 104.

⁸⁴ SNYDER (bilj. 4), 103.

⁸⁵ SNYDER (bilj. 4), 103.

⁸⁶ SNYDER (bilj. 4), 103.

⁸⁷ PANOFSKY, ERWIN, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, u: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 64., No. 372., The Burlington Magazine Publications Ltd., 1934., 118.

potvrde braka', pri čemu izjava 'Van Eyck je bio ovdje' ima podjednaku važnost i pravnu težinu kao i potvrda braka u općinskom registru.⁸⁸

Kao i na ostalim van Eyckovim slikama (*Madonna kancelara Rollina*, *Bogorodica s kaonikom van der Paeleom*), središnja os dijeli sliku na dva dijela, dva svijeta koji odgovaraju figuri koja je unutar istoga smještena.⁸⁹ S lijeve strane smješten je Giovanni, odjeven u tamnu odjeću, oštro se ističući u sobi kao živa silueta. Giovanniju s desne strane nalazi se otvoren prozor i drvene klompe, što su atributi vanjskog svijeta, odnosno njegove poslovne domene. Giovanna se, s desne strane, poput slagalice uklapa u topao i šaren uzorak orijentalnog soga, kreveta i smeđeg stola, stapajući se harmonično s vlastitim kućanskim okruženjem. U središtu slike dva su svijeta spojena rukama, što je svjedočanstvo o povezanosti jednog svijeta s drugim. Umjetnost Jana van Eycka svjedočio o idealnoj simbiozi i pomirenju srednjovjekovnog simbolizma i novog, detaljima i dokumentarizmu naklonjenog realizma.⁹⁰ Jan van Eyck nam daje ključ za vlastiti koncept realizma u zrcalu na stražnjem zidu sobe. Na malenoj konveksnoj površini autor uspješno reproducira prostoriju gledanu s druge strane, pokazujući promatraču vlastiti talent bez premca. Van Eyck također precizno slika narušene likove i oblike kako bi prirodno izgledali kao rezultat odraza na zakrivljenoj površini. Zanimljivo je istaknuti da više prostora sobe vidimo na odrazu nego na dijelu koji je zaista prikazan na slici, što je genijalno osmišljeno sredstvo produljivanja prikazanog prostora u kojem autor portretira samog sebe.⁹¹ *Portret bračnog para Arnolfini* kompozicijski je presedan i pothvat koji nijedan umjetnik 15. stoljeća nije ponovio. Portretirane dvije osobe u punoj veličini smještene unutar bogato ukrašene sobe djelo je kojem nije moguće pronaći slično, osim Holbeinovih *Ambasadora*, oslikanih stoljeće kasnije.⁹² Vrhunska vrijednost ovog djela dleži u činjenici da promatrač nije osupnut i zapanjen količinom slabo razumljivih detalja, nego mu je dopušten da se prepusti tihoj fascinaciji i otkrivanju 'transfigurirane stvarnosti'.⁹³

Jan Van Eyck uspješno je prenosio vizualnu riječ na drveni panel kroz osobno iskustvo, a ne upotrebom znanstvenih formula. Njegove perspektive nisu matematički točne, a aluzije na prošla vremena nisu arheološki istinita. Anticipirajući Rembrandtovu umjetnost za

⁸⁸ PANOFSKY (bilj. 86.), 124.

⁸⁹ SNYDER (bilj. 4), 103.

⁹⁰ SNYDER (bilj. 4), 105.

⁹¹ SNYDER (bilj. 4), 103.

⁹² PANOFSKY (bilj. 86.), 124.

⁹³ PANOFSKY (bilj. 86.), 126.

čak dva stoljeća, van Eyck je preokrenuo dosadašnje prioritete umjetničkog prikazivanja, postavljanjem naglaska na vjerno prikazivanje stvarnog svijeta. U djelima Jan van Eycka, srednjovjekovni simbolizam i moderni realizam savršeno su pomireni, pri čemu je spomenuti simbolizam inherentno prisutan i neodvojiv element van Eyckova onodobno revolucionarnog realizma. Simbolička važnost njegovih djela nije dokinuta niti proturiječi njegovim naturalističkim tendencijama, nego je u potpunosti uronjena u stvarnost. Prikazana stvarnost u van Eyckovom djelu samo potiče bujicu asocijacija i tumačenja, koja su umnogome određena vitalnim simbolima, čija značenja pronalazimo u srednjovjekovnoj ikonografiji.⁹⁴

ZAKLJUČAK

Nakon provedene iscrpne ikonografske analize, gotovo zanemariivši pritom stilsko-morfološke elemente i kvalitete slikarstva najvažnijih, antologijskih djela Roberta Campina i Jana van Eycka čini se prilično lagano izvesti zaključak da se radi o umjetnicima koji su oblikovali vizualni jezik vlastitog doba i ostavili značajan utjecaj na buduće generacije slikara, koji će, više ili manje vjerno, slijediti prvenstveno njihove slikarske kvalitete, umijeće izrade i kvalitetu realističkog bilježenja materijalne stvarnosti, s tek pokojim izletom u jednako kompleksne simboličke slojevitosti, kao što je to slučaj u umjetnosti Huga van der Goesa i njegova glasovitog *Portinari poliptiha*.⁹⁵ Umjetnost Roberta Campina i Jan van Eycka prvenstveno je deskriptivna i u vlastitoj opisnosti lišena naracije karakteristične za njihove talijanske suvremenike.⁹⁶ Specifična deskriptivnost dotičnih flamanskih umjetnika leži u njihovim slikarskim težnjama za mikroskopskom preciznošću i vjerodostojnošću prikazivanja materijalnog svijeta, pogotovo u slučaju Jana van Eycka, u čijim je djelima vidljiv naglasak na 'tihom postojanju, koegzistenciji, a ne akciji', odnosno deskripciji, a ne naraciji.⁹⁷ Ključno pitanje 'skrivenog simbolizma' u djelima Roberta Campina i Jana van Eycka pitanje je koje prije svega ovisi o promatraču, njegovoj učenosti, izoštrenom oku i poznavanju, odnosno stupnja erudicije i sposobnosti tumačenja tekstualnih izvora na temelju kojih su njihova složena djela realizirana. Realizam Roberta Campina i Jana van Eycka ne trudi se sakriti značenje, nego ga u vlastitiom nastojanju za što vjernijim prikazivanjem svijeta i materijalne stvarnosti upravo otkriva, neprestano upućujući na njega i evocirajući ga na svakom koraku.

⁹⁴ PANOFSKY (bilj. 86.), 127.

⁹⁵ H. MARROW (bilj. 1), 157.

⁹⁶ ALPERS, SVETLANA, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, 183., 21.

⁹⁷ ALPERS (bilj. 96), 21.

Simbolizam u njihovim djelima stoga nipošto nije skriven, nego upravo suprotno, očigledan i prisutan gotovo u svakom oslikanom predmetu, unutar slikarstva čiju je poruku nužno razumjeti kao cjelinu vizualno dostupnih značenja.⁹⁸

BIBLIOGRAFIJA

ALPERS, SVETLANA, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, 1983.

B.FREEMAN, MARGARET, The Iconography of the Mérode Altarpiece, u: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 16., No. 4., The Metropolitan Museum of Art, 1957.

H. MARROW, JAMES, Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance, u: *Simiolous: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 16., No. 2/3, Stichting voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 1986.

ISLEY MINOTT, CHARLES, The Theme of the Mérode Altarpiece, u: *The Art Bulletin*, Vol. 51., No. 3., College Art Association, 1969.

JACOB, JOHN, The Merode Mousetrap, u: *The Burlington Magazine*, Vol. 108., No. 760., The Burlington Magazine Publications Ltd., 1966.

L. WARD, JOHN, Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings, u: *Atribus et Historiae*, Vol. 15., No. 29., 1994.

NICKEL, HELMUT, The Man beside the Gate, u: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Seriesm Vol. 24., No. 8., 1966.

⁹⁸ ALPERS (bilj. 96), 233.

PANOFSKY, ERWIN, Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, u: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 64., No. 372., The Burlington Magazine Publications Ltd., 1934.

PANOFSKY, ERWIN, The Friedsam Annunciation and the Problem of Ghent Altarpiece, u: *The Art Bulletin*, Vol. 17., No. 4., College Art Association, 1935.

SCHAPIRO, MEYER, A Note on the Mérode Altarpiece, u: *The Art Bulletin*, Vol. 41., No. 4., College Art Association, 1959.

SNYDER, JAMES, Northern Renaissance Art: *Painting, Sculpture, The Graphic Arts from 1350 to 1575*, Pearson, 2004.