

Ikonografsko-ikonološka analiza ciklusa drvoreza na temu Apokalipse Albrechta Dürera

Šalinović, Ana

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:647882>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-23**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Ana Šalinović

**Ikonografsko-ikonološka analiza ciklusa drvoreza na
temu Apokalipse Albrechta Dürera**

Završni rad

Zadar, 2018.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (dvopredmetni)

Ikonografsko-ikonološka analiza ciklusa drvoreza na temu
Apokalipse Albrechta Dürera

Završni rad

Student/ica:

Ana Šalinović

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Ivan Josipović

Zadar, 2018.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ana Šalinović**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Ikonografsko-ikonološka analiza ciklusa drvoreza na temu Apokalipse Albrehta Dürera** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 11. rujna 2018.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Ikonografsko-ikonološka metoda.....	2
3. Albrecht Dürer	4
4. Apokalipsa	6
5. Analiza drvoreza	9
5.1. Mučeništvo Ivana Evanđelista (slika 3).....	9
5.2. Krist između sedam zlatnih svijećjaka (slika 4)	9
5.3. <i>Majestas Domini</i> – Krist na prijestolju, tetramorf i 24 starca Apokalipse (slika 5) ..	10
5.4. Četiri jahača Apokalipse (slika 6)	12
5.5. Otvaranje petog i šestog pečata (slika 7).....	12
5.6. Četiri anđela zadržavaju četiri vjetra (slika 8).....	13
5.7. Sedmi pečat i prve četiri trube (slika 9).....	13
5.8. Šesta truba: četiri anđela osvete i vojska konjanika (slika 10).....	14
5.9. Ivan guta knjigu (slika 11).....	15
5.10. Žena odjevena u Sunce i sedmoglavi zmaj (slika 12).....	15
5.11. Sveti Mihovil pobjeđuje Sotonu (slika 13)	16
5.12. Zvijer iz mora i zvijer s kopna (slika 14).....	17
5.13. Poklonstvo Jaganjcu (slika 15)	17
5.14. Velika babilonska bludnica (slika 16).....	18
5.15. Sputavanje zvijeri i Novi Jeruzalem (slika 17).....	19
6. Zaključak.....	20
7. Literatura.....	21
8. Grafički prilozi.....	23

Ikonografsko-ikonološka analiza ciklusa drvoreza na temu Apokalipse Albrehta Dürera

Ciklus od petnaest drvoreza na temu Apokalipse jednog od najznačajnijih njemačkih umjetnika Albrehta Dürera predstavlja jedan od najuvjerljivijih i najpogodnijih primjera za ikonografsko-ikonološku analizu navedene biblijske teme. Unatoč tome što postoje i određeni elementi pojedinih likovnih prikaza koji u ikonografskom smislu nisu do kraja razjašnjeni i potvrđeni od strane stručnjaka, jasno je da je Dürer uglavnom vjerno slijedio novozavjetni tekst koji je uostalom dao tiskati na poledinu svakog drvoreza. Uzevši u obzir da se u 15. stoljeću tiskarski stroj pojavio tek šezdesetak godina prije objave drvorezâ, ne treba nas čuditi velika popularnost i brzo širenje Dürerova ciklusa diljem Europe. Njegov imanentan uspjeh posljedica je i tadašnjeg općeg iščekivanja kraja svijeta 1500. godine među njemačkim stanovništvom, a čiji je strah Dürer zasigurno dodatno pojačao odabravši upravo ovu temu za svoj ciklus.

Ključne riječi: Apokalipsa, ciklus drvorezâ, Albrecht Dürer, ikonografsko-ikonološka analiza

1. Uvod

Apokalipsa je tema koja ostavlja mnogo prostora umjetnicima za izražavanje njihove kreativnosti, mašte pa i likovne sposobnosti općenito te je iz istih razloga nerijetko bila interpretirana u različitim razdobljima povijesti umjetnosti. Unatoč tome, zbog njezine kompleksnosti i alegorijske prirode, rijetki su bili umjetnici koji su se odlučili prikazati ju u cijelosti, dok su češći prikazi pojedinačno izdvojenih scena. Albrecht Dürer, posrednik između sjevernjačke kasnogotičke i talijanske renesansne umjetnosti, odlučio se prikazati gotovo sve scene Ivanove Apokalipse sažimajući ih u jedan ciklus drvoreza. Pritom pozornost valja obratiti na društvene, političke i kulturne okolnosti u kojima je taj ciklus objavljen, a o čemu će više riječi biti u jednom od narednih poglavlja.

Cilj prvog poglavlja jest objasniti čitatelju metodu ikonografsko-ikonološke analize u povijesti umjetnosti koja će biti provedena pri obradi pojedinačnih drvoreza. Nadalje, kako bi ona uopće mogla biti provedena, valja se upoznati s početkom Dürerova rada te s razlozima i okolnostima objave tog remek-djela koje je u likovno-stilskom pogledu mješavina sjevernjačke kasne gotike i renesanse. Apokalipsa je oduvijek predstavljala dobar, ali i iznimno kompliciran predmet raznih proučavanja i istraživanja s obzirom na to da se najveći dio okolnosti vezanih uz njezin nastanak ne može sa sigurnošću potvrditi, tako da teorije i tumačenja ostaju mnogobrojna, a u ovom radu donesena su ona koja su prema mišljenju većine stručnjaka najzastupljenija i najvjerojatnija. Kroz analizu drvoreza koja predstavlja središnje poglavlje ovog rada, biti će uočljiva problematika višestrukih mišljenja, koja unatoč tome često ostaju nedovoljno argumentirana jer višeznačnost određenih prikazanih aktera i simbola ne dopušta donošenje nikakvih apodiktičkih zaključaka.

2. Ikonografsko-ikonološka metoda

Ikonografija kao znanstvena disciplina, čiji naziv u doslovnom prijevodu s grčkog znači *opis slike*, za glavni cilj ima proučavati i razlučivati elemente umjetničkog djela koji su prisutni izvan likovne sfere. Njezin zadatak je i proučavanje prikazanih tema te njihova neposrednog odnosa s umjetnikom, tj. značenja i sadržaja koje je umjetnik namijenio nekom elementu ili motivu likovnog djela.¹ Osim toga, istraživanje ikonografije širi se i na područje proučavanja i ispitivanja vrelâ kojima se umjetnik služio pri stvaranju likovnog djela.

Povijesni počeci ikonografije nisu s točnošću definirani, no jedan od prvih ikonografa bio je Giovanni Pietro Bellori iz 17. stoljeća, G. E. Lessing iz 18., dok su nešto značajnija istraživanja započela u 19. stoljeću kad se uspostavlja značajni pregled kršćanske ikonografije, a tad djeluje i Aby Warburg (1866.-1929.), jedan od najznačajnijih povjesničara umjetnosti koji se smatra utemeljiteljem ikonološke interpretacije. Njegov nasljednik bio je Erwin Panofsky (1892.-1968.), čije se teorije i sheme primjenjuju sve do danas. Prema Panofskom, ikonografsko proučavanje može se podijeliti na tri faze: *predikonografski opis* koji se, uvjetno rečeno, temelji na numeriranju i imenovanju predmeta i detalja vidljivih na umjetničkom djelu; u drugoj fazi, nazvanoj *ikonografski opis*, povjesničar umjetnosti interpretira temu djela te pokušava dati značenje svim elementima uočenima u prvoj fazi; dok treća faza, *ikonografska interpretacija*, za cilj ima pronalaženje dubljeg smisla i značenja koje je autor djela svojevolumeno unio u rad.² Ikonologija se prema nekim stručnjacima shvaća kao posljednja faza ikonografskog proučavanja i analize. Za provođenje ikonološke interpretacije nužno je barem osnovno poznavanje kulturnih, društvenih i političkih prilika u vrijeme nastanka određenog umjetničkog djela, zbog toga što je njezin temelj prepoznavanje izvanjskih čimbenika koji su utjecali na umjetnika unutar nekog razdoblja. Upravo u tome se ikonološka interpretacija razlikuje od treće faze – ikonografske interpretacije – koja, kao što je prethodno navedeno, nastoji razlučiti i spoznati značenje koje je umjetnik svjesno implementirao u svoje djelo. Iz tog razloga ikonološka interpretacija je za razliku od ikonografske, gotovo uvijek provediva.³

¹ LEKSIKON, 2000. [1979.], 21.

² R. VAN STRATEN, 2003., 10-16.

³ R. VAN STRATEN, 2003., 19-21.

Marina Vicelja-Matijašić naglašava jasnu razliku koju je Panofsky utvrdio između ove dvije discipline. Tako područje bavljenja ikonografije ograničava na simbole u njihovom izvornom, često jedinom značenju, koje je lako prepoznatljivo i čitljivo. Ikonologija je s druge strane usmjerena ka simbolima za čije je čitanje potreban širi kontekst i veće poznavanje okolnosti i utjecaja na nastanak nekog djela. Prema tome, ikonografiju definira kao metodu analize, a ikonologiju kao metodu sinteze.⁴

Radovan Ivančević upozorava na važnu razliku između onoga što neko djelo prikazuje i onoga što je njegovo značenje. Ikonografiji pripisuje definiciju identifikacije, tj. smatra da je njezin cilj odgovoriti na pitanje tko ili što je prikazano na nekom djelu, uzimajući u obzir podrijetlo riječi ove znanstvene discipline (grč. *eikon*= slika, *graphein*= pisati). Ikonologija, čiji drugi dio riječi, *logos*, znači riječ ili misao, prema istom autoru, pronalazi i tumači smisao i značenje likovnog djela.⁵ Jednako tako smatra da ikonografija prelazi u ikonologiju čim prijeđe iz pukog opisa u dublju analizu i otkrivanje značenja.⁶

Ikonografsko-ikonološka metoda jedna je od najpopularnijih metoda analize i interpretacije likovnih djela u povijesti umjetnosti. U konačnici, temelji se na razumijevanju značenja određenoga umjetničkog djela, uzimajući pritom u obzir društveni, politički i kulturni kontekst vremena njegova nastanka te shvaća smisao djela upravo iz te pozicije.⁷

⁴ M. VICELJA-MATIJAŠIĆ, 2013., 97.,98.

⁵ R. IVANČEVIĆ, 2005., 119.

⁶ R. IVANČEVIĆ, 2000. [1979.], 30.

⁷ J. K. EBERLEIN, 2007., 161.

3. Albrecht Dürer

Albrecht Dürer, jedno od najznačajnijih imena njemačkog renesansnog slikarstva, rođen je 21. svibnja 1471. godine u Nürnbergu, koji je u to doba bio jedan od najznačajnijih njemačkih gradova. Sve do svoje smrti 6. travnja 1528., izradio je više od 1100 crteža, 34 akvarela, 108 bakroreza i gravura, oko 246 drvoreza i 188 slika. Od malih nogu bio je pod značajnim utjecajem oca koji je vodio obiteljsku zlatarsku radionicu, pa nije čudno da su preciznost i istančanost neke od glavnih karakteristika njegovog rada.⁸

Godine 1486. otac ga je poslao u radionicu slikara Michaela Wolgemuta, koja je u to doba bila najuspješnija u Nürnbergu, a 1490., tada devetnaestogodišnji Dürer, kreće po prvi put na svoj obrazovni put od Frankfurta i Colmara, do Basela i Strasbourga gdje je stjecao iskustva u raznim radionicama. U Nürnberg se vratio 1494. godine, a već par tjedana kasnije otišao je na svoje prvo putovanje u talijanske zemlje, u Padovu, Mantovu i Veneciju, koje je, uzmemo li u obzir djela nastala u tom razdoblju njegovog života, zasigurno otvorilo vrata daljnjem Dürerovom stilskom razvoju, novim interesima te kasnijom željom za povratkom u te krajeve.⁹ Nakon povratka u Njemačku, Dürer se vratio suradnji s radionicama, a povezo se i s prvim mecenom, knezom Friedrichom Saskim. Ipak, sve se promijenilo 1498. godine kad je nastalo remek-djelo zapadne umjetnosti, a ujedno i prvi Dürerov svjetski uspjeh, ciklus drvoreza na temu Apokalipse. To djelo nastalo za vrhunca apokaliptičnog duha u Njemačkoj i Europi općenito, iskazuje Dürerov talent i smisao za iznimno komplicirane kompozicije donesene na dotad nepoznat način, detalje i ekspresiju s kasnogotičkim elementima snage, ekspresivnosti i linearnosti koji dominiraju čitavom serijom. Upravo je ovo djelo zauvijek promijenilo moć i snagu grafičke umjetnosti, a Düreru otvorilo put ka daljnjem razvoju.¹⁰

Odabir grafike kao medija na kojem će prikazati vizije Sv. Ivana, neki autori pripisuju ekonomskoj nuždi, Dürerovom isticanju važnosti linije nad bojom (radi čega je bio kritiziran tijekom putovanja u Italiju) ili pak osjećaju da će putem grafike dosegnuti veću dozu originalnosti.¹¹ Bez obzira na razlog, proizvodnja grafičkih otisaka ostavila je utjecaj na cjelokupan Dürerov umjetnički izričaj, na njegov brzi uspjeh i popularnost u 16. stoljeću, s obzirom da je putem toga novog medija u kratkom roku mogao doprijeti do većeg broja ljudi

⁸ N. WOLF, 2007., 7-8.

⁹ S. ZUFFI, 1998., 16.

¹⁰ M. PALTRINIERI - F. DE POLI, 1979., 12-13.

¹¹ E. PANOFKY, 1955., 44.

nego što bi to bilo da se odlučio za izradu slika. Povijesno-društvene okolnosti nastanka ovog ciklusa također su pogodovale odabiru umjetničkog medija. Naime, krajem 15. stoljeća kulminirao je apokaliptički duh koji je vladao Njemačkom te cjelokupno kaotično stanje među njemačkim stanovništvom koje je predviđalo kraj svijeta 1500. godine. Također, različiti događaji poput potresa, kuge, gladi, seljačkih pobuna i pomrčina Sunca pridonijeli su sveprisutnom strahu i predviđanju svršetka svijeta od strane većine stanovnika. Dürerov odgovor na to stanje upravo je ciklus kojim tehnika drvoreza dobiva novo mjesto u povijesti umjetnosti i na kojem se temelje gotovo sve kasnije interpretacije te religiozne teme.¹² Sam umjetnik bio je pobornik Luthera i reformacije do koje je došlo dvadesetak godina poslije objave ciklusa, a za koju je teren bio spreman već krajem 15. stoljeća.¹³ Cjelokupna reformatorska atmosfera u Njemačkoj pred rascjepom kršćanstva, zasigurno je inspirirala Dürerov ciklus u kojem mnogi vide direktne kritike upućene Crkvi.

¹² N. WOLF, 2007., 25.

¹³ Iako je bio pobornik Lutherovih i reformatorskih ideja, nije podržavao njegova često ekstremna ikonoklastička načela, kao ni brojne progone i ubojstva koja su se dogodila u tom periodu. Vidi: M. PALTRINIERI - F. DE POLI, 1979., 88-89.

4. Apokalipsa

Apokalipsa ili Otkrivenje Sv. Ivana Apostola predstavlja posljednju knjigu Novog zavjeta i Biblije općenito. Za razliku od starozavjetnih apokaliptičkih knjiga koje su pisane na aramejskom, Ivanova Apokalipsa kao i sve knjige Novog zavjeta, napisana je na grčkom jeziku iz kojeg dobiva i ime koje znači „otkrivenje“ ili „objava“.¹⁴

S obzirom na to da je Biblija sama po sebi književno djelo, izvršena je podjela na književne vrste. Apokalipsa kao knjiga prožeta simbolima, alegorijama, prenesenim značenjima i, najvažnije, viđenjima Ivana Evanđelista, spada u proročku vrstu.¹⁵ Važno je naglasiti da je ona po svom sadržaju jedina proročka knjiga Novoga zavjeta, za razliku od ostalih koje su povijesne ili pak didaktičke (poučne). Jednaka podjela provedena je i među knjigama Staroga zavjeta.¹⁶

Odgovor o podrijetlu Apokalipse varira ovisno o stručnjaku i autoru koji je o toj problematici pisao, no jasne su povezanosti s određenim starozavjetnim knjigama. U prvom redu to je židovska apokaliptička Danijelova knjiga iz 2. st. pr. Kr., zatim petoknjižne knjige koje govore o Mojsijevu životu, ali i ostale proročke knjige koje su također pripadale istom književnom žanru. O autorstvu Apokalipse također se vode razne polemike. Naime, jasno je da je autor lik po imenu Ivan jer se njegovo ime spominje četiri puta, no u knjizi nigdje nije dalje razrađeno tko je on točno bio, tako da teorije variraju od toga da je autor Ivan Starješina, Ivan Krstitelj i njegovi sljedbenici ili pak, najprihvaćenija i najpopularnija teorija, da je autor Ivan Evanđelist i apostol koji je knjigu napisao za vrijeme progonstva na otok Patmos.

Prevladavajuće je mišljenje koje nastanak Apokalipse smješta u vrijeme rimskog cara Domicijana (81.-96.), dok nešto manji broj stručnjaka smatra da je knjiga nastala neposredno nakon Neronovih progona kršćana (do 68. godine). Neovisno o točnom odgovoru, važno je znati da je cijela knjiga svojevrsna alegorija pobjede kršćanstva nad bezboštvom Rimskog Carstva te neki oblik utjehe vjernicima. Tako su gotovo svi zli i demonski likovi Apokalipse simbolizirali nekog od careva, Rim, cijelo Carstvo ili pak kršćanske progone koji su

¹⁴ R. H. MOUNCE, 1997., 21-22.

¹⁵ Autorica Francesca Taddei ipak uspostavlja razliku između proročke i apokaliptičke vrste u koju ubraja Ivanovu Apokalipsu. Naime, ona naglašava da se apokaliptička vrsta nadovezuje na proročku. Razliku vidi u tome što su proroci slušali Božju riječ i objavu, dok autori različitih otkrivenja i apokaliptičkih djela Starog zavjeta, te Ivan u Novom, imaju viđenja sa simboličkim značenjima. Vidi: F. TADDEI, 2010., 59.

¹⁶ W. HARRINGTON, 1995., 101-102.

najizraženiji bili za vrijeme prethodno spomenutih careva Domicijana i Nerona, koji su sami sebe nazivali bogovima i kažnjavali kršćane koji su ih odbijali štovati kao takve.¹⁷ Unatoč jasnim porukama koje otkrivaju da se radi o Rimskom Carstvu, kasnije su generacije i stoljeća počela modificirati alegorijsko značenje kako bi ga prilagodili svojoj trenutnoj političkoj i vjerskoj situaciji. Tako je u doba križarskih ratova lik Zvijeri iz Apokalipse umjesto rimskog cara, kršćanima počeo predstavljati islam, u doba reformacije katolici su ga shvaćali kao simbol protestanata, a protestanti kao svo zlo koje leži u papinskom Rimu.¹⁸

Apokalipsa je u suštini poslanica, samo što za razliku od ostalih nije upućena jednoj kršćanskoj zajednici već nekoliko Crkvi u Maloj Aziji. Tih je Crkvi bilo sedam, a razlog zbog kojih ih je određeno upravo toliko ostaje nepoznat, iako, uzevši u obzir da je cijela Apokalipsa konstruirana oko savršenog i svetog broja sedam, ta teorija ostaje među najprihvaćenijima. Nakon uvoda i prve vizije u kojoj Bog poručuje Ivanu da se obrati Crkvama, slijede pisma te ostale Ivanove vizije, kataklizme i katastrofe na Zemlji koje su samo uvod u konačnu borbu Krista i Sotone, pobjedu kršćanstva i osnivanje Novog Jeruzalema.¹⁹

Dürerova interpretacija Apokalipse ostavila je toliko veliki trag u povijesti umjetnosti da se prikazivanje te ikonografske teme može podijeliti na ono prije 1498. godine i poslije toga, odnosno prije i poslije objave njegova ciklusa drvoreza. Prikazi Apokalipse u umjetnosti katakombi i na ranokršćanskim sarkofazima nisu zastupljeni zbog činjenice da je ona u zapadnoj Crkvi kanonskom knjigom priznata tek u 3. stoljeću.²⁰ Neki od njezinih najranijih prikaza datiraju se u 5. stoljeće, kao na primjer mozaici u Rimu i Ravenni. Krajem 8. stoljeća, u razdoblju karolinške renesanse, španjolski opat Beatus napisao je komentare Apokalipse prema kojem se u kasnijim stoljećima, posebice u Španjolskoj, Francuskoj i Engleskoj, izrađuju iluminirani rukopisi u formama minijatura kodeksa, zatim freske, vitraji, tapiserije...²¹

Godine 1498. objavljena su dva izdanja Dürerove Apokalipse, jedno popraćeno tekstem na latinskom, a drugo na njemačkom jeziku.²² Dürer je za uzor u ikonografiji i ponekim

¹⁷ R. H. MOUNCE, 1997., 21-39.

¹⁸ J. HALL, 1991., 235.

¹⁹ L. RÉAU, 1957., 667.

²⁰ S druge strane, Apokalipsa će u istočnoj Crkvi priznata kanonska knjiga postati tek od 14. stoljeća, pa su početak, bitni razvoj i primjena njezine ikonografije bili *par excellence* kreacije zapadnjačke umjetnosti. Vidi LEKSIKON, 2000. [1979.], 136.

²¹ Usporedi LEKSIKON, 2000. [1979.], 136.

²² E. PANOFSKY, 1955., 51.

kompozicijama izravno koristio drvoreze nirnberške ilustrirane Biblije svog kuma Antona Kobergera, no do 1498. godine još nije postojala takva interpretacija u kojoj je prikazana sva dramatičnost, ekspresivnost i duhovnost Apokalipse.²³ Osim nirnberške, Dürerovom ciklusu prethodila je i Biblija iz Kölna, objavljena dvadesetak godina ranije, a koja predstavlja prvu tiskanu Bibliju u Njemačkoj popraćenu drvorezima od kojih nekoliko pripada i posljednjoj biblijskoj knjizi Apokalipsi, a koja je, osim Düreru, poslužila i Kobergeru za tiskanje nirnberške Biblije.²⁴ Već samim konceptom objave posljednje knjige Biblije, koja osim teksta sadržava i slike koje se mogu promatrati i proučavati kao zasebna cjelina, Dürer se odmaknuo od prethodnih načina prikazivanja koji su često ispreplitali tekst s ilustracijama. Naime, naličja stranica od vrha do dna zauzimaju drvorezi lišeni bilo kakvih natpisa osim umjetnikova potpisa, dok se biblijski tekst nalazi s druge strane. Time je autor uspio zadržati čitateljevu pozornost kako na tekstu, tako i na samom likovnom sadržaju, bez da uspoređuje tekst s ilustriranim prikazom.²⁵

²³ Vidi: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/12/2apocaly/00title1.html> (pristupljeno 12. srpnja 2017.).

²⁴ L. RÉAU, 1957., 677.

²⁵ E. PANOFSKY, 1955., 52.

5. Analiza drvoreza

Ovaj ciklus drvoreza zauvijek je promijenio povijest grafičke umjetnosti jer je upravo to područje na kojem je Dürer najviše mogao iskazati svoj talent i majstorstvo. Osim toga, nakon prvog putovanja u Italiju, Dürer je u Njemačku donio renesansne utjecaje koje je u određenoj mjeri unio i u ovaj ciklus, što također predstavlja novinu u sjevernjačkoj grafičkoj umjetnosti koja je dotad bila isključivo gotička te vrlo statična i kruta. Na četrnaest drvoreza, inspirirajući se Kobergerovom Biblijom, Dürer je uspio predočiti gotovo čitav tekst Otkrivenja prevodeći ga, u brojnim slučajevima, doslovno u ikonografske simbole i zatvorene kompozicije sa Sv. Ivanom Evanđelistom koji igra ulogu posrednika između promatrača i drvoreza.²⁶ Čitav ciklus danas se čuva u Staatliche Kunsthalle u Karlsruheu, a svaki drvorez ima dimenzije 39 x 28 cm.²⁷

5.1. *Mučeništvo Ivana Evanđelista (slika 3)*

Bez obzira na to što se ova tema ne spominje u samoj knjizi Otkrivenja, ona predstavlja početak ciklusa Dürerove Apokalipse. Naime, prema Zlatnoj legendi, dok je Ivan Evanđelist boravio u Efezu, rimski car Domicijan ga je progonio dva puta, a kad je odbio prinijeti žrtvu paganskim bogovima, ovaj ga je odlučio baciti u kotao vrelog ulja nakon čega je čudom ostao neozlijeđen.²⁸ Tada je protjeran na otok Patmos na kojem je zapisao svoje vizije koje je doživio za vrijeme mučeništva.²⁹ Dürer je prikazao Sv. Ivana u kotlu, dok krvnici potpaljuju vatru pod njim i polijevaju ga vrelim uljem u prisustvu cara i brojne publike u pozadini.

5.2. *Krist između sedam zlatnih svijećnjaka (slika 4)*

Glas se obratio Ivanu s porukom da prenese svoje viđenje sedam crkvenih zajednica u Maloj Aziji. Glas je dolazio od Sina Čovječjega, odjevenog u dugu haljinu, duge kose i brade, koji je sjedio među sedam svijećnjaka koji predstavljaju crkvene zajednice, dok Ivan kleči

²⁶ E. PANOFKY, 1955., 53.

²⁷ Vidi: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/12/2apocaly/00title1.html> (pristupljeno 12. srpnja 2017.)

²⁸ Prvi put kad ga je htio pogubiti, car Domicijan pružio je Sv. Ivanu kalež s otrovanim vinom. Odatle podrijetlo njegova atributa, kaleža s vinom, iz kojeg je, kad je Ivan odlučio popiti, izašao otrov u obličju zmije. Vidi: LEKSIKON, 2000. [1979.], 309.

²⁹J. HALL, 1991., 126.

pred Njim u molitvenom stavu.³⁰ U lijevoj ruci Krist drži knjigu zapečaćenu sa sedam pečata, u desnici sedam zvijezda koje su zapravo anđeli sedam Crkvi prikazanih u vidu svijećnjaka, dok mu iz usta izlazi dvosjekli mač. Svi simboli koje je Dürer prikazao na ovom drvorezu potječu iz Staroga zavjeta te su doslovno prevedeni iz biblijskog teksta. Tako, na primjer, dvosjekli mač, koji je simbol za snagu i važnost Božanske riječi, potječe još iz knjige proroka Izaije. Nadalje, sedam svijećnjaka neki autori povezuju sa sedmerokrakim svijećnjakom Salomonova hrama.³¹ Poput prethodnog prikaza mučeništva Sv. Ivana Evanđelista, Dürer je kompoziciju ovog prikaza preuzeo iz Quentell-Kobergerove Biblije.³²

5.3. *Majestas Domini – Krist na prijestolju, tetramorf i 24 starca Apokalipse (slika 5)*

Na trećem drvorezu prikazano je Ivanovo drugo videnje Krista. Ovaj put On je na prijestolju, sedam gorućih zubalja nalazi Mu se poviše glave, okružen je četirima apokaliptičkim zvijerima te s dvadeset i četiri starješine na prijestoljima sa zlatnim krunama i citrama, a Sv. Ivan kleči pred njim.³³ Frontalno prikazan Krist na prijestolju okružen je dvostrukom ovalnom mandorlom što je jedan od najtipičnijih prikaza Krista u srednjem vijeku, zvan *Majestas Domini*. Gorući zupci koje Dürer smješta poviše Krista simbol su sedam Duhova Božjih. Apokaliptičke zvijeri grupirane su oko prijestolja, a Sv. Ivan bilježi ih na sljedeći način: „Prvo je Biće slično lavu; drugo je Biće slično [j]uncu;³⁴ treće Biće ima lice kao u čovjeka, a četvrto Biće slično orlu u letu. Četiri Bića, svako od njih sa po šest krila, puna su očiju okolo i iznutra.“³⁵ Navedena bića u likovnim prikazima bivaju modificirana. Naime, smanjuje im se broj krila na dva i postaju nalik čovjeku, orlu, lavu i teletu te predstavljaju tetramorf, tj. simbole četiriju evanđelista. Kad četiri Bića ponavljaju molitvu Kristu, 24 starca ničice padaju pred Kristom skidajući krune s glave i pridružuju im se u molitvi.³⁶

³⁰ J. HALL, 1991., 235.

³¹ L. RÉAU, 1957., 686.

³² E. PANOFSKY, 1955., 53.

³³ J. HALL, 1991., 235.

³⁴ U kasnijim izdanjima *Leksikona ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, među koje spada i IV. izdanje koje koristim, greškom umjesto riječi „juncu“ piše „suncu“. Naime, navedena se pogreška može uočiti kada se konzultira originalno prvo izdanje iz 1979. godine jer u njemu ispravno piše „juncu“. Usporedi LEKSIKON, 1979., 122; LEKSIKON, 2000., 137.

³⁵ LEKSIKON, 2000. [1979.], 137.

³⁶ LEKSIKON, 2000. [1979.], 137.

Upravo tako ih je i Dürer prikazao, u bijelim haljinama, u zanosu, neke s citrama i krunama na glavi, a neke kako ih spuštaju u čast Kristu, istovremeno držeći harfe ili posude s miomirisima u rukama. Točna ikonografija, tj. pitanje koga zapravo starješine predstavljaju, nije do kraja razjašnjena, već ovisi o različitim autorima i vjerovanjima. Tako ih neki tumače kao „židovsku varijantu dvadeset i četiri boga – zvijezda babilonskog panteona“, a drugi pak kao prikaz „dvadeset i četiri porodične poglavice Aronovih svećenika“.³⁷ Jedna od najprihvaćenijih teorija jest ta da simboliziraju dvanaest proroka ili patrijarha i dvanaest apostola, što zapravo znači jedinstvo Staroga i Novog zavjeta. Paralelno s ovom, javlja se teorija o tome da su naspram četiri Bića oko Krista koja predstavljaju četiri evanđelista, tj. Evanđelja, starješine zapravo simbol dvadeset i četiri knjige Starog zavjeta.³⁸ Svi grupirani likovi na ovom prikazu počivaju na svojevrsnom oblaku iz kojeg se šire munje i gromovi koje aludiraju na Božju objavu na Sinaju, a koje će se ponavljati i u kasnijim vizijama.³⁹

Na istom drvorezu Dürer se odlučio prikazati i prvu scenu petog poglavlja koje započinje otvaranjem knjige zapečaćene sa sedam pečata. Naime, u tom kodeksu, ili pak u svitku koji je stariji oblik knjige, stoji sudbina čovječanstva koju je Bog zapisao. U Ivanovoj viziji ta knjiga se nalazila u desnoj ruci Kristovoj. Podno Krista na Dürerovom drvorezu nalazi se anđeo koji traži nekog dostojnog da otvori zapečaćenu knjigu, no nakon što nije nikoga pronašao za taj zadatak, ražalošćenom Ivanu prilazi jedan od starješina i tješi ga govoreći mu da će se knjiga ipak otvoriti te da će to biti „lav iz Judina plemena, Davidov izdanak“.⁴⁰ Tad se pojavio žrtveni simbol ranjenog Jaganjca s desne strane Bogu, prikazan s nogama položenima na knjigu, sa sedam rogova i isto toliko očiju koji simboliziraju Božju moć i sveobuhvatnost, kojem su se poklonili dvadeset i četiri starca i četiri krilata Bića koji sad veličaju čin žrtve i otkupljenja Jaganjca koji je iz tog razloga jedini dostojan otvoriti knjigu.⁴¹ U Ivanovoj viziji zabilježeno je da se pred Kristom pružalo more poput stakla ili kristala koje je Dürer u svojoj likovnoj interpretaciji zamijenio vedutom grada u donjem registru, želeći time vjerojatno naglasiti suprotnost ovozemaljskog i nebeskog svijeta.

³⁷ R. MOUNCE, 1997., 136-137.

³⁸ L. RÉAU, 1957., 690.

³⁹ R. MOUNCE, 1997., 137.

⁴⁰ R. MOUNCE, 1997., 144-145.

⁴¹ R. MOUNCE, 1997., 146.

5.4. Četiri jahača Apokalipse (slika 6)

Idući prikaz jedan je od najpopularnijih prikaza iz cjelokupne knjige Otkrivenja, a jednako tako i jedan od najpoznatijih Dürerovih prikaza iz cjelokupnog ciklusa. Nakon otvaranja svakog od prva četiri pečata pojavljuje se po jedan konjanik, tj. jahač Apokalipse. Prema biblijskom tekstu, oni se sukcesivno pojavljuju jedan po jedan, no Dürer ih je sve grupirao na jedan drvorez ne pridržavajući se u potpunosti Ivanova Otkrivenja. Time postiže veću dozu dinamičnosti i dramatičnosti prikaza, smanjuje opseg cjelokupnog ciklusa, ali i pokazuje slobodniji tretman figura koji je zasigurno posljedica njegova putovanja u Italiju gdje se susreo s brojnim renesansnim majstorima.

U stražnjem planu na konju bijelcu simbolički jaše lik Pobjednika s lukom i strijelom u ruci. Identifikacija ovog konjanika u ranijim stoljećima obuhvaćala je Krista ili Crkvu zbog činjenice da se u kasnijem poglavlju Krist pojavljuje na bijelom konju.⁴² S njegove desne strane lik koji predstavlja Rat s visoko podignutim mačem jaše na crvenom konju. Nakon što je Jaganjac otvorio treći pečat, pojavio se treći konjanik, središnja točka Dürerove kompozicije, koji jaše na vrancu i snažno zamahuje vagom koja simbolizira Glad. Lik u donjem lijevom kutu ploče, odnosno četvrti konjanik vrlo slabašna izgleda, pojavljuje se na sivom konju s trozupcem u ruci i simbol je Smrti ili pak Kuge.

Pod zadnjim jahačem se, paralelno s njegovom ulogom, otvara podzemlje koje proždire sve ljude pokraj kojeg je konjanik Smrti prošao. U Dürerovu prikazu to je biskup koji moguće predstavlja umjetnikovu kritiku Crkve.⁴³ Osim biskupa, nekoliko drugih likova također je na tlu i padaju pred naletom jahača i Podzemlja. Iako postoje različita tumačenja uloga i identifikacija pojedinačnih konjanika, jasno je napisano da „im je dana vlast nad četvrtinom zemlje da ubijaju mačem, glađu, kugom i zemaljskom zvjeradi“.⁴⁴

5.5. Otvaranje petog i šestog pečata (slika 7)

Autor Robert H. Mounce podijelio je pečate na dvije kategorije: s jedne strane to su prva četiri koja su predstavljala nesretna vremena nevolja koja prethode konačnom kraju svega; a s druge su ostala tri koja pružaju objašnjenje svrhe kršćanskog mučeništva.⁴⁵ S otvaranjem petog pečata Ivan je pod žrtvenikom vidio duše mučenika (žrtava Neronova

⁴² R. MOUNCE, 1997., 154.

⁴³ LEKSIKON, 2000. [1979.], 138.

⁴⁴ LEKSIKON, 2000. [1979.], 139.

⁴⁵ R. MOUNCE, 1997., 158.

progona) koji su umrli za svoju vjeru te koji su zazivali od Boga osvetu za njihovu prolivenu krv. Dürer tu grupu smješta u gornji registar drvoreza gdje ih prikazuje u trenutku dok im anđeli dijele bijele haljine kao simbol čistoće te im poručuju da „se strpe dok se ne ispuni broj njihovih sudrugova u službi i njihove braće koji imaju biti ubijeni kao i oni“.⁴⁶

Podno ove, veći dio drvoreza zauzima scena nakon otvaranja šestog pečata koja je početak kataklizmičkih posljednjih trenutaka. Smještajući Sunce s jedne, a Mjesec s druge strane, Dürer prikazuje kako dolazi do pomračenja Sunca i zakrvavljenja Mjeseca. Nakupina zvijezda koja je počela padati na Zemlju predstavlja ni više ni manje nego kraj pred dolazak Sina Čovječjeg. More i planine pokrenuli su se u potresu, a grupa ljudi sačinjena od djece, siromaha, bogataša, kraljeva, u donjem registru drvoreza kriju se i strepe pred Božjom srdžbom.⁴⁷

5.6. Četiri anđela zadržavaju četiri vjetra (slika 8)

Idući prikaz predstavlja scenu u kojoj je Ivan vidio četiri anđela koja zadržavaju četiri vjetra uništenja jer su dobili naredbu da pričekaju do trenutka kad sve Božje sluge budu zabilježene. Četiri anđela, tj. četiri vjetra, su poput jahača poslani na Zemlju s ciljem uništenja svega. Božje sluge kojih je ukupno 144 tisuće, pripadnici su dvanaest izraelskih plemena, 12 tisuća iz svakoga.⁴⁸ Prateći tekst, Dürer ih prikazuje na desnoj strani unutar kolone koja se proteže sve do planina u pozadini. U prednjem planu peti je anđeo koji pečatom Boga živoga obilježava čela odabranih koji pred njim kleče. Važno je naglasiti da je broj odabranih zapravo broj svih vjernika koji su živjeli u vrijeme ovoga događaja te da im je pečatom koji im anđeo dodijeli omogućen pristup u Kraljevstvo nebesko.⁴⁹

5.7. Sedmi pečat i prve četiri trube (slika 9)

Pola sata nakon što je Jaganjac otvorio sedmi pečat, pred Bogom se pojavljuje sedam anđela s trubama koje će signalizirati nove kataklizme i katastrofe te koje najavljuju krajnji dan Božjega gnjeva. Dürer anđele grupira s desne i lijeve strane Bogu, i to u trenutku dok im dodjeljuje trube, a u sredini ispred Njega, nad žrtvenikom, postavlja osmog anđela s kadionicom u kojem je miješao kâd s molitvama svetih. Njegova uloga tumači se kao uloga

⁴⁶ LEKSIKON, 2000. [1979.], 139.

⁴⁷ R. MOUNCE, 1997., 162.

⁴⁸ L. RÉAU, 1957., 700.

⁴⁹ R. MOUNCE, 1997., 168.

svojevrsnog nebeskog svećenika koji Bogu prinosi molitve. Nakon što je kadionicu napunio vatrom i prosuo je na zemlju, uslijedili su grmljavina, potresi i munje.⁵⁰ Nakon što je prvi anđeo zatrubio, započinje niz katastrofa: tuča, oganj i krv koji uništavaju trećinu zemljine površine. Slijedi druga truba koju prati pad užarene gromade u more čiju trećinu pretvara u krv. Na oglašavanje treće trube na vode tekućice s neba pada velika zvijezda i pretvara ih u gorku vodu. S četvrtom trubom Suncu i Mjesecu smanjila se trećina uobičajenog svjetla.⁵¹ Pojava orla na nebu koji upozorava ljude na zemlji što će se dogoditi nakon što se oglase iduća tri anđela, predstavlja stanku između prve četiri i ostale tri trube. Dok su zla koja su posljedica prvih četiriju truba bile prirodne katastrofe, ona koja budu posljedica preostalih truba biti će direktno usmjerena na čovječanstvo.⁵²

Dürer vjerodostojno prikazuje sva četiri opisana čina te ih majstorski smješta u jedan prizor, odvajajući nebeski prostor s anđelima-trubačima od zemaljskog koji je prikazan u trenutku razaranja. Na grad pada tuča, oganj, hara požar, brodovi tonu, ljudi se utapaju, a Dürer prikazuje i orla iz čijih usta izlazi krik „*Jao!*“ onoliko puta koliko je truba preostalo, dakle tri puta. Prema Louisu Réau, Dürer je onaj koji je napravio pogrešku u transkripciji, odnosno do 15. stoljeća glasnik nesreće za posljednje tri trube nije bio orao nego anđeo.⁵³ U isti prikaz Dürer smješta i scenu pada zvijezde nakon oglašavanja pete trube. Iako umjetnik na drvorezu to nije prikazao, njezin pad je otvorio bezdan na Zemlji iz kojeg su počeli izlaziti hibridni skakavci kao simboli uništenja, a koji su mjesecima mučili sve one ljude koji nisu bili obilježeni pečatom.⁵⁴

5.8. Šesta truba: četiri anđela osвете i vojska konjanika (slika 10)

Nakon što je šesti anđeo zatrubio, misteriozni glas sa žrtvenika naredio mu je oslobađanje četiriju anđela smrti i njihove brojne konjice koji su dotad mirovali kod rijeke Eufrata. Njihov identitet ostaje nepotvrđen ili pak varira ovisno o različitim autorima i tumačenjima. Prema Louisu Réau, to su ista četvorica anđela koji su imali zadatak zadržati četiri vjetra uništenja sve dok svi vjernici ne dobiju pečat.⁵⁵

⁵⁰ R. MOUNCE, 1997., 182-183.

⁵¹ LEKSIKON, 2000. [1979.], 140.

⁵² R. MOUNCE, 1997., 185-190.

⁵³ L. RÉAU, 1957., 701.

⁵⁴ J. HALL, 1991., 236.

⁵⁵ L. RÉAU, 1957., 703.

Dürer prikazuje ovu scenu na način da u gornjem registru drvoreza smješta Boga, anđela s trubom i žrtvenik s kojega se čuo glas. Podno njega, još uvijek na nebu, smješta konjicu koja dolazi po naredbi glasa sa žrtvenika u pomoć anđelima smrti. Konje prikazuje na isti način kako je to Ivan zapisao, tj. „lavljih glava što rigaju vatru i zmijolikih repova“, a prikazuje čak i vatru, dim i sumpor koji izlaze iz njihovih usta i ubijaju sve pred sobom.⁵⁶ U prednjem planu kaotična je scena gdje četiri anđela mačevima ubijaju mnoštvo među kojima su car, pučani i ostali.

5.9. Ivan guta knjigu (slika 11)

Jedan od najdoslovnije prevedenih Dürerovih prikaza upravo je ovaj koji pripada desetom poglavlju i predstavlja Ivanovu viziju anđela koji je „silazio s neba ogrnut oblakom, na glavi mu duga, lice mu kao sunce, a noge kao ognjeno stupovlje“.⁵⁷ Glas s neba zapovjedio je Ivanu da uzme knjigu iz ruke anđela te da ju proguta.

Dürer je izgled opisanog anđela iznimno detaljno i gotovo naivno preveo u likovni jezik, što mu je donijelo brojne kritike. U središtu je prikazao anđela odjevenog u košulju „načinjenu“ od stiliziranih oblaka, dok bi ispravniji prikaz bio običan oblak, zasigurno ne u vidu haljine. Ivanov opis anđelovih nogu nalik na ognjene stupove koji zapravo trebaju predstavljati vatru koja izgara u formi poput stupa, također je doslovno prikazan u vidu dvaju stupova s jonskom bazom s plamenom pri vrhu. Preneseno značenje umjetnik zapostavlja i pri obradi lika Ivana Evanđelista jer, za razliku od prikaza kod većine drugih umjetnika, gdje svetac klečeći preuzima knjigu od anđela, kod Dürera Sv. Ivan taj kodeks doslovno počinje gristi, tj. gutati ga. Naime, pravi je smisao poruke da knjiga predstavlja Riječ Božju upućenu Ivanu koju on treba prihvatiti te „progutati“ njezin duhovni sadržaj i smisao, a ne da na doslovan način proguta kodeks kao što je to Dürer prikazao.⁵⁸

5.10. Žena odjevena u Sunce i sedmoglavi zmaj (slika 12)

Ovaj drvorez predstavlja Ivanovu viziju žene odjevene u Sunce koja se pojavila nakon oglašavanja sedme trube. Dürer ju prikazuje slijedeći tekst iz knjige Otkrivenja, gdje je opisana kao „žena odjevena suncem, mjesec joj pod nogama, a na glavi vijenac od dvanaest

⁵⁶ R. MOUNCE, 1997., 204.

⁵⁷ R. MOUNCE, 1997., 207.

⁵⁸ L. RÉAU, 1957., 705.; R. IVANČEVIĆ, 2005., 127.

zvijezda“.⁵⁹ Na istom prikazu ona je već dala život malenom Djetetu koje će vladati svim narodima, a kojeg anđeli spašavaju od sedmoglavog zmaja i prinose Bogu na spas.⁶⁰ Prema srednjovjekovnim tumačenjima, žena koja bježi od zmaja upravo je Bezgrešna Djevica Marija; Sunce kojim je odjevena predstavlja Isusa; mjesec na kojem stoji simbol je prethodnika Kristova, Sv. Ivana Krstitelja; dvanaest zvijezda na kruni predstavlja Apostole, a krila na njezinim leđima, kojima će uspjeti pobjeći od zmaja, podsjetnik su na Kristove ruke na križu, a predstavljaju i božansko oslobođenje.⁶¹ S druge strane, postoji i interpretacija da je ona na tom prikazu zapravo simbol Crkve. Ono što je sigurno jest to da zmaj, kojem je svaka od sedam glava okrunjena, nosi identitet Sotone. Nadalje, tek rođenom Djetetu predodređeno je da će „vladati svim narodima palicom gvozdеном“, a što je bila i uloga mesijanskog Sina.⁶²

5.11. Sveti Mihovil pobjeđuje Sotonu (slika 13)

Ovaj trijumf Sv. Mihovila nad zmajem jedna je od najznačajnijih i jedna od tema najviše interpretiranih u kršćanskoj umjetnosti upravo zato što predstavlja alegoriju pobjede Crkve nad Sotonom. Naime, nakon prethodne scene došlo je do rata na nebu između sedmoglavog zmaja i njegovih anđela s arkandjelom Mihovilom i njegovom anđeoskom vojskom koja ga na kraju pobjeđuje i zbacuje na Zemlju. Ivan u tekstu navodi da je zmajevo ime „Đavao, Sotona, zavodnik svega svijeta“.⁶³ Iako je na nebesima zavladao mir i veselje, Sotona je sad zbačen s neba na Zemlju na koju dolazi pun gnjeva i okrutnosti, a ono što slijedi na Zemlji posljedica je toga što nije uspio zadržati svoj položaj na nebu i pobijediti Dobro i Boga. Osim Sv. Mihovila, kao glavnog protagonista pobjede nad Sotonom, autor Robert Mounce navodi i Jaganjca koji se žrtvovao za sve vjernike i oslobodio ih grijeha.⁶⁴

Sv. Mihovil prikazan je kako zabija koplje u jednu od zmajevih glava, od kojih svaka, prema nekim autorima, predstavlja po jedan smrtni grijeh, dok se ostali anđeli bore protiv

⁵⁹ R. MOUNCE, 1997., 236.

⁶⁰ LEKSIKON, 2000. [1979.], 141.

⁶¹ L. RÉAU, 1957., 709.

⁶² R. MOUNCE, 1997., 237-239.

⁶³ R. MOUNCE, 1997., 243.

⁶⁴ R. MOUNCE, 1997., 244.

čudovišta mačevima, lukom i strijelom.⁶⁵ Podno prikaza rata na nebu, Dürer smješta pejzaž s prikazom grada na kojem još uvijek vlada mir koji će uskoro biti narušen.

5.12. Zvijer iz mora i zvijer s kopna (slika 14)

Idući drvorez uvodi dvije nove apokaliptičke zvijeri: sedmoglavu zvijer s deset rogova koja izlazi iz mora i zvijer s ovnovskim rogovima koja izlazi iz Zemlje. S obzirom na to da one sa sedmoglavim zmajem iz prethodnog poglavlja utjelovljuju Sotonu i Zlo, nije zapanjujuće da su uspjele nagovoriti skupinu ljudi da im se klanjaju. Način na koji su to uspjele prikazao je i Dürer na drvorezu, oganj iz neba koji pada oko zvijeri s rogovima plod je njezinih nadnaravnih moći pomoću kojih je na tipično zavodljiv način, poput kakvog lažnog proroka, uspjela nagovoriti mnoštvo da bogohuli, da vrši idolatriju prema prvoj zvijeri te da prime njezin znak u vidu žiga na čelu ili na ruci.

Sedmoglava zvijer iz mora označuje rimskog imperatora Nerona, progonitelja kršćana, što dalje biva potvrđeno činjenicom da je žig kojim su se obilježavali bogohulnici, bio 666, broj koji je numerička vrijednost njegova imena. Naime, poznato je da su se gotovo svi rimski imperatori poistovjećivali s Bogom, tako da je vjerojatno da ranjena glava (krajnja desno na drvorezu) predstavlja Nerona, a ostalih šest također okrunjenih glava, ostatak linije rimskih imperatora.⁶⁶ Gornji registar drvoreza uključuje viziju Krista na oblaku sa srpom, zbog toga što je došlo vrijeme žetve koja je alegorija za konačni dolazak Božanskog suda.⁶⁷

5.13. Poklonstvo Jaganjcu (slika 15)

Dürer na ovom drvorezu iznimno detaljno grupira mnoštvo likova i sukcesivnih scena. Glavna figura ploče je Jaganjac u gornjem registru kojem se klanja mnoštvo koje predstavlja 144 tisuće otkupljenih. Svi nose palmine grane u rukama te zajedno sa dvadeset i četiri starješine i tetramorfom veličaju Boga. Na prikazu je prisutan i Ivan koji „sluša iz usta jednog od Staraca komentar, poetski tekst o nagradi onih koji dolaze iz velike nevolje, iz progona i mučeništva“.⁶⁸

⁶⁵ LEKSIKON, 2000. [1979.], 141.

⁶⁶ R. MOUNCE, 1997., 248-264.

⁶⁷ R. MOUNCE, 1997., 278.

⁶⁸ LEKSIKON, 2000. [1979.], 140.

5.14. Velika babilonska bludnica (slika 16)

Sedam anđela dobili su sedam čaša Božanskog gnjeva te im je zadatak bio istresti ih na nevjernički svijet u vidu Božanske osvete prema njima. Babilonska bludnica (na ovom drvorezu venecijanski model koji je Dürer portretirao na svom putu u Italiju) iz Ivanove vizije bila je nakićeno i bogato odjevena u skupocjene materijale i drago kamenje. U desnoj ruci drži „zlatnu čašu punu gnusobe i nečisti bluda njezina“, sjedi na sedmoglavoj zvijeri s rogovima, a Ivan ju je doživio opijenu od prolivene krvi svih onih mučenih svetaca i vjernika.⁶⁹ Poviše njih na drvorezu se nalazi i anđeo koji Ivanu pokazuje na taj prizor i predviđa njezin pad. Za razliku od mnogih likova u knjizi Otkrivenja, njezin identitet je otkriven u samom tekstu: „žena koju vidje grad je veliki što kraljuje nad kraljevima zemaljskim“.⁷⁰

Bludnica predstavlja Rim, grad čiji je prethodnik Babilon,⁷¹ koji u nazivu služi samo kao kamuflaža njezina pravog identiteta, a sedam zvjerskih glava predstavljaju sedam rimskih brežuljaka. S druge strane, luteranima je u 16. stoljeću, u skladu s njihovim uvjerenjima, više odgovaralo tumačenje bludnice kao papinskog Rima.⁷² Razmatrajući tu interpretaciju, neki autori došli su do problema pri objašnjavanju lika u krajnjem lijevom kutu. Naime, Dürer prikazuje redovnika u molitvenom stavu s pogledom prema desnoj strani, no nemoguće je odrediti je li on usmjeren prema Velikoj bludnici ili pak prema anđelima. Uzevši u obzir povijesni i vremenski kontekst nastanka ciklusa drvoreza, određeni autori ustraju u teoriji da se lik redovnika klanja Bludnici a ne anđelima, osjetivši u cijelom ciklusu, a pogotovo u ovom prikazu, iščekivanje reformacije koja nastupa dvadesetak godina nakon nastanka ciklusa.⁷³

Babilon, utjelovljenje zla na Zemlji, prikazan je u pozadini kako biva srušen u požaru nakon što je anđeo u more bacio veliku stijenu i odlučio o njegovoj sudbini. Otvorenim nebom prolaze jahač na konju bijelcu zvan Vjerni i Istiniti, a za njim i cijela nebeska vojska također na konjima. Konjanik je simbol Krista ratnika koji je pobjedonosni Mesija, a on je došao „posjeći narode mačem i vladati narodima željeznom palicom“. Njega, pak, slijede ratnici, tj. mučenici koji su umrli za vjeru.⁷⁴

⁶⁹ J. HALL, 1991., 237.

⁷⁰ R. MOUNCE, 1997., 309.

⁷¹ Babilon je u Starom zavjetu glavni idolopoklonički grad, a idolopoklonstvo je u njemu nazivano bludništvom.

⁷² L. RÉAU, 1957., 716.

⁷³ O. BÄTSCHMANN, 2004., 57-59.

⁷⁴ R. MOUNCE, 1997., 342-344.

5.15. *Sputavanje zvijeri i Novi Jeruzalem (slika 17)*

U priču vezanu uz posljednji drvorez ovog ciklusa, uvodi Ivanova vizija anđela koji je poslao sve ptice na nebu da se hrane mesom „kraljeva, vojskovođa, mogućnika, konja, jahača...“, tj. svih onih nevjernih koji su platili za svoje grijehе i nevjeru.⁷⁵ Dürer iz tog dijela prikazuje samo jato ptica na nebu, a prostor ostavlja dvama ostalim prizorima. U prednjem planu prikazana je scena u kojoj anđeo vezuje Zmaja-Sotonu i baca ga u Bezdan, tj. u Pakao. Pakao je, pak, kod Dürera prikazan kao otvor u zemlji. S okovima u jednoj i ključem u drugoj ruci, anđeo ga je zatvorio na tisuću godina kako više ne bi mogao zavoditi narode i tjerati ih na bogohuljenje. Dok je on zatvoren, nastupa Kristovo tisućugodišnje Kraljevstvo. Iako Dürer taj dio ne prikazuje, važno je znati da je nakon milenija zatočeništva, Sotona pušten na slobodu te da je ponovo zaveo narode. Međutim, ovaj put konačna sudbina ga je dočekala u vidu ognjenog sumpornog jezera gdje se pridružuje lažnim prorocima s dvanaestog drvoreza.

Osim njih trojice, za vrijeme Posljednjeg suda, jedne od najvažnijih biblijskih scena općenito, u ognjeno jezero biti će bačeni svi čije ime nije zapisano u knjizi života, tj. svi oni koji tijekom svog života nisu činili dobro.⁷⁶ Upravo ta scena Posljednjeg suda prethodi posljednjem Dürerovu drvorezu, a razlog zbog kojeg ju nije odlučio prikazati ostaje nepoznat.

U stražnjem planu drvoreza posljednja je vizija Apokalipse u kojoj anđeo Sv. Ivanu pokazuje novu zemlju i novo nebo, tj. Novi ili Nebeski Jeruzalem koji „silazi s neba od Boga“. To predstavlja novi svijet koji nastupa nakon prošlog, a u kojem je potpuno obnovljeno mjesto za Boga i njegov narod koji će zajedno živjeti bez ikakvih zala prisutnih u starom svijetu. Također, more više ne postoji jer je predstavljalo simbol neprijateljske moći.⁷⁷ Novi Jeruzalem simbol je i obnovljene Crkve, Kristove zaručnice koja predstavlja kontrast Babilonu-Bludnici. Ivan Evanđelist donosi detaljan opis grada te života u njemu: „gradski su razmjeri nečuveni, simbolički ističu savršenstvo Božjega grada. Grad je sazidan od najdragocjenijeg materijala, što dočarava neopisiv sjaj i veličanstvo novog Jeruzalema, neba“.⁷⁸

⁷⁵ LEKSIKON, 2000. [1979.], 142.

⁷⁶ R. MOUNCE, 1997., 359-363.

⁷⁷ LEKSIKON, 2000. [1979.], 143.

⁷⁸ B. DUDA, 1991., 1272.

6. Zaključak

Nakon sažetog uvoda u proces ikonografsko-ikonološke analize te kratkog upoznavanja sa životom i djelom Albrechta Dürera kao i društveno-političkim okolnostima vremena u kojem je živio, provedena je prethodno spomenuta analiza ciklusa drvoreza. Ikonološku interpretaciju u ovom slučaju otežala je činjenica da u mnogim prikazima umjetnik doslovno slijedi i u likovni jezik prevodi Ivanov biblijski tekst. Otkrivenje je samo po sebi knjiga prepuna prenesenih značenja, alegorija i simbola koji naprosto iziskuju drugačiju interpretaciju od one doslovne. Iako ta činjenica ne umanjuje vrijednost i značenje ovog ciklusa u povijesti umjetnosti, ona ne ide u korist autorima i stručnjacima koji interpretiraju ove drvoreze u kontekstu Dürerova vremena i pronalaze određene poveznice između ljudi i situacija u toj epohi s likovima i scenama prikazanim na drvorezima.

Sam razlog nastanka ovog umjetničkog djela zasigurno i jest vezan uz opće stanje uma uznemirenog i potresenog stanovništva te situaciju i položaj koje je kršćanstvo zauzimalo kroz 15. stoljeće, a čiji je krah uslijedio u prvoj polovici 16. stoljeća. S obzirom na to, ovaj ciklus se može tumačiti kao svojevrsna kulminacija svih strahova i iščekivanja njemačkog stanovništva, ali i kao anticipacija reformacije koju je sam umjetnik na kraju u određenoj mjeri i podržavao.

Kao što je Dürer rijedak umjetnik koji je odlučio prikazati i sažeti gotovo čitavu knjigu Apokalipse u jedan ciklus od 14 drvoreza,⁷⁹ jednako tako su rijetki autori i povjesničari umjetnosti koji su pisali o toj temi ili interpretirali cjelokupan ciklus. Razlozi ostaju nepoznati, no ovaj ciklus osim što je napravio prekretnicu u daljnjim likovnim prikazima na temu Apokalipse, predstavlja i najvažniji tiskarski produkt s kraja 15. i početka 16. stoljeća koji dovodi grafičku umjetnost na položaj na kojem se dotad zasigurno nije nalazila. Jednako tako, u likovnom pogledu nije bilo umjetnika koji je na sličan način kombinirao dva toliko različita stila i utjecaja, približujući odjeke talijanske renesanse sjevernim krajevima Europe. Uzevši sve to u obzir, s punim pravom se može tvrditi da ovaj ciklus ostaje nedovoljno zastupljen u literaturi te da je njegovo „zasluženo“ mjesto u općoj percepciji cjelokupna Dürerova opusa vjerojatno zauzela jedna od autorovih renesansnih slika nastalih u Italiji.

⁷⁹ Inače, drvoreza je ukupno petnaest, no scena mučeništva Sv. Ivana Evanđelista nije opisana u Otkrivenju.

7. Literatura

O. BÄTSCHMANN, 2004. – Oskar Bätschmann, *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Zagreb, 2004.

B. DUDA, 1991. – Bonaventura Duda, Uvodi i napomene u knjige Novog zavjeta, u: *Biblija*, (ur.) Jure Kaštelan et al., Zagreb, 1991., 1231-1273.

J. K. EBERLEIN, 2007. – Johann Konrad Eberlein, Sadržaj i smisao: ikonografsko-ikonološka metoda, u: *Uvod u povijest umjetnosti*, (ur.) Hans Beltig et al., Zaprešić, 2007., 159-181.

J. HALL, 1991. – James Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, Zagreb, 1991.

W. HARRINGTON, 1995. – Wilfrid J. Harrington, *Uvod u Bibliju – spomen objave*, Zagreb, 1995.

R. IVANČEVIĆ, 2000. [1979.] – Radovan Ivančević, Uvod u ikonologiju, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb, 2000., 13-97.

R. IVANČEVIĆ, 2005. – Radovan Ivančević, *Likovni govor – uvod u svijet likovnih umjetnosti*, Zagreb, 2005.

LEKSIKON, 2000. [1979.] – *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (ur.) Anđelko Badurina, Zagreb, 2000.

R. H. MOUNCE 1997. – Robert H. Mounce, *Ivanovo Otkrivenje*, Daruvar, 1997.

M. PALTRINIERI - F. DE POLI, 1979. – Marisa Paltrinieri - Franco de Poli, *Veliki majstori umjetnosti – Direr*, Beograd, 1979.

E. PANOFSKY, 1955. – Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, New Jersey, 1955.

L. RÉAU, 1957. – Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien, vol. 2 – Iconographie de la Bible, II, Nouveau testament*, Paris, 1957.

F. TADDEI, 2010. – Francesca Taddei, *Biblija očima velikih slikara*, knjiga 12, Zagreb, 2010.

R. VAN STRATEN, 2003. – Roelof van Straten, *Uvod u ikonografiju – teoretske i praktične upute*, Zagreb, 2003.

M. VICELJA-MATIJAŠIĆ, 2013. – Marina Vicelja-Matijašić, *Ikonologija – kritički prikaz povijesti metode*, Rijeka, 2013.

N. WOLF, 2007. – Norbert Wolf, *Albrecht Dürer 1471. - 1528. – genij njemačke renesanse*, Zagreb, 2007.

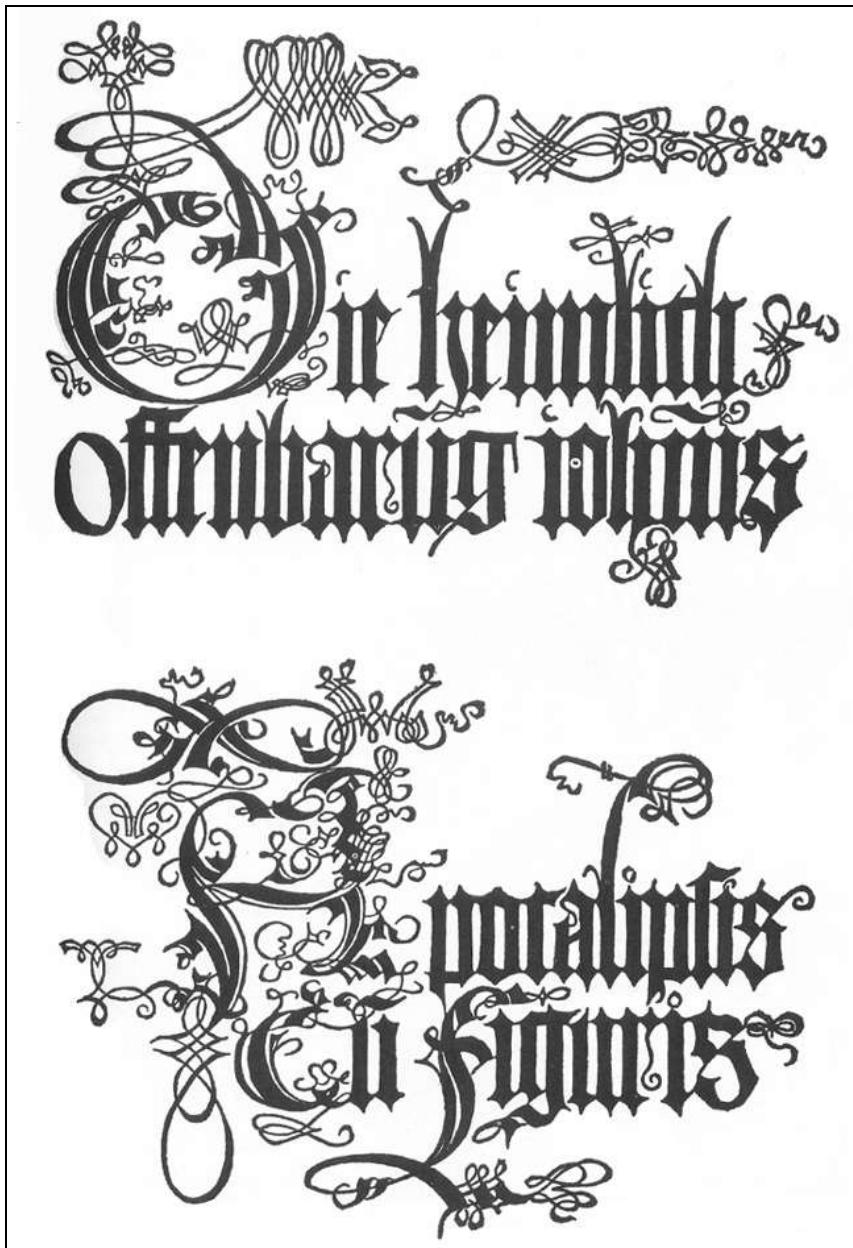
S. ZUFFI, 1998. – Stefano Zuffi, *Dürer: genij, strast i poredak europske renesanse*, Zagreb, 1998.

Internetski izvori

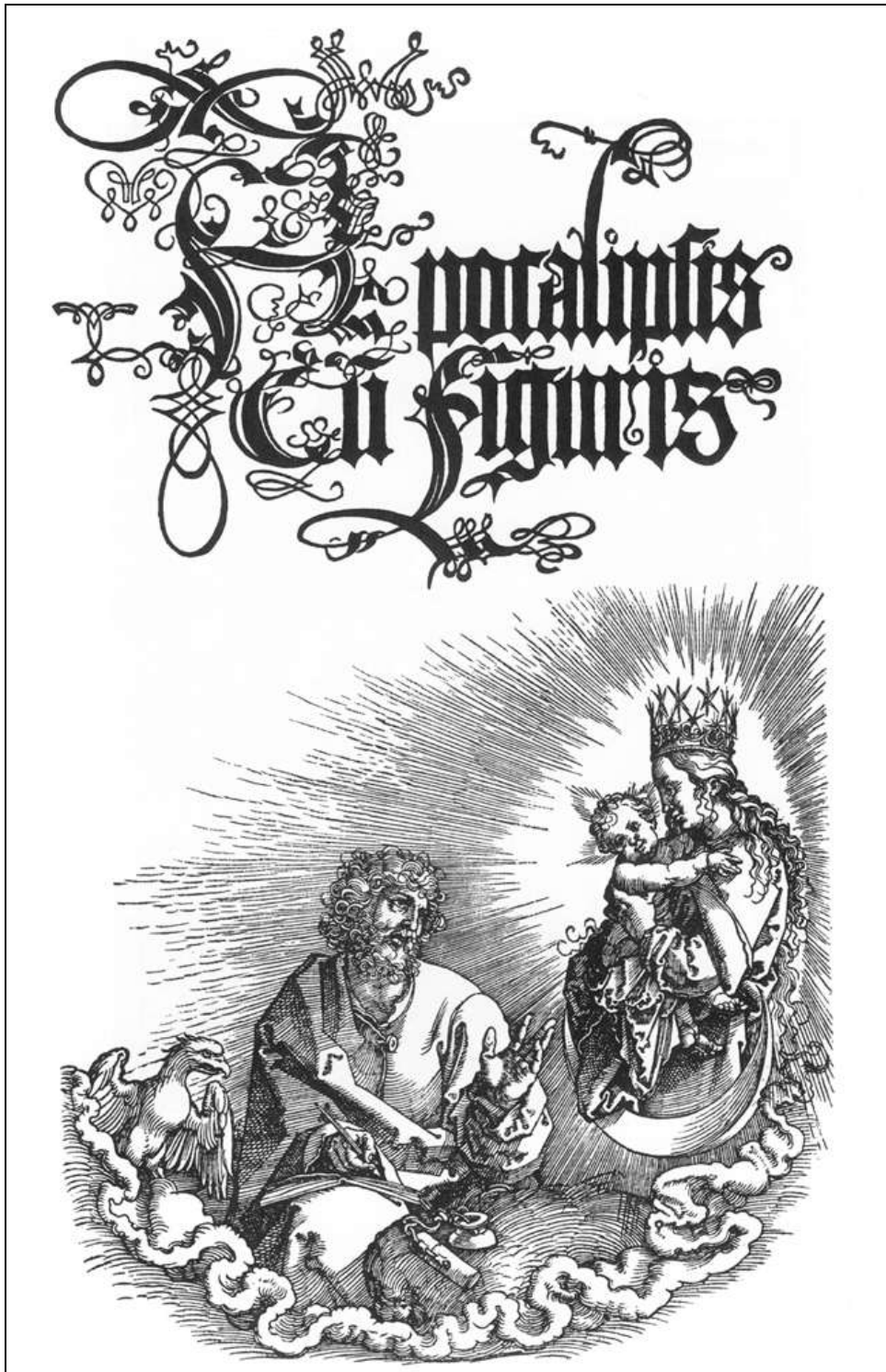
<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/12/2apocaly/00title1.html>

8. Grafički prilozi

Izvor: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/12/2apocaly/index.html>
(pristupljeno: 4. rujna 2017.)



Slika 1. Otkrivenje: naslovna strana izdanja iz 1498. godine



Slika 2. Otkrivenje: naslovna strana drugog izdanja na latinskom iz 1511. godine



Slika 3. Mučeništvo Sv. Ivana Evanđelista



Slika 4. Krist među sedam zlatnih svijećjaka



Slika 5. *Majestas Domini* – Krist na prijestolju, tetramorf i 24 starca Apokalipse



Slika 6. Četiri jahača Apokalipse



Slika 7. Otvaranje petog i šestog pečata



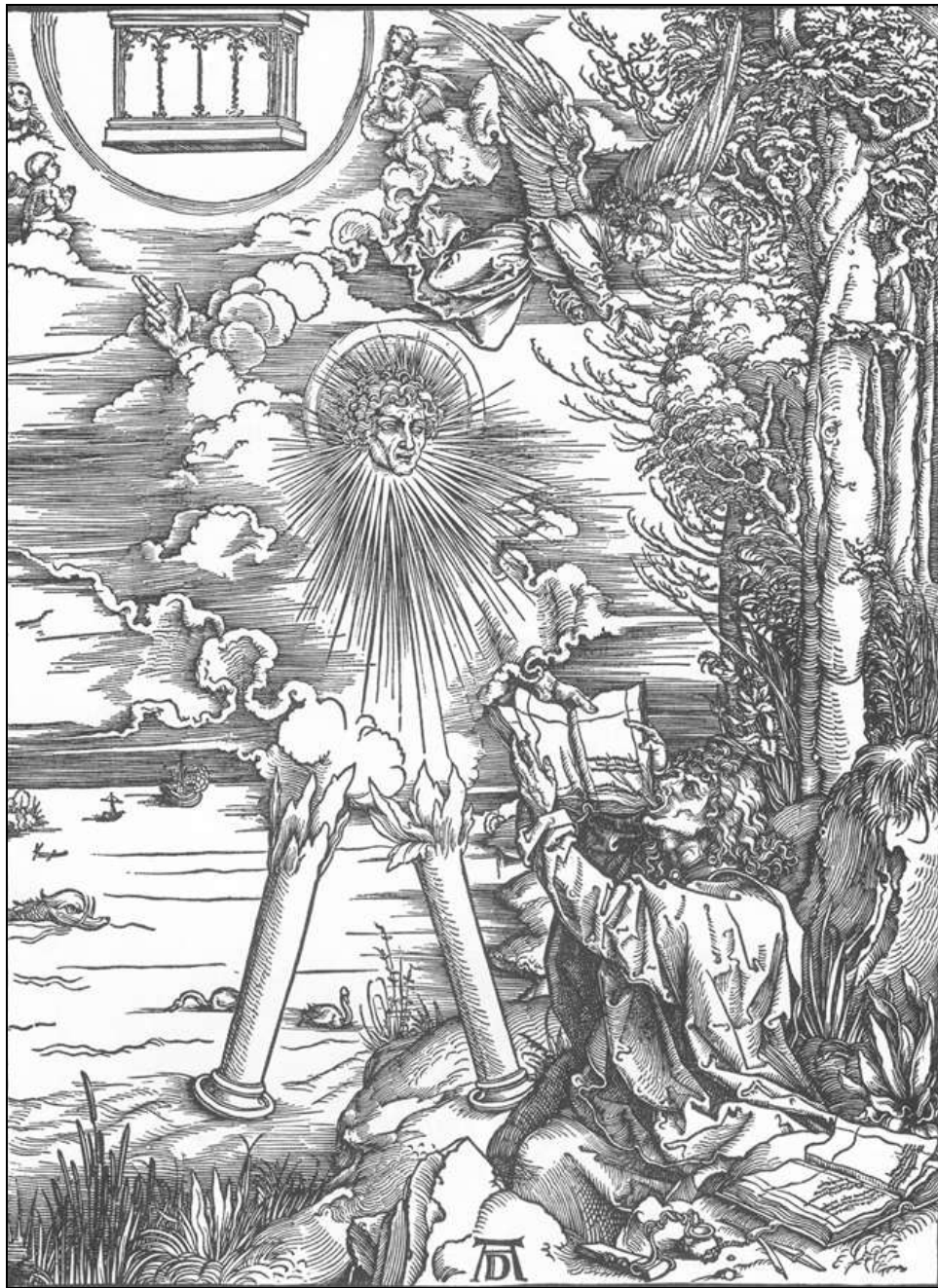
Slika 8. Četiri anđela zadržavaju četiri vjetra



Slika 9. Sedmi pečat i prve četiri trube



Slika 10. Šesta truba: četiri anđela osvete i vojska konjanika



Slika 11. Sv. Ivan guta knjigu



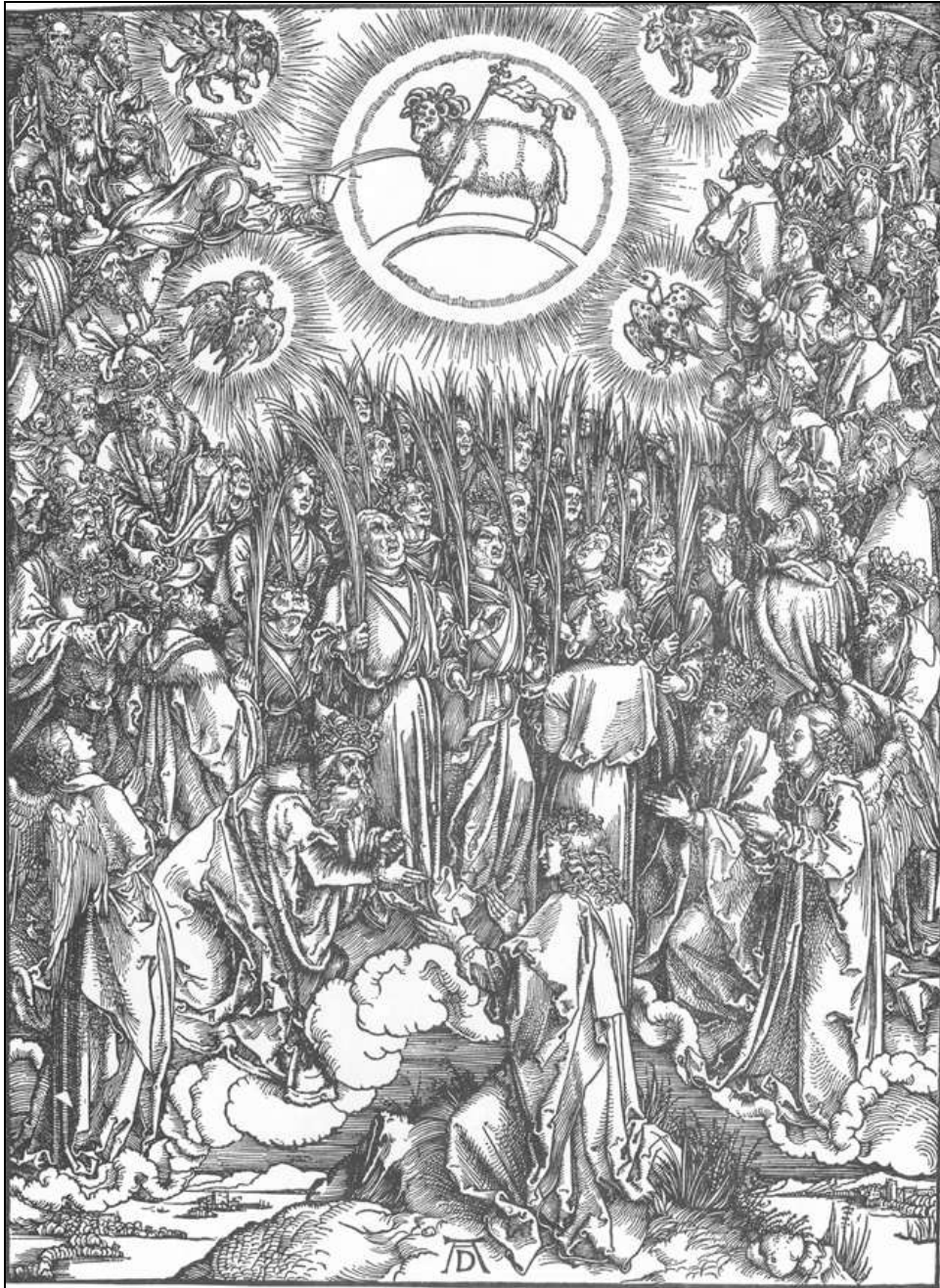
Slika 12. Žena odjevena u Sunce i sedmoglavi zmaj



Slika 13. Sv. Mihovil pobjeđuje Sotonu



Slika 14. Zvijer iz mora i zvijer s kopna



Slika 15. Poklonstvo Jaganjcu



Slika 16. Velika babilonska bludnica



Slika 17. Sputavanje zvijeri i Novi Jeruzalem

Iconographic-iconological analysis of the woodcut series on the subject of Apocalypse by Albrecht Dürer

This series of 15 woodcuts on the subject of Apocalypse, made by one of the most significant German artists, stands for one of the most convenient apocalyptic examples to do an iconographic-iconological analysis on. Despite the fact that there are certain iconographic elements that remain unexplained and unconfirmed by art historians, it is clear that Dürer was closely following the Biblical text which he even printed at the back of each woodcut. One shouldn't be surprised by the fact that the series got popular so quick and spread all through Europe considering that printing press was invented only about 60 years prior to its publication in 1498. Such rapid success could also be explained as a consequence of general state of mind in Germany where at that time most citizens expected Doomsday to come in 1500, so Dürer's subject choice definitely reinforced their fear.

Keywords: Apocalypse, woodcut series, Albrecht Dürer, iconographic-iconological analysis