

## RAZPRAVE IN ČLANKI

Essays and Articles

*Martin Germ, Ljubljana*

### DE ICONA

#### IKONOGRAFSKO OZADJE DÜRERJEVEGA

#### KRISTOMORFNEGA AVTOPORTRETA IZ LETA 1500

»Si vos humaniter ad divina vehere contendo similitudine quadam hoc fieri oportet. Sed inter humana opera non reperi imaginem omnia videntis proposito nostro convenientiorem...«<sup>1</sup>

Avtoportret Albrechta Dürerja iz leta 1500 ima v umetnikovem opusu pomembno mesto, z izvirno ikonografsko rešitvijo samopodobitve v liku Kristusa pa se uvršča med najzanimivejše spomenike evropskega slikarstva, kar se navsezadnje odraža tudi v obilici strokovne literature, posvečene njegovi interpretaciji. Med različnimi prispevki je posebno zanimiva študija Franza Winzingerja, ki je poudaril in z natančno formalno analizo podkrepil docela nove ikonografske vidike ter opozoril na vsebinske sorodnosti med ikonografijo Dürerjevega Kristomorfnega avtoportreta in filozofijo Nikolaja Kuzanskega.<sup>2</sup> Na podla-

<sup>1</sup> »Če naj vam poskusim na človeku razumljiv način približati božansko, je to moč storiti le s prispodobo. Med človeškimi deli pa ne najdem podobne, ki bi bila za to prikladnejša, kot je slika Vsevidnega.« (*De visione Dei sive De icona liber, Praefatio*, str. 94; vsi citati so navedeni po jubilejni dunajski izdaji Lea Gabriela: *Nikolaus von Kues, Philosophisch-theologische Schriften*, Wien 1964.)

<sup>2</sup> F. Winzinger, *Dürers Münchener Selbstbildnis*, v: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. 8, 1954. O vplivu Kuzanskega na Dürerja je (čeprav ne posebej prepričljivo) pisal že J. A. Endres (*Albrecht Dürer und Nicolaus von Cusa, Deutung der Dürerschen Melancholie*, v: *Die christliche Kunst* 9, München 1912/13, str. 33), kasneje bolj utemeljeno E. Hempel (*Nikolaus von Kues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse 100, 3, Berlin 1953), F. Juraschek (*Das Rätsel in Dürers Gottesschau*, Salzburg 1955), P. Thurmann (*Symbolsprache und Bildstruktur*, Frankfurt 1987), P. K. Schuster (*Melencolia I: Dürers Denkbild*, vol. II, Berlin 1991), G. Wolf (*Toccar con gli occhi, Zu Konstellationen und Konzeptionen von Bild und Wirklichkeit in späten Quattrocento*, v: *Künstlerischen Austausch, Akten des XXVIII Kongresses für Kunstgeschichte* 1992, Band 2, Berlin 1993) in drugi.

gi svojih raziskav je poskušal celo natančno opredeliti delo Kuzanskega, ki naj bi ključno zaznamovalo snovanje znamenitega avtoportreta. Po njegovem prepričanju je to *Učena nevednost*, filozofski prvenec in obenem najpomembnejši spis kardinala iz Kuesa. Povezava je vsekakor upravičena, zanimivo pa je, da Winzinger ne omenja spisa Kuzanskega, ki se še veliko tesneje povezuje z obravnavanim slikarskim delom. Gre za spis *De visione Dei*,<sup>3</sup> v katerem je moč najti odgovor na temeljno vprašanje enigme kristomorfnega avtoportreta, vprašanje, ki se neizogibno zastavlja in ga ponavlja tudi Winzinger: »Je mogoče, da gre pri Dürerju resnično za nezaslišano blasfemijo, za nepredstavljivo *hybris* modernega človeka?«

Odgovor je nedvomno treba iskati v duhovnem okolju, kakršno je izoblikoval humanizem 15. stoletja, v samopodobi renesančnega človeka, ki pa seveda ni enotna, ampak raznotera in mnogoplastna.<sup>4</sup> Za renesančni humanizem značilna neoplatonistična svetovno-nazorska usmerjenost, ki jo je močno zaznamovala filozofska misel Nikolaja Kuzanskega, vsebuje prenekatero, za razumevanje kristomorfnega avtoportreta pomembno vsebino, neposreden odgovor na zastavljeno vprašanje pa je moč najti prav v spisu *O Božjem pogledu*.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Delo je pravkar izšlo tudi v slovenskem prevodu Ksenje Geister (*O božjem pogledu*, Ljubljana 1997). Na možno povezavo s tem spisom Kuzanskega je bilo že opozorjeno: tako Matthias Mende (v: W. Bongard/ M. Mende, *Dürer heute*, München 1971), vendar zgolj omemba brez utemeljitve, enako Wolf (cf. supra), tehtna naznačitev povezav v filozofski študiji Wernerja Beierwaltesa, *Visio facialis: Sehen in Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blick bei Cusanus*, v: Sitzungsberichte der Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse I, München 1988.

<sup>4</sup> E. Panofsky (*The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton 1948, Vol. I, str. 43*) je poskušal delo razlagati v duhu Kempčanove *Hoje za Kristusom* (*Imitatio Christi*), vendar povezava ni prepričljiva, saj Kempčanovo pojmovanje človeka in njegovega približevanja Kristusu ne daje osnove za to in je v duhu tuje drznemu dejanju mladega slikarja, predvsem pa v *Hoji za Kristusom* nikoli ni govora o zunanjem prilikovanju in fizični podobnosti med Kristusom in posameznikom.

<sup>5</sup> Seveda bi bilo brezplodno razpravljati o odmevih filozofskih vsebin v kristomorfem avtoportretu, ko bi ne bilo dovolj prepričljivih možnosti vpliva Kuzanskega na Dürerja. Tako odličan poznavalec, kot je Hans Rupprich, ne dvomi, da je Dürer poznal njegove spise (cf. H. Rupprich, *Wilbald Pirckheimer und Dürers erste Reise nach Italien*, Wien 1930.) Kljub

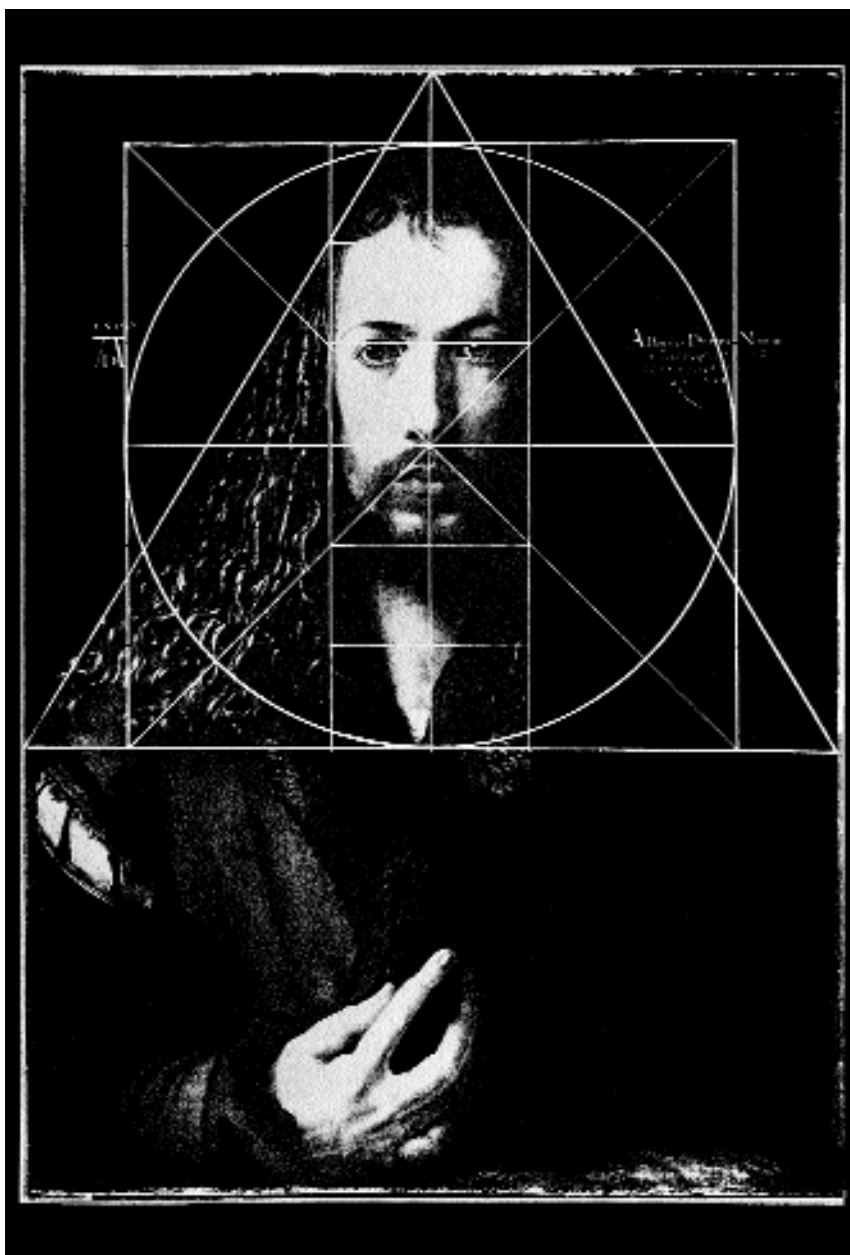
A najprej si velja priklicati pred oči nekaj osnovnih spoznanj s področja formalne strukture Dürerjevega avtoportreta, na katere je opozoril Winzinger, ki je imel redko priložnost, da je lahko sliko leta 1951 vzel iz okvira, jo nadrobno pregledal in premeril. Winzinger je uspel potrditi hipotezo, ki jo je prvi postavil že Ludwig Justi,<sup>6</sup> da je namreč sloviti avtoportret iz leta 1500 več kot realistična samopodoba nürnberskega mojstra. Slika je obenem skrajno pretehtana in domišljena likovna konstrukcija, izvrstna študija obraznih proporcev, izdelana po principih idealnih številčnih razmerij in geometrijskih form. Že prvi vtis, ki ga dobimo ob münchenskem avtoportretu, daje s svojo simetrično kompozicijsko shemo slutiti premišljeno geometrijsko strukturo, in če upoštevamo Dürerjev zavzeti študij človeške anatomije ter iskanje idealnega kanona telesnih proporcev, se zdi skrito ozadje višje formalne organizacije skoraj samoumevno. Toliko bolj nerazumljivo je mnenje umetnostnih zgodovinarjev, ki trdijo, da v primeru kristomorfnega avtoportreta ne more biti govora o konstruiranem portretu.<sup>7</sup> Kot je pokazal Winzinger, korenini problem v neuspešnem iskanju ustreznega kanona obraznih proporcev. Dürer namreč ni uporabil široko uveljavljenega Vitruvijevega priporočila, po katerem naj znaša višina glave eno

vseu velja navesti nekaj zgodovinskih dejstev, ki potrjujejo takšno prepričanje. Tako je znano, da je strassburška izdaja spisov Kuzanskega (*Opuscula*, ki jo je leta 1488 oskrbel kardinalov učenec in tajnik Peter von Erkelenz) pri nemških in še zlasti pri nürnberskih humanistih naletela na precejšen odmev, o čemer med drugim priča tudi pozornost, ki jo v svojem leta 1510 v Nürnbergu izdanem delu *Speculum intellectuale felicitatis humanae* Kuzanskemu posveča Ulrich Pinder. (Cf. K. H. Kandler, *Nikolaus von Kues, Denker zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Goettingen 1995, str. 122.) še pred njim ga Hartmann Schedel v svoji *Svetovni kroniki* iz leta 1493 omenja kot slavnega in povsod spoštovanega učenjaka: »Nikolaus von Cusa, ein Deutscher, ein vortrefflicher und hochgelehrter Kardinal, wurde zu dieser Zeit gerühmt und gepreisen...« (cf. H. Gestrich, *Nikolaus von Kues 1401–1464, Der grose Denker an der Schwelle des Mittelalters zur Neuzeit*, Mainz 1990, str. 99.) Dürer se je lahko s Kuzanskim seznanil tudi prek prijatelja, nemškega humanista Conrada Celtisa, ki je dobro poznal njegova dela (cf. D. Wuttke, *Dürer und Celtis: von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: »Jahrhundert als symbolische Form«*, v: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 10, 1980, str. 73–129.) Končno ni nepomembno dejstvo, da je Dürerjev boter Anton Koberger, ki je imel od leta 1469 v Nürnbergu veliko tiiskarno, natisnil tudi delček njegovih spisov. Največkrat pa se kot

RAZPRAVE IN ČLANKI



1. Albrecht Dürer: *Kristomorfni avtoportret*, 1500, Alte Pinakothek, München



2. Albrecht Dürer: *Kristomorfni avtoportret* (geometrični naris po Winzingerju), 1500, Alte Pinakothek, München

osmino in višina obraza eno desetino telesne višine odraslega človeka, obraz pa naj se deli na tri enake dele – višino čela, nosu in ustne partije z brado, ampak se je naslonil na štiridelno razdelitev glave, ki jo je zasnoval Villard de Honnecourt v svojih *Skicirkah*.<sup>8</sup> Da takšna domneva ni neosnovana, kažejo tudi Dürerjeve skice, tako na primer *Študija človeških proporcev*, ki jo najdemo v dresdenskih skicirkah, kjer je glava razdeljena na enak način kot pri Villardu de Honnecourtu.<sup>9</sup> Formalna shema pa je še veliko bolj zapletena in ob aplikaciji osnovnih geometrijskih likov, kot so krog, kvadrat in enakostranični trikotnik, odkriva rabo enotnega proporca v celotni kompoziciji. Osnovna enota, na kateri je zasnovana komplicirana struktura Dürerjevega avtoportreta, je razdalja med očesnima zenicama. Dolžina daljice, ki jo predstavlja medzenična razdalja, se tako v višini glave ponovi štirikrat, šestkrat v stranici kvadrata in premeru kroga, ki določata doprsje do globine vrtnega izreza, in osemkrat v stranici enakostraničnega trikotnika, v katerega je vrisano doprsje in katerega osnovnica obenem deli višino slike po pravilu zlatega reza. Natančne meritve so pokazale, da realne mere naslikanega portreta od idealne geometrijske sheme v nobenem primeru ne odstopajo za več kot tri milimetre!<sup>10</sup> To je pri danih dimenzijah

posrednik v odnosu med Dürerjem in Kuzanskim omenja Willibald Pirckheimer, čigar široka humanistična razgledanost po eni in prijateljstvo z Dürerjem po drugi strani dajeta pripravno izhodišče za iskanje v tej smeri. S Pirckheimerjem se namreč odpira verjetnost vpliva neposredno iz Italije. Še Willibaldov ded je sredi 15. stoletja študiral v Italiji, kjer se je seznanil s krogom humanistov, zbranih okrog Eneja Silvija Piccolomini in njegovega prijatelja Kuzanskega. Prav tako je onstran Alp študiral sam Willibald in se spoprijateljil z Gianom Francescom Picom della Mirandola, ki je bil vnet častilec Kuzanskega. Če se spomnimo, da se je prek Pirckheimerja Dürer seznanil delom Marsilija Ficina, kar je pustilo sledove v znamenitem grafičnem listu *Melencolia I*, (cf. R. Klibansky/ E. Panofsky/ F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nendeln/Liechtenstein 1979), in če ob tem pomislimo še na veliko odmevnost spisa *De visione Dei*, je verjetnost, da je Dürer poznal osrednji motiv z znamenito metaforo, zares precejšnja, četudi se je z arhivskimi dokumenti ne da dokazati.

<sup>6</sup> L. Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe unter der Werken Albrecht Dürers*, Leipzig 1902, str. 49.

<sup>7</sup> Takšno mnenje se je zakoreninilo z E. Flechsigom (*Albrecht Dürer: Sein Leben und seine Künstlerische Entwicklung...*, Berlin 1928/31) in pisci, ki se sklicujejo nanj.

<sup>8</sup> Cf. *Winzinger*, str. 52.

vsekakor dopustno odstopanje in preciznost izvedbe je presenetljiva. Domišljenost proporcne zasnove dodatno potrjujejo nekatere druge skladnosti,<sup>11</sup> in čeprav so posamezni odmiki od popolne simetrije očitni, gre pri tem znova za premišljeno slikarsko potezo, ki obrazu daje individualnost in življenjsko prepričljivost, ne da bi bila (in to dokazuje tezo o domišljeni gradnji!), osnovna shema kakorkoli okrnjena. Najbolj jasno razvidna odstopanja od popolne simetričnosti so pri zamiku vratnega izreza in liniji ovratnika, pa tudi pri oblikovanju obrvi, oči, ustnic in seveda v senčenju obraza.

Uporaba proporcionalnega kanona oziroma celotne konstrukcije, ki na enak način vključuje osnovne geometrijske figure, pri čemer je merilo sheme medzenična razdalja, ni Dürerjeva iznajdba, saj jo je poznalo že slikarstvo poznega srednjega veka. Domala enaki shemi srečamo še pri dveh mojstrih, ki ju je Dürer dobro poznal: pri Janu van Eycku in Leonardu da Vinciju. (V obeh primerih gre sicer za dela, ki so nastala v njunem krogu, ali za kopije njunih del.) To sta *Kristus* iz leta 1438, ki ga hranijo v Gemäldgalerie v Berlinu, in *Salvator Mundi* iz časa okrog leta 1513, ki ga hranijo v zbirki Vittadini v Milanu.<sup>12</sup> Kot ugotavlja Winzinger, gre v prvem primeru za identično shemo, medtem ko so v drugem opazna manjša odstopanja. Takšno prekrivanje shem dokazuje, da konstrukcija ni naključna in da ima svoje iko-

<sup>9</sup> *Dresdner Skizzenbuch*, D 83.

<sup>10</sup> Slika meri 670 x 490 mm, zaradi okvirja, ki pokriva 4–5 mm širok rob, pa je dejanska površina zmanjšana na 662 x 478 mm. Delitev višine po pravilu zlatega reza znese 409,1 mm za večji del, kar je obenem natančna višina enakostraničnega trikotnika, v katerega je vrisana glava. Po matematičnem izračunu bi morala biti osnovnica trikotnika dolga 472,4 mm, kar pomeni, da sta kota ob osnovnici le za 2,8 mm odmaknjena od roba slike. (Cf. *Winzinger*, str. 50–52.)

<sup>11</sup> Tako je razdalja med notranjima kotičkoma oči enaka širini nosnic, največji razpon vek je enak razdalji med zgornjo ustnico in začetkom nosa, ista točka pod nosom, ki je obenem geometrično središče portreta, pa z zenicama oblikuje pravilen enakostranični trikotnik itd. Cf. H. Kehr, *Dürers Selbstbildnisse und Dürersbildnisse*, Berlin 1943.

<sup>12</sup> Element enakostraničnega trikotnika, ki se oblikuje med središčno točko pod nosom in zenicami, je Kehr dokazal v primeru številnih upodobitev Kristusovega obraza na Veronikinem prtu. Za konstruirana slikarska dela glej tudi: W. Überwasser, *Von Mass und Macht der alten Kunst*, Leipzig 1933.

nografsko ozadje. V njem se prepletajo trije temeljni motivi – srednjeveški estetski kanon in nauk o harmoničnem sorazmerju kot osnovnem principu lepega, predstave o Kristusovi popolni lepoti ter s kristološko ikonografijo povezana simbolika kroga, kvadrata in enakostraničnega trikotnika.

Polno razumevanje drugih dveh elementov je mogoče le ob poznavanju srednjeveškega koncepta lepega, pri čemer pa bi bilo na tem mestu odveč orisovati njegovo genezo in razvoj. Spomniti se velja le, da je platonska tradicija, iz katere se je izoblikoval, ves čas ohranjala nauk o idealnih proporcih in temeljnih geometrijskih formah kot najčistejšem izrazu absolutne lepote in da je na pragu renesanse ta nauk prevzel ter v nekaterih potezah pomembno dopolnil prav Nikolaj Kuzanski. Oris estetske misli Kuzanskega, ki se v poglavitnih vsebinah sklada z Albertijevim naukom o lepem in jo ponavljajo tudi mlajši avtorji del o teoriji likovne umetnosti, je za pravilno umevanje pomenske mnogoplastnosti teorije idealnih proporcev, kot jo je izoblikovala renesansa, nadvse ilustrativen, saj odkriva njeno globljo filozofsko vsebino. Kratek ekskurz na področje estetike Kuzanskega pa je neizogiben tudi zaradi večje razvidnosti teze o odmevu njegove filozofije v obravnavanem avtoportretu Albrehta Dürerja.

Kardinal iz Kuesa, ki se s filozofsko opredelitvijo same lepote sicer ni natančneje ukvarjal, jo označi kot »*splendor formae, sive substantialis sive accidentalis, super partes materiae proportionatas et terminatas*.«<sup>13</sup> Lepo je zanj samoumevno združeno s pojmom Boga, ki je absolutna lepota in vir sleherne čutno zaznavne lepote, s čimer povzema misel Psevdo Dionizija Areopagita in v osnovi sledi konceptu lepega, ki je prevladoval v srednjem veku in se ohranil tudi v renesansi.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> »Sijaj forme, bodisi idealne bodisi pojavne, ki odseva v sorazmernosti in odrejenosti delcev materije.« (Tota pulchra, Opera omnia Parisiis, fol. 139<sup>v</sup>, Paris 1514.) Za vprašanje lepega pri Kuzanskem cf. G. Santinello: *Il pensiero di Niccolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, Padova 1958. Opredelitev lepote je skoraj dobesedna ponovitev definicije Alberta Velikega, kot jo najdemo v njegovem komentarju k Areopagitovim *De divinis nominibus*, ki ga je imel Kuzanski v svoji knjižnici, z njo pa se Albert Veliki navezuje na avguštinsko tradicijo.

<sup>14</sup> Takšno prepričanje najdemo v številnih spisih Nikolaja Kuzanskega: »...pulchritudo et pulchrum idem sunt in deo, nam pulchritudo in deo est prima et summa: ex ea emanat natura pulchritudinis in omnibus pulchris



V okviru naše študije je posebno relevanten primer opis Božjega obličja, saj se povezuje z motivom Kristusove popolne lepote: »...et omnis pulchritudo, quae concipi potest, minor est pulchritudine faciei tuae. Omnes facies pulchritudinem habent et non sunt ipsa pulchritudo. Tua autem facies Domine habet pulchritudinem et hoc habere est esse. Est igitur ipsa pulchritudo absoluta, quae est forma dans esse omni formae pulchrae.«<sup>15</sup>

V odgovoru na osnovno vprašanje estetike: kaj je lepo, s čim in kako se izraža lepota v stvareh čutne zaznave, se Kuzanski naslanja na isto tradicijo in povzema klasično grško misel o harmoniji, sorazmernosti in pravi meri, ki jo je kot neizpodbitno resnico zagovarjal že Platon.<sup>16</sup> Harmonija ali somerje je formalni princip, ki je nosilec lepote: »...et dat (sc. harmonia) speciem sive pulchritudinem subiecto, sicut proportio ornat pulchra.«<sup>17</sup> Skladna urejenost je univerzalni princip lepega tako v makro- kot v mikrokozmosu – zgradbo vesolja in človeškega telesa obvladuje božanski red, ki je absolutna lepota: »...quod ordo, qui est ipsa pulchritudo absoluta, in cunctis simul relucet, per quem suprema infimorum infimis supremorum connexa concordanter in

quae est forma pulchrorum, facit enim omnia pulchra sicut albedo alba...« (Tota pulchra, fol. 139<sup>v</sup>.) Cf. tudi: »Nam si dico ex pulchritudine creaturarum Deum pulchrum et scio quod Deus est ita pulcher, quod pulchritudo, quae est omne id, quod esse potest, scio nihil pulchri totius mundi deficere Deo, ac quod omnis quae potest creari pulchritudo, non est nisi quaedam similitudo impropotionalis ad illam, quae actu est omnis essendi possibilitas pulchritudinis, quae non potest esse aliter quam est, cum sit id, quod esse potest«. (Trialogus de possest, str. 280.) Tovrstno pojmovanje ima poleg ožje filozofskih (Platon, Plotin, Psevdo Dionizij Areopagit...) tudi biblijska (seveda prav tako platonsko vplivana) izhodišča: »...Če so, veseleč se njih lepote, v njih slutili bogove, naj bi bili spoznali, koliko boljši je njih Gospod; saj jih je ustvaril začetnik lepote... Zakaj iz velikosti in lepote stvari se s primerjanjem spozna njih Stvarnik.« (Mdr 13, 3, 5.)

<sup>15</sup> »...in vsa lepota, ki si jo je moč zamisliti, ne dosega lepote tvojega obličja. Vsi obrazi imajo svojo lepoto, a niso lepota sama. Tvoje obličje, Gospod, pa ima lepoto in to imeti je istovetno z biti. Je namreč absolutna lepota, in to je oblika, ki daje bit vsem lepim oblikam.« (De visione Dei, VI, str. 114.)

<sup>16</sup> Cf. Phileb, 64 e: »... kajti mera in sorazmerje sta povsod poistovetena z lepoto in odličnostjo.«

<sup>17</sup> »...in daje (harmonija namreč) videzu ali lepoti podstat, kakor sorazmerje krasi vse lepo.« (De beryllo, XXXV, str. 76.)

*unam universi pulchritudinem conspirarent. Per quem cuncta de gradu suo contenta ad finem universi pace et quiete qua nihil pulchrius fruerentur... Proportio igitur cuiuslibet membri ad quodlibet et ad totum ordinata est ab omnium ordinatore hominem pulchrum creante. Est enim proportio illa, sine qua una totius et partium eius ad totum relata habitudo nequaquam pulchra ordinatissimaque videretur.*<sup>18</sup> Podobno kot pri lepoti je tudi pri somerju, ki je formalni nosilec lepega, vsako zemeljsko sorazmerje odsev božanske harmonije, ki je sama po sebi nepoznavna. Tako je harmonija ena od vezi med stvarnikom in stvarstvom, med Bogom in človekom, med enim in mnogim: »*Quoniam autem alteritas casus est ab unitate, harmonia est unitatis et alteritatis constrictio.*«<sup>19</sup> Nauk o harmoniji, skladnem ujemanju, somernosti in uravnoteženosti, ki vlada estetskemu kanonu renesančne umetnosti, ima torej pri Kuzanskem trdno filozofsko osnovo, v čemer se kardinal iz Kuesa – kot v mnogih drugih primerih – zgleduje po Platonu in Avreliju Avguštinu. Z obema pa deli še eno skupno potezo, to je zanimanje za število kot idealno oblikovno načelo, ki je prav v povezavi s harmonijo vključeno v kompleksno problematiko lepega.

Vsakršna harmonija je številčno izrazljiva – določajo jo izbrana številčna razmerja, kar pomeni, da je podstat vsakega sorazmerja število: »...*numerus est subiectum proportionis, non enim potest esse proportio sine numero.*«<sup>20</sup> Število pa ni samo osnovno načelo harmonije in sleherne urejenosti, temveč je primarni nosilec biti v stvarstvu: »Su-

<sup>18</sup> »...da red, ki je sam absolutna lepota, odseva v vsem skupaj. Prek nje-ga je najvišje najgloblje povezano in združeno z najglobljam najvišjega v vseobsegajoči lepoti. Skozi red je vse zadovoljno s svojim mestom v odnosu do celote in uživa mir ter spokojnost, kar je najlepše od vsega... Sorazmerje slehernega uda do kateregakoli drugega in do celote je urejeno od urejevalca vsega, njega, ki je tudi človeka ustvaril lepega. Sorazmerje je namreč tisto, brez katerega oblika celote in njenih delov ne bi bila nikoli videti lepa in urejena.« (De venatione sapientiae, XXX, str. 140–142.) Za natančnejše in bolj celostno pojmovanje univerzalnega reda in skladnosti cf. tudi poglavje XXXI in XXXII.

<sup>19</sup> »Ker pomeni drugost odklon od enosti, je harmonija povezovanje enosti in drugosti.« (De coniecturis II, 2, str. 90.)

<sup>20</sup> »...število je podstat sorazmerja, sorazmerje namreč ne more obstajati brez števila.« (Idiota de mente, VI, str. 524.) Enako na nekaterih drugih mestih, najboljirneje v Učeni nevednosti: »Numerus ergo omnia proportionabilia includit.« (De docta ignorantia I, 1, str. 196.)

*blato enim numero cessant rerum discretio, ordo, proportio, harmonia atque ipsa entium pluralitas.*<sup>21</sup> V številu se ontološkemu principu pridružujeta še oblikovni in spoznavni princip, saj je število idealna paradigma stvarjenja, ki je kot pralik v Božjem umu in kot nosilec reda, sorazmerja in lepote v stvarstvu, obenem pa je najpopolnejše načelo spoznavne: *»Sic irreprehensibiliter posse dici conicio primum rerum exemplar in animo conditoris numerum esse. Hoc ostendit delectatio et pulchritudo, quae omnibus rebus inest, quae in proportionem consistit, proportio vero in numero; hinc numerus praecipuum vestigium ducens in sapientiam.*<sup>22</sup> Število, somerje, skladnost, red in harmonija so ne-ločljivo povezane kategorije lepega, ki ima kot absolutna lepota počelo v Božjem umu: *»Sicut enim in unitate est omnis numerus complicitate et in numero omnis proportio et medietas, in proportionem omnis harmonia et ordo et concordantia et ideo omnis pulchritudo quae in ordine et proportionem atque concordantia relucet. Ita cum dicimus deum unum hoc unum est ipsa supersubstantialis unitas quae et pulchritudo in se omnia pulchra complicans.*<sup>23</sup> Tradicija takšnega umevanja vsebinskega sklopa število-sorazmerje-red-lepota sega seveda nazaj k Platonovemu *Timaju*, poln izraz pa je dobila v spisih Avrelija Avguščina, ki je brez zadržkov zapisal, da je tako bistvo lepote kakor bistvo obstoja v številu, saj je kozmos ustvarjen po meri, številu in teži. Prav tako duhu umetnika, ki z opazovanjem narave poskuša razbrati in poustvariti božansko umetnost, vlada vrojeno načelo števila in mere.<sup>24</sup> To prepričanje, ki ga je s svojo bogato številčno spekulacijo Kuzanski močno poživil, so gojili

<sup>21</sup> *»Vzemi stvarjem število, pa bo prešlo razločevanje stvari, red, sorazmerje, harmonija in celo bit mnoštva.*« (De docta ignorantia I, 5, str. 208.)

<sup>22</sup> *»Nedvomno lahko rečemo, da je prvi pralik stvari v duhu stvarnika število. To kaže radost in veselje, ki je v vseh stvareh in ki obstaja v vsakem sorazmerju, sorazmerje pa temelji v številu. Zato je število najpomembnejša sled, ki vodi k modrosti.*« (Idiota de mente, VI, str. 528.)

<sup>23</sup> *»Kakor so namreč v enem zajeta vsa števila in v številu sleherni mera in uravnoteženost in v meri vsa harmonija in red in skladnost, tako je, mislim, zaobsežena tudi vsa lepota, ki odseva v redu in meri ter skladnosti. Ko Boga imenujemo eno, je to eno nadčutna enost, ki v sebi zaobjema tudi lepoto in vse lepo.*« (Tota pulchra, fol. 140<sup>v</sup>.)

<sup>24</sup> Cf. Avrelij Avguščin, zlasti *De ordine II*, in K. Svoboda, *Liéthétique de Saint Augustin et ses sources*, Paris 1933.

tudi vodilni renesančni umetniki in pisci o umetnosti. Zasledimo jih tako pri Albertiju kot Leonardu in seveda Dürerju, v čigar delu sta simetrija in proporcionalnost temeljna oblikovna principa in ki tudi v teoretičnih spisih poudarja: »...*das dy mass in allen dingen, sittlichen und natürlichen, das pest sey, weliche dan auch pey demm aller hochsten angesehen ist, das er alle geschöpf in zal, gewicht vnd mass beschaffen hab.*«<sup>25</sup>

Še pomembnejši, dasiravno prav tako ne novi vidik, je povzdigovanje estetske vrednosti elementarnih, t. j. najosnovnejših geometrijskih figur. Njihova veljava je bila sicer že poprej nesporna,<sup>26</sup> a v renesančni umetnostni teoriji in praksi je z Albertijem dobila novo vrednost in pomen. Ob povečevanju čistih geometrijskih figur Alberti ni zanemaril njihove tradicionalne simbolike, vendar je renesansa šele s Kuzanskim dobila misleca, ki je vlogo in vsebino geometrijskih figur obravnaval in ovrednotil na nivoju filozofske spekulacije, s tem ko jih je vključil v ontološko-gnoseološko problematiko opredeljevanja forme.

Med geometrijskimi liki je za Kuzanskega najpopolnejši krog, sledita pa mu trikotnik in kvadrat. Pri tem je merilo odličnosti čim večja preprostost in simetričnost oblike. Pri bolj zapletenih oblikah so temu ustrezno lepše tiste, ki so čistejše, jasnejše in preglednejše, temeljni princip gradnje pa mora biti simetrija sestavnih delov, kar ustreza že znanemu motivu harmonije, skladnosti in uravnoveženosti.<sup>27</sup> Vrednost temeljnih geometrijskih figur pri Kuzanskem izhaja iz gno-

<sup>25</sup> »...*da je mera v vseh stvarih, tako človeških kot prirodnih tisto najodličnejše, kar je tudi pri Vsevišnjem tako v časteh, da je vse stvarstvo oblikoval po meri, številu in teži.*« (H. Rupprich, *Dürer: Schriftlicher Nachlass*, II, Berlin 1956/69 str. 127. Takšno naziranje je razvidno na številnih mestih in ne samo v znamenitih *Vier Bücher von menschlicher Proportion*.

<sup>26</sup> Takšno stališče je v pitagorejskem duhu jasno izrazil že Platon: »...*zanje (geometrijske like) pravim, da niso lepi v odnosu do nečesa, kot to velja za ostale oblike, temveč da je v njihovi naravi, da so večno lepi sami po sebi.*« (*Phileb*, 51 c.)

<sup>27</sup> »...*pulchritudo, quae tantum ab una forma dependet est perfectionis pulchritudinis quae id cuius pulchritudo conficit a pluribus formis, nam quanto aliquid a paucioribus receperit perfectionem suam, tanto nobilius est.*« (*Tota pulchra*, fol. 140<sup>r</sup>) Tudi tu Kuzanski povzema antično dediščino v glavnem iz ust sv. Avgušтина, ki je zagovarjal jasnost forme in učil, da je krog najpopolnejši geometrijski lik, sledita pa mu enakostranični trikotnik in kvadrat zaradi »lepe enaknosti svojih delov«. Cf. *Svoboda*,

seoloških premis, natančneje iz postavke, da se osnovne geometrijske figure najbolj približujejo čistim formalnim vzorcem oziroma so s čutno zaznavo najmanj obremenjeni nosilci idealnih form. Zato geometrijske forme služijo kot najboljše orodje uma, ki se trudi razpoznati bistvo stvari. Kajti duh, ki spoznava na simboličen način, s pomočjo primerjanja in prilikovanja, uporablja geometrijske figure: »*Mensurat etiam symbolice, comparationis modo, ut quando utitur numero et figuris geometricis et ad similitudinem talium se transfert.*«<sup>28</sup> V primarnih geometrijskih figurah se zrcali forma, ki ni samo idealni oblikovni princip kozmosa, pač pa podobno kot somerje tudi nosilec biti. »...*forma enim dat formatum esse rei. Unde infinita forma est actualitas omnium formabilium formarum ac omnium talium praecissima aequalitas.*«<sup>29</sup> Bit in bistvo stvarstva, ki sta sama po sebi za človeka nespoznavna, se človeškemu duhu torej razkrivata v formi: »*Et si quid cognoscimus de illis per assimilationem figurae ad formam coniecturamur.*«<sup>30</sup> Čim jasneje se forma odraža v stvareh, tem večja je njihova spoznavna vrednost in prav zato pripada osnovnim geometrijskim figuram tako odlično mesto. Forma ima torej podobno vlogo kot lepota, med njima se ustvarja značilen odnos: lepota se v stvareh čutne zaznave izraža kot forma in

str. 59–60. Zelo podoben odnos do osnovnih geometrijskih form najdemo pri Albertiju, cf. zlasti *De re aedificatoria libri X*.

<sup>28</sup> »Meri namreč na simboličen način, s pomočjo primerjanja, kot tedaj, ko uporablja števila in geometrijske figure ter se jim približuje s prilikovanjem.« (*Idiota de mente*, IX, str. 562.)

<sup>29</sup> »...*forma enim dat formatum esse rei. Unde infinita forma est actualitas omnium formabilium formarum ac omnium talium praecissima aequalitas.*« (*Idiota de sapientia*, str. 444.) Misel, ki je tu sumarno izražena, je predstavljena že v *Docti ignorantii*, kasneje pa se Kuzanski vrne k njej že v drugih spisih, med drugim v *Dialogus de possess*, *De visione Dei* in *De venatione sapientiae*. Z njo se Kuzanski naslanja na platonsko teorijo idej kot inteligibilnih biti, ki so neodvisne od čutno zaznavnih stvari, v katerih se zrcalijo in jim s tem podeljujejo resnično bit. Nauk o formi je bogato razvil tudi Plotin, ki pravi, da je forma v umu bivajoči pravzor, bit podeljujoči oblikovni princip in tvorno načelo stvarstva (cf. zlasti *Eneade III*, spisa *O nesmrtnosti tega, kar nima telesa* in *O naravi, opažanju in o Enem* ter *Eneade VI*, spisa *O rodovih bitij* in *O tem, kako je nastalo mnoštvo idej in O Dobrem*). Plotinov nauk je prevzel in v krščansko filozofijo srednjega veka presadil sv. Avguštin (cf. zlasti spis *De ideis*).

<sup>30</sup> »Če o njih kaj vemo, potem so to domneve ob primerjanju s podobami in oblikami.« (*Dialogus de possess*, str. 318.)

forma je zmeraj nosilec lepote, saj, kot pravi Kuzanski: »*Forma igitur, quae dat esse, non est nisi participatio pulchritudinis.*«<sup>31</sup>

Estetika Kuzanskega razločno postavlja dva temeljna nosilca lepote – jasnost forme in harmonično sorazmernost delov. Obe načeli lepega sta med seboj najtesneje povezani, saj forma »domuje« prav v sorazmerju: »*Et proportio est locus formae; sine enim proportionem apta et congrua formae forma resplendere nequit.*«<sup>32</sup> V harmoniji, v somerju, ki je »*orbis seu regio formae*«, se najpopolneje zrcali forma, ki se obenem razodeva kot lepota in radost »*delectatio et pulchritudo, quae omnibus rebus inest, quae in proportionem consistit.*«<sup>33</sup>

Čeprav je Kuzanski prvi renesančni neoplatonist, ki je bistvo srednjeveškega nauka o lepem dopolnil s poznavanjem njegovega izvora v Platonovi filozofiji in intenzivneje kot njegovi predhodniki razvil geometrijsko in aritmetično simboliko ter ju močno aktualiziral, bi bilo na osnovi tega prenačeno govoriti o neposredem vplivu na Dürerja. Šele izjemno Dürerjevo dejanje, da je v liku Kristusa upodobil samega sebe, da je torej v formalni konstrukciji, ki je z vso svojo simboliko pridržana upodabljanju Kristusa, naslikal lasten portret in tako združil, kar je bilo v dotedanji umetnosti strogo ločeno na sakralno in profano, je tisti vidik, s katerega se pokažejo tako očitne vzporednice med novo ikonografijo in filozofsko mislijo Nikolaja Kuzanskega, da upravičeno sklepamo o njenem vplivu na znamenito umetnino. V interpretacijo, ki odkriva odvisnost ikonografije Dürerjevega Kristomorfnega avtoportreta od nauka kardinala iz Kuesa, je treba vključiti njegovo videnje človeka in vsaj del njegovih kristoloških pojmovanj, ob vsem pa nujno upoštevati temeljno črto njegove filozofske spekulacije – nauk o sovpadanju nasprotij. Vsi vsebinski elementi so na kratko predstavljeni v

<sup>31</sup> »Oblika pa, ki podeljuje bit, ni nič drugega kot deležnost na lepem.« (*Tota pulchra*, fol. 140<sup>v</sup>.)

<sup>32</sup> »In somerje je mesto oblike: brez somerja namreč, ki ustreza obliki in ji je po meri, oblika ne more zasijati.« (*Idiota de mente*, VI, str. 524.)

<sup>33</sup> Tako zapiše Kuzanski v razlagi ustroja kozmosa, ki je udejanjenje »lepe Božje zamisli«. (Ibid. str. 528.) O vlogi forme in geometrijskih likov v renesančni umetnosti in umetnostni teoriji ter posebej o pomenu vseskozi matematično obeležene estetske spekulacije Kuzanskega kot enega od virov za estetski nazor Albrechta Dürerja, cf. mdr. Joachim Gaus, *Circulus mensurat omnia*, v: *Miscellanea Mediaevalia*, Bd. 16/2, Berlin/New York, str. 435–454.

enem od njegovih najbolj odmevnih spisov *De visione Dei sive de icona*, ki je toliko pomembnejši, ker se je avtor v razlagi poslužil nadvse ilustrativne prispodobe s področja slikarstva.

Gre za slovito prispodobo o Božjem pogledu, ki jo je izpeljal iz slike Kristusovega portreta tipa *Vera icon*, in sicer iz tiste variante, pri kateri Jezusove oči gledajo s slike, da se zdi, kot da s pogledom sledijo gledalcu. S sijajno mnogopomensko metaforo, ki jo je razvil ob primeru tovrstne podobe, je poskusil Kuzanski menihom ob Tegernskem jezeru predstaviti in približati temeljne poteze svoje filozofije. Pri tem je celo presegel uveljavljeno platonsko tradicijo prispodobne razlage filozofskih vsebin s pomočjo umetnosti ali umetniškega dela – znanemu ikonografskemu motivu je namreč dal nove vsebine oziroma motivu imanentni vsebinski zametek razvil v neslutene razsežnosti filozofsko-teološke spekulacije ter tako zaznamoval njegov nadaljnji razvoj v evropskem slikarstvu.

Motiv »vseprisotnega pogleda«, to je pogleda, ki nam »sledi« ne glede na mesto, s katerega opazujemo sliko, je postal v 15. stoletju zelo priljubljen (Kuzanski torej uporablja aktualni motiv). Kadar gre za Kristusovo podobo, ga največkrat srečamo v ikonografskih motivih *Imago pietatis*, *Salvator mundi* in *Vera icon*. Vendar Kuzanski *eksplicite* izpostavlja le osnovni motiv: podobo Vsevidnega, »pravi Kristusov portret« z vseobsegajočim pogledom, ki povsod spremlja gledalca.<sup>34</sup> Z opisom odnosa, ki se na osnovi posebne značilnosti tovrstnega načina

<sup>34</sup> Kuzanski, ki je menihom Sv. Kvirina ob Tegernskem jezeru obenem s svojim spisom poslal tudi podobo Vsevidnega, celo našteje nekaj primerov tovrstnih slik, med katerimi niso samo podobe Kristusa, vendar da jasno vedeti, da se metafora, s katero jim želi približati svojo misel, nanaša na Božji portret: »Si vos humaniter ad divina vehere contendo similitudine quadam hoc fieri oportet. Sed inter humana opera non repperi imaginem omnia videntis proposito nostro convenientiorem, ita quod facies subtili arte pictoria ita se habeat quasi cuncta circumspicat. Harum etsi multae reperiantur optime pictae uti illa sagittariae in foro Nurembergensi et Bruxellis Rogeri maximi pictoris in pretiosissima tabula, quae in praetorio habetur et Confluentiae in capella mea Veronicae et Brixinae in castro angelici arma ecclesiae tenentis et multae aliae undique. Ne tamen deficiatis in praxi, quae sensibilem talem exigit figuram, quam habere potui caritati vestrae mitto tabellam figuram cuncta videntis tenentem, quam iconam Dei appello.« (*De visione Dei*, Praefatio, str. 94–96.)

upodabljanja vzpostavi med sliko in gledalcem (ali neomejenim številom gledalcev), med vseprisotnim ali vseobsegajočim Božjim pogledom ter pogledom vsakega posameznega gledalca, začne Kuzanski razvijati veliko temo razmerja med absolutnim in individualnim, enim in mnogim, večnim in minljivim, brezmejnem in omejenim itd., ki se sklene v osrednjem motivu njegove filozofije: *conicidenita oppositorum*.<sup>35</sup> Daljnosežna filozofska spekulacija je vseskozi odlično ilustrirana s pomočjo spretnega dosežka slikarske umetnosti. Tako v pogledu, ki miruje, a obenem sledi premikom gledalca, prispodobno sovpadata mirovanje in gibanje; pogled se »mirujoč giblje«. <sup>36</sup> Ob tem, da naslikani pogled obenem miruje in se »giblje«, da hkrati zre v gledalca, ki stoji na vzhodu, in onega, ki stoji na zahodu, da gleda vse in vsakega posebej, pa se vse to »dogaja« celó na način, ki daje vsakemu opazovalcu občutek, da naslikane oči gledajo prav in samo njega: »*Et dum attenderit, quomodo visus ille nullum deserit videt, quod ita diligenter curam agit cuiuslibet quasi de solo eo, qui experitur se videri et nullo alio curet adeo quod etiam concipi nequeat per unum quem respicit quod curam alterius agat.*«<sup>37</sup> Vseobsegajoči pogled naslikane podobe je prispodoba za Božje motrenje, ki je za Kuzanskega esencialni vidik Boga<sup>38</sup> in se izenačuje z njegovo previdnostjo, to je kavzalnim principom obstoja stvar-

<sup>35</sup> Za interpretacijo spisa *De visione Dei* med drugim odlična uvodna študija E. Bohnenstaedt k nemškemu prevodu (*Vom Gottes Sehen*, Phil. Bibl. 219, Leipzig 1942) in predvsem dvoje del W. Beierwaltesa: *Visio absoluta: Reflexion als Grundzug des göttlichen Prinzips bei Cusanus*, v: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 1 1978 in *Visio facialis: Sehen in Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blick bei Cusanus*, v: Sitzungsberichte der Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 1, München 1988.

<sup>36</sup> »*Etsi figendo obtutum in iconam ambulabit de occasu ad orientem comperiet continue visum iconae secum pergere, etsi de oriente revertetur ad occasum similiter eum non deseret. Et admirabitur quomodo immobiliter movebatur neque poterit imaginatio capere, quod cum aliquo alio sibi contrario moto obviante similiter moveatur.*« (*De visione Dei*, Praefatio, str. 96.)

<sup>37</sup> »*In kadar pazi na to, kako ta pogled ne zapusti nikogar, se lahko prepriča, da (pogled) posveča vsakemu takšno pozornost, kot da bi skrbel samo zanj, ki ve, da ga opazuje, ter za nikogar drugega; in to celo tako zelo, da ta, ki ga gleda, sploh ne more razumeti, da se pogled posveča še komu drugemu.*« (*Ibid.*, str. 98.)

<sup>38</sup> »*Primo loco praesupponendum esse censeo nihil posse apparere circa visum iconae Dei quin verius sit in vero visu Dei. Deus etenim qui est sum-*



stva. Božje zrenje je univerzalna bit vsega obstoječega, ki daje obenem slehernemu človeku neomejeno možnost, da razvije svojo individualnost. Pogled namreč ni absoluten samo v smislu svoje vseprisotnosti (slika obstaja neodvisno od gledalčeve pozornosti in pogled počiva na njem, tudi kadar ga ta ne gleda), temveč tudi v pomenu neizčrpnosti potencialnosti individualnega – v njem koincidira neskončno število neskončno različnih individualnih pogledov.<sup>39</sup> Absolutni pogled zmeraj in povsod je, ne glede na to, ali se ga zavedamo, za nas pa začne dejavno obstajati šele, ko s svojim gledanjem omogočimo soočenje, ko se torej odločimo, da bomo sliko pogledali. To razmerje uporabi Kuzanski kot izhodišče za še eno kardinalno temo svoje filozofije: za vprašanje svobodne volje človeka. Človek ima možnost svobodne izbire, da gleda sliko ali se od nje odvrne (naslikani pogled v vsakem primeru ostaja pri njem, življenje podeljujoča sila ostaja z njm), vendar je pravo življenje, ki je spoznava/samospoznavna in prilikovanje, le v soočenju z Božjim pogledom, saj šele s simultanim obojestranskim motrenjem pride do sovpadanja, v katerem je gledalec obenem gledano in obratno.<sup>40</sup>

Kot rečeno, je z zgodovinskimi dokumenti nemogoče dokazati, da je Dürer poznal delo Kuzanskega, zato pa lahko ob odlično skonstruiranem avtoportretu, v katerem se razločno odraža Dürerjeva zavzetost z vprašanjem idealnih proporcev, opozorimo na številne vsebinske skladnosti in sorodnosti, ki so skupne Kuzanskemu in Dürerju. V svojih teoretičnih delih Dürer povzema vse temeljne misli o vlogi forme, somerja in harmonije v razmerju do lepega, ki so v glavnem platon-

*mitas ipsa omnis perfectionis et maior quam cogitari possit theos ab hoc dicitur, quia omnia intuentur*; (ibid., I, str. 98) in *»Visus tuus est essentia tua...«* (ibid., IX, str. 128).

<sup>39</sup> Metafora služi Kuzanskemu kot ekspozicija za eno njegovih najtehtnejših razprav o človekovi individualnosti in humanističnem pojmovanju *dignitas hominis*. Cf. tudi: Ch. Hummel, *Nicolaus Cusanus. Das Individualitätsprinzip in seiner Philosophie*, Stuttgart 1961.

<sup>40</sup> V filozofskem smislu je to sovpadanje, ki vodi v preseganje vseh nasprotij, v religioznem pa pomeni polno sprejemanje brezmejnega Božje milosti: *»Dedisti mihi, Domine, esse et id ipsum tale, quod se potest gratiae et bonitatis tuae continue magis capax reddere. Et haec vis, quam a te habeo, in qua virtutis omnipotentiae tuae vivam imaginem teneo, est libera voluntas, per quam possum aut ampliare aut restringere capacitatem gratiae tuae.«* (Ibid., IV, str. 104–106.)

sko obarvana tradicija srednjega veka in so jih v renesansi bogato razvili predvsem umetniki, ki so se aktivno ukvarjali s slikarsko teorijo. Ker Kuzanski in njegovo delo v krogih, ki so se intenzivno posvečali vprašanju idealnih proporcev, nista bila neznana (o tem priča tudi navedek Luce Pacioli, ki v uvodu k *De Divina Proportione* omenja »*molto in tutte premesse admirato e venerato Nicolo Cusano*«<sup>41</sup>), upravičeno sklepamo, da so nekatere njegove misli dovolj dobro poznali vsaj tisti slikarji, ki so se sami ukvarjali s slikarsko teorijo, vprašanji perspektive in idealnih proporcev. Nedvomno je imel Dürer na voljo več virov, v katerih je lahko našel zelo podobne ali celo identične poglede na problematiko lepega. Kar je nekoliko bolj specifično in tesneje povezuje Dürerja s Kuzanskim, je izrazita pitagoreizacija estetskega kanona; številčno izrazljiva razmerja in geometrijski liki, matematični principi torej, so glavno merilo lepega. Ko je nastajal Kristomorfní avtoportret, je bil Dürer sredi največjega optimističnega zaleta, v katerem je verjel, da se lahko bistvu lepote približa z merjenjem in izračunavanjem pravih razmerij, in četudi je nenehno poudarjal, da ne pozna pravega merila lepote, se ni nikoli odrekal prepričanju o ključni vlogi matematičnih znanj; samo z matematiko se lahko slikar približa odgovoru na vprašanje o tem, kaj je lepota, in jo poskuša ujeti v svojih podobah.<sup>42</sup> V takšnem prepričanju so razpoznavni odmevi platonskih nazorov o matematiki kot zanesljivi vodnici k spoznavi bistva stvari in umevanju lepega, nazorov, ki jih je bogato razvil prav Nikolaj Kuzanski.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Luca Pacioli, *De divina proportionē, Praefatio*. Vendar Ernst Cassirer opozarja, da verjetno ne gre za kardinala iz Kuesa, kot verjame Edmond Vansteenberghe (E. Vansteenberghe, *Le cardinal Nicolas de Cues. L'Action – La Pensée*, Paris 1920), pač pa za istoimenskega zdravnika iz Pavije. Cf. E. Cassirer, *Individuum und Cosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig/Berlin 1927, str. 54. op. 2.

<sup>42</sup> Cf. npr.: »Dann die luegen ist in unser erkantnes, vnd steckt die finsteruns so hart in uns, das auch vnser nach dappen felt. Welcher aber durch die Geometria sein ding beweyst vnd die gruendlichen warheyt anzeygt, dem sol alle welt glauben.« (Rupprich, III, str. 293.) Obširneje Rupprich II, str. 100–127. Dürer celo pravi, da ni matematika za nikogar bolj pomembna kot za slikarja oziroma slikarsko umetnost, ki je ni moč obvladati brez uporabe geometrije in aritmetike: »Ist keine, dy der mass mer vnd jn manigfeltiger weg vnd gestalt notturffftig ist als dy kunst der maleray, dy mit alain begert der geometrie vnd arithmetica, ursprung aller mass...« (Ibid, str. 127.)

<sup>43</sup> Za platonsko pojmovano vlogo matematike kot vodnice na polju resnič-

Podobno velja za krščansko in ožje kristološko simboliko geometrijskih likov, ki se je resda dodobra uveljavila že v srednjem veku, a tako poglobljene filozofsko-teološke interpretacije, kot jo je razvil Kuzanski, srednji vek ni poznal in tudi v renesansi je njegova geometrijska spekulacija ostala nepresežena. Filozofske izpeljave so v njegovi *Učeni nevednosti* ponazorjene s pomočjo matematičnih zakonitosti in geometrijskih likov, ki s tem privzemajo nove simbolne dimenzije. Krog (natančneje neskončni krog) je seveda simbol Boga v vsej njegovi vseobsežnosti. Kvadrat je simbol človeka in sveta, je simbolična *imago mundi* in znamenje za *mundus parvus*, kot Kuzanski imenuje človeka. Primeri za takšno simbolno rabo so preštevilni in preveč dobro znani, da bi jih bilo treba naštevati, vredno pa se je pomuditi pri simboliki enakostraničnega trikotnika.<sup>44</sup> Enako kot v tradicionalni krščanski simboliki je tudi pri Kuzanskem trikotnik v prvi vrsti simbol sv. Trojice, pri čemer je simbolika trikotnika v njegovi filozofiji vseskozi prežeta z razlago treh Božjih oseb v eni, z dokazovanjem identičnosti enega in trojnega ter odnosa med enim in mnogim. V opredeljevanju teh odnosov Kuzanski izpostavi tudi značilni »mediatorski« vidik trikotnika, ki je prvi geometrijski lik, iz katerega se oblikujejo vsi ostali mnogokotniki, in tako simbolično »posreduje« med enim in mnogim, med Bogom in človekom oziroma celotnim stvarstvom. »*Omnis enim figura polygonia pro simplicissimo elemento habet triangularem, et illa est minima figura polygonia, qua minor esse nequit... Sicut igitur se habet unum in numeris, ita triangulus in figuris polygoniis. Sicut igitur omnis numerus resolvitur ad unitatem, ita polygoniae ad triangulum.*«<sup>45</sup> Ta specifični

ne spoznave sta poleg drugih ilustrativni predvsem dve temeljni deli Kuzanskega *De docta ignorantia* in *De coniecturis*.

<sup>44</sup> Simbolika geometrijskih figur pri Kuzanskem je veliko bolj kompleksna in je nikakor ne moremo omejiti na predstavljene pomene. Za celostno razumevanje je nujno, da jo obravnavamo v specifičnem kontekstu konkretne filozofske razlage, vendar so zgoraj navedene vsebine dovolj splošno veljavne, da jih smemo iztrgati iz ožjega konteksta. Za ustrezno predstavo cf. zlasti *De docta ignorantia*.

<sup>45</sup> »*Vsi mnogokotniki imajo namreč kot najosnovnejši sestavni del trikotnik in to je najmanjši mnogokotnik, kar jih je. Kar je ena med števili, to je trikotnik med mnogokotniki. Kakor namreč vsa števila izhajajo iz enega (enice) tako tudi mnogokotniki iz trikotnika.*« (*De docta ignorantia* I, 20, str. 262.)

vidik trikotniške simbolike se ujema z osnovno vlogo Kristusa, »edinega mediatorja med Bogom in človekom«, hkrati pa opozarja na dvojno Kristusovo naravo, ki je podobno kot trikotnik v svetu geometrijskih likov, stičišče dveh svetov – čutnega (prvi geometrijski lik, ploskev, prehod v snovno...) in nadčutnega (točka, abstraktni, nesnovni simbol počela). Pretehtana in v slikarskem oziru zelo zahtevna raba treh osnovnih geometrijskih likov v konstrukciji Dürerjeve slike izključuje sleherno naključnost in kaže, da se je avtor dobro zavedal njihovega pomena.

Poleg enakega pogleda na formalne vidike lepega imata Kuzanski in Dürer tudi soroden odnos do lepote. Tako ima kljub vsej praktični naravnosti iskanje resnične vednosti o lepem pri Dürerju v bistvu metafizični značaj in ob njegovem nenehnem poudarjanju, da lepote ni mogoče nikoli popolnoma ujeti ali da se predmeta ne da nikoli naslikati natančno takšnega, kot je, ne moremo mimo nauka Kuzanskega o odnosu med stvarjo in njenim pralikom, to je o nepremostljivi razliki med absolutnim in relativnim, ki se kaže tudi na področju umetnosti. »*Ars naturam imitatur, quantum potest, sed nunquam ad ipsius praecisionem poterit pervenire,*« pravi kardinal iz Kuesa.<sup>46</sup> Iskanje lepega je odkrivanje božanskega bistva v stvareh čutno zaznavne narave. Zato čim bolj zvesto posnemanje narave, ki je eno temeljnih načel renesančne estetike in ga prepričano zagovarja tudi Dürer,<sup>47</sup> vodi k večjemu poznavanju njene lepote in posledično tudi lepote njenega stvarnika.<sup>48</sup> Podobno velja za človeško lepoto. Njen idealni pralik je treba iskati v naravi – v mnogoteri lepoti brezmejnega števila posameznikov. Pravzor je bil po Dürerjevem mnenju ustvarjen z Adamom in iz-

<sup>46</sup> »Umetnost po svojih močeh posnema naravo, vendar ne more nikoli doseči popolne enakosti.« (*De docta ignorantia*, II, I, str. 318.) Cf. k temu Dürerjevo misel: »Vnnd der verstand der menschen kann selten fassen das schoen in creaturn recht ab zu machen. Vnd ob gleich wol wir nit sagen kuennen von der groesten schonheyt einer leyblichen creatur, so finden wir doch in den sichtigen creaturen ein soliche vbermessibe schonheyt vnserem verstand, also das soliche vnser keiner kan volkumen in sein werck bringen.« (*Rupprich* III, str. 295)

<sup>47</sup> Cf. npr.: »Dann warhaftig steckt die kunst in der natur, wer sie heraus kan reyssenn, der hat sie.« (*Rupprich*, III, str. 195.)

<sup>48</sup> Tako na primer beremo pri Dürerju: »So, je mehrer der natur vnnd dem lebnn gemess gepracht, je mer der volkumeheitt zu augen ettwas der gotthait gleich werden geachtet.« (*Rupprich*, II, str. 135.)

gubljen z njegovim padcem, natančneje, razpršen v brezštevlnem mnoštvu človeškega rodu.<sup>49</sup> Popolna človeška lepota se je utelesila samo še enkrat – v podobi Jezusa, ki je drugi Adam. V Kristusu se popolnost njegove duhovne narave družijo s popolnostjo lepote njegovega človeškega telesa, njegovo telo je torej najlepše možno človeško telo, kar med drugim razberemo tudi iz znane Dürerjeve primerjave Kristusa in Apolona: »*Dan zu gleicher weis, wy sy dy schönsten gestalt eines menschen haben zu gemessen jrem abgot Abblo, also wollen wyr dy selb mos prawchen zu Crysto dem herren, der der schönste aller welt ist.*«<sup>50</sup> Ideja o Kristusovi lepoti je pri Kuzanskem bogato razvita prav v spisu *De visione Dei*, kjer ob opisu lepote Božjega obličja ne smemo pozabiti, da ima Kuzanski pred očmi Kristusovo podobo. Tudi na drugih mestih Kuzanski *explicit* govori o lepoti in popolnosti Kristusovega telesa: »*Iesus noster, in quo omnes thesauri scientiae et sapientiae, etiam dum in mundo apparuit, absconditi fuerunt quasi lux in tenebris, ad hunc finem eminentissime intellectualis naturae corpus aptissimum atque perfectissimum, ut etiam a sanctissimis testibus suae conversationis fertur, creditur habuisse.*«<sup>51</sup>

Ob motivu Kristusove lepote se vzpostavi še ena pomembna vzporednica med filozofijo Nikolaja Kuzanskega in miselnim svetom Albrechta Dürerja. To je pojmovanje Kristusa v duhu krščanskega humanizma, kot ga je razvilo 15. stoletje in še zlasti sam Kuzanski. Kristus je v tem okviru najpopolnejši človek in zaradi svoje dvojne narave edini pravi »mediator« med Bogom in človekom, med univerzalnim in individualnim, absolutnim in relativnim, posrednik, v katerem nasprotujoče si kategorije koincidirajo na človeku nedoumljiv način. »*Verbum enim Dei es humanatum et homo es deificatus. Non es tamen composi-*

<sup>49</sup> Cf.: »*Einmal hat der schopfer dye menschen gemacht, wie sie müssen sein, vnd jch halt, das die recht wolgestalt vnd hübschheit vnder dem haüffen aller menschen begriffen sey.*« (Rupprich III, str. 272.)

<sup>50</sup> »*Na enak način, kakor so si (stari) najlepši človeški lik predstavljali kot podobo svojega boga Apolona, tako mi v isti meri uporabljamo Kristusa Gospoda, ki je najlepši na vsem svetu.*« (Ibid. II, str. 104.)

<sup>51</sup> »*Naš Jezus, v katerem so, tudi kakor se je pojavil na svetu, skriti vsi zakladi znanja in modrosti, je imel po pričevanju svetih mož, ki so bili z njim, svoji vsepresegajoči duhovni naravi primerno najpopolnejše in najustreznejše telo.*« (De docta ignorantia III, 5, str. 450.)

*tus ex Deo et homine... Neque es coincidentia creaturae et creatoris... Nec tunc tu, Iesus benedicte, fores vel Deus vel homo, sed video te, Domine Iesu, super omnem intellectum unum suppositum...*<sup>52</sup> Kristus je Bog in človek. Kot Bog je Bog, kot človek pa je idealno utelešenje celokupne narave človeškega: »...in te natura humana est perfectissima et exemplari suo conicunctissima,« pravi Kuzanski o Kristusu.<sup>53</sup> Za Kuzanskega Jezus ni človek-Bog samo v teološkem smislu, ampak tudi v humanističnem pomenu popolnega človeka, v njem je zaobjeta »*summa et perfectissima humanitas ... postquam humanitas in summo gradu et omni plenitudine aliter esse non potuit nisi in divina Filii persona*«. <sup>54</sup>

Kristus je vez med Bogom in človekom. Z njim se nespoznava božansko bistvo približuje omejeni sposobnosti človeške spoznavne, le skozi Kristusa lahko naš duh umeva Boga in najde pot k njemu: »...non posse te patrem intelligere nisi in filio tuo, qui est intelligibilis mediator, et quod te intelligere est tibi uniri.«<sup>55</sup> Kristus je Božje razodetje, *revelatio patris*, ki se vsakemu posamezniku razodeva na svoj

<sup>52</sup> »Učlovečena Božja beseda si in pobožanstveni človek. Vendar nisi sestavljen iz Boga in človeka... Niti nisi sovpadanje ustvarjenega in stvarnika... Tudi nisi, blaženi Jezus, človek ali Bog, pač pa te vidim, Gospod Jezus, kot enovit temelj, ki presega celotni um...« (De visione Dei, XXIII, str. 200–202; cf. tudi poglavje XIX, XX, XXI, XXII, kakor tudi tretjo knjigo Učene nevednosti, zlasti poglavji III in IV.) Primerjaj k temu podobno Dürerjevo misel o nedoumljivosti Kristusove dvojne narave: »Jhesu Christo, der da ist aus zweyen substanzen inn einer person gott und mensch, daz allein durch die gnad geglaubt vnd durch natürlich vernunft nimmermehr verstanden würd.« (Rupprich, I, str. 128.)

<sup>53</sup> »...v tebi je človeška narava najpopolnejša in svojemu praliku najbližja.« (De visione Dei, XX, str. 188.)

<sup>54</sup> »...najvišja in najpopolnejša človeškost... kajti človeškost v največji meri in polnosti ne bi mogla obstajati drugače kot v božji osebi Sina.« (De docta ignorantia III, str. 446.) Cf.: »Talia quidem et alibi plura perhibentur sanctorum de eo testimonia, quoniam ipse Deus et homo; in quo ipsa humanitas in ipsa divinitate Verbo unita est, ut non in se, sed in ipso subsisteret, postquam humanitas in summo gradu et omni plenitudine aliter esse non potuit nisi in divini Filii persona... Et ita in Iesu, qui sic est aequalitas omnia essendi, tamquam in Filio in divinis, qui est media persona, Pater aeternus et sanctus Spiritus exsistunt, et omnia ut in Verbo, et omnis creatura in ipsa humanitate summa et perfectissima universaliter omnia creabilia complicanti, ut sit omnis plenitudo ipsum inhabitans.« (De docta ignorantia III, str. 446.)

<sup>55</sup> »...ne more spoznati tebe, očeta, razen v tvojem sinu, ki je spoznaven in

način in mu ljubeče stopa naproti, kakor da na vsem svetu ne ljubi nikogar bolj kot prav njega.<sup>56</sup> V kristološkem nauku Kuzanskega je močno poudarjen neposreden, intimen odnos med Kristusom in vsakim posameznikom. Podoben odnos zasledimo tudi pri Dürerju, in sicer tako v njegovih številnih kristomorfni samoupodobitvah kot v pisni zapuščini.<sup>57</sup>

Intimnost odnosa med Bogom in posameznikom se ne kaže samo v navodilu, ki ga Bog izreka iščočemu,<sup>58</sup> temveč celo v edinstveni lastnosti Božjega obličja, o katerem Kuzanski vzneseno zapiše: »*O Domine quam admirabilis est facies tua, quam si iuuenus concipere vellet iuuenilem fingeret et vir virilem et senex senilem. Quis hoc unicum exemplar verissimum et adaequatissimum omnium facierum ita omnium et singulorum et ita perfectissime cuiuslibet quasi nullius alterius concipere posset?*«<sup>59</sup> Iz tega neizbežno sledi, da se bo tistemu, ki poglobljeno išče pravo podobo Boga, ta pokazala kot zrcalna slika njega samega, da bo torej videl Boga kot svojo podobo: »*Quando igitur tu Deus meus occuris mihi quasi prima materia formabilis quia respicis formam cuiuslibet et intuentis, tunc me eleuas et videam, quomodo intuens te non dat tibi formam, sed in te intuentur se, quia a te recipit id, quod est. Et ita id, quod videris ab intuente recipere, hoc donas, quasi sis speculum aeternitatis vivum, quod est forma formarum. In quod speculum dum quis respicit, videt formam suam in forma formarum, quae est spe-*

ki je posrednik. Tebe spoznati pomeni namreč združiti se s teboj.« (De visione Dei, XIX, str. 182.)

<sup>56</sup> Cf.: »*Nequaquam Domine me concipere sinis quacumque imaginatione, quod tu Domine aliud a me plus me diligas, cum me solum visus tuus non deserat.*« (De visione Dei, IV, str. 104.)

<sup>57</sup> Za krščanski humanizem pri Dürerju glej: E. Rebel, *Albrecht Dürer: Maler und Humanist*, München 1996, in še posebej odlično študijo Petra-Klausa Schusterja (cf. op. št. 2.), v kateri opozarja celo na neposredne sorodnosti nazorov Kuzanskega in Dürerja.

<sup>58</sup> »...sis suus et ego ero tuus...« (De venatione sapientiae, VII, str. 120).

<sup>59</sup> »*O Gospod, kako občudovanja vredno je tvoje obličje, ki se mladeniču, ki ga hoče razumeti, kaže kot mladeniško, moškemu kot moško in starcu kot starčevsko. Kdo bi mogel razumeti ta edinstveni, najresničnejši in v vsem najbolj natančni pralik vseh obličij, prapodobo, ki je obenem sleherno ter vsako posamezno lice in to na tako popoln način, da se vsakemu zdi podobno samo njemu.*« (De visione Dei, VI, str. 114.)

*culum*.<sup>60</sup> Prava podoba Boga, resnični Kristusov portret ima torej obenem lastnost zrcala. V absolutnem pogledu koincidirata »gledati« in »gledan biti«, prispodobno pa sovpadata tudi »gledalec« in »gledano«.

Natančno to lastnost ima Dürerjev avtoportret, zrcalna podoba umetnika. Z iluzijo pogleda »s slike« dobi slikarsko delo kvaliteto »subjekta«, ki »gleda« v gledalca, s tem pa gledalec postane »objekt« naslikanega, s čimer pride do simbolične koincidence subjekta in objekta. A Dürerjeva slika ni navaden avtoportret, je hkrati podoba Kristusa in samoupodobitev umetnika in s tem svojevrstna slikarska realizacija misli Kuzanskega, da v pravi podobi Kristusa vsak posameznik vidi svoj lastni obraz. Resnični Kristusov portret – *Vera icon Christi* – je po nauku kardinala iz Kuesa nujno tudi samopodoba gledalca. V zadnji konsekvenci tega nauka mora torej slikar, ki hoče naslikati pravo Kristusovo obličje, naslikati svoj obraz. Dürerjev Kristomorfni avtoportret je likovna manifestacija učenja o individualnem, mirno lahko zapišemo, intimnem odnosu med Kristusom oziroma Bogom in vsakim posameznikom, odnosu, ki je eden značilnih znanilcev nove senzibilnosti renesančnega humanizma. Najcelovitejši filozofsko-teološki izraz je ta odnos našel v pisanju Nikolaja Kuzanskega, kjer se s poudarjanjem humanistične note v opredeljevanju Kristusove človeške narave in povzdigovanju človeka na raven boga koncept Kristusa kot »*homo perfectus*« in koncept človeka kot »*deus humanatus*« drug drugemu tako približata, da lahko odnos opredelimo kot zrcaljenje, v katerem je človek »*imago viva Dei*« in Kristus »*summa et perfectissima humanitas*«.

Drzna spekulacija, ki jo avtor razvija ob sijajni metafori Božjega pogleda, vsebuje vse temeljne vsebinske poteze njegove filozofije, vodilni motiv pa, ki ga ne moremo zgrešiti, je tisti značilni humanistični *credo* kardinala iz Kuesa, njegova ponosna vera v človeka, ki v

<sup>60</sup> »Kako mi stopiš, moj Gospod, pred oči, kot bi bil *prima materia*, ki lahko prejme kakršnokoli obliko. Privzameš lahko podobo vsakega posameznika, ki te gleda, in tedaj mi razodeneš, da ne prejemaš lika od tistega, ki te gleda, pač pa da on v tebi gleda sebe, saj je od tebe prejel to, kar je. In tako podarjaš to, kar se zdi, da prejemaš od gledalca, kot bi bil živo ogledalo večnosti, t.j. oblika vseh oblik. Kdor pogleda v to ogledalo, vidi svoj lik v obliki vseh oblik, ki je zrcalo.« (*De visione Dei*, XV, str. 160.) Cf. podobno: »*Omnis igitur facies, quae in tuam potest intueri faciem nihil videt aliud diversum a se, quia videt veritatem suam.*« (*Op. cit.*, VI, str. 112.)



sebi sme in mora videti »drugega boga«. Iz humanistične vizije človeka izvira novo samozavedanje renesančnega genija, ki je kot božanska stigmatizacija zaznamovalo velikane svojega časa in ga je s svojim slikarskim delom ter pisanjem jasno izrazil tudi Albrecht Dürer. Če je bilo ob slovitosti grafičnem listu *Melencolia I* ničkolikrat zapisano, da lahko v njem vidimo svojevrsten duhovni portret Albrechta Dürerja, v katerem odmeva Ficinov koncept plemenite melanholije,<sup>61</sup> potem smemo v Kristomorfem avtoportretu gledati ponosni optimizem mladega slikarja, ki verjame, da lahko z uporabo matematičnih principov ujame in v svojih delih poustvari bistvo tega, kar je bilo »urejeno po meri, številu in teži«, ter z umetniškim ustvarjanjem postane podoben Stvarniku. »*Dan werden wir durch kunst der gottlichen gepildnis destmer vergleicht*,«<sup>62</sup> piše Dürer in s tem skoraj dobesedno povzema pogled Kuzanskega na umetnika, v katerem slednji z dejanjem kreativnega poustvarjanja postaja *imago viva creatoris*.<sup>63</sup>

Je moč v tej optimistični veri umetnika videti odsev humanistične misli Nikolaja Kuzanskega? Vprašanje ostaja seveda odprto. Vsaj v eni točki pa se zdi, da je odgovor kot na dlani: enigmatična ikonografija Dürerjevega Kristomorfnega avtoportreta se smiselno razbira prav na ozadju filozofije kardinala iz Kuesa; kar bi se namreč na prvi pogled utegnilo zdeti nedopustna umetnikova *hybris* in nezaslišano svetoskrunstvo, se v luči nauka Kuzanskega razkriva kot humanistično vi-

<sup>61</sup> Tako še Panofsky, *Albrecht Dürer: Art and Life*, Princeton 1948.

<sup>62</sup> »Potem bomo s pomočjo umetnosti vse bolj slični Božji podobi.« (*Rupprich*, II, str. 106.) Umetnik je s svojim kreativnim umetniškim delom po Dürerjevem prepričanju podoben Bogu, »*gleichformig geschopft noch got*«, saj ima v sebi neizčrpno moč ustvarjanja: »...*ein guter maler ist inwendig voller vigur. Vnd obs möglich wer, daz er ewig lebte, so het er aus den jnneren ideen, do van Plato schreibt albey etwas news durch die werck aus tzu gissen*.« (*Rupprich*, III, str. 291.)

<sup>63</sup> Umetniška ustvarjalnost je za Kuzanskega izraz človeškega duha: »...*hominis intellectus in suis variis artibus et ex variis artium productis, in se unus et invisibilis manens, variae se visibiliter manifestat*.« (*Compendium*, 8, str. 710.) Sposobnost kreativnega oblikovanja je po njegovem prepričanju tista lastnost človeka, na osnovi katere se prilikuje stvarniku. »...*hominem esse secundum Deum. Nam sicut Deus est creator entium realium et naturalium formarum, ita homo rationalium entium et formarum artificialium, quae non sunt nisi sui intellectus similitudines, sicut creaturae Dei divini intellectus similitudines*.« (*De beryllo*, 6, str. 8.)

denje popolnega človeka, simbolična slika dvojnega zrcaljenja, ki se vzpostavlja z Božjim pogledom, kot slikarski *visio Dei*, v katerem človek vidi sebe kot Boga in lik Boga kot svojo podobo.

UDK 75.041.5"1500":929 Dürer A.

# DE ICONA THE ICONOGRAPHIC BACKGROUND OF DÜRER'S CHRISTOMORPHIC SELF-PORTRAIT FROM 1500

The enigmatic, on the surface even blasphemous iconography of Dürer's Christomorphic self-portrait from 1500 has been interpreted in many different ways in the professional literature, but of key importance are certainly the findings about its studied formal structure and the exceptionally precise application of a geometrically based scheme which Franz Winzinger noted in his study *Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis* (*Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 8, 1954). In this article the author expresses the conviction that the use of a mathematically conceived structural scheme and the symbolism of geometric forms connected with it reflects the influence of Kuzanski's *Doctae ignorantiae*.

However, a wider view of the philosophical teaching of the cardinal from Kues shows that although the thesis about the significance of the *Doctae ignorantiae* for Dürer's Christomorphic self-portrait is certainly valid, the influence of other writings must also be taken into account, since only this will show the surprising harmony of principles on the theory of the beautiful, the role of harmonious proportions, the symbolism of numbers and geometric figures, which are common to Kuzanski and Dürer. Dürer and the cardinal from Kues had not only a common view of the problem of the beautiful, they also agreed on the role of art and the artist - and the philosophical thought of Nikolaus Kuzanski was not unknown to Dürer. In the Christomorphic self-portrait from 1500 we can therefore see an expression of the proud optimism of a young painter who believes that an artist is a "*gleichformig geschöpf noch got*", since with the use of the same principles he can grasp and recreate in his works the essence of that which has been "arranged according to measure, number and weight".

But a common position on the theory of the beautiful and the role of the artist is not enough to satisfactorily explain the complex iconography of the Munich self-portrait and for an explanation of the unusual assimilation of the figure of God we must also look to the emphatically humanistic Christological teaching of Nikolaus Kuzanski. Of critical importance in this regard is the text *De visione Dei*, since in it Kuzanski presents his teaching with the help

of the metaphor of the All-seeing Eye of God, an excellent image which he developed with the use of motifs from the visual art of the time. The figure of the *All-seeing* (*Imago cuncta videntis*), whose eyes follow every individual viewer, serves Kuzanski among other things as a metaphor for the definition of Christ's double nature, in which the human and the divine coincide, individually and absolutely, in a way which human reason cannot comprehend, which is manifested in the exceptional feature of the figure of Christ, that it can take the aspect of any person who looks at it, or more exactly, every individual can see himself in it "*quasi in speculum aeternitatis vivum*". Because according to Kuznetski's teaching a real portrait of Christ has the quality of a mirror, in which the beholder and that which he beholds metaphorically coincide, so that a painter who wishes to depict the true face of Christ must, in the final consequence, paint his own face. This is the key to the explanation of Dürer's Christomorphic self-portrait, which with the illusion of the gaze from the picture, creates a relationship between the viewer and the picture, in which the object viewed is also the subject, and we can understand the Christomorphic self-portrait as an artistic manifestation of learning about the intimate relationship between Christ, that is God, and each individual, a relationship which is one of the characteristic features of the new sensibility of Renaissance humanism. This emphasised personal relationship of man with God found its most comprehensive philosophical-theological expression in the philosophy of Nikolaus Kuzanski, where with an emphasised humanistic note in the definition of Christ's human nature and the raising of man to the level of God the concept of Christ as "*homo perfectus*" and the concept of man as "*deus humanatus*" come so close to each other that we can define the relationship as a reflection in which man is "*imago viva Dei*" and Christ is "*summa et perfectissima humanitas*".

It is undoubtedly true that the iconography of Dürer's Christomorphic self-portrait allows various interpretations, but this unique act of self-portrayal in the figure of Christ, which testifies to a conscious assimilation of the figure of God, can logically be best understood against the background of the philosophy of the cardinal from Kues: because what might at first glance seem to be an inadmissible *hybris* on the part of the artist and an intolerable heresy can, in the light of Kuzanski's teaching, be seen as a humanistic view of the perfect man, a symbolic picture of a dual reflection, which is established with the Eye of God, a pictorial *visio Dei*, in which man sees himself as God and the figure of God as his image.

#### Pictorial material:

1. Albrecht Dürer: *Christomorphic Self-portrait*, 1500, Alte Pinakothek, Munich
2. Albrecht Dürer: *Christomorphic Self-portrait* (geometrical Drawing after Winzinger) 1500, Alte Pinakothek, Munich