

P r i n o s i

ONTOLOŠKI KLJUČ RAZUMIJEVANJA SLIKE MRTVI KRIST U GROBU HANSA HOLBEINA MLAĐEG

Daniel Miščin

Fakultet filozofije i religijskih znanosti
Sveučilišta u Zagrebu
dmiscin@ffrz.unizg.hr

UDK: 75Holbein,H. ml.
528.873:726.821Holbein,H.Ml.
<https://doi.org/10.34075/cs.56.4.5>
Izvorni znanstveni rad
Rad zaprimljen 1/2021.

Sažetak

Prihvaćajući argumente u prilog tzv. kartuzijanskoj hipotezi, tj. stajalištu da je Holbeinova slika Mrtvi Krist u grobu izvorno zamišljena kao nadgrobni spomenik u baselskoj kartuziji, autor analizira tekst epitafa s kojim je ona trebala činiti cjelinu. Kao rezultat te analize, autor naglašava važnost ontološkog značenjskog sloja tog epitafa u čijem svjetlu razvija ontološki ključ za razumijevanje te slike, povezujući ga sa smislom tradicionalne kartuzijanske opomene memento mori. Uzimajući u obzir ontološki smisao te opomene, tjeskoba promatrača Holbeinova Mrtvog Krista tumači se na tragu refleksije o pojmu Ništa (das Nichts) u egzistencijalnoj analici Martina Heideggera i Bernharda Weltea.

Ključne riječi: Holbein, Mrtvi Krist, ontologija, Heidegger, Welte

UVOD

Slika *Mrtvi Krist u grobu*¹ Hansa Holbeina već stoljećima uznemiruje. Ona pobuđuje zazor,² izaziva krize vjere,³ priziva crna sunca melankolije⁴ i postaje im simbolom. Zašto ta slika mrtvog Krista

¹ Hans Holbein Mlađi, *Mrtvi Krist u grobu* (1521. - 1522.), ulje i tempera na lipovu drvu, 30,5 x 200 cm, Kunstmuseum Basel.

² Ana G. Dostojevska, (Анна Григорьевна Достоевская), *Воспоминания*, Издательство Правда, Moskva 1987., 186.

³ Fjodor Mihajlovič Dostojevski, *Idiot, Znanje i Zora*, Zagreb 1975., 223.

⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, Paris 1989., 117-150.

kao „bivšeg subjekta“⁵ toliko progoni da se čini kao da pomiče tektonske ploče pod nogama svojih promatrača, uvjeravajući ih neumoljivošću svoje hladne ravnodušnosti da u njezinoj sjeni neće čvrsto stajati na tlu? Doista, ta slika kao da svakoga koji razumije što na njoj vidi, izbacuje iz njegova središta i nemilosrdno ga uranja u osjećaj nesigurna zjapljenja u svijet. Ali, zašto je tako, što tu sliku čini tako strašnom? Na što ukazuje, kamo vodi i što znači jeza koju ona pobuđuje?

Početak bi se odgovora na ta pitanja mogao naći primjerice u potresnom sadržaju Hegelova proglašenja o smrti Boga. Iako se ta objava rekvijema za Boga može učiniti sličnom onoj kasnijoj i svakako slavnijoj Nietzscheovoj, ona je ipak bitno različita. Ne izgovara je Nietzscheov bezumnik koji na vrhuncu *Radosne znanosti* spoznaje da je Bog iskrvario pod nožem u ljudskim rukama,⁶ već zamišljeni čitatelj evanđelja koji na završnim stranicama svojih zrelih *Predavanja o filozofiji religije* nudi skicu čitave jedne ontologije Kristove kenoze. Nadahnjujući se pritom poticajima koji će postati poznatima kao luteranska teologija križa,⁷ Hegel piše: „Bog je umro, Bog je mrtav – to je najstrašnija misao, da sve vječno, sve istinsko nije, da je *sama negacija u Bogu*; s time je povezana najviša bol, osjećaj potpune nemogućnosti spasa, odustajanje od svega višeg.“⁸ Baš to kao da vrijedi i za Holbeinova *Mrtvog Krista*.

Naime, u toj slici na kojoj je „Bog jedno obično mrtvo tijelo kome je aura svetosti brutalno odsječena“,⁹ kao da se razotkriva upravo ta hegelovska „negacija u Bogu“. Naravno, usuprot tome, moglo bi se ustvrditi da je Holbeinov *Mrtvi Krist* jednostavno - Krist Velike subo-

⁵ Julia Kristeva, *Moći užasa. Ogleđi o zazornosti*. Naprijed, Zagreb 1989., 9.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Morgenröte/ Idyllen aus Messina/ Die fröhliche Wissenschaft*, KSA 3, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, München 1999., br. 125, 480-482.

⁷ G. W. F. Hegel, *Predavanja o filozofiji religije / Predavanja o dokazima o opstojnosti Boga*, II. svezak, Naklada Breza, Zagreb 2009., 223-224. Na tom mjestu Hegel spominje drugu strofu luteranske pjesme Johanna Rista, *O Traurigkeit, o Herzeleid*. U jednom stihu u toj strofi nalazi se tvrdnja da je sâm Bog mrtav (*Gott selbst liegt to!*). Za komentar tog mjesta u Hegelovoj misli usp. Hans Küng, *Utjelovljenje Boga. Uvod u Hegelovu teologijsku misao kao prolegomena za jednu buduću kristologiju*, Demetra, Zagreb 2007., osobito svezak I, 200-215 i 259-267. Također i: Zoran Grozdanov, *Odbojna riječ. Smrt Boga kod ranoga Hegela i ranoga Moltmanna*, Reč, Beograd 2016., 80-94.

⁸ G. W. F. Hegel, navedeno djelo, 219.

⁹ Leo Rafolt, „Kastriran fantazmom, jadni vitez, Knez Krist“, u: *Fjodor Mihajlovič Dostojevski: Idiot*, katalog predstave, Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb 2019., 24.

te.¹⁰ Ipak, tom se utješnom mišlju (koja se oslanja na nedvojbeno trijumfalno kretanje liturgije Velikog tjedna) teško može zaniijekati nelagoda zatečenih pred Holbeinovom slikom. Oni naime ne mogu suspregnuti temeljni dojam da je Holbein svojim kistom dopustio baš toj hegelovskoj „negaciji u Bogu“ da tijelom njegova mrtvog Krista započne svoj monolog. Raspravu o izvornom smislu Holbeinova *Mrtvog Krista* valja započeti upravo na tragu tog problema.

Istaknimo stoga da se ovaj ogled ne usmjeruje prema formalnoj analizi kakva je uobičajena u povijesno-umjetničkom diskursu koji se bavi pitanjima tehničke izvedbe djela, njegova mjesta u cjelokupnom opusu pojedinog autora ili njegove usporedbe s tematski sličnim djelima drugih autora unutar istog povijesnog razdoblja. Iako su i ta pitanja nesumnjivo važna, ovdje se valja suočiti s posve drukčijim pitanjem: zašto je Holbein naslikao *baš takvog* Krista? Svakako, povijesni izvori koji nam stoje na raspolaganju ne nude jedinstven i nedvojben odgovor. Zapravo, u bogatoj se literaturi o Holbeinovu *Mrtvom Kristu* mogu razabrati tri moguća odgovora na to pitanje. Prvi bi se od njih mogao nazvati *nihilističkom* hipotezom. Tom se hipotezom *Mrtvi Krist* smatra Holbeinovim navještajem nemogućnosti Kristova uskrsnuća. Iako je upravo ta hipoteza najčešće isticana i komentirana, ona se iz čitavog niza razloga ne čini i najvjerojatnijom, te se njome nećemo baviti u ovom ogledu. Stoga ćemo ostaviti postrance i ključni tekst koji se navodi u prilog toj hipotezi: izlaganje Ipolita Terentjeva o Holbeinovu *Mrtvom Kristu* u romanu *Idiot* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog.¹¹ Druga bi se među tim hipotezama mogla nazvati *liturgijskom*. Ona naime predstavlja uvjerenje da je Holbeinov *Mrtvi Krist* izvorno bio dio većeg oltarnog poliptiha ili pak naslikani Božji grob namijenjen izlaganju u crkvi u Velikom tjednu. Treća bi se pak hipoteza mogla nazvati *kartuzijanskom* jer se njome afirmira mogućnost da je *Mrtvi Krist* zapravo trebao postati dijelom jednog nadgrobnog spomenika u nekadašnjoj baselskoj kartuziji. Ovdje ćemo se usredotočiti na drugu i treću, tj. liturgijsku i kartuzijansku hipotezu. Analizom će se tih hipoteza nastojati utrti put prema uobličanju ontološkog ključa za razumijevanje Holbeinova *Mrtvog Krista*.

¹⁰ U taj kontekst uključene su, naravno, i sve one dvojbe i nemiri što ih je, primjerice nekadašnji milanski nadbiskup (1980.-2002.) Carlo Maria Martini SJ tako sažeto i sugestivno iznio na početku svoga pastirskog pisma *Gospa Velike subote*. Carlo Maria Martini, *Gospa Velike subote*, Katehetski salezijanski centar, Zagreb 2000., osobito 15-21.

¹¹ Fjodor Mihajlovič Dostojevski: *Idiot*, Školska knjiga, preveo Zlatko Crnković, Zagreb 1999., 456-458, također i 247.

1. LITURGIJSKA HIPOTEZA O IZVORNOJ NAMJENI HOLBEINOVA MRTVOG KRISTA

Hipoteza o izvorno liturgijskoj namjeni *Mrtvog Krista* (ili pripadaju te slike u crkveno-liturgijski kontekst) pojavljuje se u literaturi o Holbeinu u dvije temeljne inačice. Prvom se od njih pretpostavlja da je Holbeinov *Mrtvi Krist* izvorno bio jedan od oltarnih panela veće cjeline, kakvi su primjerice *Gentski* ili *Isenheimski oltar*. Ta hipoteza, međutim, ostaje manjkavom zato što se temelji na neodgovornu pitanju, barem prema sadašnjem stanju istraživanja Holbeinove ostavštine. Ako je naime ta slika dio veće cjeline, tada prihvaćanje te mogućnosti pretpostavlja odgovor na pitanje o tome koje bi to slike iz Holbeinova opusa mogle biti smatrane preostalim dijelovima takva oltara? Kandidata za takvo priključenje među poznatim Holbeinovim djelima zapravo nema, a čak i ako se prihvati mogućnost da bi drugi dijelovi takva hipotetičkog oltara bili izgubljeni, a dokumenti o njima nisu sačuvani, to bi i dalje značilo da nema pozitivnih dokaza na temelju kojih bi takva hipoteza mogla postati bilo što drugo osim pukog nagađanja.

Druga mogućnost svakako je i vjerojatnija, ali i složenija. Predstavlja li ta slika možda „sveti grob“? Svakako, jedan od prvih zagovornika tog uvjerenja bio je Walter Überwasser.¹² On je naime uvjeren da je slika postavljena u nišu zamjenjivala uobičajeniju skulpturu mrtvog Krista u „svetom grobu“. Takvu tezu podržava primjerice i Jeanne Neuchterlein. Ona, doduše, za razliku od Überwassera, smatra da Holbeinov *Mrtvi Krist* ima malo sličnosti s tipičnim „svetim grobom“. S druge strane, moglo bi se također pomisliti da Holbeinov Krist nije posve prikladan za takvu namjenu ne samo iz tih tehničkih već i iz teoloških razloga, budući da na njemu, kako je spomenuto, nema očitih znakova predstojećeg uskrsnuća. Prema toj kritici, ta bi se usmjerenost prema uskrsnuću na Kristovu tijelu položenu u grob trebala očitovati uzvišenijim stanjem njegovog tijela, ili barem njegovom očuvanošću od očitih znakova posve zemaljskog propadanja, a na tragu Ps 16, 10: „...Jer mi nećeš ostavit dušu u podzemlju, ni dati da pravednik tvoj truleži ugleda.“ Ipak, smisao takva naglasaka koji je svoj vrhunac doživio u razdoblju baroka (na Holbeinovoj slici taj naglasak učvršćuju neprevidivi znakovi početka raspadanja Kristova tijela) lako je shvatljiv. Njime se naglašava

¹² Walter Überwasser, „Holbeins Christus in der Grabnische“, u: *Studien zur Kunst der Oberrheins. Festschrift für Werner Noack, Jan Thorbecke i Rombach*, Konstanz i Freiburg 1958., 125-130; Walter Überwasser, „Hans Holbeins d. J. Christus in der Grabnische“, u: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 18(1958.), 187-188.

Kristova (i) ljudska narav, njegova kenoza, neispražnjenost njegove smrti. Drugim riječima, koliko god dvojbi pobuđivao pogled na Holbeinova Krista u smislu njegove uporabe u crkvi, valja zaključiti da je ipak moguće pronaći sličnih primjera koji su služili upravo toj svrsi.

Doista, neki istraživači uviđaju da je Holbeinov Krist „upravo poput tipa izrađivanog samo u regiji Lörrach na jugozapadnom rubu Baden-Württenberga, baš s druge strane granice u odnosu na Basel, dom Holbeinove slike. Svaki od tih primjeraka svetog groba podignut je u malim seoskim župnim crkvama u posljednjem desetljeću petnaestog stoljeća. Sastoji se od horizontalne niše ugrađene u sjeverni zid kora, s pravokutnom nišom točno ispod njega, gdje se čuvala Euharistija“.¹³

Ipak, čini se da ovo stajalište ima teško premostivi, „vizualni“ nedostatak. Naime, slika koja bi bila položena u (duboku) nišu morala bi biti postavljena relativno visoko kako bi uopće bila vidljiva, a to znači da bi donji dio te pretpostavljene niše sigurno zaklanjao dio slike.¹⁴ Ukoliko bi pak niša bila postavljena nisko, tj. u blizinu poda, taj bi problem vjerojatno bio još izraženiji. Osnovno je dakle pitanje: zašto bi se pogledu izlagala slika koja nije vidljiva u svojoj nepomućenoj cjelini? Taj prigovor zasigurno oslabljuje vjerojatnost te teze, tim prije što problem ne bi bio zadovoljavajuće riješen ni postavljenjem slike u nišu koja bi se nalazila u razini očiju. U tom bi slučaju, doduše, cijela slika mogla biti vidljivom, ali time ne bi bio prevladan drugi nedostatak. Osim problema s perspektivom koji bi nastali na taj način, izgledalo bi da je Krist položen u neprirodnu dvostruku nišu - jednu u kojoj stoji slika i drugu koja je već naslikana na Holbeinovoj slici. Drugim riječima, ostaje pitanje: bi li Holbein zaista naslikao nišu za svojega mrtvog Krista istovremeno znajući da će on biti postavljen u pravu, trodimenzionalnu, nišu u prostoru? Ne bi li takav njegov postupak bio redundantan? No, i taj bi se problem, barem tehnički, mogao prevladati inačicom iste hipoteze koju je zagovarao Fridtjof Zschokke,¹⁵ smatrajući da se tom slikom mož-

¹³ Jeanne Nuechterlein, *Translating Nature into Art. Holbein, the Reformation, and Renaissance Rhetoric*, Pen State Press, Pennsylvania 2011., 90.

¹⁴ Usp. Bernd Wolfgang Lindemann, „*Der Leichnam Christi im Grabe von Hans Holbein der Jüngern*“, u: Norbert Stefenelli (ur.): *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, Böchlau, Wien 1998., 466; cit. prema: Jochen Sander, *Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515-1532*, Hirmer Verlag, München 2005., 136.

¹⁵ Usp. o tome: Christian Müller (ur.), *Hans Holbein the Younger. The Basel Years 1515.-1532.*, Kunstmuseum Basel/Prestel, Munich, Berlin, London, New York 2006., 259.

da zatvarala takva niša. Ipak, i ta je hipoteza samo tehničko poboljšanje spomenutih osporivih ideja, te stoga ostaje teško održivom.

Imajući u vidu ove razloge, zasigurno je moguće mirno se usuglasiti s prevladavajućim stajalištem onih suvremenih holbajnologa koji su skloni zaključiti da izvornu namjenu Holbeinova *Mrtvog Krista* valja tražiti u području privatne, a ne javne sfere, na tlu osobne duhovnosti, a ne crkvenog prostora i liturgije.

2. KARTUZIJANSKA HIPOTEZA I OBLIKOVANJE ONTOLOŠKOG KLJUČA RAZUMIJEVANJA HOLBEINOVA MRTVOG KRISTA

Prema ovoj hipotezi izvorno je mjesto Holbeinova Krista u sjeveroistočnom dijelu malog klaustara nekadašnje baselske kartuzije, i to u sjeni nadgrobnog epitafa obitelji Amerbach.¹⁶ Naime, zahvaljujući svom uglednom prijatelju, humanistu i znanstveniku, kartuzijancu Johannu Heynlinu von Steinu kojega je poznao još od studentskih dana, Johann Amerbach (otac naručitelja *Mrtvog Krista*, Bonifacija) povezo se s baselskim kartuzijancima iz poslovnih razloga. S obzirom da je Amerbach bio jedan od najuglednijih baselskih tiskara svoga doba, kartuzijanska bi se sklonost suradnji s njim mogla povezati i s pravilima i duhom Reda. Svakako, predanost kartuzijanaca čitanju, znanstvenom radu i prepisivanju te čuvanju knjiga povezana je izravno s njihovim poslanjem u svijetu. Tako *Statuta antiqua ordinis Carthusiensis* nalaže redovnicima ovog reda odanog šutnji da šire Božju Riječ prepisujući i čuvajući knjige, budući da su dosljednom i korjenitom odijeljenošću od svijeta onemogućeni propovijedati.¹⁷ S obzirom na to, oni su imali pouzdane prijepise tekstova ranokršćanske literature. Te je tekstove Johann Amerbach posuđivao od kartuzijanaca, vraćajući im, nakon brižnog uredničkog rada, primjerke otisnutih knjiga. Činjenica da se obiteljska grobna kapela Amerbachovih nalazi u baselskom kartuzijanskom samostanu sasvim je sigurno neodvojiva od ovih okolnosti i obostranog zadovoljstva zbog te suradnje.¹⁸ Štoviše, njezini su sim-

¹⁶ Christian Müller, „Holbeins Gemälde *Der Leichnam Christi im Grabe* und die Grabkapelle der Familie Amerbach in der Basler Kartause“, u: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie*, 58(2001.), 282 i slj.

¹⁷ Guigo Cartusiae Prior, *Consuetudines, Capitulum XXVIII*, 3-4, stupci 693-695, u: PL., J. - P. Migne, svezak 153, Garnier Frates, Paris 1880.

¹⁸ Osim toga, valja napomenuti da je majka Marthe Fuchs, supruga Bonifacija Amerbacha, bila sestra Hieronyma Zscheckenbürlina, priora kartuzijanskog samostana u Baselu. On je, napustivši pravničko zvanje, postao priorom 24.

bolični plodovi bili vidljivi još za života velikog tiskara (umro je na Božić 1513.). On je u malom klastru dao izgraditi oltar posvećen svome svecu zaštitniku, Ivanu Krstitelju. Tu je smještena grobna kapela obitelji Amerbach, u koju je pokopan upravo Johann Amerbach. Prema osnovnoj postavci kartuzijanske hipoteze Holbeinov je *Mrtvi Krist* izvorno bio namijenjen tom prostoru i kontekstu.

S tom se hipotezom podudaraju još neke okolnosti. Naime, neposredni povod radovima Bonifacija Amerbacha u baselskoj kartuziji koji su, prema argumentima uključenim u tu hipotezu, podrazumijevali i narudžbu Holbeinova *Mrtvog Krista* namijenjenog toj kapeli, bio je novi nalet žalovanja povezan s iznenadnom smrću njegova brata Brune u listopadu 1519. godine. Iako je Bonifacije želio postaviti sliku uz obiteljsku grobnicu, tjeskobno i burno vrijeme nije bilo sklono toj ideji. Naime, zbog ikonoklastičkih previranja postalo je nezamislivim da bi slika (dovršena 1521.) ostala zaštićenom i sigurnom čak i unatoč tome što je trebala biti postavljena u kartuzijanskom samostanu, koji je po definiciji odijeljen od svijeta. Iako u konačnici nisu oštetila sliku, ikonoklastička su previranja snažno odredila njezinu povijest, budući da ona, kako se čini, nikada nije postavljena na prvotno predviđeno mjesto. No, *Mrtvi Krist* nije jedino što je Amerbach želio ondje postaviti. Sliku je naime zamislio smjestiti u sjenu epitafa koji, očekivano, njeguje zahvalni i poimenični spomen ondje položenih pokojnika. Pritom valja naglasiti da je suvremeni holbajnolog Christian Müller primijetio da se dimenzije ploče na kojoj je 1544. napokon ispisan i postavljen taj epitaf,¹⁹ točno poklapaju s dimenzijama Holbeinova *Mrtvog Krista*.²⁰

Tu znakovitu podudarnost Müller tumači jednostavno u smislu još jednog dokaza u prilog kartuzijanskoj hipotezi. Međutim, valja ustvrditi da time nipošto nije iscrpljena važnost ovog uvida. Spoznaja o poklapanju dimenzija slike i epitafa upravo je ključna, zato što ta podudarnost otvara mogućnost da je poruka epitafa povezana sa smislom slike, tj. da bi tekst epitafa (ili neki njegov dio) mogao biti hermeneutički ključ za razumijevanje Holbeinova *Mrtvog Krista*. Stoga je raspravu o smislu te slike zanimljivo nastaviti preispitujući upravo tu mogućnost. Doista, može li se analizom teksta epitafa i njegove interpretacije u kontekstu mjesta na koje je on postavljen razabrati nešto o izvornom „hermeneutičkom ključu“ Holbeinova *Mrtvog Krista* koji je trebao biti postavljen uz taj epitaf?

veljače 1502. Dakle, valja ustvrditi da je obitelj Amerbach, osim poslovno i prijateljski, s baselskim kartuzijancima bila i obiteljski povezana.

¹⁹ Izradio ga je vjerojatno Hans Metzinger.

²⁰ Usp. bilješku br. 15.

Na to pitanje valja odlučno odgovoriti, i to potvrdno. Na čemu se temelji to uvjerenje? Odgovarajući na to pitanje, usredotočimo se tek na ključnu rečenicu iz tog epitafa: „Bonifacije Amerbach je svojim vrlo čestitim roditeljima i braći, ali i Marti Fuchs, svojoj supruzi neusporedivo obdarenoj kršćanskim vrlinama, koja ovdje počiva sa dvjema kćerkicama Uršulom i Esterom, a isto tako i samome sebi, svojoj djeci koja su ostala na životu: Faustini, Baziliju i Julijani, te potomcima dao podići [ovaj grob] u spomen ljudske prolaznosti.“²¹ Na prvi pogled, tekst epitafa posve je konvencionalan. On čuva uspomenu na članove obitelji Amerbach, istodobno ističući vrijednost njihovih djela i uzvišenost njihovih vrline. No koliko god da su upravo ta djela i vrline Bonifaciju Amerbachu bila glavnim razlogom da sjećanje na svoje bližnje pretvori u zapis uobičajene grobljanske retorike, poneki bi metafizičar čitajući taj tekst s pravom zastao. Naime, gotovo sve što je na toj ploči zapisano moglo bi se nazvati standardnom *ontičkom* koreografijom oplakivanja plesa smrti. Ona prepoznatljivom bezuvjetnošću svoje rutine otkida od nas lica koja smo voljeli, a takvi epitafi kao da su prešutna priznanja nemoći nadživjelih pred njezinim plesom i njegovim osamljениčkim posljedicama. Zato je tako važno sačuvati spomen na preminule osobe u njihovoj pojedinačnosti.

Ipak, četiri riječi s te ploče valja izdvojiti iz tog očekivanog obrasca. Ono što od njega odudara, ne smije promaknuti. Pred konac tog teksta, u izdvojenoj rečenici, čitamo i važne riječi: *u spomen ljudske prolaznosti (in humanae fragilitatis memoriam)*. Uz malo poetike koja nije strana ovakvu stilu, posljednja bi se među ovim riječima mogla prevesti i s: *krhkosti, lomnosti ili nestalnosti*.²² Baš tim riječima čiju važnost nije moguće prenaglasiti, epitaf zadobiva novi i važniji značenjski sloj, jer se više ne odnosi tek na pojedinačna bića čija su imena spomenuta u neposredno prethodnom tekstu (članovi obitelji Amerbach), već se njima oslovljava jedno svojstvo tu-bitka. Tim se riječima imenuje prolaznost, ali ne više primijenjena tek na pojedinačna bića u čiju je čast epitaf podignut, već u smislu podsjećanja na općenito svojstvo, egzistencijalnu situaciju ljudskog bića kao takvog, kako god da mu, u njegovoj pojedinačnosti bilo ime. Drugim riječima, to znači da je *ontičkom* diskursu ovim pridodan i *ontološki*. Zastanimo na trenutak kod tog dvojstva, osobito u njegovoj istovremenosti, u smislu pojavljivanja ontičkih i ontoloških ele-

²¹ Srdačno zahvaljujem dr. Franji Kovačiću na znalačkom prijevodu cjelovitog teksta latinskog izvornika.

²² Te sadržajno bliske termine metafizičar bi lako mogao ujediniti jednim tehničkim, tj. spomenom *kontingencije*.

menata unutar teksta epitafa. Tako bi za Phillipea Arièsa, autora nezaobilaznih refleksija o povijesti smrti na Zapadu, taj ontološki vidik zasigurno bio dokazom povijesno ukorijenjenog odnosa prema smrti. Njime se smrt promišlja kao kolektivna sudbina svih ljudi. Ona je neizbježno uzimanje udjela u toj sudbini. S tog bi se motrišta smisao ovog Amerbachova spomena ljudske krhkosti mogao sažeti u još jezgrovitiju, standardnu formulu: *Et moriemur*, tj. svi ćemo umrijeti.²³ To se pak, očekivano, potpuno podudara s upozorenjem Johanna Huizinge, koji o stoljeću koje je završilo samo dvadesetak godina prije nastanka *Mrtvog Krista*, piše: „Petnaesto je stoljeće doba koje je neprekidno i od svih doba najneumornije propovijedalo misao o smrti. Kroz život neprestano odjekuje poklik *memento mori*. U svom putokazu života za plemića opominje Dionizije Kartuzijanac: ›A kad polazi u postelju, neka se sjeti da će tako, kada sam liježe u postelju, uskoro netko drugi polagati u grob njegovo vlastito tijelo.‹ [...] Iz velikog misaonog kompleksa koje kruži oko umiranja moglo je to doba u svoju sliku smrti preuzeti samo jednu crtu: čini se kao da duh kasnog srednjeg vijeka nije mogao smrt vidjeti ni s kojeg drugog gledišta osim s gledišta prolaznosti.“²⁴ Pogledamo li bolje ovaj Huizingin navod, valja prvenstveno ustvrditi da spomen Dionizija Kartuzijanca nije slučajna. Huizinga naime sigurno zna da je poklik što ga ovdje spominje, *memento mori* (tj. *sjeti se da ćeš umrijeti*), prepoznatljiva baština upravo kartuzijanskog reda.²⁵ Ta maksima, doduše, nije zapisana na tipičnom sjevernorenesansnom *Portretu kartuzijanca* Petrusa Christusa,²⁶ ali je ondje ipak prisutna u malenu simbolu. Naime, osim mlađahnog kartuzijanca, na toj je slici portretirana i malena, ali vrlo realistična – muha. Budući da se predstavnice njezine vrste često pojavljuju u blizini tijela koja se raspadaju, nazočnost muhe neposredno ispred portretiranoga kartuzijanca zapravo je proglas predvidljiva sadržaja: *memento mori*.

U vezi s tim, pripravljaajući tekst obiteljskog epitafa, Amerbach je zasigurno bio svjestan da će ga postaviti u mali kulaustar kartuzijanskog samostana, tj. u prostor u kojemu je udomaćena ta maksima i njezina poruka. Imajući to u vidu, ontološki je dio njegove poruke, važnu napomenu *in humanae fragilitatis memoriam* možda

²³ Usp. Phillipe Ariès, *Eseji o istoriji smrti na Zapadu. Od Srednjeg veka do naših dana*, Rad, Beograd 1989., 51.

²⁴ Johann Huizinga, *Jesen Srednjeg vijeka*, Naprijed, Zagreb 1991., 127.

²⁵ Kartuzijanci, naravno, nemaju monopol na te riječi. One su, primjerice, također i geslo redovnika Clunyjevskoga pravila.

²⁶ Petrus Christus, *Portret kartuzijanca* (1446.), ulje na drvu 29,2 x 21,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

moгуće čitati i kao poetični preričaj tog istog *memento mori*. Doista, sâmo stanje tijela Holbeinova *Mrtvog Krista* mođe se promatrati i kao odlučno prizivanje baš tog poziva: *sjeti se da ćeš umrijeti*. Štoviše, gledatelj se pred tom slikom ne mora prisjećati smrti, ona je odviše nametljiva da bi je bilo tko mogao previdjeti. Mođe li se dakle *Mrtvi Krist*, i to baš takav kakav jest, doista dovesti u vezu s Amerbachovim spomenom ljudske prolaznosti? Imajući na umu sve te elemente, čini se da mođe, jer ako se ključne riječi epitafa (*In humanae fragilitatis memoriam*) shvate kao poetizirani preričaj upravo kartuzijanskog *memento mori*, tada je Holbeinov Krist zapravo naslikana inačica te maksime i opomena živima koji pohode grob. To nas zasigurno još više pribliđava mogućem odgovoru na temeljno pitanje o tome zašto je zapravo Holbein odlučio Kristovu smrt prikazati tako neublađeno strašnom.

Pritom bi svakako mogla pomoći i zanimljiva analogija s raspetim Kristom na zatvorenom *Isenheimskom oltaru*,²⁷ koji je Holbein zasigurno poznao. Naime, Grünevaldov je Raspeti prvotno bio smješten u bolničku kapelu pa su pred njega dolazili bolesnici s teškim kožnim bolestima, osobito kugom.²⁸ Pogleda li se bolje, Kristove rane na toj slici nisu uzrokovane bičevima i križem, kako bi se moglo očekivati, već su zapravo rane kožnih bolesnika. To znači da su bolesnici na Kristovu tijelu prepoznavali posve iste rane kakvima je bilo izloženo i njihovo tijelo. Tako je isenheimski Krist upravo doslovni supatnik bolesniku koji mu se utječe.²⁹ Pokušamo li na tom tragu zasnovati analogiju s *Mrtvim Kristom*, postaje jasno zašto Holbein nije ublažio znakove Kristove smrti. Da je to učinio, to bi značilo da Krist ne preuzima na sebe puni opseg, sav teret ljudske smrti, već tek dio tog tereta, neku prigodno uljepšanu smrt koja bi bila primjerena razlici u stupnju savršenosti Božanskog u odnosu na ljudsko biće. Drugim riječima, ako je Holbein nastojao naglasiti da je Krist potopljen u ljudsku smrt, tada je njezinu nazočnost valjalo naglasiti iz posve istog razloga zbog kojega također i Grünewald ni na koji način ne ublađava rane svoga Raspetoga. Uvjerljivost tih rana i njihova istovjetnost s ranama bolesnika koji su u njih upirali pogled, sredstvo je iskazivanja temeljne poruke o Kristovoj zastupničkoj patnji, o njegovom samo-obremenjenju ljudskom otvorenom

²⁷ Matthias Grünewald, *Isenheimski oltar*, (1510. - 1515.), ulje na dasci, 336 x 589 cm, Muzej Unterlinden, Colmar.

²⁸ Usp. Andrée Hayum, *The Isenheim Altarpiece. God Medicine and the Painter's Vision*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1989., 19-20.

²⁹ Štoviše, taj oltar je i posve izravni nagovještaj nade, budući da je Kristovo uskrsnuće također jedan od njegovih prizora.

ranom, bez obzira na to je li to pojedinačna dijagnoza, tj. kuga ili otvorena rana kojom je određena sama bit egzistencijalne situacije tu-bitka, tj. smrt. Zbog toga se, kako se čini, i Holbein dragovoljno odrekao bilo kakve sugestije božanskoga u Kristovoj smrti. On je, promatran s ovoga motrišta, morao biti uronjen u smrt koja je potpuno ljudska, jer se, analogno Grünewaldovom Raspetom, samo tako mogao dati obremeniti punim teretom te smrti. Naglašavanje ili čuvanje Kristova božanstva u tom bi kontekstu moglo izgledati kao uzmicanje od preuzetog jarma. Štoviše, to bi pretpostavljeno uzmicanje stvorilo ontološki raskorak. Kad bi naime Krist umro smrću imalo drukčijom od ljudske, tada ta smrt ne bi mogla biti u potpunosti zastupničkom. Holbein to očito zna i stoga tijelom svoga *Mrtvog Krista* zasigurno želi osigurati čitljivost baš te poruke. Zato odmiče od Krista baš sve čime bi mogao zaglušiti tu poruku. Ne zato što bi takva neublažena i neumoljivo ljudska smrt ukazivala da je Krist u njoj prestao biti Bogom, nego zato da bi ta ista smrt ostala potpuno i nedvojbeno zastupničkom. Usuprot brojnim drukčijim stajalištima koja uglavnom dolaze od zagovornika spomenute nihilističke hipoteze, valja iz svega zaključiti da je u svjetlu ontološkog ključa za razumijevanje *Mrtvog Krista*, bit njegove poruke zapravo sudjelujuća sućut, Kristovo dragovoljno preuzimanje ljudskog bremena. Štoviše, priklanjajući se na temelju svih iznesenih razloga upravo ontološkom ključu unutar kartuzijanske hipoteze, pokušajmo ovako uobličiti temeljnu poruku baselskog *Mrtvog Krista*: „Ponio sam puni teret tvoje smrti i u njoj se nastanio. Odnio sam u svoj grob *tvoju* smrt i uključio je u svoju. Ja dakle podnosim (i) *tvoju* smrt, posve sam se presvukao u *tvoju* tjeskobu“.³⁰

3. ONTOLOGIJA TJESKOBE PRED HOLBEINOVIM MRTVIM KRISTOM

U svjetlu se ovih uvida i ontološkog ključa razumijevanja *Mrtvog Krista* valja još jednom vratiti pitanju: zašto Holbeinov Krist izaziva toliku tjeskobu? Ili, još preciznije: ima li ta sveprisutna tjeskoba promatrača pred tijelom Holbeinova Krista također svoju ontološku podlogu? Nesumnjivo, ima. Taj mračni osjećaj *očito proizlazi iz*

³⁰ Zanimljivo, trag se tog istog naglaska nalazi među prošnjama u molitvi večernje na samu svetkovinu Božića, budući da je ona povezana s otajstvom utjelovljenja i njegovim teretom. Ondje naime stoji sljedeća molitva: „Vječni Kralju, u vremenu si se rodio, kratki si vijek proživio i htio si iskusiti kratkotrajnost ljudskog života: daj da mi, slabašni i smrtni, budemo dionici tvoje vječnosti“; *Božanski časoslov: Časoslov rimskog obreda I: Božićni ciklus liturgijske godine, Vrijeme Došašća, Božićno vrijeme*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb 2012., 296.

bjelodane spoznaje promatrača te slike da nije oduvijek bio tu i da jednom opet neće biti ovdje. Iskustvo nadirućeg ne-bitka u tom je smislu nedvojbeno već naše, bez obzira na prividnu, trenutačnu nedirnutost onog „tu“ u „tu-bitku“. Svatko voli misliti da je posve s ove strane smrti, utjecati se utjesi njezine relativizacije neizvjesnošću trenutka njezina tek budućeg prispijeća. To je olakšavajuće, „prostorno“ shvaćanje smrti kao krajnje točke života. Ono je barem dijelom utemeljeno na onom Epikurovu uvjerenju da „smrt nema nikakva posla s nama: jer dok mi postojimo nema smrti, a kad ona stigne, tada više nema nas“.³¹ No nije li, zagovarajući takvo stajalište, antički mudrac zapravo lakomislen?³² Nije li, štoviše, njegova odlučnost pomalo djetinja, kad tvrdi da „smrt ništa ne znači ni za žive ni za mrtve, jer se živih ne tiče, a mrtvi više ne postoje“?³³ No, je li doista moguće da se smrt ne tiče živih? Je li ona doista tek puko predstojeće koje ne dodiruje sadašnje? Valja odmah uvidjeti: očito je da i kartuzijanski *memento mori*, baš kao i onaj prisjećaj kontingencije na ključnome mjestu teksta Amerbachova epitafa, ne dijele to Epikurovo stajalište. Sve su inačice poruke *memento mori* utemeljene na posve suprotnom uvjerenju: da život nije odijeljen od nadolazeće smrti, već je smješten u njezinu sjenu. Egzistencija se ne može oteti toj sjeni. Zato ta bezuvjetnost zadobiva korektivni, tj. etički potencijal. To znači da, unatoč svim pokušajima zatamljivanja, zapravo ne postoji čisti i od smrti odijeljeni život koji bi se odvijao izvan te sjene, jer je kontingencija bića koje to spoznaje bezuvjetna. Smrt u tom smislu sigurno nije mogućnost, već apsolutna izvjesnost kraja. To znači da je, promatrajući egzistencijalnu situaciju iz koje se smrt nužno misli, metaforički zdenac života već unaprijed urušen. Imajući to u vidu, slavna bi se Parmenidova максима o radikalnoj odijeljenosti bitka i ne-bitka ipak mogla učiniti odviše pojednostavnjenom. Nema naime sumnje da bitak jest, a ne-bitak nije, ali se na ovom primjeru utjecaja svijesti o smrti na razumijevanje vlastite egzistencijalne situacije može razabrati da ta dva pojma možda i ne bi trebalo misliti kao apsolutnu odjelitost.

Prisnažujući tu ideju, prije no Parmenidu ili Epikuru valjalo bi se obratiti primjerice Martinu Heideggeru ili Bernhardu Welteu. Pritom nije neobično da i Welte, posuđujući savjet čileanskog pjesnika Pabla Nerude, u tim riječima zapravo ističe još jednu inačicu poziva *memento mori*. Naime, taj Nerudin savjet nalaže čitatelju da

³¹ Diogen Laertije, *Životi i mišljenja istaknutih filozofa*, X, 125.

³² U tom smislu usp. i sličan Gorgijin treći fragment; Hermann Diels, *Predsokratovci*, svezak II, Naprijed, Zagreb 1983., 263.

³³ Isto mjesto.

se „od vremena do vremena okupa u vlastitu grobu“.³⁴ Poslušaj tu preporuku: slika je prodora, upravo usidrenja ne-opstojanja u opstojanju. Onkraj spomenuta Epikurova stajališta o radikalnoj odjelitosti života i smrti (koja je analogna Parmenidovu suprotstavljanju bitka i ne-bitka) svatko razuman unaprijed zna da za stotinu godina ni on ni svi ljudi koje poznaje više neće biti tu. Ta se spoznaja kontingencije ne da protjerati iz života. Ona nije ilegalni useljenik u prostor egzistiranja. Spoznaja kontingencije toliko je udomaćena u egzistenciji da se bez nje ne može odrediti njezina bit. Zbog toga se valja prikloniti Welteu, koji je ustvrdio da će se svatko tko razumije svoju konačnost „jedva usuditi osporiti da je ono više-ne-biti-tu, ne-opstojanje, ništa (u tom smislu) jedno neobično, veliko iskustvo i danost“.³⁵ U svakom slučaju, Welte ovdje spominje upravo ono što njegovu misao povezuje sa svim inačicama poziva *memento mori*. To ne-opstojanje nije tek predstojeća granica koja još nije prekoračena dokle god tu-bitak egzistira, već je ona neprijeporni dio već *sadašnjeg* egzistencijalnog iskustva tubitka. Iz toga se izvodi da ono Ništa nije odijeljeno od tu-bitka nekom (poželjno nedogledom) budućnošću već ga *sada* su-konstituira. Doista, smrt je bezuvjetno upisana u naša bića, ne-opstojanje je (već) u tom smislu naše te mu se u naznačenom smislu može dati naziv *Ništa*.³⁶

Želimo li pak osporiti tu Welteovu metafizičku odvažnost, to neće biti osobito teško, barem na pojmovnoj razini. Tom bi se načinu razmišljanja bjelodano moglo prigovoriti zbog uključivanja tog Ništa u okrilje bitka. Štoviše, zaoštravajući taj prigovor, moglo bi se dodati da bi time mogli biti ugroženi i sami temelji tradicionalne parmenidovske ontologije. Božica iz Parmenidova spjeva posve je jasna: „Bitak postoji, ništa ne postoji.“³⁷ Kad bi se dopustila takva mogućnost, to bi značilo da Ništa valja misliti kao biće, a ne kao njegovu suprotnost. Štoviše, i čitava logika zasnovana je na toj suprotstavljenosti, a ostale znanosti, barem letimice slušajući njezine naputke, problem Ništa smatraju unaprijed riješenim. Drugim riječima, svaki pokušaj afirmacije Ništa kao da je unaprijed spriječen već i prije no što se domogao okrilja metafizike. On se može osporiti već na tlu

³⁴ Početni stihovi pjesme *No tan alto* Pabla Nerude glase: *De cuando en cuando y a lo lejos / hay que darse un baño de tumba*; Pablo Neruda, *Extravagaria*, Jonatan Cape, London 1972., 50.

³⁵ Usp. Bernhard Welte, *Filozofija religije*, Matica hrvatska, Zagreb 2016., 59.

³⁶ Usp. Bernhard Welte, *Filozofija religije*, Matica hrvatska, Zagreb 2016., 57.

³⁷ Parmenidov fragment VI, 1-2; VIII, 45-49; Hermann Diels, *Predsokratovci*, sv. I, Naprijed, Zagreb 1983., 209 i 212. Usp. komentar tih mjesta u: Marijan Cipra: *Metamorfoze metafizike*, Matica hrvatska, Zagreb 1999., 21 i slj.

logike, jer bi taj odgovor nužno morao biti u obliku „Ništa jest...“, a taj „jest“ implicira bitak ništavila, što je proturječje. Baš kao i Welte, Heidegger je posve svjestan mogućnosti takva temeljnog prigovora. No tim je zanimljivija njegova odlučnost da baš na tom mjestu, u samom pitanju odnosa bitka i Ništa, dirne u vladavinu „logike“.³⁸

Štoviše, Heidegger nema dvojbe da okvire stare, parmenidovske metafizike valja dovesti u pitanje, te da se misao o Ništa može uobličiti izvan protuslovlja i konzistentnim jezikom.³⁹ Stoga toj staroj logici on odgovara razmjerno jednostavno: „Ništa je izvor nijekanja, ne obrnuto.“⁴⁰ To znači: Ništa ipak izmiče i logici i staroj metafizici. To izmicanje omogućuje refleksiju o odnosu Ništa prema tu-bitku. Baš taj prostor u kojemu se smisao Ništa pokazuje širim i drukčijim od svoje logičke uporabe, iskoristili su zajedno i Heidegger i Welte, oštroumno pokazujući kako Ništa nije apsolutno pasivno u odnosu na bitak tu-bitka. Štoviše, Heidegger svoju misao o Ništa zaodijeva čak u ruho imperativa: „Mi Ništa moramo moći susresti.“⁴¹ Ali, zašto je Heidegger tako siguran u to? Nesumnjivo zbog toga što je Ništa, u iskustvu tjeskobe, svojevrсно ogledalo konačnosti tubitka kojoj on ne može umaknuti.⁴² Iskustvo tog Ništa, Heidegger, štoviše, smatra upravo ključnim testom pravog filozofa: „Najgrublji, ali i najmanje prevarljiv, kamen kušnje da se okusi istinski karakter i snagu nekog filozofa, jest to iskušava li on odmah i iz temelja, u bitku bića, *blizinu onog Ništa*. Onaj kojemu to iskustvo ostaje zapriječeno, definitivno se i beznadno nalazi izvan filozofije.“⁴³ To je prevratnička misao, jer se njome još jednom pokazuje da Ništa nije poput pritajene zasljeđe koja, čekajući svoj trenutak, dopušta da tu-bitak prolazi pokraj nje, neoslovljen i neokrhnut njezinim vrebanjem. Na potpuno istom tragu Welte oblikuje upečatljivu sliku. On ono Ništa smatra „šutljivim ponorom u koji svaki čovjek sve dublje pada i nikad se više ne vraća. Ako se opstojanje i njegova iskustva polazeći od njih samih odmjeravaju na tom nadolazećem ne-opstojanju, ono je bez mjere veće. Ono

³⁸ Usp. Martin Heidegger, *Was ist Metapysik?*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2009., 28; hrv. prijevod: Martin Heidegger, „Što je metafizika?“, u: *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Naprijed, Zagreb 1996., 105.

³⁹ Usp. Ivan Kordić, *Smisao Heideggerove teze o ništavnosti bitka*, Institut za filozofiju, Zagreb 2015., 32.

⁴⁰ Usp. Martin Heidegger, *Was ist Metapysik?*, 36-37; hrv. prijevod: „Što je metafizika?“, 112.

⁴¹ Martin Heidegger, *Was ist Metapysik*, 29; hrv. prijevod: „Što je metafizika?“, 105.

⁴² Usp. Werner Marx, *Heidegger and Tradition*, Northwestern University Press, Evanston 1971., 95-96.

⁴³ Usp. Martin Heidegger: *Nietzsche*, Bd 6.1, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1996., 413; moj kurziv.

guta svakoga i sve, i to zauvijek. Ono je u svojoj beskonačnosti strahotno. Nikakvo čudo da ima odbojnu moć. Strahotna beskonačnost onog ništa njegova je, takoreći, ekstenzivna dimenzija⁴⁴.

U ovom se citatu Bernharda Weltea nalaze dva zanimljiva detalja. Valja ponoviti: Ništa se razumijeva ponorom u koji svaki čovjek *sve dublje pada*. Još jednom, Ništa dakle nije puka zasjeda s one strane bitka koja čeka svoj trenutak, ona je već sada u aktivnom odnosu prema bitku tu-bitka. Bačenost u Ništa egzistencijalna je situacija tu-bitka. Štoviše, to Ništa – raste. Zbog toga ne iznenađuje što je još jedan ključni glagol ovog navoda Welte zapisao u prezentu: ništa (*već*) guta, tj. ono ne odlaže svoj susret s tu-bitkom tek za krajnju točku njegova bivanja tu. Pritom je vrlo jasno kamo vodi i na koga upućuje ta Welteova ideja o nepasivnosti, aktivnosti Ništa, njegovoj prijeteloj i nadirućoj povezanosti s tu-bitkom. Takav „dina-mički“ pojam Ništa Welte zasigurno zahvaljuje upravo svom sumještaninu na čijemu je sprovodu govorio, Martinu Heideggeru. Welte naime u bilješkama uz svoja sjećanja na taj 28. svibnja 1976. podsjeća da „kad je govor o ništavilu, onda se ne radi o nekoj predodžbi, pa niti o nekom pojmu. Radi se o *fenomenu*, dakle o *nečemu što se pokazuje*, ukoliko je čovjek stavljen u tjeskobu i u njoj izdrži“⁴⁵.

Sve to podsjeća ne samo na raspravu o bitku-pri-smrti ili pak o tjeskobi u *Bitku i vremenu*, već prvenstveno na Heideggerovo predavanje Što je metafizika?. U tom predavanju koje se može smatrati svojevrsnom „fus-notom“ Heideggerovu glavnom i najutjecajnijem djelu, osobito je zgusnuta misao o Ništa. Štoviše, čini se da baš taj tekst stoji u podlozi spomenute Welteove refleksije o tom problemu. Njome on kao da zapravo doziva Heideggera. Razvijajući pojam Ništa, Welte doista kao da misli iz Heideggerova mišljenja. Zbog toga je zanimljivo prihvatiti to Heideggerovo predavanje kao svojevrsno utemeljenje osobito ključne misli o ne-pasivnosti Ništa.

U vezi s tim, jedna se Heideggerova rečenica iz tog teksta katkad nepravedno pa i površno uzima za primjer teško podnošljiva Heideggerova poigravanja riječima na rubu pleonazma: „Das Nichts selbst nichtet“⁴⁶. Iako mu takvo poigravanje doista nije strano i postalo je obilježjem njegova stila, ova tvrdnja kojom Heidegger ukazuje da „ništa sâmo ništi“, nije dobar primjer za to. Ona je zapravo sažetak sugestije o ne-pasivnosti Ništa. Još jednom, ono dakle nije okame-

⁴⁴ Bernhard Welte, *Filozofija religije*, Matica hrvatska, Zagreb 2016., 62.

⁴⁵ Bernhard Welte, „Nekoliko misli o djelu i djelovanju Martina Heideggera“, u: *Obnovljeni život*, vol. 32, br. 1(1977.), 61. *Moj kurziv*.

⁴⁶ Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik*, 34; hrv. prijevod: „Što je metafizika?“, 110.

njeno, u njemu je neko „djelovanje“ na bitak tubitka – ono ništi. Iz toga se razvija amblematska Heideggerova misao: „Tjeskoba otkriva Ništa“.⁴⁷ Ukoliko je to točno, tada je s tim otkrićem mislilac iz južnonjemačkih šuma zapravo izašao iz okvira tradicionalne metafizike. No umjesto oplakivanja tog izlaska ili zapodijevanja eulogija nad klasičnom metafizikom, valja dopustiti Heideggeru da dovrši svoju misao: „Tjeskoba nam oduzima riječ. Budući da biće u cjelini izmiče, a upravo Ništa nadire, šuti, suočeno s njime, uzmiče svako jestkazivanja. To što u nelagodi tjeskobe često praznu tišinu želimo prekinuti nekim govorom nasumce, samo je dokaz za prisustvo Ničega. Tjeskoba objavljuje Ništa, to čovjek potvrđuje neposredno nakon što se tjeskoba povukla. U jasnoći pogleda koji nosi svježe sjećanje, moramo reći: to od čega i za što smo se tjeskobili bijaše ‹zapravo› – Ništa. Uistinu: Ništa sâmo – kao takvo – bijaše tu.“⁴⁸

Možemo li se zapitati: nije li baš to „Ništa“ doista „tu“ upravo u baselskoj umjetnini? Nije li tjeskoba koju izaziva Holbeinov *Mrtvi Krist* satkana baš od tog Ništa? Radi li se tu samo o tome da se na toj slici razotkriva Ništa u biću onoga čija smrt zapanjuje više od bilo koje druge smrti? No, možda se u toj sućuti kojom je natopljen pogled prema Kristovu mrtvom tijelu plima tjeskobe zapravo uopće ne iscrpljuje. Štoviše, što ako se tom razumljivom sućuti nešto zapravo - zatajuje? Drugim riječima, tjeskoba pred Holbeinovim *Mrtvim Kristom* zasigurno je dvosmjerna. Kao da se promatračeva tjeskoba (koja se prema toj slici upravlja kao sućut zbog beskompromisnosti Kristove kenoze) iznenada odbija od tog mrtvog tijela i vraća se natrag promatraču te slike, ali sada – kao opomena povezana ne više s Kristovim, već s njegovim vlastitim bićem. U tom „odbijanju tjeskobe“ od Kristova mrtva tijela i njezinim povratkom i zasijecanjem u nutrinu promatrača, razotkriva da se na toj slici zapravo ne radi o vlasti smrti nad tijelom Krista kao Drugoga, već i o vlastitom tu-bitku onoga koji promatra tu sliku. Stoga je izvor tjeskobe pred Holbeinovim *Mrtvim Kristom* upravo i prvenstveno u toj – dvostrukoj oslovljenosti smrću.

Baš tu dvostruku oslovljenost smrću sjajno je u svojoj antologijskoj pripovijesti *Smrt Ivana Iljiča* analizirao Lav Nikolajevič Tolstoj. Ondje njegov lik, Petar Ivanovič, stojeći pred lijesom, pred sobom

⁴⁷ Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, 32; hrv. prijevod: „Što je metafizika?“, 108-109.

⁴⁸ Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, 32-33; hrv. prijevod: „Što je metafizika?“, 109. Usp. također i zanimljivu kontekstualizaciju tog Heideggerovog Ništa u cjelokupnu povijest razvoja tog pojma u filozofiji: Ludger Lütkehaus, *Nichts. Abscheid von Sein, Ende des Angst*, Haffmans Verlag bei Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2007., 666 i slj.

promatra lice svoga preminuloga kolege. S tog lica neprijeporno se zrcali ne-više-tu-bitak. Iz njega dakle struji neko više-ne. To se opustjelo tijelo može promatrati i kao povlašteno mjesto objave onog Ništa koje u suglasju spominju Heidegger i Welte. Pogleda li se pažljivije, taj susret Petra Ivanovića s mrtvim licem njegova kolege Ivana Iljiča zapravo ima dva dijela, i iz te dvodijelnosti proizlazi dramatičnost tog susreta. Doista, prvi se dio odnosi na „ja“ mrtvoga. Gledajući mu lice, Živi dakle razmišlja o životu Mrtvoga i čini mu se da s njega čita svečanu poruku o tome da je Mrtvi zadovoljan svojim prošlim tu-bitkom, tj. da je učinjeno sve što je trebalo biti učinjeno, i da je učinjeno kako valja. Dok se dakle odnosi na „ja“ Mrtvoga, misao o njegovoj smrti ne uznemiruje Petra Ivanovića. On prihvaća njezine neprijeporne učinke i mirno promatra samoobjavu lica o minulom tu-bitku preminuloga. U tim trenucima, smiren i osiguran konvencionalnošću svojih gesta, Petar Ivanović ostaje hladni analitičar. No, njegova misao pred tim prizorom ima i drugu polovicu, posve neodvojivu od prve. On naime primjećuje da je u izrazu tog mrtvog lica bilo još i „prijekora i opomene živima“.⁴⁹ Time se događa preokret poruke mrtvog lica. Koliko god pritajeno i neizravno, ali ono više ne poručuje o sebi, već je njegovom porukom oslovljen drugi, „ti“, onaj koji ga promatra. To je oslovljavanje opomena čiji je sadržaj bjelodan: *memento mori*, ili: gledajući moju, spomeni se *svoje* konačnosti. Ona već živi u tebi kao jamstvo kojemu se ne može umaknuti.

Kao da je pravi školski primjer, kod Tolstoja se trenutak rađanja tjeskobe pred licem Mrtvoga može precizno odrediti. Ona obuzima Petra Ivanovića točno u trenutku tog „obrata u pitanju“ što ga postavlja lice Mrtvoga. Živi postaje smeten tek kad uvidi da se u smrti Mrtvoga ne radi o drugome, već zapravo o njemu samome. Tolstoj snažno naglašava taj obrat i pojavu tjeskobe, napominjući da se ta opomena Petru Ivanoviću učinila „nekako neumjesnom“.⁵⁰ Nastavak iste rečenice jednako je zanimljiv jer naglašava upravo to „ustuknuće pred Ništa“, koje potiče na cjenkanje: Živi se isprva ponadao da se opomena Mrtvoga ne odnosi na njega. Njegova reakcija govori da je iz njezinog oslovljavanja pokušao izbrisati osobnu zamjenicu kojom ga ta opomena zove, te je tako, makar privremeno, vratiti u bezličnost. No, odmah je očito da takva pogodba nije uspjela. Sve tri sljedeće geste Petra Ivanovića upućuju upravo na onaj povratni učinak tjeskobe. Tolstoj naime navodi da je njegovu liku koji zatečeno promatrao Mrtvoga „bilo neugodno“, da se „još jednom brzo

⁴⁹ Lav Nikolajevič Tolstoj, „Smrt Ivana Ilića“ u: *Izabrana djela L. N. Tolstoja*, svezak 9: *Obiteljska sreća*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1977., 148.

⁵⁰ Isto mjesto.

prekrižio“, a zatim „brzo pošao vratima“,⁵¹ tj. posve očito - pobje-
gao. Dakle, u tim se gestama i tjeskobi Petra Ivanoviča razotkrilo
ono sâmo Ništa, upravo u smislu u kojem pišu i Heidegger i Welte.⁵²
Nesretni je i zbunjeni Petar Ivanovič pokušao umaknuti ne toliko
samom licu Mrtvoga (prethodno, sve do trenutka spoznaje o svojoj
su-oslovljenosti tom smrću, Petar je Mrtvoga promatrao posve mir-
no) koliko neumitnosti tog otkrića.⁵³ Njegov je smisao vrlo jasan: tje-
skoba postaje neizdrživom u trenutku spoznaje da se više ne radi
tek o *tudem* ne-više-tu bitku, već o nezatomivoj ispruženosti prema
smrti *mojeg vlastitog* još-malo-tu-bitka.

Dakle, ovaj bi se ontološki diskurs o tjeskobi u kojoj se pred
smrću otkriva Ništa, mogao ovako sažeti:

1. Mi znamo da smo smrtni.
2. Ništa je već tu, ono nije tek predstojeće, već se „sadašnjošću“
tog Ništa opisuje egzistencijalna situacija tu-bitka.
3. Konačnost je ucijepljena u bitak tu-bitka kao njegova unu-
trašnja vlastitost.

Pokušamo li primijeniti te zaključke na razumijevanje biti tje-
skobe pred Holbeinovim *Mrtvim Kristom*, moglo bi se ustvrditi da je
svatko u sjeni te slike zapravo simbolični Tolstojev Petar Ivanovič.
To je izvjesno zato što ta slika pred promatračem razotkriva upravo
onu spoznaju o neumitnosti dvostruke, povratne oslovljenosti nasli-
kanom Kristovom smrću.

ZAKLJUČAK

Na temelju se iznesene argumentacijske građe može uobličiti
pet sljedećih zaključaka:

1. Nijedna se od dviju inačica liturgijske hipoteze o izvornoj
namijeni Holbeinova *Mrtvog Krista* ne čini vjerojatnom. Nai-

⁵¹ Isto mjesto.

⁵² O tome sam opširnije pisao na drugome mjestu. Usp. Daniel Miščin, „Tolstojeva
pripovijest *Smrt Ivana Iljiča* u kontekstu Heideggerove analize smrti u djelu *Bitak
i vrijeme*“, *Obnovljeni život*, vol. 68, 1(2013), 7-24.

⁵³ Uzgred, lice Holbeinova Mrtvog Krista u bitno je nepovoljnijem položaju od lica
mrtvog Ivana Iljiča, i to barem iz dva razloga. Prvo zbog toga što ni najveći sanjar
na tom licu ne bi mogao pronaći smirujuću poruku iz prvog dijela Tolstojeve
analize. Na licu je Holbeinova Krista nemir zaustavljen tako uvjerljivo, da je pro-
matraču uskraćena svaka mogućnost da s njega pročita samoobjavu Kristova
zadovoljstva kakvim je Tolstoj počastio Ivana Iljiča. U odnosu na Tolstojev pri-
mjer, tjeskoba je pred Holbeinovim *Mrtvim Kristom* istovremeno i ranija i dublja,
zato što je zaoštrena osobitim identitetom mrtvoga, tj. njegovim božanskim sta-
tusom.

me, u slikarevu opusu nisu poznate slike kojima bi se mogla poduprijeti mogućnost da je *Mrtvi Krist* dio poliptiha, tj. veće oltarne cjeline. S druge strane, pretpostavka da je ta slika trebala postati „Svetim grobom“ namijenjenim izlaganju u Velikom tjednu opterećena je višestrukim tehničkim poteškoćama, te zbog toga također nije vjerojatna.

2. Hipotezu o *Mrtvom Kristu* kao nadgrobnoj slici u kapeli baselskog kartuzijanskog samostana podupire čitav koloplet biografskih podataka o njegovu naručitelju Bonifaciju Amerbachu. Na temelju tih argumenata može se prihvatiti tzv. kartuzijanska hipoteza o izvornoj namjeni Holbeinova *Mrtvog Krista*.
3. Uvid suvremenog holbajnologa Christiana Müllera da se dimenzije ploče na kojoj je ispisan epitaf u potpunosti podudaraju s dimenzijama Holbeinova *Mrtvog Krista* govori u prilog uvjerenju kako je izvorna zamisao bila da slika i epitaf budu postavljeni zajedno. To otvara mogućnost da je poruka epitafa povezana sa smislom slike, tj. da bi tekst epitafa (ili neki njegov dio) mogao biti hermeneutički ključ za razumijevanje Holbeinova *Mrtvog Krista*.
4. Analiza teksta epitafa pokazuje da se iz ontički intoniranog, pojedinačnog spomena pokojnika na koje se tim tekstom nastoji čuvati uspomena, izdvaja poruka čiji se smisao može čitati ontološki. To su riječi „u spomen ljudske prolaznosti“. Promatra li se Holbeinov *Mrtvi Krist* u kontekstu tih važnih riječi, nastaje ontološki ključ razumijevanja njegove poruke. U tom je smislu Krista prikazanog na toj slici kao potpuno potopljenog u kenozu, moguće promatrati prvenstveno kao obremenjenog ljudskom konačnošću koju on zastupnički podnosi.
5. U tjeskobi se pred Holbeinovima *Mrtvim Kristom* otkriva da se Ništa s te slike ne odnosi samo na Krista potpuno potopljenog u smrt, već i povratno: da tim Ništa biva oslovljen i tu-bitak promatrača slike. Zato ta slika toliko bezuvjetno uznemiruje, a ontološka podloga te tjeskobe može se razviti na tragu refleksije o pojmu Ništa u egzistencijalnoj analitici Martina Heideggera i Bernhardta Weltea.

ONTOLOGICAL KEY FOR UNDERSTANDING THE PAINTING
DEAD CHRIST IN THE TOMB BY HANS HOLBEIN JR.

Summary

The paper starts from the premise that Holbein's painting The Dead Christ in the Tomb was originally conceived as a tombstone in the Basel Carthusian Monastery. It focuses on the text of the epitaph which was intended to accompany the painting. The author emphasizes the importance of the ontological semantic layer of the epitaph and develops the ontological key for understanding Holbein's painting, connecting it with the traditional Carthusian admonition *memento mori*. Considering the ontological meaning of this admonition, the anxiety which can be provoked by observing Holbein's Dead Christ is interpreted in the context of the notion of Nothingness (*das Nichts*) in the existential analysis of Martin Heidegger and Bernhard Welte.

Keywords: Holbein, Dead Christ, ontology, Heidegger, Welte