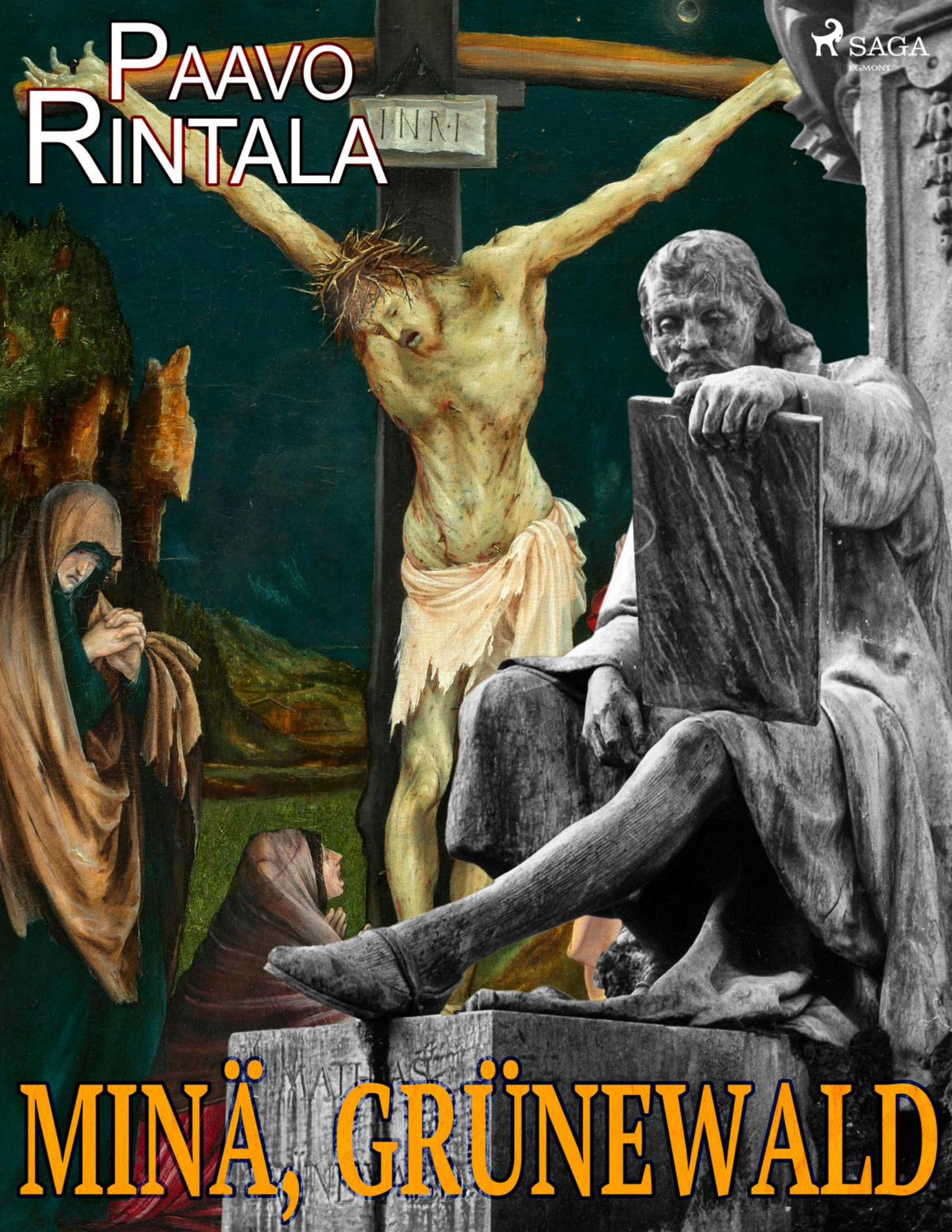


PAAVO RINTALA

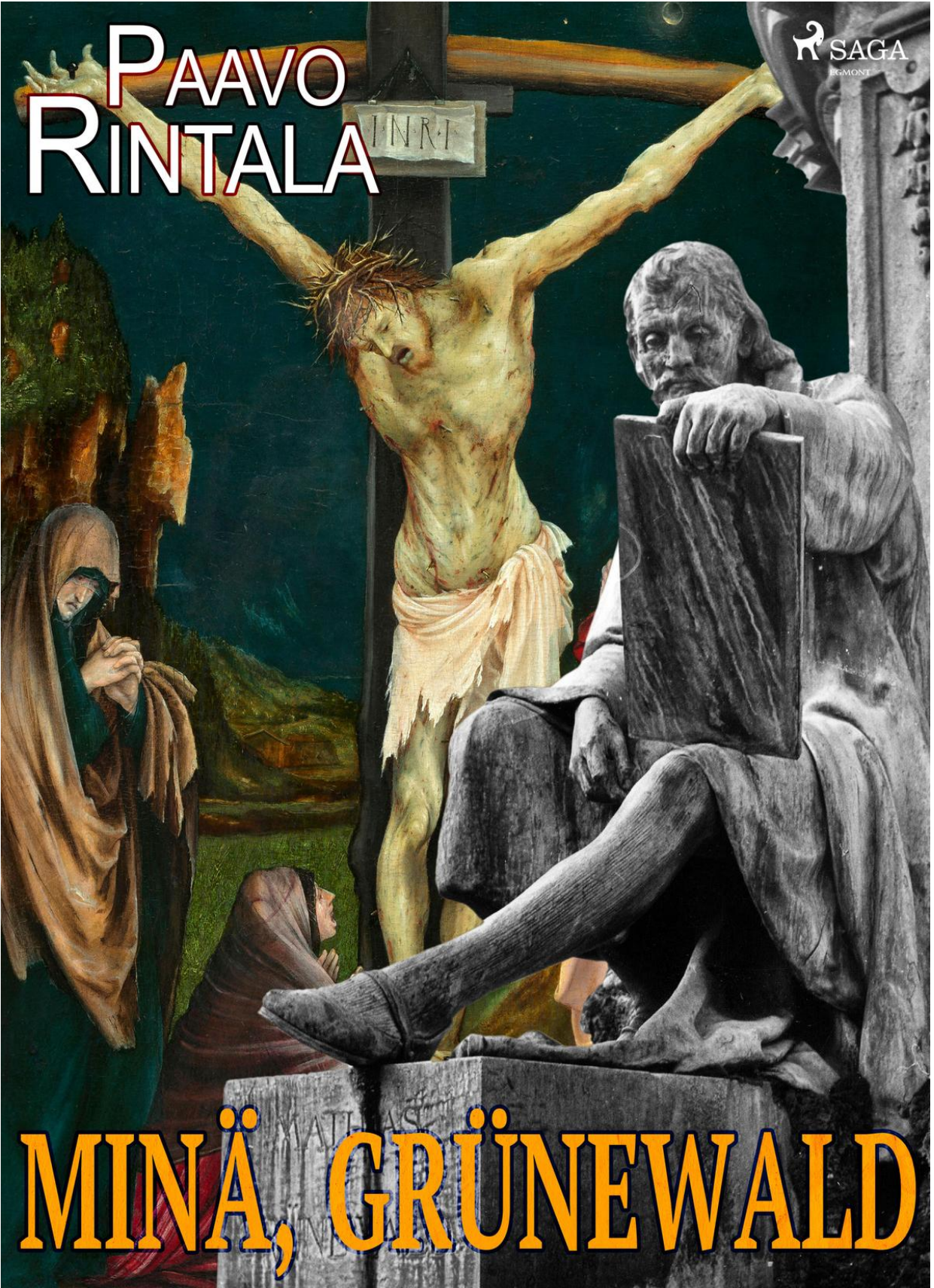


MINÄ, GRÜNEWALD

PAAVO
RINTALA

SAGA
GAMONT

MINÄ, GRÜNEWALD



Paavo Rintala

Minä, Grünewald

SAGA Egmont

Minä, Grünewald

Cover image: INTERFOTO / Alamy Stock Photo and Art Reserve / Alamy
Stock Photo; Shutterstock

Kirja ilmentää aikaa, jona se on kirjoitettu, ja sen sisältö voi olla osittain
vanhentunutta tai kiistanalaista.

Copyright © 1990, 2021 Paavo Rintala and SAGA Egmont

ISBN: 9788726546910

1st ebook edition

Format: EPUB 3.0

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval
system, or transmitted, in any form or by any means without the prior
written permission of the publisher, nor, be otherwise circulated in any
form of binding or cover other than in which it is published and without
a similar condition being imposed on the subsequent purchaser.

www.sagaegmont.com

Saga Egmont - a part of Egmont, www.egmont.com

*'Seine Werke weisen ihn besonders seit 1523
als einen Menschen der Passion,
als einen 'homo Christianus' aus.*

*Nicht die Ungerechtigkeit der Welt hat er
angeprangert,
sondern die Leiden dessen dargestellt,
der die Welt durch seine Passion erlöst hat.'*

H.J. Rieckenberg 1976

I

Ensimmäinen säilynyt merkintä Grünewaldista on Lindenharttin pitäjänkirkossa lähellä Bayreuthia. Alttarimaalauksen kehykseen on arabialaisin numeroin kaiverrettu vuosiluku. '1505.' Kaseiinipohjaiselle 169 x 153 sentin puupinnalle on kuvattu Neljätoista hädässä auttavaa pyhimystä.

Aikalaisten puheissa ja kirjoituksissa Grünewald oli Mestari Mathis, Mathis maalari, Mathias Gryn, Grün tai Mathis pictor. Nimeen liitettiin: 'nainut kastetun juutalaisen' tai 'juutalais-Annan'. Frankfurtin vapaakaupungin porvariksi hänet merkittiin: 'Mathys grune Isenachista, kuvanleikkaaja.' Tuttavien kesken hän oli Aschaffenburgin Matti.

Vielä 1600-luvulla hänet muistettiin Gryninä ja Grünewaldina, sitten hän unohtui henkilönä ja taiteilijana. Seuraavat vuosisadat pitivät hänen töitään universaalinerö Dürerin luomuksina. Sveitsiläinen Jakob Burckhardt ensimmäisenä kieltäytyi näkemästä Isenheimin alttaria aikalaistensa silmin. Alkoi Grünewaldin ylönousemus, ensimmäisen maailmansodan aattona ja sen jälkeen ekspressionistit pitivät häntä esikuvanaan, ja taiteensa koskettavuudessa hän oli sivuuttanut 1930-luvulle tultaessa aikalaisensa Alppien pohjoispuolella.

Antisemitismin voimistuessa Grünewald vapautettiin juutalaisrasitteistaan. 1930 ilmestyneessä teoksessaan Heinrich Feuerstein todisteli hänet verenperinnöltään puhtaaksi frankenilaiseksi. Feuerstein itse menehtyi Dachaussa -42.

Hitlerin rotulait ja juutalaisvainot ovat vain osaselitys sille mitä Grünewaldin nimelle ja henkilölle alkoi tapahtua 1930-luvulla. Hänet vaihdettiin toiseen taiteilijaan. Työt olivat entiset ja etunimi, muu kaikki muuttui; Grünewaldista tuli Mathis Gothart Nithart tai Mathis Nithart Gothart - milloin mitenkään - ja hänelle annettiin tämän henkilöhistoria. Hänen taulujaan tuijotettiin yli kolmesataa vuotta sokon side silmillä, ihasteltiin suuren Dürerin taiteena. 30-luvulta lähtien uusi sokeus on estänyt näkemästä häntä omana historiallisena itsenään; hänen maalauksistaan kirjoittaessaan taiteen esteetit katsovat tosin hänen töitään, mutta nyt niiden tekijänä onkin kokonaan toinen henkilö.

1970-luvulla historian tutkija Hans Jürgen Rieckenberg perehtyi lähdemateriaaliin jonka pohjalta taidehistoria Weimarin tasavallan lopulla, natsiaikana ja vielä sodan jälkeen rakenteli ja yhä rakentelee Isenheimin mestarille Mathis Gothartin-Mathis Nithartin-Neithardtin henkilöllisyyttä. Historioitsija päätyy yksiselitteisen jyrkkään näkemykseen: vuonna 1512 Frankfurtin porvarioikeudet saanut Mathis Gryn on maalannut Grünewaldin töinä pidetyt taulut, Mathis Gothart-Nithart on väärennös.

Taiteen tutkijat eivät toistaiseksi ole hyväksyneet Rieckenbergin painottamia alkuperäislähteitä, kiistely mestari Mathiksen henkilöstä jatkuu.

Nuoruuteni kaupungin kunnallisen kirjaston käsikirjastossa näin 1940-luvun lopulla jossakin Alppien pohjoispuolista renessanssia esittelevässä teoksessa ensimmäisen Grünewaldini. Se oli joko Washingtonin Pieni ristiinnaulittu, Baselin ristiinnaulittu tai Isenheimin alttarin arkinäkymän Kristus. Jokin niistä; ensi katsomalta ne - pienessä heikkolaatuisessa kuvassa - muistuttavat toisiaan yhtä

paljon kuin poikkeavat yksinkertaisuudessaan muista tuon ajan kristuskuvista: ei koristeellisuutta, ei toscanalaisten sfumatoa, ei geometriaa, ja niistä puuttuu yhdentekevä keskinkertaisuus jolla alankomaalaiset ja varsinkin Grynin maanmiehet kasasivat ristin juurelle arvohenkilöitä kunnioittamaan tilaisuutta läsnäolollaan. Kuva katsoi enemmän minua kuin minä sitä, tarttui mieleen.

Mustan ja valkoisen maailmassa kasvaneelle minälle käsikirjaston taidekirjakokoelmat olivat häikäisy. Kun ensimmäisen kerran kohtasin Giorgionen Nukkuvan Venuksen, olin saman edessä kuin venäläiset sotilaat Dresdenin gallerian aarteita ryöstäessään.

He olivat nuoria sotilaita, harmaiden hirsitupien kylistä neuvostoarmeijaan sodan viimeisenä vuonna otettuja, he kuuluivat 1. Ukrainan rintaman 5. kaartinarmeijan 164. pataljoonaan jota komensi majuri Perevostsikov. Pataljoonan tehtävänä oli koota ja pakata Neuvostoliittoon kuljetettavaksi Euroopan aarteet kaikkialta mihin marssivat marsalkka Ivan Konevin armeijat. Toukokuun 8. päivänä 1945 taidepataljoona saapui sora- ja rauniokasoiksi pommitettuun Dresdeniin. Miehistöön kuului museoväkeä, taiteilijoita, taiteen historian tuntijoita; eräät heistä kohosivat myöhemmin stalinistisen kulttuurihierarkian huipulle. Luutnantti Nikolai Ponomarjov yleni Neuvostoliiton taiteilijaliiton puheenjohtajaksi. Luutnantti Leonid Rabinovitš oli arvostettu sosialistisen realismin esteetti, tosin salanimellä. Lenineiden ja Stalineiden kauneutta vehnäpelloissa eritellessään hän käytti ei-juutalaista nimeä: Leonid Volynski. Mutta sotamiehet olivat kuin sotamiehet ovat ja he työn tekivät, kantoivat Saksenin kartanoiden kellareista ja hyljätyistä kaivostunneleista päivänvaloon suuria puuarkkuja joihin natsit olivat sodan alkaessa pakanneet Dresdenin gallerian vanhan taiteen aarteet. Modernismin, länsimaisen ' rappiotakteen' ja

juutalaisten työt kansallissosialistien esteetikot olivat tuhonneet jo ennen sodan alkamista.

Tammikuussa -45 marsalkka Konevin armeijat lähestyivät Saksenia. Elben itärannan linnoihin ja kaivoksiin evakuoidut Dresdenin gallerian aarteet kuljetettiin länsirannalle. Toukokuussa venäläiset sotilaat aloittivat etsimisen kartanoiden loukoista.

Erästä puu-arkkua avatessaan he näkivät Raffaellon Sikstiiniläisen Madonnan. Toisesta nousi Giorgionen Nukkuva Venus.

- Lakit päästä, kumartakaa, täältä tulee kuningatar, sotamiehet sanoivat.

Leninistit ja stalinistit olivat tehneet parhaansa hävittääkseen sotamiesten tajunnasta kauneuden joka ei sopinut kommunistiseen ylevyyteen, sen poliittisiin realiteetteihin ja sen marxilais-leninistiseen, 'tieteelliseen' maailmankuvaan. Maalaiskylien kirkkoja oli tuhansittain suljettu, alttarit ja niiden madonnat tuhottu; missä vuosien 1924-25 ikäluokka olisi voinut nähdä jumalattaria, enkeleitä, jumalanäitejä. Ne elivät sotilaiden mielessä piilevinä, perintönä edelliseltä sukupolvelta, ja kun he ensi kerran elämässään näkivät niitä Pillnitzin linnan suuressa salissa - siellä avattiin puuarkkuja - he nousivat seisomaan, paljastivat päänsä.

Nukkuva Venus oli kuollut syksyllä 1939 toiseen maailmansotaan, pakattu puuarkkuun ja laskettu hautaansa hyljättyyn kaivokseen. Suurten pommitusten aikana 1944-45 kaivoksen lämmitysjärjestelmä lakkasi toimimasta mutta jumalatar ei ollut vahingoittunut. Se nousi arkusta kuin kuolleista herännyt, nukkui keskellä luontoa.

Aurinko oli juuri laskenut, ilmassa väreili lämpö. Sama maisema ja sama vuorokauden aika kuin Louvren maalauksessa Konsertti luonnossa, mutta toisin kuin koskaan ennen Euroopan maalaustaiteessa luonto ei ole

pakollinen taustakulissi, ei tunnelmaa luova valohämy, Leonardo da Vincin ja toscanalaisen koulun sfumato - kuin Vittorio Storaron taustasumu Coppolan filmissä Ilmestyskirja Nyt, ei - nukahtanut luonto on silmät kiinni lepäävän alastoman jumalattaren (ja Giorgionen) oma mielenkuva.

Tämä kaikki on ilmaistu väreillä, pelkästään niillä. Giorgione maalasi siveltimillä suoraan kankaalle ilman pohjapiirustuksia. Jumalattaren tyynynä on punainen purppurakangas, väri jota on totuttu kutsumaan tizianinpunaiseksi mutta täältä se on kotoisin, Giorgionen ateljeesta. Tizian oli hänen oppilaansa. Todennäköisesti he maalasivat yhdessä jumalattarta - 16-vuotias oppilas ja kymmenisen vuotta vanhempi mestari - Giorgionen kuolemaan saakka; tiedetään Tizianin viimeistelleen työn. Omassa alastomassa Venuksessaan Tizian yritti tavoittaa Nukkuvan herkkyyden, turhaan. Kukaan ei ole siihen pystynyt. Päänalusen lämpimän purppuran voi katsoja tuntea sormissaan ja silkkivaatteen joka on levitetty alustaksi. Kun katsojan silmät liikkuvat iholla, tuntee jumalattaren alastomuuden omilla kasvoillaan kuin kosketuksena. Aistielämys on kaiken pehmeän pornon ulkopuolella jota ruhtinaat tilasivat salonkeihinsa. Tämä Venus on meren kuohuista syntynyt. Jumala ilmaisee itseään ikuisena kauneutena.

Giorgione on Euroopan uuden ajan maalaustaiteen Orfeus. Siveltimillään hän herätti eloon kaiken sen johon renessanssi tietoisesti pyrki mutta sai aikaan irvokkaita jäljitelmiä: antiikin kauneuden. Konsertissa luonnossa on etualalla neljä ihmistä. Luutunsoittaja, nymfi ja patriisinuorukainen istuvat nurmikolla. Taustalla näkyy kylän taloryhmä ja kaukana tasangolla kaupungin torneja. Pidetään taukoa. Paimen on tullut ihmettelemään joutilaan väen piknikkiä. Naiset ovat alasti. Toinen on kaivolla,

nostanut juuri lasikannuun vettä. Musiikki joka hetki sitten on puhallettu istuvan nymfin huilusta, viipyy vielä seurueen tajunnassa. Sitäkö puiden siimeksessä alhaalla seisova paimen on tullut kuuntelemaan. Valo ei ole kadonnut auringon laskun jälkeen maisemasta, se heijastuu naisten alastomalta iholta, hehkuu lämpöä kuin ilma - ja koskemattomuutta. Nämä henkilöt eivät ole paimenen ja hänen lampaittensa katseiden tavoitettavissa. He ovat toisesta todellisuudesta, fyysinen kosketus ei kosketa heitä. Siksikö he elävät yhä katsojan tajunnassa elävämpinä kuin läheisimmät läheisemme tässä ja nyt; meidän yhdentekevät mielikuvamme eivät ole kyenneet tahraamaan heitä edes Louvren miljoonien tajuntojen kosketuksella satojen vuosien aikana. He ovat kokemiskykymme ulkopuolella kuin jumalat ja kuitenkin olemassa.

Tizian, ilmoittaa maalauksen messinkikilpi, mutta yhdessä he maalasivat Konsertin; sen herkkyyks ja maisema, sielunmaisema ilmaisun nykyisessä merkityksessä on peräisin Giorgionen tajunnasta. Tizianin nerous ei sellaiseen yltänyt. Tällaisen välittömyyden Tizian saavutti vasta vanhoilla päivillään kun jälleen kerran palasi Kristus-teemaansa, maalasi Joosef Arimatialaisen omaksi vanhuksen kuvakseen, unohti siveltimensä ja alkoi kiihkossa levittää sormin paletista värejä kankaalle.

Venäläiset sotilaat Dresdenin toukokuussa -45 ja muuan suomalaisen pikkukaupungin nuori minä kirjaston käsikirjastossa - molemmat ensi kertaa silmätysten Raffaellon, Giorgionen, Tizianin kanssa. Tunnistan sotilaissa silloisen minäni. Istun käsikirjaston hiljaisuudessa lukupöydän ääressä; se on tummaa kiilloitettua jalopuuta, kolme tuolia vierekkäin ja korkea paneeli kohoaa seinänä halki pöydän, eristää minut omaan rauhaani vastapäätä istuvien katseilta. Huoneessa on kuusi lukupöytää

parijonossa, jonon päässä virkailijan työpöytä, sen takana kirjahylly jossa kirjaston johtajan aarteet ja pitkällä ikkunattomalla seinällä hakuteokset, tarinat, filosofiat. Käsikirjaston tila ei ole suuri mutta väljyyttä ei puutu; sinne mahtuu Eurooppa, ei ole ahtauden tuntua, ja kun lukupöydän ääressä katsoo kuvia - huoneessa on harvoin viittä-kuutta ihmistä enempää - tajunta irtoaa fyysisestä minästä kuin sielu ruumiista, vaeltaa kuvien mukana.

Vuoteella on alaston nainen, kokee orgasmia, Tizianin Danae. Hän on Argoksen kuninkaan tytär, isä sulkenut vankitorniin. Tyranni-isä pelkää ennustusta: ylijumala Zeus on päättänyt tulla ihmiseksi Argoksen kuninkaan tyttärenpojassa puolustamaan sorrettua kansaa, palauttamaan ihmisille ihmisarvon. Jumala tulee tyrmän kattokaltereiden läpi kultasateena. Vuoteen jalkopäässä istuva vanha nainen - kuningashuoneen hovinaisia tai Danaen imettäjä - yrittää hyötyä jumalallisen hengen läsnäolosta. Hän on levittänyt esiliinan, kahmii kultasuihkua. Naisen kasvot ja kädet Tizian on maalannut koviksi, elämän kolhimiksi; katsoja ei vältty ahneuden mielikuvista. Nainen ei usko ilmestykseen, hän on tajunnut tilaisuutensa, osaa käyttää jumalan läsnäoloa hyväkseen, hänestä tulee rikas.

Maalauksen tilaaja, Filip II keräytti lähettiläillään kokoelmiinsa alastonkuvia, taidokkaita töitä aiheena antiikin tarusto joissa naisen iho väreilee seksiä, sen tuntee sormenpäissä. Vihjailevasti on väitetty että Filip hyödynsi taidekokoelmiaan kiihottaakseen tajuntaansa siihen mihin pornolehtien katsojat pyrkivät, mutta Tizianin alastomia naisia hän ei kyennyt käyttämään noihin tarkoituksiin, vaikka taiteenhistorian vihjeisiin liittyisi muutakin kuin vastenmielisyys Espanjan kuninkaan persoonallisuuteen.

Käsikirjaston nuoren minän ja Dresdenin venäläisten sotilaiden kokemus puhuu julman, skitsoidisen Filip II:n puolesta ja taiteenhistorian häväistystä vastaan. Marsalkka Ivan Konevin 1. Ukrainan rintaman ja sen taidepataljoonan sotilaat, kirjastominä ja Filip II saattoivat harrastaa itsetyydytystä kukin omien pornokuviansa (ruskipojilla ne jäivät mielenkuviksi lehtien puutteessa, Filipillä oli maalauksia, minulla jo lehtiä) äärellä mutta Tizianin alastomien edessä sellaiseen ei ollut sijaa aivoissa. Tajunnan täytti liikutus, sama jonka edessä oululaisminä järkyttyi Neitsyt Marian ilmestystä kuvaavissa maalauksissa, niissä harvoissa joita ei ollut saastutettu keskiaikaisella hyvinvoinnilla, uuden ajan manierismilla – se sama liikutus joka kosketti venäläispoikia heidän avatessaan Raffaellon Sikstiiniläismadonnan puuarkkia.

Antiikin tarujen jumala haluaa antaa osan itsestään kuolevaisten keskuuteen, synnyttää heille puolustajan, vääryyksien oikaisijan, tyrannien rikosten rankaisijan, hän lähestyy naista milloin joutsenena, milloin kultasateena. Danae synnytti Perseuksen, Leda Herakleksen. Kun näille sankareille myöhemmin hymähdeltiin, kun kertomukset heidän teoistaan oli kerrottu loppuun, tuli Neitsyt Marian vuoro. Hänessä tapahtui ihme: sana muuttui lihaksi kohdussa. Mutta jumalallinen pyhyys ei koskettanut Nasaretin naista kultapisaroiden näkyvänä sateena, ei joutsenen kauneutena vaan abstraktiona.

Jumala vetosi kirjoitettuun sanaan.

Ahab-nimisen pikku ruhtinaan, Assurian suurkuninkaan vasallin hovissa eli muuan kirjailija Jesaja. Hänessä oli ominaisuuksia joista nykykirjailijankin tunnistaa: toisaalta pyrki kuninkaansa suosioon imartelemalla tätä, toisaalta kritikoitua tulikivenkatkaisesta tämän tapaa hallita, esitti radikaaleja vaihtoehtojaan, ja kun ne jätettiin omaan arvoonsa, vetäytyi kirjoituspulpettinsa ääreen ja kosti

merkitsemällä muistiin katkerat näkynsä. Niitä kirjoittaessaan runoilija hänessä himoitsi kuolemattomuutta ja voitti katkeruuden. Kirottuaan kansansa ja kuninkaansa hän antoi synkille tulevaisuuden näyilleen onnellisen lopun:

»Katso, neitsyt tulee raskaaksi, synnyttää pojan ja antaa tälle nimen Jumala kanssamme. Voita ja hunajaa hän syö, ja hän oppii hylkäämään pahan ja valitsemaan hyvän.»

Kun Marian Nasaretissa oli sittemmin liityttävä niihin naisiin jotka tulisivat synnyttämään jumalihmisen, sen ilmoittamiseen riittivät kirjoitetut sanat. Enkeli saattoi vedota Jesajaan jonka proosarunoja Maria tunsi. Maria yhä epäili, miten sellaista saattoi tapahtua, hän kun ei sanojensa mukaan »tiennyt mitään miehestä» niin kihloissa kuin olikin Joosefinsa kanssa. Enkelin sanallinen ilmoitus sai hänet vakuuttumaan: Pyhä henki laskeutuu päällesi ja Korkeimman voima peittää sinut. Siihen Maria tyytyi, hänelle jumalallinen pyhyys oli realiteetti. Sana muuttui kohdussa sikiöksi, tuli parkuvana sokeana vauvanlihana maailmaan äitinsä napanuorassa kiinni, ja kun rähmä oli pyyhitty ja kapalo kääritty, imi äitinsä rintaa ihmisvauvan ahneudella, suu imukuppina kiinni nännin realiteeteissa, mutta tämä imeväinen ei ollut syntynyt ihmisen muna- ja siittiösoluista, ei kultasateesta, ei linnun kosketuksesta.

Näkymättömyydellä on puolensa, katseiden on vaikea kuluttaa sitä loppuun. Kaupungit toisen eurooppalaisen suursodan jälkeen talo talolta illan tullen kuin mustat etanat nostivat katoille metallisarvensa ja miljoonien silmät keskitettiin koskettamaan samoja kuvia. Ei päivää ettei sähköruutu näyttäisi vallan loistoa, vallassa olijojen viisautta ja arvokkuutta; tätä on jatkunut vasta kahden sukupolven ajan ja nousemassa oleva kolmas jo vieraantunut ratkaisua vaativista ongelmista. Vallanpitäjät joutuvat kokemaan keskiajan kirkkomaalausten pyhimysten

kohtalon: heidät katsotaan loppuun, sen jälkeen aletaan ivata. Jo nyt kun heidän kuvansa ilmestyvät sähköruutuun, kuulen mustien kattojen alta kirouksia, inho on herännyt; heitä sätitään valehtelijoiksi ennen kuin ovat saaneet lauseensa loppuun.

Pyhimykset säilyttivät vaikutuksensa niin kauan kuin pyhimyslegendoja ei ollut kuvitettu puhki, niin kauan kuin oli jotakin jota ei kyetty kuvittamaan loppuun; sanalle jäi sijaa.

Mustan surman jälkeen Eurooppa alkoi vaurastua, sadassaviidessäkymmenessä vuodessa kirkot täyttyivät Pyhän perheen ja Neljäntoista hädässä auttavan pyhimyksen kuvista. Lukutaidottomien enemmistölle haluttiin opettaa Jumalan kunnioittamista kuvin mutta toisin kävi. Kristuksen kärsimyshistoria Marian ilmestyksestä ylösnousemukseen kului loppuun, ihmeen läsnäolo pyyhkiytyi kirkkotaiteesta. Nasaretin Joosefia naureskeltiin hyväntahtoisesti aisankannattajaksi. Kun Isä Jumalaa, Neitsyt Mariaa ja ylösnoussutta Kristusta alettiin kuvata taivaan valtaistuimella keskiaikaisen kaupungin kauppahuoneen omistajina, eskatologinen aukko katsojan mielessä täytettiin maallisella, muurattiin umpeen. Kuva kertoi että ylösnoussut Kristus vietti taivaassa makean elämän päiviä, ja kansan mielikuvitus alkoi täydentää - ja saastuttaa sitä. Kristukselle haluttiin antaa revanssi, kokea aviollisia nautintoja, hänet naitettiin neekerikaunottaren kanssa - Isä Jumalan suostumuksella.

Bellinien taiteilijasuku ja heistä varsinkin yli 80-vuotiaaksi työskennellyt Giovanni pyrki ohjelmallisesti välttämään porvarillisen jähmettävää kosketusta pyhimyslegendoja kuvatessaan. Antiikin taruston myyttisiä aiheita hän käsitteli maallisesti, jopa riettaasti tilaajien mielestä, mutta maalatessaan tilaustöitä kirkolle hän korosti ettei tahtonut kuvittaa Jumalan pyhiä luomalla

heistä pelkkiä ihmisiä, hän ilmoitti maalaavansa 'pyhiä keskusteluja'. Giovanni Bellini ennätti vaikuttaa (kuoli 1516) Venetsian koulun taiteilijoihin, jotka alkaneella vuosisadalla nostivat Venetsian Euroopan taiteen keskuksi. Hänen suurista oppilaistaan Tizian yritti koko elämänsä, ja vanhaksi eli hänkin, pysytellä manierismin ulkopuolella joka myöhäisrenessanssin taiteessa Roomasta käsin alkoi jähmettää Venetsian kouluakin ja levisi sieltä Alppien pohjoispuolelle.

36-vuotiaana, aikakautensa johtavaksi maalariksi tunnustettuna, kieltäytyneenä kutsusta Roomaan paavin hovimaalariksi hän luo Mantovan Gonzagojen tilauksesta ristiltä laskemisen; siinä hän on vielä myöhäisrenessanssin taidekäsityksen vanki: hautaan kannettavan ruumiin raajat painavat kuin Michelangelon veistosten jäsenet. Tiziania tuntuu kiinnostavan ruumiin kuollut paino kantajien asennoissa; ja ellei ole sommittelun ja väriskaalojen asiantuntija vaan venäläisten sotilaiden tavoin taiteenhistorian ulkopuolella elänyt nuori minä, yksi 35. tuhannen asukkaan provinssikaupungin silmäpareista joka sattumoisin käsikirjaston hiljaisuudessa kohtaa värijäljennöksenä Louvren aarten, hän sivuuttaa sen, kääntää kirjan lehteä. Hienouksiin perehtymättömälle useimmat renessanssin kärsimyshistorian kuvat ovat enemmän tai vähemmän yhdentekeviä, samaa manierismia; kun on nähnyt muutaman, kaikki on katsottu loppuun.

Mutta kun saman kirjan sivuilta avautuu saman taiteilijan 56-vuotiaana maalaama Kristuksen pilkkaaminen, kirjan sivu jääkin auki, ja sivistymätön katsoja tajuaa itse kokeneensa tuntoja joita maalaus välittää. Sotilaat raahaavat palatsista miestä, oven päällä on keisari Tiberiuksen rintakuva. Mies haraa vastaan, yrittää saada käsiään vapaaksi, tukee oikeata jalkaansa portaikkoon; ponnistus tuntuu, käsivarren lihakset ovat jännittyneet.

Hän on onnistunut kaatamaan yhden sotilaan ja keskittyy riuhtaisemaan itseään vapaaksi. ihminen yrittää säilyttää ihmisarvonsa hallintokoneiston väkivallan ja sen toteuttajien käsissä.

Kirjan sivu on auki katsojan tajunnassa. Tizianin pilkkaamismaalaus on kertonut minulle neljäkymmentä vuotta toisenlaisesta Kristuksesta, siitä joka ei alistu aiheen yleisesti kuvatuksi kohteeksi. Tämä on sama ihminen joka heilutti ruoskaa temppelissä, taistelija. Nöyryyttäminen, häpäisy, ali-ihmiseksi leimaaminen jolla katsojan oman vuosisadan ihmisiä on saateltu kuolemaan, puuttuu maalauksesta. Yksilö yrittää loppuun asti turvautua omiin voimiinsa raakaa voimaa vastaan. Kamppailun läähätys kuuluu.

Tizian palasi kärsimyshistorian aihepiiriin vielä yli 70-vuotiaana, tilaajana oli Filip II. Työ on maalattu 1559, manierismi oli jo levittäytynyt yli Euroopan mutta vanha mestari on vapautunut siitä. Picasson töistä välittyi erotiikka vanhuuteen saakka, mutta vanha Tizian ei toista nuorta ja parhaissa voimissaan ollutta Tiziania; aistihuuma, alastomuuden väreily on poissa, ja Giorgionen punainen, Tizianin punaisena maailman valloittanut, toistuu enää vain opetuslapsi Johanneksen viitassa. Läsne ovat ne kolme Mariaa, nilkoista ruumista kannatteleva opetuslapsi ja vanhus joka yksin nostaa kuollutta kainaloista kiviarkkuun. Taustalla on passahjuhlan valmistuspäivän pimeys. Vanhuksen päässä on baskeri, taiteilijan päähine.

Tapahtuman kuvaaminen ei riittänyt Tizianille. Hän halusi osallistua siihen itse, kannatella Joosef Arimatialaisena Kristuksen ruumista joka on niin kuollut kuin kuollut voi olla. Paaveille, kuninkaille ja ruhtinaille pitkän elämänsä aikana antiikin tarinat ja jumalattaret eloon herättänyt maalari on päätenyt etsimään itseään osallisuudesta uskontonsa keskeiseen ulottuvuuteen.

Halusiko Tizian, vastauskonpuhdistuksen nimekkäin taiteilija, sanoutua tässä irti niistä tilaustöistä joita hän oli maalannut katolisen uskon puolustajana kuninkaiden ja keisareiden tilauksesta, kertoa tuleville katsojilleen että hän oli jo luopunut puolustamasta katolista uskoa - ja vastustamasta protestanttista. Maalauksessa ei enää »Espanja riennä auttamaan uskontoa». Tässä nöyrä vanhus on alistunut tosiasiaan, Kristuksensa kuolemaan ja Joosef Arimatialaisena tekee sen mitä tehtävissä on saadakseen kuolleen kunniallisesti haudatuksi.

Flémallen mestari maalasi monia alttareita jotka kertovat taiteen porvarillistumisesta 1400-luvun alussa. Nykyisin pidetään varmana että Robert Campin -niminen maalari oli sama taiteilija joka Flémallen mestarina maallisti töissään kristinuskon keskeistä sisältöä näyttävämmin ja tehokkaammin kuin yksikään aikalaisistaan. Hän oli heitä kaikkia taiteilijana lahjakkaampi.

Hänen nimekkäin oppilaansa Rogier van der Weyden tosin kykeni palauttamaan henkisyiden niihin kuviin jotka opettaja oli latistanut Marian ilmestykseen, puuseppä Joosefiin, passioalttareihin, mutta näkemyksiä yhteneväistävän kehityksen uutta suuntaa ei edes van der Weyden kyennyt muuttamaan.

Mérode-alttari, Metropolitan museossa New Yorkissa, kuvaa Marian ilmestystä. Oikeassa siivessä on Nasaretin puuseppä Joosef verstaassaan. Vanha säälittävä mies surkea murjotus kasvoilla rakentelee rotanloukkuja. Juuri valmistunut on pöydällä ja esittelykappale työhuoneen ikkunalaudalla. Viereisessä maalauksessa Maria-morsian istuu oman perheensä olohuoneessa kirjaa lukemassa kun enkeli ilmestyy.

Katsoja kokee porvarillisen hyvinvoinnin. Taustalla on pesukaappi, kiilloitettu kuparikannu josta kaadetaan vettä

pesualtaaseen, ja pyyhetelineeseen on ripustettu juuri silitetty, puhtauttaan julistava palttinapyyhe. Ne puhuttelevat läsnäolollaan. Maljakko pöydällä, kynttilänjalka, auki oleva käsinkirjoitettu kirja jonka teksti väritetty punaisella musteella, vaikuttavat katsojaan enemmän kuin tuolilla istuva enkeli ja pöydän toisella puolen puuleikkauksin koristellun sohvan vieressä kujaa - jotakin yhdentekevää kirjaa - ajanvietteekseen lukeva Maria. Uuni sohvan takana, peräseinän taidokas ikkuna, huoneen esineet, myöhäiskeskiajan ihmisen itselleen kehittämä hyvinvointi ja silloisen saniteettitekniikan saavutukset ovat syrjäyttäneet kristinuskon keskeisen sisällön. Maria lojuu tuolissa, mukavuus ympäröi häntä.

Rotanloukkuja näpräävä pappi on tuskin kyennyt verstaansa pöydällä olevilla työkaluilla toteuttamaan Marian huoneen vaurautta. Alkeellinen saha, kömpelö kirves, pari talttaa, vasara ja pora. Rotanpyydysten mestarin työvälineitä. Ironia on murhaava.

Maria on kaupungin jonkin kauppahuoneen perijän suhde, mutta poika halutaan naittaa rikkaammalle ja jäljet on peitettävä. Enkeli on kauppahuoneen lähetti. Joosefin murjotus kertoo että tämä on käynyt ilmoittamassa summan jonka patriisi maksaa jos rotanloukkujen näprääjä suostuu naimaan tytönheilakan. Palkkio on liian pieni mutta ukolla ei ole varaa tinkiä, hän on myöntynyt.

Asia on hoidettu. Sitä enkelilähetti tuntuu olevan ilmoittamassa naiselle. Maria ei näytä reagoivan, ehkä asiasta ei edes puhuta, kenties siinä keskustellaan säästä, ajankohtaisista tapahtumista. Alttarin ainut psyykinen tapahtuma on rotanloukkujen nikkarissa. Häntä on nöyryytetty, tämän jälkeen hänelle nauretaan, hän on myynyt kunniansa paristakymmenestä guldenista mutta toisaalta toimeentulo loukkuja rakentelemalla käy sekin päivä päivältä työläämmäksi; ihmiset ostavat niitä entistä

vähemmän, kaupungissa on kunnallisia rotanpyydystäjiä. Se on uutta aikaa, ukko elää menneessä.

Flémallen mestari oli nerokas myöhäisgotiikan epähenkistäjä. Hän kuoli 40-luvulla jolloin Ylä-Elsassin Colmarissa syntyi taiteilija jossa gotiikka vielä ennen lopullista sammumista ilmaisi itseään henkistyneisyytensä kaikissa ulottuvuuksissa: Martin Schongauer. Kotiseudullaan hän työskenteli kuolemaansa asti, vuoteen -92. Hän ei maalannut paavien, keisareiden, ruhtinain tilauksesta. Hänen passioalttareita ei ole suurten metropolien katedraaleissa, ei Euroopan mahtavissa museoissa. Colmar oli maaseutukaupunki, syrjässä kaupan vilkkaimmista valtareiteistä. Siitä huolimatta hänen maineensa kuparipiirrosten mestarina ja sielukkaana maalarina oli poikkeuksellinen, se tunnettiin Itämeren altaan perukoilla sijaitsevaa Tukholmaa myöten, ja ammattia opiskelevat nuoret lahjakkuudet jotka tähtäsivät enempään mitä aika ja tilaajat edellyttivät, pyrkivät hänen oppiinsa.

Nürnbergissä Dürer oli taiteen ihmelapsen maineessa, kolmetoistavuotiaana hän piirusti herkän omakuvan ja signeerasi sen: »Das hab ich aus ein Spiegel nach mir selbst conterfet im 1484 Jahr, da ich noch ein Kind war.» Kirjoitus kuvan ylä laidassa on enteellinen, siitä alkaen hän merkitsi kaikkiin omakuviin, läheisten ystävien ja moniin aikansa arvohenkilöistä tekemiin muotokuvaan enemmän kuin nimikirjainkuvion, A:n sisällä olevan D:n.

Yhdeksäntoistavuotiaana Dürer maalasi muotokuvan isästään. Se oli enemmän kuin näköistyö, psykologinen luonnetutkielma joka osoitti nuorukaisen fyysistä ikäänsä varttuneemmaksi taiteilijaksi ihmismielen ymmärtäjänä. Tuotteliaan elämänsä aikana hän palasi jatkuvasti

psykologin rooliinsa omissa kuvissa, ystävissä, ja viimeisinä vuosinaan hän loi Jeesuksen läheisimmille oppilaille kasvot joista heidät sen jälkeen varsinkin protestanttisessa maailmassa tunnettiin; kuparipiirroksina ne levisivät yli Euroopan. Hän piirsi ja maalasi luterilaisen liikkeen johtomiehiä joiden kanssa ystäväystyi, mutta nautti paavinuskoa puolustavan keisarin taiteilijanpalkkaa, söi katolisuuden keskeisen voimahahmon, kardinaali Albrecht Brandenburgilaisen pöydässä ja teki tästä kaksi paljastavaa kuparipiirrosta.

Kaksikymmentävuotiaana hän oli omaksunut minkä nürnbergiläinen opettaja Michael Wolgemut pystyi antamaan ja suuntasi jatko-opintonsa Colmariin Martin Schongauerin verstaaseen. Paitsi Colmarin mestarin maine ja kuparipiirroksiset joiden vedoksia Dürer oli nähnyt, opiskelupaikan valintaan saattoi vaikuttaa liiketuttavuus: Schongauerin suku harjoitti kultasepän ammattia, ja mahdollisesti Dürerin unkarilaissyntyinen isä ja Schongauerin vanhemmat veljet olivat aiemminkin olleet tekemisissä keskenään.

Dürer tuli Colmariin muutamia viikkoja liian myöhään. Gotiikan yksinäinen elvyttäjä oli kuollut. Dürer jäi opiskelemaan vainajan studioon, teki matkoja sieltä käsin Breisachiin ja läheiseen Guebwillerin Isenheimiin joissa tutki Schongauerin maalauksia. Hän kohtasi niissä sen mitä ei ollut pitänyt mahdollisena ilmaista muotojen ja värien kielellä. Colmarin dominikaanikirkossa oli Schongauerin passioalttari, kaksikymmentäneljä kuvapintaa, Uuden testamentin keskeinen sisältö jota kaupungin asukkaat ja Vogeeseen kylien rahvas ei kyennyt tahraamaan yhdentekevillä ajatuksillaan; kuvat Marian ilmestystä symbolisoivasta yksisarvisen metsästyksestä ylösnousemuksen ulottuvuuksiin säilyttivät pyhytensä. Katseista ei jäänyt kuvien pintaan karpäsenpaskoja vaikka

niitä tultiin markkinapäivinä ihastelemaan kaukaisista vuoristokylistä saakka.

Antoniittien sairaalaveljeskunnan luostarissa oli sen johtajan mukaan nimetty Jean Orliac -alttari ja siinä Marian ilmestys. Sen nähdessään Dürer oli saman edessä kuin muuan oululainen sotamiesminä neljäsataa kuusikymmentä vuotta myöhemmin. Keskellä aikansa realiteetteja jotka pitivät Neitsyt Mariaa pyhimyksistä tuottavimpana markkinavalttina, Marian muistopäivät kun toivat rahaa kaupunkiin muita pyhimyksiä tehokkaammin ja kuusi vuotta toisen eurooppalaisen suursodan jälkeen kiihkoprotestanttisessa provinssikaupungissa jossa Jumalanäidillä ei ollut sijaa edes viheliäisimmän mökin läävässä kaupungin asukkaiden tajunnassa, kun Neitsyt Marian ilmestys oli kulutettu loppuun kirjoitetussa sanassa, kielen maallistuneessa puheessa, Schongauer herätti sen kuvassa.

Viimeisenä eurooppalaisena taiteilijana 1400-luvulla hän maalaa Sanan lihaksitulon, ja kun lapsi on syntynyt Joosef muistaa karjasuojan eläimet. On käynyt hakemassa niille heiniä; kuvassa hän on tulossa sisään heinätukko kainalossa, laskemassa sitä kaukaloon muulin ja lehmän eteen. Hän kurkistaa navetasta maitohuoneeseen jossa Maria jo istuu kapaloitu ja imetetty lapsi sylissä. Joosef on tullut isäksi.

- Joko se röyhtäisi, hän kysyy Marialta.

Kaupungin nimi oli Oulu, sitä kutsuttiin Valkeaksi kaupungiksi, mutta jo syyskuussa pimeä alkoi kasvaa. Joululta satoi pysyvän lumen, valkeata se oli, mutta sen mukana tulivat pakkaset ja vuorokauden valoisin hetki oli kolme neljä tuntia harmaata. Lumi luotiin valleiksi katujen varsille, matalat puutalot peittyivät ikkunoihin asti. Lumen ja pimeän sisällä elämiseen ei tottunut koskaan. Nuoren

minän mielessä eli etelästä muuttanut lapsi, tajunnassa lämpimän ja värien ikävä. Sydänkesällä oli joitakin hellepäiviä, valoa sitäkin enempi. Se alkoi kasvaa huhtikuussa, juhannuksena näki lukea lähes läpi yön. Mutta valo oli kylmää ja kovaa. Siinä oli kuoleman valkeus kuin kalkan kukissa arkun kannella.

Käsikirjasto hehkui lämpöä, värejä - ja madonna, nymfejä, jumalattaria, pulleita enkelivauvoja, ristiinnaulittuja, ristiltä ottoja, bakkanaaleja, pilvihississä taivaaseen nousuja, patriisien ja kuninkaiden muotokuvia, ylhäisönaisten pukujen ja korujen kimallusta, yhdentekevien katseiden loppuun kuluttamia kasvoja Platonin akatemiassa.

Sodan voittajien ilon ja hävinneiden katkeruuden alta, ja raunioituneen Euroopan alta, aika satoi nuoren minän silmille oman siteensä. Kun sen läpi katseli sikstiiniläiskappelin kattoon, oli kuin olisi katsellut aurinkoa noetun lasinpalan läpi. Niin lähellä vielä oli todellisen helvetin ja Viimeisen tuomion läsnäolo: kolmanneljän vuoden takana, asemien sivuraiteilla härkävaunujen lukittujen ovien takana, helvetin kaupunkien vastaanottolaitureilla, alastomiksi riisuttujen kulkueissa.

Ihmisen vaellus luomisesta Viimeiseen tuomioon oli maalattu ajan kattoon sikstiiniläiskappelin freskoja koskettavampana, joissa jumala oli läsnä - satujumala pilvipayallaan. Kappelin pulleat atleetit ja enkelit näyttivät kuuluvan dollarimiljonäärin uima-allaskylpylän kattoon. Niillä ei ollut enää siteitä todellisuuteen jossa portaillaan kello kahdeksan aamuauringossa istunut ihminen katosi niin äkisti tyhjyyteen ettei hänen varjonsa ennättänyt seurata. Varjo jäi seinään, valokuvassakin se oli nähtävissä mutta jumalaa ei näkynyt missään.

Tämä uusi oli lähempänä Dantea kuin Michelangelon barokkipullukoita. Nuori minä eli varjojen maailmassa, ne olivat jääneet niistäkin jotka olivat haihtuneet savuna taivaalle. Joskus sadepäivinä koki että ne olivat ehtineet kaupunkiin, Reykjavikin korkeudelle pohjoista leveyttä, niiden läsnäolon tunsi pisaroissa. Mutta varjojen kanssa ei voinut keskustella ja kuitenkin ne olivat tajunnassa kuin kaupunki silloisine asukkaineen, tapahtumineen; kaupunki jossa harvat näyttivät aistivan niiden läsnäolon. Onnellisia ne joiden ei tarvinnut tuntea, ihmisenä olemiseen kuuluva syyllisyys ei tavoittanut heitä.

Kesällä monesti kun oli varhainen aamuvuoro puutavaran uittotyössä suuren joen suistossa, olin iltapäivisin käsikirjaston ainoa käyttäjä. Edellistalven pimeistä pakkasilloista lähtien jolloin ainoa lämmin paikka kaupungissa oli tuo suorakaiteen muotoinen hiljainen huone, kirjastonjohtaja tunsi minut näöltä. Etsin kuvia joita miljoonat silmät eivät olisi katsoneet loppuun, kuvia joista tajunnan pintaan jäisi enemmän kuin pelkkä varjo, kuvia joiden kanssa saattoi seurustella, kuvia jotka itse suostuivat tulemaan ulos kirjan sivuilta kehyksien reunustamasta tilasta; minän varjoleni ympäröimänä etsin kuvista kaltaisiani epävarmoja, epätietoihmisiä, jotka hämmästelivät olemassaoloaan, tarroutuivat siihen sokeassa vimmassa kuin syöpäläiset, tyydyttivät nälkäänsä sellaisella josta ei tullut kylläiseksi. Niitä oli kirjoissa joiden sivut oli täytetty pelkillä sanoilla, voisiko olla kuvissa.

Dürer ensimmäisenä tajusi nuoren minän kutsun varjojen maailmassa. Hän ylitti sillan jonka katse rakensi kaupungista neljänsadankahdenkymmenen vuoden kuilun reunalta toiselle.

Käsikirjastossa - ja Strassburgissa - seurustelin nuoren Dürerin kanssa. Sieltä käsin tein matkoja Reininlaakson kaupunkeihin. Dürer halusi nähdä Speyerin tuomiokirkossa

Hausbuchin mestarin passioalttarin, Kölnissä ruttoon kuolleen Kristuksen puuveistoksena. Maastrichtin Hertogen s' Boschissa hän tallensi luonnoslehtiöön sikäläisen Pyhän Luukaksen killan puheenjohtajan maalaamia ihmishirviöitä jotka sotilaina ja oikeudenpalvelijoina piirittivät ristiä kantavaa Kristusta.

Hän halusi tutkia kaikki alttarit joista oli kuullut puhuttavan, en tiedä mitä hän odotti niissä näkevänsä; aina kun hän pääsi yhteen kohteeseen, oli kiire seuraavaan.

Sosiaaliset velvoitteet kutsuivat häntä Nürnbergiin, suunniteltu Burgundin retki jäi tekemättä, kotona odottivat omat häät joita hän oli lykännyt katsoakseen loppuun vanhojen mestareiden maalauksia. Miten paljon Dürer menetti kun ei rohjennut koetella tulevien appivanhempiensä kärsivällisyyttä siirtämällä avioliittoa vielä parilla kuukaudella. Rogier van der Weydenin passioalttarit jäivät näkemättä, maalaukset joita Dürer ei olisi kyennyt katsomaan loppuun. Hän voitti kiirehtimisellään mahtiporvarin tyttären myötäjäiset mutta menetti enemmän: uuden ulottuvuuden jota etsi kirkkotaiteeseensa; sen hän löysi vasta vähän ennen kuolemaansa ilman vanhojen mestareiden vaikutteita. Omasta itsestään hän sen löysi: sisäisti protestanttisen liikkeen johtomiesten kollektiivisen tajunnan, siirsi sen suurille puupinnoille. Lihaksi ja vereksi. Dürerin apostoleilla oli hänen tuttavapiiriinsä kuuluneiden ihmisten kasvot.

Häiden jälkeen Dürer jätti vaimon kunnostamaan kotia, lähti Italiaan; taiteilijat matkustelivat silloinkin ympäri Eurooppaa, ahmivat nälkäänsä elämyksiä nimekkyyteen yltäneiden näkijöiden näyistä katsoakseen ne loppuun, kuvallisen informaation tulva teki heistä juurettomia. Vanhaan ei haluttu palata, uutta oli liikaa, se hämmensi, oli vaikeata löytää minuuttaan.

Dürer oli ilmaissut sen ensimmäisenä Strassburgin omassa kuvassaan. Uuden aikakauden ihmisen minän.

Dürer oli kuollut Nürnbergissä tuhatviisisataaluvulla vuonna -28, mutta mustan ja valkean kaupungin käsikirjastossa hän eli tuhatyhdeksänsataaluvulla vuonna -48. Syksyllä -92 hän oli Colmarissa, Breisachissa, Isenheimissa ja matkasi Freiburgin kautta Baseliin jossa vietti talven. Düreriä on helppo seurata, ei tarvitse turvautua kirjoitettuun sanaan; hän ei jättänyt pelkkää varjoaan - tai muistoaan - sinne missä matkusteli, ja hän liikkui paljon, hän piirsi luonnoslehtiön mehiläisen-muurahaisen uutteruudella uudet elämyksensä, kummajaiset joita kohtasi, kuriositeetit ja kotiin palattuaan kaiversi niistä radeerauksia, puu- ja kuparipiirroksia, joita käytti kuvateoksissaan: Neitsyt Marian elämä, Pikku passio, Suuri passio, Johanneksen ilmestys. Hän on piirtänyt useampia ristiinnaulittuja, madonnia, kristuspäitä, isäjumalia kuin yksikään toinen maailmassa - taivaaseen nousuja pilvihississä, taivaassa hallitsemista, jeesuslapsen imetystä, pakoja Egyptiin, Kristuksen piinaa. Ne levisivät huokeina monisteina suuren yleisön tietoisuuteen, niitä kopioitiin Italiaa myöten, myytiin piraattivedoksina. Dürer oli uuden ajan taiteilija, hyödynsi kirjapainotekniikan piirrostensa tunnetuksi tekemiseen. Tekniikka oli uutta, evankeliumin kuvitusten sisältö vanhaa, jo Flémallen mestarin aloittamaa taidetta jossa näkymätön pyrittiin tekemään kaikille näkyväksi. Dürer kuvitti loppuun katsottua kuvasarjaa Jeesuksen lapsuudesta taivaaseen. Hän maallisti Pyhää Henkeä ja Kristuksen kärsimysnäytelmää tehokkaammin kuin Lucas Cranach, Hans Baldung Grien, yritti kaikkensa tehdäkseen siitä realismia, täyttääkseen eskatologisen aukon aikalaistensa tajunnassa. Mutta sitä kuvaa jota hän katsoi useimmin -

omaa kuvaansa peilissä – hän ei kyennyt muuttamaan realistiseksi todellisuudeksi.

Peilistä häntä katsoi toinen taiteilija kuin se joka hankki kuuluisuutta ja taloudellista vaurautta kärsimysnäytelmän lukuisilla kuvituksilla; toinen taiteilija kuin se joka maalasi Venetsian Fondaco dei Tedeschin pörssiin Ruusuköynnösjuhlan ja patriisi Jakob Hellerin alttariin pilvihissillä taivaaseen nousevan Neitsyt Marian seurueineen – peilistä häntä katsoi epävarma, olemassaoloon hämmästelevä ihminen. Piirtäessään ja maalatessaan julkisuuden tarpeisiin Dürer kykeni muuttamaan Ilmestyskirjan ihmeet kolmiulotteiseksi näkyväksi todellisuudeksi mutta omia kuvia maalatessaan – niillä ei tarvinnut hankkia toimeentuloa, niitä ei ollut tarkoitettu kuparipiirrosvedoksia ostavan suuren yleisön nähtäväksi – hän oli kasvotusten Ilmestyskirjan ihmeitä syvemmän mysteerin kanssa.

Martin Schongauerin kotiseuduilta Ylä-Elsassista Dürer matkasi Baseliin, tutustui siellä yliopiston oikeustieteellisen tiedekunnan opettajaan Sebastian Brantiin ja kuvitti tämän Narrilaiva-satiirin. Keväällä hän palasi Reiniä alas, piti asemapaikkanaan Strassburgia, matkusteli sieltä käsin Alankomaissa. Hän oli 22-vuotias ja kihloissa. Syksyllä hän maalaa oman kuvansa, lähetyttää sen tervehdyksenä morsiamelleen Nürnbergiin.

Nuorella miehellä on suu kuin naisella, huulivärillä punattu; hajamielinen katse harhailee, kasvojen ilme kertoo avuttomasta ihmisestä, ei kansainväliseen menestykseen pyrkivästä taiteilijasta. Tässä nuorena mieheksi on jäljellä vielä jotakin puberteetista. Aasin korvalehti, olkapäille ulottuvat hiukset ja jyrkät luusto korostavat hämmennystä. Kädet ja hartiat ovat rotevat, lihasvoimaa on, mutta outo naismainen hattulaite ja kukka kädessä nousevat riitasointuina vastustamaan maskuliinisuutta. Kukka on

maalattu kuin mies pitäisi hyppysissään korua. Punainen hattu peittää puolet päästä niin kuin tuohon aikaan rangaistusvangeilta - ja vielä Dostojevskin Kuolleessa talossa - ajeltiin puoli päätä paljaaksi. Tämä hattu on myssy jonka tupsuna kymmenittäin rihmamaisia säikeitä. Tutkijat ovat jäljittäneet hatun alkuperän: Dürer oli nähnyt päähinekummajaisen jossain painetussa kuvassa ja joko piirtänyt luonnoslehtiöön tai painanut mieleen.

Hän tallensi luonnoskirjoihin kaikkea näkemäänsä niin kuin Dante ja Shakespeare rekisteröivät tajuntaansa ympärillä kuhisevaa arkea. Talonpoikia vaimoineen markkinoilla, kokkeja, sotilaita, lemmenpareja, kylpylävieraita, kaupunkinäkyviä. Kun jokin yksityiskohta toisen taiteilijan työssä kiinnosti, hän piirsi sen luonnoskirjaan, hyödynsi kuvituskokoelmissaan. Poikkeuksellisen kookas hevonen sai hänet tarttumaan kynään.

20-luvun matkallaan Alankomaissa hän näki 93-vuotiaan virkeän vanhuksen ja piirsi päiväkirjaansa. Kun hän kuuli pikkupojasta jolla oli pitkä parta, hän halusi kuvata pojan. Sarvikuono, epämuodostunut sika, apinat ja leijonat, ylhäisten korut ja vaakunat, linnoituslaitteet, tykkien sijoitus kaupungin piirityksessä - kaikki näkyväinen kiinnosti häntä, mutta myös näkymätön: nuori terveyttä uhkuva haarniskoitu ritari ja kuolema. Kuolema ritarin ja linnanheidon rakkauskohtauksessa, kuolema sotapäälliköiden neuvottelussa, kuolema kentällä taistelun tauottua.

Omissa kuvissa Dürer oli ulkopuolinen, korosti muukalaisuuttaan; hän ei pyrkinyt maalaamaan pelkkää näköiskuvaa, antamaan vaikutelmaa jonka saamme läheisistä selatessamme perhealbumeja. 22-vuotias taiteilija ei lähetä Agnes Frylle Nürnbergiin nykyisen valokuvan vastinetta jollaista todennäköisesti tulevat

appivanhemmat ja heidän ystäväpiiriinsä kuuluvat kaupungin vauraat porvarit mieluusti ovat odottaneet näkevänsä - menestyvän taiteilijan muotokuvan jolle Euroopan mahtajien hovit olivat avautumassa.

Tästä kuvasta eivät kuvastu ne arvot jotka Nürnbergin porvaristo sisäistää olemassaolonsa mieleksi: käydä kauppaa, esiintyä arvostettuna, tavoitella kirkon, vaaliruhtinaan ja keisarin suosiota ja kaikissa tilanteissa huolehtia siitä että talous on terveellä pohjalla.

Tämän muotokuvan henkilö on muukalainen vieraalta tähdeltä. Mikään Nürnbergin porvareiden näyttöarvoista ei tunnu sopivan häneen. Työ ei ole pelkkä muotokuvamaalaus edes siinä mielessä mitä muotokuvalla taiteenakaan on tätä ennen ymmärretty: taulua, josta fysiognomit voisivat lukea - ja luokitella - luonteen piirteitä. Tämä on alitajunnan psykologiaa, modernin taiteen ensimmäinen omakuva Euroopassa, rinnastettavissa Joycen omaankuvaan nuoruusvuosilta. Tunnistan siinä oman kuvani mustan ja valkean kaupungissa opiskelijana, oman kuvani 1. divisioonan jalkaväkirykmentti ykkösen esikuntakomppanian jääkärijoukkueen sotilaana ja oman kuvani syyrialaislegioonan Claudius velites -kohortin optiona Antonian linnan kivetyllä pihalla prokuraattori Pontius Pilatuksen esikunnassa.

Dürer on kirjoittanut kuvan ylälaitaan:

'Myn sach dy gat
Als es oben schtat'

Tutkijat tietävät sen Strassburgin seuduilla, Reininlaaksossa ja Frankenissa puhutuksi kieleksi: Elämäni, sille käy niin kuin ylhäällä säädetään. Pienellä tekstatut sanat ja maalauksen alalaidassa suuret herkät kädet joista vasen on avautumassa mustaa taustaa vasten,

tulevat kuvasta ulos kukka kädessä. Omakuva avaa oven katsojan sisäisen todellisuuden taloon luontevasti kuin reaalityodellisuudessa ihmiset tulevat toistensa koteihin kukat kädessä.

Dürerin kukka on okainen - kotoinen ohdakkeemme tulee mieleen - kukat nykeröinä kuin ohdakkeessa, lehdet hehkuvat kuin puolijalokivi; siitä nimikin tälle sarjakukkaisten kasville, Dürerin kotiseuduilla yleisesti tunnettu: *Eryngium amethystinum*. Goethe oli kotoisin samoilta seuduilta joissa maalauksen ylälaudassa olevaa kieltä oli puhuttu kolmesataa vuotta aiemmin; hän selitti kukkaa pidetyn miehisen uskollisuuden symbolina.

Kenelle taiteilija on ojentamassa uskollisuuden kukkaa - vainko morsiamelleen Agnes Frylle; aikooko hän edes irrottaa siitä kätensä. Kädet ovat kahden vaiheilla - puhuvat kädet eurooppalaisen taiteen historiassa. Kädet empivät, vasen on avautumassa, oikea puristaa yhä kukanvartta. Silmät harhailevat, katse on laiska, siinä ei tunnu olevan pyrkimystä mihinkään, mutta piirustajan, kaivertajan, graafikon, maalarin kädet, niillä on määrätietoiset kasvonsa, oma persoonallisuutensa - ne kuulevat kuin Vincent van Goghin irtileikattu korva, tulevat tuntemattomasta ja lähestyvät katsojaa kuin käsi pöydän alla karvamatolla joka ojentui seinästä Malte Laurids Briggeä kohti.

Dürer jos kuka oli taiteilijoista *Myriad mindet man*; kukka saattoi olla niin kuin Goethe selittää, maskuliinisen uskollisuuden vertauskuva Dürerin elinaikana, mutta niin yksiselitteiseen symboliin tämä nuori tuhatmielinen oman kuvan maalaaja ei takertunut. Tämmöinen minä olen, ota tai jätä, kuva puhuu morsiamelle, kiinnostunut maineestani taiteilijana, individualisti, narsisti, valmis tekemään kaikkeni kun kyseessä ovat omat etuni ja katsomaan syrjästä kun toisille käy huonosti, sinähän tunnet minut,