

Marko Uršič

Saper vedere – skrivnost Giocondinega smehljaja

(objavljeno v zborniku *Razprave o Leonardu*, Studia humanitatis, 2005)

Znati videti! Videti in vedeti! Kaj je v človeku višjega in plemenitejšega od te strasti? Morda ljubezen. A tudi v ljubezni je treba »znati videti«, saj se ljubezen poraja in napaja iz lepote, kot je učil že véliki Platon. Ljubezen do vsega vidnega in nevidnega, znanega in neznanega, človeškega in božanskega, je tista duhovna moč, iz katere izvira Leonardova genialna umetnost, kakor tudi njegova znanost in modrost; iz nje kot iz vsepresežne luči izžareva renesančna želja po celostnem spoznanju, ki združuje védenje, videnje in čutenje (torej bi mu lahko rekli tudi »gnostično« spoznanje, če izraz ne bi zavajal zaradi nesrečnih zgodovinskih konotacij). Za Leonarda so umetnost in znanost, slikarstvo in geometrija, snov in duh prepleteni v istem iskanju, usmerjeni k isti najvišji popolnosti.

Čudenje velja za začetek filozofije, prav tako pa se s čudenjem začinja Leonardov *saper vedere*. Eugenio Garin, strokovnjak za renesančno kulturo, navaja neki Leonardov zapis, v katerem mojster pravi, da je, »gnan od svoje pohlepne želje« po videnju in spoznanju narave v vseh njenih različnih in čudnih oblikah, dolgo »blodil med senčnimi pečinami« in prišel do »vhoda v veliko votlino, pred katero sem zastal na moč osupel ...«¹ Pomisel na znamenito Platonovo votlino je očitna, vendar Leonardo ne izstopa iz nje, tako kot Sokrat, marveč ravno nasprotno, vanjo vstopa kakor v čudežni prostor spoznanja, v katerem se skriva *mysterium tremendum et fascinans*: »In tedaj sta se v meni nenadoma porodili dve reči: strah in želja; strah spričo grozeče in temne jame, želja, da bi videl, ali je tam notri kakšna čudežna stvar.«²

Prvo in pri Leonardu najpomembnejše je *znati videti!* Kajti, kot pravi v enem izmed za razumevanje njegove misli ključnih zapisov (pravzaprav fragmentov, ki so bili pozneje zbrani in urejeni v *Traktat o slikarstvu*, kakršnega poznamo dandanes): »Oko, ki se imenuje okno duše, je glavna pot, po kateri lahko razum obsežneje in veličastneje opazuje neskončna dela narave« kot z drugimi čutili (15); in dalje: »Oko je okno človeškega telesa, skozi katerega duša opazuje lepote sveta in uživa v njih; zaradi njega se duša pomiri s temnico človeškega telesa in bi brez njega bila temnica zanjo mučenje; in z njegovo pomočjo je človeška iznajdljivost našla ogenj, s katerim ponovno dobi, kar mu je prej odvzemala tema« (24). Seveda tu ne gre samo za »temnico« telesne slepote (ki jo duh vendarle nekako nadomesti z drugimi čutili), temveč za »mučenje«, v katero bi bila vržena duša, če bi se znašla v popolni temi, duhovni slepoti. Leonardova misel in tudi imaginarij sta tu nedvomno platoniska, vendar gre za novoplatonsko, renesančno

¹ Gl.: E. Garin, »Florentinska kultura v Leonardovem času«, v: *Spisi o humanizmu in renesansi*, prev. Srečko Fišer, Studia humanitatis, Ljubljana, 1993, str. 190. (Tega Leonardovega zapisa ne najdemo v *Traktatu o slikarstvu*.)

² *Ibid.*

razumevanje platonizma, pri katerem čutno oko odkriva sijajno razkošje in bogastvo človeške »temnice«, namreč telesa in sveta, z eno besedo *narave*, ki se umskemu očesu razodeva kot božanska epifanija. In slikarjevo oko, ki vodi večino roke, »posnema« naravo v njeni božanski ustvarjalnosti. Garin pravi: »Magična stična točka med slikarjevo večino in večino narave, po katerih obeh se človekov um 'prilichi božanskemu umu', tista idealna vez – ki je sama duša Leonardove misli – korenini prav v platonistično-ficinovski filozofiji.«³

Marsilio Ficino, najpomembnejši filozof florentinskega *quattrocenta*, je s svojim renesančnim platonizmom nedvomno vplival, neposredno ali posredno, na Leonardovo pojmovanje slikarstva, videnja in spoznanja. Leonardo v enem izmed zapisov o podobnosti in razliki med slikarstvom in poezijo oziroma glasbo pravi: »Slikarstvo ti v trenutku pokaže svoje *bistvo* tako zaradi naše sposobnosti videnja kakor zaradi lastnega očesa, od koder prejema središče občutenja naravne predmete *istočasno*, kot se sestavi skladno sorazmerje delov, ki sestavljajo *celoto*, kar zadovolji razum« (19, poudaril M. U.). V tem smislu je slikarstvo analogno filozofiji, platonizmu, katerega bistvo je »premagovanje časa«. Ko Ficino govori o vzponu duše k duhu – tj. o vzponu iz časnosti in gibanja, ki je vselej minljivo in delno, k brezčasnosti angelskega pogleda, ki je neminljivo in celovit – uporabi prisodobno o Apelu in travniku: »Ko je Apel občudoval travnik, si je zaželel, da bi ga naslikal ... celoten travnik se je v hipu prikazal pred njim in nemudoma vzbudil Apellovo hrepenenje ... vendar pa ni travnik, ampak je duša tista, ki Apelu v različnih trenutkih časa usmerja pogled zdaj k eni travici, zdaj k drugi, in ga vodi, da jih tudi naslika ravno tako postopoma, kajti njena narava je takšna, da ne vidi vseh bilk naenkrat, niti jih ne predstavi naenkrat, ampak postopoma ...«⁴ – Duša, tako filozofova kot slikarjeva, ki »blodi med senčnimi pečinami«, hrepeni po vrnitvi v angelovo večnost, celovitost in enost, od katere se je svojevoljno odvrnila, ko ni hotela, kakor je nekoč davno zapisal modri Plotin, »da bi bilo vse hkrati«. Pri tej vrnitvi, pri vzponu duše k angelu, ima v renesančnem (novo)platonizmu bistveno vlogo *oko*, pogled, ki iz čutnosti prehaja v duhovnost: »Kar je oko tvojemu telesu, to je um/duh (*mens*) tvoji duši. Um/duh je namreč oko tvoje duše ... Predstavlja si, da tvoje oko tako zraste, da zapolni vse tvoje telo ... Ne bo se vrtelo sem in tja, da bi kaj videlo, temveč bo, mirujoče, videlo vse stvari enako ... ta sam in čisti um je angel.«⁵ Vzpon duše k angelu, o katerem piše filozof Ficino, je tisti *saper vedere*, ki navdihuje Leonardovo umetnost. Leonardo pa ni zgolj platonski filozof, ki hrepeni po najvišji enosti, ampak tudi znanstvenik, predvsem pa seveda slikar, ki hoče spoznati stvari v vsej njihovi različnosti, zato o vlogi očesa v *Trakratu o slikarstvu* zapiše: »Slikarstvo zajema vseh deset nalog očesa, ki so: tema, svetloba, telo, barva, oblika, mesto, oddaljenost, bližina, gibanje in mirovanje; s temi nalogami bo prepleteno to moje malo

³ *Ibid.*

⁴ Marsilio Ficino, *Theologia Platonica* (1482), III. 1. 14; več o tem sem pisal v eseju »Nad gibljivo dušo je negibni angel«, *Poligrafi* 25/26 (2002), ki je vključen tudi v mojo knjigo *O renesančni lepoti (Štirje časi – Poletje, I. del)*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 2004.

⁵ Ficino, *Theol. Plat.*, I. 6. 4-5.

delo, v katerem bom spominjal slikarja, po katerem pravilu in na kakšen način mora s svojo umetnostjo posnemati vse te stvari, ki so delo narave in okras sveta« (499).

Druga pomembna tema Leonardove »znanosti o slikarstvu« je odnos med risbo (*disegno*) in barvo (*colore*). Zgodovinsko ozadje razprave o tem odnosu je klasično: v antičnem slikarstvu (kolikor ga poznamo) je risba primarna v odnosu do barve, kakor je v klasični filozofiji forma primarna v odnosu do materije. Slikar, recimo Apel, je domnevno najprej narisal figure in jih potem pobarval, kajti nosilka forme (*eidosa*, bistva) v slikarstvu naj bi bila risba – in to prepričanje se je v glavnem (ob izjemah, kot so na primer gotski vitraji) ohranilo vse do renesanse, ko se je v razpravah Leona Battista Albertija (*De pictura*, 1435) še utrdilo. Alberti namreč deli proces slikanja na tri faze: 1. risanje obrisov, 2. kompozicijo, 3. »sprejem svetlobe« (*receptio luminum*), ki vključuje barve. Zanj so barve v funkciji luči, intenzivnosti svetlobe, in zato posebej obravnava belo in črno barvo, ki pa ju nima za pravi barvi, ampak za »moderatoriki luči«. Slikarjeva večšina se kaže v pravilni uporabi bele in črne barve – saj iz njiju nastaja relief – in če mu to uspe, je nadaljnja »metoda barvanja lahka«, pravi Alberti: toda »tiste slikarje, ki uporabljajo belo nezumno in črno brezbržno, je treba kritizirati«, kajti bela, barva čiste svetlobe, je zelo dragocena, zato jo »morajo slikarji uporabljati z večjim občutkom kot drage kamne«. Za Albertija, utemeljitelja estetike *quattrocenta*, je še posebno značilen stavek: »Mi vsi po naravi ljubimo stvari, ki so odprte in jasne (*aperta et clara*).«⁶

Čeprav je Alberti namenil beli in črni (ter sivi kot njuni mešanici) posebno mesto med barvami, pa v njegovi slavni razpravi nikjer ne najdemo misli, da si *disegno* in *colore* nasprotujeta. Pri pisanju o barvah se je posvetil predvsem njihovi harmoniji, ki skupaj z dobro risbo ustvari lepo sliko, in s temi mislimi je gotovo vplival tudi na Leonarda. Harmonijo barv je Alberti primerjal s plesom Dianinih nimf: ena je oblečena v zeleno, druga v belo, tretja v rdečo, četrta v rumeno itd., in sicer »tako, da so svetli odtenki (*species*) vselej zraven temnih odtenkov drugega rodu (*genus*)«.⁷ Med barvami se spletajo tudi vezi, ki jih je Alberti izrazil z latinsko, alkimistično zvenečo besedo *coniugatio* (združitev) oziroma z italijansko *amicitia* (prijateljstvo). – Misel, da si risba in barva »nasprotujeta« (*disegno versus colore*), da se v slikarstvu borita za prvenstvo, se je porodila šele sredi *cinquecenta* v Benetkah, kjer so slavne florentinske slikarje (Leonarda, Michelangela idr.) imeli za mojstre risbe, svoje sodobne slikarje (Tiziana, Tintoretta idr.) pa za mojstre barve. O tem piše tudi naš Izidor Cankar, ki pravi, da je »umetnost toskanskega slikarstva prva teoretično in praktično rešila problem organske risbe in linearne perspektive, barvni problem pa so pozneje prvi praktično rešili Benečani«⁸. Med novejšimi razpravami na to temo pa je zelo zanimiva že omenjena knjiga Johna Gagea *Barva in kultura* (1995), v kateri avtor ugotavlja, da so nasprotje med barvo in risbo poudarjali predvsem Tizianovi občudovalci, zato da bi dokazali

⁶ Leon Battista Alberti, *De pictura* I, 9-10 in II, 47, tu cit. iz knjige: John Gage, *Colour and Culture*, Thames and Hudson, London, 1995, str. 118. O odnosu med *disegno* in *colore* gl. tudi mojo knjigo *O renesančni lepoti* (2004), str. 236-243.

⁷ Gl.: Gage, *ibid.*

⁸ Izidor Cankar, *Razvoj stila v dobi renesanse*, Slovenska matica, Ljubljana, 1936, reprint 1992, str. 16.

večvrednost svojega mojstra in drugih beneških »koloristov« v primerjavi z znanimi florentinskimi »risarji«; seveda pa primerjava ni tako preprosta, saj sta bila tudi Leonardo in Michelangelo vrhunska kolorista, pred njima pa še vrsta florentinskih umetnikov iz *quattrocenta*.

Leonardo se je nedvomno zavzemal za risbo *in* barvo, za njuno ravnotežje in harmonijo, zato se nikakor ne bi strinjal s poznejšo mislijo, da risba nastopa *nasproti* barvi ali obratno. V 108. zapisu iz *Traktata o slikarstvu* beremo: »Slikarstvo se deli na dva glavna dela, od katerih je prva figura, to je linija, ki ločuje figuro teles in njihove dele; druga je barva, ki jo ti obrisi vsebujejo.« Kljub njuni harmoniji pa je barva za Leonarda vseeno *druga*, namreč v ustvarjalnem, a posledično tudi v vrednostnem pomenu, kar lahko razberemo na primer iz zanimivega kratkega zapisa pod naslovom *Kakšna je bila prva slika*: »Prva slika je bila iz ene same linije, obdajajoče senco človeka, ki jo je sonce delalo na zidovih« (126). Torej brez barve, zgolj *chiaroscuro*? Da, zdi se, da je za Leonarda ris, ki ločuje svetlobo in senco oziroma temo, telo in ozadje, pa telesa in njihove dele med seboj, primarnejši od barve, ki jih »staplja« v različnih metamorfozah ene – bele – luči. Ris je namreč v svojem notranjem bistvu *geometrijski*, ne glede na to, kako daleč je od pravilne geometrijske figure, recimo kroga ali kvadrata ali trikotnika. Geometrija pa je tista Znanost in obenem Umetnost, s katero je véliki Arhitekt oblikoval stvarstvo in v njem človeka, nedoganljivo bitje »v kvadratu in krogu«, razpeto med zemljo in nebom. V človeško figuro so vtisnjeni proporci, ki se z odraščanjem sicer spreminjajo, vendar ostajajo znotraj večne, prestabilirane harmonije: »V prvem otroštvu je človekova širina ramen enaka dolžini obraza in razdalji med ramo in komolcem iztegnjene roke ... ko človek zraste do svoje končne višine, vsak od omenjenih razmikov podvoji svojo dolžino, z izjemo dolžine obraza, ki se skupaj z velikostjo celotne glave le malo spremeni ...« (260); človeški *proporci* so tudi zelo subtilni, tako na primer »med tistim, ki se smeje, in onim, ki se joče, ni razlike ne v očeh ne v ustih ne v licih, marveč v okornosti obrvi, ki se pri joku stikata in pri smehu dvigata ...« (380). Pri branju Leonardovega *Traktata* nas zmeraj znova navdušuje njegova neverjetna sposobnost »znati videti« in to tudi izraziti, zmožnost opažanja najbolj subtilnih razlik in odtenkov tako pri figurah kot pri barvah. Seveda je za slikarstvo kot umetnost »skrepenega časa« pri figurah bistveno tudi gibanje; po razdelitvi slikarstva na »dva glavna dela«, figuro in barvo, Leonardo dodaja: »Figura teles se deli na druga dva dela, to sta: medsebojna somernost delov, ki mora ustrezati celoti, in gibanje, ki ustreza notranjim vzgibom živega bitja, ki se giblje« (109). Gibanje je izraz življenja *duše*, njenega nemira, njenega časenja in obenem hrepenenja po angelskem brezčasju, zato naj slikar, ko upodablja figuro teles, nikar ne pozabi: »Drže ljudi in njihovih udov naj bodo urejene tako, da prikazujejo namero njihove duše« (322).

A vrnimo se k barvam: na Leonarda je gotovo vplivala Albertijeva teorija barv, vendar ji ne sledi povsem, saj se od Albertija razlikuje že po izboru osnovnih ali »enostavnih« barv: »Enostavnih barv je šest, med katerimi je prva bela, čeravno nekateri filozofi ne sprejemajo med barve ne bele ne črne, kajti prva je vzrok barv in druga njihova

ukinitev. Pa vendar, ker slikar brez njiju ne more ustvarjati, ju bomo uvrstili med druge in rekli: bela je v tem zaporedju prva med enostavnimi barvami, rumena je druga, zelena tretja, modra četrta, rdeča peta, črna šesta« (250). Toda Leonardo glede bele »barve« v *Traktatu* ni povsem dosleden, saj v nekem drugem zapisu pod naslovom *Zakaj bela ni barva* pravi: »Bela ni barva, vendar je zmožna sprejemati vsako barvo ...« (243). Sicer pa tudi Alberti ni smatral bele in črne, ki naj bi bili za slikarja najpomembnejši, za »pravi« barvi, čeprav je – malce presenetljivo – med štiri primarne barvne »rodove« (*genera*) prišteval sivo oziroma pepelnato (*cinereum*), češ da je siva kot mešanica bele in črne »barva zemlje«. Tako Alberti kot Leonardo namreč povezujeta osnovne barve s štirimi elementi ter z lučjo in temo, razlika med njima je le v barvi zemlje, ki je za Leonarda rumena: »Belo bomo postavili za luč, brez katere ne moremo videti nobene barve, in rumeno za zemljo, zeleno za vodo, modro za zrak, rdečo za ogenj in črno za temo, ki se nahaja nad elementom ognja, saj tam ni materije niti gostote, na kateri bi padali in ju posledično osvetljevali sončni žarki« (*ibid.*). Iz teh osnovnih barv izvira paleta nešteti sestavljenih barv, in »če želiš na kratko videti raznolikost vseh sestavljenih barv, vzemi obarvana stekla in skozi njih glej vse barve pokrajine, ki se vidijo« (*ibid.*).

Nešteti barvni odtenki, v katerih se očesu razgrinja svet, burijo Leonardovo domišljijo. Ko govori o barvah letnih časov in različnih bitij istega rodu v istem času, svetuje učencu: »Ne slikaj vseh vrst dreves enako zelenih ... kajti narava se spreminja brez kraja. ... Narava je tako razveseljiva in bogata v raznolikosti, da se med drevesi iste vrste ne bi našla rastlina, ki bi od blizu spominjala na drugo« (489); drevesom in rastlinam Leonardo posveti ves VI. del *Traktata*, kjer med drugim ugotavlja, da se barve dreves (kakor seveda tudi vsega drugega, kar vidimo) razlikujejo tudi glede na to, *odkod* jih gledamo, kje je naše gledišče v odnosu do vira svetlobe: »Kadar opazujemo drevesa v smeri proti soncu, se zdi zaradi prosojnega listja njihova zelena barva pri robovih lepša kot prej ...« (869).⁹ – Drugič spet Leonardo govori o zeleni barvi vode, ki bodisi mirno ali žuboreče teče preko prodnatega dna; njegova očaranost nad vodo nas spomni na Tarkovskega. V Leonardovem 495. zapisu z naslovom *O jasni in*

⁹ Leonardo se je ne samo pri svojem slikanju, ampak tudi na teoretični ravni veliko ukvarjal z *barvno perspektivo*, o čemer priča tudi zapis v *Traktatu*, ki se začne s stavkom: »Zrak se toliko manj obarva z modro barvo, kolikor bližje je obzorju, in je toliko temnejši, kolikor bolj je oddaljen od njega ...« (222). – Barvna perspektiva deluje seveda drugače kot geometrijska, *linearna perspektiva* slikovnega prostora, čeprav slednjo nujno dopolnjuje pri ustvarjanju »iluzije resničnosti« naslikanega. Linearno perspektivo je odkrila zgodnja renesansa (Masaccio, Piero della Francesca, Alberti, idr.), tako da je bila ob koncu *quattrocenta* že tako rekoč samoumevna slikarjeva veščina, vendar jo je tudi Leonardo še zelo častil: »Perspektiva je uzda in krmilo slikarstva. / Velikost naslikane figure mora kazati, na kolikšni razdalji jo vidimo. / Če vidiš figuro naravne velikosti, vedi, da se kaže v bližini očesa« (*Traktat*, 497). Manj znana pa je vloga perspektive kot *simbolne forme* (v Cassirerjevem pomenu), kakor le-ta nastopa v Leonardovem in nasploh renesančnem slikarstvu. Izhodiščna referenca za to temo je razprava utemeljitelja moderne ikonologije Erwina Panofskega *Perspektiva kot simbolna forma* (1927); o simbolni funkciji perspektive, ki je kot nekakšna »skrivna šifra« (tokrat pristna) »zakodirana« na Leonardovih slikah, zlasti na *Oznanjenju in Zadnji večerji*, je pri nas pisal Ernst Ženko v knjigi *Prostor in umetnost* (Založba ZRC, Ljubljana, 2000), str. 59 isl. V okviru pričujočega eseja mi prostor in čas žal ne dopuščata, da bi nadalje osvetlil to zanimivo temo, zato nanjo samo bežno opozarjam v opombi.

prozorni vodi, v kateri se dno vidi na površini, beremo: »V vodi, katere dno lahko vidimo zaradi njene prozornosti, se to kaže toliko bolj, kolikor počasnejše je gibanje vode, in sicer zato, ker voda počasnega toka na površini ni vzvalovana; zaradi ravne površine se na njenem dnu vidijo prave oblike proda in peska, kar ni mogoče v vodi s hitrim tokom spričo valov, ki nastajajo na površini. Preko njih morajo torej prehajati podobe raznih oblik proda, ki ne morejo priti do očesa, saj različni nakloni stranskih in prednjih delov valov pa njihove krivine, vrhovi in presledki odnašajo podobe izven ravnih našega vida, ravne linije njihovih slik pa se krivijo na različne strani in nam kažejo nejasno svoje oblike. To vidimo v upogljivih zrcalih oziroma v tistih z mešanimi ravnimi, izboklimi in vboklimi površinami.« Morda bi temu lahko rekli: preplet Tarkovskijeve čutne metafizike, evklidske geometrije in optike ukrivljenih zrcal. – In če potujemo po tej fantastični barvni mavrici dalje, nam Leonardo govori o barvi gora (256), oblakov (918) in seveda tudi o modrini neba (239), ki jo v svojem znanstvenoumetniškem zanosu poskuša razložiti s »toplimi hlapci«, dvigajočimi se iz zemlje, katerih drobne kapljice sipajo sončne žarke, in zato je visoko v gorah, kjer je hlapov manj, nebo, ki je sicer po sebi črno, bolj temno modro (ta razlaga je skoraj pravilna, le da je vzrok modrine neba zrak, ne »topli hlapci« iz zemlje). – Posebno pa so Leonarda očarale barve in odtenki dima: »Dim je proti koncem svojih oblakov prosojnejši in temnejši kakor pa proti njihovi sredini« (456); dim s svojimi odtenki sivomodre, sivorjave ali sivorumene zavija svet v tisto skrivnostnost, ki je pravzaprav vselej in povsod očitna ter obenem zastrta, kajti treba jo je znati videti, *sfumato* pa je njena slikarska »metafora«. Leonardo priporoča tudi zanimiv eksperiment: belo podlago prevleci s prosojno črno in dobil boš sivomodro – modrina, zastrta barva dima, sijoča barva neba, se porodi iz subtilne konjunkcije bele in črne, svetlobe in teme.

Naslednja, v pričujočem eseju po vrsti *tretja* (ali že trideseta?) zanimiva tema Leonardovega *Traktata*, na katero velja posebej opozoriti, je mojstrovo videnje barvnih madežev kot spodbujevalcev slikarske domišljije. Madeži na zidu ali pepel v ognjišču iz svoje »nepodobnosti« porojevajo podobe, čeprav so sami zgolj brezoblične negacije/odsotnosti v renesansi tolikanj čaščenega *disegna*. V prvem izmed treh zapisov iz II. dela *Traktata*, kjer Leonardo v okviru razprave o »slikarjevih pravilih« govori o ustvarjalni brezobličnosti madežev, se navezuje na Botticellijeve besede (tokrat mu pritrjuje, čeprav je bil sicer precej kritičen do svojega takrat nič manj slavnega, malce starejšega kolega), češ da zahteva slikanje krajin veliko znanja in truda, sicer bi že goba, prepojena z barvami, ki bi jo vrgli v zid, na njem pustila »madež, v katerem se vidi lepa krajina« (57); toda Leonardo nadaljuje z nepričakovanim obratom: »Čisto res je, da v takšnem madežu vidimo različna odkritja tega, kar želi človek iskati v njem: glave ljudi, različne živali, bitke, pečine, morja, oblake in gozdove ter druge podobne stvari. Kakor zvonjenje zvonov je, v katerem lahko slišimo, kar se nam zdi« (*ibid.*). Na koncu odlomka pa ne pozabi pripomniti: »A četudi ti madeži budijo ustvarjalnost, te ne naučijo dovršiti nobene popolnosti« (*ibid.*). – V drugem odlomku pa se Leonardo ne obotavlja več uvrstiti gledanje madežev med slikarjeva *pravila*: »Ne bom se obotavljal med ta pravila uvrstiti novega načina razmišljanja, ki se zdi neznamen in skorajda vreden smeha, a je zelo uporaben za

spodbujanje uma k raznim iznajdbam. In ta je, da gledaš nekatere zidove, zamazane z raznimi madeži, ali kamenje različne sestave. Če si moraš zamisliti neki kraj, boš lahko v tem videl podobe različnih pokrajin, okrašenih z gorami, rekami, kamenjem, drevjem, velikimi ravnici, dolinami in hribi raznih oblik; videl boš lahko tudi razne bitke in urne gibe nenavadnih figur, izraze obrazov in izgled oblačil ter neskončno stvari, ki jih boš lahko zbral v celostno in dobro obliko. S takimi zidovi in mešanicami je tako kakor z bitjem zvonov, v njihovih udarcih boš našel vsako ime in besedo, ki si jo zamisliš« (63). Zanimivo je, da Leonardo tu govori o *novem načinu razmišljanja*, ki je v slikarstvu razmahnilo šele z abstraktnim oziroma nemimetičnim slikarstvom 20. stoletja. V svojem času pač ni mogel vedeti, morda pa je s svojo genialno intuicijo slutil, kako daljnosežni so njegovi nasveti vajencu: »Ne podcenjuj mojega nasveta, v katerem te spominjam, naj se ti ne bo težko včasih ustaviti, da bi gledal v madeže na zidu ali v pepel ognjišča ali oblake ali v blato ali v druge podobne kraje, v katerih boš, če jih boš dobro opazoval, našel najčudovitejše iznajdbe, ki spodbujajo slikarjev um k novim domislicam ...« (*ibid.*). – V tretjem odlomku o madežih pa ne pove nič posebno novega glede na prva dva, le k madežem doda še oblake: »V oblakih in na zidovih sem že videl madeže, ki so me vzpodbudili k lepim iznajdbam raznih stvari. In tem madežem, čeravno sami v kakem predelu niso bili docela popolni, ni manjkalo dovršenosti v gibanju ali v drugih delih« (185).

Leonardove mimobežne zapise o barvnih madežih bi verjetno prezrl ali se vsaj ne bi ustavil ob njih, če me ne bi spomnili na misli sodobnega umetnostnega teoretika Georgesa Didi-Hubermana, predvsem na njegovo najbolj brano, zanimivo in obširno razpravo z naslovom *Fra Angelico – nepodobnost in upodabljanje* (1990).¹⁰ Didi-Huberman pojmuje odnos med risbo in barvo precej drugače kot renesančni likovni teoretiki, na primer Alberti, saj se bistveno bolj nagiba k pomembnosti barve, ne samo v sodobni umetnosti, ampak tudi v klasični, renesančni, zlasti sakralni. Risba naj bi namreč izražala mimetično »figuro«, »podobnost« s tistim, kar naj slika »predstavlja«, toda Bog kot »tematski predmet« sakralne umetnosti je »nepodoben« (*dissemblant*) čemurkoli, če sledimo duhovnim potem apofatične ali »negativne« teologije Dionizija Areopagita, na katerega se Didi-Huberman navezuje – in ravno zato slikarstvo, če se sklicuje predvsem na mimetičnost, katere glavno izrazno sredstvo je risba, v čisti sakralni umetnosti pravzaprav zgreši svoj cilj. Povsem drugače pa naj bi bilo z barvo, ki je po svoji naravi nemimetična, »nepodobna« katerikoli »figuri« tega sveta. Barva ne ločuje teles, ampak jih združuje, staplja jih med seboj. Didi-Huberman v zadnjem poglavju knjige o Fra Angelicu pod naslovom »*Incorporatio*: v naročju barv« razvija misel, ki jo je izrazil že frančiškanski mistik Ugo Panziera, da je barva za slikarja sredstvo, s katerim se najbolj približa umetniškemu »prikazu« božjega utelešenja (*incorporatio*). V tem je tudi smisel Didi-Hubermanovega poudarjanja barvnih »madežev« (lat. *macula*, fr. *tache*), tj. povsem nefigurativnih segmentov na Fra Angelicovih freskah v florentinskem samostanu San Marco; gre za »abstraktne« barvne

¹⁰ Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico – dissemblance et figuration*, Flammarion, Pariz, 1990; v angl. prev. *Fra Angelico – Dissemblance and Figuration*, Univ. of Chicago Press, 1995. O Didi-Hubermanu pišem tudi v svoji knjigi *O renesančni lepoti* (2004), str. 240 isl.

površine, ki jih tradicionalna likovna teorija smatra zgolj za ornamentalne dodatke h glavnim, figuralnim evangeljskim prizorom, medtem ko jih Didi-Huberman, nasprotno, proglašča ravno za najbolj »konkretne«, v goli barvi »utelešene« sledi (lat. *vestigia*) presežne božje »nepodobnosti«, mistične *dissimilitudo*. – Ali je med Leonardovimi barvnimi madeži, ki s svojo nepodobnostjo katerikoli podobi spodbujajo k ustvarjanju podob, in Didi-Hubermanovimi *taches*, ki »utelešajo« sledi apofatične *dissimilitudo*, kakšna bistvena podobnost? Mislim, da je.

Četrtrič. Ko govorimo o Leonardu, ne smemo pozabiti na *senco*. V 130. zapisu *Traktata*, ki je vsebinsko soroden že navedenemu 108. zapisu (slikarstvo se deli na figuro in barvo), vlogo barve prevzame senca: »Obstajata dva glavna dela, na katera se deli slikarstvo: to so orisi, ki obdajajo figure naslikanih teles. Ti orisi se imenujejo risbe. Drugi del se imenuje senca.« Senca (*ombra*) je posrednica med svetlobo ali lučjo (*lume*) in temo (*tenebre*), je zatemnjena svetloba in osvetljena tema. »Tema je prva stopnja sence, svetloba pa zadnja« (535). Leonardo v V. delu *Traktata* z naslovom *O senci, svetlobi in perspektivi*, razvija svojo (in seveda svojevrstno) znanstveno teorijo sence, ki je malone *geometrico ordine demonstrata*, saj se začne z definicijami, »aksiomi«, katerim sledijo »teoremi«, geometrijske skice ipd. Prva definicija, *Kaj je senca* (533), se glasi: »Kot nam pove že samo ime, je senca oslabitev moči svetlobe, ki je vidna na površini telesa in se začne tam, kjer se svetloba umakne, konča pa se v temi.« Sledi opredelitev, *Kakšna je razlika med senco in temo* (534): »Razlika med senco in temo je v tem, da pri prvi svetloba izgubi na moči, pri drugi pa popolnoma izgine.« In potem, *Kako nastane senca* (535): »Senca nastane iz dveh stvari, ki se razlikujeta druga od druge in od katerih je ena telesna, druga pa duhovna. Telesna stvar je telo, ki meče senco, duhovna pa svetloba. Senca tako nastane zaradi svetlobe in telesa.« Nadalje Leonardo deli sence na »primarne« (tiste *na* samem telesu, ki zastira luč) in »sekundarne« (tiste *za* telesom, ki zastira luč, npr. sence človeških postav na steni), pa na enostavne (če je svetilo »točkasto« telo) in sestavljene (tj. polysence), itd.

Iz navedenih definicij in/ali postulatov je razvidno, da je Leonardova optika svetlobe in sence oboje, fizična in metafizična. Metafizični pomen sence se navezuje na Leonardovo pojmovanje in vrednotenje *temè*, ki ga nekateri razlagalci (med njimi tudi že omenjeni John Gage) vsaj deloma pripisujejo vplivu Dionizijeve mistike, čeprav ni znano, ali je Leonardo poznal srednjeveške razprave o temnem »oblaku nevedenja«, v katerega se je pred Mojzesovim pogledom ovil nedoumljivi Bog. Vsekakor pa je iz *Traktata* razvidno, da je Leonardo pojmoval temo, ki je »prva stopnja sence«, kot *actualitas* in ne samo *potentialitas*, če uporabimo aristotelsko dikcijo; v njegovem zapisu iz leta 1492 (*nota bene*, istega leta naj bi se z odkritjem Amerike začel Novi vek!) pod naslovom *Kaj sta senca in svetloba in katera od njiju je močnejša* (537) beremo: »Senca je odsotnost svetlobe, ki z druge strani gostih teles sama kljubuje svetlobnim žarkom. Senca po naravi sodi k temi, luč pa k svetlobi. Prva skriva, druga pa razkriva in obe sta vedno skupaj ter sklenjeni s telesu. Senca ima večjo moč kot luč, saj telesa prikrajša za svetlobo in jim jo popolnoma vzame, svetloba pa ne more nikoli povsem izriniti sence s teles, ki so po naravi gosta.« – Tema torej ni zgolj odsotnost

svetlobe, med njima pa je senca, ki ima neskončno stopenj, odtenkov luči, v katerih vidimo svet. Gage pravi, da je »koncept neskončne raznolikosti senc filozofski temelj Leonardovega *sfumata*, metode neizmerno subtilnega stopnjevanja tona, za katero je odkril vrsto novih grafičnih medijev in tehnik«. ¹¹ Konservatorsko delo je pokazalo, da je Leonardo pri slikanju rad uporabljal prste, na primer pri *Madoni v votlini*, saj »mu je nežno tkivo prstnih blazinic služilo kot najbolj subtilno orodje za ustvarjanje nians, ki jih je želel naslikati, in Leonardo je z neke vrste simpatetično magijo, navzočo v tem postopku, prenesel nekaj svoje mehkoobe na naslikano telo«. ¹²

Vesoljna igra svetlobe in teme, luči in senc, se v slikarstvu razodeva s tehniko *chiaroscuro*, z večšino osvetljevanja in senčenja, ki jo Leonardo imenuje »znanost velikega pomena«. Mojster *chiaroscuro* pozna tudi različna *gibanja* senc, saj se lahko, na primer, neko »telo, ki meče senco, premika hitreje od vira svetlobe« (569), pa *globino* senc, saj se »stvari, ki jih vidimo med svetlobo in senco, kažejo bolj reliefne kot tiste, ki so na svetlobi ali v senci« (467), poznati pa mora tudi *barvo* senc, kajti: »Čestokrat sem na belem predmetu videl rdečo svetlobo in modrikaste sence; to se dogaja v zasneženih gorah ob sončnem zahodu, in obzorje se kaže v barvi ognja« (246). In le če mojster vidi tisočere svetlobne odtenke, ve, *Kako je treba slikati noč* (143), pa ogenj sredi teme in figure, naslikane pred ognjem, »temne v jasnosti ognja, saj del stvari, ki ga vidiš, obarva tema noči in ne svetlost ognja« (*ibid.*); in vedel bo tudi, kako naj naslika nevihto (144) in veter (490) in dež (491), saj *zna videti ...* »dež, ki pada skozi zrak in ga temni z modrikasto barvo ter z ene strani prejema sončno svetlobo in z druge senco, kot je moč videti v megli. Zemlja, ki ji je dež odvzel sončni sijaj, potemni; in stvari, ki jih vidimo skozenj, imajo nejasne in nerazločne obrise. Tiste bližje očesu bomo videli bolje, bolj kot v osvetljenem dežju pa bodo vidne tudi stvari v senčnem dežju. In do tega pride, ker stvari, ki jih vidimo v temnem dežju, izgubijo le glavno svetlobo, tiste pa, ki jih vidimo v svetlem dežju, izgubijo svetlobo in sence, saj se svetli deli mešajo s svetlostjo osvetljenega zraka, ki svetli tudi temne dele.« – Mar ni čudovito vidčevo oko, ki razlikuje med temnim in svetlim dežjem, med svetlobo in temo zraka ...? Kdo dandanes še vidi vse subtilne odtenke narave, ki jih je videl Leonardo?

Največji čudež pa je lepota človeškega obraza, človeškega telesa – in da bi slikarjevo oko videlo in upodobilo to lepoto, mora vedeti tudi to, *V kakšnem okviru moramo slikati obraz, da bi mu dali milino senc in svetlobe* (90): »Največjo ljubkost senc in svetlobe dobijo obrazi ljudi, ki sedijo na vratih temnih bivališč. Oči gledalca vidijo, da je senčni del teh obrazov zatemnjen s sencami omenjenega bivališča in da se osvetljenosti istega obraza pridruži jasnost, ki mu jo daje sijaj zraka: zaradi takšnega stopnjevanja senc in svetlobe je obraz zelo reliefen; v osvetljenem delu so sence skorajda neopazne in v senčnem skoraj ni zaznati svetlobe. S takšnim prikazovanjem in stopnjevanjem senc in svetlobe pridobi obraz veliko lepote.«

¹¹ Gage, *op. cit.*, str. 135.

¹² *Ibid.*

Petič. Človeška lepota pa ni samo površina, temveč tudi *notranjost*, in sicer v obeh pomenih, duhovnem in fizičnem! Anatomija je bila velika Leonardova strast; podobno kot nekateri njegovi slikarski sodobniki (na primer brata Pollaiuolo), ki so želeli človeške figure posneti »po naravi«, je tudi Leonardo v secirnici iskal odgovore na vprašanja, kako naj naslika mišice, kako naj upodobi ude pri gibanju in mirovanju, kajti »slikar, ki pozna naravo živcev, mišic in skupkov mišic, bo dobro vedel, koliko in kateri živci so razlog gibanja kakega dela telesa, katera mišica s plahnenjem povzroča skrajšanje tega živca in katere kite, ki se spreminjajo v tenke hrustance, obkrožajo in ovijajo omenjeno mišico ...« (103); in tudi to mora vedeti slikar, da »skuša narava skriti kosti živih bitij, kadar je to nujno za njihove okončine, pri enem telesu bolj kakor pri drugem« (336). Veliko bolj kot njegovi manj nadarjeni sodobniki pa se je Leonardo zavedal, da »figura ne bo vredna hvale, če ne bo v največji možni meri v dejanju izražala občutenja svoje duše« (364), zato svojemu učencu svetuje: »O slikar anatom, le glej, da te preveliko znanje o kosteh, kitah in mišicah ne naredi togega, kadar želiš, da bi tvoji akti kazali vsa svoja čustva« (122).

Najbolj pa Leonarda v primerjavi z drugimi renesančniki označuje in odlikuje njegova strastna želja, da bi s pogledom v notranjost človeka razrešil najtežjo uganko: kaj je življenje in kaj je smrt? V kakšni snovi gostuje duh in kako deluje človeško telo? Poskušal je pojasniti čudežni nastanek novega življenja: da bi razumel »mehanizem« spočetja, je v anatomskega prerezu narisal spolni ud, ko prodre v vagino, in da bi razumel dozorevanje zarodka, je z neizmerno rado-vednostjo preiskal mrtvo nosečnico in narisal nerojenega otroka v njeni maternici. Eden izmed današnjih Leonardovih biografov Bruno Nardini poroča, da je slavni slikar neke noči obiskal umirajočega starca v milanskem špitalu; starec mu je še zmožel povedati, da ima več kot sto let, in na Leonardovo vprašanje, ali ga kaj boli, ali trpi, je odvrnil, da z njim »ni nič narobe, samo šibak se počuti«; in kmalu zatem je preminil »blago, brez vsakega nemira ali znamenja trpljenja«, kot je ob svitu zapisal Leonardo v svojo skicirko; in ker je radovedneža seveda zanimalo, v čem je skrivnost mirnega slovesa od življenja, je še pred svitom, preden se je ohladilo telo umrlega človeka, s katerim je maloprej govoril, »na njem izvajal anatomijo, da bi videl, kaj je bil vzrok takšne blage smrti«. ¹³ Leonardo je bil genialen ravno v svoji neizprosni, neznansko drzni in obenem plemenito blagi želji po resnici.

Šestič. Matematika, v starih časih predvsem *geometrija*, je bila za Leonarda, kakor tudi za druge platonsko usmerjene renesančnike (na primer za njegovega prijatelja Luca Pacioli), najbolj notranja in najtrdnjša »kost« sveta. *Traktat o slikarstvu* se začne iz geometrijske točke: »Točka je torej prvi začetek geometrije; in nič drugega ne more obstajati v naravi ali človeškem duhu, kar bi moglo dati začetek točki« (1). In potem se Leonardo nenehno vrača h geometriji in se nanjo sklicuje kot na najbolj zanesljivo spoznavno zmožnost. Človek, Leonardov *Anthropos*, je »orisan« s kvadratom in krogom. O formi človeka v *Traktatu* med drugim zapiše, da »komolca skupaj z rameni in rokami tvorita enakostranični trikotnik« (344); in tudi gibanje človeka in drugih

¹³ Bruno Nardini: *Leonardo. Portrait of a Master*, Giunti, Firenze, 1999, str. 57.

živih bitij sledi geometrijskim zakonitostim (300). Ko v VI. delu Leonardo govori o drevesih, ga pritegnejo (poleg zapletene igre svetlobe, barv in senc, o čemer smo že govorili) proporci med vejami drevesa: »Razmerje med debelino glavnega debla in njegovega vejevja, ki je zraslo istega leta, je pri vsakem drevesu tako, kot je tisto iz vseh preteklih let in tako, kot bo tudi v prihodnjih letih oziroma v bodoče. Če tako veje, ki vsako leto zrastejo na drevesu, ob koncu njihove rasti združimo in seštejemo njihovo skupno debelino, lahko ugotovimo, da so glede tega enake leto starejši veji, iz katere so zrasle in tako naprej. Podobno bomo lahko opazili tudi v naslednjih letih. Veji $a d$ in $b d$, ki sta na drevesu zrasli zadnji, sta tako skupaj enake debeline kot veja, iz katere izvirata« (817). Tudi v lepih opisih bresta (905) in oreha (906) najdemo matematične proporce. Lahko bi naštevati še in še, geometrija je v Leonardovem delu povsod prisotna, tako v umetnosti kot v znanosti. V geometriji in nasploh v *mathesis universalis* (sam izraz je poznejši, Leibnizev) Leonardo po zatonu srednjeveške sholastike najde novo in obenem staro, klasično spoznavno trdnost, gotovost, intelektualno *certezzo*.

Ernst Cassirer v knjigi *Individuum in kozmos v renesančni filozofiji* (1927)¹⁴ obravnava Leonarda kot »posrednika« med renesančnim platonizmom, predvsem Nikolajem Kuzanskim, in Galilejem kot utemeljiteljem novoveške znanosti.¹⁵ Cassirer meni, da Leonardovi znanstveni »dosežki niso tolikanj v rezultatih kot v formulaciji problemov«. ¹⁶ Seveda je Leonardo še daleč od »galilejske znanosti«, ki se utemeljuje zgolj na izkustvu in matematični metodi ter v naravoslovju zavrača metafizične predpostavke in argumente. Novoveška znanost, ki se od Galileja in Newtona nadaljuje vse do dandanes, je tudi vse manj »nazorna«, vizualna, vse bolj se zanaša na abstraktne matematične modele – medtem ko »Leonardo tudi kot *znanstvenik* vztraja pri vizualnosti, pri zapopadenju forme«, kot pravilno ugotavlja Cassirer ¹⁷. Leonardo vztraja pri spoznavni vrednosti umetnosti, predvsem slikarstva; v tem pogledu mu tri stoletja pozneje sledi Goethe, ki v svojih znanstvenih delih razvija »eksaktno čutno domišljijo«. V primerjavi z zmagovito galilejsko znanostjo pa je treba za takšen »celosten« pristop plačati visoko ceno, kajti »meja vizualnosti je [za Leonarda, Goetheja] neizogibno tudi meja pojmovnosti«. ¹⁸ Cassirer prenicljivo ugotavlja, da pri Leonardu »domišljija vodi percepcijo in ji daje pomen, ostrino in določenost. Nedvomno je Leonardov ideal znanosti usmerjen ravno k popolnosti videnja, *saper*

¹⁴ Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*; tu navajam angl. prevod: *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, prev. Mario Domandi, Dover Publ., New York, 2000.

¹⁵ Cassirer kot predstavnika renesančnega (novo)platonizma izbere Nikolaja Kuzanskega (ki mu je posvečen dobršen del njegove knjige), ne pa florentinskih novoplatonikov Marsilia Ficina in Pica della Mirandola, o katerih, žal, predvsem pa neupravičeno, nima najboljšega mnenja. Na nekem mestu v knjigi Cassirer celo pravi, da je bil Leonardo »platonik *kljub* Ficinu in florentinski Akademiji« (str. 168), kar je napačna in do Ficina krivična trditev. Po mojem mnenju je resnica ravno nasprotna: Ficino in Pico sta močno, četudi pretežno posredno vplivala na Leonardovo mišljenje in delo. Historično dejstvo pa je, da je bil Leonardo v času največjega razcveta florentinske Akademije v Milanu.

¹⁶ Cassirer, *op. cit.*, str. 156.

¹⁷ *Ibid.*, str. 157.

¹⁸ *Ibid.*

vedere. ... Pri Leonardu 'abstrakcija' in 'videnje' tesno sodelujeta.«¹⁹ – Kljub tej Leonardovi znanstveni »nemodernosti« pa je, kot dodaja Cassirer, »znanstvena teorija izkustva, kakor sta jo zasnovala Galilej in Kepler, utemeljena na pojmu in zahtevi 'eksaktnosti', ki jo je vzpostavila [Leonardova] teorija umetnosti.«²⁰ In še nekaj bi dandanes kazalo tu dodati: čeprav je sodobna fizika do skrajnosti matematizirana in ravno zaradi svoje matematične abstraktnosti dosega fantastične rezultate, so radikalni preboji k novim fizikalnim teorijam in spoznanjem (kot npr. Einsteinova teorija relativnosti ali Heisenbergova kvantna mehanika) mogoči tudi zaradi *vizualizacije* obravnavanega problema v »miselnih eksperimentih« ipd. Za znanost je še vedno pomembna kantovska *Anschauung* (zor, zrenje), čeprav že dolgo ni več »čista«, tj. apriorna v Kantovem pomenu. Cassirer se je zelo jasno zavedal problematike odnosov med izkustvom, videnjem (vizualnostjo, »domišljijo«, zrenjem) in abstraktno matematično formo v sodobni znanosti, tako da ni naključje, da je obenem visoko vrednotil Leonardov vizualni *saper vedere* in poskušal ohraniti (modificirati) kantovski transcendentalizem tudi po nastopu Einsteinove splošne teorije relativnosti.²¹ V Cassirerjevi filozofiji je ključni pojem *simbolna forma*, s katerim metodološko zaobseže tako umetnost in humanistiko kot naravoslovno znanost in matematiko. Zato v knjigi *Individuum in kozmos v renesančni filozofiji* poudarja pomen forme v renesansi, ki je dosegla svoj umetniški in spoznavni vrh ravno v Leonardovem opusu.

Sedmič. Za Leonarda je slikarstvo *vzgoja duha*, iskanje *resnice*. V I. delu *Traktata* najdemo znamenite in v marsičem tudi sporne zapise o odnosih med slikarstvom, poezijo, glasbo, kiparstvom ... in znanostjo. Najprej pa navedimo odlomek o »slikarjevem veselju« iz II. dela: »Božanskost slikarjevega znanja povzroči, da se njegov duh spremeni v podobo božanskega duha; ker ima svobodno moč govoriti rodu o različnih vsebinah raznih živih bitij, rastlin, sadja, pokrajin, polj, razvalin gora, strašljivih in groznih krajev, ki njihovim gledalcem zbujejo grozo, pa tudi o prijetnih, blagih in razveseljivih krajih, cvetočih travnikih raznih barv, ki se v mehkih valovanjih upogibajo v nežnem pihljanju vetra in pogledujejo za njim ...« (65). Slikarjevo in pesnikovo veselje sta nedvomno blizu, vendar Leonardo postavlja slikarstvo nad pesništvo, češ da »slikarstvo prikazuje razumu dela narave z več resnice in prepričljivosti kakor besede ali književnost« (3). To trditev najprej podpre z edinstvenostjo slike: »Slikarstva ni moč razmnoževati kot v primeru književnosti, pri kateri je kopija vredna toliko kot izvirnik. Ne da se ga odliti kakor pri kiparstvu, kjer je odlitek po lastnostih enak originalu. Slikarstvo ne ustvarja nešteti otrok kakor tiskane knjige; edino ostaja plemenito, edino časti svojega avtorja, ostaja dragoceno in edinstveno in nikoli ne rodi sebi enakih sinov« (4). Toda to, filozofsko gledano, ni glavni razlog za prioriteto slikarstva pred pesništvom; glavni Leonardov argument je zmožnost slikarstva, da predstavi »dela narave« v *trenutku*, medtem ko pesništvo potrebuje čas. S Ficinovo metaforo, o kateri smo govorili na začetku tega eseja, bi lahko rekli, da se slikarstvo razodeva v angelovem pogledu, pesništvo pa v dušinem

¹⁹ *Ibid.*, str. 158.

²⁰ *Ibid.*, str. 163.

²¹ Ernst Cassirer, *Zur Einsteinschen Relativitätstheorie, Erkenntnistheoretische Betrachtungen*, 1921.

zrenju. »Kadar pesnik z besedami hvali tolikšne lepote, jih čas ločuje med seboj in postavlja mednje pozabo in razdvaja proporce, ki jih ne more poimenovati brez obilice besed« (19). Toda človeški pogled, ki ni angelski – bi lahko ugovarjali Leonardu – tudi za ogled slike, če hoče prepoznati proporce, najti podrobnosti itd., potrebuje čas! V ozadju teze o prioriteti slikarstva pred pesništvom je po eni strani platonsko oziroma parmenidovsko mišljenje, da je mirovanje popolnejše od gibanja,²² po drugi strani pa slikarjevo samozavestno prepričanje, da se resnična narava gibanja, razumu izmuzljivega spreminjanja, pokaže šele v mirovanju, v »zamrznjenem« gibanju – na sliki. Šele v mirovanju se zavemo *trajanja* gibanja, ki ga sicer »požira« čas. Analogno kot za poezijo Leonardo pravi za glasbo: »Slikarstvo glasbo prekaša in ji gospoduje, saj ne umre takoj po svojem rojstvu kakor nesrečna glasba. Nasprotno, pri življenju ostane in ti kot živo kaže, kar je v bistvu samo površina. O, čudovita veda, ti ohranjaš pri življenju minljive lepote smrtnikov, ki trajajo dlje od del narave, katera čas nenehno spreminja in privede do ustrezne starosti« (25). Seveda se težko strinjamo, rajši sploh ne, z mislijo, da »nesrečna glasba umre takoj po svojem rojstvu«, slikarstvo pa preživi »dela narave«, če bi bili cinični, bi lahko rekli, da bo Beethovnova *Deveta* zelo verjetno preživela Leonardovo *Zadnjo večerjo*; seveda pa bi bila to banalizacija in neumestna »premestitev« Leonardove apologije brezčasnosti slikarstva. V nekem *višjem* (ali bolj mističnem) pomenu je imel Leonardo najbrž prav.

Leonardov podcenjujoč odnos do kiparstva, ki je močno jezil njegovega največjega tekmeca Michelangela (le-ta pa mu ni ostal dolžan in je Leonarda izzival z njegovim nerealiziranim konjeniškim kipom grofa Sforze), je gotovo pristranski, čeprav razumljiv iz Leonardovega pojmovanja slikarstva kot »eksaktne znanosti«. Leonardo sicer pravi, da je tudi kiparstvo »zelo plemenita umetnost« (29), vendar pa mora upoštevati le polovico izmed desetih slikarskih prvin: »Slikar ima deset različnih prvin, v katerih privede svoja dela do konca, to so: svetloba, tema, barva, telo, oblika, položaj, oddaljenost, bližina, gibanje in mirovanje. Kipar mora upoštevati le telo, obliko, položaj, gibanje in mirovanje ... Kiparstvo potemtakem zahteva manj razmišljanja in zato utruja um manj od slikarstva« (32). Skratka, po Leonardovi sodbi naj bi bil kipar bolj rokodelec, slikar bolj mislec, več v geometriji, perspektivi, optiki, teoriji barv itd. »Slika je lepša, v njej je več domišljije, bogatejša je, kip pa je trajnejši, in to je vse. Kiparstvo z malo truda pokaže to, kar se zdi pri slikarstvu čudež, to je, da daje videz otipljivosti neotipljivim stvarem, oblost ravnim stvarem, oddaljenost bližnjim stvarem: v bistvu je slikarstvo okrašeno z neskončnim razglabljanjem, s katerim se kiparstvo ne

²² Razlagalci Leonardove teorije o prioriteti slikarstva pred pesništvom, na primer tudi Ernst Cassirer v prej omenjeni knjigi, radi poudarjajo, da je Leonardovo stališče v tem pogledu pravzaprav »obrnjeni platonizem«; Platon je namreč, kot je znano, pesništvo izganjal iz idealne države ravno zaradi mimetičnosti, ki je sicer najbolj očitna v slikarstvu, se pravi, pesništvo po Platonu ni idealno ravno zaradi svoje »slikarskosti«, še vedno pa je v vrednostni hierarhiji višje od slikarstva, golega »posnemanja posnetkov«. Pri Leonardu je razmerje očitno obrnjeno, a tudi sam mimezis je ovrednoten kot najvišja spoznavna in umetniška dejavnost: umetnina je najlepša in najresničnejša, ko posnema ali zrcali naravo. – Domnevni Leonardov »obrat Platona« je sicer zanimiva tema, vendar menim, da to ni neka specifičnost Leonardove filozofije, ampak splošna značilnost renesančnega (novo)platonizma, v katerem je čutni svet precej drugače vrednoten kot pri samem Platonu (več o tem sem pisal v svoji knjigi *O renesančni lepoti*). Zato na ta aspekt Leonardove vede o slikarstvu tu opozarjam samo v opombi.

ukvarja« (34). Očitno pri tem Leonardo pozablja, da kiparjevo upodabljanje v treh razsežnostih zahteva poznavanje slikarjevih dveh razsežnosti, da se ustvarjanje kipov začne z mnogimi skicami, študijami itd. – kljub temu pa bi Leonardovi sodbi glede kiparstva nemara pritrdil tudi marsikateri slikar našega časa. Glede tega kot filozof pravzaprav nimam kaj dodati.

Za Leonarda je slikarstvo vzgoja duha predvsem s svojo spoznavno, znanstveno funkcijo. Meje med slikarsko *lepoto* in znanstveno *resnico* pravzaprav ni, prva prehaja v drugo in druga v prvo. Slikarstvo je »ogledalo narave«, v njem duh spoznava ali prepozna zakovitost sveta, ki so vsakdanjemu pogledu zastrte in skrite: »... slikar ti bo prikazal različne razdalje s spreminjanjem barve zraka med predmeti in očesom; pokazal ti bo meglice, skozi katere s težavo prodirajo odrazi predmetov; dež, za katerim se kažejo hribovi in doline oblakov; prah na borcih, ki ga puščajo za seboj, bolj ali manj gost dim; pokazal ti bo ribe, ki se igrajo med vodno gladino in dnem; čisti grušč v raznih barvah, kako se ustavlja na spranem pesku rečnega dna, obkroženih z zelenkastimi rastlinami, ki jih uzremo na vodni površini; zvezde različno visoko nad nami kakor tudi brezštevilne druge učinke ...« (36).

Slikarstvo zrcali lepoto in bogastvo sveta, narave, kozmosa, in seveda človeka, »mikrokozmosa«. V pomembnem zapisu z naslovom *O tem, da je ogledalo učitelj slikarjev* (402) Leonardo pravi: »Kadar želiš videti, ali tvoja slika v celoti ustreza stvari, ki si jo naslikal po naravi, moraš imeti ogledalo, v katerem naj se zrcali živa stvar; primerjaj jo s svojo sliko in dobro opazuj, ali sta obeh podob med seboj skladni. Ogledalo moramo jemati predvsem kot učitelja ... Ogledalo in slika kažeta podobo stvari, obdano s senco in svetlobo, in pri obeh se zdi, kot da segata precej preko svoje površine. In če veš, da ogledalo preko orisov, senc in svetlobe daje stvarjem izraziti videz in imaš med svojimi barvami močnejše sence in svetlobo od tistih v ogledalu ter jih znaš dobro sestavljati med seboj, se bo tudi tvoja *slika zdela kakor naravna stvar, ki jo gledamo v velikem ogledalu*« (poudaril M. U.). Med ogledalom in sliko pa je vendarle neka pomembna razlika: slika je »večna«, negibna, odsev v ogledalu pa je minljiv, gibljiv kakor »naravna stvar« sama! In tako smo spet pri platonizmu, čeprav je mimezis pri Leonardu (kot smo že rekli) spoznavno drugače ovrednoten kot pri Platonu. – *A propos*, ko govorimo o zrcalih: Leonardo učencu svetuje, naj svoje delo, svojo sliko »preverja« v ogledalu: »Pri slikanju moraš držati ravno ogledalo in v njem pogosto ogledovati svoje delo, ki ga boš videl obrnjeno, in zdelo se ti bo, kot bi ga naredila roka drugega mojstra. Tako boš lažje kakor sicer presojal svoje napake« (401). Zanimivo! Morda je to razlog tudi za Leonardovo zrcalno pisavo? Gotovo pa je v nekakšni zvezi s tem zrcaljenjem je tudi naslednji zanimiv nasvet: »Pomni torej, da moraš razumeti pomanjkljivosti svojega telesa, in se jih varuj pri ustvarjanju figur« (106). Slikar naj bi se izogibal slikanja svoje »figure« – razen seveda na avtoportretu – da ne bi nehote in nevede zapadel »najvišjemu grehu«, kajti: »Najvišji greh je, kadar slikar ustvarja obraze, ki spominjajo drug na drugega, in prav tako velika je pregreha podvajati kretnje« (174), in tudi: »Kretnje starca naj ne bodo enake gibom moža, in ženske naj ne spominjajo na moške, kretnje odraslih pa ne na

otroške« (373). K tem zapisom sodi še eden, najzanimivejši med njimi, v katerem je Leonardo manj strog do projiciranja svoje figure v druge, še več, zdi se, kakor da je to projiciranje navsezadnje neizogiben učinek slikarske ljubezni; gre za zapis z naslovom *O tem, da figure rade spominjajo na mojstre* (487): »Zgodi se, da nam lastna sodba vodi roko pri ustvarjanju orisov figur z raznih strani, vse dokler si ne zadosti. In ta sodba je ena od moči naše duše, s katero je ta po svoji volji sestavila obliko telesa, v katerem biva. Kadar mora torej to telo ponovno izdelati z rokami, ga rada poustvari po prvem telesu, katerega iznajditeljica je. Od tod izhaja, da se zaljubljenec rad zaljubi v sebi podobno.« Torej je res, kar nekateri pravijo: da je *Mona Lisa* – Leonardov »avtoportret«? V nekem *višjem* (ali bolj mističnem) pomenu je najbrž res! Skrivnostni smehljaj: *saper vedere*.

* * *

Dandanes, kot kaže, ni več čas »velikih zgodb«, s tem pa tudi ne čas velikih ljudi, ki so bili bodisi genialni ustvarjalci in svetilniki človeštvu, bodisi demonični tirani in uničevalci. Morda je dobro, najbrž pa ni, da danes ni več velikih zgodb in takšnih posameznikov, kot so bili Leonardo, Goethe in Einstein na eni strani ter Neron, Napoleon in Hitler na drugi. Kakorkoli že, zato zlo v svetu ni nič manjše, v totalu kvečjemu večje, sicer pa zla ne moremo meriti z vatlom, kakor tudi dobrega ne. Konec velikih zgodb neizogibno pomeni tudi konec velikih ljudi, genijev in demonov. Moč in znanje sta danes s stališča posameznika neprimerno bolj razpršeni kot v preteklosti, čeprav se nam nemalokrat zdi, da Pentagon in multinacionalke obvladujejo svet. Sodobno znanost, kljub njenim izjemnim teoretskim in praktičnim dosežkom, že nekaj časa pesti »kriza smisla«, čeprav si pred njo večina znanstvenikov zaenkrat še dokaj učinkovito zastira pogled. In tudi umetnost že skoraj stoletje nima več enotnih, jasnih in razločnih načel in kriterijev (sama se jim se odrekla, se jih otresla kot stoletnih spon), na primer takšnih, kakršne je poznal in sooblikoval Leonardo. Nedvomno pa ostaja nostalgija po velikih »odrešiteljih«, bodisi v religiji ali v znanosti ali v umetnosti, kajpada tudi v politiki. Mnogi ljudje še verjamejo v velike »stare« bogove, v Kristusa, Budo, Alaha, drugi pričakujejo novega Einsteina, tretji novega Lenina, četrti (mednje sodim tudi sam) bi se veselili ob prihodu novega Leonarda ... Toda, kot kaže, gre pri teh željah in upanjih predvsem za nostalgijo. Morda je največji duhovni problem našega časa v tem, da na obzorju ni videti nobenega pravega upanja, saj komaj še ali sploh ne verjamemo več, da bo prihodnost boljša in lepša od sedanjosti. Kdaj smo to upanje izgubili in zakaj? Zdi se mi, da smo ga še nedavno imeli, pred komaj nekaj desetletji: ne le posamezno, temveč skupno upanje. Mar je bilo zares tako nerealno, povsem utopično?

In sedaj nas odsotnost upanja v prihodnost vrača nazaj v preteklost, k velikim, svetlim (in seveda tudi »senčnim«) duhovom, med katerimi ima izjemno mesto Leonardo da Vinci. Zgovoren izraz naše nostalgije po izgubljeni »leonardovski« celovitosti in

obenem prepričanja, da nas ta celovitost še vedno utemeljuje – tudi kot Evropejce in »državljanke sveta« – je upodobitev Leonardovega *Človeka* na kovancu za 1 euro.²³

Na kovancu je odtisnjen *Anthropos*, razpet v kvadratu in krogu. Če si ga ogledaš pod lupo, opaziš, da je – drugače kakor na izvorni Leonardovi risbi, ki jo hrani beneška *Accademia* – tisti v kvadratu videti v ospredju, medtem ko je oni »drugi«, v krogu, malone skrit za »prvim«, kajti zdi se, da od drugega vidiš samo roki in nogi, s katerimi se dotika krožnega oboda. Do tega nerodnega lapsusa, razmnoženega v silno veliki nakladi, pri katerem bi lahko razbrali nekakšno prikrito, morda nezavedno ironijo, namreč da je na denarju, četudi neponarejenem in karseda solidnem kovancu združene stare celine, nebeški (krožni) človek skrit za zemeljskim (kvadratnim), ki dominira v ospredju – do tega spodrsnjaja je verjetno prišlo zaradi poudarjenega reliefa na kovani površini, ki naj bi zagotovil prepoznavnost podobe. Na izvorni mojstrovi risbi te simbolne »enostranosti« seveda ni, saj lahko brez težav beremo Leonardov simbol človeka v *obeh* pomenih, »kvadratnem« in »krožnem«, zemeljskem in nebeškem. Glava kvadratno-krožnega človeka je ena sama, mirujoča, premišljuječa; en sam je tudi osrednji del telesa, ki pa tam, kjer iz njega rastejo okončine, »zaniha« iz kvadrata v krog. V kvadratu je človek razpet kakor na križ, pravzaprav on sam *je* križ; z glavo se dotika zgornje stranice kvadrata, z nogami spodnje, roke pa ima vodoravno odročene, tako da se s prsti dotika obeh navpičnih stranic kvadrata. Drugače kot kvadratni človek pa je njegov krožni »dvojni« nekoliko privzdignil roki, da bi dosegel obod, in zazdi se nam, kakor da želi zaobjeti ves *orbis caeli* in da se ob tem veseli, saj takšna človeška kretnja izraža veselje, radost, zanos – čeprav njegov obraz ostaja negiben, »nadčasen«. Skratka, pri Leonardu ni nič prepuščeno naključju ... ne nazadnje tudi oba zgornja kota kvadrata malce štrlita ven iz kroga (spodnja kota še precej bolj), in v tem bi morda lahko razbrali, da kvadratura kroga ni možna, vsaj na geometrični ravni ne, čeprav jo človek na neki *višji* (ali bolj mistični) ravni nenehno udejanja. – Kakorkoli že, nastop Leonardovega *Človeka* na evropski denarni enoti pomeni, da je njegova kvadratno-krožna narava prisotna v samem »bistvu« Evrope, v srčiki »evropskega duha«. Upajmo, da Evropa in z njo zahodna civilizacija ni utemeljena na nerešljivi »kvadraturi kroga«.

²³ Zadnji odstavek pričujočega eseja je skrajšana različica odlomka iz moje knjige *O renesančni lepoti* (2004), iz poglavja z naslovom »Človeški in zlati rez«.