

Marko Uršič  
Štirje časi  
Poletje

1. del



*Cankarjeva  
založba*

CIP – Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

1(091)(049.2)  
821.163.6-96

URŠIČ, Marko, 1951–  
Štirje časi. Pomlad : Filozofski pogovori in samogovori.  
Poletje : drugi čas. Del 1, O renesančni lepoti / Marko Uršič.  
1. izd., 1. natis. – Ljubljana : Cankarjeva založba, 2004

ISBN 961-231-401-2

128497152

Prva izdaja, prvi natis

Marko Uršič  
Štirje časi. Poletje, 1. del: O renesančni lepoti

Oblikoval  
Peter Skalar

Slike izbral  
Marko Uršič

Lektorirala  
Mojca Mihelič

Izdala  
Cankarjeva založba v Ljubljani

Uredil  
Zdravko Duša

Glavni urednik  
Tine Logar

Za založbo  
Zdravko Kafol

Računalniški prelom  
Matej Nemeč

Tisk  
Biro M

Izid knjige je podprlo Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije

Marko Uršič  
Š t i r j e č a s i

Filozofski pogovori in samogovori

Poletje

Drugi čas

1. del

O  
r e n e s a n č n i  
l e p o t i

Ljubljana, 2004

*Moji Lučki*

*Štirje časi  
so dani človeku:  
preteklost, sedanost, prihodnost  
in večnost*



# V s e b i n a

SKRIVNOSTNA SLIKA	13
Na terasi z razgledom (dialog)	15
<i>Imago humanitatis</i> (mali esej)	24
Intermezzo (in nič več)	34
Premagati duha teže (poglavje iz romana, prva slika)	35
»Nad gibljivo dušo je negibni angel« (veliki esej)	47
<i>Tableau vivant</i> (sanje)	69
Barve in odtenki: zlata in modra (monolog z dialogom)	73
OD LEPOTE TELES DO LEPOTE NEBES	83
Med bistvom in podrobnostmi (monolog in dialog)	85
Barve in odtenki: zven mavrice (dialog v obliki monologa)	93
»O srečna smrt, ki ji sledita dve življenji!« (veliki esej)	103
O sedmih nebeških radostih (druga slika)	120
Odisej v votlini nimf (mali esej)	137
Rojstvo Venere (tretja slika)	149
David in Trpeči človek (dialog z monologoma)	160
»KAR JE NIŽJE, JE ENAKO VIŠJEMU«	171
Hram spomina (dialog in monolog)	173
»Vse je v tebi, vse izhaja po tebi« (monolog v obliki dialoga)	185
Družina v Bargellu (dialog)	205
Preveč je lepa, preveč! (četrta slika)	209
Človeški in zlati rez (veliki esej)	220
Barve in odtenki: <i>disegno</i> versus <i>colore</i> ? (mali esej)	236
Mistično križanje (peta slika)	244

»BLIŽA SE ČAS«	251
Ena slika, eno življenje (monolog in dialog)	253
O človekovem najvišjem dostojanstvu (esej)	267
Kres ničevosti (šesta slika)	280
<i>In te Domine speravi</i> (molitev)	289
Smrt in znova rojstvo (sedma slika)	298
Barve in odtenki: ognjena in rumena (sanje)	306
Pred odhodom (dialog z monologom)	311
BIBLIOGRAFIJA	321
IMENSKO KAZALO	327



# O s e b e

MARIJA  
umetniška duša

BRUNO  
podeželski svetovljan

ANGEL  
nočni gost

JANEZ  
mladi mož

V 1. delu *Poletja* nastopata »v živo« samo Marija in Bruno.



IV  
O  
renesanční  
lepoti

»In kadar sem mislil na Florenco,  
se mi je zdela kot čudežno vonjivo  
in cvetni čaši podobno mesto,  
saj se imenuje Mesto lilij,  
njena stolnica pa Santa Maria del Fiore.«

(Marcel Proust, *Imena krajev ...*)

# Skrivnostna slika

V FLORENCI, OB PRVEM KRAJCU

(sinopsis)

NA TERASI Z RAZGLEDOM

*Marija.* Si opazil, koliko rožic raste na travniku?

*Bruno.* Da, pomislil sem, koliko časa mu je vzelo, da je naslikal toliko različnih.

*IMAGO HUMANITATIS*

Botticellijeve slike lahko beremo *tudi* kot »filozofske diagrame«, saj tak pristop obogati naše dojemanje teh umetnin – vendar ni dovolj, da v njih vidimo *samo* »kompleksne alegorije«.

INTERMEZZO

Marija se spomni na knjigo, ki jo je vzela s seboj na pot, poišče jo v kovčku, se usede v naslonjač in začne listati.

PREMAGATI DUHA TEŽE

»Nekega jutra, ko se je pomlad komaj začela, sem se zbudil pred zoro in šel na vrt palače, v kateri sem bil v gosteh. In glej, tam na travi, med cvetkami, lovorji in oranževci, so plesale boginje: neslišno, očarljivo, ljubeče...«

## O LEPOTI

»NAD GIBLJIVO DUŠO JE NEGIBNI ANGEL«

Umsko zrenje, s katerim se duša dvigne k angelu oziroma se vanj preobrazi, jo kot dušo šele omogoča, kajti prav tega se mora duša spomniti: svoje angelske narave, svojega pozabljenega domovanja v božjem umu.

### *TABLEAU VIVANT*

O, vrti se mi, vrti, vse preveč je lepote, da bi jo ujel v drseči čas, in tudi dekleti mi že mahata izpred vhoda v sedmo sobano, kamor nas kliče flavtin glas.

### BARVE IN ODTENKI: ZLATA IN MODRA

Renesančni slikarji so odkrili modrino neba. Stari mojstri pred njimi so bili zazrti v zlata nebesa, žareča v premočni božji luči, ki človeka sežge kot mušico, renesančniki pa so občudovali modrino, sklanjali so se nadnjo kakor nad brezdanji sinji vodnjak...

# Na terasi z razgledom

večerni pogovor

*Bruno, nekaterim morda že znani mojster modroslovja, doma iz odmaknjene kraške vasice, in Marija, njegova sovaščanka in življenjska sopotnica, ljubiteljica in poznavalka lepih umetnosti, sedita na terasi najete sobe z razgledom in počasi srkata opojni chianti. Razgled je neponovljiv v svoji klasičnosti: večeri se, slavno mesto Firenze je obsijano s tisto že skoraj onstransko svetlobo, ki se ji reče la luce dei cavalli, z lučjo, ki razpotegne sence, da so kakor dolge konjske grive, in ostro zariše mejo med svetlobo in temo, med dnevom in nočjo. Na levi strani se blešči rumeno bela, zlato obrobljena fasada bazilike Svetega križa, pred katero na marmornem podstavku stoji pesnik Božanske komedije. Trg pred baziliko Santa Croce obdajajo slikovite hiše, med njimi je tudi poslikana renesančna palača. Po vegastem tlaku drdra turistična kočija, sicer pa je piazza ob tem času že skoraj prazna, saj je precej odmaknjena od glavnega mestnega korza. Na desni strani se trg izteka v ozke uličice in na koncu ene od njih, Borgo dei Greci po imenu, se dviga stolp Stare palače, ki že sedem stoletij stoji tam, na Gosposkem trgu. Sence se hitro daljšajo in jata golobov se zgrinja okrog starčka, ki jim trosi zrnje.*

*Marija. Si opazil, koliko rožic raste na travniku?*

*Bruno. Seveda, pomislil sem, koliko časa mu je vzelo, da je naslikal toliko različnih.*

*Marija. Takrat so imeli ljudje dosti časa.*

*Bruno, malce odsotno. Verjetno res.*

*Marija. Pa tiste bose nožice na travniku ... kaj niso čudovite? Kako mojstrsko so naslikane!*

*Bruno se nasmehne. Da, nimfe, plešoče gracije ...*

*V zvoniku Santa Croce zadoni zvon, in medtem ko bije deveto, se iz ozadja oglasijo še drugi mestni zvonovi. Sonce*

tone za Brunelleschijevo kupolo, večerni vetrič zaveje prek razgretih streh.

*Marija.* Grem še po drugo flaško?

*Bruno pokima, zroč v daljavo, vase.* Kar prinesi jo.

*Marija v turkizno zeleni poletni obleki, posejani z rožicami, bosonoga pohiti v sobo in se vrne z novo buteljko.*

*Marija.* Bruno, bi znal naštetih vse tiste postave na sliki? Bi jih znal opisati, ne da bi jih imenoval?

*Bruno začudeno dvigne obrvi.* Zakaj?

*Marija nataka vino v pečljati čaši.* Kar tako, za igro ... Sicer pa si sam predlagal, naj bom v Firencah tvoja vodnica.

*Bruno.* Že, ampak ...

*Marija ga prekine.* No, koliko postav je na sliki?

*Bruno šteje s prsti.* Osem ... pravzaprav osem in pol, če štejem *putta* kot polovičko.

*Marija zaploska.* Točno! ... Zdaj pa povej, katere so te postave.

*Bruno.* Najprej je tu lep mladenič, ogrnjen v rdeč površnik, florentinski *lucco*, ob desnem boku nosi sabljo z okrašenim držalom, na nogah ima usnjene golenice, na katerih so pripeta krilca, glavo pa mu krasi dragocen viteški šlem; lepotec gleda navzgor, v desnici drži palico, ki jo ovijata krilata zmajčka – zdi se, da ima čarobno palico, z njo sega med oblačke, očitno bi jih rad pregnal, saj se skušajo pritihotapiti med cvetoče in obenem že plodov polne oranževce, ki rastejo med osmimi figurami in polovičko devete.

*Marija vzklikne.* Izvrstno! In kdo je naslednja figura, desno od mladeniča?

*Bruno se počasi ogreva za igro.* Tam so tri plešoče lepotice v prosojnih tančicah, z bosimi nožicami drsijo po travniku, vabljivo čutne, a hkrati resnobne, prefinjene ...

*Marija se muza.* Kaj šele boš rekel o njej, njihovi gospodari?

*Bruno.* O, ta prelepa mladenka, ki stoji sredi slike in kakor nevesta z dvignjeno desnico pozdravlja svate, je očarljiva v svoji beli *gamurrini*, obšiti z zlatom in biseri! Ogrnjena je s škrlatnim plaščem, obdana s krošnjami oranževcev in lovor-



jev v obliki oboka, pod katerim se v daljavi svetlika nebo ... in nad njeno glavo leti *putto*, ki zavezanih oči napenja lok, da bi z ognjeno puščico zadel izbrano plesalko v srce.

*Marija si ne more kaj, da ne bi vstala in se zavrtela po terasi. Mar ni čudovita, boginja pomladi? ... In na njeni desni, kaj vidiš tam?*

*Bruno, zdaj že povsem v igri. Trojica na desni je še posebno skrivnostna: tu je še ena lepotica, ki je pravkar stopila korak naprej, da bi iz naročja potresla po travniku cvetlice, s katerimi je posuta vsa njena plapolajoča obleka, videti je zelo samozavestna, ni tako zadržana kot gospodarica, pa tudi ne tako prestrašena kot njena spremljevalka, dekle na desni, ki ji cvetje kipi iz ust, medtem ko skuša pobegniti iz objema vetrnjaškega demona, ki je z desne privršal v sliko tako silovito, da njegova sapa ni vzvalovila samo plešočih tančic, ampak je upognila tudi oranževce in lovorikovce.*

*Marija trikrat ploskne z rokami in se usede nazaj k mizi. Spodaj na trgu se prižgejo luči v dobrih starih lampijonih, na nebu jim druga za drugo sledijo zvezde. Od nekod pripluje arija iz opere Ljubavni napoj v opojen junijski večer.*

*Marija. Kako lepo! Zdaj pa ti razložim, če te zanima, kaj pomenijo te figure, kaj o sliki pravi ikonografija.*

*Bruno. Le povej, razlaga me zmeraj zanima. Sicer pa si že kar mislim ...*

*Marija, z izrazom zavzete vodnice. Splošno znano je, da je Botticellijeva *Primavera* postala simbol renesanse, čeprav le redki vedo za njen prvotni pomen in namen. Dandanes se umetnostni zgodovinarji in ikonologi v glavnem strinjajo, da gre za poročno sliko: v *quattrocentu* in pozneje je bilo pri bogatih florentinskih družinah v navadi, da je ženinov oče, včasih tudi boter, naročil sliko, običajno z mitološkim ali kakim drugim posvetnim prizorom, zato da bi visela nad *lettuciem* v spalnici ali krasila salonček, v katerem je mlada žena čakala na moža, kadar je bil zdoma. Ženin, ki mu je bila namenjena *Primavera*, je bil Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, imenovan tudi Lorenzo mlajši (*Laurentius minor*), drugi bratranec več kot dvajset let starejšega Lorenza*

»Veličastnega«, vladarja Firenc v največjem razcvetu. Mlajši Lorenzo, ki mu je zgodaj umrl oče in je bil do polnoletnosti varovanec starejšega, se je pri devetnajstih, tj. leta 1482, na željo svojega mogočnega varuha poročil s Semirado d'Appiano, katere oče je vladal mestu Piombino, ki je bilo za Firenze pomembno pristanišče ...

*Bruno.* Ampak to je zgodovina, ne ikonologija.

*Marija si odstre pramen rjavih las.* Da, toda tesno sta povezani, takoj boš videl, zakaj ... Skratka, vse kaže, da je *Primavero* naročil pri Botticelliju sam veliki Lorenzo za poroko svojega varovanca Lorenza mlajšega (zgodovinarji domnevajo, da je bil *minor* celo bogatejši kot *maior*, saj je slednjemu posojal denar), mladeniča, ki je takrat prebival v delu Medičejske palače na *Vii Largi* sredi mesta; v popisu njegovega imetja iz leta 1499 je namreč zapisano, da je takrat *Primavera* visela kot *decorum* nad *lettuciem* v njegovih sobanah, verjetno že od poroke, ko je tja pripeljal nevesto Semirado ... In kako lahko iz same slike sklepamo, da je bila namenjena za poročno darilo mlademu paru? Osrednja figura, gosposka mlada dama v belem oblačilu, ki nas pozdravlja z dvignjeno desnico, je gotovo alegorija prihajajoče Pomladi, očarljiva *Primavera*, ki je postala simbol renesanse; obenem pa je ta gospodarica pomladnega vrta tudi Venera, boginja ljubezni in ženske lepote, o čemer pričajo Amor z lokom in puščicami nad njeno glavo ter plešoče tri Gracije na levi – vendar v tem primeru zapeljiva Venera ne prinaša zakonske nezvestobe, niti slepe strasti, s katero boginja čutne ljubezni v poganskih mitih pogosto zasušnjuje svoje častilce, temveč harmonično in plodno zakonsko ljubezen, v katero nevesta vstopa s svojo deviško lepoto. Zato so tri Gracije – katerih število, ples in povezavo z Merkurjem je razložil že rimski filozof Seneka v spisu *De beneficiis*, poleg njega pa se je v zgodnjem *quattrocentu* navduševal nad njihovimi očarljivimi, v vetru valujočimi tančicami tudi znani renesančni razumnik Leon Battista Alberti v traktatu *De pictura* – tako resnobno prefinjene v svoji čutnosti, deviške v pričakovanju prve ljubezni, in nekateri razlagalci so

v njih razbrali alegorije Nedolžnosti, Lepote in Ljubezni; v prid takšni razlagi naj bi pričal tudi portretni medaljon neke druge plemiške neveste iz tistega časa, Giovanne Albizzi, na katerem so tri Gracije označene z vrlinami, ki naj bi jih imela mlada žena: *Castitas*, *Pulchritudo* in *Amor* [gl. Zöllner, 55]. Pomembno vlogo na Botticellijevi sliki ima tudi lepi mladenič na levi, v njem prepoznamo boga Merkurja, po grško Hermesa, sina gromovnika Jupitra in nimfe Maje, saj ga poleg popotne oprave in krilc na nogah izdaja tudi palica, kaducej, ovit z zmajčkoma, s katerim kot varuh pomladnega vrta preganja nadležne oblačke; motiv je verjetno povzet in prirejen po Vergilovi *Eneidi*, in sicer po prizoru v četrtem spevu, ko Jupiter naroči svojemu sinu ... kako se že glasijo tisti stih ... (*tu naj spominu priskoči na pomoč knjiga* [slov. prev. Frana Bradača]):

»Potlej pa palico vzame, s katero izvablja iz Orka duše bledé, nekatere pa spremlja spet v Tartar zloglasni, spanje jim daje in jemlje pa v smrti oči jim odpira. Z njo razganja vetrove in plava skoz bučne oblake.«  
[Vergil, *Eneida*, IV.243–6]

O spletu med Venero in Amorjem ter tremi Gracijami in Merkurjem poje tudi Horacij v eni izmed svojih ód – v slovenskem prevodu Kajetana Gantarja:

»O Venera, kraljica Knidosa in Pafa ...  
S seboj privedi ognjevitega sina  
in Gracije v oblekah brez pasu  
in Hermesa in nimf krdela slavna  
in Hebo, ki brez tebe ni mikavna!«  
[Horacij, *Pesmi*, I.30]

*Bruno*. Venerin ognjeviti sin je gotovo Amor, kdo pa je Heba?

*Marija*. Heba je ena izmed Jupitrovih hčera, boginja mladostne lepote, po latinsko *Iuventas*.

*Bruno.* A, tako, ti vse to veš ... Marija, sprašujem se, zakaj bi bila, kot trdijo ikonologi, *Primavera* ravno poročna slika? Zakaj ne bi preprosto ponazarjala slavja pomladi? Glavna figura je sicer res oblečena kot nevesta, vendar ni nikjer ženina, saj Hermes ni videti kot ženin. Sicer pa bi bil tudi za poročni *decorum* primeren že sam motiv čaščenja pomladi, narave, ljubezni ...

*Marija.* Da, ampak ikonološki ključ se skriva v desni trojici, za katero si rekel, da je še posebno skrivnostna. Če jih gledamo od desne proti levi – in poznavalci opozarjajo, da je simboliko *Primavere* treba brati v tej smeri in ne obratno, kot smo navajeni – so to: bog pomladnega vetra Zefir, nimfa Kloris in boginja cvetja Flora. Trojica nastopa v Ovidovih verzih z naslovom *Fasti*, v pesniškem opisu mesecev rimskega koledarja: nekega pomladnega dne Zefir ugleda deviško nimfo Kloris in se vanjo zaljubi; dekle mu hoče ubežati, a Zefir je hitrejši in močnejši, objame jo okrog pasu in v tistem trenutku se mladenka spremeni v odraslo žensko Floro, o čemer govori s cvetjem, ki ji vre iz ust: »To sem jaz, Flora po imenu, ki bila sem Kloris: v latinskem jeziku se je spremenila grška črka v mojem imenu ...« [*Fasti*, v.195], vendar pa ugrabljenki prav nič ne manjka, saj ima v zakonskem stanu čudovit vrt, v katerem ji je mož zasadil tisočere rože, rekoč: »Boginja, bodi kraljica cvetja!« [*ibid.*, 212]. – Saj veš, Bruno, gre za eno od znamenitih Ovidovih mitoloških metamorfoz, v tem primeru za preobrazbo iz devišstva v ženskost, ki jo prinaša poroka; travnik, po katerem samozavestna Flora iz svojega naročja trosi cvetlice, pa je simbol njene plodnosti, prav tako tudi drevo, polno pomaranč, ki raste v isti smeri kot Florin korak. Preobrazba dekleta v ženo je nakazana tudi s plapolanjem tančic, v katere sta odeti Kloris in Flora: smer pomladnega vetriča se pri prvi spremeni z Zefirjevim močnim pišem, pri slednji se spet umiri. Pa še nekaj: obstajajo tudi besedne povezave med oranževim gajem in Medičejci: v obdobju renesanse so imenovali pomaranče *mala medica* ali *palle medicee*, veljale so za enega izmed simbolov slavne rodbine, ki je na dvorišču svoje mestne palače gojila oran-

ževce; za povrh pa obstaja še besedna povezava med imenom Lorenzo (po latinsko *Laurentius*) in lovoriko (*lauro nobilis*), zato seveda ni naključje, da se v Zefirovem pišu uklanjajo ravno lovorikovci [gl. Zöllner, 56–7].

*Bruno zazeha.* Botticelli je torej dobro poznal Ovidove verze?

*Marija, malce užaljeno.* Kaj jih ne bi, čeprav je imel pri načrtu za *Primavero* tudi učene svetovalce, ki so mu pomagali povezati sicer ločene mitološke motive.

*Bruno.* Misliš na Angela Poliziana, vzgojitelja Lorenzovih otrok?

*Marija.* Največkrat res omenjajo Poliziana, ki je bil zelo izobražen in je pisal tudi verze, saj verjetno veš, da so se ohranile njegove *Stanze per la Giostra*, pesmi za viteški turnir. Slavna Lorenzova *Giostra* ob sklenitvi zaveznitstva med Firencami in Benetkami leta 1475 se je dogajala prav na tem trgu, pred baziliko *Santa Croce*. Mlajši Lorenzov brat, Giuliano de' Medici je takrat, tri leta preden je bil umorjen v krvavi zaroti družine Pazzi, izbral za svojo viteško damo lepo Simonetto, prav tako mlado, a že tedaj na smrt bolno ženo florentinskega plemiča Marca Vespuccija ... Skratka, Angelo Poliziano je v svojih *stanzah* uporabil mitološke motive iz Vergila, Ovida, Horacija in drugih klasikov, s katerimi naj bi bil navdihnil, kot pravijo poznavalci, Botticellijevo *Primavero*. Romantična razlaga slike pa je v njej videla celo Simonettin portret.

*Bruno se pretegne.* Da, Poliziano je bil pomemben humanist in učenjak na medičejem dvoru, čeprav je Lorenzo glede filozofije dajal prednost Marsiliu Ficinu, ki je postal vodilni florentinski mislec tistega časa, prevajalec Platona, Plotina in Hermesa Trismegista ter ustanovitelj tako imenovane Platonske akademije v Firenzah. Ob tvoji razlagi sem se spomnil, da sem nekoč bral Gombrichevo razpravo *Botticellijeve mitologije*, v kateri Gombrich dokazuje hipotezo, da je *Primavera* pravzaprav platonska alegorija renesančne *Humanitas* – idejno pa naj bi jo bil zasnoval Ficinov novoplatonski krog ali celo sam *messer* Ficino.

*Marija.* Gombricha si bral? Nisem vedela... jaz sem morala preštudirati to razpravo za izpit iz ikonografije, in če se prav spominjam, je tam omenjen tudi Tit Lukrecij Kar, tisti njegovi verzi iz pesnitve *O naravi sveta*, ki opevajo Pomlad in Venero in Zefirja, po latinsko Favonija. Doma jih lahko poiščeva v Sovretovem prevodu in jih vneseva v *Štiri čase* ...

»Vesna prihaja in Venus in Venere vestnik krilati  
stopa pred njima, a spredaj, tesno za petami Zefira,  
troši pomladne cvetlice pod nóge jim Flora rodnica,  
pota vsa polna prelepih so barv in blagega vonja.«

[Lukrecij, *De rerum natura*, v.737–40]

*Bruno, čez čas.* Premišljuje, kako znajo umetnostni teoretiki razložiti prav vse ... seveda, le *navidezno* razložiti, tako da se vse ujema: Zefir simbolno ponazarja mladega Lorenza, Kloris *alias* Flora njegovo nevesto Semirado, Merkur botra njune poroke, vélikega Lorenza ... za ljubezen in plodnost pa skrbi Pomlad *alias* renesančna Venera z Amorčkom in tremi Gracijami. Vse se ujema, pa vendar ...

*Marija.* Slika ostaja skrivnostna. Ni je mogoče spraviti v besede, niti prevesti v mite.

*Bruno zre v nebo, zdaj že polno zvezd, ki jih na zemlji posnemajo človeške luči.* Veš, Marija, kaj me najbolj prese-  
neča pri tej sliki?

*Marija.* Kaj?

*Bruno.* Najbolj me preseneča njena očarljiva pogaska čutnost. Kako mahoma je tistega davnega leta 1482 v Botticel-  
lijevem videnju *Primavere* vzniknila lepota telesa in zemeljske ljubezni, s kakšno silno močjo se je znova rodila Venera v florentinski renesansi! ... In ne glede na različne možne razlage mitoloških likov, ki so zbrani okrog pomladne boginje, je najbrž prav *to*, ta nenadni izbruh čutnosti – seveda prefinjene in subtilne – največji Botticellijev slikarski dosežek, morda celo umetniški vrh celotnega *quattrocenta*.

*Marija, z iskricami v očeh.* Pa si se res zagledal vanjo!

*Bruno se nasmehne.* Hm ... ampak ko sem gledal, kako Merkur s čarobno palico razganja oblačke, sem pomislil, da jih ne bo mogel tako zlahka pregnati, zazdelo se mi je, da se je zima le začasno potuhnila in da nekje zadaj, za sliko pomladi, čaka na svoj trenutek vrnitve – in res ji ni bilo treba prav dolgo čakati.



# Imago Humanitatis

(odlomek iz zapiskov mojstra Bruna, vnešen *post festum*)

Slavni kronist renesančne umetnosti Giorgio Vasari je v svoji zbirki življenjepisov renesančnih slikarjev, kiparjev in arhitektov (izšli leta 1550 in v drugi, razširjeni izdaji leta 1568, ko je v Firencah vladal vojvoda Cosimo I. de' Medici) zapisal o Sandru Botticelliju med drugim naslednje:

»Botticelli je za različne naročnike v Firencah naslikal vrsto okroglih slik, med njimi tudi mnoge ženske akte <*femmine nude*>, od katerih sta še vedno dve sliki v Castellu, vili vojvode Cosima, prva prikazuje rojstvo Venere, skupaj z njenimi kupidi, ko jo vetrovi in zefirji nosijo k obali, druga pa Venero kot simbol pomladi, obdano s cvetjem in Gracijami; vse to je izdelano z izjemno milino.« [Vasari, 225]

O Vasarijevi površnosti pri opisu dandanes najslavnejših Botticellijevih slik, *Rojstva Venere* in *Primavera* (ki sploh nista okrogli), tu ne kaže izgubljeni besed – morda ju sam sploh ni videl ali pa si ju ni dobro zapomnil – toda zanimivo je, da Vasari nekaterim drugim Sandrovim slikam, predvsem oltarnim podobam, posveča precej več pozornosti, nemara zato, ker v njegovem času Botticellijev »poganski opus« ni bil tako cenjen kot prej in pozneje. Za umetnostno zgodovino in ikonografijo pa je pomemben predvsem podatek, da sta bili »obe Veneri«, gola in oblečena, sredi *cinquecenta* v Villi di Castello, dvorcu blizu Firenc, ki je bil v poznem *quattrocento* last Lorenza di Pierfrancesca de' Medici, torej Lorenza mlajšega, in njegovega brata Giovanniija ter pozneje njunih dedičev, vse do vojvode Cosima I., vladarja Firenc v Vasarijevem času. Ta podatek je bil do nedavnega glavna in tudi edina zanesljiva sled, ki je vodila k odgovoru na vprašanje o nastanku in dataciji obeh slik, posredno pa tudi k



njuni razlagi. V umetnostni zgodovini se je uveljavilo (in še velja) mnenje, da je *Primavera* nastala nekaj let pred *Rojstvom Venere*, Vasari pa ju je, kronološko gledano, omenil v nasprotnem vrstnem redu.

Torej – kdaj je nastala *Primavera*? Kdo jo je naročil pri mojstru Botticelliju in s kakšnim namenom? Iz Vasarijevega podatka, da je slika sredi *cinquecenta* visela v Castellu, so umetnostni zgodovinarji sklepali, da je bila tudi prvotno namenjena za *decorum* te vile, kamor so Medičejci »druge veje«, namreč Pierfrancescovi dediči, kot bogati mecen vabili v goste tudi ugledne humaniste in filozofe, pesnike in umetnike. Pierfrancescova sinova, Lorenzo in Giovanni, sta z dediščino kupila vilo leta 1477 (ali leto pozneje), tj. takrat, ko je imel Lorenzo komaj štirinajst ali petnajst let – in iz te domneve je z precejšnjo verjetnostjo sledilo, da je bila tudi slika končana in pripravljena za vilo okrog leta 1478, vsekakor pred Botticellijevim potovanjem v Rim leta 1481, kamor ga je povabil papež Sikst iv., da bi skupaj z nekaterimi drugimi uveljavljenimi florentinskimi mojstri slikal freske v novozgrajeni Sikstinski kapeli. Vendar se je ta, iz Vasarijevega podatka izvirajoča domneva pozneje izkazala kot napačna: leta 1975 so našli dokument iz leta 1499, v katerem je popisana vsa lastnina »druge veje« Medičejcev, tj. Pierfrancescovih sinov Lorenza in Giovannija, in iz tega popisa je razvidno, da je takrat Botticellijeva *Primavera*, skupaj z *Kamilo in kentavrom* (dokument pa ne omenja *Rojstva Venere*) in neko tretjo, okroglo sliko (tondo), še vedno visela nad *lettuciem* v osebni Lorenzovi sobani, kar pomeni, da je bila prenesena v vilo Castello šele pozneje [gl. Lightbown, 122; Zöllner, 34 in op. 23; Grömling & Lingesleben, 54]. Precej verjetna, čeprav ne neizbežna posledica tega odkritja pa je interpretacija *Primavere* kot poročne slike, ki je med sodobnimi poznavalci Botticellija prevladala, saj zanjo obstajajo, kot smo že videli, tudi močni ikonografski argumenti. Seveda pa ta nova razlaga *eo ipso* pomeni pomladitev slike za nekaj let, saj je znano, da sta se Lorenzo di Pierfrancesco in Semirada d'Appiano poročila 19. julija 1482, potem ko

je bila poroka, prvotno načrtovana za pomladni mesec maj, odložena do poletja zaradi smrti matere vélikega Lorenza [gl. Lightbown, 122, 143 isl.; Grömling & Lingesleben, 62, idr.].

Vse te zgodovinske okoliščine ne bi bile toliko zanimive za filozofa – ki ga zanima predvsem pomen, skrit za minljivimi oblačili časa – ko ne bi bila stara datacija nastanka *Primavere* glavni kronološki argument, s katerim je Ernst H. Gombrich v svoji znani in vplivni razpravi *Botticellijeve mitologije* (s podnaslovom »Študija novoplatonskega simbolizma njegovega [tj. Botticellijevega] kroga«, 1945, druga izdaja v *Symbolic Images*, 1972) dokazoval povezavo med *Primavero* in dvema pismoma, ki ju je v letih 1477–8 napisal Marsilio Ficino, prvo še mladoletnemu Lorenzu di Pierfrancescu, drugo njegovemu varuhu Lorenzu Veličastnemu. Ta povezava je Gombrichu namreč nadalje služila pri argumentaciji njegove glavne teze: da je Botticelli pod vplivom florentinskega novoplatonskega kroga, kot njegov član ali vsaj somišljenik, morda tudi po nasvetu ali celo načrtu vodilnega filozofa tega kroga Marsilia Ficina, v *Primaveri* upodobil renesančno-platonski ideal Človeškosti (*Humanitas*), ki naj bi jo alegorično predstavljala lepa Venera, oblečena v belo *gamurrino*, skupaj s svojim pomladnim spremstvom, in sicer naj bi imela slika predvsem vzgojni namen za mladega Lorenza. Sovpadanje datacije nastanka slike in Ficinovih pisem sicer ni glavni Gombrichev adut, saj svojo interpretacijo *Primavere* utemeljuje predvsem s teoretskimi metodami, z analizo implicitnih pomenov naslikanega, kljub temu pa so tudi zanj zgodovinske okoliščine pomembne, kajti če ne gre za mladeniču namenjeno »vzgojno« podobo, ob kateri bi lahko neposredno dojel in vzljubil visoke nauke svojih učiteljev, marveč za poročno sliko, namenjeno nevesti in ženinu v veselje in okras – kakor menijo poznavalci danes, potem Gombricheva teza, vsaj če jo razumemo *prima facie*, bržkone pade: le zakaj naj bi *decorum* v spalnici ali »predspalnici« mladega para zahteval sofisticirano filozofsko razlago?

Poglejmo, kaj pravi Gombrich. Najprej se zavzema za odmišljanje vseh »umišljenih« (*fanciful*) razlag *Primavere*, ki

jih mora kritični ikonolog odmisлити podobno kot restavrator odstrani s slike vse poznejše nanose. Mednje prišteva, na primer, tudi romantično legendo o »lepi Simonetti«, povezano s Polizianovimi verzi *Stanze per la Giostra*. V literaturi o Botticelliju Gombrich najde kar petnajst različnih psiholoških ugibanj o razpoloženju pomladne Venere, celo paletu njenih domnevnih čustev, »od žalosti do veselja«, in to mnogoterost ima za neke vrste *reductio ad absurdum* takšnih »umišljenih« pristopov. Sam se zavzema za »ikonološki pristop«, ki skuša razumeti umetnino iz diskurza dobe, v kateri je nastala.

»Vse čudovite strani, ki so jih mojstri peresa napisali o emocionalnem pomenu Botticellijevih figur, ostajajo povsem subjektivne, če ni mogoče z zunanji sredstvi ugotoviti konteksta, v katerega so te figure postavljene. Tisti, ki bi radi branili avtonomijo umetniške senzibilnosti, pogosto napadajo 'ikonološki', zgodovinski pristop, vendar ti napadi spregledujejo dejstvo, da se [umetniško] izražanje porodi zgolj v interakciji s temo in njeno obravnavo ter s situacijo in gesto. Poskusi ugotavljanja konkretnega 'pomenjanja' <significance> umetnin iz preteklosti še zdaleč ne uničujejo teh del, temveč nam pomagajo, da poustvarimo <re-create> njihov estetski pomen <meaning>.« [Gombrich (1), 39]

Nedvomno je Gombrichev »ikonološki pristop«, ki ga je povzel in razvil na osnovi del svojih predhodnikov, Abyja Warburga, Erwina Panofskega in drugih utemeljiteljev sodobne ikonologije, odprl nove in pomembne strani za razumevanje likovne umetnosti, še posebej za obdobje renesanse. Pri ikonoloških rekonstrukcijah »pomenjanja« več stoletij starih slik, kot je *Primavera* (ki je še vedno vsa sveža in mlada, čeprav sta minili že dve desetletji, odkar je praznovala svojo poltisočletnico), pa se ni mogoče izogniti temu, da se kontekst razumevanja umetnin spreminja tako z novimi spoznanji o zgodovinskih in drugih okoliščinah, v katerih je neko delo nastalo, kakor tudi s hermenevtičnim horizontom

samega razlagalca. Neizbežnost spreminjanja pomena umetnine v času ni nekaj, čemur bi se moral interpret za vsako ceno upirati, nasprotno, to spreminjanje je ravno njeno življenje, na ta način umetnina živi za nove generacije. Seveda pa spoznanje te zgodovinske dialektike zahteva odpoved enoznačnim, »nadčasnim« razlagam umetnin, ki – sicer bistveno nadčasne – živijo v času. Gombrich bi se s tem gotovo strinjal, saj v predgovoru k drugi izdaji eseja o Botticellijevih mitologijah (1970, tj. kronološko pred odkritjem prej omenjenega relevantnega dokumenta), tudi sam izrazi rahlo skepso do svoje takrat že četrto stoletja stare razlage *Primavere*, vendar ob tem poudarja:

»... toda problem metode, ki sem ga zastavil, se mi zdi še vedno pomemben <valid>: ali so tovrstne slike filozofski diagrami, primerljivi s kompleksnimi alegorijami, ki jih je zasnoval Leonardo in poznejši preučevalci hieroglifov, ali pa jih je rajši treba videti kot klicanje <evocations> bogov zavoljo njihove forme in njihovega vpliva?« [Gombrich (1), 35]

Da, problem metode je za teoretski diskurz o umetnosti odločilen in Botticellijeve slike lahko beremo *tudi* kot »filozofske diagrame«, saj tak pristop gotovo obogati naše dojetje teh umetnin – vendar ni dovolj, če v njih vidimo *samo* »kompleksne alegorije«. Sicer pa bi se Gombrich verjetno tudi s to pripombo strinjal ...

Poglejmo zdaj natančneje, kako naj bi bili Ficinovi pismi povezani z Botticellijevo sliko. Prvo pismo naj bi po Gombrichevem mnenju ponujalo doraščajočemu Lorenzu nasvet, »kako naj razume pomen Venere, in sicer ravno v času, ko je bila zanj naročena *Primavera*« [Gombrich (1), 41]. Pismo je zavito v astrološko dikcijo, značilno za takratno novoplatonsko filozofijo, v njem Ficino po eni strani govori o človeški usodi, zapisani v zvezdah, po drugi strani pa pravi, da je človek kot božja podoba »višji od nebes« ...

»... moj nadarjeni Lorenzo, stopi naprej in loti se naloge s pogumnim smehljajem, kajti tisti, ki te je ustvaril, je višji od nebes in tudi ti boš višji od nebes, ko se boš odločil, da se soočiš z njimi. Ne smemo jih iskati izven sebe, saj so vsa nebesa znotraj, in goreča moč v nas priča o našem nebeškem poreklu.

Najprej Luna – le kaj drugega naj nam pomeni kot nenehno gibanje duše in telesa? In dalje: Mars hitrost, Saturn počasnost, Sonce Boga, Jupiter Zakon, Merkur Razum in Venera Človeškost <*Humanitas*>.

[...] Kajti *Humanitas* sama je nimfa odlične lepote, rojena iz nebes, in najvišji Bog jo ljubi bolj kot druge. Njena duša in um sta Ljubezen in Milost, njene oči Dostojanstvo in Velikodušnost, njeni roki Darežljivost in Veličastje, njeni nogi Ljubkost in Čednost. O, kakšna sijajna lepota! Kako lepo jo je videti! Moj dragi Lorenzo, ta plemenita nimfa je prepuščena tvoji moči. Če bi se združil z njo in jo vzel za ženo, bi posladila vsa tvoja leta in rodila bi ti krasne otroke.« [Ficino, cit. po: Gombrich (1), 41–2]

Gombrich pripominja, da je predstava o klasičnih božanstvih, kakršno najdemo v tem humanistovem pismu mlademu Lorenzu, karseda bizarna, saj Ficino v njej »križa srednjeveško moralno alegorijo s poganskimi astrološkimi nauki« [prav tam], vendar se mu zdi bistven poudarek, da je *Humanitas* odlikovana in človeku dostopna ravno po Venerini lepoti, kakor je učil že stari Platon, da lepota čutnega sveta vodi k višji in popolnejši lepoti duha. Ficino v svojem znamenitem komentarju k Platonovemu *Simpoziju* (o njem več pozneje) pojmuje lepoto, povsem v renesančnem duhu, kot »vrata k božanstvu«, kot začetek vzpona k najvišjemu človeškemu cilju, in ravno lepe umetnosti naj bi v mladi duši »vzbudile navdušenje za božansko lepoto Venere-*Humanitas*« [prav tam, 44]. Gombrich se sprašuje:

»Če je bila *Primavera* naslikana za mladega Lorenza, ki je bil pravkar poklican, da sledi očarljivi lepoti jasne nimfe

*Humanitas*, tj. Venere, ali potem to sliko lahko še vedno vidimo v luči 'poganske' ljubezni in pomladi?« [Gombrich (1), 44]

Toda vprašati se moramo, zakaj pa ne bi mogli videti v *Primaveri* obojega hkrati: poganske čutnosti in renesančne človeškosti? Saj je veličina renesanse ravno v tem, da ji je v njenih najsvetlejših trenutkih uspevalo združiti »obe Veneri«, o katerih piše Gombrich, ko pravi, da je bila »za renesanso Venera 'ambivalentni' simbol, če je sploh kdaj bila enotna« [prav tam, 39]. Treba bi bilo reči, da je Venera, ki je upodobljena na *Primaveri* in na Botticellijevi drugi veliki sliki, *Rojstvu Venere* – ne glede na to, da je na prvi oblečena, na drugi gola – *prenehala* biti dvojna v smislu avguštinsko-krščanskega platonizma, ki je skušal staremu poganskemu platonizmu vsiliti ostro ločnico med zemljo in nebom, med človekom in Bogom. V renesansi postane Venera spet *ena* sama, božanska v svoji človeškosti, duhovna v svoji čutnosti, angelska v svoji ženskosti ... in Gombrich premalo upošteva, da je Ficino v svojem prerujenem novoplatonizmu radikalnejši, kot se sprva zdi: njegov paradoks je v tem, da skuša ravno skozi platonsko tradicijo približati zemljo nebesom (in morda tudi uzreti lepoto nebes na zemlji), in zato se, kot ugotavlja Gombrich, »Ficino nikoli ne utruji v povelečevanju videnja in sublimnosti vidne lepote kot simbola božanskega sijaja« [prav tam, 44].

Toda pogledjmo še, kaj je Ficino napisal v drugem pismu, ki ga je poslal Lorenzu starejšemu; v njem razlaga vladarju svoje misli o lepoti, ki dušo povzdiguje h Kreposti (*Virtus*), bistveni za najvišjo Človeškost (*Humanitas*):

»Filozofi, govorniki, pesniki, vsi skušajo z besedami spodbuditi človeka, da bi resnično vzljubil krepost, prvi z argumenti, drugi z retoriko, tretji z verzi ... Jaz pa mislim, da bi bila Krepost sama (če bi se nam mogla prikazati pred očmi) mnogo boljša spodbuda od vseh človeških besed. Kadar želiš v mladeniču vzbuditi ljubezen do lepega

dekleta, bolj malo pomaga, če mu jo opevaš ali opisuješ ... Pokaži mu s jo prstom, če moreš, in vsaka beseda bo odveč. Pogled na samo Lepoto neprimerno lažje navdihne ljubezen kot besede. Če ti torej uspe predstaviti človeškim očem čudovito podobo Kreposti (*Virtus*), ne potrebuješ več nobene večšine prepričevanja ...« [Ficino, cit. po: Gombrich (1), 45]

Gombrich se ob tem Ficinovem slavospevu lepi podobi retorično vpraša: »Ali bi lahko karkoli popolneje ustrezalo tej zahtevi kot Botticellijeva *Primavera*?« potem pa si ravno z njenim vzgojnim namenom razlaga »nenavadni izbor motiva, po katerem je ta slika prelomnica v zgodovini evropske umetnosti« [*ibid.*]. Vendar je v tem razmišljanju implicitno protislovje: po čem naj bi bila *Primavera* prelomnica, če pa je njen namen predvsem vzgojen, abstraktno alegoričen, ne prav daleč od namena kake srednjeveške moralitete? Toda gotovo gre za prelomnico, o tem Gombrich ne dvomi, ko ga preseneča rojstvo *Primavere*, ki je tako nenadoma vzniknila v liku »poganske« Venere sredi tradicionalnih krščanskih podob. Sprašuje se, *kako* je do tega prišlo, kakšno vlogo je imelo naročilo slike, ali je obstajal morebitni filozofski »program« zanjo, ki naj bi ga priskrbel »Ficinov krog« itd. Gombricheva razlaga tega »čudeža« – namreč predlagano ikonološko branje *Primavere* kot upodobitve krepostne *Humanitas* – pa je vprašljiva, ker se zdi malo verjetno, da je bila prvotna naloga slike res duhovna vzgoja mladega Lorenza, predvsem pa zato, ker takšna razlaga nehoti zmanjšuje pomen same prelomnice, tj. renesanse.

Bolje bi bilo reči: *Primavera* je prelomnica ravno zato, ker je s tolikšno umetniško močjo vrnila umetnosti pozabljeno pogansko čutnost, pomladno erotiko, ki je v florentinskem *quattrocentu* vzniknila iz utrujene srednjeveške poduhovljenosti, obenem pa se presenetljivo dobro uskladila s krščansko tradicijo. Na renesanso čutnosti opozarja tudi Ronald Lightbown, avtor obsežne monografije o Botticellijevem življenju in delu, ki zavrača vzgojno razlago *Primavere*, čeprav Gombricha v tem kontekstu eksplicitno ne omenja:

»Pomemben argument proti preveč vzvišeni in didaktični razlagi *Primavere* je njena sicer diskretna, vendar očitna, prevladujoča čutnost <*sensuality*>. Venera sama ni upodobljena kot izzivalna zaradi razlogov, ki jih že poznamo, toda Gracije, Flora in Kloris vzbujajo poželenje <*concupiscence*> – seveda ne grobo pohoto, ampak naravno tenzijo v želji po lepih mladih oblikah.« [Lightbown, 143]

Odkritje čutnosti v »lepih mladih oblikah« je v Gombrichevi filozofski interpretaciji premalo upoštevano (ne glede na to, da se je pozneje pri samem Botticelliju »pomladna čutnost« umaknila savonarolskemu misticizmu) – kajti *Primavera* je resnično bila *čudež*, nekaj povsem novega, in če jo zvedemo na filozofsko alegorijo, četudi ambivalentno ficinovsko, ji odvzamemo njeno očarljivo mladost. Ne uničujemo je s tem, da jo imamo za poročno sliko (saj je to le zunanje določilo), ampak če jo zvedemo na ilustracijo nekega pojma, če v njej vidimo zgolj alegorijo neke abstraktne, vzvišene, nadčutne ideje.

Pa vendar se moramo z Gombrichem in drugimi platonsko navdahnjenimi razlagalci strinjati, da iz *Primavere* resnično sije »nadčutna« lepota, saj je prav v tem siju najvišji domet Botticellijeve in nasploh renesančne umetnosti. Botticelli je »obe Veneri«, obe ljubezni, zemeljsko in nebeško, pogansko in krščansko, zlil v *eno* – in če je njeno bistvo *humanitas*, se lahko strinjamo tudi s trditvijo, da je *Primavera* njena upodobitev. Toda Gombrich, s tem ko najbrž upravičeno zavrača »umetno antitezo« med poganskim in krščanskim občutjem *Primavere*, sklicujoč se na Ficina [prav tam, 64], obenem zmanjšuje vlogo poganske Venere v renesančni Pomladi. Zdi pa se, da se zaveda te težave, ko dodaja:

»Toda že samo dejstvo, da je bilo možno prevesti tako visoke in zanosne misli [*Humanitas*] v slikovno izrazje izven območja religiozne [cf. krščanske] ikonografije, je simptom nemajhnega pomena. S tem so bile najvišje težnje človeškega duha odprte za nereligiozno umetnost. Tu ne



gre za rojstvo posvetne umetnosti – saj je ta obstajala in cvetela že skozi ves srednji vek – temveč za to, da so se za posvetno umetnost odprle tiste čustvene sfere, ki so bile dotlej zgolj v domeni religioznega čaščenja.« [Gombrich (1), 64]



## I n t e r m e z z o

*Siesta. Skozi reže med zaprtimi polknicami se svetlikajo žarki junijskega sonca. Bruno še dremlje na postelji, ko Marija vstane, stopi k umivalniku, si osveži obraz, obleče haljo in odpre balkonska vrata. Zunaj pripeka vročina, zato se z balkona kmalu vrne v sobo, spet pripre polknice in si ogleduje knjige v vitrini. Največ je romančkov, ovitki so večinoma že obledeli, verjetno so namenjeni gostom, če znajo italijansko. Potem se spomni knjige, ki jo je vzela s seboj na pot, poišče jo v kovčku, se usede v naslanjač in začne listati. Na hitro preleti nekaj začetnih poglavij, pritegne jo naslov sedmega, zato začne brati kar tam.*

*Bruno se prebuja. O, kako sem spal! ... Koliko je ura?*

*Marija. Pol štirih bo.*

*Bruno se dvigne na postelji. Rekla sva, da greva popoldne v Borgo Ognissanti.*

*Marija. Saj se ne mudi, vroče je še.*

*Bruno. Kaj bereš?*

*Marija. Tisto knjigo, ki sem jo našla v šolski knjižnici, biografski roman o Sandru Botticelliju z naslovom *Primavera* ... in tremi Gracijami na ovitku.*

*Bruno zazdeha. Pa je kaj vredna?*

*Marija. Ja, še kar je zanimiva ...*

*Bruno. Kdo pa je avtor?*

*Marija. Podpisan je samo z inicialkama: M. U.*

*Bruno. Hm, kdo pa je to? ... Ni celega imena?*

*Marija odkima. Ne.*

*Bruno stopi do nje in vzame knjigo v roke. Čudno ...*

*Marija skomigne z rameni.*

*Bruno ji vrne knjigo. Bi mi prebrala kak odlomek?*

*Marija pokima in začne brati sedmo poglavje.*

# Premagati duha teže

(poglavje iz romana, prva slika)

Mojster Sandro Botticelli sedi za veliko hrastovo mizo v svoji slikarski delavnici na *Vii Nuovi* (danes je to *Via Porzellana*) in z rdečerjavo kreda senči risbo na kartonu. Ni več mlad, star pa tudi še ne: piše se leto Gospodovo 1482, torej so minila že štiri leta, odkar je »srečal Kristusa«. Dobro se spominja tistega strašnega leta 1478, ko je v mestu tekla kri, najprej v stolnici, potem po ulicah, palačah in nazadnje v mračnih ječah; kako se ne bi spominjal tistega vročega poletja, polnega muh, ko je moral nad vhodom v Dogano naslikati osem obešencev, pa meglene jeseni, ko so nad mesto prihajale sovražne vojske in potem še kuga ... Hvalabogu, zdaj je vse to minilo: véliki Lorenzo je s svojim pogumom in pametjo, seveda pa tudi z denarjem, rešil mesto ter zavladal s trdo, a pravično roko; Medičejci še nikoli niso bili bolj darežljivi do umetnikov, on sam skoraj vsak teden gostuje v njihovi palači na *Vii Largi*, pa tudi sicer naročila kar dežujejo, vsak malce premožnejši trgovec bi rad imel svoj portret, sliko žene, hčerke ... ampak zdaj jih mora zavračati, saj nima časa za portrete, ko je dobil novo naročilo od Medičejcev, še drugo sliko za poroko Lorenzovega mladega varovanca, gospodiča Lorenza di Pierfrancesca. Zdaj ga poznajo že vse Firenze, mojstra Botticellija, spoštljivo ga pozdravljajo kot kakega *gonfaloniera*, celo takrat, ko se mu pozno zvečer na poti iz krčme zapletajo koraki ... Učeni Angelo pravi, da znova prihaja zlata doba. O, da bi le prišla!

»Giovannino,« zakliče vajencu, »si že zdobil ves lazurit?«

Skuštrana glavica pogleda izza medeninastega možnarja v kotu delavnice: »Ne, maestro ... tako trd je.«

»Pohiti, potlej greš iskat še en bokal rdečega.«

»Saj hitim, kolikor morem.«

»Že prav ... in pazi, da ne izgubiš niti drobca, lazurit je drag.«

»Maestro,« previdno vpraša deček, »čemu vam bo modri prah? Kaj niso kamenčki lepši?«

Botticelli se zasmeje: »S tem prahom, ko ga zamešam v orehovo olje, dobim barvo ultramarin in z njo bom naslikal nebo, ki je lepše od vsega, kar vidiš na zemlji. Modri kamen se po latinsko imenuje *lapis lazuli* in modreci v njem vidijo simbol večnosti.«

»Kaj je to simbol, maestro?«

Slikar dvigne pogled z risbe. »Zdaj si me pa našel! ... Kaj je simbol? ... Simbol je nekaj, kar simbolizira ... kar pomeni nekaj drugega ... Sicer pa tebi tega ni treba vedeti. No, če te pa res zanima, prosi messerja Poliziana, naj ti razloži, ko pride spet naokrog. Angelo je precej bolj učen od mene.«

»Vendar ne zna tako dobro slikati,« se navihano nasmehne Giovannino.

»To pa res ne,« se na vsa usta zareži Sandro in obraz mu zasije v otroškem veselju. »Le pusti lazurit za pozneje in najprej prinesi vino!«

Deček skoči k mizi, pograbi prazen bokal, in ko mu mojster stisne srebrn kovanec v roko, steče skoz na pol odprta okovana vrata na ulico. Do najbližjega vinotoča ni daleč, saj je stara vinska klet, kjer nikoli ne zmanjka *chiantija*, takoj za ovinkom, na *Borgo Ognissanti*, v glavni ulici te mestne četrti.

Botticelli si ogleduje risbo, ki mu nastaja pod veččimi prsti. Glavne poteze zmeraj najprej nariše z ogljem, potem jih senči s kredo. Neverjetno zanesljivo vleče črte po kartonu, skoraj tako, kakor da bi *pisal*, ne risal.

»Še nikoli nisem naslikal kentavra,« zamrmra, »ampak če ga gospoda hoče, ga bo imela.«

Oblečen je v srajco iz grobega belega platna in široke hlače iz temnozelenega žameta, stisnjene pod kolena, obut pa je v elegantne usnjene *borzacchine*, ne prav nove, vendar izdelane pri enem najboljših čevljarjev na *Via de' Calzaioli*. Čez ramena je ogrnjen z gosposkim, na ovratniku zlato obrobjenim, čeprav že malce oguljenim pomladnim sukničem iz dragocenega škrlata, z *giubbettom*, ki je zdaj, sredi aprila,

pri večini premožnejših Florentincev že zamenjal volneno *guarnacco*. Svoje dolge rdečkaste kodre si je spel zadaj v čop, da ga ne bi ovirali pri delu. – Skratka, danes bi rekli, da je Sandro napol boem, napol gizdalin.

Popoldansko sonce, ki še ni zašlo za slemenom cerkve Vseh svetnikov, sije skoz rešetkasto okno v delavnico in riše križasto mrežo na belo, skoraj seženj široko in precej več kot seženj visoko platno: napeto na stojalu, čaka na mojstrove poteze, ki zdaj šele skicirajo figure za novo sliko. Poleg velike delovne mize, polne kartonov in pergamentov, ki stoji sredi sobe, pravzaprav že skoraj dvoranice s steklenimi okni in umetelno stesanimi tramovi, je tu še manjša miza s predali, polna čopičev in glinastih lončkov za barve, nad njo pa vitrina s posodicami za rudnine in pigmente, olja in topila. V ateljeju vlada kljub »ustvarjalnemu neredu« presenetljiv red, kakor da ne bi bilo nič prepuščeno naključju – nasprotno pa z ulice prihaja mešanica najrazličnejših glasov, od otroškega kričanja, občasnega drdranja kočij, topotanja konjskih podkev po uličnem tlaku, klopotanja vodnih koles, ki v kanalu na *Borgu Ognissanti* poganjajo tkalske statve, vse do globokega zvona, ki ob polnih urah zadoni v bližnjem cerkvenem zvoniku.

Sandro ustavi svojo plešočo roko, odloži kredo in premišluje. Odkar je dokončal *to* sliko, svojo največjo in najlepšo, se ne more prav dobro zbrati za nova naročila – še vedno je z mislimi ujet v *njej*, čeprav se je zaklel, da se je ne bo več dotaknil s čopičem. Zato jo je tudi prekril z zagrinjalom, prav zanjo je šel kupit k Bardiju tri dolžinske sežnje najfinejše svile, kajti *ona* mora biti zakrita, dokler je še tu, v tej zanjo preveč zanikrni delavnici, dokler je mladi gospod Lorenzo ne odnese k sebi v palačo. Videl jo je že, skoraj ni mogel verjeti svojim očem, potem pa je rekel, da jo bo prišel iskat šele tistega dne, ko pripelje domov nevesto, da bo presenečenje popolno. Poroka je napovedana za prvo soboto v maju, toda zdaj, ko je stara gospa Lukrecija tako hudo bolna, bo morda, sam Bog ve, treba Lorenzovo poroko odložiti ... S temi mislimi se Sandro ozre k zadnji steni svoje delavnice, kakor da bi

se hotel prepričati, ali je *ona* še tam, pripeta na veliko stojalo, izdelano prav zanjo. Seveda je še tam, *Primavera*, prekrita z zeleno svilo, skrivnostna.

Tedaj nekdo potrka po vratih, trije udarci s tolkačem prebudijo Sandra iz sanjarjenja. – »Da, le naprej!« zakliče, vendar prišlec spet potrka. Sandru se zdi čudno, zakaj človek znova trka pred napol odprtimi vrati. Se morda šali Giovannino? Toda fant si ne bi upal tako šaliti z njim, saj ve, da mojster nerad vstaja, če res ni nujno ... »Naprej!« ponovi Sandro in tedaj izza vrat pokuka glava z visokim *cappellettom*. Od mize se vidi zgolj silhueta, obraz je v senci, ni ga še mogoče prepoznati, očitno pa trka nekdo, ki ne zahaja prav pogosto sèm, zato Botticelli vendarle vstane in se s svojim rahlo šepajočim korakom napoti k vratom.

»Marco, ti si!« vzklikne, ko prepozna prišleca. »Koliko časa se nisva videla ... dve leti?«

»Res, od takrat, ko si v *Ognissanti* dokončal fresko svetega Avguština, ki ga je naročila moja familija.«

»Da, da, tisto je bil zame praznik ... Pridi noter, kaj čakaš?«

Prišlec, šjor Marco Vespucci, sname klobuk in stopi čez prag do slikarja, ki ves vesel, malone vzhičen objame mladostnega vrstnika, potem pa se odmakne in ga premeri s pogledom: »Saj si postal pravi svetovni popotnik, novi Marco Polo!«

»Zadnje čase sem bil res precej po svetu, trgoval sem vse tja do Egipta, toda na Kitajsko me še ni zanesla pot,« se prestopa Marco s klobukom v roki, oblečen v dragoceno izvezen, povsem nov *giubetto*. »Ampak moj brat Amerigo nenehno fantazira o krajši morski poti v Indijo in Kino.«

»O tem sem nekaj slišal od tvojega strica Giorgia Antonia, nedavno sem ga srečal v vili Careggi na Ficinovem predavanju. Ficino je govoril o Platonovem pojmovanju lepote, tam je bil tudi sam Lorenzo, ki je prebral svojo novo pesem, posvečeno Apolonu ...«

Marco ploskne Sandra po rami in se nervozno zasmee: »Seveda, stari moj, ti si medtem postal pomemben človek! Vsi te poznajo, hodiš v Platonsko akademijo ...«

»Ah, ne, Marco, ne govori tako, ti me poznaš od otroštva, nisem se mnogo spremenil. Hodim že tja, med učenjake, razumem pa jih bolj malo.«

»Tebi se ne ljubi razumeti, če bi hotel, bi že lahko ... No, ampak kaj je o naju z bratom rekel stric Giorgio? Prebral je dosti knjig, on bi že moral vedeti, kako se pride na drugi konec sveta.«

»Hm ... nisem prepričan, da to piše v knjigah,« okleva Sandro, »zdi pa se mi, da je rekel, da bi bilo sicer *možno* priti okrog sveta, vendar je to komaj verjetno ... Toda pustiva to, saj nisi prišel k meni filozofirat, ali pač?«

»Ne, ne ...« odkima Marco, nekaj časa molči in potem reče: »Slišal sem, da ti je umrl oče ... moje sožalje.«

»Da, hvala,« vzdihne Sandro. »Ko umre oče, ostaneš zelo sam, čeprav je bil moj oče že star in betežen ... Takrat sem prišel iz Rima, komaj da sem še ujel pogreb, potem sem nekaj dni taval po mestu, po beznicah in tistih hišah ...«

»Zakaj pa se nisi vrnil v Rim? Si že končal freske pri papežu?«

»Ah, Rim! Nič dobro se nisem počutil tam, jaz ne morem brez Firenc ... pa tudi pogrešajo me ne, gospodje kardinali, saj mnogi slikarji, tudi boljši od mene, čakajo v vrsti, da bi poslikali tiste velikanske sobane ... Veš, Marco, v Rimu je vse preveliko: razvaline, stebri, oboki, cerkve ... saj je tudi naš *Duomo* velik, ampak drugače, lepše ...«

»In potem si se lotil dela doma, slišal sem, da si že dokončal veliko sliko.«

»Da, res je velika! Še dobro, da sem v tistih dneh po očetovi smrti kmalu dobil od Lorenza mlajšega naročilo ... Si moreš misliti, Marco, naročilo zanjo, za mojo največjo sliko, o kateri sem prej samo sanjal! Glej, tamle zadaj stoji, pod zelenim zagrinjalom, dokončana, popolna, nebeška! Zaljubljen sem se vanjo, zato sem jo prekril ... da je ne bi gledal vsak dan ... da me ne bi preveč bolelo, ker je samo slika.«

Sandro se je razvnel in njegove velike, sinjemodre oči komaj zadržujejo solze – Marcove temnorjave pa se zabli-

skajo, kakor da se je v njem prebudila pritajena strast: »Naročilo ... *zanjo*?«

»Vse ti razložim, kolikor pač morem,« reče Sandro in povleče prijatelja za sabo k mizi. »Pridi, usedi se z mano, da se pogovoriva. Moj Giovannino je šel po vino, moral bi se že vrniti.«

In res se kuštravec prav tedaj vrne s polnim bokalom *chiantija*. Plašno pozdravi mojstrovega gosta in odpre dlan, v kateri so trije bronasti novci.

»Kar obdrži jih,« reče mojster in mu pomigne, naj ju pusti sama. Fantu ni treba dvakrat reči, široko se zasmije, ves vesel, da mu danes ni treba več tretji lazurita, in hitro kot maček smukne skoz vrata nazaj na ulico.

Botticelli nalije rdečega vina v čaši, in šele potem, ko nazdravita in spijeta do dna, opazi, kako se Vespucciju bliškajo oči. »Ja kaj pa ti je?« ga vpraša skoraj strahoma.

Marco molči, videti je, kakor da bo iz njega bušnil plamen.

»No, kaj ... si me prišel ubit?« se živčno zasmije Sandro.

»Ni mi do šale ... Ko sem maloprej stal tu pred vrati, še nisem vedel, ali te bom mahnil ali objel ... pa sem te objel.«

»Ampak kaj sem ti storil, Marco, za božjo voljo, povej!« vzklikne Sandro.

»Ljudje pravijo ... v mestu se govori ... da si naslikal Simonetto!«

Osuplemu Botticelliju zdrsne čaša iz roke. »Simonetto? *Tvojo* Simonetto? Saj je umrla pred leti, koliko let je že ...?«

»Kaj *tista* ni Simonetta?« dihne Marco.

»Katera?« zbegano vpraša Sandro.

»Ja, tista ... tam pod zagrinjalom!«

Zdaj se slikarju posveti, kaj muči Vespuccija. »Ah, ne ...« reče in zamahne z roko. Njegov dobrodušni, hruskasti obraz se še bolj razširi, ko se zasmije. Potem se seže h bokalu in znova napolni obe čaši.

Nesrečni vdovec pa si zakoplje obraz v dlani, skrušen in osramočen. Botticelli ga tolaži: »Ne muči se, Marco, davno je že ...« toda Vespucci se ves pretresen zazre vanj, oči mu še vedno gorijo: »Oprosti, Sandro ... ti ne veš, kako trpim ...



kako jo pogrešam! Kamorkoli grem, tudi čez morje, povsod me spremlja njen obraz, povsod me gledajo njene oči ... Ne bi prenesel, da bi njena podoba visela nad neko tujo posteljo, četudi medičejsko ... Saj veš, že takrat, na turnirju, ko jo je Giuliano – ta nesrečni Giuliano – izbral za svojo damo, sem trpel, čeprav sem vedel, da je bilo njegovo viteško dvorjenje le igra, čeprav sem videl, kako je Simonetto, revico, ki jo je smrt že grabila k sebi, razveselila vloga prve dame turnirja ... Potem je šlo samo še navzdol, venela je, venela ... Oh, Sandro, ne smem se spomniti tistih dni!«

»Pa kdo ti je rekel, da je *tista* na moji sliki – Simonetta?«

»Pusti, saj ni važno ...«

»Vseeno me zanima.«

»Rečeno je bilo mimogrede, brez slabih misli. Včeraj zvečer sem v Frascatijevi kleti srečal Poliziana, ki je zabaval skupino študentov. Prisedel sem in Angelo me je predstavil kot tvojega sošolca, šalil se je, da sem zate reševal račun-ske naloge, ti pa da si zame risal ... vse dokler nisi naslikal moje Simonette ... in potem je recitiral nekaj svojih verzov, saj veš, *Stanze per la Giostra*, v katerih opeva njeno lepoto. Bil je že precej pijan in res ni nič slabega mislil, mlad je še in naiven kljub svoji učenosti, in ko sem ga vprašal, *kdaj* si ti naslikal Simonetto, mi je rekel, da *nedavno* ... in da je slika tako čudovita, da takšne umetnine še ni videlo človeško oko! Omotičen sem odšel iz krčme, hodil sem ob Arnu, prišel na most in se hotel vreči v reko, a nisem imel poguma ... Zjutraj pa, ko sem vse dobro premislil, sem se odločil, da lepo v miru stopim do tebe in te prosim, da ji spremeniš poteze, preden jo oddaš Lorenzu ... vendar zdaj, če *tista* na sliki ni Simonetta, tako ni važno ... res, oprosti mi!«

»Že prav, saj vem, da ti je hudo,« zamrmra Botticelli, vino mu je že malce stopilo v glavo, a kljub temu ga še naprej hlastno pije. – »Jo želiš videti?« nenadoma vpraša Vespuccija.

»Počakaj malo, da se pomirim,« odvrne Marco, vstane, stopi gor in dol po delavnici, ogledujoč si slikarski pribor in številne risbe, ki ležijo na dolgi mizi. Sončni žarki sijejo v dvoranico že skoraj vodoravno, kmalu jih bo presekalo cer-

kveno sleme. Marco se vrne k mizi: »Katera pa je *tista* – če ni Simonetta?« strmo vpraša Sandra, ki se igra s koščkom krede.

»Zakaj misliš, da mora biti na sliki prav neka določena ženska?«

»Jaz vem, da je tako: na tvojih slikah so obrazi vselej *resnični*, sicer ne bi bili tako živi, tako lepi ...«

Botticelli, ki mu hvala očitno godi, zabruna: »A, tako.«

Marco, zdaj že precej mirnejši, vztraja: »Torej – katera?« Sandro sprazni še eno čašo. Smehlja se in molči.

»Je to skrivnost?« vpraša Vespucci.

Slikar patetično pribije: »Da, to je skrivnost, moja največja skrivnost ... ki bo vedno ostala skrivnost!«

»Četudi ljudje govorijo ...«

»Naj govorijo, kar hočejo. Slišal sem celo, da pravijo o meni, češ da potihem, naskrivaj, sredi noči, slikam samo prvo damo Firenz, Lorenzovo Clarice ... zaljubljen naj bi bil vanjo, že odkar sem jo pred mnogimi leti prvič videl na tistem gala sprejemu pri Tornabuonih ... in zdaj naj bi jo slikal po spominu, mlado in lepo, kot je bila takrat ...«

»Saj bi Lorenzo vendar izvedel ... in te zmlel v prah!«

»Misliš? Le zakaj? Kaj mu jaz morem?« se Sandro grenko nasmehne.

Vespucci nejeverno zmajuje z glavo, medtem ko potegne iz žepa majhno okroglo škatlico, okrašeno z arabeskami; iz nje natrese na roko ščepec belega prahu in si ga povleče v nos.

Botticelli se ne zmeni za vzhodnjaško novotarijo in nadaljuje: »Pa ne samo to – govorijo tudi, češ da skrivoma slikam Cornelio, saj veš, tisto znano plemiško kurbo, ki je skoz okno kočije kazala svoje dolge noge, vse gor do kosmate pičke, in to ob belem dnevu sredi *Piazze della Signoria*, potem pa je zbolela za kugo in jo preživela z brazgotinami po vsem telesu ... in zdaj naj bi jaz slikal njen akt v naravni velikosti, seveda na njeno lastno željo, za vrečo zlatnikov naj bi jo popravljaj po spominu, da bi bila spet lepa kot nekoč, da bi se lahko videla kakor v ogledalu, pred kugo ... ha, ha!«

»Ampak Sandro!« se zgrozi Marco, »le kaj govoriš? Kako moreš!«

»Kaj, kaj!« se reži Botticelli, »mar misliš, da sem svetnik? Pokvarjen sem do dna duše, samo še slike me rešujejo ... Ko bi ti vedel!«

»Vedel kaj?«

»Kako hrepenim, kako si želim prave ženske, resnične ljubezni! Vse bi dal zanjo, vse! Tudi slike ...« zaihti slikar kot nebogljen otrok.

»Sandro, pomiri se ... Kaj ti je? Ženske te vendar obožujejo, noge bi ti poljubovale!«

»Noge!« krikne Botticelli s studom in besom, »prav si rekel: noge – pokvečene noge šepavca!«

Vespucci spozna, da ga je polomil, vstane in se približa nesrečnežu, tedaj pa Sandro, ki se potolaži prav tako hitro, kot se je razžalostil, mirno nadaljuje:

»Da, ženske me obožujejo ... vendar ne mene, moje slike obožujejo. Glede mene pa so le radovedne, kaj se skriva pod oblačili človeka, ki zna naslikati tako zapeljive svete podobe. Moj dragi učitelj, fra Filippo Lippi – Bog mu daj večni pokoj – je znal potešiti žensko radovednost, znal je v ženskah razvneti strast, jih zapeljati ... jaz pa, kako naj se, takle šepavec, sprehajam s kako damo po *Vii Larga*, ne da bi se mi za hrbtom vsi smejali?«

»Sandro, saj ni tako hudo, še opazi se ne ...«

»Ah, kaj ne! Prav dobro vem, kaj ljudje vidijo v meni ... in čeprav sem osvojil srce samega Lorenza, se moram pri ženskah zadovoljiti z deklinami ... posipam jih z zlatniki, one pa se vulgarno režijo in mi odpenjajo hlače ... No, seveda, tudi kakšna lepa se najde med njimi, nova, še nedolžna ... ampak kaj, ko je kmalu taka kot vse druge ... Ah, ženske, ženske! Sovražim jih, še bolj pa jih ljubim! Usojone so mi – tako kot slike.«

»Kaj naj ti rečem ... saj veš, kako sem ljubil Simonetto ... in zato sem nesrečnejši od tebe.«

Botticelli mahoma vstane in odreže: »Dovolj je bilo cmerjenja! Malce me počakaj, ko se vrnem, ti pokažem sliko.«

Vespucci ostane sam v slikarjevi delavnici, zamišljen lista po mojstrovih risbah, toda sončnim žarkom hipoma prereže

pot sleme cerkve *Ognissanti* in v prostoru se zmrači. Marco se spomni, kako se je Simonetta bala teme, posebno takrat, ko ni več mogla vstati ... »Kako je to krivično!« vzklikne v sebi, »zakaj je prav ona morala umreti?« Da, dobro razume Sandra, saj se mora tudi on sam, sin ugledne družine Vespucci, sprijazniti z deklinami, ki jih globoko prezira, čeprav niso nič krive. Pravzaprav sovraži le samega sebe. Zakaj si dela sramoto? Zakaj je danes prišel sèm? Saj tudi če bi bila *tista* na sliki res Simonetta, kaj bi bilo slabega v tem? Davno je že, odkar je umrla ... in davno ni več njegova, samo domišlja si, da Simonetta še zmeraj živi v njegovi duši, v resnici pa le sam v sebi nosi *svojo* podobo njenega svetlega obličja. In ta trenutek si zaželi, da bi bila *tista* na sliki vendarle prav ona – Simonetta.

Slikar se kmalu vrne, v roki nosi baklo, s katero prižiga sveče po svoji delavnici. Sandrovi dolgi rdeči kodri so premočeni, tudi po obrazu je ves moker: osvežil se je, da bi se streznil. Zdaj prinaša ogenj dvema medeninastima sedmeroramnima svečnikoma, ki stojita na obeh straneh zagrinjala. Botticelli, samotnež in medičejski dvorni slikar, pripravlja presenečenje za svojega gosta – in ne zaman: ko zagrinjalo pade, Vespucci obstane kot uročen.

»Kako je lepa!« slednjič dahne, poln občudovanja.

Sandro dvigne baklo, da bi v ognjeni luči čim bolj zasijal *njen* obraz, ob tem pa se zasmeje kot blaznež. Tančice na telesih Gracij valovijo v soju sveč.

»Takšne slike še ni bilo na svetu!« zašepeta Marco.

»*Primavera* je prva ... prva in resnična: *prima vera*,« se priduša Sandro.

»... in res ni Simonetta, čeprav ...«

Botticelli se s strastnim, pričakujočim pogledom ozre v Vespuccija.

»... čeprav se mi zdi, da ima tudi nekaj njenih potez: prepoznal sem njen pogled, njeno milino ... in zdaj mi je žal, da ji ni še bolj podobna,« šepeta Marco.

Sandro se spet zasmeje, zdaj povsem otroško, s svojimi toplimi modrimi očmi in velikimi ustnicami. »Seveda je

podobna Simonetti, a ne samo njej, ampak tudi Clarice, Corneliji, poganski Veneri, pa tudi Semiradi, nevesti mladega Lorenza, ki je sploh še nisem videl ... in navsezadnje celo sami Devici Mariji!«

»Ne skruni imena Naše Gospe, Sandro!« ga pokara Marco.

»Saj ne skrunim ... saj tu ne gre za vero ... Marijo in Venero lahko združi samo umetnost.«

»Kdo pa sta mladeniča na levi in desni strani slike?«

»Na levi si ti, na desni sem jaz,« se smeje Botticelli, »Merkur in Zefir.«

»Ne, Sandro, zares te vprašam ...«

»Jaz pa ti zares odgovarjam,« se veseli slikar, potem ko zatakne baklo v bronasto vazo, da plameni gorijo iz nje kot šopek ognjenega cvetja.

»Ali ti je pri načrtu za sliko pomagal Poliziano, morda tudi Ficino?«

»Seveda sta mi pomagala, predvsem Angelo, ki mi je zapisal kup lepih latinskih verzov o Veneri, Merkurju, Gracijah in Flori, pa tudi o Zefirju ... saj zna na pamet Vergila, Horaca, Ovida ... medtem ko je filozof Marsilio bolj iz ozadja komentiral njihov simbolni pomen ... vendar, dragi moj Marco, to so bile samo bergle moji domišljiji, mojemu notranjemu videnju, ki je porodilo *Primavera*.«

»Videnju?«

»Da,« prikima Botticelli: »Nekega jutra, ko se je pomlad komaj začela, sem se zbudil pred zoro in šel na vrt palače, v kateri sem bil v gosteh. In glej, tam na travi, med cvetkami, lovorji in oranževci, so plesale boginje: neslišno, očarljivo, ljubeče so drsele po kapljicah jutranje rose, ob njih pa sta stala dva mladeniča, ki sta varovala nebeški vrt, vsak s svoje strani ... in sredi plešočih boginj je bila *ona*, lepa Gospa, sama Pomlad, stala je tam v dolgi beli *gamurrini*, kakor nevesta, ogrnjena s škrlatnim plaščem, nad njo pa je lebdel ptič kakor golob na nabožnih slikah ... Zaklical sem *njeno* ime, pogledala me je z neznansko milino, nasmehnila se mi je – in tedaj sem se onesvestil. Še danes ne vem, ali sem ta prizor zares videl ali samo sanjal.«

»Misliš, da poganske boginje zares obstajajo, poleg našega krščanskega Boga?«

»Kaj jaz vem ...« se nasmehne slikar, »pozneje sem svoje videnje opisal mlademu Lorenzu di Pierfrancescu in njegovi družbi v vili Castello. Lorenzo se je tako navdušil za moj privid, da mi je nemudoma naročil, naj ga naslikam za njegovo poroko v mesecu maju. Naj stane, kolikor hočem, je dodal. Tam je bil tudi Poliziano, ki se je ponudil za svetovalca ... in zdaj je slika tu, dokončana, popolna ... toda le človeški posnetek tiste nebeške popolnosti ...«

»Kako je čutna!« se Marco navdušuje, »kako žive in vabljive so pomladne deklice!«

»Čutna?« se malce odsotno začudi Botticelli. »Seveda je čutna, vsaka dobra slika mora biti čutna. O *njej* pa bi rajši rekel, da mi pomeni beg od čutnosti: ob *njej* sanjam o nadčutni lepoti, ki veje skozi minljivo zemeljsko čutnost ... tako kakor nevidni vetrič veje skozi tančice plešočih Gracij.«

»Sandro, zdaj sem jo videl, zdaj lahko grem ...« reče Vespucci, objame slikarja za slovo in se odpravi k vratom. »Res mi oprosti!«

»Ah, le zakaj ...« vzdihne Botticelli, in ko se vrača k svoji delovni mizi, komaj opazno šepajoč, zamrmra: »Premagati duha teže ... prav to je najtežje!«

In preden se znova loti skiciranja, se rdečelasi genij z gorečim pogledom še enkrat ozre gor k *njej*. Ves lep in ponosen je ta hip, kakor poganski bog, ki se po nočnih bakanalijah prebudi v novo jutro, vstane iz teme in zapleše v luči, ves preroben.

## » Nad gibljivo dušo je negibni angel«

Brunov filozofski esej o duši in umu v Ficinovi *Platonski teologiji*

Marsilio Ficino (1433–99), najpomembnejši renesančni filozof v času Lorenza de' Medici, voditelj »Platonske akademije« v Firencah, je pisal svoje veliko filozofsko-teološko delo *Theologia Platonica* s podnaslovom *De immortalitate animorum* (O nesmrtnosti duš) v sedemdesetih letih *quattrocenta*, izšlo pa je 1482, torej istega leta, ko je Botticelli domnevno dokončal *Primavero*. Glavni Ficinov namen v tem delu je bila ponovna in obenem nova združitev platonizma s krščanstvom, predvsem pri dokazovanju nesmrtnosti duše. Paul Oskar Kristeller, velik poznavalec renesančne filozofije, je imenoval Ficina »filozof nesmrtnosti« [Kristeller (1), 189], ki je s svojo *Platonsko teologijo* poskušal med drugim zavreti rastoči vpliv »averroistov« na evropskih univerzah (v Padovi, Bologni, na Sorboni idr.), namreč tistih aristotelikov, ki so pod vplivom arabskega filozofa Averroësa (Ibn Rušd, Cordova, 12. stol.) razumeli Aristotelov nauk o človeški duši tako, da je duša neločljivo povezana s telesom in zato umrljiva, medtem ko je neumrljiv v vseh dušah živeči duh ali um, ki pa ni individualen, ampak skupen. Kristeller ugotavlja, da je bil Ficino nasploh proti prizadevanju aristotelikov, da bi ločili filozofijo od teologije, razum od vere – torej proti renesančnemu »razsvetljenstvu«, ki je doseglo svoj vrh na začetku *cinquecenta* s kritičnim aristotelizmom Pietra Pomponazzija in ga je potem Cerkev dokončno zavrnila na lateranskem koncilu (1513) z obsodbo averroizma ter razglasitvijo dogme o nesmrtnosti duše.



»Ficino je bil prepričan, da averroistični nauk o eno(tno)-sti uma <*unity of the intellect*> spodkopava nesmrtnost duše in s tem tudi celoto krščanske teologije, ker je menil, čeprav morda zmotno, kakor že mnogi teologi pred njim in po njem, da je nesmrtnost duše nosilni steber krščanskega teološkega nauka.« [Kristeller (1), 189]

Tu bomo pustili ob strani razpravo o vprašanju, ali je nesmrtnost individualne duše za krščanski nauk bistvena ali ne – čeprav se nagibamo k mnenju, da je bistvena – ampak nas bo bolj zanimalo nekaj drugega: kako je Ficino skušal uskladiti platonsko krščanstvo s poganskim platonizmom, še posebej glede odnosa med dušo in angelom, med gibljivo in negibno duhovno »hipostazo«, če uporabimo novoplatonski izraz. Poprej pa se vseeno malce pomudimo pri glavnem Ficinovem »zastavku« v *Platonski teologiji*, pri njegovem dokazovanju nesmrtnosti človeške duše.

Že »božanski Platon« je v *Fajdonu*, v senci Sokratove smrti, dokazoval nesmrtnost duše in se pri tem skliceval predvsem na njeno enost, nedeljivost, »nerazpadljivost«. Toda kot so svojega duhovnega očeta razumeli novoplatoniki, predvsem Plotin, se duša, ki je po sebi čista in nesmrtna, »spušča« v čas, gibanje in minljivost, čas pa jo nedvomno zaznamuje in odtuja od njenega pravega domovanja v večnem umu, v Enem, h kateremu se potem, izgubljena v svetu, vrača in po njem hrepeni – in tako se novoplatoniku znova zastavi vprašanje, ali je duša, ki nam je tostran dana kot gonilka gibanja in življenja telesa ter povezovalka sicer razpršenih duševnih vsebin, ravno tako nesmrtna kakor tista prvotna, čista, v večnosti uma skrita duša? Ali pa sta to dve različni duši, nesmrtna umska (onstranska) in smrtna »življenjska« (tostranska)? Toda če duša ni le razdvojena med zemljo in nebom – kar gotovo je – marveč zares dvojna, se s to domnevo ne izmaknemo odgovoru na vprašanje, katera od »obeh« duš preživi smrt telesa, ampak se vanj še bolj zapletemo. V labirintu številnih dokazovanj, skozi katerega nas Ficino vodi v osemnajstih knjigah svoje *Platonske teologije*,



se je treba ustaviti pri eni izmed ključnih misli florentinskega modreca, namreč, da je duhovno zrenje (*contemplatio*) tista spoznavna vez, ki »gibljivi duši« (*anima mobilis*) omogoča vzpon k »negibnemu angelu« (*angelus immobilis*) in ji s tem odpira vrata v nesmrtnost.

Kristeller ugotavlja, da je glavni Ficinov argument za nesmrtnost duše njena zmožnost kontemplacije, ki je na tem svetu sicer nepopolna, vendar kontemplacija kot *telos* človeške duše »zahteva« svojo popolno uresničitev, namreč »vzpon v zrenju k neposrednemu uzrtju Boga« [Kristeller (1), 189], če pa je najvišje zrenje za dušo teleološko »nujno«, potem iz njenega kontemplativnega telosa »analitično« sledi njena nesmrtnost – kako naj bi duša sicer, če ne bi bila nesmrtna, dosegla svoj cilj, uresničila svoj telos? Kristeller v neki drugi razpravi razlaga ta za naš čas nenavadni Ficinov argument takole:

»Notranje izkustvo kontemplacije je za Ficina postopni vzpon duše k njenemu najvišjemu cilju, k neposrednemu spoznanju Boga. Vendar v skladu z novoplatonsko tradicijo Ficino dopušča, da zmorejo le redki modri ljudje v času zemeljskega življenja za kratek čas doseči ta najvišji cilj. Ker pa je ravno to neposredno spoznanje Boga postavljeno vsem človeškim bitjem za najvišji cilj in je smoter vseh naših duhovnih prizadevanj, ne zadostuje misel, da ga lahko le za nekaj redkih in bežnih trenutkov dosežejo samo nekateri ljudje. Če naj bo ideal kontemplativnega življenja priznan kot veljaven za vse ljudi, moramo postulirati prihodnje življenje, v katerem bodo mnogi trajno in neminljivo dosegli najvišji cilj kontemplacije – videnje in uživanje <*vision and enjoyment*> Boga. Prav to je eden izmed najpogostejših in najbolj prepričljivih Ficinovitih argumentov za nesmrtnost duše.« [Kristeller (2), 96]

Pred to razlago pa Kristeller navaja tudi kulturnozgodovinsko motivacijo, ki je renesančnega humanista Ficina vodila k dokazovanju nesmrtnosti individualne človeške

duše: »Po mojem mnenju je pojem nesmrtnosti v renesančni teologiji in metafiziki postal tako pereč zaradi individualizma tega obdobja, tj., zaradi težnje po pripisovanju zelo velikega pomena konkretnim in individualnim lastnostim ter izkušnjam vsakega posameznika ...« [prav tam, 95]. S tem se ni težko strinjati, veliko težje pa je dandanes, dobri dve stoletji po Kantovih kritikah, sprejeti logično veljavnost oziroma metafizično nujnost Ficinovega »močnega dokaza«, saj v njegovi platonski »dedukciji« sledi nesmrtnost duše iz domnevno očitne resnice, da je kontemplacija njena najvišja, opredeljujoča, »formativna« zmožnost – vendar *zgolj* ob predpostavljene veljavnosti kozmične teleologije, *zgolj* če smo prepričani, da je svet umen, smotrni, v svojem logosu in telosu dober, se pravi, božanski, in *če* to privzamemo, potem ni več brezupno težko izpeljati oziroma dokazati trditve, da je individualna duša nesmrtna: saj le kako bi bila v umnem svetu sploh lahko smrtna? Kajti če bi bila smrtna, njen svet ne bi bil več umen, v nasprotju s predpostavko, *ergo* ...

Čeprav je bil Ficino s svojim prepričanjem v platonski kozmos izrazito klasičen, tradicionalen, za uradno cerkveno teologijo v splošnem sprejemljiv in z dokazovanjem nesmrtnosti duše dobrodošel (drugače kot Pico della Mirandola ali Pietro Pomponazzi ali, stoletje pozneje, Giordano Bruno), pa vendar lahko rečemo, da je bil tudi Ficino neke vrste renesančni »razsvetljenec«, toda v povsem drugačnem, pravzaprav celo nasprotnem smislu kot averroisti – srednjeveško sholastično teologijo je skušal razsvetliti s platonskim soncem, in sicer tako, da je tradicionalne srednjeveške domišljajske in miselne figure, na primer svetnike in angele, navsezadnje celo troedinega Boga, uzrl prerojene v luči stare, »pristne« modrosti, namreč tako, da jih je v duhu izenačil s platonskimi paradigmami, arhetipi in idejami. Sam se še ni mogel jasno zavedati vseh posledic te izenačitve, namreč, da v luči platonskega sonca srednjeveški krščanski imaginarij ni le »razsvetljen«, ampak neizogibno tudi »presvetljen«, prepuščen filozofskemu logosu, s tem pa tudi nepreklicno oropan svoje religiozne neposrednosti in primarnosti. Kajti renesančnemu

platoniku gre predvsem za filozofsko, kontemplativno zrenje duhovnih bitij, tudi Najvišjega, šele potem za vero vanj; pri Ficinu se Avguštinova maksima *Crede, ut intelligas* (Veruj, da bi doumel) radikalno obrne v *Intellige, ut credas* (Doumi, da bi verjel), seveda pa tu ne gre za golo razumevanje, temveč za umsko zrenje ter za intuitivno, »nadumsko« zlitje z Enim, Bogom – ki kljub svojemu platonsko »poganskemu« duhovnemu izvoru ostaja pri Ficinu nedvomno krščanski Bog, Jezus Kristus. Lahko pa rečemo, da je Ficinov obrat od vere k umu precej bolj radikalen od »racionalizma« visoke sholastike, denimo, Tomaža Akvinskega, ki še danes velja za glavnega tvorca katoliške »pozitivne« teologije. V sholastiki je bila filozofija, kot pogosto pravijo, *ancilla* (dekla) teologije, medtem ko se v renesančnem platonizmu njun odnos pravzaprav obrne, kajti filozofija zmagoslavno stopi na prvo mesto in se sama razglasi za teologijo, kot nam pove že naslov največjega Ficinovega dela: *Theologia Platonica*. In ravno v tem obratu od Svetega pisma kot vira vse spoznavne gotovosti k »božanskemu Platonu« (in drugim predkrščanskim »pristnim teologom«, npr. Hermesu Trismegistu, Zoroastru itd.) je bila skrita daljnosežna »razsvetljenska« gesta florentinskega novoplatonizma, ki sega daleč naprej v novi vek, vse do sodobnih razprav o odnosih med filozofijo, mitologijo in religijo. – Zgodovinar renesančne filozofije Charles H. Lohr je o Ficinu med drugim zapisal:

»S tem obratom k metafiziki je florentinski platonizem postal edinstven fenomen v zgodovini filozofije. Med dejavniki, ki so vodili v tak razvoj, je bila nemara najpomembnejša potreba po izoblikovanju takšnega religioznega verovanja, ki bi bilo širše od srednjeveškega latinskega krščanstva. [...] Potreben je bil takšen pristop, ki bi se izognil fideizmu nominalistov, sekularizmu averroistov in klerikalizmu, prisotnemu v ozadju krščanskega aristotelizma tomistov.« [Lohr, 570–1]

Na to misel bi lahko navezali razpravo o tem, zakaj je v novoveški katoliški teologiji prevladal Tomažev aristotelizem, ne pa Ficinov platonizem. Lahko bi se tudi vprašali, ali bi bil v primeru prevlade renesančne platonske misli nadaljnji razvoj krščanstva bistveno drugačen? Morda manj dogmatski, bolj odprt ne samo do poganske »pristine modrosti«, temveč tudi do simbolnega, metaforičnega razumevanja Svetega pisma? Bi takšen razvoj krščanstva v novem veku omogočil večje razumevanje in sodelovanje med svetovnimi verstvi? Ob tem se lahko tudi vprašamo, ali je Lutrova reformacija s svojo doktrinarno in moralno strogostjo zavrla duhovni razvoj »odpiranja« krščanstva, ki se je tako obetavno začel v zlati dobi florentinske renesanse? Ali pa se je povratek k dogmatski strogosti zgodil že pred Lutrom, ob koncu *quattrocenta*, ko je karizmatični pridigar Girolamo Savonarola sredi Firenc klical k ponovni in še veliko bolj dosledni vzpostavitvi srednjeveške teokracije, ob tem pa s svojo heretično gorečnostjo poosebljal upor proti tedanjemu izprijenemu in oblastiželjnemu papeštvu ter najavljal rojstvo protestantizma? Le ugibamo lahko, kakšen bi bil nadaljnji duhovni razvoj Evrope in z njo tudi vsega sveta, ko bi bila takrat katoliška Cerkev prevzela Ficinovo filozofsko teologijo kot celoto, ne samo njegovo dokazovanje nesmrtnosti duše. Mar to preprosto ni bilo mogoče? Mar je bil Ficino zgolj nekakšen fantast, utopični idealist, zazrt v odrešujočo »pristno modrost«, ki naj bi v vseh časih in kulturah spoznavala večni in nespremenljivi logos, božanski svet idej, presijan z najvišjim Enim-Dobrim?

Morda ficinovski obrat dolgoročno res ni mogel obstati. Seveda pa na takšna vprašanja ne moremo odgovoriti, ne da bi se prav kmalu sami zapletli v fantaziranje o tem, kakšna bi lahko bila novoveška duhovna zgodovina, ko bi se razvijala drugače, kot se je, namreč ko bi šel razvoj v tisto smer, ki jo je predvideval in si jo želel Ficino, pa tudi Pico in drugi renesančni »razsvetljenci«. Zato se rajši vrnimo k nekaterim ključnim mislim *Platonske teologije*, te žlahtne, s starodavno modrostjo navdihnjene epopeje nesmrtnosti – vendar se tudi pri prebiranju tega vélikega Ficinovega filozofskega dela rajši

izognimo metafizičnemu labirintu njegovih dokazov, predpostavk in sklepov, za katere nikoli ne moremo z gotovostjo trditi, da so nujno veljavni, zato postavimo »v oklepaj« tudi vprašanje, ali je duša resnično nesmrtna, in se na fenomenološki način vprašajmo, kaj Ficino pravzaprav misli, ko meditira o duši, in kaj, ko meditira o angelu, pa tudi, kako poskuša doumeti njuno zvezo ter odnos do Boga.

Najprej je treba povedati, da sta pri Ficinu tako duša kot angel vpeta v peteročleno hierarhijo ravni bivanja, v kozmološko oziroma ontološko strukturo, ki jo renesančni platonik povzema deloma po Plotinovih *Eneadah*, deloma po Proklovih *Prvinah bogoslovja*, vendar jo pod vplivom Dionizija Areopagita, morda tudi Skota Eriugene in še katerega srednjeveškega platonika cepi na krščansko metafizično teologijo. Naštejmo torej teh pet ravni, pet stopenj bivanja od spodaj navzgor [gl. Ficino (I), III.I.I]: prva je telo (*corpus*), za telesa je značilna mnogoterost, vsa telesa se med seboj razlikujejo in so potemtakem zgolj to, kar je »mnogo« (*multa*)\*; druga raven bivanja je »takšnost« (*qualitas*, kvaliteta, lastnost), takšnosti pri Ficinu žal niso povsem jasno opredeljene, zato povzročajo razlagalcem težave, lahko pa bi zanje rekli, da približno ustrezajo »drugim substancam« v aristotelški metafiziki ali univerzalijam v srednjeveški sholastiki, čeprav je boljše, da se omejimo na to, kar pove o njih sam Ficino, namreč, da je zanje značilna mnogoterost, ki pa je že tudi enovitost oziroma enost, so torej »mnogo in eno« (*multa et unum*), saj je vsaka takšnost prisotna v mnogoterosti kot ena, na primer belina na različnih belih telesih; tretja stopnja bivanja je duša (*anima*), ki je »eno in mnogo« (*unum et multa*), za duše je namreč značilna eno(vito)st, ki je obenem mnogoterost, saj je vsaka izmed mnogih duš v svoji naravi ena in tudi deleži na enosti uma, čeprav nepopolno zaradi svoje vezanosti na telo, gibanje in čas; četrta stopnja ontološke hierarhije je angel (*angelus*), ki je »eno-mnogo« (*unum multa*), saj je

\* V latinščini je *multa* množinska oblika srednjega spola, dobesedno torej »mnoga«, vendar ta izraz rajši prevajam z edninsko obliko »mnogo« zaradi razlogov, ki so razvidni v nadaljevanju.

tudi angelov mnogo, vendar je vsak popoln, negiben in večn, in tako na svoj način odraža božjo popolnost; prav na vrhu lestvice, na peti stopnji, pa je seveda Bog (*deus*), ki je čista enost, najvišje Eno (*unum*). – Vidimo torej, da se pri Ficinu celotna ontološka piramida hierarhično strukturira z relacijo *unum–multum*; od zgoraj navzdol se spušča stvarjenje, od spodaj navzgor se dviga spoznanje, na vrhu pa se véliki krog sklene; v platonizmu se vrh piramide oziroma sklenjenost kroga imenuje Dobro-Eno, v krščanstvu Bog.

Posebej značilen za renesančno pojmovanje duše pa je njen središčni položaj v tem hierarhično urejenem stvarstvu: duša je »vez« (*vinculum*) ali »povezava« (*connexio*) ali »vozel« (*nodus*) ali »sponka sveta« (*copula mundi*), ki spaja »spodnje« in »zgornje« ravni bivanja, tostranstvo in onstranstvo –

»Duša je vmesna stopnja stvari in vse druge stopnje, tako višje kot nižje, povezuje v eno, ko se sama dviguje k višjim in spušča k nižjim.« [Ficino (I), III.2]

– in s tako eminentnim položajem duše v renesančnem univerzumu je seveda *eo ipso* povišan tudi položaj človeka, imetnika duše, če ga primerjamo s skoraj pomilovanja vrednim mestom, ki ga je imel padli in grešni človek v srednjeveškem teocentričnem kozmosu. Vendar pa tudi povišana renesančna duša še zdaleč nima tiste gospodujoče vloge novoveškega subjekta, *cogita*, ki postane merilo vseh stvari, celo najvišjih, saj Ficinova *anima*, četudi je po sebi nesmrtna in večna, vselej ostaja nekje na sredi med zemljo in nebom, med minljivostjo in večnostjo:

»Duša je nekje vmes med tistim najvišjim in tem najnižjim. Upravičeno jo torej po platonistični navadi imenujemo tretjo ali srednjo esenco. [...] Med tem, kar je samó večno, in tem, kar je samó časno, je duša kot nekakšna vez <*vinculum*> med obojim.« [Ficino (I), III.2.I]

Nadalje si Ficino zastavlja vprašanje, ki je zanimalo filozofe, že odkar si je človek kot *animal rationale* zastavil (pre)-težko nalogo, da spozna samega sebe, namreč tisto vprašanje, na katero klasiki niso nikoli dokončno odgovorili, čeprav so nanj odgovarjali vedno znova, in ki je postalo pozneje, v obdobju novoveškega racionalizma, tako rekoč osrednji filozofski problem – kako je duša povezana s telesom? Seveda tudi Ficino ni rešil te uganke, vendar je morda vsaj nakazal pravo pot s svojim prepričanjem, da je duša prisotna v vseh delih telesa, čeprav v njih ni razdeljena, ampak je povsod prisotna kot enostavna, nedeljiva celota (*singulis partibus tota et indivisa fit praesens*), podobno kakor je beseda s svojim pomenom celovito prisotna v različnih delih hiše, v kateri je izgovorjena [III.2.4], ali pa tako, kakor je središčna točka kroga prisotna v vseh polmerih, čeprav ne pripada nobenemu posameznemu, kakor pripadajo posameznim polmerom vse druge točke v krogu [prav tam]. Zato kljub dušini enostavnosti in nedeljivosti lahko rečemo, da je kot »tretja esenca« (za Enim in umom) »obenem deljiva in nedeljiva (*dividua, individua*): [...] deljiva, ker sega njena senca (*umbra*) po vsem telesu, ki je deljivo; nedeljiva pa, ker je sama na nedeljiv način v celoti prisotna v vsakem delu telesa« [III.2.5]. Ficino poudarja, da dvojna narava duše v ustroju sveta ni nič naključnega, nasprotno, »zdi se, da je takšna narava nujna v svetovnem redu« [prav tam], zato ni čudno, da spričo tega spoznanja zapoje hvalnico duši:

»To je največji čudež v naravi. Vse drugo, kar je božjega, je namreč vsako posebej in samo eno, duša pa je vse obenem. V sebi nosi podobe božanskih reči <*imagines divinarum*>, od katerih je sama odvisna, pa tudi zasnove <*rationes*> in vzorce <*exemplaria*> nižjih, ki jih na neki način sama izdeluje. In ker je vmesna stopnja vseh reči, ima tudi moči <*vires*> vseh reči. Če je tako, prehaja v vse. In ker je resnična vez <*connexio*> vsega v vesolju, zato tedaj, ko se seli v eno, ne zapusti drugega, temveč se seli v posamezne reči in vendar ohranja vse [v sebi], torej jo upravičeno lahko

imenujemo središče narave, vesoljna sredina, svetovni vezni člen <*mundi series*>, obličje vsega <*vultus omnium*> ter voz in sponka sveta <*copula mundi*>.« [Ficino (I), III.2.6]

Posebno pozornost v *Platonski teologiji* pa zasluži odnos med dušo in angelom. Rekli smo že, da je duša v peteročleni zgradbi sveta »eno in mnogo« (*unum et multa*); angel, ki je višji, pa je »eno-mnogo« (*unum multa*). Tej distinkciji, ki postane razvidnejša ob upoštevanju glavne razlike med dušo in angelom, namreč, da je duša – vsaj na zemlji – ujeta v čas, angel pa ne, se pridruži korelativna distinkcija, da duše tvorijo »gibljivo množstvo« (*mobilis multitudo*), angeli pa »negibno množstvo« (*immobilis multitudo*), oboji pa se seveda razlikujejo od Boga po tem, da Bog kot »negibna enost« (*immobilis unitas*) ni samo nad dušo, ampak tudi nad angelom: »Nad angelom je Bog, kajti duša je gibljivo množstvo, angel negibno množstvo, Bog pa negibna enost.« [I.6]

Toda spustimo se po metafizični lestvici korak nižje in premislimo, kaj pomeni Ficinov stavek v naslovu petega poglavja prve knjige *Platonske teologije*, ki smo ga zapisali tudi kot naslov pričujočega eseja: *Super animam mobilem est immobilis angelus* (»Nad gibljivo dušo je negibni angel« [I.5]). Najprej je treba pripomniti, da je Ficinov angel negiben v pomenu »negibljiv«, torej, da se kot angel sploh ne more gibati oziroma da ga ni mogoče »premakniti«, saj je »substancialno«, ne pa zgolj »akcidentalno« (aktualno) negiben. Da bi si ponazorili to pomensko distinkcijo, jo primerjajmo z razliko med negibnim angelom na stari ikoni in njegovo podobo na posamezni sličici v sodobnem filmu: na stari ikoni ima angelova negibnost smoter v sebi, nič mu ne manjka v njegovi »substancialni« negibnosti, tudi če je morda »ujet v letu«, naslikan ravno v tistem trenutku, ko z razprostrtimi krili pristane pred začudeno Devico Marijo – medtem ko je na posamezni filmski sličici angel zgolj »akcidentalno« negiben, saj ima njegova trenutna negibnost svoj smoter le v gibanju, torej zunaj nje same. (Seveda, kolikor v filmu sploh še nastopajo angeli in če jih lahko prepoznamo, tako kot, na



primer, v Wendersovem *Nebu nad Berlinom*, kjer se učlovečena angela, ki se spustita na zemljo, skrijeta med ljudmi.) Angeli v Ficinovi teologiji so negibni kakor zvezde »stalnice«, ki na nebu ohranjajo svoje nespremenljive »konstelacije« (kakor so nekoč verjeli), medtem ko je gibljiva človeška duša spremenljiva kakor luna s svojimi menami, kot pravi Ficino v *prisposobi o zvezdi in luni*: »Angel je nad dušo kakor zvezda nad luno« [I.5.5]. Sicer pa razlaga bistvo angela takole:

»Do zdaj smo ugotovili, da je nad telesnim sestavom neka oblika, ki smo jo imenovali razumska duša. Njeno bistvo ostaja vedno isto, na kar kaže stalnost <*stabilitas*> volje in spomina. V svojem delovanju pa je spremenljiva, saj ne misli vsega naenkrat, temveč eno stvar za drugo, niti ne vzgoji, okrepi in ustvari telesa v trenutku, temveč v teku časa. [...] Vendar se moramo dvigniti še više, kajti ta oblika [*cf.* duša] ne more biti počelo celotne narave. Stalno delovanje <*operatio stabilis*> je popolnejše od tistega, ki potrebuje čas, saj svoje delo izvrši v trenutku in na najpopolnejši način. Bolj celovito je življenje, ki je istočasno v celoti združeno s samim seboj in ni odmaknjeno od sebe, kakor tisto, ki ga glede na notranja dejanja in občutke v različnih trenutkih v času nekako vleče stran od njega samega. Torej moramo nad to obliko, katere zunanje delovanje blodi po času in katere življenje, tj. notranje delovanje, odteka kot v nekakšnem toku, postaviti neko drugo, bolj pretanjeno obliko, katere delovanje je nespremenljivo in katere življenje je v celoti istočasno združeno. [...] Nad tem, kar se spreminja, ker mu nečesa manjka, nujno obstaja nekaj, kar se ne giblje, bodisi ker mu nikoli nič ne manjka bodisi ker je samo že karseda polno. [...] Kar je namreč po naravi brez končnega cilja, mora biti zaključeno od nečesa popolnejšega. Gibljiva stvar je sama po sebi brez končnega cilja, ker ne počiva v sami sebi. [...] Nad dušo je torej nekaj, zato da se duša, ki je po svoji naravi brez razlike nagnjena k umevanju in neumevanju ter izmenično prehaja od enega k drugemu, pod njegovim

vplivom opredeli za umevanje nečesa, kar na tej ravni vedno dejansko je *<quod in tasli genere semper est actu>*. Takšno pa je tisto, kar je vedno umevajoče oziroma vedno dejansko umljivo, kar je isto.« [Ficino (1), 1.5.1–4]

Navedel sem ta daljši odlomek iz *Platonske teologije*, ker izraža, kar je bistvenega pomena za filozofijo Marsilia Ficina in za platonizem nasploh: gre za duhovni vzpon od časa k večnosti, od gibljivosti k negibnosti, od duše k angelu (v klasičnem platonizmu: od čutnosti k ideji).\* Posebno presenetljiva pri tem pa je misel, da v angelski negibnosti ostaja *življenje*, ki je »bolj celovito« kakor v dušini gibljivosti – da torej um, v katerem večno biva angel, *živi!* Ta paradokсна misel seveda ni izvirno Ficinova, v zasnovi jo najdemo že v poznih Platonovih dialogih, izrazito pa pri Plotinu, Proklu in Dioniziju Areopagitu. Ko Plotin v šesti *Eneadi* primerja um (*nous*) z »bogato raznoliko sfero«, tej sferi pripisuje večno življenje:

»In če bi primerjal um z živo, bogato raznoliko sfero ali če bi si ga predstavljal kot bitje vseh obrazov, sijoče z živimi obrazi, ali kakor [bitje] vseh čistih duš, stekajočih se na en sam kraj, duš brez pomanjkanja, saj bi imele vse, kar jim je lastno, in vrh njih bi kraljeval vesoljni um, tako da bi bilo vse naokoli osvetljeno z njegovo lučjo – če bi si ga [um] tako predstavljal, bi ga videl kot nekdo, ki ga gleda od zunaj; toda um moraš postati in se vanj preobraziti v motrenju.« [Plotin VI.7.15.25–33]

Kdo so te duše, čigavi so sijoči obrazi, raznoliki in obenem združeni v živo sfero uma? Pri Plotinu gre morda res predvsem za metaforo, s katero nam hoče ponazoriti *živost uma*, toda pri krščanskih (novo)platonikih so se duše, ki so se povzpele do uma, spremenile v *angele* in sijoči obrazi blaženih so angel-

\* Ficino v enem izmed čudovitih pisem piše svojemu bratrancu in nekaj časa tudi tajniku Sebastianu Salviniju: »Resnica sama je popolnoma negibna, tako da je celo resnica gibanja negibna.« [Ficino (2), 20]

ska obličja! Ampak kakšno vlogo imajo pri tej preobrazbi Platonove ideje? Pri klasičnem Platonu, kot vemo, um umeva svet idej, ki je večin in negiben (»mrtev«?) in ga preseva ideja dobrega, kakor sonce preseva čutni svet; pri poznem Platonu že najdemo misel, pravzaprav bolj slutnjo kot jasno artikulirano misel, da so v nekem višjem pomenu tudi *ideje žive*; pri Plotinu jih *živi um* ne samo motri, ampak tudi združuje v sebi, po čemer lahko sklepamo, da so same *ideje živa bitja*; pri Proklu nastopijo kot »božanske enote« (*henade*), ki so pravzaprav filozofsko mišljeni poganski *bogovi*; v krščanskem platonizmu pa »žive ideje«, obličja odrešenih duš, v božjem umu zasijejo kot *angeli*. Od Plotinove vizije »uma kakor žive sfere, kot bitja vseh obrazov, sijočega z živimi obrazi« do Ficinovih renesančnih angelov, v katere se preobrazijo duše z umskim motrenjem, je sicer dolga, vendar v nekem smislu »logična« pot, ki vodi od poganskega h krščanskemu platonizmu (tukaj puščam ob strani vprašanje, ali je bil takšen razvoj platonizma duhovnozgodovinsko nujen ali ne). – Na tej poti ima bistveno vlogo »novoplatonska ali mistična interpretacija simbolike«, ugotavlja Ernst H. Gombrich, saj v tej tradiciji »velja simbol za skrivnostni jezik božanskega« [Gombrich (2), 38] in zato se platonske ideje razodevajo človeškemu duhu kot *icones symbolicae*, v podobah angelov.

V prej navedenem odlomku iz Ficinove *Platonske teologije*, ki govori o odnosu med dušo in angelom, je pomembno razumeti tudi misel, da je »gibljava stvar [duša] sama po sebi brez končnega cilja, ker ne počiva v sami sebi,« in da zato potrebuje nad seboj angela. V okviru teleološkega duhovnega kozmosa, ki se pri Ficinu stopenjsko dviga (*qualitas, anima, angelus, deus*) nad čutnim oziroma telesnim svetom (*corpus*), je angel – s tem da je mišljen kot cilj, smoter, telos duše – mišljen tudi kot »bit« duše, njen ontološki temelj, njen »vzrok«, zato je za spoznavajočo dušo, ki se vzpenja k (svojemu) angelu, ta vzpon ni samo etično dober, ampak tudi ontološko nujen, saj se duša brez angela ne more v celoti uresničiti, ne more izpolniti svojega *telosa*, ne more postati »to-kar-v-bitije«. Umsko zrenje, s katerim se duša dvigne k angelu oziroma

se vanj *preobrazi*, jo kot dušo šele omogoča, kajti prav tega se mora duša *spomniti*: svoje angelske narave, svojega pozabljenega domovanja v božjem umu. Toda kako naj se tega spomni, kaj naj duša stori, da se bo vzpela do angela in v njem prepoznala svoje nebeško bistvo? Ficino pomaga duši s prisposodbo, eno izmed tistih čudovitih »presežnih metafor«, ki so tako ljube platonikom – namreč s *prisposodbo o očesu*:

»Kar je oko tvojemu telesu, to je um <*mens*> tvoji duši. Um je namreč oko tvoje duše. [...] V duhu si predstavljaljaj, da tvoje oko tako zraste, da zapolni vse tvoje telo; različni udje so izginili in zdaj je celotno telo eno samo oko. Če bo to veliko oko kaj videlo, ne bo videlo nič drugega kot isto sončno svetlobo, ki jo je zaznavalo, ko je bilo še omejeno [v očesni duplini]. Vendar pa bo isto svetlobo prejemale obilneje in v njej bo lahko barve teles uzrlo povsod, vse hkrati z enim samim pogledom. Ne bo se vrtelo sem in tja, da bi kaj videlo, temveč bo, mirujoče, videlo vse stvari enako. Toda še vedno bo luč nekaj drugega kot oko. [...] In zdaj si predstavljaljaj, da um tako zelo prevlada v tvoji duši, da se izbrišejo vsi tisti njeni deli, ki imajo opraviti z domišljijo, čutenjem in nastajanjem, in da je celotna duša sam um: ta sam in čisti um je angel. Pravim, da bo razširjeni um zrl isto resnico, katero je videl prej, ko je bil še omejen, toda prejel jo bo obilneje in z enim samim uvidom bo uzrl v njej vse, kar je resnično (če rečem kot platonik), in se ne bo poganjal zdaj za eno, zdaj za drugo stvarjo.«  
[Ficino (1), I.6.4–5]

Torej, da bi se minljiva duša povzpela k neminljivemu angelu, da bi se iztrgala iz pozabe čutnosti in se spomnila svoje angelske, nebeške narave, se mora vsa preobraziti v um, vsa postati »oko uma«, da bi lahko brez preostanka zrla v čisto luč Enega-Dobrega – v luč, ki zapolni celotno dušo in je »še vedno nekaj drugega [višjega] kot oko«, kajti *super angelum est deus* (»nad angelom je Bog«). Krščansko poboženje duše ni v tem, da bi se, preobrazena v angela, izenačila

z Bogom, ampak v tem, da jo božja svetloba povsem zapolni (tudi tu je razlika med Plotinovo in Ficinovo »mistiko«: v prvi duša v dopolnjenem zrenju sama postane najvišje Eno, se popolnoma zlije z njim, v slednji pa ne).

Metafora o očesu je vsekakor zelo sugestivna in fascinantna, saj je nekaj strašno opojnega v misli, da angel vidi z vsakim delom svojega »telesa«, da je v svoji mirujoči vseprisotnosti »ves oko«, ves »oko uma«, ki se ne vrtil zdaj sem, zdaj tja kakor naše begajoče oči, ampak vedno in povsod vidi vse. Če pustim ob strani malce »sholastično« vprašanje, katera popolnost potemtakem še ostane samemu Bogu, ko pa so že angeli tako popolni, vsevidni in vsevedni – pa se ne morem izogniti nekoliko bolj »ozemljenemu« vprašanju, ali je za dušo resnično najvišje dobro to, da pri svojem vzponu v angela ohranja zgolj um, medtem ko vse drugo, se pravi, »domišljijo, čutenje in nastajanje« ipd., »izbriše« iz sebe, ker jo vsa ta minljiva navlaka vleče navzdol, stran od angela in Boga? Le zakaj duša ne more na svoji poti navzgor ohraniti vsega, kar ji je tostran dano in ljubo? Zakaj ne more v blagem duhu preobraziti svojih tostranskih radosti in skrbi ter jih vzeti s seboj? Mar ne bi bila še srečnejša, če bi se tudi »tam zgoraj«, ko bi se zlila s svojim angelom, spominjala, na primer, opojnih pomladnih travnikov, ki jih je v svoji mladosti ne samo videla, ampak tudi vonjala, okušala, slišala šumenje trav v vetru, po njih hodila z bosimi nogami, skratka, čutila z vsem svojim telesnim bitjem? Zakaj ima ravno vid tolikšno prednost v nebesih pred drugimi čuti? Zakaj, na primer, ne rajši sluh?\* Morda bi kak pitagorejec ali platonik, ki mu je glasba popolnejša umetnost od slikarstva, namesto prispodobe o očesu uporabil prispodobo o ušesu, to bi že šlo ... ampak težko bi med starimi modreci, če izvzamemo

\* Ficino v enem svojih zgodnjih pisem (z letnico 1457), ki ga v angleški izdaji beremo pod naslovom *O božanski blaznosti*, piše mlademu prijatelju Peregrinu Agliju, nadarjenemu pesniku in humanistu, ki je umrl leta 1469, star komaj 29 let, med drugim naslednje: »Odsev božanske lepote zares vidimo z očmi in odmev božanske harmonije slišimo z ušesi – in o teh dveh čutih Platon uči, da sta najbolj dojemljiva od vseh.« [Ficino (2), 66]

brezbožne epikurejce, našli katerega, ki bi namesto prispodobe o očesu za ponazoritev vzpona duše k angelu uporabil »prispodobno o dotiku«, namreč, da bi nam predlagal, naj si v duhu predstavljamo, da se, na primer, ustnice razprostrejo po vsem telesu!? Vprašanje, zakaj pa ne bi vsa duša pri vzponu v duha postala dotik, je za platonskega filozofa nesmiselno, pravzaprav nespodobno, malone bogoskrunsko, in tudi renesančni platonik bi ga bržkone nejevoljno zavrnil ter nas opomnil, da je že pri samem »božanskem Platonu« vid dvignjen na raven duhovnega spoznanja, saj človeški pogled seže vse tja do vrat »nadnebesnega mesta«, v katerem se svetijo večne ideje, sluh pa morda do njegovega preddverja, medtem ko nas drugi čuti vlečejo nazaj v temo minljivega sveta. Kljub temu pa tudi znotraj platonizma, še posebej renesančnega, ostaja odprto vprašanje, ali umsko očiščenje duše zahteva tudi odpoved čutnemu vidu, tostranskim očem? Ali si lahko mislimo angela, ne da bi si ga vsaj v glavnih obrisih predstavljali? Ne da bi si ga v duhu upodobili kot svetleče kralato bitje, ki nas gleda z blagim (in/ali strašnim) »angelskim obličjem«? Težko! Saj če angelu odvezamo vso čutnost, celo tisto njegovo »eterično« lepoto, s katero je kakor z nitjo iz najfinejše svile povezan z našim svetom, potem se znova vrne v abstraktni pojem, v dialektično idejo, iz katere se je v krščanskem platonizmu, še posebej v Ficinovi teologiji, komaj izvil, zato da bi se nam lahko prikazal kot oboje v enem: simbolna ikona, ki jo um skuša misliti kot idejo.

Ko Gombrich v razpravi *Icones Symbolicae*, katere naslov povzema po traktatu Christophora Giarde iz leta 1626, piše o alegoričnih personifikacijah v renesančni in baročni umetnosti, postavlja zanimivo vprašanje: »Ali [alegorije] res niso bile nič drugega kot dekorativni piktografi? Ali ne bi mogle biti zasnovane kot resnične upodobitve neba, na katerem so platonske ideje živele skupaj z angeli?« [Gombrich (2), 65] – Da, lahko odgovorimo, pri Ficinu in nasploh v renesančnem platonizmu so *ideje živele skupaj z angeli*, bile so tolikanj premešane z njimi, da jih od angelov skoraj ni bilo mogoče ločiti, kakor vidimo tudi na nekaterih renesančnih slikah

(denimo, na Botticellijevem *Mističnem rojstvu*, kjer se težko odločimo, ali v nebesih plešejo angeli ali platonске ideje); šele pozneje, ko se v obdobju racionalizma ideje »jasno in razločno« ločijo od čutnih stvari, takrat ko se prekine simbolna vez med miselnim in čutnim svetom, ki se je kljub njuni razločenosti ves čas ohranjala v platonizmu, zlasti renesančnem, šele tedaj se alegorija vzpostavi kot abstrakten »piktograf«, kakor jo razumemo tudi dandanes, namreč zgolj kot ponazoritev neke abstraktne ideje, ki jo sicer »predstavlja«, vendar je ne »konstituirala« več. – Gombrich na nekem drugem mestu v omenjeni razpravi, v razdelku z naslovom »Prikazni in znamenja«, kjer se navezuje na Pica della Mirandola, nadaljuje svojo misel o simbolni naravi platonских idej:

»Držal se je [namreč Pico] pravilnega novoplatonskega nazora, da duhovi pripadajo nadčutnemu svetu in prevzamejo vidno obliko le zato, da bi z njo prišli v stik z ljudmi. Prav ta nauk je spodbudil novoplatonistično razpravo o resnični naravi vizualnih simbolov. To so oblike, ki jih nevidne entitete lahko privzamejo zato, da bi jih omejeni človeški um lahko razumel. [...] Ne izbiramo in uporabljamo mi simbolov za sporazumevanje, marveč se Bog izraža v hieroglifih zaznavnih stvari.« [Gombrich (2), 158–9]

Tu pa bi bilo treba biti vendarle bolj previden, kajti če imajo vizualni simboli v filozofiji zgolj nekakšno »didaktično« vlogo, ki s svojo nazornostjo omogoča, da se človeški um iz vidnega usmeri k nevidnemu, potem so mu vidni simboli potrebni le dotlej, dokler ne doume njihovih nevidnih pomenov, drugače rečeno, dokler domišljajske predstave ne »dvigne v pojem« – in tako se približamo Heglovi oceni, da so prisposodbe v platonizmu pravzaprav nepotrebne zgodbe za tistega, ki se je že »dvignil na raven pojma«. Gombrich seveda ne misli tako, prej nasprotno, saj vso svojo ikonologijo gradi na neločljivi povezanosti podobe in pojma, vseeno pa je v navedenem odlomku razvidno, kako hitro lahko

»zdrsnemo« iz simbolnega branja v abstraktno diskurzivno. Sicer pa so med najboljšimi Gombrichevimi pasusi v *Icones Symbolicae* ravno tisti, kjer govori o novoplatonskem razumevanju simbolov, še posebej o Ficinu, pri katerem »simboli niso dogovorjeni, ampak bistveni, [tako da] mora biti njihova interpretacija stvar inspiracije in intuicije«, saj njihove pomene najdemo »v kontemplaciji, ki naj bi jo simbol sprožil«, drugače rečeno, simboli so »odprti znaki« [Gombrich (2), 128]. Kot primer odprtega znaka Gombrich navaja simbol uroborosa, kače, ki grize svoj lastni rep in v hermetični tradiciji »ponazarja« bistvo časa in večnosti. Gombrich pravi:

»Ficino ne sprejema podobe kače zgolj kot znak, ki 'zaznamuje' izbrani abstraktni pojem. Zanj je bistvo časa nekako 'utelešeno' v skrivnostni obliki. Z razglabljanjem o starodavnem simbolu, ki je tistim, ki so dosegli višjo stopnjo vednosti, omogočil vpogled v naravo časa, bo lahko človek dosegel globlje razumevanje časa, 'videl' ga bo tu na zemlji, tako da upa, da ga bo videl takrat, ko telo ne bo več motilo njegovega razumevanja.« [Gombrich (2), 130]

Toda vrnimo se k negibnemu angelu, h kateremu stremi gibljiva duša v *Platonski teologiji*. Rekli smo, da Ficino v svojem notranjem zrenju vidi angela, ki je »ves oko«: angelov um zaobjame »vse hkrati z enim samim pogledom«, njemu je celotno gibanje prisotno v enem samem nadčasnem trenutku, v večnosti, ki po Plotinovem nauku iz razprave *O večnosti in času* »nima ne preteklosti ne prihodnosti, saj ko bi ju imela, ne bi bila celovito življenje« [Plotin III.7.5]. Angel ne živi »vedno«, se pravi, v preteklosti, sedanosti in prihodnosti (no, morda tudi, toda zanj to ni bistveno), ampak *večno*, se pravi, onstran, zunaj časa. Duša pa živi v času, ker se giblje (spreminja), čeprav tudi zanjo velja, da je njeno nebeško bistvo večno. Gibanje »ustvarja« čas in čas je »merilo gibanja«, ne glede na to, ali ga razumemo kot »zunanji« čas (aristoteliki) ali kot »notranji čas« (platoniki): čas in gibanje oziroma spreminjanje sta neločljivo povezana. – Tudi sliko,



na primer Botticellijevo *Primavero*, vidimo v času, z gibanjem oči, z drsenjem pogleda po umetnini, ki je sicer prisotna pred nami kot celota, vendar bi jo šele »angelski pogled« v enem samem brezčasnem trenutku lahko resnično videl kot celoto in obenem v vseh njenih podrobnostih. Gombrich v svojem zanimivem eseju *Trenutek in gibanje v umetnosti* navaja neko psihološko študijo, ki ugotavlja:

»Tisto, kar v resnici vidimo, je zelo groba slika, v kateri lahko jasno razpoznamo le nekaj mest. Kar se nam zdi, da vidimo, je velika slika, ki je v detajlih povsod tako jasna in natančna, kakor je natančno izbrano mesto, na katero se osredotočimo. Območje jasnega zaznavanja zavzema, grobo rečeno, manj kot odstotek celotnega vidnega polja.« [Henry Quastler, v: Gombrich (2), 359]

Drugače od nas, ki ne vidimo jasno niti odstotka svojega vidnega polja, pa bi Ficinov angel, če bi se znašel pred Botticellijevo *Primavero*, enako jasno videl celotno sliko! Človeška duša si sliko postopoma sestavlja s časovnim nizanjem delnih pogledov, ki jih zavest povezuje in jih skuša ohraniti v spominu, da bi dojela celoto: vendar celote nikoli povsem ne dojame, dokler ostaja v času. Šele ko se duša v umskem motrenju preobrazi v nadčasnega, negibnega angela, lahko dojame celoto, vendar se tostran, v pričakovanju te preobrazbe, težko otrese bojazni, da angelska celota, po kateri hrepeni, ne bo več čutna in živa. Ficino, sledeč Plotinu, je prepričan, da v nebeški negibnosti ostaja *življenje*, še več, da je angelsko življenje »bolj celovito« in da bo »isto svetlobo prejemale obilneje« kakor tukajšnje, kjer je duša povezana s telesom.

Pri odnosu med negibnim angelom in gibljivo dušo pa se Ficinu »poraja še en dvom«, namreč dvom o tem, kako gibanje (in z njim čas) sploh pride v dušo, če pa duša prihaja od zgoraj, iz svojega angelskega domovanja, kjer ni ne časa ne gibanja. Ali je duša sama vzrok gibanja? Ali je lahko duša, ki je nedvomno nižja od angela (kaj šele od Boga), vzrok nečesa,

česar v angelu ni? In če je angel *telos* duše, njena »bit«, njen »vzrok« – kako je lahko v duši kot »posledici« nekaj, česar ni v angelu kot »vzroku«? Srednjeveški sholastični teorem, ki se je prek renesanse ohranil vse do Descartesa, namreč postulira, da v posledici ne more biti več kot v vzroku. (Vprašanje vzroka gibanja pa se še zaostri, če je z dušo mišljena tudi vesoljna duša, *anima mundi*, kot je v navadi pri novoplatonikih, toda ta zaplet rajši pustimo ob strani.) Plotin je poskušal razložiti izvor gibanja in časa z »nemirno močjo« duše (*tolma*), ki bi jo lahko razumeli tudi kot njeno »drznost«, morda celo »predrznost« v odnosu do uma in Enega, zaradi katere je zapustila njuno nesmrtno popolnost, kajti »želela je nečemu drugemu prenesti, kar je videla tam [v umskem svetu], saj ni hotela, da bi ji bilo prisotno vse hkrati« [Plotin III.7.11], in zato se je spustila v čas, ki je »življenje duše v gibanju prehajanja od enega načina življenja k drugemu« [prav tam]. Ficinova razlaga izvora gibanja in nastanka časa pa je nekoliko drugačna od Plotinove: vzrok gibanja vendarle ni v duši sami, ne v njenem nemiru, še manj v njeni (pre)drznosti, ampak v *hrepenenju*, ki pa ima svoj izvor, svoj »vzrok«, zunaj nje same, nad njo, torej v večnosti angela in Boga; kolikor gre tu za *njeno* hrepenenje, za njeno željo, si duša želi predvsem to, da bi bila kljub svoji nepopolnosti angelu čim bolj podobna, in ker je na tem svetu vezana na telo, mu ne more biti podobna v večnosti, ampak zgolj v »podobi večnosti«, tj. v času. (To misel najdemo v zasnovi seveda že v Platonovem *Timaju*, ko se demiurg odloči, da bo vesolje ustvaril kot »gibajočo se podobo večnosti, [...] ki jo imenujemo čas«, saj »vesolju ni bilo mogoče dati popolne večnosti« [Platon, *Timaj*, 37cd]; tudi Plotin je vgradil to Platonovo misel v svoje pojmovanje časa, čeprav po drugi strani bolj pripisuje nastanek časa, kot smo že rekli, želji same duše po »prehajanju od enega življenja k drugemu«). Kakorkoli že, za Ficina je »vzrok« gibanja in časa isti kot vzrok vsega bivanja, torej Bog – duša pa hrepeni, da bi s svojim nepopolnim, gibljivim pogledom, z očesom ujetim v zrklo, zaobjela celotno »sliko«, jo videla v vseh detajlih, ki jih angel lahko vidi hkrati, v enem samem nadčasnem trenutku. Ficino nam pri razumevanju te

presežne misli spet pomaga s prisposodbo, tokrat s *prisposodbo o Apelu in travniku*:

»Toda tu se poraja dvom: če Bog in angel nekaj gibljeta in jima je duša podrejena ter od njiju vzgibana, le kako naj se potemtakem giblje sama od sebe? Odgovorimo na naslednji način. Ko je Apel občudoval travnik <*pratum*>, si je zaželel, da bi ga naslikal v barvah [kot poroča Plinij]. Celoten travnik se je v hipu prikazal pred njim in nemudoma vzbudil Apellovo hrepenenje <*appetitus*, želja>, da bi ga naslikal. Temu hipnemu prizoru in vzburjenju <*accensio*> vsekakor lahko rečemo dejanje <*actus*>, ker nekaj stori <*agit*>, ne pa gibanje <*motus*>, ker ne deluje postopoma <*paulatim*>. Kajti gibanje je dejanje, ki preteče trenutke časa. Pač pa dejanje opazovanja in slikanja, ki se dogaja v Apelu, upravičeno imenujemo gibanje, ker se dogaja postopoma. Najprej pogleda eno cvetlico, potem drugo, in tako jih tudi slika. Travnik je tisti, ki nemudoma povzroči <*fecit*>, da ga Apellova duša vidi in zahrepeni <*appetat*>, da bi ga naslikala; 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 [dušina] narava je takšna, da ne vidi vseh bilk naenkrat, niti jih ne predstavi naenkrat, ampak postopoma. Začetek in konec tega gibanja, ki se dogaja kot gledanje in slikanje, je travnik. Kajti slikarjevo motrenje <*consideratio*> in slikanje se je začelo s travnikom in k njemu je usmerjeno slikarjevo hrepenenje <*appetitus*>. Toda izvir <*fons*>, s katerim se takšno dejanje dogaja postopoma v času in se imenuje gibanje, je duša samega slikarja.« [Ficino (1), III.1.14]

Ali lahko rečemo, da v tej prisposodbi slikar Apel »predstavlja« *dušo*, travnik z različnimi cveticami in travicami pa Platonov *svet idej* ali Plotinov večno živi *um* ali Ficinovega vsevidnega *angela* oziroma njegovo celovito »vidno polje«, po katerem hrepeni človeška duša? Ali naj tako razumemo

prisposodbo o Apelu in travniku? Da in ne. Da – kolikor nam prisposodba pomaga doumeti Ficinovo misel, da *duša, ki zre angela, čási večnost*, ali povedano z njegovimi besedami, v katerih pa najdemo spet novo prisposodbo, da »gibanje sicer res izvira iz dušine lastne narave, kakor se vodomet dviguje iz fontane v teku časa, vendar je to gibanje vzbujeno od zgoraj, saj ima svoj začetek in konec zunaj sebe« [Ficino (1), III.1.15]. Vendar ne – kolikor nas takšna razlaga ovira pri doumetju »skrivnega« pomena platonske metafore: namreč, da prisposodba ne le »predstavlja« domnevno zgolj abstraktni svet idej, ampak da ga tudi »vzpostavlja«, saj v platonizmu, še posebej v renesančnem, niso metafore zgolj »travnik«, »oko« in »angel«, temveč v globljem pomenu tudi »duša«, »um« in »svet idej«: metafore za tisto, kar nikoli ne more biti »predstavljeno« dokončno in v celoti. Ficinove cvetke na travniku *Platonske teologije*, ki vzbudijo hrepenenje v Apelovi duši, da bi jih prek časa ohranila v večnosti, za filozofa niso nič manj pomembne, kakor so za slikarja pomembne tiste rožice, ki jih je Botticelli naslikal na travniku *Primavere*, po katerem stopa boginja ljubezni s svojim plešočim spremstvom – in tudi ona je »negibna«, kakor Ficinov angel, pa vendar vselej znova vzbuja gibanje v »giblјivih« dušah.

# Tableau vivant

Brunove sanje

»Morda pa smo prišli prezgodaj?« vpraša Cvetka.

»Gospa so gotovo še pri toaleti, kot pred vsako njeno party,« posnema lepotilne kretnje Marjetka.

»Le kako naj iz svojih sedmih soban sliši zvonček?« se šobi Cvetka.

»Saj je rekla, naj pridemo ob devetih, vsaj tistega svojega mulčka bi poslala odpret!«

»Misliš Srčka?«

»Srčka-Smrkca z lokom in puščicami ...«

»Šššt!« ju prekinem, »slišita? Nekdo igra na flavto.«

»Bruno, prisluhe imaš,« se smeje Marjetka.

»Ne, res nekdo igra,« prikima Cvetka z ušesom na vratih.

Dekleti me omamljata s pomladnimi vonji, zapeljivi cvetni vili! Toda odkod se je pravzaprav vzela tale Marjetka, nimfica v prosojni tančici? Kaj nisva bila v avtu s Cvetko sama? Kaj se nisva ustavila v parku ob Peti aveniji in se poljubljala, medtem ko je listje šumelo v vetru? Kje sva jo pobrala, malo Marjetko? Tam, tik pred prepadom? In zdaj kar naprej nekaj čebljata in se hihitata.

»Azaleja?« vpraša Marjetka.

»Nee, ampak orhideja!« se smeje Cvetka.

»Morda pa so vrata odprta?« kličem nazaj k pameti.

Dekleti ploskneti z rokami in vzklikneta: »Seveda so odprta, v sanjah so odprta vsaka vrata, če želiš skozi! Samo če zares želiš ...«

Ah, seveda, kako da se tega nisem prej domislil!

»Pohitimo zdaj, Vera nas že čaka!« priganjam lepi spremjevalki.

»Vera?« se čudi Marjetka.

»Primavera,« pojasni Cvetka in na stežaj odpre sanjska vrata.

In že letimo vsi trije po temnem hodniku, iz katerega se na desni odpira sedmero svetlih soban, na levi pa jih odseva prav toliko zrcal. In takrat, ko moja bežeča senca dohiti svojo zrcalno podobo, uzrem v bleščeče razpršeni svetlobi prve sobane čudovit prizor – *Njeno rojstvo!* – sicer le za hip, a dovolj, da prepoznam boginjo Ljubezni, ki se ravno rojeva iz morske pene. Pomislim, da jo je pričaral sam mojster Botticelli, in si rečem: »Aha, to je torej tista virtualna resničnost!« Toda že me nekaj močnejšega nosi naprej, mimo vrste soban, sijočih v čudovitih barvah. Želel bi se ustaviti, vstopiti vanje, toda »zrcala mi tega ne dovolijo«, in s cvetnima vilama letim mimo drugih vrat, tretjih, četrtih ... O, kaj vse je v teh sobanah! *Trije kralji* s pratežem, dolgim kot Zvezdni rep, pa osupli *Lorenzo* pred vsemi »Sedmimi svobodnimi umetnostmi«, pa tista mila *Kamila*, ki je ukrotila *Kentavra*, in seveda je tam, v zlati avri, tudi *Kraljica nebes*, obkrožena z angelci ... O, vrti se mi, vrti, vse preveč je lepote, da bi jo ujel v drseči čas, in tudi dekleti mi že mahata izpred vhoda v sedmo sobano, kamor nas kliče flavtin glas.

Gospa Vera je prava *mistress of parties*, večjih in manjših: tudi tokrat je v svoji razkošni sprejemnici, polni cvetja in sadja v dragocenem posodju, ki ga je podedovala po babici, nekdanj bogati grofici von Rožnik, križemkražem posejala svilene blazine, da bi na njih, sredi mladih dišečih dreves, aranžirala svojo pomladno družbico ...

»O, kakšna sreča, kakšna radost! Hermes, Flora in Hora!« nas pozdravlja gostiteljica, medtem ko Amorček teka sem ter tja in izbira cilje za svoje puščice.

»Hermes?« se začudim, »misliš mene?«

»Seveda, koga drugega! Nocoj boš Hermes ... saj še študiraš hermetizem, mar ne?«

»Hm, malce že ... toda takšna čast? Kako naj bom jaz, študent filozofije – Hermes, sel bogov, prvi pisar, vodnik blo-dečih duš, nosilec skrivnih znanj?«

»Prav ti, prav ti,« prikimava Vera.

»In jaz bom Flora, kraljica cvetja?« se veseli Cvetka.

»In jaz bom Hora, znanilka poletja?« se veseli Marjetka.

»Nocoj naj za vsakega od nas velja: *Bodi to, kar si!*« slovesno naznani Prima Vera, ki je sama seveda najlepša (in najbolj »to, kar je«), saj si je oblekla svojo praznično belo *gamurrino*, ovesila se je z dragocenim nakitom, čez roko pa ji visi tudi tisti znani škrlatni plašč in sploh je vsa prefinjena v svoji zreli ljubkosti, ko trem prišlekom predstavlja druge goste tega pomladnega večera ...

»Moj prijatelj Zefir, mojster piščali,« pokaže na mladeniča s flavto, ki pomaha v pozdrav. Zazdi se mi, da ga od nekod poznam, morda s faksa.

»In tam so naše tri Gracije ... Le poglej, Hermes, kako lepo plešejo! Kdo zna dandanes še tako graciozno plesati?« se ponaša gospodarica.

»Ampak saj so čisto gole!« osupnem in jih z občudovanjem premerim od nog do glav. In ko jih pobliže pogledam v obraz, se mi tudi zanje zazdi, da jih od nekod poznam ... Morda pa so brucke na kulturologiji?

Primavera se smehlja. »Njihove tančice so bile čisto odveč, samo zapletale so se vanje pri plesu. Mar niso lepše takšne, kot jih je bog ustvaril?«

»Toda brez tančic se ne bo videlo, kako močno piham,« se pritoži Zefir.

»Oh, saj res!« vzklikne gospodarica. »No, pa se ogrnite, punce, samo za sliko, potem pa ... kakor same hočete! In zdaj brž, vsak na svoje mesto ...«

»Ja, hitro se slikajmo!« ploskne razigrana Hora, »da ne pozabim, kdo sem ... in ti, Zefir, me moraš prav zares prestrašiti s svojo sapo ...«

»Ti pa, Hermes, da ne pozabiš pregnati oblačkov, ko tako buljiš v tri Gracije!« me s smehom opomni Flora.

»Hej, Botticelli!« zakliče Primavera in se dostojanstveno postavi v sredino prizora. »Zdaj pa le pridi, vsi te že čakamo, da nas boš slikal!«

In tisti hip se vsak gib ustavi, vsi obmirujemo kot okamneli, tudi ples treh Gracij otrpne pred veliko zeleno tapeto na steni, po kateri se razteza pomladni travnik vse tja do pomarančnega gaja, še več, *čas* sam se ustavi v tistem trenutku, ko

dvignem roko k oblačkom, v trenutku, ko močni Zefir završi in objame deviško Horo, zato da bi jo prebudil v žensko Floro (ah, dotlej sploh nisem pomislil, da sta obe pravzaprav ena sama!), v tistem trenutku, ko se Amorček mahoma znajde zgoraj med krošnjami dreves, tik nad glavo svoje prelepe gospodarice, in nameri ognjeno puščico v izbrano deklico – kajti vse to se zgodi v enem samem hipu, kot bi trenil, in tedaj se na vratih prikaže sam mojster Botticelli v svojem že malce oguljenem, z barvami popackanem platnenem *giubbettu*, ves skuštran in nasmejan, ter izza rokava potegne majhen digitalni fotoaparatus ...

– Ojej, fotoaparatus! me prešine. Kaj takega! Le kako je mogoče, da bo ta božanski prizor, ta čudežno skrepeneli pomladni čas odslej ujet v brezdušno digitalno zaporedje ničel in enic? Kakšna banalnost, kakšna profanacija!

\* \* \*

*In ob tem spoznanju se Bruno zbudi. Skozi polknice mežikajo žarki poletnega jutra. Marija še spi, razpuščeni lasje ji zakrivajo oči, diha z napol odprtimi usti in tudi malce smrči, resnici na ljubo. Bruno počasi vstane in odkolovrati do umivalnika. Včeraj sva spila preveč chiantija, tretja buteljka je bila čisto odveč ... in potem pridejo takšne trapaste sanje, se popotni filozof ošteva pred ogledalom. Toda na srečo je danes nov dan, še en lep junijski dan v Firencah! Ob tej spodbudni misli se nasmehne, stopi k oknu in na stežaj odpre polknice. Dobro jutro, La città dei fiori!*



## Barve in odtenki: zlata in modra

*Marija se je v tednu dni, odkar sta z Brunom v Firencah, že precej udomačila v sobi nad trgom Svetega Križa, z razgledom vse tja do stolpa Gosposke palače in Starega mosta, pod katerim se lesketa zlati trak reke Arno. Ko se je zdajle vrnila z balkona v sobo in se ustavila pred ogledalom na psihi, se ji za hip zazdi, da sta tu že dolgo, da nista več tujca v tej stari hiši med opečnatimi strehami in modrim nebom, po katerem vsako popoldne priplujejo kopasti oblaki kakor zaobljene galeje izza gorá.*

*Marija, sebi.* Lepo je tu, prav res! – Je to sreča? se sprašujejo njene blage, rjave, malce tudi zelene oči. Bi sploh lahko bilo še lepše?

*Bruno je danes popoldne ostal v Lorenziani, ves zatopljen v stare inkunabule, do katerih mu je uspelo priti s priporočilom ljubljanske univerze. Marija pa si je v novem delu knjižnice sposodila debelo knjigo, sodoben ponatis zbirke srednjeveških in renesančnih razprav o slikarstvu, zapisanih v izvirni latinščini in stari italijanščini, z vzporednim angleškim prevodom in razlago gospe Mary P. Merrifield, poznavalke italijanskega slikarstva, ki je tu živela sredi devetnajstega stoletja. Sprva je knjiga pritegnila Marijino pozornost predvsem z imenom avtorice ...*

*Marija, zase.* Kar vidim jo, živahno lady Mary, kako teka od palače do palače, od cerkve do cerkve, kako si spodreca dolgo nabrano krilo, ko stopa v kočijo, in potem, ko je končno na cilju, na enem izmed vselej delnih ciljev svojega raziskovalnega romanja, z zvedavimi očmi sprašuje kakega dobrodušno vzvišenega florentinskega škrica, ki je s tem, da se je gospa obrnila prav nanj, mahoma zrasel v lastnih in drugih očeh, saj zna vse tako sijajno razložiti tej veseli in prijazni, sicer malce zmešani, gotovo pa učeni Angležinji, ki

jo podrobno zanima renesančno slikarstvo, *pittura del rinascimento*, še posebej pa stari, že skoraj pozabljeni recepti za barvne pigmente, lake, firneže ... No, naj ga ljudje le vidijo ob tej ženskici, ki si venomer nekaj zapisuje v beležnico, da bo svoj izplen s sončnega juga ponesla tja gor na mrzli sever in napisala pomembno knjigo, še eno hvalnico nesmrtni florentinski kulturi.

*Marija se obrne od psihe* in prešine jo misel – povsod so zrcala in kamorkoli greš, vedno znova srečaš svojo podobo, odsev svojega življenja, svojega minevanja – in ob tej misli se nasmehne – saj je prav tako, nujno je tako – si reče in se usede v naslanjač ter se vrne k debeli bukvi, na cxxv. stran uvoda gospe Mary P. Merrifield.

»To jutro smo zajtrkovali z grofom –, ki je povabil nekega umetnika, pretežno zaposlenega z restavriranjem slik, da bi se srečal z nami. Med drugim je umetnik povedal, da je bil ultramarin edini modri pigment, ki so ga uporabljali stari mojstri. Rekel je tudi, da niso uporabljali rdečega svinca, ampak so ga posnemali z mešanjem drugih barv; in da so Benečani radi uporabljali škrlatni karmin. In če so nanašali olje na olje, so čakali po eno leto med vsakim nanosom. In da je le malo slikarjev nanese toliko plasti kot Tizian ...« [Merrifield, cxxv–vi]

*Mariji se zazdi*, da zasliši svoje ime spodaj na trgu. (Morda se je Bruno že vrnil in me kliče, naj pridem dol?) Odloži knjigo in stopi na balkon, a se je zmotila, klic ni bil namenjen njej. Mladenič na stopnicah pred Dantejevim spomenikom maha prihajajočemu dekletu. Morda je tudi ona Marija, v Italiji se tako imenuje skoraj vsaka druga ženska ... In že se mladi par objame, Marija si ne more kaj, da jima ne bi vsaj malce zavidala njune mladosti, vendar zavzdihne bolj v mislih kakor v prsih, za hip se spomni na svojo Cecilijo (danes zvečer jo moram poklicati), potem pa s pogledom premeri nebo nad mestom: tako je sinje, da je že skoraj temno, »onkrajmorsko«, in bele galeje plujejo po tem »onkrajmorju«, in tam

visoko zgoraj sije naša svetla nebesna luč. Dve sta barvi neba, pomisli Marija, zlata in modra!

*In tedaj se spomni starih slik v galeriji Uffizi.* V prvi visoki dvorani, kmalu zatem, ko se med množico častilcev lepih umetnosti povzpneš po tistem mogočnem stopnišču, so *tri Marije*. Obstaneš pred njimi, pred tremi velikimi ikonami, ki so jih naslikali Duccio (na levi), Giotto (na sredini) in Cimabue (na desni). Obstaneš v somraku, sredi množice blodečih, venomer nekaj iščočih senc, pod katerimi se rahlo zibljejo tramovi stare palače. Zreš navzgor, k zlatemu siju treh oltarnih slik, ki so bile nekoč ločene, vsaka je visela nad oltarjem svoje cerkve, od koder so jih prenesli v galerijo, da bi se ohranile še nekaj stoletij dlje, kot bi jim bilo usojeno med vlažnimi cerkvenimi zidovi. Tu so torej, tri znamenite podobe Marije, ki sedi na prestolu, obdana z angeli, pri Giottu tudi s svetniki, pri Cimabueju tudi z evangelisti, ponosnimi na svoje popisane zvitke. (Ne spreglej, da pri vseh treh Marijah sedi Dete na materinem levem kolenu.) Vsi trije slikarski mojstri so odeli Marijo s temnomodrim plaščem – najbrž je to tisti pravi ultramarin, ki so ga trli iz dragocenega kamna *lapis lazuli*. Cimabue je izvezel Marijin plašč z zlatimi nitkami in tudi Duccio ga je obrobil z zlatim trakom, medtem ko ga je Giotto naslikal za odtenek bolj realistično, namreč s senčenjem gub, z večjimi barvnimi kontrasti, ki se ob Detetovih nogah prelivajo iz temnomodre v malce svetlejšo, za odtenek bolj zeleno, skoraj turkizno. Marijin plašč namreč pomeni nebo, s katerim bo Devica zagrnila nas grešnike pred Detetom, ko odraste, kajti tedaj nas bo sodilo. Zavetnica nas gleda, vsako dušo posebej, varuje nas, nenehno nas spremlja s svojim blagim, absolutnim pogledom, ko stopamo gor in dol po rahlo valujoči dvorani, obenem pa z roko kaže na Sina, ki ni le sodnik, ampak predvsem odrešenik. Kajti edino On nas lahko odreši, popelje v tista zlata nebesa, ki se svetijo nad Marijo, nad temnomodrim nebom njenega plašča. Zvezdno nebo je vendarle še tu, kakor obok vesoljne votline se pne visoko nad nami, in šele onstran tega najvišjega oboka je zlato nebeško kraljestvo. Tam ni več zvezd, tam se zvezdne

luči zlijejo v eno samo brezmejno božjo svetlobo, v zlati sij večnosti.

*Marija se odmakne od balkonske ograje.* Kdo mi to govori? Kdo govori te misli v meni? Bi jih znala zapisati? Bi jih znala povedati Brunu, da bi jih on lepše zapisal? Tam, v Uffizih, se nisva pogovarjala o nebeškem zlatu, niti o Marijinem nebesnem ultramarinu. Ali je tudi Bruno pri treh Marijah pomislil na iste pomenske odtenke? Morda pa mi je nekoč prav to že sam povedal? Včasih se mi zdi, da me vse, kar doživljam in kar se mi dogaja, preveč presega, zazdi se mi, da ne zmorem več naprej in da bi bilo sploh boljše, ko bi bila ostala lepo doma na Krasu. Toda saj sem sama želela odpotovati. O, kako kratek korak loči srečo od tesnobe!

*Vrne se v sobo in se zlekne na posteljo.* Zakaj ga še ni? Rekel je, da pride ob petih, ampak zakaj ne pride rajši malo prej. Objela bi ga in morda bi mi bilo potem lažje. Zdaj pa je skoraj tako daleč od mene kakor tisti košček sinjega neba, tam med belimi galejami ...

*In potem Marija premišljuje, na robu sna.* Renesančni slikarji so odkrili modrino neba. Stari mojstri pred njimi so bili zazrti v zlata nebesa, žareča v premočni božji luči, ki človeka sežge kot mušico, renesančniki pa so občudovali modrino, sklanjali so se nadnjo kakor nad brezdanji sinji vodnjak, v katerega te zmami vrtoglavica, če ne ohraniš trezne glave, in da bi ohranili trezno glavo, so izumili perspektivo, sledili so dobro znanim in preverjenim ikonografskim formulam, dokler je pač šlo ... Si kdaj pomislil, Bruno, da je bila renesansa vrtoglava? »Da, toda ravno v tej vrtoglavici je bila njena čudovita odprtost, neizmerna opojnost ... samo poglej, kako je čudovita *Marija z otrokom in angeloma*, ki jo je naslikal sredi *quattrocenta* fra Filippo Lippi: kako je lepa, kako je živa, kako je čutna! Kakor da bi jo naslikal po živem modelu.« Pa saj jo je naslikal po živem modelu, to je bila njegova ljubica, življenjska sopotnica, s katero je imel dva otroka, prav ta angelčka na sliki. »Kaj res? Nisem vedel, ali pa sem pozabil.« Morda, saj tudi jaz marsikaj pozabim, ampak poglej rajši vse modre odtenke na tej sliki: Marijin

plašč je pri Lippiju turkizen, še bolj kot pri Giottu, nebo pa je daleč zadaj, koprenasto, sivo modro, malone prazno, saj se je zdaj že skoraj pozabljena zlata luč nebeškega kraljestva utelesila v Marijinem zemeljskem obrazu, v njenem obličju, razsvetljuje jo od znotraj, da iz nje seva čudežna lepota! In glej, tam v naslednji dvorani, na sliki *Čaščenje Deteta*, ki jo je nekaj desetletij pozneje naslikal Filippov sin, namreč prav tisti angelček s prejšnje slike, imenovan Filippino Lippi, je nebo že *vpijoče* modro, vpije ti in te vpija s svojo globoko modrino! Marija je še vedno odeta v modri plašč, toda plašč je zdaj le še draperija, saj je njeno »pravo« ogrinjalo postalo nebo sámo, ta sinji prepad, ta visoki prosojni šotor, s katerim bo priprošnjica obvarovala nas grešnike pred božjo sodbo, pred plamenečim ognjem, pred angelom uničevalcem ... ali morda pred ničem? Toda ničesar ni moč skriti, od nobene zastrte groze se ni moč odvrniti – glej, mar je to tesnobo skušal izraziti Luca Signorelli s svojim temnim oljem *Kristus na križu in sveta Magdalena*, po katerem ti zdrsne pogled z vesoljnega križa v strašni prepad belo sivo modre praznine zadaj za Krisusovimi nogami: v nebo, ki ni več sinje (in še manj zlato), ampak vse bolj sivo, mračno brezno vesoljnega niča?

*Marija, še zmeraj na robu sna*, zasliši Brunov glas: »Pridi, vrniva se rajši v prejšnjo dvorano, tam je zdaj manj ljudi, in pogledala bova, kakšni so odtenki zlate in modre na Botticellijevih slikah.« – O, prostrane dvorane spomina! v polsnu vzklikne Marija. Od vseh dvoran v véliki galeriji se najbolje spominjam prav Botticellijeve! Na *Primaveri*, za plešočimi Gracijami, tam za Floro, predvsem pa za sámo Kraljico, se med oranževci svetlika sinje nebo: sije v barvi, imenovani *celeste*, »nebesni«, ki odseva tudi v krilatemu Zefirju, ko ujame nimfo in s svojo sapo zvalovi belomodre tančice plesalk. Varuh pomladne sinjine pa je Hermes, ki s kaducejem preganja oblačke, znanilce jeseni. In tudi na travniku, po katerem plešejo bose nožice, se v drobnih plavicah svetlika nebo. O, blaga in srečna barva *celeste*! Zakaj ne moreš ostati sijoča za vekomaj, zakaj se znova vračaš v temni ultramarin, zakaj se spreminjaš v minljivi turkiz in

nazadnje spet izpuhtiš v zlatem ognju? Resnično, kratek je tvoj čas, pomladna boginja ljubezni, ki na *Rojstvu Venere* vstajaš iz modrozelenega morja in ti zlati lasje valovijo v blaženem pišu letečih ljubimcev! Bežna je nežnost tvojih pastelnih tonov, ki se prelivajo od sinjine neba prek turkizne bistrine morja do zelenorjave globine zemlje ... A poglej še tja, Bruno, na drugo stran dvorane: kako smaragdno je nebo na *Marijinem oznanjenju*! Kako čisto in globoko se razprostira okrog samotnega drevesa – drevesa večnega življenja? Ali pa znova zraslega drevesa spoznanja, tistega spoznanja, ki ga Devici prinaša angel Gabriel obenem z radostno vestjo? Kajti rojstvo bo obenem smrt, smrt na križu, smrt v poslednji zapuščenosti in samoti! In tedaj, na pragu nič, ne pomaga več pomladno veselje, saj plešoče boginje nevrnljivo ugašajo v vse temnejši modrini, in izmučeno srce si želi le še blagega zavetja v ultramarinu vesoljnega Marijinega plašča, in žejna duša hrepeni le še po vseprisotni zlati luči nebes, po odrešujoči svetlobi, za katero sicer ve, da je že ves čas tu, zdaj bolj, zdaj manj prisotna v hramu spomina, takrat pa, ob smrtni uri, naj se razodene v vsej svoji gloriji!

*Marija se prebudi iz dremeža*: med zlata in modra videnja starih mojstrov se v dušo zareže zavest o sedanjosti, o tu in zdaj, o tej sobi sredi Firenc, kjer sta se znašla kot popotnika, kot sopotnika, in kjer zdaj željno čaka Bruna, četudi ji (če bolj trezno premisli) kar dobro dene, da je po tednu dni malce sama. Tu sem, si reče, vselej sem tu, pri sebi. Na tuji postelji ležim s svojim telesom, ujeta v svoje »meso«, kakor bi rekli apostoli, odeta v svoje minljivo »oblačilo«, v svoj spol, dihanje, bitje srca, v edino življenje, ki ga imam – prav tu, seveda, le kje drugje? Zdaj sem tu, si dopoveduje in se potiplje po levi strani prsi, tam nad dojko, kjer bije srce. Bije, bije! Ne veš, da bije, in prav je tako, saj v pomisli na bitje srca preži nevarnost – kakor če se začneš spraševati, kako je sploh mogoče, da hodiš, tečeš, neseš žlico k ustom – in potem se nekega dne zgodi, da tega ne znaš več.

*Marija vstane s postelje*, si poravna modrozeleno haljo in si osveži obraz pri umivalniku. V tej sobi sta kar dve ogledali,

eno nad umivalnikom in drugo, večje, na psihi. Zato se tu pogosto srečuje s svojo podobo. Marija se sprašuje, ali jo to moti. Pravzaprav ne, si reče, človek se mora čim bolj zavedati sebe, vedeti mora, kdo je in kaj zmore. »Bodi to, kar si!« Ne beži pred svojo podobo, ne beži pred svojim življenjem, niti pred svojo smrtjo ... Ampak, ali to zmoremo? Ali jaz to zmorem? Ali ni vse moje življenje en sam beg? Bruno bi rekel – saj nimaš druge možnosti kot živeti svoje življenje. Prav ima, res je nimam.

*In potem*, ko se je Marija s temi svetlosivimi mislimi že povsem zbudila iz zlatomodrih dvoran spomina, začne znova listati debelo knjigo gospe Mary P. Merrifield. Pozornost ji pritegne naslov *Experimenta de coloribus*, poskusi z barvami. Neki doktor prava in notar v cehu pariških kovačev denarja, Jehan le Begue po imenu, je leta 1431, v svojem triinšestdesetem letu, napisal, bolje rečeno, zapisal in uredil zbirko rokopisov o slikarskih veščinah, predvsem o pripravljanju in mešanju barv, povzemajoč ugotovitve svojih predhodnikov, med njimi mojstra S. Audemarja, pa skrivnostnega Eracliusa in nekdanjega znamenitega Johannes Archeriusa, avtorjev razprav *De coloribus* ... Mnogo pozneje, vendar zdaj že tudi v predpreteklem času, po Gospodovem štetju v devetnajstem stoletju, pa je gospa Merrifieldova z veliko akribijo prevedla in študijsko obdelala celotno Jehanovo zbirko. Med drugim si je v uvodu zastavila vprašanje, kaj je pariškega notarja nagnilo k temu, da se je, ne več prav rosno mlad, začel ukvarjati z razpravami o barvah, in priznati si je morala, da ne pozna odgovora nanj. Vsekakor pa je zanimivo in za duha tistih časov značilno, da se skoraj vsi traktati v Jehanovi zbirki začenjajo z modro barvo, ki so ji po latinsko rekli *azurium*. Jehan le Begue jo v »slovarčku«, ki ga postavlja na začetek svoje zbirke, opredeljuje takole: »*Azurium vel lazurium est color; aliter celestis vel celestinus, aliter blaucus, aliter persus, et aliter ethereus dicitur.*«\* [Merrifield, 18] In tudi pri »eksperimentih z barvami« jo uvršča na prvo mesto ter navaja kar deset receptov, kako jo

\* »Azur ali lazur je barva, ki se ji reče tudi nebesna ali nebeška, sinja, višnjeva in eterska.«

pripravimo. Če bi imela vse potrebne sestavine, bi se Marija odločila za devetega:

»9. *Kako narediš popoln azur.* Poišči glinen vrč s podobnim pokrovom, kot zapira tistega, v katerem se dela ceruzit [beli svinčenec, svinčev karbonat], potem vzemi nekaj tankih plošč finega kositra, poprej namočenega v močnem kisu in poškropljenega z belim apnenim prahom, nato pa postavi vrč, seveda z navedenimi ploščami v njem, za deset dni v kup konjskih fig ali ovčjih bobkov, nakar nastrgaj razcvet, ki ga najdeš na ploščah, in če ga želiš še več, postavi vrč s ploščami spet nazaj tja, kjer je že bil.« [Merrifield, 49]

*Marija se smeje.* Ha, nebeški azur se porodi v toploti zemeljskih iztrebkov! Kakšna alkimija! In glej, tu v naslednjem receptu piše, kako narediš popoln ultramarin, seveda če imaš dovolj denarja, da si kupiš dragi kamen *lapis lazuli* ... O, kaj vse smo v zadnjih stoletjih pozabili!

»10. *Kako narediš popoln ultramarinski azur.* Vzemi [kamen] *lapis lazuli*, kolikor ga potrebuješ, in zdrobi ga na porfirjevi plošči, kolikor moreš na drobno. Če imaš en funt *lapisa lazuli*, pripravi testo oziroma kolaček iz naslednjih sestavin: zamešaj šest unč grške smole, dve unči mastike, dve unči voska, dve unči katrana, dve unči pinijeve smole, eno unčo žajbljevega ali lanenega olja in pol unče terpentina. Vse te snovi morajo vreti v glinastem lončku vse dotlej, da se skoraj utekočinijo, potem pa vrzi zmes v mrzlo vodo, nakar vse skupaj precedi in zajemi kapljice, ki pricurrljajo skozi cedilo, naposled pa v dobljeno snov dobro zamešaj prah *lapisa lazuli*, da se bo z njo čim bolje spojil; in potem pusti to stati osem dni; čim dlje bo stalo, tem boljši in finejši bo azur. Nazadnje dobro zgneti ta kolaček z rokami, spet ga vrzi v vodo, odlij prvo vodo pa drugo in tretjo. In ko boš videl, da azur potone na dno, odlij še zadnjo vodo in obdrži azur.« [Merrifield, 50]



*Marija premišljuje.* Dandanes kupiš barve v trgovini, že narejene, in potem se lahko nemoteno, brez nepotrebne izgube časa, posvetiš ustvarjanju umetnine. Nisem pa prepričana, da smo s to bližnjico prav veliko pridobili. Resda so včasih mojstrom pripravljali barve vajenci, a vsak mojster je bil tudi sam kdaj vajenec, vsak je kdaj trl azurit ali strgal zelenega volka z bakrenih plošč. Danes pa samo stisneš tubo na paleto in pomočiš čopič v barvo, v natančno tovarniško izdelan ultramarin ali turkiz ali kobalt. Seveda, odtenke moram zmešati še vedno sama, a pri tem nimam pojma, iz česa so narejene barve, s katerimi slikam; iz nekih kemikalij pač, iz meni neznanih snovi, ki odbijajo neke določene frekvence svetlobe. Saj znanost tako pravi, da barv pravzaprav sploh ni v naravi, namreč da so »tam zunaj« zgoj različne frekvence elektromagnetnega valovanja, ki jih oko vidi kot barve. V čem je torej resnična razlika, na primer, med modro in zlato? Ali med zeleno in rdečo, ali med vijolično in rumeno? Za katero oko, za katero zavest so te barve komplementarne? So harmonične samo zame, ki jih vidim in dokler jih vidim? Kaj pa za tistega, ki je barvno slep, mar zanj sploh kaj pomeni zlatnina nebeške gloriije ali modrina Marijinega plašča? In navsezadnje, če bi človek živel na neki drugi Zemlji, na katero bi svetila neka druga Zvezda, ki ne bi bila zlatorumena kot naše Sonce, ampak bolj rdeča ali bolj modra, ali bi tam videl povsem druge barve? Druge, kajpada.

*Marija vstane, odloži knjigo in stopi k oknu.* In ko se jata ptičev dvigne s trga nad okraze strehe, nad belo fasado bazilike *Santa Croce*, ter kakor živ oblaček poleti tja proti reki, Marija pomisli, da jo ta soba kljub čudovitemu razgledu vendarle utesnjuje s svojo določenostjo in predvidljivostjo. In zaželi si, da bi ta hip imela pred seboj slikarsko platno in barvice, da bi sedela v visoki travi na kaki jasi blizu domače vasi, ali pa tam v gozdu, ob turkiznem jezercu, iz oči v oči z divjim tulipanom, katerega »bistvo« je poskušala ujeti na tisti sliki. Ob tej misli se spomni tudi Janeza in za hip se ji zazdi, kakor da čuti na sebi njegov pogled. Bogve kje je zdaj, ujetnik ljubezni! zavzdihne in se vrne h knjigi. Toda ne more

se več zbrati za branje, sicer pa je danes že dovolj prebrala, zdaj bi bilo treba premisliti o vseh teh barvah, njihovi alkimiji in simboliki, o njihovem *zvenu*.

*Marija želi v življenju ustvariti nekaj lepega*, najsi bo še tako majhno in nepomembno v primerjavi z mojstrovini, ki nam jih je zapustila vélika preteklost. Zadnje čase, pred odhodom v Firenze, je pogosto premišljevala o novi sliki, ki bi jo rada naslikala: *Nova slika* naj bi bila čisto drugačna od prejšnjih, kakor da so ji vse prejšnje služile le za vajo. Marija je bila vselej močno kritična do svojih slik, tokrat pa se je še posebej pridušala, da bo nova slika zares *nova*, nepredvidljiva, »seva-joča«, »avratična« – ali pa je sploh ne bo! Pripravila si je že veliko platno, 180 × 120 cm, toda potem se je kakor pred belim zidom ustavila pred vprašanjem, kakšna naj bo prva podslikava. Kako naj začne? Slika naj bi imela tesno zvezo z ognjem, namreč z notranjim ognjem, ki lahko plamti v različnih barvah, ne nujno v ognjeno rdeči. Ta ogenj se ji je doslej – ponavadi na robu sna – prikazoval kot neko še nedoločeno občutje, ki se želi upodobiti in se bo sčasoma, tako vsaj upa, izoblikovalo in utelesilo v barvah na zdaj še praznem platnu. Ob tem občutju je po daljšem času znova pomislila, da je globoko v duši vendarle slikarka, ne le likovna pedagoginja, za kar se je mnoga leta imela. Pomislila je, da jo je preveč prizadelo, da so jo v mladosti zavrnil pri sprejemnem izpitu na likovno akademijo. Te prizadetosti si ne bi bila smela dovoliti! Toda zaradi tistega poraza se nikoli ni mogla povsem otresti neke negotovosti pri slikanju. In zato jo tudi zdaj, ko jo jasno in glasno kliče *Nova slika*, navdaja bojazen, da tega, kar si je v mislih in sanjah naložila, ne bo znala uresničiti. – Morda pa vendarle? se skuša opogumiti, ko jo iz sanjarjenja zdrami zvon Svetega Križa, ki bije peto. – Toda ne smem prehitevati časa, zamisel naj počasi dozori v meni, prepustiti se moram dogodju, si reče in stopi na balkon. Spodaj na trgu zagleda Bruna, ki se vrača »domov«, in mu veselo pomaha.

# Od lepote teles do lepote nebes

O B P O L N I L U N I

(sinopsis)

## MED BISTVOM IN PODROBNOSTMI

Kje se je izgubil tisti psiček, ki zvit »v potičko« spi ob nogah lepe Venere? Kdaj je ugasnila večerna zarja, ki žari skozi okno njene palače? Kdo je razpletel lepotici kito, ki ji kakor diadem krasi glavo? In kdo ji je poljubil meseno rožo sredi prsne obline in si zapomnil ta poljub za vekomaj?

## BARVE IN ODTENKI: ZVEN MAVRICE

Slika je celota vseh likovnih prvin: barv, oblik, kompozicije... Barva je najhitrejša med njimi, hitrejša od misli: ne posamezna, ampak barva celotne slike – svetloba slike. Ne govori, zveni. In ta zven svetlobe, barve, potuje po prostoru. Zvenov je neskončno mnogo, notranjih in zunanjih, vsak ima svojo pot, svoje gibanje in svoj čas, kot jih imamo mi, da pridemo do zvena slike.

## »O SRECNA SMRT, KI JI SLEDITA DVE ZIVLJENJI!«

O naukih platonikov, tako klasičnih kot renesančnih in tudi sodobnih (če se dandanes še najde kdo, ki prisega na Platona), lahko rečemo, da je njihovo bistvo premagovanje minljivosti. Diotima v Platonovem *Simpoziju* govori o »spočenjanju in porajanju v lepem«, ki minljivemu in smrtnemu bitju omogoča, da se vzpenja k neminljivi in nesmrtni Lepoti, »kot da bi uporabljal stopnice«.

## O LEPOTI

### O SEDMIH NEBESKIH RADOSTIH

»Mar ni presenetljivo, da nebesna telesa ne le sijajo, ampak tudi dišijo? Kako naj bi nesnovna telesa dišala?« – »Morda ravno tako, kakor so nebesna telesa vidna in najbrž tudi slišna?« – »Tudi meni se zdi,« se oglasi Botticelli, »da je slišati ali vonjati nekaj drugega kakor videti. Barve na mojih slikah dišijo, dokler se ne posušijo, potem pa jih ne moremo več vonjati, ampak jih le še vidimo...«

### ODISEJ V VOTLINI NIMF

Zakaj se duša ne bi potapljala v tolmun porajanja in pila iz njega neskaljene bistrice, če pa jo ta napoj vodi k luči, po kateri hrepeni? Saj ni nobene bližnjice, saj pot k neminljivosti vodi samo skozi porajanje in minevanje, skozi lepoto in bolečino čutnega sveta.

### ROJSTVO VENERE

»Nemudoma sem se lotil dela,« živahno hiti razlagati Botticelli, »najprej sem narisal več sto skic, pa se mi nobena ni zdela prava, potem sem obupal nad mislijo, da bo na sliki prav ona, Marianna, in ko sem svoj obup zaupal Lorenzu, je razumel in me skušal potolažiti, češ da bo naslikana Venera gotovo lepša od nje in sploh od vsake ženske iz mesa in krvi...«

### DAVID IN TRPEČI ČLOVEK

Ali v tem ponosnem mladeniču občudujem renesančnega Človeka? Mar lahko rečem *Ecce Homo!* ne le ob pogledu na trpečega Križanega, ampak tudi ob pogledu na renesančnega Heroja? A kdo je ta pogumni, pokončni človek, do kam seže njegov jasni pogled, njegov ponosni duh?

## Med bistvom in podrobnostmi

*Bruno, v mislih, pred Tizianovo »Urbinsko Venero«.* Platon jo je vsekakor poznal, Venero, lepo boginjo ljubezni. *Afrodita je lepa*, je zapisal v *Simpoziju*. Ampak telesna lepota ni dovolj, je brž dodal v mislih, ko je svečenici Diotimi, ki je Sokrata *poučila o ljubezenskih rečeh*, pripisal vprašanje: *Kdor ljubi lepe stvari, ljubi – toda kaj pravzaprav ljubi?* Dobro vprašanje! Res, kaj pravzaprav ljubim na tej čudoviti sliki? Na njej je Tizian upodobil mlado žensko, povsem golo, vso čutno, naslikano v topli, dehteči barvi kože, ležečo na razkošni postelji, na belih rjuhah in blazinah ... in ta prelepa Venera, plod božanskega semena, me zdaj, po toliko stoletjih, še vedno zapeljivo vabi s svojim jasnim obličjem in zdi se, kakor da ve, da me vznemirja s svojimi kodri, ki ji padajo po ramenih in zastirajo pazduhi, morda pa je uganila tudi mojo misel, da je šopek drobnih vrtnic, ki jih drži v desnici, namenjen prav meni ... medtem ko je levico sramežljivo položila na svojo božansko vulvico, da bi jo zastrla pred mojim zvedavim pogledom, krepostna *Venus pudica* – toda ta gesta ni povsem prepričljiva, saj je njena sramežljivost bolj izzivalna kot deviška, tako da pomislim, da pravzaprav ob tem uživa in nedolžno zre vame, češ kaj si vendar mislim o njej! Sicer pa, kako naj bi boginja ljubezni bila devica v tem svojem bujnem in prebujenem telesu, s temi prelestnimi prsmi, mehkim trebuhom, nežnimi nogami, zamolklo sijočimi očmi? Tako pač nobena devica ne zna vabiti k sebi, tako lahko kliče k ljubezni samo zrela ženska, ki obvlada svoje čare in čarovnije.

– Torej, kaj pravzaprav ljubim na tej prekrasni Tizianovi sliki? Ali lahko živ človek vidi v *Urbinski Veneri* (ali *Veneri z Amorjem in psičkom* ali *Flori* ali kaki drugi nesmrtni podobi lepe ženske) zgolj *Lepoto samo*, o kateri Diotima govori Sokratu v Platonovem *Simpoziju*, namreč zgolj tisto najvišjo »idejo lepote«, ki je *jasna, čista, nemešana, brez človeškega*

*mesa, barv in druge umrljive ničevosti* – ne da bi ga očarala Venerina ženskost, čutnost, »mesenost«? Kako naj odmislim »barve in druge umrljive ničevosti«, če hočem v duhu ohraniti lepoto Tizianove boginje? Namreč prav *te* boginje, ne katere druge. Le kaj bi od nje preostalo, če bi njeno lepo telo v mislih oklestil tako, da bi zasijala sama Lepota? Platon uči, da se je treba v duhu vzpenjati iz čutnosti v nadčutnost, *kot da bi uporabljal stopnice*, in Diotimi polaga v usta besede: *Kdor se pravilno odpravi proti tej stvari, mora začeti, ko je mlad, hoditi za lepimi telesi in najprej ljubiti eno telo*, da bi se pozneje dokopal do spoznanja, *da je lepota v vseh telesih ena in ista*, in dalje, *da je lepota v dušah dragocenejša od lepote v telesu* ... Da, da, ampak kaj pri tem vzponu ostane od vsega, kar smo na poti vzljubili in izgubili? Kje se je izgubil tisti psiček, ki zvit »v potičko« spi ob nogah lepe Venere? Kdaj je ugasnila večerna zarja, ki žari skoz okno njene palače? Kdo je razpletel lepotici kito, ki ji kakor diadem krasí glavo? In kdo ji je poljubil meseno rožo sredi prsne obline in si zapomnil ta poljub za vekomaj? Filozof, ki hiti navzgor, navzgor, da bi čim prej uzrl *Lepoto samo* – četudi dobro ve, da bo oslepel v njenem praznem blesku – se mora odreči psičku, zarji, diademu in roži, kajti edino, kar zanj kaj velja in ga odrešuje od minevanja in propadanja, je *spočenjanje nekaj večno trajajočega in nesmrtnega*, to pa ni ne roža, ne diadem, ne zarja, ne psiček ... in žal to ni niti *Urbinska Venera*, saj niti ona ni večna: če se sliki približaš in pobliže pogledaš fini Tizianov barvni nanos, boš opazil, da je lepoticina koža razpokana in minljiva, tako kot je minljivo vse na tem svetu. Toda – ali naj se čutnosti zaradi njene minljivosti preprosto odrečemo? Naj se ji odrečemo že sredi življenja in sledimo filozofiji, ki naj bi bila, kot je zapisal Platon v *Fajdonu*, »priprava na smrt«? Naj se vsak hip pripravljamo na smrt, na izgubo vsega telesnega in čutnega, vse *umrljive ničevosti*, tako da duha usmerimo v tisto, kar je bistveno, idejno, »esencialno« in s tem večno?

Sodobni ameriški filozof Richard Rorty je zapisal, da tisti filozof, ki vztraja pri »esencializmu« (tj. pri »filozofski držii« *par excellence*), spregleda vse »nebistvene« podrobnosti, najsi

so še tako lepe in dragocene – medtem ko se povsem drugače, s pozorno ljubeznijo, podrobnostim posveča pesnik ali romanopisec ali nasploh umetnik. Seveda se »antiesencializma« v filozofiji ni prvi spomnil Rorty, saj je nasprotovanje metafizičnemu esencializmu skupno mnogim, sicer precej različnim smerem novejše filozofije, kot sta na primer eksistencializem in strukturalizem, in navsezadnje je bil najbolj goreč anti-esencialist že Nietzsche, res pa je, da je Rorty razkrinkal »esencializem« tudi v tistih filozofijah, ki se same izrekajo proti platonskemu idealizmu in nasploh proti »metafiziki«, na primer, v Heideggrovem »mišljenju biti«. Žal pa se tudi Rorty v svojem poudarjanju filozofskega »pragmatizma« ni uspel rešiti svojega lastnega skritega esencializma.

Poleg tega tudi med modernimi likovnimi umetniki najdemo privrženca »esencializma«: najbolj platonsko usmerjeni slikar dvajsetega stoletja je bil Piet Mondrian, ki je v eseju *Likovna in čista likovna umetnost* (1937) zapisal: »Umetniki so od nekdanj bojevali eno samo bitko – za tisto resnično umetnost, ki ustvarja univerzalno lepoto« [*Slikarji o slikarstvu*, 210]. Mondrian je seveda ohranil nekaj *barv in druge umrljive ničevosti*, saj njegovih slik ni mogoče zvesti na čiste ideje, toda imel je zelo slabo mnenje o podrobnostih oziroma, kot jih sam imenuje, o individualnih oblikah: »Če uničimo posebno individualno obliko, samo nadaljujemo tisto, kar je umetnost od nekdanj počela« [*ibid.*, 212], kajti »univerzalna resničnost izhaja iz jasno določenih odnosov, individualna pa kaže le zastrte odnose« [*ibid.*, 217]. Ali je umetnost res od nekdanj uničevala posebne individualne oblike? (Ali pa je ta Mondrianova trditev zgolj nekakšna apologetska argumentacija za njegov lastni slikarski slog?) Meni se skupaj z Rortyjem zdi resničnejša ravno nasprotna trditev, namreč, da umetnost, drugače kot filozofija, prav v *individualnem* išče univerzalno, v *končnem* večno – ne da bi pri tem uničevala individualno in končno, na primer psička, zarjo, diadem ali rožo. Kako bi bile osiromašene te »individualne oblike«, če bi od njihove čutnosti ostali goli »metafizični« proporci in ploskve »čistih barv«!

Kaj naj torej storimo? Katerim mislim naj sledimo? Kam naj usmerimo žarek duha, k bistvu ali podrobnostim? Naj se odvrnemo od filozofov, če se tudi najpametnejši med njimi niso zmogli znebiti nihilističnega bistvogledja, in se rajši pridružimo pesnikom, slikarjem in nasploh umetnikom, ki upodablajo minljive podrobnosti? Tako preprosto pa filozofov spet ne moremo zavrniti, saj ni mogoče zanikati dušine želje po neminljivosti, po *spočenjanju v večno trajajočem in nesmrtnem*, kot je zapisal Platon. Ni mogoče preprosto pozabiti tistih razpok na koži *Urbinske Venere*, ni mogoče odmisлити neizprosnege časa, ki bo prej ali slej premagal lepo boginjo ljubezni. Ni se mogoče povsem odreči želji, da bi se v duhu privzdignili nad svet, v katerem se bitja rojevajo in umirajo. Platona sicer lahko kritiziramo v imenu tostranskega življenja, vendar se ne bomo nikoli povsem sprijaznili s tem, da življenje *mineva*. Kajti minevanje je boleče, preveč boleče! In da bi ga vsaj za hip zaustavili, obstanemo pred Tizianovo sliko in v njej iščemo večno mladost. A čeprav še tako občudujemo Venerino božansko telo, valovite lase, nežne roke z dehtečimi rožami, zapeljive noge na beli rjuhi, vabljuje pri in nebeško zaobljeni trebuh, če nas še tako očarajo njene v pričakovanju ljubezni hrepeneče oči – kljub vsej tej lepoti (ali morda ravno zaradi nje) globoko v duši slutimo, da je imel Platon vendarle prav, ko je učil, *da je ljubezen nujno tudi ljubezen do nesmrtnosti*. Le kaj bi ostalo od lepe *Venere*, če ne bi bila v njej utelešena *Lepota sama*? Zgolj ničvredna *umrljiva ničevost*? [Vse ležeče navedke iz tega odlomka najdeš v: Platon (I), 203b ... 211e.]

*Pol ure pozneje Marija in Bruno pijeta kavo na terasi galerije Uffizi. Bruno s sokoljimi očmi spremlja jato lastovk, ki se spreletavajo ob stolpu Stare palače. Tu zgoraj, nad oboki velike Lože suličarjev, ni slišati posameznih glasov z Gosposkega trga, tudi zato ne, ker na terasi šumi voda iz ovalne fontane, v kateri se veseli bistrice bronast putto, ki jezdi na zmajčku z zavitim repom. Marija se zabava ob pogledu na japonsko družino pri sosednji mizi, ki si je po*



*napornem ogledu galerije privoščila kraljevske porcije sladoleda. Nebo je prozorno in sinje, vselej drugačno, vselej enako se boči nad renesančnimi palačami, pravimi mestnimi gradovi, ki že stoletja stojijo v tem ponosnem »mestu rož«, sredi sončne pokrajine na naši stari zemlji, kjer samo mi, srečni nesrečneži, vemo, da smo v trajanju sveta zmeraj drugi – saj tudi če se kdaj vrnemo v kraje, kjer smo nekoč že bili, nikoli nismo isti, nikoli več nismo tisti, ki smo tja prvič prišli.*

*Marija.* Danes pa nisi ravno zgovoren.

*Bruno spusti pogled z neba.* Nisem.

*Marija.* O čem premišljuješ?

*Bruno izuleče pipo iz žepa.* Premišljeval sem, da se filozofi preveč ukvarjajo z bistvom stvari in premalo s podrobnostmi.

*Marija.* Na primer?

*Bruno si baše pipo.* Na primer, da Tizianovo *Venero* samo ošinejo s pogledom in že vedo, kaj je bistvo njene lepote, še preden si jo zares ogledajo. In če bi katerega vprašal, kaj lepota drži v desnici, verjetno ne bi vedel.

*Marija se muza.* Ti pa veš, moj filozof?

*Bruno prižiga pipo.* Seveda, v desnici drži šopek rož.

*Marija se smeje.* Dobro si si jo ogledal.

*Bruno vleče dim.* Še premalo.

*Marija, čez čas.* Si se morda tudi spomnil, da je Giorgione nekaj desetletij pred Tizianom naslikal zelo podobno sliko?

*Bruno.* Ne, katero?

*Marija.* Tisto *Spečo Venero*, ki visi v Dresdenu ... In potem nadaljuje v že znani vlogi vodnice. Giorgionejeva *Venera* je po svoji drži zelo podobna Tizianovi, čeprav nima šopka v roki, ampak si je z desnico podprla glavo, levico pa je enako kot Tizianova položila tja – saj veš, kam – kakor da se sramuje. Tizian je seveda poznal Giorgionejevo sliko, še več, prav on jo je v mladih letih dokončal, namreč po mojstrovni smrti. Na vrhuncu svoje slave, sredi *cinquecenta*, pa se je Tizian odločil, da bo *Venero* (kot je lepoticico šele pozneje imenoval Vasari) »ponovil«, očitno je bil prepričan,

da jo lahko naslika še lepšo. In res je Tizianova Venera bolj čutna, žensvena, zapeljiva, in zgodovinarji domnevajo, da je slikar izbral za model kako oboževano beneško kurtizano, morda celo svojo ljubico, ter ob njej poleg psička naslikal še dve služabnici, ki ji strežeta v razkošni palači [Hagen, 142] – medtem ko je Giorgone uzrl svojo spečo boginjo v idilični krajini kot mitično kraljico vsega ljubega in lepega.

*Bruno.* Katera pa je tebi bolj všeč?

*Marija.* Težko bi se odločila. Giorgionejeva Venera je bolj »nebeška« – seveda pa ni tako vzvišena kot Devica Marija – in v primerjavi s Tizianovo je bolj »ikonična«, njena lepota je bliže očem kot dotiku, zato se nekaterim zdi kakor mlada Luna, prvi krajec, ki plava nad eterično pokrajino ...

*Bruno puha oblačke dima.* Marija, se ti ne zdi, da je moderno slikarstvo ena sama velika dekadenca v primerjavi z renesančnim? Mar ni šlo po renesansi samo še navzdol?

*Marija.* No, tako hudo pa spet ni. Pomisli na Rembrandta, Goyo, Van Gogha ...

*Bruno.* Da ... mislil sem predvsem na dvajseto stoletje, ki pa je sledilo devetnajstemu, osemnajstemu ...

*Marija.* Kaj hočeš reči s tem?

*Bruno.* Glej ... ali lahko v vsej slavni avantgardni umetnosti dvajsetega stoletja najdeš eno samo zares lepo podobo človeškega telesa?

*Marija, malce začudeno.* Ampak kriteriji lepote so različni! Ne moreš meriti lepote modernih slik z renesančnimi merili.

*Bruno.* Seveda, se strinjam – toda vseeno te vprašam: na kateri znameniti sliki dvajsetega stoletja je človek resnično lep? Kaj ni vselej skrivenčen, razrezan, tako ali drugače »bolan« ...

*Marija premišljuje.* Se spomniš Picassove slike *Portret Dore Maar*?

*Bruno.* Misliš na žensko, ki »gleda sama vase«, pri kateri eno oko gleda drugo? Tisti obraz z velikimi trepalnicami, črnimi lasmi ...?

*Marija.* Da, prav na to sliko sem se spomnila. Videla sva jo takrat, ko sva bila na Picassovi retrospektivi v Parizu ...

No, meni je njen obraz zelo lep, četudi je »skrivenčen«, kot si rekel, saj je njena lepota ravno v tej »zasukanosti vase«.

*Bruno neti ogenj v pipi.* Hm ... ja, toda to je neka *druga* lepota.

*Marija.* To je *drugačna*, vendar ne povsem druga lepota. Picasso je nekoč rekel, da je »človek orodje narave, če mu je to všeč ali ne ... saj naravi ne moreš nasprotovati ... in zelo pomembno je, da si dober z njo« [*Slikarji o slikarstvu*, 232–4], ter dodal, da »nikakor ni mogoče razlikovati med figurativno in nefigurativno umetnostjo«, kajti vsa umetnost, tudi najbolj abstraktna, je figurativna, »vedno moraš z nečim začeti« [*ibid.*].

*Bruno, ki mu pogled spet zbeži v nebo.* Prav, naj bo tako. Toda kljub temu je dandanes vse preveč izgubljenega, vse preveč!

*Marija.* Po drugi strani pa je bilo v moderni dobi tudi veliko pridobljenega.

*Bruno.* Da? Na primer kaj?

*Marija.* Na primer svoboda.

*Bruno, skeptično.* Svoboda? Misliš v slikarstvu?

*Marija.* Mislim na svobodo ustvarjanja, izražanja misli, občutij, spominov, sanj ... Seveda je abstraktna umetnost vprašljiva, če se postavlja *nasproti* figurativni oziroma mimitični. Mislim pa, da ima Picasso prav, ko zanika nujnost tega nasprotja. Sicer pa nekaj podobnega pravi tudi Kandinsky, čeprav velja za izumitelja »čiste abstrakcije«; Kandinsky je ne samo s svojimi slikami (ki mene sicer ne navdušujejo tako zelo, kot so slavne), temveč s svojo celotno ustvarjalno *držo* in tudi s teoretskimi zamislimi, s katerimi je podpiral abstraktno slikarstvo, odprl veliki, neizmerni prostor umetniške svobode. Kako daljnosežne so njegove besede, da »tako čista abstrakcija kot čisti realizem uporabljata stvari, ki žive snovno« [*Slikarji o slikarstvu*, 142], in da »pravzaprav ni pomembno, ali umetnik uporabi realno ali abstraktno obliko« [*ibid.*], saj sta to »dve poti, ki naposled pripeljeta k enemu cilju« [*ibid.*, 137] – kajti »v oblikovnem vprašanju je najpomembnejše, ali raste oblika iz notranje nujnosti ali ne«

[*ibid.*, 134]. Ne smemo pozabiti, da so tvorci moderne umetnosti, Kandinsky, Klee, Picasso in drugi, odkrili izvir, iz katerega zdaj pijemo vsi, ki slikamo, tudi jaz, kolikor sem sploh slikarka. V renesančnem času in pozneje, vse tja do moderne, na primer, ne bi mogla naslikati *Divjega tulipana*, tako kot sem ga občutila takrat spomladi, kot sem sama videla njegovo »bistvo« – saj v tistih časih sploh ne bi mogla biti »svobodna umetnica«, ampak bi bila bodisi mojstrica z lastno slikarsko šolo (kar je komaj verjetno, tudi če ne bi bila ženska) ali pa bi morala pri kakem mojstru slikati nepomembne podrobnosti (kar je precej bolj verjetno). Potem pa že rajši slikam sama, iz svoje duše, četudi je to, kar ustvarim, neznatno v primerjavi z velikimi mojstroviniami preteklosti.

*Bruno se smehlja.* Si prepričana, da ne bi rajši slikala peres kakega angela ali zlatih kodrov nebeške kraljice, ki valovijo pred daljno, skrivnostno krajino?

*Marija se nasmehne.* Nisem prepričana ... čeprav si rajši mislim, da sem.

*Čez čas se naša popotnika vračata po dolgih hodnikih galerije Uffizi vzdolž špalirja poganskih bogov in boginj, favnov in nimf, satirov in menad, mimo vrste davno preminulih življenj, ki so po mnogih ugaslih in znova prebujenih strasteh naposled našla svojo večnost v belem kamnu – v lepem prividu, ki uteleša nevidne duhove, da jih živi ljudje lahko uzremo in občutimo večno lepoto, ki nas povezuje z njimi. In zdaj, ko Marija in Bruno stopata med negibnimi pričami človeške minljivosti, si zaželite, da bi se čim prej objela in se zatekla drug k drugemu, k sebi.*

## Barve in odtenki: zven mavrice

*Marija sedi na klopci v parku Boboli, za palačo Pitti, v kateri je velika galerija slik. Bruno je ostal v galeriji, ona pa si je zaželela svežega zraka in zelenja, ki ga v središču Firenc ni prav dosti. Morda se bo v galerijo vrnila pozneje, z Brunom sta se dogovorila ob dvanajstih pri veliki fontani. Povzpela se je mimo amfiteatra in nekoliko višje našla prijeten kotic ob manjšem vodometu med dišečimi sredozemskimi drevesi, ki se na vrhu parka nadaljujejo v pinijevih gajih. Potem ko je nekaj časa poslušala ptičje petje in z očmi sledila pršečim kapljicam, ki so pred zelenim ozadjem pričarale nežno, komaj vidno mavrico, so ji misli zatavale k njeni *Novi sliki*. Z namenom, da bi si zapisala nekaj novih misli o podslikavah in možni kompoziciji, ki so jo zjutraj obletavale – in jo zmotile tudi maloprej v galeriji – Marija vzame iz torbice svojo staro, v olivno zeleno platno vezano beležnico, v katero je nekoč, še preden je spoznala Bruna, zapisovala misli o slikarstvu, umetnosti in nasploh o življenju, beležnico, ki je mnoga leta ostala pozabljena v predalu, zdaj, pred odhodom v Firence, pa jo je vtaknila v torbo, predvsem zato, ker je v njej ostala skoraj polovica nepopisanih listov, na katere bi si lahko zapisala nove beležke. K notesu je pripet tudi tenek svinčnik, še vedno isti, še vedno dovolj zašiljen, Marija ga izvleče iz tulca in obrača med prsti, potem si ga vtakne med zobe in lista po beležnici, naleti na zapis o barvah, in ko na hitro preleti svoje nekdanje misli, se ji zazdi, da ji bodo pomagale pri *Novi sliki*, zato vtakne svinčnik nazaj v tulec in začne brati vrstico za vrstico.*

### NEKAJ MISLI O BARVAH

*Slika je celota vseh likovnih prvin: barv, oblik, kompozicije ...  
Barva je najhitrejša med njimi, hitrejša od misli:  
ne posamezna, ampak barva celotne slike – svetloba slike.*

Ne govori, zveni.  
 In ta zven svetlobe, barve, potuje po prostoru.  
 Zvenov je neskončno mnogo, notranjih in zunanjih,  
 vsak ima svojo pot, svoje gibanje in svoj čas,  
 kot jih imamo mi, da pridemo do zvena slike.  
 Ta prostor–čas, ta pot se razlikuje od slike do slike.  
 Enkrat se barve tiho stapljajo, drugič ekstatično kipijo.  
 Njihov pogoj je dogodje.  
 Barva je velika in svobodna, večna in bolj skrivnostna  
 od njenih poenostavljenih simbolnih vrednosti.  
 Rada je eno z obliko,  
 ljubi vse barve, s katerimi je na sliki.  
 Skupaj delajo za končni izraz, harmonijo in lepoto.  
 Med seboj se spoznavajo, se tudi preobražajo,  
 zato ostajajo odprte, ne glede na zaprtost oblik.  
 In zato so pomembne podslikave –  
 podslikava je telo slike, njeno srce.  
 Kajti stvari se ne odslikujejo,  
 ampak se šele zgodijo, na novo porodijo.  
 Pozornost zahtevajo komplementarni pari barv  
 (zelena–rdeča, vijolična–rumena, modra–oranžna ...),  
 poznati se morajo, kot mora svetloba poznati temo,  
 ne sme se je bati, sicer nikoli ne doseže svojega viška.

Marija se zazre predse in premišljuje. Da, barva zveni! In  
 včasih se mi zdi, da jo prav zares slišim ... na primer modro,  
 kot zven klavirja, temnejšo kot glas orgel ... ali pa rumeno,  
 ki zasije kot trobenta ... Van Gogh je v glasbi videl žarenje  
 barv in občutil jo je kot tolažbo.

»S sliko bi želel povedati nekaj tolažilnega, tako kot je  
 tolažilna glasba. Želel bi slikati moške in ženske z nečim  
 večnostnim, za kar je bil včasih simbol limb, in kar sedaj  
 iščemo z žarenjem, z vibracijo barv.« [Vincent van Gogh,  
 v pismu bratu Théo, iz Arlesa, avgusta 1888; gl.: *Slikarji  
 o slikarstvu*, 19]

*Marija plete svoje misli dalje.* Barve in glasbeni toni so gotovo tesno povezani, saj tudi v vsakdanji rabi govorimo o »barvi tona« in »tonu barve«. Že Grki so poznali »kromatično« lestvico, ki so jo imeli za mehkejšo, gibljivejšo, bolj »žensko« od diatonične, trdne »moške« lestvice. Presenečalo jih je, da lahko glasbene tone merimo, na primer z dolžino strune ali piščali, medtem ko se barvni toni na videz močno upirajo merjenju. Barve so veljale za nemerljive lastnosti vse do novega veka, ko je moderna fizika ugotovila, da mavrica, barvni spekter, nastane zaradi različnih, merljivih kotov, pod katerimi se lomi sončna svetloba. – Barva je *rada eno z obliko*, sem zapisala, in to drži, čeprav sta si barva in oblika v bistvu tuji, tako kot ženska in moški, ki sta prav tako rada skupaj in si želita biti eno morda ravno zato, ker sta si v bistvu tuja. Toda kljub temu da je barva rada eno z obliko, se v razpravah o renesančnem slikarstvu pogosto pojavlja problem *disegno versus colore* [risba nasproti barvi], za moderno slikarstvo pa bi lahko v grobem rekli, da je barva »premagala« obliko, čeprav se zdi, da ta zmaga ne bo dolgotrajna, pravzaprav je že zdaj del preteklosti, saj se dandanes vse zelo hitro spreminja. Pri svoji *Novi sliki* moram vsekakor dobro premisliti, kaj bom dovolila barvi in kaj lahko pričakujem od oblike, kompozicije. Kakšno obliko ima ogenj? Ali je »bistvo ognjenega« skrito v barvi? Pri tulipanu se ti prej posreči videti njegovo »bistvo«, pri ognju je to težje. Samega ognja pravzaprav nikjer ni, saj vselej *nekaj* gori. Ali pa lahko vseeno rečemo, namreč dobesedno, da »oganj gori«? Morda je bolje, če rečemo, da »plameni vibrirajo«, ko se vzpenjajo navzgor, k nebeškemu praognju. Vibracije, nihanja so barvam in tonom skupna, pa ne samo zato, ker so oboji zvrsti fizikalnega valovanja, ampak tudi v nekem globljem, vesoljnem pomenu. Vse, kar biva in živi, od kamna do človeka, v svojem srcu trepeče, valuje, niha v sozvočju s kozmično vibracijo, ki jo je stvarnik vdahnil vesolju ... in zato seveda ni naključje, da sta si mavrica in glasbena lestvica sorodni, da je njun *basso continuo* isti. Težje pa je razbrati, katera barva ali kateri odtenek ustreza posameznim glasbenim tonom ali

instrumentom ali celo skladateljem. – Da, zdaj se spominjam: ravno to vprašanje, kaj »zavibrira« v meni, ko gledam in občutim posamezne barve, in katera sozvočja se ob njih oglašijo, me je spodbudilo, da sem v mislih sledila posameznim barvam in v beležnico zapisala:

*MODRA: pomirjujoča*

- *celeste – igriva, z močno notranjo vibracijo, pomladanska sreča (Vivaldi), »krožna«, aktivna*
- *belo modra – mir, prosojnost, širina, horizont (Bach)*
- *ultramarin – bogata melanholija, svilena, »vertikalna«*
- *pruska – globočina (Mozart)*
- *vijolična – transcendentna.*

*Marija se sprašuje.* Zakaj sem nebeško modro povezala z Vivaldijem, belo modro z Bachom in prusko z Mozartom? Zdaj se tistih občutkov ne spominjam več. Morda bi danes Vivaldija rajši videla v rdeče rumeni, včasih tudi škrlatni, Bacha v srebrni ali zlati, včasih tudi vijolični, Mozarta v svetlo zeleni, včasih tudi oranžni barvi, jutri pa spet v kakih drugih odtenkih – čeprav sem takrat zagotovo občutila te povezave tako, kakor sem napisala. Takrat še nisem brala razprav Wassilyja Kandinskega, ki je svoja velika »simfonična platna« iz časa pred prvo svetovno vojno (tista z glasbenimi naslovi, kot na primer *Kompozicija VI* ali *Improvizacija N<sup>o</sup> 26*) pospremil s teoretskimi zapisi o povezavah med slikarstvom in glasbo ter z osebnimi beležkami, v katerih je izražal svoje lastne sinestezije, čutne zveze med barvami in toni. Kandinsky se je dobro spoznal na glasbo, tudi sam je igral čelo, katerega zven je videl kot temno moder – ta barva je bila zanj »najbolj notranja in duhovna«. Nasploh je oboževal modro: svetlo modra mu je priklicala zvok flavte, temno modra zven čela, še temnejša »čudoviti zvok kontrabasa«; vse te in še druge odtenke modre barve pa je primerjal s paletto,



ki jo »dajejo nizki toni orgel« [gl. Gage, 236]. V povezovanju slikarstva in glasbe se »Modri jezdec« ni ustavil samo pri neposrednih čutnih sinestezijah, temveč je globlje prisluhnil zvenu sveta, o čemer piše tudi v eseju *Vprašanje oblike v likovni umetnosti* (1912). V tem spisu Kandinsky vzneseno govori o preseganju nasprotij med duhom in snovjo: »Svet zveni. Svet je kozmos duhovno delujočih bitij. Mrtva snov je živi duh ...« [*Slikarji o slikarstvu*, 145]. Takrat je bil pod vplivom teozofije, v glasbi pa se je uveljavljala »kromatična« atonalnost, ki jo je uvajal Arnold Schönberg, s katerim si je Kandinsky dopisoval; iz najbolj znanega pisma, ki ga je slikar poslal skladatelju leta 1911, se pogosto navajajo besede: »Današnje disonance bodo jutrišnje konsonance.« V približno istem času je Kandinsky, utemeljitelj takrat še »disonantnega« abstraktnega slikarstva, napisal razpravo *O duhovnem v umetnosti*, v kateri najdemo zanimivo, čeprav najbrž malce prenagljeno mnenje o Mozartu:

»Mozartova dela poslušamo morda z zavistjo ali pa z žalostnim občutkom simpatije. Omogočajo nam dobrodošel premor med viharji našega notranjega življenja, v njih najdemo neko vizijo tolažbe in upanja, vendar jih poslušamo kot glasove iz nekega drugega, izginulega, nam v bistvu tujega časa.« [Kandinsky, v: Gage, 241]

Je Mozart res že »zastarel«? *se sprašuje Marija*. Ali klasika sploh lahko zastari? Mar ni dandanes, slabih sto let po Kandinskem, Mozart znova močno živ, morda še bolj kot v minulih dveh stoletjih, in ravno tako Beethoven, Bach, Vivaldi? Ali pa so razni sodobni »tehnoritmi« že povsem preglasili ne samo Mozarta, ampak vso véliko klasiko? Ampak glede preglasitve se ne godi nič bolje, kvečjemu slabše, Schönbergu in drugim avantgardnim modernistom dvajsetega stoletja, ki so sami skušali »preglasiti« oziroma »razglasiti« klasiko, seveda na neprimerno bolj prefinjen način. Sicer pa so bile tudi med njimi velike razlike v odnosu do starih mojstrov; na primer, Paulu Kleeju, ki je rad igral

violino, je bil »baročni kontrapunkt« bolj všeč kot moderna atonalnost, Piet Mondrian pa se je navduševal za ameriški jazz, kar je glede na njegovo »metafizično« slikarstvo pravzaprav malce presenetljivo. Vsi takratni avantgardisti, v številni skladatelja Schönberga, pa so izražali globoko spoštovanje do Bacha, starega »mojstra nad mojstri«, predvsem so se navduševali nad njegovimi fugami, v katerih so videli nedosegljivo sintezo strogo oblikovane forme in brezmejne izrazne svobode, porajajoče se v vselej novi igri, v večni reki zvenov in odzvenov, ki nikoli ne izzvenijo.

Zakaj pa je Bruno tako navezan na Bacha? *pomisli Marija*. Tako močno se ga oklepa, da se zdi, kakor da brez Bacha sploh ne bi mogel živeti. Poslušga skoraj vsak dan, tudi takrat, ko bere, ko piše ... Zdi se mi, da vem, zakaj: Bach daje Brunu življenjski ritem, zveni v sozvočju z njegovimi lastnimi mislimi, »strukturira« njegovo psiho, tudi nezavedno. Ne bom pozabila, kako mi je pred časom ves navdušen prebral stavek nekega francoskega pisatelja, ki je rekel, da je Bach zanj Bog [Cioran, 309]. Pravzaprav je več resnice v tej izjavi, kot sem sprva mislila, in sicer ne samo za tistega pisatelja, ampak tudi za Bruna: Bach mu v duhovnem smislu zagotavlja »smiselnost sveta«, kajti v Bachovih fugah in kontrapunktih sliši »v živo« tisti vesoljni, božanski *Logos*, v katerega na filozofsko-miselni ravni težje verjame ... in v tem smislu je poslušanje Bacha, prisotnost Bachovega zvena v prostoru in času, podobno molitvi, kontemplaciji sodobnega skeptika, ki dvomi o resničnosti *Svetega pisma*, občuti pa božjo Besedo v skladni in obenem brezmejno odprti lepoti glasbe.

*Marija zre v temno zeleno plamtenje dreves. Tako se je zatopila v misli, da ji je beležnica zdrsnila iz roke in obstala na rdeče rumenem krilu, tik nad kolenu. Neki koraki se oddaljujejo po peščeni potki, mestni hrup hrumi daleč v ozadju, prav blizu pa žubori vodomet – in Mariji se za hip zazdi, da jo žuborenje vode nagovarja, zazdi se ji, da je vodomet živo bitje, ki hoče prav njo razveseliti s svojo drobno mavrico, s temi nežnimi pastelnimi barvami, tako drugačnimi od globo-*

*kega, opojno zelenega zvena dreves, med katera se je zatekla pred premočnim junijskim soncem. Ob tej radostni misli se nasmehne in spet vzame beležnico v roko.*

*ZELENA: kontemplativna*

- *temna – včasih nadomešča črno, globina z večno težo, kakor temno modra tudi boleča (v njej se oglašča neka tema)*
- *travnato živa – rada ima vitice, se previja in preobraža.*

*Marija se s pogledom vrne v zelenje. Ljudje ponavadi mislijo, da najbolj od vseh barv pomirja zelena. Kadar je človek napet in razrvan, mu svetujejo, naj gre v zeleno naravo, naj si sprosti dušo in telo na travnikih, v gozdovih. Tudi v stanovanju naj bo čim več zelenja. Že Goethe je o zeleni zapisal, da se v njej spočijejo oči in srce, in svetoval, naj izberemo za sobe, v katerih se največ zadržujemo, zelene tapete. Zadnjič sem nekje prebrala, da psihologi priporočajo zeleno pobarvane stene tudi v porodnišnicah. Naj bo torej vse čim bolj tako kot pri Lorci: »Zelena, ki te ljubim zeleno ...« Seveda tudi jaz ljubim zeleno, drevesa, travnike, turkizno Sočo ... Toda kako čudno je pravzaprav to, da nas s tolikšnim mirom navdaja elektromagnetno valovanje neke natanko določene frekvence, medtem ko nas le malce nižja frekvenca (gledano *sub speciae naturae*), namreč tista, ki jo vidimo kot rdečo barvo in jo imamo za komplementarno zeleni, navdaja z ravno nasprotnimi občutki, z nemirom, bojevitostjo, strastjo ... Sicer pa zven zelene še zdaleč ni tako enovit, kot se nam zdi na prvi pogled, in zato sem kar prav zapisala, da se v njej oglašča neka tema – danes bi še dodala: pa ne samo v temno zeleni, ampak tudi v travnato živi se skriva globina z večno težo, saj se zelena previja in preobraža, ko razpreda svoje vitice ...*

*Marija spusti pogled z zelenja na peščeno potko – in kar malce se ustraši, ko prav blizu svoje klopce, skoraj na doseg roke, zagleda kupček rdečega peska! Kako je to*

mogoče? Pesek v parku, pa rdeč? *Presenečena, samodejno stegne roko, zajame pesek v dlan in ga približa očem.* Seveda je bel, *se zasmeje*, le predolgo sem zrla v drevje pa se mi je ob hitrem premiku oči zelena spremenila na belem pesku v komplementarno, rdečo »pasliko« ... *In ob tej razlagi malega čudeža se Marija spomni, da je podobno doživetje opisal že Henri Matisse – slikar, ki je, oblečen v belo haljo, na svojih živopisnih platnih »uravnovešal« barve, da ne bi druga druge »izničevale«, predvsem modro, zeleno in rdečo, tehtajoč njihovo čutno moč, kot alkimist, ki primerja specifično težo dragocenih pigmentov, da bi zvaril čim bolj čist rubedo.* Zdi se, kakor da bi bil Matisse takrat, ko je naslikal svoj *Rdeči atelje*, pijan od živo rdeče: kakor da bi vse stene videl rdeče, čeprav so bile v resnici »normalno« bele oziroma sive, mogoče rahlo zelenkaste, kar lahko sklepamo po režah v rdečini, skozi katere reži podslikana zelenina. Nekateri celo pravijo, da je Matisse, ki je imel pred svojim ateljejem bujen zelen vrt, ob vstopu v sobo res videl rdeče stene, namreč kot veliko pasliko, ki mu je za nekaj trenutkov zalila celotno vidno polje. Sicer pa je bil Matissov ideal barvno ravnovesje, o čemer piše tudi v *Slikarjevih zapiskih* (1908): »To, o čemer sanjam, je umetnost ravnovesja, čistosti, vedrine, brez vznemirjajoče ali zaskrbljujoče predmetne snovi ...« [*Slikarji o slikarstvu*, 62] – ker pa se je obenem dobro zavedal, da nam je tista zelena narava, v kateri so stari mojstri našli vedrino, čistost in ravnovesje, čedalje bolj zastrta, je dodal: »Ne morem suženjsko kopirati narave, prisiljen sem jo interpretirati in jo podvreči duhu slike. Potem ko so uglašeni vsi odnosi tonov, mora iz njih izhajati živo soglasje barv, harmonija, ki ustreza harmoniji glasbene kompozicije« [*ibid.*, 61]. – Kakšna je torej v resnici rdeča barva? *se sprašuje Marija, ki si je pred leti zapisala v beležnico:*

RDEČA: *telesna, ognjena*

- *živo rdeča – neposredna ...*

Da, telesna, ognjena ... *prikima Marija, ob tem pa pomisli, da* je med telesom in ognjem pravzaprav nekakšno protislovje: telo je zaprto vase, ogenj pa je odprt v nebo. Barva ognja plamti pred očmi vseh, barva krvi pa je med vsemi barvami v naravi najbolj skrita, shranjena v sklenjenem krogotoku toplokrvnih bitij, in se razliva takrat, ko življenje odteka. Vse dokler s pogledom drsimo zgolj po površini stvari, se nam zdi, da je rdeča barva »nenaravna«, saj jo v naravi bolj redko srečamo. Narava je modra, zelena, rjava, rumena, bela, tudi siva in črna – z rdečo pa kakor da hoče opozoriti na svoje posebne dragocenosti: rože, korale, škrlat, zarjo, vino, ogenj ... in seveda, na najdragocenejšo tekočino, kri. Barva krvi je gosta in neprosojna, in tudi ko spreminja svoje odtenke, krožeč po telesu, ostaja ista, nezamenljiva. Najbližja ji je barva terana, opojne krvi zemlje, a tudi ta je lažja, bolj prosojna od človeške krvi. Vsak odtenek ima svoj zven: barva terana zveni kakor slovesno petje v vaški cerkvi na predvečer vstajenja; zven večerne zarje je visok kakor arija, polna hrepenenja po daljni, neznani deželi onkraj obzorja; zven škrlata je gosposki, meša se z žvenketom kristalnih čaš in zvenenjem Vivaldijevih mandolin; zven koral privablja sončne žarke v sinje morske globine; zven rož dehti in kliče k sebi ljubečo dušo – zven krvi pa je drugačen od vseh: neprosojno, zamolklo bíje v ritmu srca, vedno negotov, trepetajoč, minljiv, vse preveč minljiv! Z zvenom krvi se rodimo in z njim umremo. In če se poskušam spomniti rojstva, si prikličem pred oči kipečo rdečino s slik Marka Rothka: objame me s svojim silnim žarom in takrat pomislim, da sta ogenj in kri vendarle v globokem sozvočju. Čas tega sozvočja se bo tudi zame vrnil, nič ga ne more ustaviti. Do tedaj pa naj bo zven moje duše svetlejši, bolj sončen, bolj rumen ...

*RUMENA: presežna –  
 včasih je posledica trka naravne in božje svetlobe,  
 notranje luči (Rembrandt).  
 Vsebuje nujnost, je energična in čista.*

*Marija z očmi spremlja vrabčka, ki skaklja po pesku.* Da, rumena zmore biti čista: barva puščave, barva sonca. Goethe je rekel, da je »rumena barva luči najbližja«, in dodal, da »lahko topli učinek rumene najbolj živo opazimo, če pogledamo pokrajino skozi rumeno steklo, še posebno ob kakem sivem zimskem dnevu« [gl. Gebhardt, 102]. Toda rumena kot *posledica trka naravne in božje svetlobe* ni lepa le tedaj, ko je čista: pri Rembrandtu je pomešana z rjavo, s temno zeleno, karminsko rdečo ... kakor da iz čiste *notranje luči* prehaja v »zunanjo temo«, ki pa ni nikjer povsem črna ravno zaradi rumenega sija. Rumena je najvišja človeška barva, saj ohranja toplino, ki je bela ne potrebuje več. Zven bele ni več slišen, v njej je samo še tišina.

*BELA: najlepša enotna barva,  
težko jo je nadomestiti,  
z njo začneš in k njej se vračaš –  
saj združuje vse barve.  
Je popolna in čista, zato je akvarel tako lep,  
preprost, poetičen, skozenj preseva belina papirja.  
Bela je že skoraj onstranska.*

*Marija, s smehljajem.* In beli sledi samo še zlata, njen zven pa zasliši le tista duša, ki je prisluhnila tišini.

*ZLATA: o njej ni več dvoma – je božja,  
barva čudenja, nenadomestljiva,  
najbolj sama zase, najbolj popolna.*

[*Misli o barvah* so povzete iz »beležnice« slikarke J. Z.]

## » O srečna smrt, ki ji sledita dve življenji «

Brunov filozofski esej o Ficinovi razpravi *O ljubezni*

Marsilio Ficino je napisal latinsko razpravo s prvotnim naslovom *Komentar k Platonovemu Simpoziju o ljubezni* že leta 1469, torej v svojem 36. letu, nekaj let preden se je dal posvetiti v duhovnika. Leta 1474 je razpravo prevedel v italijanščino in jo naslovil *Sopra lo amore (O ljubezni)*, v originalu pa je bila v celoti objavljena leta 1484, v sklopu Ficinovega latinskega prevoda Platonovih zbranih del, in sicer pod naslovom *De amore*, s katerim je zaslovela v florentinski renesansi ter vplivala tudi na poznejša obdobja (italijanska verzija je bila natisnjena šele leta 1544). Razprava *O ljubezni*, v kateri je Ficino opredelil bistvo »platonične ljubezni«, vsekakor sodi med tri najbolj znana in vplivna dela florentinskega modreca, poleg *Platonske teologije* (1482) in knjige *O življenju* (1489). Po zgledu Platonovega *Simpozija* je razprava *De amore* napisana v obliki sedmih govorov, v katerih Ficino komentira nekaj ključnih mest iz znamenitega antičnega dela, vendar ne ostaja zgolj pri neposrednih komentarjih, temveč v duhu svoje renesančne preнове platonizma razvija lastno filozofijo, predvsem v luči odnosa med Ljubeznijo (Amorjem, platoniskim Erosom) in Lepoto, pri tem pa se navezuje tudi na Plotina, Prokla, Dionizija Areopagita, Tomaža Akvinskega in mestoma, čeprav seveda *per negationem*, celo na antičnega epikurejca in materialista Tita Lukrecija Kara. V Ficinovem »Simpoziju« zamenjajo Sokratove prijatelje Fajdra, Pavzanija, Eriksimaha, Aristofana, Agatona in Alkibiada Ficinovi prijatelji oziroma gostje, in sicer njegov mladi prijatelj Giovanni Cavalcanti (v prvem, drugem in tretjem govoru), nadalje pesnik, humanist in Ficinov učitelj Cristoforo Landino (v



četrtem govoru), Ficinov študent Carlo Marsuppini (v petem govoru), generacijski sopotnik Tommaso Benci (v šestem govoru, namesto Sokrata) in naposled Carlov starejši brat Cristoforo (v sedmem govoru) – le mitična svečenica ljubezni Diotima je duhovno prisotna pri obeh simpozijih, klasičnem in renesančnem, sam Ficino pa prevzame vlogo pripovedovalca. Čas dogajanja je 7. november 1469, na obletnico Platonove smrti (in po izročilu tudi rojstva), kraj simpozija pa je vila Careggi v bližini Firenc, kjer je Ficino vodil »Platonsko akademijo«. – Toliko naj zadostuje za uvodno informacijo, o čem bo pravzaprav govor v pričujočem zapisu, s katerim avtor nima namena celovito predstaviti, še manj pa kritično analizirati in ovrednotiti Ficinove razprave o ljubezni, ampak zgolj osvetliti nekatera zanimiva mesta v njej.

Vodilna misel razprave *De amore* je neločljiva *vez med lepoto in ljubeznijo*. Kakor je učil že Plotin, se hierarhija bitij v vesoljnem stvarstvu spušča od Boga (enosti) k fizičnemu svetu (mnoštvu) in se potem v duhu znova dviguje nazaj k Bogu. Vsako bitje izvira iz ravní, ki je ontološko in vrednostno nad njim, na primer duša iz angela, in se želi v spoznanju povzpeti nazaj tja, od koder prihaja. Ficino povzema misel o vélikem krogu bivanja zlasti po Proklu in ljubezen pojmuje kot željo bitja po vrnitvi k izvoru, posebno pa je zanj značilen poudarek, da je izvir, pri katerem se ta želja napaja – lepota. V človeški duši, ki je vez med višjimi in nižjimi bitji, se dogajata oba kozmična procesa, spust v tostranstvo in ponovni dvig, vrnitev v onstranstvo; Ficino imenuje željo po spočenjanju nižjih bitij »zemeljska ljubezen«, željo po vzponu k višjim bitjem pa »nebeška ljubezen«. Obe smeri ljubavne želje, ki jo vzbuja lepota, sta dobri, saj le skupaj omogočata vesoljno epopejo, seveda pa je za Ficina nebeška ljubezen boljša od zemeljske. Kozmični vidik ljubezni, ki jo poraja lepota, je posebej poudarjen v tretjem govoru simpozija *O ljubezni*, ko mladi Giovanni zanosno ugotavlja, da »nič ne more preprečiti ljubezni, da ne bi prišla v vse in da ne bi presevala skozi vse«, saj tako velik bog, kot je Amor, »naseljuje notranje kamrice vseh bitij kakor mogočen gospodar, čigar



zakonu ne moremo uiti, in kakor moder sodnik, pred katerim svojih misli ne moremo skriti« [Ficino (3), III.4].

V petem govoru se Ficinova hvalnica lepoti še bolj razplamti v spoznanju, da je lepota milina (*gratia*, tudi milost) samega božjega obličja. Eden izmed treh mladeničev na simpoziju, Carlo, govori o »božjem žarku«, ki s svojo brezmejno lepoto vse ustvarja, tako da »eno samo božje obličje zaporedoma odseva v treh zrcalih: v Angelu, Duši in telesnem Svetu. ... Milino božjega obličja imenujemo Lepota, Angelovo hrepenenje <*passio*>, da bi bil nenehno obrnjen k Bogu, pa imenujemo Ljubezen« [Ficino (3), v.4]. Ljubezen in lepota sta torej neločljivi, saj je zrcaljenje božje miline v treh »svetovih« – angelskem (duhovnem), duševnem in telesnem – vesoljna lepota, notranje nagnjenje k njej pa je vesoljna ljubezen. Govornik Carlo povzema vzvišene misli svojega učitelja Marsilia takole: »Lepota je živa in duhovna milina, ki jo navdihuje sijoč božji žarek, najprej v Angelu in potem v človeških dušah, v telesnih oblikah in zvokih; to je milina, ki z razumom, vidom in sluhom giblje in radostí naše duše; v rádosti jih ponese proč in tedaj, ko jih nosi proč, jih razvname z ognjem ljubezni.« [Ficino (3), v.6]

O, kakšne višine! Od njih se sodobni tosvetni duši kar zvrtili! Ampak – se morda že sprašuješ, dragi bralec, draga bralka – kakšno zvezo imajo te novoplatonske višine z nami, »normalnimi« ljudmi, ki živimo pol tisočletja pozneje? Mar ne zvenijo Ficinovi slivospevi lepoti in ljubezni že kar malce kičasto? Ali so jih njegovi bolj trezno misleči sodobniki, na primer Lorenzo de' Medici, sploh jemali zares? Ali pa so se jim misli drobnega Marsilia zdele kot nekakšne metafizične pravljice? Kakorkoli že, vsekakor so zelo odmevale v njihovih dušah in srcih, sicer ne bi Ficino postal najvplivnejši florentinski mislec svojega časa. Kaj pa danes? Kako naj dandanes še prisluhnemo temu čustvenemu modrecu, ko pa je tista živa ljubezen, ki si jo najbolj želimo, namreč ljubezen, v kateri sta tesno prepleteni duši in telesi – le redko samo duši – tako drugačna, tako zelo profana v primerjavi s filozofovimi platonskimi »sanjarijami«? Na srečo lahko klasična filozofska

besedila beremo na različne načine, na več ravneh, tudi »med vrsticami«. To seveda ne pomeni, da smo kaj pametnejši od svojih vélikih duhovnih prednikov, ampak le to, da je medtem minilo precej stoletij, v katerih se je marsikaj zgodilo v mislih in srcih.

Za sodobnega bralca je med najbolj zanimivimi odlomki razprave *De amore* 8. poglavje II. govora, v katerem Ficino premišljuje o *vzajemni ljubezni*. Najprej se sklicuje na Platona, ki naj bi ljubezen imenoval »grenka stvar« (verjetno ima Ficino v mislih dialog *Fileb*, 47e). Ljubezen je grenka, ker vsakdo, kdor ljubi, umre. Zato je Orfej imenoval Erosa *gluhupihron*, »grenkosladki«. Smrt kot posledica ljubezni pa ni le telesna, ki navsezadnje čaka vsakogar na koncu tostranske poti, ne glede na to, koliko ljubezni je skusil v življenju, ampak je tudi, vsaj v nekem smislu, tudi duševna, kajti tisti, ki resnično ljubi, se povsem preda ljubljenu, s tem pa »umre« zase. Še posebno hudo je, če duševna ljubezenska smrt ni vzajemna, saj je v tem primeru »ljubeči popolnoma mrtev«: le kje naj bi živela njegova ali njena duša, ko je že zapustila svoje telo, vendar je telo ljubljene ali ljubljenega ni sprejelo? Na srečo pa je ljubezen pogosto vzajemna in tedaj se zgodi čudež, da »smrti sledita dve življenji«! Poglejmo daljši odlomek iz drugega govora na renesančnem simpoziju, v katerem Cavalcanti namesto svojega učitelja Ficina razlaga, kako se to zgodi:

»Kadar se dva človeka objameta v vzajemnem čustvu, prvi živi v drugem in drugi v prvem. Takšna človeka se medsebojno izmenjata, vsak od njiju se preda drugemu, da bi drugega lahko sprejel v sebi. Kako se predajata, medtem ko pozabljata nase, to že vem; ne razumem pa, kako sprejemata drug drugega. Kajti tisti, ki nima več sebe, bo še toliko manj posedoval drugega. Boljše je reči, da ima vsak sebe in da ima drugega. Gotovo ima prvi od njiju sebe, toda v drugem. Saj ko ljubim, da me ljubiš, najdem sebe v tebi, takrat ko misliš name, in tako znova okrevam, potem ko sem se že izgubil zaradi brezbriznosti do sebe, zdaj se

namreč znova najdem v tebi, ki me ohranjaš. In ti sebe ravno tako znova najdeš v meni.

Toda to me spet preseneča. Kajti če sem izgubil sebe in se znova našel v tebi, imam zdaj sebe po tebi; če pa imam sebe po tebi, imam tebe prej in bolj kakor imam sebe, bližje sem tebi kakor sebi, saj se sebi ne morem približati drugače kot po tebi, posredniku.

V tem [o čemer govorim] se Kupidova moč zagotovo razlikuje od Marsove nasilnosti. Gotovo se gospostvo in ljubezen razlikujeta v tem, da gospodar poseduje druge po sebi, medtem ko ljubimec najde sebe po drugem, in dlje ko je vsak od obeh ljubečih od sebe, bližje je drugemu, in ko je mrtev zase, oživi v drugem. Torej je v vzajemni ljubezni enojna smrt in dvojno vstajenje. Kajti tisti, ki ljubi, v sebi umre enkrat, ko se zapusti; nemudoma oživi v ljubljenu, ko ga ljubljenu sprejme v ljubeči misli; in potem oživi še enkrat, ko naposled prepozna sebe v ljubljenu, in tedaj ne dvomi več, da je ljubjen. O, srečna smrt, ki ji sledita dve življenji!« [Ficino (3), II.8]

Kako lepo, kako »grenkosladko« zvenijo te vznesene besede! Ob njih sprva še pomisliš ne, kaj vse lahko pomeni »dati« ali »predati« ali »sprejemati« ali »izmenjati« ali »okrevati« ali »oživeti« ali »najti sebe v tebi« ali »umreti zate« ... saj so vse te metafore tako jasne, saj vse izvirajo iz ene same čarobne besede – *ljubiti*. Vsaka duša, ki ljubi, lahko najde svoj smisel v Ficinovih besedah, bodisi da ji pomenijo ljubiti zgolj ali predvsem z dušo, kakor jih je razumel platonski modrec, bodisi da jih razume kot prisposodbe za strasten poljub, goreč objem, »malo smrt«, »pozabo v mesu«, za »moje življenje v tvojem telesu«, morda tudi za rojstvo novega življenja, otroka, v katerem človeka, ki se ljubita, znova oživita, se »podvojita«. Tega sicer Ficino s svojim paradoksom ljubezni ni mislil, toda v navedenem odlomku nam prav nič ne preprečuje, da bi njegove besede tudi tako razumeli. In v mnogoterih pomenih teh besed je ravno njihov čar.

Toda noben človeški čar ne traja dovolj dolgo, da bi potešil dušo, ki si želi popolnosti, in žal nas tudi Ficinov platonski lèt na koncu tega poglavja neprijetno preseneti z dokaj trdim pristankom: v nadaljevanju navedenega odlomka se namreč ljubezenska »izmenjava« sprevrže v nekakšno medčloveško »menjavo«, izraženo z nekakšno »pogodbo«, ki zavezuje oba pogodbenika k vzajemnosti, in če eden od nje odstopi brez pristanka drugega, gre pravzaprav za kršitev družbenih in celo vesoljnih zakonitosti, kajti, kot piše Ficino, »da bi bilo pravici zadoščeno, mora tisti, ki je ljubljen, ljubezen vračati« [Ficino (3), *ibid.*], in pri tem ne gre zgolj za človeško pravico, ampak mora ljubezen s svojo obvezno vzajemnostjo ustrezati tudi metafizičnemu ustroju sveta, kajti »duša ljubečega postane zrcalo, v katerem odseva podoba ljubljenega, in zato ljubljeni mora ljubiti ljubečega, ko se prepozna v njem« [*ibid.*]. No, seveda bi Ficinu zelo naklonjeni bralec lahko tudi v teh besedah razbral le dodatno filozofsko podkrepitev njegove teorije o vzajemni ljubezni, nasprotno pa bi se platonskim višavam nenaklonjeni bralec (in takšnih med sodobnimi »razkrinkovalci« gotovo ne manjka) tako rekoč obesil na »nezavedna kapitalska razmerja« v Ficinovem vzvišenem traktatu o ljubezni – toda sam se ne bi povsem strinjal ne s prvim ne z drugim, ne morem pa si zatiskati oči pred dejstvom, da Ficino v sklepnem delu tega poglavja vendarle malce prepoceni »razreši« čudežni paradoks ljubezni, kajti če je tako v družbeni pogodbi kot v samem ustroju sveta zapisano, da mi ljubljeni *mora* vračati ljubezen, potem se težko izognem očitku, da sem se spustil v avanturo »izgube sebe« iz gole preračunljivosti, saj sem že vnaprej vedel, da se mi bo vložek podvojil. Sicer pa, če zvezde tako pravijo, naj bo! Ficino je namreč zelo upošteval astrologijo, kot je razvidno tudi iz razprave *De amore*, vendar mu pri tem ne morem slediti.

O naukih platonikov, tako klasičnih kot renesančnih in tudi sodobnih (če se dandanes še najde kdo, ki prisega na Platona), lahko rečemo – in verjetno se pri tem ne bomo zelo zmotili – da je njihovo bistvo *premagovanje minljivo-*

*sti*. Diotima v Platonovem *Simpoziju* govori o »spočenjanju in porajanju v lepem« [Platon (1a), 206e, prev. Gorazd Kocijančič], ki minljivemu in smrtnemu bitju omogoča, da se vzpenja k neminljivi in nesmrtni Lepoti, »kot da bi uporabljal stopnice« [*ibid.*, 211c]. Preden pa duša pri svojem vzponu doseže višja, duhovna nadstropja palače Lepote, spočenja in poraja skupaj s telesom, kajti človek, v katerem se telo in duša prepletata, »mora začeti, ko je mlad, hoditi za lepimi telesi in najprej ljubiti eno telo ...« [*ibid.*, 210a]. Modrost, ki naj bi jo bila Sokratu razodela legendarna Diotima, nikakor ne zanemarja telesa pri vzponu k neminljivosti duha. Najprej je »porajanje združitev moža in žene, to pa je božanska resničnost: spočetje in rojevanje sta nekaj nesmrtnega v bitju, ki je smrtno« [*ibid.*, 206c], kajti *vsako*, tudi telesno »spočenjanje je za smrtno bitje nekaj večno trajajočega in nesmrtnega« [*ibid.*, 206e] in zato je vsaka »ljubezen nujno tudi ljubezen do nesmrtnosti« [*ibid.*, 207a]. Vse, kar je smrtno, se ohranja s premeteno »zvijačo« narave, za katero poskrbi Eros, namreč tako, da »tisto, kar ostari in odide, za seboj zapusti drugo, novo bitje, kakršno je bilo samo. S to zvijačo, Sokrat [govori Diotima], je smrtno (bitje) udeleženo v nesmrtnosti, tako po telesu kot vsem drugem« [*ibid.*, 208b]. – Mar takšna nesmrtnost ni dovolj, ali ne poteši človeške duše v njeni žeji po preseganju minljivosti? Morda bi bili v življenju srečnejši, če bi se pri iskanju nesmrtnosti lahko zadovoljili s spočenjanjem in rojevanjem potomcev. Toda platonik bi rekel, da so na tak način srečne tudi živali. Ne vem, ali ima prav, saj živali ne vedo, da se nadaljujejo v svojih potomcih, niti ne vedo, da svet ostaja po njihovi smrti, niti za svojo smrt ne vedo ... človek pa vse to ve, in tudi če ne verjame v posmrtno življenje duše, mu misel, da z njegovo lastno smrtjo ne bo vsega konec, lahko daje vsaj nekaj utehe. Vendar pri klasičnem platonizmu, kljub navdihnjenim Sokratovim poslednjim mislim v *Fajdonu*, ne gre toliko za nesmrtnost duše (seveda gre *tudi* zanjo), ampak predvsem za nesmrtnost duha, uma, sveta idej z najvišjo idejo Dobrega in/ali Lepega.

Tudi v renesančnem platonizmu Marsilia Ficina, ki je skušal platonsko onstranstvo združiti s krščanskimi nebesi in si je zato prizadeval, da bi s klasično filozofijo dokazal nesmrtnost (posamezne) duše, ima spočenjanje bistveno vlogo pri preseganju minljivosti, še posebej v razpravi *O ljubezni*. V 11. poglavju 6. govora Ficinov prijatelj Tommaso Benci pravi, da vselej želimo obnoviti tisto, kar mineva, in »obnova se zgodi s spočenjanjem« [Ficino (3), VI.11]. Ljubezen namreč »služi« temu, da sproži »željo po spočenjanju z lepim bitjem, zato da bi bilo smrtnikom omogočeno večno življenje« [*ibid.*]. V tem poglavju *De amore* je zanimiva navezava na misel iz Platonovega *Simpozija*, ki jo Diotima pove v zvezi s tem, da človekova smrtna narava s spočenjanjem in porajanjem »vedno zapušča drugo mlado (bitje) namesto starega« [Platon (1a), 207d], namreč misel, da se človek, ki išče neminljivo, »pomlaja« tako s porajanjem potomcev kakor tudi z nenehnim prenavljanjem samega sebe, svojega telesa in duše. Pa poglejmo še malce globlje v *Simpozij*:

»Saj pravimo celo to, da je vsako posamezno živo bitje, dokler živi, nekaj istega – kakor na primer govorimo o istem človeku od otroštva do tedaj, ko postane starec; ta človek, ki nikoli nima v sebi istih (lastnosti), se vendar imenuje isti, čeprav vedno (v nečem) postaja nov, v drugem pa trpi izgube: v laseh in mesu, kosteh in krvi, skratka, v vsem telesu. In ne le v telesu, ampak enako velja tudi glede duše: navade, nravi, mnenja, želje, užitki, bolečine in strahovi – nič od tega ni v nobenem človeku nikoli isto, temveč eno nastaja, medtem ko drugo propada. Še bolj čudno od tega pa je, da nam celo nekatera védenja nastajajo, druga pa propadajo, in da niti po védenjih nikoli nismo isti, ampak celo sleherni posamezno védenje utrpeva isto. Kar se namreč imenuje premišljevanje, predpostavlja odhajanje védenja; pozaba je namreč odhod védenja, premišljevanje pa namesto spomina, ki je odšel, ustvarja novega ter ohranja védenje, tako da se zdi, da je isto.« [Platon (1a), 207d–208a]

Ta odlomek je gotovo prava poslastica za tiste sodobne filozofe, ki se ukvarjajo z vprašanjem »osebne identitete«. \* Spreminjanje in minevanje, ki nenehno spodjeda substanco človekove istosti, tako da mora iskati svoje trajanje vse globlje in globlje, se dogaja na treh ravneh: telesni, duševni in celo na duhovni, če na slednjo sodi védenje. Ne samo lasje in meso, ne le užitki in bolečine, ampak tudi »nekatera védenja nastajajo, druga pa propadajo« in šele premišljevanje nam jih na novo ustvarja namesto nezanesljivega spomina. Ta preporod védenja pa je, kot uči Platon, zanesljiv in trajen le tedaj, ko se premišljevanje v ljubezni do modrosti dvigne od »mnenja« (*dokse*) k »znanju« (*epistéme*), od čutnosti k idejam, od duše k duhu oziroma umu. Zato lahko rečemo, da sta ravni minevanja vendarle samo dve: telesna in duševna, saj se umski duh dvigne nadnjo v neminljivost. – Vrnimo se zdaj k Ficinovemu komentarju: potem ko njegov prijatelj Benci obnovi Platonove misli o trojnem oziroma dvojnem minevanju, govori o tem, da je spočnenjanje v *obeh* delih duše, tako v nižjem, ki vodi telo, kakor v višjem, ki spoznava, nujno za preseganje minljivosti:

»Torej je v *obeh* delih duše, v tistem, ki pripada spoznanju, in v onem, ki vlada telesu, prirojena ljubezen do spočnenjanja, da bi se življenje večno ohranilo. ... Ko dozori telo, ljubezen do spočnenjanja vzbudi semenčice in razvname potrebo po spočetju potomcev, zato da bi tisto, kar v sebi ne more večno trajati, lahko večno trajalo, ohranjeno v sebi podobnih potomcih. ... Ko pa dozori duša, jo ljubezen do spočnenjanja navdihne z gorečo željo po poučevanju in pisanju, zato da bi se s posredovanjem njenega znanja, bodisi po spisih bodisi z živo besedo, med ljudmi večno ohranila učiteljeva resnica in védenje. In kot kaže, lahko po zaslugi ljubezni na tak način tudi po smrti v človeškem svetu za vselej preživita tako telo kakor duša vsakega posameznika. Obe vrsti ljubezni iščeta lepoto. ... Seveda ne moremo videti same duše in zato ne

\* Na primer za Dereka Parfita, gl. knjigo *Štirje časi – Pomlad*, str. 113–24.

moremo videti njene lepote; vendar lahko vidimo telo, ki je senca in podoba duše.« [Ficino (1), VI.11]

Od tod sledi tudi Ficinovo čaščenje »obeh Vener«, čeprav ne obeh enako. V 7. poglavju II. govora *O ljubezni* mladi Giovanni Cavalcanti govori o »dveh vrstah ljubezni«, ki jima ustrezata »nebeška« in »zemeljska« Venera. Prvi je lastna ljubezen do umevanja nebeške lepote, lepote večnega sveta idej; drugo prevzema ljubezen po spočenjanju te iste lepote v telesih. »Prva Venera najprej zaobjame v sebi sijaj božanstva, potem ga posreduje drugi; druga Venera pa prenese iskre tega sijaja v snov sveta; in zaradi prisotnosti teh isker se nam vsa telesa na tem svetu kažejo tolikanj lepa, kolikor jim to omogoča sprejemljivost njihove narave.« [Ficino, *ibid.*] – Ficinova platonska ljubezen je torej vendarle nekoliko drugačna od naših predstav »platonične ljubezni«. Vsekakor je usmerjena k nebu, toda v duhu renesančnega preporoda poganske čutnosti ne pozablja na zemljo, kajti »na obeh straneh je ljubezen: tam je želja po motrenju lepote, tu je želja po njenem spočenjanju« [*ibid.*]. In tako kot je Ficinova filozofska Venera »dvojna«, se nam boginja ljubezni kaže med nebom in zemljo tudi na renesančnih slikarskih mojstrovinah: rojeva se iz morske pene, iz semena skopljenega vladarja neba Urana, in se s svojo lepoto prek ljubečega spočenjanja minljivih bitij vrača nazaj v svoje neminljivo nebeško domovanje.

Toda – vselej ostane kak »toda«! – človeško spočenjanje in porajanje v lepem, bodisi v telesu bodisi v duši, kljub vsemu ne zadošča za doseganje nesmrtnosti, če se duh ne dvigne k *Lepoti sámí*. V tem se strinjajo vsi platoniki, od samega Platona prek Plotina do Ficina. Skupaj z njimi smo že ugotovili, da tudi duša v tem življenju mineva, ne le telo. Kako naj jo ohranimo za večnost? Plotin, filozof ekstatičnega motrenja, je v peti *Eneadi* zapisal: »Duša naj uzre tisto luč, po kateri je ona sama razsvetljena: kajti sonca ne vidimo po neki drugi luči, razen po njegovi lastni. Kako se to lahko zgodi? Odvzemi vse proč!« [Plotin, v.3.17, 37–9] – Toda duša ve, da bo pri gledanju v sonce oslepela! Vnaprej ve, da



ji bo tedaj, če bo zrla naravnost v najvišjo Luč, vse drugo videnje odvzeto. Mar duša zmore in ali si zares želi »vse odvzeti proč«? Ne le za hip, za tisto kratko večnost, dokler traja ekstaza, iz katere se duša vrne v tostransko življenje, temveč za vselej? Le kako naj duša uzre najvišjo Luč in ob tem ostane ona sama? Kaj bo v tej slepeči svetlobi še ostalo od nje, katere oblike, kateri spomini, katere želje – katera ljubezen? V najvišji Luči se duša ne bo več mogla znova najti, kakor se je našla v vzajemni zemeljski ljubezni, ko se je sprva izgubila zaradi ljubljene, potem pa se je v njem kar »dvakrat« našla. Ali duša zmore žrtev, ki jo mora vzeti nase, da si pridobi večno življenje?

Ficino je seveda dobro poznal Plotinove *Eneade*, saj jih je prevajal v latinščino. Ko v 17. poglavju VI. govora *De amore* piše o odnosu med lepotami telesa, duše, angela in Boga, predlaga svojim učencem, naj v duhu od telesne lepote »odvzamejo« težo materije kakor tudi njene prostorske omejitve, in če »vse ostalo« ohranijo, bodo lahko videli lepoto duše; in če potem odvzamejo še časovno minevanje, ohranijo pa množstvo, bodo uzrli lepoto angela; in naposled, če odvzamejo še množstvo in ohranijo zgolj Eno, bodo spoznali lepoto Boga. Ob mislih na filozofovo »pot navzgor« pa se misleči duh težko izogne vprašanju, kaj lepega sploh še ostane, če lepim bitjem odvzamemo vse razen Enege? Tudi Ficino si zastavlja to vprašanje in skuša nanj odgovoriti s *prispodobo o luči*:

»Toda kaj mi sploh še ostane, če so bile vse te stvari odvzete proč? Mar res misliš, da je lepota karkoli drugega kot luč? Kakopak, lepota vseh teles je luč sonca, ki jo vidiš omadeževano z naslednjimi tremi stvarmi: množtvom oblik (kajti luč vidiš razpršeno po mnogih oblikah in barvah), prostorsko določenostjo in časovnim minevanjem. Odvzemi njeno snovno podlago, tako da razen prostorske določenosti ostaneta ostali dve: lepota duše je natanko takšna. Če hočeš, odvzemi še časovno minevanje in ohrani ostalo [mnoštvo oblik]: tedaj preostane sijajna luč, brez prostora, brez gibanja, toda vtisnjena v

razloge <rationes> vseh stvari. To je angel, to je angelova lepota. Naposled odvzemi še množstvo različnih oblik/idej, ohrani le edino, preprosto, čisto luč, podobno tisti, ki sije znotraj sončne plošče in ni razpršena v zraku, in tedaj boš razumel veličino božje lepote, ki presega vse druge lepote vsaj toliko, kolikor sama luč sonca, čista, edina in neoskrunjena, presega sončno svetlobo, ki je razpršena na oblačnem nebu, razdeljena, omadeževana in zastrta. Torej je izvor vse lepote Bog. Torej je izvor vse ljubezni Bog.« [Ficino (3), VI.17]

Ničenje množstva, oblik, prostorov in časov (tudi samega prostora-časa) v enem, čistem, »neomadeževanem« obnebjju božje Luči pa je za dušo vendarle boleče! Kako naj duša najde svoje izgubljeno domovanje v brezbarvni luči praznine, četudi je njen blesk še tako sijajen? Če duša želi ohraniti svojo »nebeško ljubezen« tudi tam, onstran, se pač ne more odreči prav vsega. Ficino opominja: »Duša je tako očarana s telesno lepoto, da zanemarija svojo lastno lepoto, in s tem ko pozablja nase, hiti za lepoto telesa, ki je zgolj senca njene lepote« [*ibid.*] – toda katera je dušina »lastna lepota« in po čem se loči od angelske in božje? Ficino primerja dušo z nesrečnim Narcisom, saj tako kot Narcis, ki se zaljubi v svojo zrcalno podobo, tudi duša »ne opazi tega, da medtem ko si želi nekaj, dejansko sledi nečemu drugemu in tako nikoli ne poteši svoje želje« [*ibid.*]. Morda res, toda da bi si duša lahko sploh kaj želela, predvsem pa, da bi lahko ljubila božansko lepoto, ne more »odvzeti vsega proč«. Morda ji misel, da je navsezadnje res možno vse odvzeti, lahko pomaga na poti navzgor, ampak do popolnega odvzema ne sme nikoli priti, če se duša noče izgubiti – in Ficinova duša nenehno govori, da se hoče ohraniti, in se veseli svojega večnega življenja. Toda kaj bo vzela s seboj »tja čez«? Da bi sploh lahko prepoznala »milino božjega obličja«, ki je bistvo *Lepote same*, mora duša ohraniti razum (še rajši um) pa vid, vsaj notranji, da bi lahko videla angelsko lepoto, in tudi sluh, vsaj notranji, da bi lahko slišala božansko glasbo nebeških sfer.

Če sledimo Ficinu, torej lahko rečemo, da so čuti nebeški in zemeljski. Nekateri zemeljski čuti, vid in sluh – če ne štejejo zraven (raz)uma – se »tam«, onstran, preobrazijo v nebeške, medtem ko drugi, voh, okus in tip, ostanejo zemeljski in propadejo skupaj s telesom. Takšno razločevanje in hierarhija čutov naj bi bila skladna tudi s tem, da »tip, okus in voh zaznavajo samo tiste stvari, ki so jim blizu« [Ficino (3), v.2], medtem ko sluh seže že dlje, vid seveda še dlje, najdlje pa seže razum, ki »dojema najbolj oddaljene stvari, kajti razum ne dojema samo stvari, ki so v svetu in so sedanje, tako kot čuti, ampak tudi tiste, ki so nad nebom, in one, ki so bile ali šele bodo« [*ibid.*]. Mislečemu človeku, ki se zaradi spleta življenjskih okoliščin ni nikoli ukvarjal s filozofijo, je najbrž zelo nenavadno in tuje platonsko prepričanje, da je tisto, kar je daleč, resničnejše od tega, kar je blizu. V platonizmu pa je to prepričanje, kot vemo filozofi, skoraj samoumevno, saj naj bi bila »poljana resnice«, kot pravi Platon v *Fajdru*, tam nekje v »nadnebesnem kraju«, torej onstran, daleč, ne pa tu in zdaj. Pravim: to je *skoraj* samoumevno, ne povsem. Večkrat se sprašujem, ali je mogoče platonizem razumeti tudi drugače, namreč tako, da neminljive ideje iščemo v našem svetu, v »skrivni« globini tega edinega sveta, toda ne zgolj kot aristotelske pojmovne abstrakcije (*universalialia in rebus*), ampak kot »notranje« (transcendentalne?) entitete, ki bivajo v duši oziroma duhu, saj nam je ravno duša »tisto najbližje«, duša je tu, prav *tu*, »v meni«; in v duši se odpirajo vrata duhu. (Pa da ne bo pomote, s tem vprašanjem nočem usmerjati platonizma v kak novoveški »subjektivni idealizem«, kvečjemu k neki vrsti transcendentalne fenomenologije.) Ne vem, morda se motim, morda platonske ideje vendarle morajo ostati nekje »tam«, daleč, onstran – iz česar potem seveda sledi, med drugim, da je hierarhija čutov takšna, kot jo pojmuje Ficino.

V razpravi *O ljubezni* se Ficino precej ukvarja z epistemološko funkcijo čutov ter njihovo sorazmerno estetsko in etično vrednostjo. Potem ko v 4. poglavju 1. govora opredeli ljubezen kot željo po lepoti, lepota pa se kaže predvsem v harmoniji, zapiše o čutih naslednje:

»Lepota je torej trojna: duš, teles in glasov. Lepoto duš spoznava um; lepota teles je vidna skozi oči; lepota glasov je slišna samo skozi ušesa. Torej lepoto lahko uživamo le z umom, vidom in sluhom, in ker je ljubezen želja po uživanju lepote, je ljubezen vselej potešena z umom, očmi ali ušesi. Kakšna je korist od voha? Zakaj potrebujemo okus ali tip? Ta čutila zaznavajo vonje, okuse, duhove, vročino, mraz, mehkost in trdost ter podobne stvari. V nobeni od njih ni človeške lepote, saj so zgolj preproste forme, medtem ko lepota človeškega telesa zahteva harmonijo različnih delov. Ljubezen vidi svoj cilj v uživanju lepote. Ta pa pripada samo umu, vidu in sluhu. Ljubezen je torej omejena na te tri; želja <*appetitus*>, ki sledi ostalim čutom, se ne imenuje ljubezen, temveč poželenje ali norost.« [Ficino (3), I.4]

Čudno, čudno ... in vendar, žal, tako predvidljivo! Torej se le ne motijo povsem tisti, ki se norčujejo iz Ficinove »platonične ljubezni«? Mar se ta blagi, poetični in z umetniško lepoto navdihnjeni renesančni modrec res ni mogel izogniti »čistunstvu«? Mar ni nikoli resno pomislil, da tudi tip, dotik človeške kože, razodeva ljubezen in sledi lepoti? Ali pa je to misel prezgodaj zatrl v sebi, eterični filozof? Kako nebogljeno zveni njegova argumentacija, češ da ljubezen, ki hrepeni po lepoti in išče harmonijo, harmonija pa je zgolj v zmernosti, ne želi »užitkov okusa in tipa, ki so tako nasilni in divji, da vržejo razum z njegovega pravega mesta in človeka zmedejo« [*ibid.*], še več, sovraži jih in se jim izogiblje. In kako čistunsko, pravzaprav zagrenjeno zveni Ficinov sklep, češ da »želja po koitusu in ljubezen ne le nista istosmerni, ampak prav nasprotni« [*ibid.*].

Verjetno ni naključje, da je Ficina v mladosti – kot poročajo kronisti – »skušal Lukrecij«. Ni naključje zato, ker je bil Lukrecijev epikurejski materializem najbolj radikalna klasična kritika platonizma. Morda pa se je le po kakem naključju v Ficinovem življenju tehtnica naposled nagnila na Platonovo stran, kdo bi vedel. Očitno je Lukrecij zasle-

doval florentinskega platonika še v njegovih srednjih letih, v času, ko je pisal razpravo *O ljubezni*. V 5. in 6. poglavju VII. govora se namreč Ficino kot kak zagrizen zdravnik, ki se je odločil za vsako ceno pozdraviti svojega bolnika, loteva Lukrecijevega pojmovanja »vulgarne ljubezni«, s katero poganska Venera okuži in pogubi vsakega svojega častilca (spomnimo se, da je v Platonovem *Simpoziju* sedmi govornik razzdani lepotec Alkibiad, ki ga je Sokrat ljubezensko »premagal« s svojo krepostjo). »Prav res,« se priduša zdravnik duš, »ljubezenska okužba z lahkoto pride v bitje in postane najtežja od vseh bolezni« [Ficino (3), VII.5], potem pa s privoščljivo naklonjenostjo navaja Lukrecijeva verza o sladkem strupu, ki nam ga Venera vliva v srce [*De rerum natura*, IV.1059–60]:

»... prvič od tod kanila v srce je kaplja sladkosti,  
Venerin dar, in za njo sledila je muka mrazljiva.«

Po mnenju zdravnika Ficina je bistvo vulgarne ljubezenske bolezni v tem, da ljubeči želi »prenesti svoje celotno telo v ljubljenega«, in ker »sperma priteka navzdol iz celotnega telesa, [ljubimci] verjamejo, da že s tem, ko jo ejakulirajo ali sprejemajo, dajejo ali sprejemajo celotno telo« [Ficino (3), VII.6]. Semenčice naj bi namreč prihajale iz celotnega telesa, ker iz vsake nastane novo celotno telo. Po tej medicinski ekspertizi Ficino spet omenja Lukrecija, tokrat ga sočutno imenuje »najnesrečnejši od vseh ljubimcev«, potem pa sledi navedba njegovih heksametrov, v katerih je nesrečni epikurejec bojda že opisal maloprej pojasnjeni bolezenski sindrom. Takole pravi Lukrecij v Sovretovem prevodu (Ficino ne navaja tistih verzov, ki jih dodajamo v oglatih oklepajih zaradi boljšega razumevanja konteksta):

»Kogar potakem zadela v srce je strelica ljubezni,  
najsi že sproži jo dečko, ki ženski krasijo ga čari,  
najsi jo žena, ki vse ji telo izžareva ljubezen,  
gre naravnost nad strelca in skuša doseči združitev,

brizgniti seme v telo, mognino, odvzeto telesu:  
[saj mu molčeča pohota obeta vabljivo naslado.]

...

[Slednjič, ko ude spojita, da uživala cvet bi mladosti,  
kadar telo že oznanja nastop orgiastične vihre,  
prav ko se Venus ravná, da poseje samičino brazdo,]  
v krču prižmeta telo ob telo pa zmešata slino,  
ustne tiščita na ustne z zobmi med glasnim sopenjem:  
vendar zaman: saj ne moreta nič si odstrgati z udov,  
drug se v drugega nè pogrezni s celim telesom,  
kar bi, tako se zdi, radá po sili dosegla:  
tolikšna sla drži ju vklenjena v Venere lancih,  
dòkler ne uplahne naslade naval in omlahnejo udje.«

[Lukrecij, *De rerum natura*, IV.1052–7, 1105–14]

Ficino vzporeja željo ljubimcev, da bi se vzajemno »pogreznila drug v drugega s celim telesom«, kot pravi Lukrecij, z zgodbo o Artemiziji, ženi kralja Mavzoleja iz Karije, ki pripoveduje, da je Artemizija ljubila svojega moža tako prek vseh dojemljivih človeških čustev, da je njegovo telo, ko je umrl, zmlela v prah in ga, raztopljenega v vodi, popila.

Ah, da! Daleč nas je pripeljalo premišljevanje o Ficinovi »platonični ljubezni«! Našega sveta, v katerem živimo sredi minljivih čutnih »podob«, platonik bi rekel »posnetkov idej«, nikakor ne moremo razplesti na duha in naravo, na dušo in telo, na globino in površino, pa tudi ne na »ikone« in »fantazme« (ali »posnetke« in »simulakre«), ki jih Gilles Deleuze v *Logiki smisla* (1969) razlikuje na »površini« sveta, saj nas vsako razlikovanje vselej znova vrača k istosti. Deleuze na koncu svojega eseja o Lukreciju pravi, da je »senzualizem, povezan z veseljem do raznolikega, dejavna kritika vseh mistifikacij« [Deleuze, 262], pri čemer naj bi bila največja filozofska mistifikacija ravno platonski »mit« o »najvišjem« ali »najglobljem« Enem/Dobrem. Ampak – ali je platonizem s svojim iskanjem presežnosti in nesmrtnosti, s svojim videnjem čutnih stvari kot »ikon« nadčutnih idej res zgolj »mistifikacija«? To je težko verjeti in sprejeti, kljub

vsem modernim in postmodernim kritikam platonizma. Ko se Deleuze navdušuje za Lukrecijev naturalizem nasproti platonski »lažni filozofiji, ki je vsa prežeta s teologijo«, pravi: »Ena najbolj temeljnih stalnic Naturalizma [zanimivo: z veliko začetnico] je razkrinkanje vsega, kar je žalostno, vsega, kar prinaša žalost, vsega, kar potrebuje žalost, da bi uveljavilo svojo moč.« [*ibid.*, 261] Ampak – ali ni najbolj žalosten ravno čisti »naturalizem«, senzualizem, če je izprazen vsake duhovnosti, ali ni najbolj zavržena »fantazma« golo telo, če mu odvzamemo vso »ikoničnost«?

Platoniki so sicer poznali »obe Veneri«, zemeljsko in nebeško, vendar so vse svoje upe stavili v nebeško ljubezen; a tudi epikurejci so ju obe poznali, vendar so priznavali le zemeljsko ljubezen. Toda smrt, ki je z ljubeznijo neločljivo prepletena, ostaja uganka tako za prve kot za druge, čeprav se Lukrecij priduša, češ da skrivnosti ni [*ibid.*, III.830–1]:

»Smrt potemtakem ne tiče se nas in nič ne pomeni,  
ker pač narava duhá je in duše lastnost umrljiva.«

Je res tako? Ampak – če sta duša in duh umrljiva, zakaj se je potem Lukrecij toliko trudil, da je napisal na tisoče klenih heksametrov *O naravi stvari*? Zdi se, da je vseeno verjel, da bodo ti verzi v duhu preživeli njegovo smrt in še tisoče let pričevali o veselih in žalostnih spoznanjih njegove duše. Torej morda vendarle lahko pritrdimo Ficinu, da »srečni smrti sledita dve življenji«, namreč da s tem, ko hrepeneča duša umre v negibnem angelu, prvič oživi v angelovi večni misli, drugič pa, ko se sama prepozna v njem?

# O sedmih nebeških radostih

(poglavje iz romana, druga slika)

Na toskanskih gričih se prelivajo tople barve jeseni, ko Sandro Botticelli s svojim rahlo šepajočim korakom stopa po kolovozu med vinogradi. Mesto je že daleč zadaj, vendar se onstran svetleče proge Arna dviguje velikanska kupola stolnice Svete Rožamarije skoraj tako blizu, kakor da bi sprehalec premeril od njenega vznožja samo nekaj sto korakov.

– Letos nisem bil tolikokrat pri Ficinu v Careggiu kot lani, ko sem slikal *Primavera*, premišljuje Sandro: pa še peš sem se napotil, namesto da bi si najel konja kot ponavadi; pravzaprav ni tako blizu, kot se mi je zdelo. Upam, da me bo platonski oče vsaj vesel. Angelo pravi, da je stari zdaj zelo zaposlen s prevajanjem Platonovih zbranih del, baje ga Lorenzo priganja, naj vendar že konča ta prevod, da bo potem lahko napisal še kaj svojega. Ficinova *Theologia Platonica* naj bi bila največja filozofska mojstrovina našega časa; jaz o tem sicer ne morem soditi, res pa je, da oče Marsilio lepo piše, kako čudovit je tisti odlomek o travniku, ki mi ga je prebral, ko sem bil zadnjič pri njem. In rekel je, da ga pri pisanju navdihujejo tudi moje slike in da sem florentinski Apel! Lepo je rekel, karkoli je pač s tem mislil. Morda res ni naključje, da je svoje doslej največje delo dokončal lani, istočasno kot sem jaz naslikal *njo*, boginjo ... Odkar jo je mladi Lorenzo di Pierfrancesco pred dobrim letom odnesel v svojo zakonsko spalnico, je nisem več videl, toda ne mine dan, da ne bi mislil nanjo, in zdaj jo znova slikam, boginjo, tokrat kot pravo Venero, čeprav je spet sramežljivo odeta v belo *gamurrino*, ležeča ob spečem golem Marsu in kosmatih malih favnih, ki se igrajo z njegovim orožjem ... Oče Marsilio se spozna na planetne sfere nebeščanov in gotovo mi bo znal svetovati, kako naj naslikam boga vojne, s trdimi potezami vojščaka ali z mehkejšimi ljubimca, medtem ko spi, premagan od boginje ljubezni. Vprašal ga bom tudi, kateri simbolni pomen naj



dodam tistim nadležnim osam, če Vespucciji že hočejo imeti na sliki svoje *vespe*.

Sandro se za hip ustavi in sleče svoj škrlatni *giubbetto*, potem si z rokavom platnene srajce obriše potno čelo in naravna sponko v rdečkastih kodrih. Sonce se je že pred nekaj urami prevesilo čez poldan, vendar sije še visoko nad zahodnim obzorjem, nad rumeno obsijano dolino, sredi katere gnezdi pravljlično bogato mesto, središče svetovne omike, obdano z vinorodnimi griči, oljčnimi gaji, stoletnimi cipresami in razkošnimi vilami. Kak streljaj vstran od kolovoza, ki se rahlo vzpenja proti Careggiu, se razprostirajo vinogradi okrog vile Lo Specchio, poletne rezidence premožne družine Rucellai, ki ima v mestu eno največjih, po novem okusu zgrajenih palač. Iz bližnjega vinograda se razlegajo klici in smeh trgačev in Sandru se zazdi, da med njimi sliši tudi globoki glas družinskega poglavarja, messerja Bernarda, ki pozdravlja veselo razpoloženo družčino. Sam se potuhne, saj ve, da ga ne bi pustili kar tako mimo, če bi ga prepoznali, pritekli bi do njega in ga zvalili na kozarec vina, še rajši dva ali tri, njemu pa se danes mudi, rad bi se še pred večerom vrnil v mesto, dnevi so ob koncu septembra že precej kratki. Zato nadaljuje pot po kolovozu, rahlo obrnjen vstran, s pogledom uprtim navzgor proti grebenu, ki ločuje posestvi družin Rucellai in Medici, in kmalu pride do obronka temnega gaja, v katerem rastejo košate pinije.

Kolesnice izginejo pod iglicami na gozdnih tleh, namesto njih pa kažejo pot sledovi konjskih kopit ... in tedaj Botticelli znova pomisli na zgodbo o nesrečnem mladeniču, imenovanem Nastagio degli Onesti, na tisto čudno novelo iz Boccaccievega *Dekameronu*, ki jo je letos spomladi, na pobudo samega Lorenza, upodobil na štirih velikih *spallierah* za poroko Giannozza Puccija in Lucrezie Bini. Veliko dela je imel s tem naročilom, čeprav mu je pomagal mladi Bartolomeo.

– Toda ženinov oče Antonio Pucci se pri plačilu ni ravno izkazal, se v mislih huduje Sandro: dolguje mi še skoraj polovico od obljubljenih sto zlatih florintov ... ne glede na to,

da je star družinski prijatelj, dolg je dolg! Saj dobro ve, da imam zdaj, odkar je umrl oče, velike stroške s hišo in da bratu Giovanniju posli zadnje čase ne gredo najbolje od rok; davke pa je treba plačati in tudi barve so drage, platno je drago, okvirji so dragi, seveda pa tudi obleke in dišave niso zastoj, da ne govorim o deklinah ... in če hočeš dobro jesti, ravno tako ni poceni. Cekini polzijo iz rok, preden zaslužiš nove, florint tu, florint tam, v nekaj dnevih jih gre deset, v nekaj mesecih sto ... Res bi mi lahko plačal, stari stiskač, štiri velike slike sem mu naredil za sinovo svatbo, koliko časa je že minilo od takrat!

Veter zašumi v pinijah in Sandru se zazdi, kakor da z roba gozda zasliši bližajoči se topot konjskih kopit.

– In ko bi Pucci vedel, koliko nočnih môr mi je prinesla tista zgodba o Nastagiū degli Onesti in trmasti devici iz rodbine Traversari! Koliko noči sem se v grozi prebujal iz sanj, ki so se sicer začele z lepim prizorom, ko je proti meni tekla skozi gozd naga plavolaska z dolgimi razpuščenimi lasmi, a kaj, ko sta ji tik za petami sledila dva strašna psa, bel in črn, in jo neusmiljeno grizla v nežne boke, to pa še ni bilo nič v primerjavi s krutostjo viteza na belem konju, ki je po svoji smrti, zadani z lastnim mečem zaradi neuslišane ljubezni, preganjal nesojeno nevesto kot lovec košuto, in ko sta jo psa ujela, ji je z istim bridkim mečem razparal hrbet in iztrgal njeno trdo, ledeno srce ter ga vrgel psoma, da ga požreta ... in ta nočna môra naj bi se tam, onstran, ponavljala znova in znova, na vekomaj! Tostran, namreč v Boccaccievi noveli, je imel grozljivi prizor sicer blagodejen, poučen učinek na trdosrčno mladenko, tako da se je nazadnje usmilila prosilca Onestija, saj »jo je prevzel takšen strah, da je svoje sovraštvo spremenila v ljubezen« [Boccaccio, 564], toda – se sprašuje Sandro, ko med drevesi že uzre obrise medičejske vile v Carreggiu – ali strah sploh lahko spremeni sovraštvo v ljubezen?

Nasproti mu prijezdi oborožen paž na belem konju, katerega topot po tlakovanem dovozu k vili je Sandro maloprej zaslišal sredi pinijevega gaja, in ko mladenič prepozna slavnega mojstra Botticellija, urno razjaše in se mu prikloni.

Nedaleč stran se na ograjenem travniku pase še nekaj razkošno osedlanih in že na prvi pogled plemenitih živali. – Zdi se, da ima oče Marsilio goste, pomisli Sandro: seveda, čudno bi bilo, ko jih ne bi imel ob tako lepem dnevu, ravno pravšnjem za platonske pogovore ...

»Je messer Ficino doma?« vpraša paža.

»Doma je,« odvrne mladenič, »vendar gospod ni sam, pri njem je presvetli Lorenzo s spremstvom.«

»A, tako!« veselo vzklikne Botticelli, »potem pa me kar hitro najavi!«

Paž se še enkrat prikloni, priveže konja in steče v vilo. Izza slokih stebrov verande v prvem nadstropju se sliši smeh in žvenket kozarcev. Sandro presodi, da pogovor v Akademiji tokrat ni preveč platonsko vzvišen. In medtem ko tistih nekaj dolgih trenutkov čaka, da ga najavijo in pridejo iskat, premeri z očmi dobro mu znano podeželsko stavbo, kjer je v družbi »bratov v božanskem Platonu« preživel že vrsto zanimivih in prijetnih uric. Medičejska vila v vasici Careggi, ki jo je sredi stoletja zgradil arhitekt Michelozzo za starega Cosima, »očeta domovine« in Lorenzovega deda, prej spominja na pristavo kakega podeželskega plemiča kot na vilo mogočnega prvega moža Firenc. Lorenzo je ni spreminjal, rajši je kupil še nekaj večjih in razkošnejših podeželskih dvorcev, Careggi pa je prepustil filozofom, predvsem seveda Ficinu kot vodji Platonske akademije. Pročelje stavbe gleda na bujen vrt, poln eksotičnega sadnega drevja, za katero skrbi sam Lorenzo, v prvem nadstropju je nekaj rustikalno opremljenih sob za goste, podstrešje z okenci nad vrsto obokov, molečih iz fasade, pa spominja na strelne line trdnjave, ki bi jo lahko branila peščica oboroženih stražarjev, dokler ne bi prišle okrepitev; v nevarnosti bi prišel prav tudi stolpič z zvončkom, s katerim bi lahko poklicali na pomoč. Nedaleč od vile je konjušnica, malce dlje pa svinjaki za kalabrijske prašičke, hlevčki za umbrijske zajce in ograde za sicilske fazane, ki jih Lorenzo kljub Ficinovemu negotovanju vztrajno goji prav za akademske pojedine. Iz vrtnega zelenja se približa pav in že začne razpirati svoj veličastni rep, ko Sandrovo zamišljenost prekine klic:

»Botticelli! Kakšno presenečenje! Kakšno veselje! Pridi, Sandro, pridi hitro gor!« kliče razprtih rok platonski oče Marsilio Ficino, čigar drobna postava je odeta v dolgo rimsko togo, belo svečano oblačilo za simpozije in druge akademske obrede. »Lepo, lepo, da si prišel prav danes, ko je tu naš častiti Lorenzo in z njim tudi Landino, Poliziano, Foresi in še nekaj drugih krasnih ljudi, ki jih boš kmalu spoznal. Pravkar smo ugotavljali, da eden še manjka, bilo nas je osem, in ti si prišel kot naročen, zdaj nas je devet, prav toliko kot na tisti nepozabni Platonovi obletnici pred devetimi leti, ko smo svečano preselili Akademijo sèm gor v Careggi ... pridi, dragi Sandro, da te objamem!«

Po bratovskem objemu Ficino popelje Botticellija skozi preddverje, mimo trenutno praznega salona v pritličju in hišne »kapelice«, polkrogle zidne niše, pred katero se filozof rahlo prikloni, saj v njej kakor na oltarju, osvetljen s sojem sveč, stoji Platonov doprski kip – in potem se po stopnicah povzpeta do verande, kjer se je zbrala imenitna florentinska družbica ob veliki, bogato obloženi in s cvetjem okrašeni mizi.

»Dobrodošel, Botticelli, naš največji umetnik, ponos našega mesta!« ga veselo nagovori Lorenzo, »pridruži se nam pri čaščenju večno mladega Dioniza, pa tudi Apolona in Venere ... in seveda božanskega Platona!« doda med smehom ter pomežikne filozofskemu očetu v beli togi. Sandro pozdravi s priklonom, véliki Medičejec pa nadaljuje: »Povej, kaj te je prineslo, mojster *Primavere*? Si priletel k nam na krilih jesenskega zefirja? Te je pritegnil vonj po trgatvi? Ali pa si prišel po nasvet k našemu najmodrejšemu akademiku? Vzemi čašo, dragi prijatelj, da nazdraviva z žlahtno kapljico, ki so nam jo dali bogovi, da bi se lahko na tem svetu spominjali nebeške blaženosti ...«

Po zdravicah in objemih Botticelli pride do besede: »Uganil si, častitljivi Lorenzo, prijadral sem na zefirjevih krilih, sledeč vonju zrelega grozdja, in prišel sem k učenemu Marsiliju po nasvet ... namreč glede neke slike, ki jo prav zdaj končujem. Ampak o njej pozneje, saj ne bi rad zmotil vašega prešernega razpoloženja in nedvomno zanimivega pogovora ...«

»Že prav, Sandro,« ga prekine Ficino, »o tvoji sliki se pogovoriva pozneje, najprej bi ti rad predstavil tiste prijatelje, ki jih morda še ne poznaš ...«

Šele zdaj se Botticelli utegne ozreti po zbranem omizju. Nasmehne se in najprej pokima v pozdrav mlademu pesniku in humanistu Angelu Polizianu, s katerim se pogosto srečuje v medičejski palači, potem se prikloni znanemu sivolasemu gospodu Cristoforu Landinu, ki je prav tako pesnik ter učen profesor retorike in poetike, nadalje med zbranimi odličniki prepozna glasbenika in florentinskega notarja Sebastiana Foresija, dobrega Ficinovega prijatelja, ki čudovito igra na liro, že večkrat ga je poslušal na proslavah, ki jih prireja Akademija vsako leto sedmega novembra, na obletnico Platonove smrti (in po izročilu tudi njegovega rojstva), potem sta tu še mladeniča iz bogate družine Peruzzi, Carlo in Giovanni mlajši, ki sta se, kot ne pozabi omeniti Ficino, nedavno vrnila s Sorbone, in zdaj, ko sta postala pripravnika za članstvo v platonski bratovščini, čeprav sta bila že skoraj podlegla pogubnemu vplivu pariških aristotelikov, sta se v znamenje svoje nove pripadnosti odela v beli togi ... in seveda je tu, *primus inter pares*, sredi učenjakov in pesnikov, sam Lorenzo, pametni in pogumni voditelj Firenc, zdaj na vrhu slave in v svojih najboljših letih, oblečen v dragocen, čeprav preprosto, skoraj asketsko ukrojen temnomoder brokat, vladar in poet, nezamenljivo prepoznaven po svojih živahnih, vselej iščočih očeh, dolgih črnih laseh, medičejsko ploščatem nosu in čutnih ustnicah nad štrlečo spodnjo čeljustjo – velik in ponosen v svoji možati robotosti.



Ob Lorenzu pa sedi lepa mlada dama plemenitih potez, s sončno zlatimi, navzdol čez ramena padajočimi kodri, z ogrlico iz morskih biserov okrog dolgega vratu, oblečena v svetlomodro, svileno, zelo ženstveno ukrojeno *guarnacco*, še posebno pa so očarljive njene oči, zelenomodre kot tolmun v bajeslovni votlini nimf. Botticelli je še ni srečal, čeprav pozna skoraj vse lepe gospe v mestu, saj ga neprestano prosijo, naj jih portretira.

»Grofica Marianna iz Arezza,« jo predstavi Lorenzo, »soproga mojega mrzlega bratranca Luciana, ki pa zanjo nikoli nima dovolj časa, ker se preveč posveča politiki, konjem in lovu ... in tako jo, kolikor pač morem – saj se tudi jaz ukvarjam s podobnimi rečmi kot Luciano – kratkočasim namesto njega, seveda z velikim veseljem.«

Lepotica se nasmehne, očitno ve za Botticellija (kako ne bi vedela!), vstane in mu ponudi roko; Sandro vzame nežno ročico v svojo, se skloni in jo poljubi, pred očmi se mu zalesketa biser na prstanu, potem se malce odmakne in še nekaj trenutkov kot uročen strmi vanjo.

»Čast mi je, gospa grofica,« slednjič dahne, »čudoviti ste.«

»Meni je v čast, da sem vas spoznala, mojster Botticelli,« odvrne Marianna z zvonkim glasom in se usede nazaj k Lorenzu.

Medtem pa mlad paž, skoraj še deček, prinaša na okroglo hrastovo mizo pladnje z grozdjem, sadjem in slaščicami; zala deklica v kmečki *guarnelli*, morda paževa sestra, stoji ob strani, da bi lahko brž natočila opojno *vernaccio* v kristalne čaše, ki jih visoki gostje pridno praznijo. Sicer pa so glavne jedi današnjega *prandiuma* že v sitih trebuhih, zato Lorenzo vpraša:

»Naj ti spečejo fazana, Sandro? Si že kosil?«

»Kosil sem že doma, hvala, rad pa bom poskusil letošnje grozdje.«

»Kaže, da bo dobra letina,« pripomni Foresi, »zelo je sladko.«

Sandro opazi, da so s trtnimi girlandami, z visečimi grozdi okrasili tudi marmorno poprsej smejočega se filozofa, veslega starega Demokrita, ki ima edini to čast, da v Akademiji dela družbo duhovnemu učitelju Platonu. Na notranji steni verande je videti preprosto fresko, ki jo je neki krajevni samouk že pred desetletji naslikal staremu Cosimu, svojemu vaškemu prijatelju; na freski je prikazana idilična pokrajina, nekakšna mešanica antične arkadije in krščanskega para-diža, polna živali, pevcev in godcev na liro ter plešočih figur v prosojnih tančicah. Ob kamnitem podstavku filozofskega

veseljaka pa je prislonjena prava lira, Lorenzovo priljubljeno glasbilo, in med stebri na drugi strani verande se razpira prava arkadijska pokrajina: njeni s soncem obsijani vinarji se spuščajo vse do svetlikajoče se reke in mesta tisočerih cvetov.

Botticelli se usede na edino še prazno mesto ob okrogli mizi, med Ficina in Landina, nasproti Lorenzu in Marianni; s pladnja si vzame pravkar prineseni, v studenčnici osveženi grozd, na katerem se lesketajo vodne kapljice; in potem ko poskusi in seveda pohvali grozdje, vpraša: »Torej, o čem se danes pogovarjate?«

»Začeli smo razpravljati o vprašanju čutnosti nebes,« odvrne Ficino.

»Da?« se začudi Sandro.

»Angelo namreč misli, da so nebesa nujno tudi čutna, če naj bodo lepa, kakor gotovo so,« skuša pojasniti filozofski oče, »jaz pa se s tem ne strinjam, čeprav je moje današnje mnenje osamljeno, saj tudi naš dragi Lorenzo méni, da morajo blaženi v nebesih občutiti vsaj neko vrsto čutnih užitkov ...«

»Seveda, saj je tudi vstajenje telesno,« razloži Poliziano, »in naš božanski Platon je neločljivo povezal najvišje Dobro z najvišjim Lepim. Spomnimo se Diotiminih besed iz *Simpozija*, kjer svečenica ljubezni pravi, da se človeku šele takrat, ko uzre sólo Lepoto, odkrije smisel življenja – in povejte mi, dragi kolegi akademiki in spoštovana grofica Marianna: kje drugje kot v nebesih se človeku odkrije resnični smisel stvarstva? *Ergo*, nebesa morajo biti lepa, in če so lepa, so *eo ipso* tudi čutna, najsi je nebeška čutnost še tako poduhovljena v primerjavi z zemeljsko. Mislim, da lepote brez čutnosti sploh ni.«

»Misliš?« ga vpraša Ficino, »jaz pa nisem prepričan, da je lepota nujno čutna; in tudi če je, ne smemo pozabiti, da je Platon poudarjal razliko med lepoto duš in lepoto teles: slednja je zgolj pot, ki iščočega vodi navzgor k duševni in nazadnje duhovni lepoti, kajti tisti, ki ljubi in že v mladih letih začne hoditi za lepimi telesi, bo, kot uči filozof, na naslednji

stopnji opazil, da ima *lepota duš* večjo vrednost kakor lepota teles – se pa strinjam, da je vprašanje odnosa med dobrim in lepim zapleteno, vsekakor bi bilo treba še boljše doumeti Platonove, pa tudi Plotinove in Trismegistove nauke, da bi razumeli ta odnos. Kot veste, sem o Ljubezni in Lepoti pisal v razpravi *De amore*.«

Sandro ujame pogled lepe Marianne, ki z zanimanjem sledi pogovoru. Najrajši bi kar prècej naročil pažu, naj prinese kos papirja, da bi jo narisal, vendar trezno presodi, da zdaj to ne bi bilo primerno. Lorenzo se skloni k njej in ji nekaj zašepeta na uho, očarljiva grofica pokima in si utrga jagodo z grozda na pladnju.

»Nisem pozabil, dragi Marsilio, da med nami prav ti največ veš o spoznanju božanske lepote,« nadaljuje Angelo Poliziano, »in povsem se strinjam s teboj, da je lepota duše, kaj šele duha, višja od še tako popolne telesne lepote, vendar ... pred nedavnim, ko sem znova bral razpravo *De voluptate* našega slavnega humanista Lorenza Valle, sem v njej odkril marsikaj, ob čemer sem se zamislil in česar pri prvem branju te razprave nisem niti opazil, saj sem bil takrat še premlad. Valla, ki je, kot vemo, mojstrsko ubesedil dialektični spopad med stoikom in epikurejcem, se zavzema – kar je presenetljivo – za slednjega, in ob tem je treba posebej poudariti, čeprav je to pravzaprav samoumevno, da se za epikurejca zavzema kot *kristjan*, torej kot človek našega časa, ki verjame v našega Odrešenika in pričakuje, kakor hvalabogu mi vsi, Njegov drugi prihod in razodetje večnega Kraljestva.«

»Zakaj Valli ni bil všeč stoicizem?« vpraša Lorenzo. »Meni se zdi stoicizem v filozofskem pomenu plemenitejši od epikurejstva, čeravno ne zanikam, da je tudi Epikur imel svoj prav; zanj navsezadnje govori tudi naša današnja, z dobrotami obložena miza in nasploh vse, kar nam v življenju nudi užitek, in tega ni malo ... pa vendar so epikurejci šibkejši, manj možati v primerjavi s stoiki.«

»Da, prav imaš, Lorenzo,« odvrne Poliziano, »vendar je Valla menil, da tisti, ki trpi samo zato, da trpi, in pri tem je mislil na doslednega stoika, nima resničnih moralnih



zaslug, in sicer zato ne, ker naj bi trpljenje na tem svetu vselej imelo tudi svoj cilj na onem, onega sveta pa si ni mogoče predstavljati brez pričakovanega ugodja kot nujne sestavine nebeške blaženosti – in tako naj bi bila, če prav razumem Vallo, poslednja resnica stoicizma ravno v nekem globljem epikurejstvu, ki naj bi seglo tja gor, v sámo nebeško kraljestvo ... in če tam vendarle ne bo telesnih užitkov, kakor nas je skušal prepričati sveti Tomaž, jih bodo pač nadomestile druge, veliko večje in močnejše nebeške radosti, ki stokrat prekašajo zemeljske.«

»In katere naj bi bile najvišje nebeške radosti?« pristočno vpraša Botticelli.

»Ah, Sandro,« se zasmije Angelo, »kaj ne veš ...?«

»Ne vem, o katerih radostih je pisal Valla,« reče slikar malce v zadregi.

»V spisu *De voluptate* je naštel sedem glavnih nebeških radosti.«

»Hej, Angelo, zdaj pa, ko si že tako vzburil duhove,« uživa v pogovoru Lorenzo, »nam boš moral naštetih in tudi opisati vseh sedem radosti ... kaj meniš, Marianna?«

»Seveda, jaz ne grem odtod, dokler mi gospodje filozofi ne poveste, katere so najvišje nebeške radosti,« se muza lepa zlatolaska in s pogledom ošvrkne Sandra.

»Samo da ne boste razočarani, cenjena gospa grofica,« Poliziano še stopnjuje zanimanje.

»Vsi bomo razočarani,« suho reče oče Ficino in zamahne z roko, »kaj pa je Valla v tem pogledu povedal novega? Prav nič!«

»Torej, razloži nam čim prej, Angelo, da sami presodimo,« že malce nestrpno vztraja Lorenzo in sprazni še eno čašo zlate kapljice.

»Najprej vas moram opozoriti,« začne Poliziano, »da Valla govori o radostih, ki jih v nebesih doživlja *duša*, ne pa zemeljsko telo, kakršno poznamo na tem svetu, čeprav ... No, o tem, kakšen je odnos med dušo in telesom, lahko razpravljamo pozneje, najprej vam naštejemo sedmero nebeških radosti: prva je čudoviti pogled, ki ga bo imela duša

na nebesni svod, ko se bo tisočero neznanih zvezd svetlikalo okoli nje' [gl. Tenenti, 201] ...«

Od omizja se zasliši vzdih občudovanja.

»... druga nebeška radost je srečanje z močno angelsko vojsko, namreč z 'dvanajstimi legijoni s čudovitim orožjem opremljenih bitij' [prav tam], ki preženejo vse, še tako hude demone, ki so na tem svetu obsedali grešno dušo ...«

»Ah, kaj pa še!« vzklikne Marianna.

»O, še veliko,« nadaljuje Angelo: »tretja nebeška radost, ki je malone enaka s šesto, je veselje blažene duše ob sprejemu med angele, njena blaženost ob spoznanju angelske lepote, zlasti lepote prerokov, mučencev in svetnikov ...«

»Slednjič je dobrota povsem očitno tudi lepa,« pripomni Ficino.

»Da, in kako nepopisna radost zaobjame dušo ob vstopu v večno mesto, v Novi Jeruzalem, skozi katerega teče neusahljiva reka življenja! Prav to je peta nebeška radost ... medtem ko je četrta tako nenavadna, da sem se, ko sem prišel do nje, ustavil in o njej dolgo premišljeval: 'Četrto radost predstavljajo lastnosti teles blaženih, ki postanejo dišeča in sijoča kot opoldansko sonce; letijo lahko, kolikor hitro hočejo, lahko so v vodi kot ribe in ukazujejo vetrovom' [prav tam, 202].«

»Kaj pa se ti zdi tako nenavadnega in čudežnega ravno v tej četrti radosti, da ti je bilo treba o njej tako dolgo premišljevat?« strogo vpraša platonski oče. »Meni se namreč letenje po zraku in plavanje po vodi ne zdita nič posebno nebeškega, saj prav to počnejo ptiči po zraku in ribe v vodi, torej bitja, ki so v božjem stvarstvu gotovo manj popolna od človeka – zakaj torej ne bi mogel leteti in plavati tudi angelški človek v nebesih? O sijaju blaženih teles pa je že Apostol zapisal: 'So nebesna in zemeljska telesa; toda drug je sijaj nebesnih, drug zemeljskih teles ...' [1 Kor 15, 40].«

Angelo prikima: »Drži – toda mar ni presenetljivo, da nebesna telesa ne le sijajo, ampak tudi *dišijo*? Kako naj bi nesnovna telesa dišala?«

»Morda ravno tako, kakor so nebesna telesa vidna in najbrž tudi slišna?«

»Tudi meni se zdi,« se oglasi Botticelli, »da je slišati ali vonjati nekaj drugega kakor videti. Barve na mojih slikah dišijo, dokler se ne posušijo, potem pa jih ne moremo več vonjati, ampak jih le še vidimo ... in ljudje jih bodo videli tudi v prihodnjih časih: v naslikanih osebah, tedaj že davno umrlih, bodo znova občutili tisto božansko lepoto, iz katere zajemam in ki me osrečuje.«

»Lepo si povedal,« ga pohvali Lorenzo, »tudi jaz tako mislim.«

Očarljiva Marianna utrga še eno grozdno jagodo in jo nese v usta.

Poliziano vstane in se sprehodi do stebrov na zunanji strani verande. »Resnično vam povem, prav ta vonj blaženih teles me je zbegal: kajti če nebesna telesa dišijo in če je njihov vonj celo ena od sedmih nebeških radosti, potem ima epikurejec prav, ko trdi, da je največja sreča v telesnih užitkih! Še več, pomislil sem, Bog mi oprosti, da so nebesa pravzaprav že tu, v našem čutnem svetu ...«

»Ah, Angelo, kaj govoriš!« ga prekine Ficino, »rajši se spomni lepe Simonette, spomni se plemenitega Giuliana, spomni se vseh, ki si jih kdaj poznal in ljubil, pa so umrli, nekateri v hudem telesnem trpljenju ... Le kako bi bila nebesa že *tu*, Angelo, ne govori nesmisla!«

»Ne, ne, saj nisem tako mislil,« vidno vznemirjen ugovarja Poliziano, »sam več, Marsilio, da nisem tako mislil ... ti več.«

»Da, prijatelj ... in tudi jaz včasih padem v takšne skušnjave, najboljši zdravnik zanje pa je Platon, njegove misli o nesmrtnosti duše v *Fajdomu*.«

»Messer Poliziano, nič še niste povedali o sedmi nebeški radosti,« se spomni Marianna.

»O njej žal tudi Valla ne pove kaj dosti: gre za največjo izmed vseh radosti, za radost ob neposredni prisotnosti samega Boga ... o Njem pa ne govori filozofija, temveč Sveto pismo, na manj popoln način pa tudi poezija, na primer, ko naš Dante pravi: 'Tam luč je, ki dá Stvarnika uzreti / tej stvári, ki le tákrat mir uživa, / ko ji iz lica v lice On zasveti.' [Dante, *Raj*, xxx, 100-2].«

Večerna luč, *la luce dei cavalli*, ožarja vinograde z zlatorumeno rdečino. V tej že skoraj onstranski luči stojijo stoletne ciprese kakor nebeški stražarji na robu gričev, kakor mejniki na obronku neznane pokrajine. Svet je lep, neizmerno lep, strašno lep, tako lep, da lepota boli v dno duše!

»Čas je, da nazdravimo temu večeru, trgatvi in soncu, prijatelji moji!« slovesno naznani Lorenzo in dvigne čašo. V žvenketu zdravice se razpršijo, vsaj za nekaj hipov, tesnobne misli, ki človeka navdajajo pred mrakom. Deček in deklica, mlada medicéjska služabnika, zdaj nosita na mizo sadeže iz daljnih dežel: datlje, banane, karambole, tamarinde, pomele, mange, ličije, kokosove orehe, granatna jabolka ...

Cristoforo Landino, ugledni učenjak, ki je doslej molčal, povzame filozofsko razpravo in nagovori Poliziana: »Angelo, verjetno sam veš, da takšno skoraj turško čaščenje nebeške čutnosti, o kateri si govoril, ni tako zelo redko pri naših krščanskih mislecih. Še z veliko večjim veseljem kot Valla je slavil čutne nebeške radosti naš rojak Giannozzo Manetti, avtor razprave *De dignitate et excellentia hominis* [O človekovem dostojanstvu in odličnosti]. Tudi Manetti je naštel sedem nebeških radosti: 'Dobro zdravje, večna mladost, lahkomiselnost brez pomanjkanja, lepota brez napak in neskladij, nesmrtnost, večni počitek in končno popolno veselje' [gl. Tenenti, 203]. Blaženi naj bi bili seveda načelno z mislimi pri Bogu, vendar se je Manetti v svoji razpravi bolj ukvarjal s prikazovanjem njihovih čutnih radosti. Za slednje velja povsem tostransko merilo: blaženost je popolna odsotnost napak, težav in omejitev, s katerimi je obteženo zemeljsko življenje, in tako naj bi, na primer, nebesno telo lahko hodilo tudi skozi zidove in podobno. Manetti si je torej predstavljal nebesa kot popoln zemeljski raj, v katerem se povrne sreča, ki je je bil človek deležen pred grehom ... vendar osebno menim, da niti Platon niti Pismo ne govorita o takšnem rajju.«

Oče Ficino pozorno posluša svojega nekdanjega učitelja Landina in prikimava. Mladiča v belih togah, Carlo in Giovanni Peruzzi ml., o nečem vneto, čeprav potihoma razpravljata. Potem se Giovanni opogumi in reč naglas:

»Rad bi povedal, da sva v Milanu, kjer sva se ustavila na poti iz Pariza, srečala nekega redovnika, Celsa Maffeiya po imenu ...«

Lorenzo se ob tem imenu namrdne, zato mladenič v zadregi umolkne, toda Medičejec ga spodbudi, naj nadaljuje.

»... in ta človek, ki je v Milano pripotoval iz Verone, nama je razlagal neke zelo čudne nauke, za katere pravi, da jih bo tudi zapisal in objavil v knjigi z naslovom *De sensibilibus deliciis paradisi* [O čutnih radostih raja]. Maffei namreč trdi, da bomo v nebesih deležni vseh tistih radosti, ki jih je človek poznal pred izvirnim grehom, in se pri tem sklicuje na svetega Tomaža, češ da bi bila blaženost brez čutnih radosti le nekakšen spanec, *quod non convenit illi perfectioni* [kar ne ustreza njeni popolnosti, gl. Tenenti, 204].«

»Da, prav tako je rekel,« povzame Carlo, »Maffei si je zadal nalogo, da v svoji knjigi popiše čutno budnost blaženih, ki naj bi imeli vseh pet čutov in z njimi uživali; in čuti v nebesih naj bi bili veliko ostrejši, kot so na zemlji ...«

»... in blažena telesa niso samo odišavljena,« nadaljuje Giovanni, »ampak so v nebesih vonjave močnejše tudi zato, ker ni nobene vlage v nosnicah in nobenih ovir, ki bi jim preprečevale dostop.«

Oče Ficino je doslej prizanesljivo poslušal mladeniča, a ob zadnji puhlici je njegovo potrpljenje skopnelo, ozre se k Lorenzu in zavije z očmi, češ kako dolgo bomo še prenašali takšno blebetanje v naši ugledni Akademiji, toda Lorenzo se namigu ne odzove, očitno ga pogovor še vedno zabava.

»Še več, Maffei je prepričan, da 'se bodo blaženi objemali in poljubljali kar najbolj pristrčno in popolno, kakor na tem svetu ni bilo mogoče, in to celo na daleč' [*ibid.*, 205] ...« se navdušuje mladenič.

Ob teh neverjetnih napovedih se lepa gospa Marianna na ves glas zasmee (in Sandro pomisli: Kako čudovit, sproščen in vesel je njen smeh! Ko bi me le prosila za portret!), prešerno se smeje od srca do solz, in ker je smeh nalezljiv, se tudi Lorenzu ustnice razlezejo v nasmeh, saj človek takšnega temperamenta ne more ostati povsem hladen in vzvišen nad

zabavnimi oslarijami nekega čudaka iz Verone, nasmehneta se celo učena pesnika Angelo in Cristoforo, le Sebastiano ostaja dostojanstveno resen, vendar se ne huduje tako kot platonski oče Marsilio, ki mu edinemu ni prav nič do smeha. Mladič pa, opogumljena z nepričakovanim učinkom svojih besed, še bolj živahno nadaljujeta:

»Tako je rekel tisti redovnik, dobro sem si zapomnil,« se šopiri Carlo, »dejal je: 'Človekova rajska sreča bo sorazmerna z bedo tega življenja in radosti vsakega od čutov bodo toliko večje, kolikor manjše so na tem svetu; zato bodo nune deležne predvsem užitkov, ki jih nudi vid, saj so na zemlji domala prikrajšane zanj, tip pa bo prinašal največ veselja devicam ...' [prav tam, 206].«

Ficino se z gnusom odvrne, vstane in se mimo smejočega Demokrita napoti v notranjost vile.

»Marsilio,« zakliče za njim Lorenzo, »počakaj, človek božji, saj malce šale ne škodi najvišjim rečem.«

Platonski oče nekaj zamrmra v brado, potem se vendarle kisló nasmehne, stopi do stebrišča in se zazre v pokrajino, oblito z večerno zarjo.

»Sta na poti srečala še kakega drugega zanimivega človeka?« premeteno vpraša Foresi, da bi preusmeril pogovor.

»Seveda, mnogo zanimivih ljudi sva srečala,« hlastno nadaljuje Giovanni ml., »na univerzi v Bologni sva spoznala nekega mladega magistra iz Padove, doktorskega pripravnika z imenom Pietro Pomponazzi, ki je med diskusijo v atriju *Almae Matris* presenetil vse navzoče z izjavo, da so nebesa pravljica za otroke in da je že Aristotel vedel, da človeška duša ni nesmrtna, kar naj bi našim slavnim sholastikom pojasnil šele mavrski učenjak Averroes ... Seveda sva se midva zgrozila ob teh naukih, kajne, Carlo?«

»Še premalo sta se zgrozila,« mrko zamrmra Ficino in glasneje doda: »Brezbožni aristotelizem se kot kuga širi po univerzah na severu, Padova mu je že povsem podlegla, zdaj je na vrsti Bologna ... in najhujše je to, da sodobni aristoteliki potvarjajo Aristotela, ki bi dandanes o sebi gotovo rekel, da on sam pač ni aristotelik ... Lahko sta srečna, draga mlada

prijatelja, da sta se vrnila domov v Firence in prišla v našo Akademijo.«

Ob strogih učiteljevih besedah se Carlo in Giovanni ml. vendarle malce streznita iz svojega prevelikega navdušenja za padovanske in bolonjske filozofske novotarije. V znamenje spoštovanja do florentinske Akademije in njenih visokih naukov se priklonita platonskemu očetu Ficinu, popravljajoč si svoji beli, po antično ukrojeni oblačili.

»Lorenzo,« se spet oglasi Marianna, »zdaj bi bil čas, da nam zapoješ kako svojo pesem!« Lorenzu je njen predlog všeč, ni ga treba dvakrat prositi in nemudoma pomigne pažu, naj mu prinese liro.

Sonce zahaja nad Toskano in trgači vozijo v vinske kleti polne kadí sladkega grozdja. Botticelli pomisli, da bo najboljše, če pozneje, ob pravi priložnosti, sam predlaga lepi grofici iz Arezza, da bi jo portretiral. Zanja bo že našel čas, četudi ga Vespucciji priganjajo, naj jim čim prej dokonča sliko *Venera in Mars*, pa tudi Lorenzo bo razumel, da se ne more takoj lotiti slikanja *Rojstva Venere*. Za takšno lepoticó, kot je Marianna, si preprosto mora vzeti čas! Res bo najboljše, da jo nagovori še nocej. Po strokovni nasvet k mojstru Ficinu pa bo prišel kdaj drugič.

In tedaj častitljivi Lorenzo de' Medici, prvi mož Firenc, veliki častilec umetnosti in navdihnjeni renesančni pesnik, potegne po strunah s svojo odločno in obenem nežno roko ter zapoje pesem o lepoti, veselju in minljivosti mladosti, medtem ko zlatolasa lepoticá s skrivnostnim smehljajem zre v zahajajoče sonce.

*Quant'è bella giovinezza  
Che si fugge tuttavia!  
Chi vuol esser lieto, sia;  
Di doman non c'è certezza.\**

\* »Kako lepa je mladost, / ki neizogibno mineva! / Kdor hoče biti srečen, naj pohiti; / kdo ve, kaj nam prinese jutrišnji dan.«

Mojster Sandro Botticelli je bil tistega zdaj že davnega jesenskega večera srečen kot le redkokdaj v svojem življenju: zaljubil se je, morda za en sam večer, morda za vse življenje, skoraj gotovo pa brez upanja, da bi ga lepa grofica Marianna kdaj uslišala. Takrat se je pisalo leto Gospodovo MCDLXXXIII.



# Odisej v votlini nimf

(iz Brunovih zapiskov)



Novoplatonik Porfirij (233–305), Plotinov učenec, je napisal razpravo *O votlini nimf*, ki je pravi biser med filozofskimi razlagami motivov iz *Odiseje*. Homer nam v trinajstem spevu pričara morsko votlino na Itaki, kamor so Fajaki z ladjo pripeljali uspavanega Odiseja, ki potem skozi to votlino najde pot domov. Porfirij navaja naslednje Homerjeve verz:

»Spreдай, ob glavi zaliva, je oljka s podolgastim listjem, blizu ob nji pa votlina, zavita v prijetno mračino, sveto prebivanje nimf, ki svét jim pravi Najade. V jami stojijo mešalniki, žare stojijo dvoročne, vse kamenito, a vanje nabirajo med si čebele. Statve kamnitne so v nji, ogromne, tu delajo nimfe, rute škrlatne si tkejo, blesteče, res, čudo na pógled! Živi studenci tekó. V duplini še vrata so dvojna, ena držijo na sever, dostopna ljudem umrljivim, druga na jug za bogove: skoz ta ne hodijo v špiljo bedni sinovi zemljé, tu pot je samo za nesmrtné.«

[Homer, *Odiseja*, 13, 102–12, prev. A. Sovrè]

Porfirij se že na začetku razprave odloči za metaforično branje teh verzov, za filozofsko razlago itaške votline najad v luči znamenite Platonove prisposodbe o votlini. Seveda so med votlinama precejšnje razlike, toda Porfirij najde pove-zavo predvsem v njuni iniciacijski funkciji: pri Platonu je filozofska iniciacija prikazana kot prebujenje iz sveta senc, ko se prebujeni ozre k ognju in se poda navzgor k svetlobi, k Soncu, ki prisposodablja najvišjo idejo Dobrega, pri Porfiriju pa se božanska preobrazba človeka začne s sestopom v votlino nimf, skozi katero se prerajeni Odisej vrača domov,

na Itako – in se obenem v prisposodbi dviga k svojemu pravemu, na dolgi poti že skoraj pozabljenemu domovanju. Pot ga vodi skozi *mračino*, v kateri prebivajo nimfe, ki tkejo *rute škrlatne*. V tej vmesni krajini ni neprehodne meje med bogovi in ljudmi, saj oboji prebivajo v isti celoti sveta:

»Ves svet je sicer poln ljudi in bogov, vendar je zelo malo verjetno, da bi bila prav itaška votlina *kraj, kjer se spuščajo ljudje na zemljo in od koder se vzpenjajo bogovi v nebo*. – Tako pravi Kronij in nadaljuje, da je ne le modrecem, temveč tudi navadnim ljudem popolnoma jasno, da gre za alegorijo in da pesnik s temi besedami namiguje na nekaj skritega. Prisili nas, da se vprašamo, kaj pomenijo vrata za ljudi oziroma za bogove. Kakšen je sploh pomen te votline, ki ima dvoje vrat in za katero pravi, da je sveetišče nimf?« [Porfirij, 2–3; poudaril M. U.]

In ravno zato, ker je »malo verjetno«, da gre za neko resnično votlino na Itaki – obenem pa, kot meni Porfirij, je iz Homerjevih verzov očitno, da pesnik govori o kraju, kamor se spuščajo ljudje in od koder se vzpenjajo bogovi – je treba brati te verze kot prisposodbo. Izhajajoč iz takšnega branja, bom poskušal zagovarjati gnostično misel, da je bistvo prisposodbe v naslednjem: smrtnemu človeku, Odiseju, je že v minljivem *tostran* odprta pot k neminljivemu *onstran*, saj je človeški duši, četudi ujeti v telesni svet, poboženje dosegljivo po njeni božanski naravi. Duša se vrača domov, v svet bogov.

Platonova in Porfirijeva votlina se očitno razlikujeta: prvič, po tem, da nimfe v drugi niso zgolj sence, nasprotno, so *blesteča*, skoraj božanska bitja, obdarjena z neminljivo čutno lepoto, in drugič, po tem, da ima Porfirijeva homerska votlina *dvojna vrata*, Platonova pa ima, vsaj na prvi pogled, en sam izhod iz sveta senc – čeprav je ta izhod, h kateremu se prebujeni povzpne, zanj pri vrnitvi v votlino spet vhod, torej je tudi pri Platonu iniciacijski prehod v tem pomenu dvojen. Kljub temu pa je pot duše v Platonovi votlini drugačna kot v

Porfirijevi: iz prve izstopa prebujeni umrljivi človek, namreč Sokrat, ki se, potem ko spozna najvišjo Luč in želi to spoznane sporočiti svojim nesrečnim sojetnikom, vrača v votlino skoraj kot kak nesmrten bog, v Porfirijevo votlino nimf pa je speči Odisej pripeljan z ladjo in se tam prebudi sredi čutne lepote nimf, ki prebivajo v turkiznem tolmunu, in potem prav skozi, skozi čarobno lepoto tega še vedno sanjskega privida, najde izhod iz *prijetne mračine*, najde pot, ki ga iz votline vodi domov, na tolikanj iskano in želeno Itako, k zvesti ženi Penelopi, h kateri se Odisej vrača po svojem dolgem popotovanju, ki ga je preobrazilo v nesmrtnega junaka duha. – Toda kaj nam pove ta razlika med obema votlinama? Ali je sploh pomembna za primerjavo klasičnega platonizma in novoplatonizma? Mar se niso novoplatoniki, tako poznoantični kot tudi renesančni, imeli predvsem za zveste razlagalce svojega »božanskega« učitelja Platona? Da, seveda, vendar so novoplatoniki stopili korak najprej v razumevanju odnosa med čutnim in umskim svetom ... in morda nam bo premislek o Porfirijevi razlagi Homerjeve votline nimf vsaj malce pomagal pri vnovični osvetlitvi platonizma, ki je v našem času žal prepogosto razumljen zgolj kot neka preživela metafizična »ideologija«, kot nekakšna »iluzija« ali celo usodna »pozaba biti« ...

Votlina, v kateri se prebudi Odisej, ima *dvojna vrata*. Iz Homerjevih verzov bi sicer lahko sklepali, da gre za dva vhoda v votlino, kajti severna vrata so *dostopna ljudem umrljivim*, južna pa samo bogovom, *saj skoz ta ne hodijo v špiljo / bedni sinovi zemljé, tu pot je samo za nesmrtné* – vendar Porfirij razume Homerja drugače: skozi severna vrata se v votlino nimf spuščajo ljudje, skozi južna pa se iz nje dvigajo bogovi. Kako to? Ali je mogoče tudi tako razumeti prispodobno votline? Zdi se, da je ravno to Porfirijev namen: v *simbolnem* kontekstu votlinske iniciacije se sestop ljudi in vzpon bogov skrivnostno ujemata. Gnostik bi rekel, da bog vodi človeka k luči, a ko prideta do »tja«, se izkaže, da sta obe duši, božja in človeška, vodeča in vodena, pravzaprav *ista* duša, kakor – če uporabim primerjavo s poznejšim slav-

nim popotnikom, ki se je vzpenjal po nekih drugih simbolnih pokrajinah – da bi Dante prepoznal samega sebe v Vergilu in naposled v Beatrice, svojem angelu. Toda vrnimo se k Porfirijevi razpravi:

»... nenavadno se zdi, da ima votlina dvoje vrat, izmed katerih se skozi prva spuščajo vanjo ljudje, druga pa so za bogove. V nemajhni zadregi smo tudi ob besedah, da so vrata, namenjena ljudem, obrnjena proti severu, tista za bogove pa proti jugu.« [Porfirij, 3]

V tem odstavku je sicer o drugih vratih rečeno zgolj to, da so »za bogove«, vendar se v nadaljevanju implicitno ponavlja misel, da bogovi prihajajo iz votline skozi južna vrata, čeprav ta misel ni nikjer povsem eksplicitno izrečena. Porfirij se sklicuje tudi na astrologijo: ozvezdji Raka in Kozoroga sta si na nebu nasprotni, pri tem pa nam je pozimi Rak »bližji« na nebu od Kozoroga, ki v času zimskega sončnega obrata zatone za obzorjem skupaj s Soncem, in zato naj bi se skozi severni, »zimski« vhod spuščali v votlino: poleti pa je ravno nasprotno, v času poletnega sončnega obrata nam je Kozorog bližji od Raka, in zato naj bi se skozi južni, »poletni« izhod vzpenjali (kot bogovi) iz votline k sončni luči. Ampak kaj se zgodi medtem, v sami votlini? Od kod preobrazba ljudi v bogove? Kaj jo omogoči? Naj povem svojo domnevo kar naravnost: preobrazba minljivega človeka v neminljivo božansko bitje se zgodi s spoznanjem *lepote*. Odisej se na zadnji postaji svoje poti znajde v votlini, v kateri mu bogovi razodenejo čisto lepoto, ki se zrcali v turkiznem tolmunu, tam, kjer *živi studenci tekó*. Toda drugače kot v Platonovi prisposodbi o votlini, kjer najvišja Lepota slepi s premočnim sončnim bleskom, se v Porfirijevi prisposodbi božanska lepota razodeva *v svetu*, nekje na meji med sanjami in budnostjo, v tisti pokrajini duha, kjer Odisej uzre prelepe nimfe najade. Ob tem seveda tudi v Porfirijevem novoplatonizmu ostaja razlika med svetlobo in temo, med lučjo in breznom, med formo in materijo, toda božanska forma se ne izgubi v slepeči

luči najvišje ideje – kajti že Porfirijev učitelj Plotin je učil, da *Eno ni ideja*, niti najvišja ideja Dobrega in/ali Lepega. Eno emanira (v) svet in ga »prežema« ter se v potujoči duši vrača k sebi, pri tem pa ne zažiga sveta, saj Eno nima strele kot Zevs, temveč blago »objema« svet, kakor dober oče, kakor skrbna mati. Pa poglejmo, kaj pravi Porfirij o snovi, obliki in svetu:

»Stari so jame in votline zelo utemeljeno posvečevali veselju, bodisi celoti bodisi samo delu veselja. Simbol snovi, iz katere je svet, je bila zemlja (zato so nekateri snov enačili kar z zemljo), votlina pa je predstavljala iz snovi nastali svet. [...] Toda če je zaradi nje veselje mračno in temno, je obenem *zaradi prepletanja in urejanja snovi z obliko (od tod tudi kozmosu njegovo ime) lepo in prijetno*. Zato ga upravičeno opisuje kot votlino, ki je v prvem hipu, ko stopiš vanjo, prav prijetna, saj je deležna oblike. Ko pa začneš opazovati njeno globino in se z umom poglobljati vanjo, postane temačna.« [Porfirij, 5–6; poudaril M. U.]

Porfirij na koncu tega odlomka sicer pravi, da je votlina – ki je starim »predstavljala iz snovi nastali svet« – v globini temačna, vendar to ni vodilna misel pričujoče razprave, saj tudi ni skladna s Porfirijevo razlago Homerjeve votline nimf, ki je pravzaprav ravno v svoji globini očarljiva in lepa. Svet namreč ni zgolj temna, brezoblična in neskončna snov, kakor so menili nekateri, temveč je *kozmos* »zaradi prepletanja in urejanja snovi z obliko«. V tej Porfirijevi misli, zasnovani v novoplatonskem emanacijskem monizmu, je opazen tudi vpliv aristotelizma, sicer platonizmu nasprotnega nauka, ki je platonske ideje prestavil z »neba« na »zemljo« in jih razumel kot oblike *v stvaréh*, kot svetu imanentne forme (*universalialia in rebus*, kot so pozneje temu rekli); toda ko se platonik približa aristotelizmu, kakor se je mestoma že Plotin, obenem ohranja tisto živo presežnost duha, ki se je v trezni aristoteljski metafiziki izgubila v pojmovnih abstrakcijah. Bogastvo in globina platonskega načina umovanja sta namreč tudi in

morda celo predvsem v tem, da pojem na svoji poti vzpona nikoli ni povsem oskubljen čutnosti, kar je razvidno tudi v platonskih filozofskih prisposodobah, obenem pa platonski idealizem nenehno poganja misel iz čutnosti »navzgor«, duha nenehno usmerja k preseganju sveta, čeprav absolutna presežnost – pri Plotinu »najvišje« Eno – samemu umu ni dosegljiva, razen če se odreče sebi, svoji dvojnosti, in prepusti osvojitve »vrha« kontemplativnemu zrenju, ki prikličje Eno v svojo lastno prisotnost in se z njim »zlije«. Zrenje pa je spet neke vrste »čutnost«, namreč »čutenje duha«, ki je pred vsako mislijo in onstran vsake umske dvojnosti, tudi onstran »misli, ki misli samo sebe«. Vmes, med zemeljsko in nebeško čutnostjo, če jima lahko tako rečemo, pa je (raz)um s svojimi delitvami, oblikovanji, sintezami in (sámo)zavedanjem. Porfirij neposredno za tem, ko navaja Platonovo prisposodbo o votlini, zanimivo zapiše:

»Po vsem tem je očitno, da so imeli teologi *votline* za *simbol vesolja in kozmičnih sil*. Rečeno pa je bilo tudi, da so jim *simbolizirale umljivo bistvo*, vendar so se do tega prikopali na podlagi povsem različnih spoznanj. Bili so sicer mnenja, da je *votlina podoba čutno zaznavnega sveta*, ker je mračna, kamnita in vlažna, in da je vesolje táko zaradi snovi, iz katere je, namreč brezoblično in nestalno. Obenem pa so imeli *votlino za podobo umljivega sveta*, ker je nerazločljiva za čute in trdna ter odporna v svojem bistvu.« [Porfirij, 9; poudarki M. U.]

Zanimiva misel, s katero se Platon verjetno ne bi strinjal, za Porfirija pa ni povsem jasno, ali ji pritrjuje ali ne; vendar ne bi bilo nič čudnega, če bi ji, saj se Porfirijeva prisposodba o votlini razlikuje od Platonove predvsem v tem, da je pri Platonu resnični svet umljivih idej *onstran* čutnega sveta senc, pri Porfiriju, vsaj v tej razpravi, pa se čutni svet *preobrazi* v resnični svet, ko duh prepozna njegovo neminljivo lepoto.

Lepota je neminljiva kljub svoji minljivosti, še več, lahko bi paradokсно rekli, da je lepota neminljiva ravno zaradi svoje

minljivosti. Neminljivost *ni onstran* minljivosti, nekje daleč na nebu, ločena od sveta, marveč je čisti presežek minljivosti, ves čas je »tu«, čeprav se nam njeno mesto kaže »tam«. Stvari in bitja tega sveta minevamo, in to je boleče, zelo boleče. Z minevanjem se ne moremo sprijazniti in mu ubežati, pa če se še tako trudimo, da bi izplavali iz reke, ki teče in nas nosi s seboj. Toda v našem minevanju je paradoks: šele tedaj, ko že minemo, se izkaže, da smo neminljivi v presežku svoje minljivosti. Nikoli ne moreš do »tja«, in vendar si že ves čas »tam«, kajti *tu je tam* – v čistem presežku minljivosti, ki se nikoli ne udejanji v življenju, čeprav je že vseskozi »tu«. Šele tedaj, ko gibljiva duša »umre« v ljubezni, se prepozna v »negibnem angelu«, kot bi rekel Marsilio Ficino.

Večno vračanje, v katero verjame mitična zavest, pomeni večno porajanje in minevanje, večno kroženje bivanja. Toda platonska neminljivost kot čisti presežek minljivosti ni isto kot mitično večno vračanje, saj pot *duha* ni krožna, čeprav pri Platonu, na katerega so močno vplivali orfiki, *duša* »kroži«, ko na svojem popotovanju skozi sfere sveta preči nebesa in zemljo. Razlika med mitičnim večnim vračanjem in platonsko večnostjo pa se jasno artikulira šele pri novoplatonikih, ki so se navezali predvsem na »mističnega« Platona, na primer na njegovo slavno misel, da je *čas posnetek večnosti*. Plotin razlaga v razpravi *O večnosti in času* (*Enn.* III. 7) to učiteljevo misel tako, da je čas večnost-v-svetu in da je večnost »onstran« časa – ne pa tudi dobesedno onstran sveta – kot večna *prisotnost*, ki je neminljiva navkljub minevanju, še več, na paradoksen način »je« prisotna *v* minevanju samem. Večnosti nikoli ne »bo«, niti ni kdaj »bila«, ampak vselej »je«. Kot čisti presežek minevajoče sedanjosti, kot čas, »premagan« v zrenju.

»Porajanje in minevanje« (pojmovni par, ki je tako značilen za grško filozofijo) torej nista tuja večnosti, ampak sta tako rekoč njen nujni pogoj. Tudi Porfirij v *Votlini nimf* precej govori o porajanju in minevanju. Najade so nimfe, ki prebivajo v bližini vodá, studencev in na splošno mokrote, ki je prvina porajanja.

»Nič čudnega torej, da se duše – bodisi telesne ali brez-telesne –, kadar privlačijo telo in še posebno takrat, ko so na tem, da se potopijo v kri in vlažna telesa, nagibajo proti mokroti in se utelešajo tako, da se ovlažijo. [...] Zato tudi v želji po telesni združitvi duh postane vlažen in toliko bolj moker, kolikor več vlažne sape veže nase duša zaradi svoje nagnjenosti k nastajanju.« [Porfirij, 11]

Porfirij na tem mestu ne pozabi omeniti Heraklita, ki je dejal, da je »suha duša najmodrejša« – in s tem se seveda tudi sam kot platonik strinja – vendar je zanj čar »mokrote« premočan, da bi ga pripisal sencam zgolj kot privid. Verjetno se ne motimo preveč, če rečemo, da je Porfirij hočeš nočeš očaran nad nimfami in njihovo »prijetno zamegljeno votlino«:

»Nimfe najade so torej duše, ki odhajajo v rojstvo. Od tod navada, da se neveste, ki se pravzaprav poročajo za porajanje, imenujejo nimfe in da nanje izlivajo vodo iz vrelcev, potokov in večnih studencev. Toda za duše, ki so bile posvečene v naravo, in rojstvene demone je vesolje sveto in prijetno, čeprav je po naravi mračno in megličasto, zato so nekoč menili, da so tudi duše megličaste in da je njihovo bistvo zračno. V tem primeru je bila prijetno zamegljena votlina na zemlji primerno svetišče zanje, saj je predstavljala vesolje, v katerem prebivajo duše kakor v velikanskem templju. Votlina z neusahljivimi vrelci pa je primerna tudi za nimfe, vladarice vodà.« [Porfirij, 11–12]

In zakaj duša ne bi bila očarana nad njihovo lepoto? Zakaj se duša ne bi potapljala v tolmun porajanja in pila iz njega neskaljene bistrice, če pa jo ta napoj vodi k luči, po kateri hrepeni? Saj ni nobene bližnjice, saj pot k neminljivosti vodi samo skozi porajanje in minevanje, skozi lepoto in bolečino čutnega sveta. Tudi bolečino, seveda. – Nimfe po Homerju tkejo »škrlatno rdeče tkanine« (pri Sovretu *rute škrlatne*), ki jih Porfirij razlaga takole:



»Kamniti mešalniki in amfore so najprimernejši za nimfe, ki vladajo iz skale izvirajočim vodam. A tudi za duše, ki se spuščajo v rojstvo in telesni nastanek, ne bi mogli najti primernejšega simbola od tega. Zato si je pesnik tudi upal zapeti tale verz: *Rute škrlatne si tkejo, blesteče, res, čudo na pógled!* Tkivo je namreč med kostmi in okoli kosti, ki so v živih bitjih kakor kamen zaradi podobnosti z njim. Zato je tudi rečeno, da statve niso iz nobene druge snovi kakor prav iz kamna, medtem ko škrlatno rdeče tkanine seveda predstavljajo meso, stkano iz krvi. Volna je škrlatna zaradi krvi, saj volnena oblačila pomakajo v kri živali; prav tako meso nastane po krvi in iz nje. Telo je kakor plašč, v katerega se zavije duša, in je čudovito na pogled, bodisi da imaš v mislih njegovo sestavo ali način, kako je duša povezana z njim. Tako tudi Orfej Prozerpino, ki nadzoruje vse, kar nastaja iz semena, prikazuje, kako dela pri statvah. Poleg tega so stari govorili o nebu kot o plašču oziroma nekakšnem ogrinjalu nebeških bogov.« [Porfirij, 14]

Telo je »plašč« duše, kakor je nebo »ogrinjalo« bogov in – *nota bene* – kakor je škrlatno tkivo krvi in mesa oblačilo kamnitnih kosti! Toda duša je veliko več kot »kost« življenja: duša je življenje sámo, ki živi v povezavi s celotnim bitjem. Življenjska vezanost duše na škrlatno tkivo telesa sicer ne pomeni, da duša ne more več »živeti«, ko telo umre – pomeni pa, da je njeno večno življenje, če duša preživi minljivost telesa, drugačno od tega tu, da je angelsko negibno. Večnost, v katero stopi, ni na koncu časa, ampak »zunaj« časa in obnem, paradokсно, »v« času.

V votlini nimf stojijo kamnite amfore in *žare dvoročne*, v katere si čebele nabirajo med. Zakaj je tu omenjen med? Odgovor je znan že iz starega egipčanskega izročila: méd ščiti telesa pred razpadanjem, med je »mazilo nesmrtnosti«. Zanimivo pa je, da Porfirij v Homerjevem mitu opazi še neko drugo zvezo: »Užitek spolne združitve so primerjali s sladkostjo medu, ki je premamil Kronosa, da je bil tudi sam

skopljen.« [Porfirij, 16] Iz tega stavka lahko sklepamo, da se (novo)platonski filozof, četudi se v duhu potopi v votlino nimf, kjer v lepoti porajanja in minevanja išče neminljivo luč, globoko v duši še vedno boji telesne slasti, kajti zanj je sladkost spolne združitve pogubna past, ki vodi k izničenju samega užitka, k skopitvi. (Res pa je, da tudi v Homerjevem mitu o Odiseju, ki so ga Fajaki pripeljali na Itako in odložili v votlini nimf, ni nič rečeno o tem, da bi si bil prebujeni Odisej zaželel najade ali se celo ljubil z njimi.) Nimfe so v Porfirijevi razlagi prisposodbe o votlini torej v nekem pogledu še vedno »sence«, čeprav sijajne, bleščeče, *čutne* sence, ki s svojo lepoto očarajo človeško oko in seveda tudi dušo, saj se duša ravno skozi čutno lepoto, v kateri *sveto prebivajo nimfe*, vzpenja k luči, se skoznjo vrača domov na Itako. Porfirijev odnos do čutnosti je torej podoben kot Ficinov, o katerem sem že pisal v zvezi s preobrazbo duše v angela v *Platonski teologiji*: presežna, svetla, »duhovna« čutnost je omejena na vid, pogosto se vidu pridruži še sluh, dotik (poleg okusa in vonja) pa ostane »v temi«. To je zgodovinska meja platonizma, čeprav ostaja odprto vprašanje, *zakaj* platonizem, zlasti njegove »mistične« smeri, ne bi mogel tudi dotika, ki je najbolj čuten od vseh čutov, povzdigniti v neminljivost? – Verjetno zato ne, ker *živ* dotik potrebuje gibanje, namreč gibanje duše, ki jo dotik vznemiri. Kajti angelsko negiben dotik, ki duše ne bi vznemiril in je vzgibal, bi bil dotik kamna, kosti, mrtve stvari. Pogled lahko obstane in skrepeni v večnosti, morda celo sluh lahko otrpne v neminljivi brezčasnosti med dvema tonoma, živ dotik pa ne more »umreti«, ne da bi se v smrti povsem izničil.

Platonizem, tudi Porfirijev, torej kljub potopitvi v sinjo votlino, kjer prebivajo nimfe v vsej svoji čutni lepoti, ostaja na obnebu nadčutne modrosti. Proti koncu razprave *O votlini nimf* nas Porfirij spomni na oljko, ki, kot preberemo v *Odiseji*, stoji blizu tiste *prijetne mračine*, v katero je zavita votlina, *sveto prebivanje nimf*. V Porfirijevem videnju čarobnega prizora je oljka posebej poudarjena, »njen pomen je zelo globok, saj ni preprosto rečeno, da je zrasla kjerkoli, temveč *ob glavi zaliva*«:

»To drevo ne raste tam po naključju, kakor bi utegnil kdo misliti, temveč je del uganke, ki jo predstavlja votlina. Kozmos namreč ni nastal po golem naključju, temveč je delo božje modrosti in umne narave. Zato ob votlini, ki je podoba kozmosa, raste oljka, ki simbolizira božjo modrost; kajti oljka je Atenino drevo in Atena je modrost.« [Porfirij, 32]

Oljka ni v sami votlini, ampak je *blizu* nje, pravi Porfirij in nam s tem hoče reči, da božanski um, ki je ustvaril svet, kozmos, ni ujet v njem, po drugi strani pa tudi ni povsem ločen od sveta, saj Atenino drevo raste v bližini votline. Pod oljko pa sedi Odisej – slečen do golega, potem ko se je na svojem dolgem potovanju »znebil vsega odvečnega« in se vrnil kot človek, »ki je šel po vrsti skozi vse stopnje nastajanja, dokler se ni vrnil med ljudi, ki so onkraj vseh valov« [Porfirij, 34]. In zato je prav, sklepa Porfirij, da se je Odisej usedel pod oljko, da bi častil boginjo, ki mu je pomagala pri vrnitvi domov.

Na koncu tega eseja se tudi mi vrnimo k vprašanju, ki smo ga zastavili na začetku: ali je razlika med Platonovo in Porfirijevo votlino pomembna za primerjavo med klasičnim platonizmom in novoplatonizmom ter na splošno za razumevanje bistva platonizma? Ne moremo sicer reči, da ima Porfirijeva razprava *O votlini nimf* osrednji pomen v njegovem filozofskem opusu, še manj v celotnem novoplatonizmu, kljub temu pa nam primerjava teh dveh filozofskih prispevkov lahko nekaj pove o razvoju platonizma od samega Platona prek poznoantičnega novoplatonizma do renesanse. Bržkone je »poganska čutnost« klasičnega platonizma nesporna, seveda kljub njegovim filozofskim višavam ali celo vštric z njimi – spomnimo se samo erotičnih odlomkov Platonovega *Simpozija* ali *Fajdroso*. Ta čutnost se v poznoantičnem novoplatonizmu ni razblinila v nadčutni, netelesni duhovnosti (kakor so mislili nekateri asketski krščanski platoniki), ampak prej nasprotno, kajti v filozofiji Plotina in njegovih učencev se je v odnosu med čutnim in umskim svetom zgodilo nekaj novega in zelo pomembnega: Platonova *horizma*,

ločnica med čutnimi stvarmi in idejami, je v novoplatonizmu izgubila svojo prvotno ostrino, zabrisala se je v emanacijskem *monizmu*. Tega lahko beremo na dva načina: »od zgoraj navzdol«, tj. s stališča večnega uma, ali »od spodaj navzgor«, tj. s stališča duše, v kateri sta prepletena duh in telo – pri *obeh* branjih pa ostajamo v horizontu Enega. Renesančni platoniki, Ficino, Poliziano, Pico, pa tudi njim sodobni umetniki, na primer Botticelli in Lorenzo de' Medici, so sprejemali Plotinov (ali Porfirijev ali Proklov) idealistični monizem ravno v tej njegovi »dvojni enosti«, ki jih je navdihovala pri upodabljanju čutne in obenem nadčutne lepote.

# Rojstvo Venere

(poglavje iz romana, tretja slika)

Pravijo, da je v vinu resnica. Nemara to drži, če resnica ni preveč zapletena. Resnica Botticellijevega življenja pa je precej zapletena (tako kot vse življenjske resnice), zato ne moremo pričakovati, da nam jo bo razkril v enem samem večeru, tudi če bi bil še tako zgovoren ob vinu. Kljub temu pa prisluhnimo, kaj bo Sandro nekega toplega poletnega večera leta Gospodovega 1485 na vrtu znane gostilne *Vinegia* v Firencah povedal pivskima pajdašema, namreč svojemu vajencu Giovanninu, kuštravcu, ki je prav danes dopolnil osemnajst let in je tako rekoč postal Giovanni, in deset let starejšemu Filippinu Lippiju, svojemu nekdanjemu učencu in varovancu, zdaj že uveljavljenemu slikarju, ki pa bo do smrti in še po njej ostal Filippino, saj je sin slavnega slikarja fra Filippa Lippija, prezgodaj umrlega Botticellijevega učitelja, sicer pa karmeličanskega meniha, mojstra lepih madon in nepoboljšljivega veseljaka, Bog naj odpusti grehe njegove, in trideset let mlajše, zdaj tudi že pokojne, takrat pa prelepe samostanske novinke Lucrezie Buti, Bog ji daj večni pokoj! – Precej zapleteno, kajne?

»Dobri stari Filippo je to znal,« se priduša Sandro, »prav res je znal, prમેjduš!«

»Kaj je znal?« vpraša Giovannino z malce motnimi očmi.

»Eh, kaj! Marsikaj ... bil je mojster čopiča in dviganja ženskih kril, najrajši je imel lepe mlade madone, eno z drugim ...«

»Ne pozabi, Sandro,« ga dobrodušno opomni črnolasi lepoteč Filippino, »da sem tudi jaz na svetu zaradi tega očetovega mojstrstva.«

»Nič ne pozabljam, ravno sem hotel Giovanninu povedati tisto štorijo, kako je vrli Filippo ugrabil iz samostana tvojo mater Lucrezio. Saj dovoliš, ne?«

»Pa to štorijo poznajo že cele Firenze!« se smeje Filippino, »gotovo jo pozna tudi Giovannino, pardon, rekli smo Giovanni.«

»Jaz je ne poznam,« se zahihita kuštravec, »povej jo, mojster Sandro.« Fant je sila ponosen, ker mu je Botticelli nocoj predlagal, naj ga kar tika, le 'mojstra' naj ohrani pred imenom, da slučajno ne bi pozabil, kdo je kdo; in pomislil je tudi, da mu zdaj, ko je polnoleten, morda ne bo več treba tretji trdega lazurita, ampak mu bo mojster zaupal kakšno pomembnejše opravilo, na primer slikanje rožic na obleki kake lepe gospe ...

Sandro znova natoči *chianti* v čaše, srkne požirek rujnega vinca, in hudomušno pripoveduje: »Se spomniš tiste čudovite *Madone z Jezuščkom in dvema angelčkoma*, ki sem ti jo pokazal v Pratu pred nekaj meseci, ko sva šla tja po cenejši azurit in sva med čakanjem na trgovca zavila v stolnico?«

Mali mož prikima, vendar ne preveč prepričljivo.

»No, tista slika je ena največjih Filippovih mojstrov, Devica je tako lepa, da bi jo, Bog mi oprost, človek kar poljubil na čelo, še rajši na vrat ... angelčka pa sta čisto prava otroka, bratec in sestra, tako lepo se smehljata, ko na ramenih držita Jezuščka ... in tudi Jezušček je lep, seveda, le da je malce preveč resen, kot da bi že vedel, kaj ga čaka ...«

»Sandro, ne blebetaj, povej rajši tisto zgodbo o mojem očetu in mami, če že hočeš,« ga prijateljsko opomni Filippino.

»Saj, ravno v tem je poanta,« nadaljuje Botticelli, »tista lepa Devica je tvoja mama Lucrezia, angelčka pa sta ti in tvoja sestra Aleksandra.«

»To ni težko uginiti,« se muza Filippino.

»Toda če sta otroka že toliko zrasla,« ugovarja Giovannino, »da lahko na ramenih držita Jezuščka, potem oče ni šele ugrabil mame iz kloštra, ampak je od takrat minilo že nekaj let?«

»Glej ga, glej, glavica bistra,« mojster dvigne kazalec, »tako je! Res je od takrat minilo že nekaj let, vendar je Filippo tudi v tistem kloštru slikal lepo madono za glavni oltar, ki so jo častite sestre karmeličanke naročile pri njem,

saj je bil takrat že zelo znan in cenjen slikar, ki ga je podpiral sam véliki Cosimo de' Medici, celo takrat ga je podpiral, kadar se je Filippo spozabil, kar pa se ni zgodilo samo enkrat, saj jo je tudi samemu Cosimu pobrisal skoz okno, ko je na ulici zagledal neko lepo mladenko, sliko pa pustil nedokončano ...«

»Spet si zašel,« ga opomni Fillipino.

»Takoј se vrnem,« reče Botticelli in vstane, »odtočit grem ...«

Mojster *Primavere* odkolovrati do latrine na koncu vrta, za njim se napoti tudi Giovannino, le postavni Filippino ostane pri mizi in si iz bokala naliije preostanek vina, zdi se, da ga nese več kot njegova tovariša, ki pa se že vračata, zdaj bolj strumno, ko sta odtočila odvečno tekočino, in ko so vsi trije spet za mizo, Botticelli nadaljuje:

»Torej, nune so slavnemu fra Filippu, karmeličanskemu bratu, naročile podobo za visoki oltar svoje cerkve, na katerem so želele imeti takšno madono, kakršne svet še ni videl ... samo ostrovidni Filippo jo je že videl, takoj jo je opazil, ko je mlada in lepa kot sanja hitela čez samostanski vrt, in prednici samostana je brž natvezil, da bo podoba na visokem oltarju popolna le, če jo bo upodobil po živem modelu, najboljše bi bilo, če bi mu pozirala tista novinka, kako se že imenuje ... da, Lucrezia, pa ja ne hči tistega Francesca Butija iz Firenc, saj ga vendar poznam, sam bom govoril z njim, ko se vrnem v mesto, Buti gotovo ne bo imel nič proti ... In tako je prednica naposled privolila, da Filippo naslika lepo Lucrezio, ampak kaj, ko je ni samo naslikal, temveč jo je, revico, ob prvi priložnosti – ko je bila v Pratu na ogled ena izmed največjih relikvij tega mesteca, ki so jo vsi drli gledat, namreč pas same Device Marije, s katerim si je Mati božja opasala svoj brezmadežni život – ugrabil in vzel k sebi, in glej: novinki se je šarmanтни brat slikar kmalu tako priljubil in vtisnil v srce, kaj se ji ne bi, saj jo je tako strastno objel in tako nebeško potešil njeno in seveda tudi svojo strast, da se za nobeno ceno, niti na očetovo obupano rotnje, ni več hotela vrniti v samostan, kajti svojega pravega odrešenika je našla v lepem in možatem Filippu, ki mu je predano darovala vse svoje ženske čare

in mu rodila dva lepa otročiča ... Prava angelčka sta se mi zdela, ko sem ju prvič videl ... da, prav tega tukaj, Filipčka, sem videl, ko ga je oče naslikal, kako podpira Jezuščka skupaj s sestrico Sandro, ki sem ji celo boter.«

»Dragi boter moje sestre,« reče Filippino, »nisem vedel, da si tak poet!«

»Samo takrat, ko mi vino razveže jezik,« se smeje Sandro.

»Res lepa zgodbica, Boccaccio bi jo dodal k *Dekameronu*, če bi jo poznal,« malce grenko nadaljuje Filippino, »vendar, kot sam veš, nadaljevanje te zgodbe ni bilo tako idilično kot njen začetek.«

»Da, fra Filippo res ni znal biti zvest ... sicer pa je bila Lucrezia dovolj pametna, da je vedela, s kom si je zvezala življenje.«

»Že res, ampak lahko bi jo vsaj poročil! Sam papež Sikst mu je ponudil odvezo, pa je ni sprejel ... in vse do smrti je rajši tekkel za vsako, ki je malce dvignila krilo, medtem ko je uboga mati skrbela za vse nas,« še bolj zagrenjeno pove Filippino.

»Oh, ne obsojaj očeta, saj dobro veš, kako krasen človek je bil,« se zavzame Botticelli, »in navsezadnje smo vsi krvavi pod kožo, le ne upamo si vsi živeti tako, kot je živel Filippo ... da ne govorim o tem, da ga v njegovi umetnosti še nihče ni prekosil. Ravno zato je slikal tako čudovite madone, ker je poznal ženske, ker jih je ljubil. Ženske so najlepše, kadar so ljubljene, božanske so, kadar same ljubijo ... sicer pa mi sami ustvarimo iz njih boginje!«

»Saj vem, Sandro, oče je ljubil in živel, kakor mu je Bog dal ... in večkrat si očitam, da takrat, ko je slikal tiste nesrečne freske v Spoletu, nisva s fra Diamantejem ostala pri njemu. Meni se je mudilo nazaj v Firence, želel sem k mami ... oče pa je tam umrl, sam in daleč od nas, menda zastrupljen ... morda se mu je maščeval kak ljubosumen mož.«

»Pa saj si imel komaj dvanajst let, kaj bi lahko storil?«

»Ne vem, nekaj bi že moral storiti, morda pregovoriti mamo, naj prideta s Sandro za nami v Spoleto, saj takrat nismo bili v stiski z denarjem.«



»Ampak oče verjetno ni hotel tega,« pripomni Botticelli, ki ga je pogovor o tej žalostni temi skoraj streznil.

»Najbrž res ne ... ampak tudi mnogo let pozneje, ko je mama umrla od mraza v tisti kolibi na vasi,« nadaljuje Filippino s solznimi očmi, »tudi takrat sem bil predaleč, v Rimu, le kaj se mi je bilo treba udinjati tistemu domišljavemu kardinalu!«

»Tako pač je, dragi Filippino,« ga Botticelli očetovsko potreplja po rami, »ljubimo se skupaj, umiramo pa sami ... to je naša usoda, nihče ji ne ubeži ... Giovannino, pokliči krčmarja, da nam prinese še en bokal, ali pa kar vzemi tega praznega in sam steci dol v klet po vino; povej, naj zapišejo na račun Botticellija, Sandra Botticellija!«

Kuštravec, ki je ob veselo žalostni usodi fra Filippa Lippija kar obmolknil, pa tudi v glavi se mu je že malce vrtelo, tako od pijače kakor od vsega, kar je nocoj slišal, se zdrzne, skoči na noge in odhiti po vino vzdolž vrste gostilniških miz, ki se druga za drugo počasi polnijo z večernimi gosti. Ura je pozna, deseta je že mimo, toda v toplih poletnih nočeh si vsi, tudi delovni in solidni meščani, radi podaljšajo dan, vse do polnoči ali celo čez.

Ko so čaše spet polne, Botticelli reče: »Zdaj pa vama bom povedal zgodbo, ki je nisem pravil še nikomur.«

Giovannino se dvigne na komolcih, sama ušesa so ga.

»Ti, Filippino, se boš gotovo spomnil, ko sem ti pred kakimi tremi leti pripovedoval, kako strašno pusto in prazno mi je bilo pri srcu, ko sem izgubil *njo*, svojo boginjo *Primavero* ...«

»Kaj je umrla?« vzklikne mali Giovanni.

Botticelli zaničljivo pogleda kuštravca: »Ne prekinjaj me, zdaj govorim jaz!« – potem pa z milejšim tonom doda: »Da, *zame* je umrla, in to je dovolj.«

»No, in?« malce nestrpno vpraša veliki Filippino.

»Zdaj pa še ti,« se zasmije Botticelli, spije čašo do dna in nadaljuje: »Torej, ko sem skoraj leto dni žaloval za svojo izgubljeno boginjo, se mi je nenadoma, povsem nepričakovano zgodilo nekaj čudovitega: v času trgatve sem se napotil

k filozofu Marsiliu Ficinu v Careggi, da bi ga povprašal za nasvet glede simbolnih pomenov na neki sliki, no, na tisti moji sliki, ki prikazuje Venero in Marsa, ko počivata po ljubljenju – in na kateri je Venera še vedno imela *njen* obraz –, in ko pridem med vinogradi tja do vile, se znajdem v sijajni družbici, ki jo je vodil sam presvetli Lorenzo, in glej: tam, v tisti družbi je bila ženska, ki je nisem poznal, tako lepa ženska, rečem vama, takšna ženska, kakršne v življenju, vsaj takole od blizu, še nisem videl! Zlatolasa, ponosna, nežna, očarljiva kot sama Venera! Ponudila mi je roko, da sem jo poljubil, in Lorenzo mi jo je predstavil kot grofico Marianno iz Arezza.«

»Ah, ta!« se začudi Filippino.

»Jo poznaš?« poskoči Botticelli.

»Osebnost ne ... videl sem jo na nekem velikem sprejemu, kjer so o njej govorili ...«

»Kaj so govorili o njej?«

»Ah nič, saj ni pomembno,« Filippino zamahne z roko.

Sandro lovi sapo od razburjenja, ko pa spiše še eno čašo *chiantija*, se umiri in reče: »Saj res ni pomembno, kaj ljudje govorijo o boginji.«

»Torej je grofica Marianna postala tvoja nova boginja?« s smehom vpraša Filippino.

»Dragi prijatelj, ne me zajebavat! Saj veš, kako gre to: nova boginja je vselej tudi prejšnja,« se zdaj že povsem ujame Botticelli, »no, in če hočeta slišati, kaj je bilo potem ...«

»Povej, povej, mojster Sandro!« se navdušuje Giovannino.

»... potem ni bilo nič!« nepričakovano pribije Botticelli in si nalije vina.

»Kako nič!?« vzklikneta oba tovariša.

»Nič ni bilo,« prostodušno ponovi Botticelli, »ker jaz pač nisem fra Filippo Lippi, ki bi znal osvojiti samo Venero, da bi se ji zvrtele v glavi ... tako zvrtele, da bi ga sama lepo prosila, naj si vzame njeno ... saj vesta ... ponujala bi mu jo, kakor je Eva ponujala Adamu grešno jabolko!«

Giovannino se ob besedah svojega mojstra poredno hah-lja, Filippino pa se nerodno preseda na stolu, saj ni navajen,

da njegov učitelj in krušni oče tako govori – mar je že čisto pijan?

»Prav nič nisem pijan,« Botticelli ugame Filippinove misli, »dobro vem, o čem govorim.«

»Pa si ji takrat na terasi v Careggiu sploh kaj rekel, tisti Marianni?« poskuša Filippino vrniti pogovor v razumne tirnice: »Si jo povabil na obisk? Si ji predlagal, da bi jo portretiral?«

»Seveda sem ji,« grenko odvrne Sandro. »Toda pomisli – zavrnila me je!«

»Pa kaj? Misliš, da mene ni še nobena zavrnila? In celo mojega očeta je kakšna zavrnila, on se zaradi tega ni sekiral, saj je dosti drugih žensk na svetu ...«

»Ampak *ona*, zlatolasa Venera, ni marala, da bi jo naslikal!« se užaljeno trka na prsi Botticelli, »pomisli, zavrnila je mene, najboljšega slikarja v Firencah, na katerega morajo čakati celo Medičejci ...« Tako se razvname, da mu gre na jok.

»Sandro, pomiri se, preveč si spil.«

Botticelli si z rokavom svojega škrlatnega *giubbeta* obriše oči, ozre se naokoli, kakor da kliče ves svet za pričo, in nadaljuje mirno in vsaj na videz trezno: »Prav, fanta, nocoj ne bom več pil, ampak to ne spreminja stvari.«

»Katere stvari, mojster Sandro?« vpraša naivni kuštravec, ki mu je vino prav tako že zlezlo v glavo.

»Pijača ne spreminja tega, da me je zavrnila.«

»Ampak zakaj si nama sploh začel pripovedovati to zgodbo?« vedro vpraša Filippino, da bi pogovor obrnil na veselejšo plat.

»Saj res!« se Botticelli lopne po čelu, »bistvenega vama sploh še nisem povedal!«

Mali učenec spet napne ušesa, večjega pa skrbi, da bo učitelj znova postal sentimentalni ali, še slabše, opolzki.

»Od takrat sta minili že skoraj dve leti, vendar pozneje nisem nikoli več videl lepe Marianne,« bolj mirno nadaljuje Botticelli, »čeprav sem tisto jesen prihajal skoraj vsak dan v Medičejsko palačo samo zato, da bi jo znova srečal. Lorenzo,

ki sem ga spraševal po njej, se je izmotaval, češ da je grofica poročena, kar mi je seveda povedal že onega večera, ko mi jo je predstavil, potem pa, ko je videl, da me s tem ne bo odpravil, je rekel, da je odpotovala, in sicer ne samo domov v Arezzo, ampak nekam daleč, v Benetke ali še dlje ... verjetno si je to preprosto izmislil, da bi se odkrižal mojih vsiljivih vprašanj, morda pa sem se mu tudi malce zasmilil ... in nazadnje mi je predlagal, naj jo vseeno naslikam, četudi zgolj po spominu.«

Filippino zastrže z ušesi, kakor da bi se mu nekaj posvetilo: »In potem si jo res naslikal, lepo Venero?«

»Seveda, nemudoma sem se lotil dela,« živahno hiti razlagati Botticelli, kakor da se je že povsem streznil, »najprej sem narisal več sto skic, pa se mi nobena ni zdela prava, potem sem obupal nad mislijo, da bo na sliki prav ona, Marianna, in ko sem svoj obup zaupal Lorenzu, je razumel in me skušal potolažiti, češ da bo naslikana Venera gotovo lepša od nje in sploh od vsake ženske iz mesa in krvi, in ker je bil takrat ravno dobre volje, mi je predlagal, naj jo naslikam golo, kot antično boginjo, prihajajočo iz morske pene, kar na velikem platnu, pripravljenem za *Rojstvo Venere*; to sliko je pri meni naročil že pred časom, pa se je še nisem lotil, med drugim tudi zato ne, ker sem nenehno mislil *nanjo* ... in zdaj sem bil nenadoma odrešen!«

»Odrešen misli nanjo?« podvomi Filippino.

»Da, takrat sem bil odrešen misli nanjo, ko se je pod mojim čopičem začela rojevati kot mitološka Venera, ko je pred menoj vstajala iz morja v vsej svoji goli lepoti, ko je moja ljubezen začela oblikovati njeno plemenito glavo, njene zelenomodre, kakor tolmun v votlini nimf globoke oči, njene sočne ustnice, njen dolgi vrat, njene nikoli dovolj slavljene prsi, njen nežni trebuh, njene plameneče, rumenzlate, kodraste lase, s katerimi si sramežljivo zakriva svoj božanski sram, pa njene mehko zaobljene nožice, vse do prstov na veliki morski školjki, s katero je kraljica Venera priplula na obalo v blagem pišu pomladnega Zefirja, ki ga objema zaljubljena nimfa Avra, medtem ko njo, boginjo ljubezni, na dotlej pusti

obali že pričakuje pomladna Hora, da bi jo ogrnila s škrlatnim plaščem, kajti rajski čas nedolžne golote mine tedaj, ko na zemljo priletijo cvetovi, polni semen, iz katerih bodo zrasla nova, iščoča se in smrtna telesa ...«

Hvalnico Veneri je Botticelli zapel v zanosu, iz prepolnega srca, z zaprtimi očmi, navdihnjen kakor Orfej, tako da ni samo mali Giovannino, ampak tudi veliki Filippino ostrmel ob njegovi izpovedi. – Ne, pomisli slednji, mojster ni pijan samo od vina, marveč od ljubezni, in ob tej misli ga vnovič prevzame spoštovanje do tega srečno nesrečnega genija, ki je prekosil celo njegovega očeta fra Filippa Lippija.

Mali Giovanni, ki se ga Venera še ni polastila, čeprav se mu že močno vrti v glavi od preišljevanja o ljubezni, pa želi pokazati, da se tudi on malce spozna na boginje, zato vpraša: »Mojster Sandro, ali se ni Venera rodila iz morske pene, ne pa iz školjke?«

Botticelli odpre oči, kakor da bi se prebudil iz lepega sna, in se prostodušno zasmije: »Da, rodila se je iz morske pene, vendar je na obalo priplula v školjki ... in kako naj bi naslikal Venerino pravo rojstvo, ko pa se je, kot pravi grški pesnik Heziod, rodila iz morske pene, ki je nastala takrat, ko je okrutni stari vladar bogov Kronos, po naše Čas, odrezal gromozanskega tiča svojemu lastnemu očetu Nébesu in ga vrgel v Ocean! Priznaš, da iz te pene ne bi mogla nastati lepa slika?« se smeje Botticelli in s prazno čašo potrka po mizi: »No, fanta, spijmo še zadnjo rundo, potem gremo spat.«

Črnolasemu lepotcu Filippinu, ki stoči vino iz bokala, se iskrijo temne oči v soju bakel, gorečih na lestencu sredi vrta.

»Ali vesta, fanta, kaj je pri tej zgodbi najbolj čudno?« vpraša Botticelli.

Mali in veliki mož radovedno odkimata.

»Najbolj čudno je, da sem zdaj, odkar sem pred dobrim mesecem oddal sliko *Rojstvo Venere* njenemu srečnemu lastniku, za katerega jo je naročil sam véliki Lorenzo, namreč njegovemu nečaku, mlademu Lorenzu di Pierfrancescu, znova postal *njen* ujetnik, saj me dan in noč preganja njen obraz,

povsod ga vidim, še posebno na belem papirju ali platnu, ko ga držim pred seboj ... in zdaj ko sem dobil od gospoda de' Bardija novo veliko naročilo za kapelo v Svetem Duhu in sem na njegovo željo začel slikati Devico, ki doji malega Jezusa v rajskem vrtu, ob njej pa stojita oba Janeza, Krstnik in Evangelist, si ne morem pomagati, da ne bi v Marijinem obličju videl njenega, namreč Venerinega obraza ... no, pravzaprav Marianninega.«

»Nekega lepega dne se boš moral spet napotiti tja, v Careggi ali kam drugam, najbolje kar za Lorenzom in njegovim spremstvom,« se muza Filippino.

»Da, očitno res,« se zabava tudi Botticelli, »podobno kot je tvoj oče moral vedno znova odhajati od doma; vendar jaz nisem tako srečen, da bi me doma zvesto čakala kakšna lepa madona ...«

Kmalu bo polnoč in vse mize na vrtu gostilne *Vinegia* so že zasedene. Pravkar je prišla družbica treh mladeničev, zbranih okrog ponosnega in očitno tudi bogatega mladega plemiča, ki jim nekaj vneto razlaga.

Botticelli vstane in strese Giovannina, ki je ob mizi že skoraj zaspal: »Greva domov fant, jutri sva zmenjena s trgovcem, za novo sliko potrebujeva lazurit ...«

Mali Giovanni nekaj zamrmra, vstane in se majavih nog napoti k izhodu. Slikarja mu sledita, Filippino ponudi Sandru, da ju pospremi domov, vendar mojster odkima, češ da niso toliko spili, zato rajši kdaj drugič ... in ko prideta mimo družbe mladega plemiča, le-ta spoštljivo pozdravi mojstra Botticellija.

»Vidiš, Filippino, tudi grofje me vnaprej pozdravljajo.«

»Kdo pa je tale?«

»To je mladi filozof Pico della Mirandola, novi član Akademije in Ficinov prijatelj, ki sem ga nedavno spoznal pri Lorenzu ... baje je kljub svoji mladosti izredno učen, menda govori deset jezikov, jih razume dvajset, pozna sto filozofov, piše devetsto tez ... in govori se, da pripravlja nekakšen 'pohod na Rim', seveda ne z mečem, ampak s pametjo in modrostjo.«

»No, bomo videli, če bosta pamet in modrost kaj zalegli v Rimu,« podvomi Filippino, in že sta pri izhodu, kjer se objameta v slovo, saj gresta, vsaj nocoj, vsak svojo pot.

»Pozdravi Sandro, če jo kaj vidiš,« zakliče Botticelli, »in reci ji, naj se kdaj oglasi pri meni, veselilo bi me, če bi mi spet pozirala, saj razumeš, včasih moram naslikati še kak drug obraz poleg tistega *njenega*.«

Ko se Filippinovi koraki izgubijo v temi, se mojster Botticelli opotekaje napoti proti domu. Spotoma kliče kuštravca: »Hej, Giovannino, kje si, moj mali falot, da ti navijem ušesa! Napil si se in zdaj mi še pobegneš ...« Toda ker noč ostaja gluha, se mora mojster za zdaj odreči vzgojnim ukrepom in tako le zabruna: »Eh, naj ti bo, ko si nocoj postal Giovanni.«

Kuštravec pa medtem ščije ob sosednji ograji in omamljen zre v polni luni, ki vzhajata nad mestom.

Velika temna kupola je ena sama.

## David in Trpeči človek

*Bruno in Marija se usedeta na prosta stola pod kamnitim Sužnjem v Michelangelovi dvorani florentinske galerije Accademia. Imela sta srečo, kajti neki starejši par, sivolas gospod in drobna gospa, oba ovešena s popotnimi parafernali, sta pravkar vstala z edinih dveh, seveda močno iskanih sedežev na robu dvorane in se napotila k velikemu Davidu, stoječemu na piedestalu v polkrožni »Tribuni«. Nasploh je v galeriji precejšnja gneča, čeprav sta bila naša popotnika med prvimi pri blagajni, prišla sta že kake pol ure pred osmo, ko odprejo vhodna vrata. Bruno je bil doslej v Akademiji samo enkrat, kot mladenič, zato si je tokrat zaželel pobliže ogledati slavne kipe, kljub pričakovanemu navalu turistov. Toda zdaj mu je postalo že skoraj žal, ko pa je tu toliko ljudi!*

*Bruno, polglasno. Ni mi prav dobro.*

*Marija ga zaskrbljeno pogleda.*

*Bruno. Prej se mi je malce zavrtelo.*

*Marija ga prime za roko. Nič ne bo hudega. Danes si slabo spal ... in tisti dvojni espresso na prazen želodec ...*

*Bruno. Da, da ... Marija ... midva in vsi ti ljudje ... včasih se mi zdi tako čudno, da sva tudi midva prav takšna kot vsi drugi. Prav takšna, nič boljša, nič pametnejša, nič plemenitejša.*

*Marija. Zakaj bi bila boljša? Meni sploh ne pride na misel, da bi se imela za boljšo od drugih.*

*Bruno. Ne? Res ne? Potem si zares boljša od drugih ... no, vsaj od mene.*

*Marija. Ah, Bruno, kaj govoriš! Poglej rajši okrog sebe, poglej te čudovite Michelangelove kipe, zaradi njih sva tukaj.*

*Bruno se nasmehne. Da, seveda. Sužnji ... kako si prizadevajo, da bi se izvili iz kamna, da bi se prebudili iz sna, iz negibnosti – medtem ko se mi, ki hodimo mimo njih,*



giblujemo brez večjega truda, vsaj dokler traja »naša kratka večnost«.

*Marija.* Zdaj ti je že boljše, kajne?

*Bruno prikima in vzame iz žepa kukalo.*

*Marija, hudomušno.* Morda se te loteva Stendhalov sindrom?

*Bruno jo pogleda.* Kaj pa je to?

*Marija.* Stendhal je baje na potovanju po Italiji zbolel od vsega lepega, tako da so ga morali peljati za nekaj dni v špital.

*Bruno se nasmehne.* Zato da ne bi pozabil na človeško trpljenje.

*Marija.* Se spomniš, da je nekaj podobnega hotel reči Tarkovski v *Nostalgiji*?

*Bruno, ki mu pogled pritegnejo tapiserije v ozadju kipov.* Da, da ... Misliš, da so zelo stare?

*Marija.* Kdo?

*Bruno.* Tapiserije.

*Marija.* Verjetno so. Sicer pa tam nekaj piše. Te zanima? Grem pogledat?

*Bruno jo zadrži.* Ne, ni treba. Seveda so stare. V Firencah je vse staro. Lepe so, s tistimi živalmi in drevesi. Pravzaprav opaziš, da so lepe, ker so temno ozadje kipom, zemeljsko ozadje tem belim olimpskim postavam.

*Marija.* Bruno, ali ti je Michelangelo sploh všeč? Saj veš, kaj mislim: ali ti je *zares* všeč? Ne spomnim se, ali sva kdaj govorila o tem.

*Bruno se malce zaigrano začudi.* Kako mi ne bi bil všeč Michelangelo! Tako genialne umetnine človeku morajo biti všeč, bolje rečeno, ne morejo ti ne biti všeč. Zakaj si podvomila?

*Marija.* Ne vem, kar tako, zazdelo se mi je pač, da ti Michelangelo ni tako blizu kot Leonardo ... ali Botticelli.

*Bruno.* To pa drži. Lahko bi rekel, da je prevelik, preveč popoln, da bi mi bil zares »blizu«. Tako močno me presega, da ga bolj občudujem, kot ljubim. Leonardova lepota je drugačna, rahla je in nežna, Botticellijeva je zelo ranljiva,

skoraj otroška, Michelangelova pa je nadčloveška, titanska ... in obenem so telesa, ki jih je izklesal, tako živa, čutna, mesena.

*Marija.* Če se ne motim, si danes želel priti sèm prav zato, da bi preveril, ali vzdržijo tvoje misli o Michelangelu, ali ob pogledu na njegova dela res občutiš to, kar o njem misliš?

*Bruno se muza.* Kako si uganila?

*Marija.* Léta, Bruno ... najina skupna léta ... zdaj menda že malce poznam tvoje »miselne eksperimente«?

*Bruno nekaj zabrunđa, potem spet dvigne kukalo k očem in ga usmeri h kipu Pietà Palestrina. Pogled nanj nenehno zastirajo mimoidoči. Nekaj časa gleda skozi kukalo, potem ga poda Mariji. Poglej Kristusa: njegovo mrtvo telo, ki visi na Marijinih rokah – kako je živo, kakor da sploh ne bi umrlo! Njegov trebuh je kakor živ: velik, mišičast, vozlast, mesen trebuh, izklesan iz hladnega marmorja ... kamnito živo meso!*

*Marija gleda, vrne kukalo in čez čas reče.* Bruno, ampak ko jaz gledam kipe, ne pomislim najprej na snov, na marmor, iz katerega so izklesani, sploh pa ne na hladnost, mrtvost kamna ... V kipih vidim življenje, dušo, ki se prebujata v snovi, živega duha.

*Brunu se zaiskrijo sokolje oči.* Lepo si rekla ... Da, tudi jaz si želim tako gledati, toda ne morem preprosto odmisлити, da so te postave ustvarjene iz kamna, ne iz živega mesa ... in če se vprašam, kateri od kipov v tej dvorani mi je »najbližji« (ne mislim, kateri je najlepši, najbolj genialen, saj so vsi čudoviti), potem bi izbral *Svetega Mateja*, evangelista, ki je skupaj s svojo knjigo še skoraj ves ujet v kamniti sèn, kakor da njegovo »utelešenje« še pričakujemo, kakor da se še ni zgodilo, in prav to mi je blizu, to mi je na tem baje nedokončanem kipu še posebno všeč; kajti potem, ko se bo njegovo telo že povsem izvilo iz kamna, kakor so se že osvobodila telesa štirih *Sužnjev*, čeprav so njihova obličja še globoko v snu – tedaj se ne bom več mogel izogniti vsiljivi misli, da gre navsezadnje zgolj za okamnelo življenje. Me razumeš?

*Marija.* Komaj, ne povsem. Bolj pa čutim to, kar praviš. Si prebral, kaj piše na podstavku *Svetega Mateja*? Glej, tam so neki verzi.

*Bruno.* Poskušal jih bom prebrati, če ne bo preveč ljudi hodilo mimo. Ti pa jih prosim zapiši, morda mi še kdaj pridejo prav.

*Marija vzame iz torbice skicirko in svinčnik, Bruno pa ji, gledaje skozi kukalce, narekuje:*

SOLLEVANDOSI IL PRIMO DALLA MATERIA ALL IDEA  
QUI SEMBRA CON LO SCALPELLO  
LIBERAR DAL MARMO CHE GLIELA NASCONDE  
QUELLA FIGURA CHE HA GIA CREATA COLL' INTELLETTO.\*

*Bruno.* Platon bi bil vesel teh misli ... Greva zdaj naprej, če hočeva tu še kaj videti, dokler se sploh vidi kak kip med vsemi živimi ljudmi.

*Da, v galeriji je čedalje več ljudi, trumoma se valijo od vhoda in romajo tja k Davidu, ki ponosen kot bog stoji na čelu dvorane pod polkrožno kupolo. S svojim genijem oživi bel marmor, visoko nad pritlikavo množico, visoko nad svetom, kamor ga je čas prinesel iz junaške preteklosti, iz tiste slavne renesanse, ki jo dandanes skušamo razumeti in občutiti, da bi je bili vredni vsaj kot dediči.*

*Bruno, v mislih, potem ko mu uspe obkrožiti Davida in ko se ustavi na levi strani tik pod njim. Res je lep! Toda če se vprašam, kaj pravzaprav občudujem v tem kipu, tedaj že ne vem več, ali je to občudovanje ali malikovanje. Ali v tem ponosnem mladeniču občudujem renesančnega Človeka? Mar lahko rečem *Ecce Homo!* ne le ob pogledu na trpečega Križanega, ampak tudi ob pogledu na renesančnega Heroja? A kdo je ta pogumni, pokončni človek, do kam seže njegov jasni pogled, njegov ponosni duh? Sem mu jaz, pol*

\* »Potem ko se je prvi vzdignil od materije k ideji, se zdi, da zdaj s skalpelom osvobaja lik, ki ga je bil že ustvaril v duhu, iz marmorja, ki ga skriva.«



tisočletja pozneje, vsaj malce podoben, četudi le v mislih? Četudi zgolj v želji, da bi mu bil podoben? Ali pa si tega niti ne želim? Lagal bi si, če bi si rekel, da ne želim biti zmagovalec kakor David, vsakdo si tega želi. Toda moj dan se že nagiba k večeru, jutro je daleč za menoj. Spominjam se, da sem takrat, dvajsetleten, ko sem bil prvič v Firencah, gledal Davida skoraj zviška, zdel se mi je kakor kak mišičast malik, kot atletski idol v nevednih očeh mladih Američanov, ki so se kar naprej tuširali v *youth-hostelu* na robu mesta in z mutirajočimi glasovi grulili, kako veličasten je David. Jaz pa, mlad intelektualec, študent filozofije, sem pomislil, da marmorni lepotec stoji tam v svoji rotundi kakor kak ogromen *linga*, indijski kamen plodnosti. Še zdaj se živo spominjam glasov tistih prenapetih mladcev, ki sem jih malone preziral, kajti meni je bil bolj od prepotentnega Davida vseč prefinjeni Fra Angelico – seveda pa sem tudi Michelangela občudoval, toda drugače, na primer Michelangela v Medičejski grobnici, kjer sem strmel v *Zarjo* in *Noč*, s katerima David (tako se mi je zdelo) nima veliko skupnega. Šlo pa je predvsem za to, da sem mu potihoma zavidal njegovo telesno lepoto in moč, podobno kot tistim mladcem pod tušem: bili smo kakor mladi bikci, prepolni sebe in sovražni drug do drugega v boju za samice. Vsega tega se spominjam, kot da bi bilo včeraj, ampak čudno: v teh spominih se *ne spominjam sebe*, zdi se mi, kakor da bi te stvari videl, slišal in premišljeval *nekdo drug*. Toliko časa je že minilo od takrat! Gotovo sem se že takrat vprašal, kaj je bistvo Davidove lepote, zakaj vsi v njem vidijo »ikono« renesanse? Odkod izvira njegova neminljiva moč? Ali je zares neminljiva? Kako naj bi bilo neminljivo nekaj, kar je tako človeško, »preveč človeško«? In zakaj bi bil človek lepši, recimo, od tигра? Spominjam se, kako sem se navduševal nad slavnimi Blakovimi verzi: *Tyger, Tyger, burning bright / In the forests of the night, / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?* Skoraj bi lahko rekel, da je moj takratni jaz imel tигра rajši od človeka. Navsezadnje,

zakaj bi bila antropomorfna simetrija lepša in popolnejša od tiste tuje, divje, »strašne« tigreve simetrije? Kajti tista roka in tisto oko, ki sta ju ustvarila, tako človeka na piedestalu kakor »plamtečega« tigra v »goščavi noči«, je gotovo ljubila oba, vsakega na svoj način. Le zakaj bi se Stvarnik utelesil zgolj v človeku, sem premišljeval. In zakaj bi bila večna ideja Lepote odvisna od človeškega telesa, od človeškega obličja? Zdaj, po toliko letih, pa mi je vse bližja misel, da lepota – vsaj tista, ki jo zmoremo doumeti – vendarle je povezana s človeškim telesom in da tudi tigrovo plamtenje občudujemo zato, ker nam je v globini sorodno, ker se del naše človeške duše prepozna v tujem bitju kakor v ukrivljenem zrcalu: proporci sicer niso isti, so pa v svoji bistveni strukturi somerni, saj podobi dveh še tako različnih bitij povezuje neprekinjen niz metamorfoz, preobrazb, ki jim duh lahko sledi. Podobno povezuje vrsta časovnih metamorfoz moj sedanji jaz z vsemi mojimi nekdanjimi jazi, le da je v času mnogo več vrzeli kakor v prostoru, saj se zavest že zaradi nenehne menjave dneva in noči, budnosti in spanja, vseskozi srečuje z vrzelmi v svojem minljivem spominu. O, da bi jesen in zima ne zastrli mlade lepote pomladi in radosti poletja! Naj zrelost s svojo blagostjo preobrazi mladost in jo razume bolje, kakor se je razumela sama! Šele zdaj, ko sem se po toliko letih vrnil k Davidu, bolje razumem njegovo očarljivo moč, šele zdaj, ko postaran gledam to mlado marmorno telo, njegova lica, vrat, prsi, dimlje, stegna, kolena, stopala, občutim vso dražest in obenem žalost tega mrtvoživega kamna. Segel bi do njega, ponosnega zmagovalca Davida, se ga dotaknil, prijel bi ga vsaj za prste na kamnito živih nogah! Kaj bi se zgodilo, če bi se ga res dotaknil? Zapiskalo bi, pritekli bi čuvaji, nastal bi škandal. Sicer pa je to takšna želja, ki se razblini tisti hip, ko pride do zavesti.

*Bruno začuti, da ga nekdo od zadaj odrine. Ozre se in zagleda debeluško, ki se pači za ogromnim Nikkonovim objektivom, uperjenim v lepega Malika. In komaj se odvrne od mlade oboževalke, ki se kljub prepovedi fotografiranja ne*

*more upreti skušnjavi, da bi ukradla vsaj delček Davidove junaške moči, se kamen zasveti v blisku fleša, in že je tu čuvaj, ki se jezi nanjo v mediteranski angleščini in zahteva, naj mu izroči film. Seveda ostane grožnja le pri besedah, ljudje naokoli se prerivajo in negodujejo, češ kako so nekateri brezobzirni, dekletu pa se uspe izmuzniti z dragocenim plenom. Tedaj Bruno sreča ljube, znane, smejoče se oči: Marija stoji na drugi strani kolosa, očitno jo prizor zabava, sicer pa se je zdaj nabralo že toliko ljudi okrog Davida, da Bruno ne more do nje, zato ji samo pomežikne.*

*Marija, v mislih, potem ko s pogledom še enkrat premeri Davida od glave do pete. Da, res je lep! Bruno se verjetno sprašuje, zakaj je lep, kaj je v njem zares lepega. Zmeraj se nekaj sprašuje in postavlja neke teorije, tudi sama sem se že malce nalezla njegovega spraševanja. »Boljše je stokrat pametno vprašati kot enkrat neumno odgovoriti,« je pred dobrim mesecem odvrnil Janezu, ko mu je fant malce nesramno oponesel, da pričakuje kdaj tudi kak odgovor na zastavljena vprašanja. Bogve, ali bi bil Janezu všeč tale David? Najbrž bi se mu zdel kar preveč lep, gotovo pa bi ga motilo vse to malikovanje, tudi meni gre na živce. Prej sem Brunu rekla, da se nimam za prav nič boljšo od teh ljudi, ki častijo Michelangela kot kakega boga, ampak resnici na ljubo bi jih najrajši napodila ven, da bi midva z Brunom ostala tu sama – kaj ne bi bilo to imenitno? Mirno bi se sprehajala gor in dol po galeriji, skupaj bi hodila mimo negibnih postav, jaz bi pobožala kako kamnito roko, nogo, ha, pa lulčka tudi, seveda, da bi malček zrasel, vsaj v mislih, saj v kamnu ne bi bilo lepo, če bi bil večji, ravno pravšen je ... Ej, če bi Bruno zdaj bral moje misli, bi rekel, da sem trapasta avša, nič boljša od tiste debeluške, ki si je s teleobjektivom povečala Davidka in ga odnesla domov. Ali čuvaji igrajo ta cirkus pri vsaki puncu, ki ga fotografira? Verjetno, že zaradi dolgčasa, da ne zaspijo med službo. Moja Cecilija je lani prek študentskega servisa delala nekaj dni v Narodni galeriji, ne prav dolgo, saj jo je kustosinja trikrat zasačila pri spanju ... O, kaj počne*

zdaj, moja Cecilija? Danes zvečer jo moram poklicati, tudi zato, da zvem, ali je z mamó vse v redu, skoraj štirinajst dni sva že zdóma. Bruno pravi, da bova ostala tja do srede julija, torej še dva tedna. Ne vem, ali bom zdržala tako dolgo, sicer pa se lahko vrnem prej in začnem doma slikati *Novo sliko*, naj Bruno ostane v Firencah, kolikor hoče in zmóre, tu je zelo rad. Saj se ne bo oziral za ženskami, ko je ves zaposlen s skicami za svojo novo knjigo. Bo napisal tudi kaj o Davidu? Morda, na primer, o Davidovi apolinični lepóti, v kateri je skrita bojévníška strast, čeprav le kot sled minulega boja, saj je Golijat menda že premagan, njegova gnusna glava se je najbrž zakotalila nekam daleč stran, v neko temno, nevidno globel, tako da zdaj o Davidovi zmagi priča le še frača, ki jo mladenič s svojo móčno roko drži na ramenu. Si kar predstavljám, kako je preudarni šjor Soderini, kancler florentinske republike, ki je mlademu Buonarrotiju zaupal tisti veliki zapuščeni balvan iz čistega kararskega marmorja zadaj za katedralo, spraševal strastnega kiparja, kako je mogel David ubiti Golijata s takšno otroško igračo – Michelangelo pa je jezno bliskal s temnimi očmi in se obenem smehljal, da se ne bi zameril gospodu gonfalonierju, svojemu mecenu, in mu razlagal, da je vsa Davidova móč v njegovi *virtù*, kreposti in odličnosti, ne pa v težkem orožju, kakršno je vihtel premagani Golijat ... in Soderini mu je seveda moral pritrditi. Saj tudi Fidija ni upodobil kentavrov večjih od Lapitov, je Michelangelo nemara dodal, pa vendar ni nobenega dvóma, kateri so zmagali. In morda je kipar prav tistega večera, leta DI po Kristusovem rojstvu, zapisal v svojo beležnico enigmatična verza: »On [David] je zmagal s svojo fračo / jaz pa z lokom.« S katerim lokom? Je tako imenoval svoje dleto? Kipar kot bojévník z dletom? Morda, sicer pa je poudarek jasen: Michelangelo je čutil notranjo sorodnost, »zavezništvo v boju« z legendarnim Davidom, z njim se je poistovetil v duhu in v njem izrazil sebe, svojega lastnega genija.

*V zgornje nadstropje galerije Accademia se povzpnejo le redki obiskovalci. Velika osrednja dvorana je polna zlatih*

gotskih oltarjev z nabožnimi slikami, živih bitij pa v njej skorajda ni, le koraki čuvajev samotno odmevajo po zloščenem parketu. Sèm gor sta naša popotnika ubežala pred trumami Davidovih častilcev, kljub temu pa se Bruno še ne počuti najboljše, sredi tistega vrveža ga je začela boleti glava, zato si je maloprej, v bifeju, kjer je Marija spila še eno kavo, zamešal aspirin v šumečo mineralno vodo.

*Bruno zamrmra.* Od daleč so vsi skoraj enaki, zlati oltarji.

*Marija stopi bliže k prvemu, nekaj trenutkov gleda osrednjo podobo Križanja, obdano s podobnicami drugih krščanskih svetih oseb in dogodkov, potem z očmi premeri še nekaj naslednjih oltarjev in se obrne nazaj k Brunu.* Vseeno so lepi, čeprav jih je toliko.

*Bruno.* Seveda so lepi, vsak zase je lep, narobe je samo to, da so zbrani vsi skupaj v tej pusti dvorani. Zamisli si vsakega v njegovi stari cerkvi, od koder so bili vzeti.

*Marija.* Ravno na to sem pomislila, kako škoda je, da so tukaj. Rekla sem si, morda pa so njihove cerkvice že zdavnaj zapuščene ali celo porušene in je galerija njihovo edino zavetišče.

*Bruno.* Gotovo, saj tako tudi je, a predstavlja si, s kolikimi molitvami, upanji in solzami je prepojena preteklost vsakega izmed teh oltarjev! Kako so tisočere duše zrle v te svete podobe, obdane z zlatom, katerega lesk nam obljublja nebeško kraljestvo! In kje so zdaj vsa upanja, kam so se prelile vse solze, kdo je uslišal vse molitve?

*Marija, skoraj šepetaje.* Pravijo, da so v nebesih.

*Bruno, z grenkobo.* Pravijo seveda že tako. Ampak tu na zemlji, še posebej v tej galeriji, so oltarji povsem zapuščeni! So zgolj še *works of art*, pa še kot umetniška dela so si preveč podobni, da bi se bilo vredno pred vsakim ustaviti, razen če jih ne »raziskuješ« kot kak pedanten umetnostni zgodovinar. V primerjavi z Davidom in nasploh z Michelangelovimi kipi so tile gotski oltarji mrtvi kakor kosi starega, razpadajočega lesa.



*Marija.* No, Bruno, malce pretiravaš, tako hudo pa vseeno ni. Te še boli glava?

*Bruno jo mrko pogleda.* Moj glavobol nima nič s tem. Toda brž ko to reče, se zave, da ni povsem tako, nasmehne se in prime Marijo pod roko. Pa pojdiva pogledat še druge dvorane, ko sva že tu, morda najdeva še kaj zanimivega.

*V eni izmed manjših sob zgornjega nadstropja se ustavita pred fresko z naslovom »Trpeči človek«, Vir dolorum, ki jo je naslikal Andrea del Sarto okrog leta 1520. Motiv je bil znan že prej, saj so že v quattrocentu in najbrž tudi v srednjem veku upodabljali trpečega Kristusa kot »moža bolečin«. Gre za različico motiva Pietà, vendar je tu trpeči človek še živ, smrtno je ranjen in zdaj sedi sklonjen, okronan s trnjem, v blede svetlobi nekakšne skalne votline, pravzaprav sedi ob svojem grobu, z ranami na rokah, na boku, čisto nag, pepelnato siv sedi tam, le ledja ima opasana z rdečim ogrinjalom, in skrušeno zre predse v mučilno orodje, ki so ga rablji, njegovi poslednji sodrugi, še krvavo odložili na kamen. Ko so ga vsi zapustili, je vir dolorum ostal čisto sam, prepuščen smrti in nič!*

*Bruno, pretresen.* Prav nikogar ni ob njem, ne matere ne tiste ženske, ki ga ni smela ljubiti, ne angela smrti ne Boga! Živ mrlič, z ubito dušo, ubitim srcem, čeprav še vedno ujet v krepko telo, ki se noče posloviti od življenja. Kako pretresljivo!

*Marija, čez čas.* Kakor da bi bil Davidov trpeči brat ...

*Bruno jo ljubeče pogleda.* Da, natanko tako! ... In pravzaprav sta David in *Vir dolorum* edini zares živi podobi v tej slavni galeriji, vse druge izklesane in naslikane postave se kmalu izgubijo med podobnimi, njihovi obrazi in liki se zabrišejo, ko hitiš mimo, tako kakor se zabrišejo obrazi in liki obiskovalcev, ki hitijo skoz galerijo. In potem ko se ves vrvež poleže, ko vse besede izzvenijo v tišini, ostaneta samo tadva, David in Trpeči človek, brata v tragični človeškosti, brata, ki ne moreta drug drugemu odvzeti poslednje samote.

*Na povratku, preden Marija in Bruno zapustita Accademio, gresta znova mimo Davida, ki je zdaj obdan s še večjo množico občudovalcev, kot kak slaven govornik na zborovanju, in Brunu ob bežnem pogledu na vélikega renesančnega Človeka prideta na misel Petrarkova verza:*

»A manjka mi, da spolnim delo svoje,  
tu ali tam katera rajskih niti ...«

[Petrarca, 40, 9–10]

# »Kar je nižje, je enako višjemu...«

OB ZADNJEM KRAJCU

(sinopsis)

## HRAM SPOMINA

Kje drugje so vsi umrli kot ravno *tu*, sredi nas, »pod« nami v plasteh zgodovine, pozabe in spomina? Le zakaj bi duše po smrti sploh bile kje *drugje*? Kakšen smisel bi imelo *biti* drugje? Zakaj bi mrtvi odhajali *drugam*, v »nadnebesno« onstranstvo, ko pa so doma *tu*, pri nas, v *nas*?

»VSE JE V TEBI, VSE IZHAJA PO TEBI«

O, nevidno-vidni Bog, kako naj te opevam? Rečeno je: »Ničesar ni, kar nisi ti!« Naj torej opevam zemljo, vsako pomlad znova zelenečo? Naj opevam modro morje, ki se širi do obzorja? Naj opevam nebo, sončno sinjino dneva in zvezdno tišino noči? »Kam naj pogledam, ko te slavim: gor, dol, noter, ven?« Povsod si, ni kraja, kjer te ni. V telesu si, v duši, v duhu, povsod si – toda ves nikjer! Neviden si in vselej viden, »onstran« in »tostran«, »tam« in »tu«, nikjer ni »rajskega zidu«!

## DRUŽINA V BARGELLU

*Marija*. Rada bi vedela, kdo je bila ta lepa gospa, o čem je premišljevala, kaj je čutila, koga je ljubila...

*Bruno*. Na njenem negibnem obrazu je ohranjena sled vsega lepega, kar je za življenje občutila in spoznala...

## O LEPOTI

PREVEČ JE LEPA, PREVEČ!

Pretreseni Sandro se naslednji hip sreča z *njegovimi* očmi, s sijočimi zublji tega premočnega pogleda, od katerega se mora brž odvrniti, saj gorí kakor plamen strašnega, odrešujočega angela, ki se sklanja nad truplom, da bi s svojim temnim objemom prekril sólo smrt!

## ČLOVEŠKI IN ZLATI REZ

In ko gledamo to prelepo, s soncem obsijano fasado, na kateri se izmenjujejo členi belega in sivozelenega marmorja, se nam ponavadi niti ne sanja o matematičnih razmerjih, ki v »ozadju« določajo njeno lepoto, vendar ta razmerja zanesljivo delujejo, povsod so skrita, v človeških umetninah, še bolj pa v božjem stvarstvu.

## BARVE IN ODTENKI: *DISEGNO* VERSUS *COLORE*?

Ali ni »sled« božje presežnosti in nedoumljivosti prisotna prav na *vsakem* delu slike, v vsakem segmentu njene lepote, tudi – morda še najbolj – v »figurah«, v očeh, na obrazih, angelskih krilih, drevesih v daljavi? Zakaj bi bila božja sled prvenstveno v nefiguralnih »madežih«...?

## MISTIČNO KRIŽANJE

Svet je lep, čudežno lep, do bolečine lep, pomisli Botticelli kot že tolikokrat poprej, vendar zdaj ve, da lepota ni vse, da je pravzaprav zelo malo v primerjavi z dobroto in čistostjo duše, s trpljenjem na križu, poslednjo samoto na Golgoti, in nazadnje, v primerjavi z božjo milostjo in odrešenjem v večni luči Svetega Duha!

# H r a m s p o m i n a

Gotske cerkve, bazilike in katedrale spreminjajo temo v svetlobo, smrt v življenje. Med njimi ima florentinska bazilika Santa Croce posebno moč: grobnico pozabe spreminja v svetišče spomina. Ko vstopiš v njene temno-svetle ladje, se srečaš z velikimi duhovi preteklosti kakor tudi s trumami pozabljenih duš, ki jih priklješ vsaj za nekaj trenutkov nazaj v življenje. V grobnicah bazilike Svetega Križa so našli večnost Michelangelo, Galileo in Rossini ter mnogi zdaj že skoraj pozabljeni, nekdanji pa ugledni in čaščeni florentinski humanisti, pesniki in državniki, med njimi Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini, Ugo Foscolo, Luigi Lanzi, Vittorio Alfieri, poleg njih pa je ta hram spomina pritegил tudi nekatere druge velike duše, ki so svoje mrtve kosti pustile drugod: Danteja, Albertija, Leonarda, Machiavellija in celo znanstvenika Marconija, izumitelja radia, ki so jim hvaležni poznejši rodovi tu postavili marmorne kenotafe.



*Bruno*, pred Michelangelovo grobnico. Bogve, ali bi bilo tole Michelangelu všeč? Mrtve duše navdihujejo žive, ne morejo pa namesto njih vihteti dleta ali čopiča ... ali peresa.

*Marija*. Zdi se mi, da mu zgornja freska, *Pietà* z velikim rdečim baldahinom in *putti*, ne bi bila preveč všeč. Verjetno bi bil bolj zadovoljen z arhitekturo, saj jo je Vasari posnel po njegovi grobnici Medičejcev, le posamezne prostorske elemente je razvrstil drugače.

*Bruno*. Kaj pa skulpture? Bi bil zadovoljen s svojo bisto?

*Marija*. Mislim, da bi bil lahko vsak, celo Michelangelo, vesel takšnega portreta. Saj je bil tudi Battista Lorenzi mojster, ne samo njegov veliki vzornik.

*Bruno*. So Lorenzijeve tudi tri alegorične postave tu spodaj?

*Marija.* Da, te mlade žene predstavljajo *Slikarstvo*, *Kiparstvo* in *Arhitekturo*, tri Michelangelove umetnosti.

*Bruno.* *Kiparstvo* je vsa zamišljena, po njenem osrednjem položaju se vidi, da je zanj glavna, *Slikarstvo* je umirjena, klasična, *Arhitektura* je obrnjena vstran, kakor da je odsotna ... Sicer pa se mi lepe ženske v alegoričnih vlogah zdijo malce komične kljub svoji nadvse resni vlogi.

*Marija.* Potem rajši pozabi, da so alegorije, in jih glej kot varuhinje Michelangelove duše ... ali kot tri angele ...

*Bruno.* Da, saj vem ... Greva naprej?

*Stefano Ricci, učenec slavnega kiparja Antonia Canove, si je zamislil Dantejev kenotaf – spomenik, ki je bil sprva namenjen za pravo grobnico pesnika Božanske komedije, toda meščani Ravenne, kjer je Dante umrl in kjer je pokopan, niso hoteli Firencam »vrniti« njegovih kosti – nagrobnik si je Ricci zamislil kot nekakšno piramido iz belega marmorja: na vrhu sedi Dante, zamišljen, ogrnjen v rimsko togo (kakor da bi mu jo posodil njegov vodnik Vergil), pod njim pa ob nesojenem sarkofagu stojita dve figuri, na levi Italija, na desni sklonjena mlada žalovalka v močno nabrani tančici in z vencem v roki. Ricci se je očitno zgledoval po bližnji grobnici pesnika Alfierija, ki jo je izklesal sam Canova, vendar žal tudi tokrat učenec ni dosegel učiteljeve veščine.*

*Marija.* Bruno, misliš, da je Dante verjel, da je pekel takšen, kakor ga je naslikal v *Božanski komediji*? Pa vice in nebesa?

*Bruno.* Rekel bi, da je za pekel še najbolj verjel, da je res takšen, kot ga je opisal. Takrat so vsi verjeli v telesne peklenške muke, ognjene kazni, ki naj bi jih hudiči izvajali v božjem imenu. Za Dantejeva nebesa pa bi prej lahko rekli, da jih je verjetno tudi sam pesnik razumel vsaj deloma kot prisposodbo, saj je krščanska teologija učila, da lepota nebeškega kraljestva presega vsako tostransko predstavo, vsako človeško misel. Vice pa so nekje vmes, saj več, odkrili so jih šele v srednjem veku, in to je bil – kljub tragikomičnosti kupovanja »odpustkov« za skrajšanje muk v vicah – vendarle nekakšen

napredek glede na tisto izključujočo apokaliptično logiko: »Ker pa nisi ne mrzel ne vroč ... te izpljunem iz svojih ust« [Raz 3, 16]. Seveda, če na to gledamo z današnjega stališča.

*Marija.* Čudno, da je Dantejev spomenik tako zelo *bel!* Ves je iz tega belega, zglajenega marmorja – čeprav v njegovih verzih ni nikjer beline.

*Bruno.* Razen na koncu ... na vrhu *Raja*.

*Machiavellijevo grobnico je v 18. stoletju izklesal Innocenzo Spinazzi, ki je prišel iz Rima v Firence nekaj let pred francosko revolucijo. Na sarkofagu, tudi v tem primeru praznem, sedi očarljiva mlada dama, Politika, ki v desnici drži pokojnikov portret v obliki ovalne kameje, v levici pa insignije oblasti.*

*Marija.* Je Machiavelli storil sploh kaj dobrega, da ga tako častijo?

*Bruno se nasmehne.* Misliš, da ne more storiti kaj dobrega človek, ki je zapisal, »da so storili velike reči prav tisti vladarji, ki so se bore malo menili za dano besedo in znali lokavo slepariti ljudi« [Machiavelli, 18]?

*Marija.* Človek je pošten ali pa ni.

*Bruno.* Jaz ga seveda ne zagovarjam, velja pa za političnega realista: »In če dobro pretehtamo, vidimo, da je bil Cesare Borgia mnogo bolj ljudomil kot florentinsko ljudstvo, ki je pustilo razdejati Pistoio, ker ni maralo, da bi mu kdo očital okrutnost« [prav tam].

*Marija.* Bruno, jaz se ne bi ustavljala pri vsakem nagrobniku. Rajši bi šla pogledat Giottove in Gaddijeve freske.

*Bruno.* Kje pa so?

*Marija pokaže z roko.* Tam, v kapelah ob stranski ladji, ki so bile nekoč v lasti najbogatejših florentinskih družin.

*Bruno.* So lepe, Giottove freske?

*Marija.* Zelo so lepe, vendar jih je bolj malo ohranjenih, ker jih je samoljubni Vasari v *cinquecentu* prepleskal in čeznje naslikal svoje pompozne alegorije. V *novecentu* so precej Vasarija odluščili, toda celotnega Giotta niso mogli rešiti. Še dobro, da ga ni doletela ista usoda v Assisiju in Padovi

... Tu, v *Santa Croce*, pa jo je bolje odnesel Giottov učenec Agnolo Gaddi, verjetno zato, ker njegove freske niso bile na najvidnejših mestih, na katera se je prek Giotta namalal Vasari. Včasih ni bilo nobenega spomeniškega varstva, samo vladarjevo dovoljenje ali prepoved – tako kot je zapisal Machiavelli.

*Bruno.* Kljub temu se je ohranilo veliko lepega.

*Marija.* Bruno, ti je prav, če se malce ločiva?

*Bruno.* Le pojdi, jaz bi vseeno rad prebral te nagrobne napise. Saj se kmalu spet srečava.

*Marija bežno poljubi Bruna, kakor mlado dekle, ki se za kratek čas poslovila od svojega fanta, in odhiti mimo vrste mogočnih nagrobnikov do kapel, v katerih se freske dvigajo vse tja do križnih obokov.*

*Bruno pa medtem zamišljeno stopi le nekaj korakov naprej, do čudovite grobnice florentinskega kanclerja in humanista Leonarda Brunija, dela Bernarda Rosselina iz sredine quattrocenta. Nagrobnik je prava renesančna mojstrovina: nad sarkofagom z dvema angeloma, ki držita vkle-sani napis, leži na katafalku med dvema orloma marmorni portret cenjenega pokojnika, nad njim pa v polkrožni niši, okrašeni z zlatom, Mati z Detetom varuje dušo umrlega; prav na vrhu sta še dva angela, pravzaprav putta, ki podpi-rata družinski grb, ob strani pa nagrobnik zamejujeta sloka korintska stebra.*

*Bruno, zase.* Kako prefinjena je bila renesansa v primerjavi s poznejšimi obdobji, barokom, klasicizmom ...

*Ko pa se približa Brunijevemu nagrobniku, da bi prebral in poskušal razumeti latinski napis na sarkofagu, mahoma opazi, da stoji na nekem drugem grobu, na kamnitem pokrovu grobnice v cerkvenih tleh, ki nima ne imena ne let-nice, čeprav tudi tu počivajo človeške kosti ali vsaj prah in pepel. Potem se ozre naokoli po kamnitih tleh –*

*Bruno, osuplo.* Grobovi, povsod so grobovi! Vselej ho-dimo po grobovih! Ob tem odkritju pozabi na latinski napis, ki ga je nameraval razvozlati, in se napoti po kamnitih sledeh



neznanih, davno ugaslih življenj. Grobovi so neenakomerno posejani po tleh, tako kakor kosi smrt: zdaj tu, zdaj tam. Nekoč so bili na kamnu izklesani napisi, nekateri so bili pozneje obnovljeni, ponekod so še vidne reliefne podobe umrlih, a te sledove nenehno briše čas, dan za dnem, leto za letom, stoletje za stoletjem, koraki vedno novih generacij jih brišejo, tako kot valovi izpirajo otroške risbe na peščeni obali. Zgodovinska erozija ne prizanaša človeškim dušam nič bolj kot naravna skalnatemu skladovju. Glej, zakaj pa so tega tu ogradili z debelo vrvjo, visečo na stebričkih? Gotovo je pomembnejši od ostalih ... in kaj tu piše ... BARTOLOMEO, MCCCXXVII ... precej je že zabrisan, ni čudno, saj so po njem hodili več kot pol tisočletja. In kakšno lepo borduro ima, prepletene vzorce iz črnega in belega marmorja, morda je bil kak škof ali celo kardinal, zdi se, kakor da sedi na prestolu ... ampak njegovega obraza ni več videti, tam je le gladek, bel, zaobljen kamen! Zakaj so ga pravzaprav ogradili, saj drugih, na videz enako starih in prav tako ohranjenih, niso zavarovali pred našimi koraki? Je Bartolomejev grob kak posebno zanimiv ali »tipičen« primer talne cerkvene grobnice? Ali je morda kje zapisano, da ga je izklesal kak znan umetnik? Imajo frančiškani, lastniki bazilike, kako posebno komisijo, ki odloča o tem, kateri grob, katero kamnito podobo je treba varovati z ograjico in katere ne? – Glej, tu sredi glavne ladje pa je res ograjen neki škof, jasno je prepoznavna njegova zavita palica in nasploh se je njegov relief bolje ohranil, ker je globlji; nad glavo ima bogato izrezljan gotski baldahin, »nebo«, in okrog podobe je ohranjen napis v gotici, morda iz časa »Svetega rimskega cesarstva nemške narodnosti«; pri globokem reliefu se v vdolbinah nabira zemeljski prah, morda je zadnja velika poplava naplavila mulj iz Arna prav do sèm. – Tam pa, glej, pod velikim stebrom, ki podpira steni obeh ladij, glavne in stranske, v kamnu skupaj počivata moški in ženska, tudi tadva imata zabrisana obraza, toda vidi se, da sta obrnjena drug proti drugemu, gotovo sta se imela rada, zdaj že stoletja ležita tu kakor na beli zakonski postelji, z blazinama za vzglavje, v dolgih svečanih oblačilih,

zdi se, da sta še mlada, kakor ženin in nevesta, ona ima roke prekrižane na trebuhu, on jih drži ob strani, na nogah imata sandale, saj sta živela v sončnih, toplih krajih, sicer pa ob nji ni prav nobenega napisa, nobenega okraska – sama sta najlepši okras in napis, najbolj resnični priči človeške minljivosti (saj ju v prihodnjih stoletjih tudi rdeča vrstica na stebričih ne bo ubranila pred reko časa), obenem pa tudi neminljivosti, tistega čistega presežka minljivosti, ki ne traja neskončno dolgo časa, temveč *večno* je.

*Bruno, globoko v mislih.* Kje drugje so vsi umrli kot ravno *tu*, sredi nas, »pod« nami v plasteh zgodovine, pozabe in spomina? Le zakaj bi duše po smrti sploh bile kje *drugje*? Kakšen smisel bi imelo *biti* drugje? Zakaj bi mrtvi odhajali *drugam*, v »nadnebesno« onstranstvo, ko pa so doma *tu*, pri nas, *v nas*? In kaj bi mi počeli brez njih, naših umrlih duš, mi, zdaj še žive duše, ki »stojimo na ramenih prednikov«? Kako bedni, kako izgubljeni v vesoljnem ničū, v pozabi pozabe, bi bili brez njih, svojih mrtvih! Saj se ves čas, dokler živimo, dokler se spominjamo svoje poti, svoje zgodovine, pogovarjamo z njimi, se učimo od njih. Da, prav *tu* so, vsi so *tu*: Michelangelo, Dante, Machiavelli, Bruni, Rossini, Bartolomeo in tudi tisti škof, še posebno živa pa sta davno umrla ljubimca na svoji kamniti postelji! Pri nas na svetu so, vsi ti tisoči, milijoni mrtvih duš, ki nam prihajajo nasproti iz teme, oživljajo v naših spominih in mislih ... in med njimi, neštetimi dušami, prihajajočimi v bivanje, kjer ni ostre meje med včeraj, danes in jutri, med prihodom in odhodom, sva tudi midva z Marijo – zdaj in *tu*, v hramu spomina!

*Bruno, stoječ med živimi grobovi, se spomni neke misli iz eseja Duh in lik Walterja F. Otta. Seveda se zdaj, sredi poti po krščanskem »tostranskem onstranstvu«, spominja tiste misli le kot celote, saj ne bi znal ponoviti posameznih besed in stavkov, ki pa jih lahko poiščemo v knjigi. Otto piše o nesmrtnosti grških bogov in o grškem dojetanju mrtvih, ki kakor sence preteklosti, kakor »podobe minulega« za vselej ostajajo v Hadu, vendar niso »enostavno izenačene z ničem«, ampak so spremenjene v »resničnost posebne vrste«. Ko je*

*Bruno pred leti bral Ottovo knjigo, se mu je močno vtisnilo v spomin bistveno sporočilo avtorjevih besed (človeški spomin le redko zmore ohraniti kaj več kot bistvo in nekatere izstopajoče podrobnosti) – tu pa bomo navedli odlomek dobesedno po knjigi:*

»Mrtvi ni nič, pač pa ima svoji naravi ustrezen obstoj, toda njegova resničnost <Realität> je posebne vrste. Na njem je vse preteklost, vse se je ustavilo, obrnjeno je nazaj, brez sedanosti in brez prihodnosti ... vendar so [mrtvi] tu, slovesni in obrnjeni sami vase, večni liki. ... Nagrobne [atiške] skulpture prikazujejo sklenjeno življenje v njegovi naravni drži kot trajno podobo, ganljivo prikupno ali z resnim dostojanstvom, in oko, ki ga nič ne usmerja v prihodnost, prevzeto zre v večnost preteklega.

Tako je svetli duh ... v resnici prodril daleč prek groba in je tam videl pomembnejše stvari kot častilci smrti in preteklosti. Minulo <das Gewesen> mu je prvič odgrnilo pajčolan z obličja prikazni in onstran naivnih pojmov človeškega verovanja je spoznal, kaj pomeni biti preminul in vendar imeti več en obstoj. V naslednjih stoletjih se je seveda znova pojavilo staro pojmovanje in pobožni krogi so se združevali v gotovem upanju na vzvišeno življenje po smrti. Toda ideja, ki ji je homerski duh dal svoj pečat, je bila in je vselej ostala grška v pravem pomenu besede.«  
[Otto, 184]

*Bruno, v hramu spomina, v svojih mislih. Zakaj se ni mogla ohraniti »grška ideja« nesmrtnosti? Zakaj so jo »pobožni krogi« morali spet spremeniti v »gotovo upanje na vzvišeno življenje po smrti«? Saj to upanje sploh ni gotovo, še zdaleč ne, prej nasprotno: upanje v nadaljevanje življenja po smrti, kot si ga predstavljajo kristjani, namreč kot življenje »tam zgoraj« v nebesih, je ne samo negotovo, ampak morda celo nesmiselno. Čemu bi bila potrebna in zakaj bi bila sploh dobra onstranska ponovitev totranskega življenja? Ali se jaz, namreč tak kot sem tu in zdaj, z dušo in tele-*

som, z minljivimi mislimi in starajočimi se udi, sploh želim *znova* roditi? Mar ni boljša in nemara tudi pravičnejša in plemenitejša želja, da bi svojo dušo vrnil tistemu vseobsežnemu duhu, po katerem sem se rodil? Naj »moje« misli in čustva prejmejo prihodnji, še nerojeni rodovi! Zakaj bi jim kradel prihodnost s svojo minljivo preteklostjo? Le zakaj bi se moj mali jaz, eden izmed neštetihi možnih jazov, po smrti spet »vračal« v bivanje, četudi nebeško? Mar nimam dovolj moči, predvsem pa dovolj *vere*, da bi me v mojem hrepenenju po večnosti potešila »grška ideja« nesmrtnosti? Walter Otto – navezujoč se na Goethejeve verze, v katerih Mefisto nagovarja Fausta, naj se iz našega prostora in časa spusti v »brezmejnost globin«, kjer vladajo »Matere« sredi »lebdenja neživih, a gibljivih slik življenja« [Goethe (I), 316] – svoje premišljevanje o grškem pojmovanju nesmrtnosti sklepa z mislijo, da je to »pristna grška zmaga nad smrtjo, saj je obenem tudi najpopolnejše priznavanje smrti« [Otto, 186]. Ali bomo še kdaj znali, ali bomo še kdaj zmogli biti tako veliki v svoji minljivi večnosti?

*Bruno zdaj stoji pred glavnim oltarjem, zaobjet z vso lepoto stare bazilike. Kaj združuje žive in mrtve? se sprašuje. Kaj me povezuje z dušami, ki prihajajo k meni iz grobov? – Lepota, predvsem lepota, odrešujoča lepota! Zanjto vem, vsaj njo poznam ... lepoto, ki prebuja ljubezen tudi do tistih, ki jih nisem poznal in jih v življenju ne bom nikoli srečal. V lepoti smo bratje in sestre prek vseh časov in prostorov. In vendar, zakaj se mi včasih zdi, da vse, prav vse tone v temo?*

*Bruno se ozre okrog sebe. Obiskovalci cerkve Svetega Križa tavajo od kipa do kipa, od slike do slike, mnogi z vodnikom v rokah, nekateri z digitalnimi kamerami. Bruno z očmi išče Marijo, ko je takoj ne najde, se mu pogled ustavi na dveh deklicah, ki si ogledujeta nagrobnik opernega skladatelja Gioachina Rossinija, za katerega večno móli bela angelska postava, verjetno ženska, odeta v dolgo oblačilo. Plavolaski, morda sta prišli s severa, pa imata zelo kratki*

*krilci, skoraj minici, in prav radi kažeta vesoljnemu svetu svoje lepe dolge nožice.*

*Bruno se nasmehne.* Čudno, da so ju takšni sploh spustili v cerkev – pomisli, medtem ko se s pogledom pase na mladi, od sonca zagoreli koži – morda pa sta pazniku pri vhodu natvezili, da gresta obiskat samo Rossinija, avtorja slavnega *Seviljskega brivca*, Italijani se kmalu raznežijo, če omeniš njihove vélike ljubezni, še posebno, če jim pihajo na dušo lepe ženske ... Sicer pa ju je tudi stari ženskar Gioachino gotovo vesel, saj tista bleda postava, ki negibna stoji pred njegovim sarkofagom, ni nič kaj podobna »pravi ženski«, ki jo je ovekovečil z arijo *La donna è mobile*.

*Marija, ki svojega sopotnika opazuje izza stebra nedaleč stran, se ravno tako muza, ko se nenadoma prikaže tik pred Brunovimi očmi.* Sta ti všeč, kaj?

*Brunu je malce nerodno, vendar že isti hip negoduje.* Kaj pa je tebi, da me zalezuješ? Nikoli nisi počela tega.

*Marija.* Saj te ne zalezujem! Tudi sama sem opazila tisti plavolasi Ceciliji, videla sem ju že pred teboj, pa me je zanimalo, kdaj ju boš zagledal. Bil si tako zatopljen v misli, da te nisem hotela zmotiti. O čem pa si premišljeval?

*Bruno, obotavlja.* Premišljeval sem, da nas povezuje lepota.

*Marija.* Nas? Kdo smo »mi«?

*Bruno.* Lepota nas povezuje, ljudi, duše, žive in mrtve.

*Marija.* Tudi mrtve?

*Bruno.* Seveda. Le poglej tu naokrog, koliko lepote nam dajejo.

*Marija.* A, tako misliš, zdaj razumem ... Mimogrede, si prebral Jančarjev roman, ki sem ti ga prinesla pred kakim mesecem?

*Bruno, malce začudeno.* Misliš knjigo *Katarina, pav in jezuit*?

*Marija.* Seveda, ali sem ti zadnje čase prinesla še kakšno drugo?

*Bruno.* Nisem je še prebral. Toliko pomembnejših knjig še nisem prebral, pa bi jih rad, dokler še zmorem.

*Marija.* Pomembnejših? Dokler še zmoreš?

*Bruno.* No, tako se pač reče ... Kakšno zvezo pa ima Jančar z baziliko *Santa Croce*?

*Marija.* O, ima neko zvezo, čeprav zgolj posredno. Ko sem maloprej stopala po kamnitih grobovih, sem se spomnila nekega stavka v njegovem romanu. Tako zanimiv se mi je zdel, da sem si ga zapisala v skicirko, zdaj pa ti ga preberem, če hočeš.

*Bruno,* z vse večjim zanimanjem. Daj, prosim.

*Marija izvleče skicirko iz torbe, polista in prebere:*

»Zdaj je videl in razumel: ves čas so tu in ves čas hkrati z nami duše, naše duše in duše drugih, duše umrlih in duše še nerojenih. To je vse hkrati, vse je zdaj in tukaj.« [Jančar, 406]

*Bruno osupne, čez čas pa potihoma reče Mariji:* Ne boš verjela, prej sem premišljeval ravno o tem: vse je zdaj in tukaj, tudi umrli so zdaj in tukaj, tudi nebesa, pekeli, predvsem pa večnost! Kako si vedela?

*Mariji zasijejo oči.* Saj sem ti zadnjič rekla, Bruno: léta, najina skupna léta ... zdaj uganem že marsikateri tvoj »miselni eksperiment«.

*Bruno, spet malce nejevoljno.* Ampak tokrat ne gre za noben miselni eksperiment, temveč za spoznanje! Za jasno, gotovo, vsaj za hip nedvomno spoznanje, da onstranstvo je, četudi bi bilo s smrtjo vsega konec – namreč konec zame, za moj minljivi, drobni jaz.

*Marija, z milino v očeh.* A tudi drobni jaz težko umre.

*Bruno.* Da, da ... Greva pogledat še drugo stran bazilike?

*Marija.* Te Giottove freske ne zanimajo?

*Bruno.* Seveda me, ampak rajši kdaj drugič. Saj bova še prišla sèm.

*Potem jo popelje v levo stransko ladjo, k nagrobnikom in kenotafom, katerih še nista obiskala. V njih so spomini ter prah in pepel znanih in neznanih duš, ki se imenujejo: Sofia Zamoyska, Raffaello Morghen, Leon Battista Alberti,*

*Carlo Marsuppini, Angelo Tavanti, Gino Capponi, Galileo Galilei ...*

*Pri Galilejevem grobu, pred izhodom iz bazilike Santa Croce, se Bruno in Marija ustavita malce dlje. Nagrobnik je zasnoval Giulio Foggini že v letu Galilejeve smrti, 1642, vendar je bil kip slavnega in za življenja nesrečnega znanstvenika, delo Fogginijevih sinov Giovannija Battiste in Vincenza, postavljen na svoje mesto, v školjko iz temnejšega marmorja, šele sredi settecenta, ko so Galilejeve kosti končno položili v pripravljene sarkofag. Podobno kot na nasprotni strani cerkvene ladje Michelangela tudi Galileja po smrti kratkočasita brhki alegoriji, Astronomija in Geometrija.*

*Marija.* Glej, Galilej drži v desnici daljnogled, levico pa mu podpira globus. In kako nenavaden družinski grb je zgoraj na zatrepu spomenika: lestev na rdečerjavem ozadju! Morda veš, kaj to pomeni?

*Bruno.* Mislil sem, da veš ti, ravno sem te hotel vprašati.

*Marija.* Alegoriji pa sta precej bolj zapeljivi kot tiste tri pri Michelangelu, se ti ne zdi?

*Bruno.* Zakaj?

*Marija.* No, kar poglej: *Astronomija* drži v rokah razvit zvitek, na katerem je upodobljena nebesna sfera, ob tem pa ji je nabrana obleka zdrsnila z desne dojke, ki je skoraj tako popolno okrogla kot nebo ...

*Bruno.* Ha, saj res!

*Marija.* Druga zapeljivka, *Geometrija*, pa kar medli od slasti: z levico odlaga šestilo, najbrž je pravkar rešila kako zapleteno geometrijsko nalogo.

*Bruno se smeje.* Ja, takole bi bilo lepo učiti matematiko: na levi in desni strani table bi čakali devici na prvega mladca, ki bi rešil problem.

*Marija ga dregne s komolcem.* Vam moškim se vedno podijo po glavi lepe mlade ženske ... Ampak, poglej, Bruno, v srednjem veku je bilo drugače...

*Bruno, veselo.* Nič ni bilo drugače. Zakaj bi bilo drugače?

*Marija.* No, le malce dvigni pogled k freskam, ki jih je Galilejev nagrobnik odrinil na rob: vidiš tam zgoraj križanje, pa Magdaleno pod križem, pa še enkrat Magdaleno levo spodaj, v prizoru *Noli me tangere*, pa vse tiste blažene, ki zrejo Kristusa v »mandorli«?

*Bruno.* Vidim, vidim! In res se zdi, kakor da bi mrtvi Galileo izrinil proč od sebe »mračni« srednji vek, saj je njegov nagrobnik prekril večji del stare freske ... kakšna simbolika! Tudi v *settecentu* še ni bilo spomeniškega varstva.

*Marija se prešerno smeje in povleče Bruna k izhodu.* Greva zdaj, stari moj, glej, kako zunaj sije sonce!

*Ko nekaj minut pozneje sedita ob kapučinu v že znanem barčku pod njuno sobo z razgledom, Bruno prižge pipo in reče:* Medtem ko si se ti spomnila na Jančarja, sem jaz pomislil na Prousta. Kako je že zapisal o tisti cerkvi v Combrayu, ki seveda ni primerljiva s tem hramom spomina skoraj po ničemer razen po tem, da je »štiridimenzionalna«, da hrani v sebi prostor in čas –

»Cerkev se mi je zdela čisto različna od vsega drugega v mestu; bila je stavba, ki je zavzemala, če lahko tako rečem, prostor s štirimi dimenzijami – četrta je pomenila Čas – saj je razprostirala svojo ladjo čez vekove in, tako se zdi, premagovala in preskakovala od stebra do stebra, od kapele do kapele ne le nekaj metrov, temveč zaporedna zgodovinska obdobja, ter končno slavila zmago nad njimi ...« [Proust (1), 164–5].

*Nad prostranim trgom Svetega Križa krožijo ptičje jate. Oblaki se zbirajo na zahodu, lunin krajec pa visi na vzhodnem nebu, čeprav je še daleč do noči. Svet traja.*



# » Vse je v tebi, vse izhaja po tebi «

Brunov dialog s Petim traktatom iz zbirke *Corpus Hermeticum*

Marsilio Ficino je leta 1463 po naročilu Cosima de' Medici prevedel iz grščine v latinščino zbirko filozofsko-teoloških spisov z naslovom *Poimandres ali Mercurii Trismegisti liber de potestate et sapientia Dei*. Ker ima v teh spisih glavno vlogo »trikrat največji« Merkur oziroma po grško Hermes, so v renesansi postali znani kot *Corpus Hermeticum*. Zbirka, ki obsega osemnajst krajših traktatov in daljšo razpravo z naslovom Asklepij, je imela velik vpliv na renesančne mislece in umetnike, posebno na Ficinov krog v florentinski Platonski akademiji, predvsem zato, ker so bili renesančniki prepričani, da so hermetični spisi starejši od Platona in celo od Mojzesa, v njih naj bi bila zapisana prastara egipčanska modrost, »pristna teologija«, o kateri so verjeli, da jo je ljudem posredoval bog Toth (po grško Hermes) kot Trismegist: zakonodajalec, filozof in svečenik. Pozneje, v 17. stoletju, je jezuit Izak Casaubon s filološko analizo dokazal, da je *Corpus Hermeticum* precej mlajšega datuma, nastal je pod vplivom poznoantičnega platonizma v prvih stoletjih po Kristusu, vendar to dejstvo ne zmanjšuje pomena teh spisov za renesančno filozofijo in kulturo, še dandanes pa nas navdušujeta njihova globina in vizionarska lepota. Za slovensko izdajo *Corpusa* in kritične komentarje je zaslužen predvsem Igor Škamperle, prevod pa je delo Pavla Češarka.



Bruno si je tokrat izbral za sogovornika Peti traktat z naslovom »Hermesov pogovor s sinom Tatom: nevidni Bog je popolnoma viden«. Traktat se začinja z besedami:

»Tudi ta nauk, Tat, ti bom izčrpno predstavil, da ne boš neposvečen v skrivnosti Boga, ki je vzvišen nad vsakim imenom. Ti pa razumi, kako bo to, kar se večini zdi nevidno, tebi postalo povsem vidno. Ne bi namreč večno obstajalo, če ne bi bilo nevidno. Kajti vse, kar se je pojavilo, je nastalo, ker je pač nekoč postalo vidno. Nevidno pa je večno: zanj ni nujno, da se pojavi, saj je večno. Čeprav je samo nevidno, ker je večno, vse druge stvari napravi vidne. Kar druge stvari napravi vidne, se samo ne pokaže; kar poraja, samo ni nastalo; ni predmet predstave, vendar napravi vse drugo predstavljivo. Predstavljivo je namreč lahko le tisto, kar nastane. Nastanek pa ni nič drugega kot predstava.« [*Corpus Hermeticum* v, 1]

*Bruno piše.* Hermes torej uči, da večno ne bi obstajalo, če ne bi bilo nevidno. Kako naj to razumem? Možno bi bilo reči, na primer izhajajoč iz Heideggrove »ontološke diference« med bitjo in bivajočim (obstojem), da večno ne obstaja, ker ni nekaj bivajočega – in če ni nekaj bivajočega, ne more biti vidno. Vendar se zdi, da je Hermesov poudarek drugačen: predpostavlja, da večno *obstaja*, recimo kot metafizično »najvišje bivajoče«, ker pa nobena vidna ali predstavljiva stvar ni večna, iz tega sledi, da je večno nevidno kakor tudi »vzvišeno nad vsakim imenom«. Večno samo se v vidnem ne pokaže, ne nastane, marveč vse druge stvari dela vidne, jih poraja. Večni Bog, stvarnik neba in zemlje, »ni predmet predstave«. Da – toda kako naj bi bil ta »hermetični« nauk skladen s krščanstvom? Saj ima krščanski Bogočlovek Kristus svoje ime, torej ni vzvišen nad vsakim imenom, saj si Jezusa lahko predstavljamo, še več, celotna krščanska umetnost in z njo povezana duhovnost nas navajata k temu, da si čim bolj živo predstavljamo dobrega človeka iz Nazareta, njegovo obličje, njegovo življenje, predvsem pa njegovo smrt in vstajenje! Kako naj bo *ta* človek, četudi bi bil resnično Sin božji, nevidni stvarnik vsega vidnega? Pozneje je bilo rečeno, da sta Oče in Sin »istobistvena«, ampak kaj to sploh pomeni? Čeprav Hermes Trismegist svojemu sinu Tatu precej govori o

»Očetu vseh stvari«, tu ne najdemo misli o njuni istobistvenosti, ampak predvsem platonsko misel, da je »bistvo« očem nevidno. Pa poglejmo naprej:

»Jasno je, da tisti, ki je edini neustvarjen, ni niti predstavljen niti viden, a se s tem, ko vse napravi predstavljlivo, pokaže po vsem in v vsem, še najbolj pa tistim, za katere sam hoče, da ga vidijo. Ti pa, sin Tat, najprej prosi Gospoda, Očeta in Edinega, ki ni eno, marveč od njega eno izvira, naj ti bo milosten, da boš lahko spoznal tako velikega Boga in da ti bo s svetlobnim žarkom, četudi samo z enim, razsvetlil tvoje razmišljanje. Zgolj umevanje namreč vidi nevidno, ker je tudi samo nevidno. Če boš zmož, se bo pokazalo očem uma, Tat; kajti Gospod se darežljivo pojavlja po vsem kozmosu. Ali zmoreš videti svoje mišljenje in ga zgrabiti z rokami? Ali zmoreš zreti božjo podobo? Če pa je zate nevidno celó to, kar je v tebi, kako bi potem lahko s svojimi očmi videl njega?« [C. H. v, 2]

*Bruno premišljuje.* Tisti, ki ni niti ustvarjen, niti predstavljen niti viden, se pokaže *po vsem in v vsem*, kar ustvari, napravi predstavljlivo in vidno. Torej se Oče vsega stvarstva ne pokaže posebej v Sinu, temveč v vsem stvarstvu? V vsem in po vsem enako? Na slednje sicer ne bi mogli sklepati iz Hermesovih besed, očitno in izrecno pa je Trismegist učil, da se »Gospod darežljivo pojavlja po vsem kozmosu«, torej, da je Bog prisoten v vesoljstvu, čeprav ne nujno povsem »vsebovan« v njem. Podobno misel najdemo tudi v Ficinovi *Platonski teologiji*, čeprav je Ficinov nauk, v celoti vzeto, nedvomno teističen, ne panteističen; Ficino piše v drugi knjigi svoje teologije, v poglavju z naslovom *Deus est ubique* (Bog je povsod), da je »težko ugotoviti, kje je Bog, kajti tisto, kar ni omejeno niti s podstatjo niti s prostorom, ni nikjer. Še bolj težavno pa je ugotoviti, kje Boga ni, kajti tisto, kar je prisotno v vseh stvareh, je povsod. Bog je torej v vseh stvareh, kajti vse stvari so v Njem. Kajti če ne bi bile v Njem, ne bi bile nikjer in sploh ne bi obstajale. Šele po Bogu obstaja 'kje'

in o Njem se reče, da je 'povsod'.« [Ficino (I), II.6.4] V tem miselnem spletu se Ficino zelo približa hermetični teologiji, po drugi strani pa takšno pojmovanje Boga vodi od renesanse k Newtonovemu »Vsevladarju«, ki je nenehno prisoten in delujoč v kozmosu; Ficino piše o vesoljnem vladarju tudi v naslednjem poglavju *Platonske teologije* pod naslovom *Deus omnia agit et servat et in omnibus omnia operatur* (Bog giblje in ohranja vse in upravlja vse v vsem [*ibid.* II.7]).

*Bruno še naprej premišljuje.* Toda zakaj Hermes imenuje Boga »Gospod«? To vprašanje se zdi nam, dedičem krščanstva in tudi judovstva, morda odveč ali celo nesmiselno – saj kdo naj bo resnični Gospod, če ne Bog? Toda Gospod Bog nekaj *hoče*, kot pravi Hermes, »sam hoče, da ga [ljudje] vidijo«. Kako lahko Bog, ki ni viden, a je prisoten v *vsem* svojem stvarstvu, sploh kaj hoče, pa še nekaj tako posebnega, da bi ga videl mladenič, imenovan Tat? Kljub »pojasnjenemu« razmerju med nevidnim in vidnim, med stvarnikom in stvarstvom, paradoksi ostajajo nerazrešeni. Eden izmed paradoksov je tudi v Hermesovi trditvi (s katero se oddalji od novoplatonskega nauka o Enem), češ da Gospod, Oče in Edini »ni eno, temveč od njega eno izvira«; filozof se tu vpraša, kako naj Eno izvira od Edinega, če pa je že Njegovo bistveno določilo? Sicer pa se platoniki, tako antični kot renesančni, strinjajo s Hermesovo mislijo, da le »umevanje vidi nevidno« – saj kolikor je možno sploh »videti« nevidno, se kaže zgolj »očem uma«. To velja tudi za »darežljivo pojavljanje« Gospoda po vsem kozmosu, kajti s čutnimi očmi na nebu ne uzremo Boga, in zato da bi ga vsaj zaslutili, Nevidnega, se mora očem pridružiti um. Hermes v XII. traktatu uči Tata: »Bog, ki je delovanje in moč, je okrog vsega in vse preveva. In nič težavnega ni prepoznati Boga, sin moj. Če pa ga hočeš tudi preučevati, opazuj urejenost kozmosa in lepoto urejenosti!« [C. H. XII, 20–I] Ampak odnos med vidom in umom vseeno ostaja paradoksen, o čemer priča tudi misel, ki jo preberemo v *Asklepiju*, da je »nebo čutno zaznavni bog« [C. H., *Asklepij*, 3]. Kakšen je torej odnos med Bogom in nebom, med Gospodom in soncem?

» Če hočeš videti Boga, opazuj sonce, opazuj gibanje lune, opazuj urejenost zvezd. Kdo je, ki ohranja urejenost? (Kajti vsaka urejenost je določena po številu in prostoru.) Sonce, največji izmed vseh bogov na nebu, ki se mu kot kralju in oblastniku podrejajo vsi nebeški bogovi, tudi ono – čeprav je tako veliko, večje od zemlje in morja – dopušča zvezdam, ki so manjše od njega, da se vrtijo nad njim. Komu izkazuje spoštovanje, kdo mu vzbuja strah, sin moj? Mar vsaka izmed teh zvezd na nebu ne kroži po podobni ali isti tirnici? Kdo je, ki je vsaki zvezdi določil način in obseg njene tirnice? « [C. H. V, 3]

*Bruno se sprašuje. Zakaj kdo? Zakaj ne rajši kaj? Ali urejenosti, ki je »določena po številu in prostoru«, ne more ohranjati nekaj – je res nujen nekdo? Seveda, če se hočem z Njim pogovarjati kot »enak z enakim«, najsi me Gospod še tako zelo presega, potem se moram pogovarjati z *nekom*, težko se je pogovarjati z *nečim*. Toda če pomislim, da se je *vse ustvarilo samo*, se mi ta misel ne zdi nič manj razumna, kot če pomislim, da je *vse ustvaril Bog*. Pri tehtanju teh dveh misli ne gre toliko za tisti znani ugovor, skoraj že publico, češ kdo pa je ustvaril samega Boga (kar sprejmimo tradicionalni teološki odgovor, da je Bog *causa sui*, vzrok samega sebe, namreč edino on, Edini, saj nihče drug oziroma nič drugega ne more povzročiti sebe) – ampak gre bolj za »panteistični« pomislek, zakaj ne bi Bog, zakaj ne bi Eno ustvarjalo v celotnem vesolju *sámega sebe*? Hermes na nekem drugem mestu, v XI. traktatu, pravi: »Kajti stvarnik je v vsem in se ne zadržuje na tem ali onem kraju niti se ne ukvarja s stvaritvijo posamezne reči, temveč ustvarja vse. Ker je mogočna dejavna sila, si neodvisnosti ne pridobi s tem, kar ustvari, ampak je to, kar nastane, odvisno od njega.« [C. H. XI, 6] Prav, naj bo stvarnik neodvisen od stvarstva, naj bo neodvisen že »prej«, preden ustvari svet – ampak zakaj potem sploh ustvarja? Tradicionalni odgovor pravi, da iz preobilja moči, ljubezni, dobrote ... torej Bog ustvari svet *za nas*, končna in umrljiva bitja. Toda če je tako, je vendarle, vsaj v nekem smislu, odvi-*

sen od nas. Če se za hip vživim Vanj (naj mi oprost): ali ni takšna ljubezen, ki ni *prav nič* odvisna od ljubljene ali ljubljene, nesrečna? Mar ni pri srečni ljubezni pomembno, da jo ljubljeno bitje vrne, ali da je vsaj ne zavrne? Torej, če je Bog res ustvaril ljudi iz ljubezni in če nas, svoje podobe še vedno ljubi, potem ne more biti (če je Bog res *nekdo*) ravnodušen niti do bogoljubov niti do bogotajcev, in je potemtakem v svojih čustvih vendarle nekako odvisen od nas. Zakaj bi se sicer na nas jezil, ko ga zatajimo, kakor piše v *Stari zavezi*, zakaj bi nam odpustil žalitve in grehe, kot je obljubljeno v *Novi*?

*Bruno si poskuša odgovoriti drugače.* Hermes uči, da če hočeš videti Boga, opazuj sonce (na svetu seveda samo »skozi« sence), toda sonce, naša »Vélika zvezda«, kot ga imenuje Nietzschejev Zaratustra, sije vsem enako, dobrim in zlim, bogoljubom in bogotajcem, to pa »zmore« zato, ker sonce ni *nekdo*, ampak *nekaj*, neka silna moč, vseobjemajoča toplota, bleščeča svetloba, ki »se razdaja« vsem in vsakomur. Kako tolažeča je misel, da je na svetu Vélika zvezda, ki te »ljubi« ne glede na to, ali jo priznavaš za Boga ali ne! Ficino v knjigi *De vita* (O življenju, 1489) med drugim slavi »sončnega duha«, ki ozdravlja bolezní in žalosti, tako telesne kakor duševne [gl. Ficino (4), III.4]. Toda vsak resničen bogoskalec bo seveda rekel, da »malikovanje« Sonca ni dovolj za duhovno blaženost, in tudi jaz moram temu pritrčiti. Saj človek ne more vsevdilj sedeti na soncu in se veseliti svetlobe življenja! Le kako naj se modri izogne tistemu vprašanju: *Kdo?* Le kako in zakaj bi se verujoči odrekel nebeškemu Očetu?

»Ozvezdje Medvedke, ki se obrača okoli sebe in s sabo vrti ves kozmos – kdo ima to orodje? Kdo je postavil meje morju? Kdo je postavil zemljo na njeno mesto? Je namreč nekdo, Tat, ki je Stvarnik in Gospodar vsega tega. Nemogoče bi bilo, da bi se prostor, število in mera ohranili brez njega, ki jih je ustvaril. Vse, kar je urejeno, je ustvarjeno, le neprostorsko in nemerljivo ne more biti ustvarjeno. Toda tudi to ni brez Gospodarja, sin moj. Četudi

je urejeno nepopolno (nepopolno pomeni, da nima urejenosti), je še vedno podrejeno Gospodarju, ki mu samo še ni določil urejenosti.« [C. H. V, 4]

*Bruno se sprašuje dalje.* Podrejeno Gospodarju? Ali Stvarnik mora biti tudi Gospodar? Kaj pa potlej pomeni tisti najvišji božji dar človeku – svoboda? Medvedko na nebu morda res vrti Gospodar nujnosti, toda človeka? Mar ni ravno zato rečeno, da je človek ustvarjen po božji podobi, ker mu je stvarnik dal svobodno voljo, sprva sicer nerad, vendar je kmalu spoznal, da je kljub vsemu *boljše*, če Adam in Eva sledita nasvetu kače, kakor če ostaneta v nesmrtnem rajskem vrtu. In navsezadnje je Gospod tudi človeku velel, naj *gospoduje* zemlji, »ribam morskim in pticam nebeškim in vsem zverem, lazečim po zemlji« [Gen. 1, 28]. Morda je bila Gospodova darežljivost malce nepremišljena, toda kako naj človeška pamet sodi o tem?

*Bruno še išče odgovor.* Vsekakor lahko domnevamo, da sta stvarnik in stvarstvo »sorodna«, medsebojno prepletena in »soodvisna«. O tem beremo tudi v XIV. traktatu, v pismu Hermesa Trismegista Asklepiju z naslovom *Blagor za um*: »Kajti vse je sestavljeno samo iz dvojega: iz stvarstva in Stvarnika; drugo od drugega se ne da ločiti. Kajti Stvarnik ne more obstajati brez stvarstva. Vsak izmed njiju je isti pojav. Zato tudi ne moreta biti ločena drug od drugega, saj bi bila ločena od sebe. ... Če se torej kdo strinja, da sta dve vrsti bivajočega, nastajajoče in ustvarjajoče, sta v združitvi eno; v zaporedju je nekaj prvo, nekaj drugo. Ustvarjajoči Bog je tisti, ki je prvi, nastajajoče tisto, kar sledi, karkoli je že. ... Njemu je v slavo samo eno: to, da vse ustvarja; in stvarjenje je za Boga kot telo.« [C. H. XIV, 5–7] Nauk, da je stvarstvo (kot) »božje telo«, so pozneje, v novem veku, poimenovali »panenteizem«; temu nauku je bil blizu tudi Newton z mislijo, da je vesoljni prostor »božji senzorij«, območje božje čutnosti, čutnost pa pripada telesu. S pravovernega krščanskega stališča je panenteizem, ravno tako ali še bolj kot panteizem, heretičen nauk, kajti Božje telo je za kristjane

samo Kristusovo »svetorešnje telo«, ne pa celotno veselje! Zaradi misli, da se je Bog utelesil v univerzumu, je gorel na grmadi tudi Giordano Bruno. In vendar ... ta misel je tako »mikavna«! Jo je človeku res prišepnil padli angel, Satan? Toda zakaj bi bila misel, da sta Bog in Vse »Eno in isto«, skušnjava zlega demona? V čem je sploh zlo te misli? Ker ne pojasni, od kod zlo? Ker tudi zlo pripisuje Bogu? Kakor da bi teizem kaj bolje pojasnil izvor zla!

*Bruno že skoraj najde odgovor.* Ko Hermes v XII. traktatu sina Tata uči, da »ni ničesar, najsi nastaja ali je nastalo, kjer ni Boga«, se Tat ne more upreti vprašanju: »Torej je Bog v snovi, oče?« Hermes pa mu odgovori z drugim vprašanjem: »Če je snov ločena od Boga, sin moj, kateri prostor bi ji potem odmeril? ... Če govoriš o snovi, telesu ali biti, védi, da so tudi ta delovanja Boga in da je snovnost delovanje snovi, da je telesnost delovanje teles in da je bitnost delovanje biti. In to je Bog, Vse. V vsem ni ničesar, kar ni Bog. Zaradi tega pri Bogu ni ne velikosti ne prostora ne kakšnosti ne oblike ne časa. Kajti on je vse. Vse preveva in vse obdaja. Části ta nauk, sin moj, in imej ga za svetega! Obstaja samo ena božja služba: ne biti slab.« [C. H. XII, 21–3] Kako lepo, kako resnično! *vzklíkne Bruno.* Mar je možno, da je to učenje krivoversko? S stališča »pravovernega« krščanskega teizma so takšne misli verjetno res vodile v herezije – toda s stališča tisočletne modrosti, »pristine teologije«, je ta nauk svét in čist kot božja solza!

»O, če bi ti lahko zrasla krila, da bi poletel v zrak in med zemljo in nebom videl trdno gmoto zemlje, širna vodovja morja, veletoke rek, prosto gibanje zraka, predirajočo moč ognja, zvezdne tirnice, hitrost nebesnega svoda in njegovo vrtenje okoli iste osi! Kakšno blaženo zrenje, sin moj, ugledati vse to v enem samem hipu, negibno v gibanju in nevidno – s tem, kar ustvarja – v vidnem! To je urejenost kozmosa in to je kozmos urejenosti.« [C. H. V, 5]



*Bruno znova vzdikne v mislih.* O, davna človekova želja, uzreti vesolje v celoti, v enem samem hipu, v pogledu stvarnika! *In potem se Bruno spominja.* Marsilio Ficino, »zdravilec duš«, v knjigi *De vita* (O življenju), v njenem tretjem, najbolj slavnem delu z naslovom *De vita coelitus comparanda* (Kako si pridobimo življenje z nebes), natančneje v poglavju *De fabricandi universi figura* (O izdelavi vesoljne figure, slovenski prevod v zborniku *Renesančne mitologije*) priporoča kot »zelo koristno« opazovanje *sфере*, ki se giblje sama od sebe; »tako [sfero] je nekoč izdelal Arhimed, pred nedavnim pa tudi neki naš Florentinec z imenom Lorenzo« [Ficino (4), III.19 (v slov. str. 43)]; sfero pa ni dovolj le opazovati, temveč je treba o njej tudi premišljevat: zato bo mislec »v samem srcu svojega doma zgradil obokano sobo, okrašeno z enakimi liki in barvami [z liki zodiaka in »barvami neba«, zeleno, zlato in safirno] in v njej bo čim več bedel in tudi spal« [*ibid.*]. In ko si dandanes ogledujemo florentinske znamenitosti, ko hodimo po renesančnih palačah, cerkvah in grobnicah, večkrat naletimo na takšne »obokane sobe«, v katerih okrogli strop ponazarja nebesno sfero, posejano z zvezdami in planeti, astrološkimi podobami, in seveda, »razsvetljeno« s Soncem in Luno. Vesoljni obok najdemo, na primer, v apsidi nad oltarjem kapele Pazzi, ki jo je zgradil Brunelleschi ob baziliki *Santa Croce*, pa v zakristiji renesančne mojstrovine *San Lorenzo*, delu istega arhitekta, in tudi zgoraj na Fiesolah, v samostanski cerkvi svetega Frančiška – če navedem samo tri primere, ki mi ta hip pridejo na misel.

*Bruno domneva in sklepa.* Ficino je verjetno imel v mislih prav takšne modele nebesnega oboka, ko je o prebivalcu »obokane sobe«, v kateri naj bi mislec čim več časa prebedel in prespal, zapisal: »Ko pa bo šel iz hiše, ne bo preveč pozorno sledil prizorom posameznih stvari, temveč bo raje opazoval vesoljno figuro in njene barve« [*ibid.* (43)]. Kaj je Ficino mislil z »vesoljno figuro« (*universi figura*), z »obliko« ali »podobo« vesolja? V knjigi *De vita* piše o pomenu »nebesnih figur« (*figurae coelestium*, tudi podobe »nebeščanov«), ki so jih raziskovali Egipčani, Indijci, Kaldejci in drugi stari

narodi. Ficino ugotavlja, da gre pri teh znamenjih na nebu predvsem za *imagines*, astrološke simbolne podobe, ki jih vidimo bolj z domišljijo kot z očmi, kar pa ne pomeni, da nimajo vpliva na naše življenje, nasprotno, renesančni platonik je verjel, da bistveno vplivajo na dogajanje »tu spodaj«. In potem se je vprašal, ali je mogoče ustvariti tudi »vesoljno podobo, torej podobo vesolja samega« [III.19 (41)]. Tisti človek, ki bi »izoblikoval nekakšno arhetipsko podobo celotnega sveta, na primer v bronu«, bi od nje imel veliko koristi, saj bi »ravno prek nje prišel do ugodnosti iz vesolja« [*ibid.*], do zdravja in dolgoživosti. Ficino nam sicer ne pove, kakšna natanko naj bi bila bronasta podoba vesolja, bolj se ukvarja z vprašanjem, v katerem znamenju zodiaka in v katerih barvah naj bi bila ustvarjena, in izraža prepričanje, da »bo pristaš teh stvari nosil model sveta s seboj ali pa ga bo postavil predse in opazoval« [*ibid.* (43)]. Ob modelu bo modrec meditiral predvsem o »skladnosti na nebu«, saj nebo kot najbolj skladno »uravnoveša tudi vse ostalo in različne stvari zmeša v eno«, po njem se vzorujejo rastline, živali, predvsem pa človek, saj je »človeška zmes že zelo blizu nebeški skladnosti, zlasti v duhu« [*ibid.*]. Tisto, kar je bolj skladno, je tudi »bolj živo«, zato je »nebo, ki je najbolj skladno, najbolj živi ... ostale stvari [pa] so deležne toliko izvrstnejšega življenja, kolikor bolj se približajo življenju in sestavi neba« [*ibid.* (44)]. In med vsemi vidnimi oblikami je najbolj skladna, najbolj uravnovešena, najbolj »živa« – krogla, *sfera*, zato klasiki niso dvomili, da je oblika neba sferična tako v resničnosti kakor seveda tudi v modelih, bodisi na stropu obokane sobe bodisi v bronu ali na pergamentu.

*Bruno ugotavlja zgodovinska dejstva.* Glede »oblike neba« se Kopernikov heliocentrični sistem, ki se je mukoma uveljavljal stoletje po Ficinu, ni bistveno razlikoval od klasičnega Ptolemejevega geocentričnega sistema (čeprav je bila razlika v *pogledu* na vesolje bistvena), saj sta bila oba strogo sferična in v tem smislu metafizično popolna. Znano je, kako težko se je Johannes Kepler pri modeliranju neba poslovil od krožnic in od platonskih »idealnih teles«, toda izkustvo

in matematična enostavnost sta ga prisilila, da je v gibanje planetov uvedel elipse, s tem pa se je proslavil kot eden izmed utemeljiteljev novoveške astronomije. Isaac Newton, ki sicer ni več vztrajal pri idealnih krožnicah, saj je odkril nekaj »večjega« in s stališča znanosti tudi »lepšega«, namreč, da gibanje nebesnih teles določajo fizikalni *zakoni* univerzalne gravitacije, pa se ni mogel povsem sprijazniti s popolno razsrediščenostjo in neskončnostjo vesolja (za katero se je na metafizični ravni navduševal že Giordano Bruno), saj je na vprašanje svojega učenega sodobnika Richarda Bentleyja, kako da se v končnem vesolju svetovi zaradi gravitacije ne sesujejo skupaj, omahljivo odgovarjal, da morajo biti zelo daleč narazen in enakomerno razporejeni po prostoru (dandanes vemo, da to ne zadošča za stabilnost statičnega univerzuma). Vesolje se je poglobljalo, teleskop je igral vse pomembnejšo vlogo v »naravni filozofiji«, čeprav je aristokrat Francis Bacon že ob Galilejevem navdušenju nad to koristno napravo baje suho pripomnil, da »se je svet razširil, vendar to ni prineslo izkušenj izjemnosti« [gl. Blumenberg, 572].

*Bruno se v mislih preseli v dvajseto stoletje.* Izjemna kozmološka izkustva pa so bila nekaj stoletij pozneje gotovo spet dana Albertu Einsteinu, ki je odkril, da je gravitacija ukrivljenost prostora-časa; v svojem prvem, statičnem kozmološkem modelu (1917) se je Einstein vrnil k *sferi*, toda ne več k evklidski krogli, ampak k sferičnemu štirirazsežnemu prostoru-času Riemannove neevklidske geometrije; v tem »znova odkritem finitizmu« (gl. *Štirje časi, Pomlad*, str. 537) se na nov način poteši umska želja po popolnosti, »idealnosti« vesolja, vendar le za nekaj let, kajti v dvajsetih letih minulega stoletja je astronom Edwin Hubble izkustveno dokazal, da se vesolje *razteza*, torej, da ni statično, ampak dinamično, malo pred njim pa je matematik Aleksander Friedmann teoretsko pokazal, da obstaja več »preprostih« rešitev Einsteinovih gravitacijskih enačb za raztezajoči se prostor-čas: namreč da lahko v dinamičnem kozmološkem modelu uporabimo bodisi sferično bodisi hiperbolično geometrijo; pozneje pa je sam Einstein (skupaj z Willemom de Sitterjem) dodal še tretjo

dinamično varianto kozmološke metrike, namreč »ravno« oziroma evklidsko, ki je postala najbolj priljubljena zaradi svoje matematične elegance, skoraj klasične lepote. Trije »Friedmannovi modeli« vesolja, natančnejše, razvojni modeli vesoljnega prostora-časa, so v 20. stoletju vzpostavili novo kozmološko »klasiko« ali vsaj »standard«, saj so edini trije modeli, ki jih je možno formulirati na osnovi dveh razumnih predpostavk: prva, apriorna, privzema, da je prostor-čas *homogen* (tj., da velja »kozmoško načelo«); druga, aposteriorna, pa privzema, da se raztezanje vesolja *upočasnjuje* (tj., da gravitacija postopoma zavira hitrost raztezanja, ki jo je vesolje dobilo s prapokom).

*Bruno primerja sedanost s preteklostjo.* Toda – glej ga zlomka! – ob koncu burnega dvajsetega stoletja se ponovi »Keplerjev sindrom«, seveda na neprimerno večji in bolj zapleteni ravni: sodobni raziskovalci neba odkrijejo z opazovanjem zvezd supernov, ki jih z najnovejšimi teleskopi lahko vidijo neznansko daleč, da se raztezanje vesolja *pospešuje!* Sklepajo, da je vzrok temu neka »antigravitacija«, kvantna »energija vakuuma« ali bogve kaj (»kvintesenca«?), in se v izračunih prostorsko-časovne metrike vesolja vračajo k Einsteinovi »največji zmoti«, tj., h »kozmoški konstanti«, opuščeni v klasičnih dinamičnih modelih. Kakorkoli že, »idealni« model vesolja se je človeški pameti spet izmaknil, spet smo soočeni z množico različnih možnosti, ki nas na filozofski ravni oddaljujejo od misli o popolnosti in nujnosti idealne »oblike vesolja« ter znova strašijo z vsesplošno kontingentnostjo vsega, kar biva. Kozmološki estet ob tem ne more mimo vprašanja: mar je kontingentno vesolje lahko zares *lepo*? Kajti če so zvezde in galaksije tudi »v resnici«, ne samo navidezno raztresene križemkražem, brez pravega reda, v čem je pravzaprav »umska lepota« kozmosa? Če je oblika samega prostora-časa nehomogena, »zveržena«, če je nastala zgolj po naključju, brez kakega umnega načrta, le kje v vidnem naj sploh še iščemo nevidno skladnost stvarstva, o kateri so bili klasiki prepričani, da zrcali božji Logos?

*Bruno se bori z malodušjem.* Še hujše je: vesolje, ki se razteza pospešeno, se bo vsakemu prihodnjemu, končnemu opazovalcu kazalo vse bolj črno, prazno, kajti v takšnem vesolju se lokalni horizont vidnosti s časom zožuje! Je to usoda človeka, ki naj bi bil ustvarjen po božji podobi? Težko je to verjeti, težko je to sprejeti. Zanimivo pa je, da nekateri sodobni kozmologi iz stiske delajo blagor: na primer Mario Livio, vodja znanstvenega programa pri Hubblovem vesoljskem teleskopu, ki je napisal poljudno (vendar zato nič manj resno) knjigo *Pospešujoče vesolje (The Accelerating Universe, 2000)*, v kateri nas poskuša prepričati – med drugim v navezavi na klasično čaščenje asimetrične lepote zlatega reza in sklicujoč se na formalno lepoto sodobnih kozmoloških teorij, ki z matematičnimi enačbami izražajo »stvarjenje« kot stopenjski proces loma fizikalnih simetrij v »prvih treh minutah« po prapoku –, da se v vesolju še vedno, tudi spričo prej omenjenih nenavadnih odkritij, potrjuje veljavnost »kozмолоškega estetskega načela«, ki lepoto vesoljne narave »utemeljuje na [prvotni] simetriji, enostavnosti (redukcionizmu) in posplošenem kopernikanskem principu« [Livio, 263]. K temu dodaja, da nam »zanimiva študija, ki je bila objavljena novembra 1998 [Livio misli na članek Allana Sandagea in sodelavcev, ki so odkrili pospešeno raztezanje vesolja], kaže na dejstvo, da so možne spremembe splošnega pojmovanja lepote« [*ibid.* 259].

*Bruno znova ujame svojo rdečo nit.* Morda ima Livio prav, vendar ob hkratnem spoznanju oziroma zavedanju, da so se klasični atributi lepote (skladnost, simetrija, enostavnost ipd.) že skoraj povsem preselili iz vidnega v nevidno, se skrili v zapletene fizikalne oziroma matematične enačbe, ki jih razumejo le redki. Modeli vesolja so vse manj »ikonični«, vse bolj so »simbolno-reprezentacijski«: *Sfera* ni več vidna, ni več niti idealno geometrijsko telo, predmet »čistega zora«, kot bi rekel Kant, ampak je zgolj mišljena kot »ideal uma«, kot iskana in obenem apriorno predpostavljena sistemska koherentnost. – Sicer pa je že pisatelj Mark Twain, kot poroča Hans Blumenberg, v tretjem *Satanovem pismu* zapisal, da

na rajskem nebu ni bilo zvezd (seveda, saj bi njihove razsute kopice kazile popolno skladnost zlate nebeške sfere), prva se je baje »pojaviła po treh letih in pol, večina pa ni bila opažena, ker še ni bilo teleskopa« [Blumenberg, 572]. A če lepote ne moremo več jasno prepoznati v pogledu na nebo – naj jo rajši iščemo bliže, v človeku?

»Če želiš doživeti zrenje tudi skozi umrljiva bitja na zemlji in v globočinah, pomisli, sin moj, da je človek ustvarjen v materinem telesu, natančno preišči umetnost stvaritve in spoznaj, kdo je, ki je ustvaril to lepo in božjo podobo človeka. Kdo je očrtal oči? Kdo je napravil luknje za nosnici in ušesa? Kdo je odprl usta? Kdo je napel kite in jih povezal? Kdo je napravil jarke za žile? Kdo je strdil kosti? Kdo je napel kožo okoli mesa? Kdo je ločil prste? Kdo je dal nogam raven podplat? Kdo je prevrtal pore skozi kožo? Kdo je razširil vranico? Kdo je naredil srce v piramidasti obliki? Kdo je povezal rebra? Kdo je povečal jetra? Kdo je pljuča napravil gobasta? Kdo je naredil trebušno votlino prostorno? Kdo je najdostojnejše dele oblikoval tako, da se vidijo, nespodobne pa je prikriľ?« [C. H. v, 6]

*Bruno se muza.* Leonardo da Vinci, največji renesančni »hermetik«, ni poskušal prikriľi človekovih »nespodobnih delov«, saj je na svoji znameniti risbi Človeka, *Anthroposa*, vrisanega v krog in kvadrat, postavil spolovilo v središče kvadrata, popek pa v središče kroga. Leonardo je nasploh dobro poznal anatomijo, bila je ena izmed njegovih najmočnejših strasti. Z velikim znanjem in mojstrstvom je risal mišice, dele človeških teles, s katerih je ne samo v mislih, ampak tudi v mrtvašnici odiral kožo (ki jo je stvarnik »napel okoli mesa«, kot pravi Hermes), zato da bi videl, kaj je pod njo, kaj je znotraj, kakšni so organi, »piramidasto« srce, »gobasta« pljuča, »prostorni« trebuh, kaj vse se skriva za »to lepo in božjo podobo človeka«, za njegovo skoraj popolno simetrijo, za jasnim obličjem tega ponosnega bitja, ki ga je že stari Mojster imenoval *animal rationale*. Če rečemo na kratko, Leonarda

je zanimalo, v kakšni snovi gostuje duh in kaj je *bistvo* človeškega telesa. Poskušal je pojasniti tudi čudežni nastanek novega življenja: da bi razumel »mehanizem« spočetja, je v anatomskelem prerezu narisal spolni ud, ko do konca prodre v vagino, in da bi razumel dozorevanje zarodka, je z neizmerno radovednostjo renesančnega polihistorja preiskal mrtvo nosečnico in narisal nerojenega otroka v njeni maternici. Eden izmed sodobnih Leonardovih biografov Bruno Nardini poroča, da je slavni slikar neke noči obiskal umirajočega starca v milanskem špitalu; stavec mu je še zmogel 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«, 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« [Nardini, 57]. Ali naj Leonarda moralno obsojamo, češ da je oskrnil umrlega? Nikar! Prej ga lahko občudujemo, saj je bil genialen ravno v tej neznansko drzni in obenem plemenito blagi želji po resnici. Modri bog Hermes v x. traktatu *Corpusa* pod naslovom *Ključ Hermesa Trismegista* priznava človeku božanskost, kajti »človek se povzpne v nebo, opravlja na njem meritve, ve, kakšne so njegove višine in globine, ter vse drugo natančno razume ... ne da bi zapustil zemljo« [C. H. x, 25]. »Zato si moramo drzniti reči,« sklene Hermes, »da je zemeljski človek umrljivi bog, bog na nebu pa nesmrtni človek. Zatorej po teh dveh – po kozmosu in človeku – obstajajo vse stvari; vse pa izvirajo od Enega« [*ibid.*]. In tu bi se moj pogovor s Petim traktatom lahko končal, *pomisli Bruno*, morda bi se s temi besedami celo moral končati, toda kaj, ko Hermes že kliče k nadaljevanju:

»Poglej, koliko večšin je bilo potrebnih za eno samo snov, koliko dela vloženega v en sam osnutek, toda vse je čudo-

vito in sorazmerno, čeprav se razlikuje med seboj. Kdo je vse to naredil? Katera mati, kateri oče, če ne ravno nevidni Bog, ki je vse ustvaril po svoji volji.« [C. H. v, 7]

*Bruno prikimava.* Prav je, da Hermes omenja tudi mater pri stvarjenju človeka. Nekoč je Marija omenila, da tudi če bi verjela vse, kar piše v biblični *Genezi*, ne bi sprejela tega, da je Bog ustvaril Evo iz Adamovega rebra. Karkoli to simbolno pomeni, naj nas eksegeti še tako prepričujejo, da je bilo staro judovsko pojmovanje rebra in nasploh kosti zelo drugačno od našega, je takšno stvarjenje za žensko ponižujoče – še posebno zato, ker sama rojeva v bolečinah. Res je sicer, da Hermes omenja mater, kakor tudi očeta, bolj *per negationem*, saj hoče reči, da človeka ne ustvarita starša, ampak da je stvaritev »nevidnega Boga, ki je vse ustvaril po svoji volji«, vendar je mati tu vsaj omenjena, medtem ko biblični »jahvist« nanjo največkrat pozabi, na primer, ko v petem poglavju *Geneze* zapiše »knjigo rodov Adamovih«, kjer rod za rodom rojevajo očetje, začeni z Adamom: »Adam pa je živel trideset in sto let in rodil *sina* po svoji podobi, po svoji sličnosti, in ga je imenoval Seta ...« [Gen. 5, 3; po tradicionalnem prevodu]. Toda pogledjmo dalje:

»Nihče ne trdi, da bi kak kip ali slika nastala brez kiparja ali slikarja; ta stvaritev pa naj bi nastala brez svojega ustvarjalca? Kakšna velika slepota, kakšna velika brezbožnost, kakšna velika nespamet! Nikoli, Tat, sin moj, ne loči stvaritve od njenega ustvarjalca! ... Ali še bolje: močnejši je kot ime za Boga. Tako velik je Oče vseh stvari. Gotovo je on edini, katerega delo je, da je oče.« [C. H. v, 8]

*Bruno tuhta.* Kako naj razumemo Hermesov nasvet Tatu: »Nikoli ne loči stvaritve od njenega ustvarjalca«? Ali to pomeni tudi obratno – ne loči ustvarjalca od stvaritve? Ne, saj je stvarnik (kakor je pojmovan v tem kontekstu) »nad« stvarstvom, »ločen« od svoje stvaritve, vsaj pred aktom stvarjenja. Kaj pa potem, po stvarjenju? Kako naj bi bil



stvarnik povsem ločen od svojega stvarstva? Kateri dobri oče bi svojega sina prepustil usodi, nevarnosti, zlu? Saj stvarnik ne more kar prepustiti stvarstva času in razkroju, tako kot lahko kipar proda svoj kip in se potem zanj ne zmeni več? Ali pa je Bog tudi v tem pogledu podoben umetniku: ko dokonča svoje delo, ga pač odrine od sebe, da gre svojo pot? In si misli nekako takole: Naj gre moja podoba, kamor hoče, naj bo svobodna, četudi bo cena njene svobode visoka, četudi se bo morda izgubila v svetu in se nikoli več ne vrne k meni, svojemu stvarniku. Duši pač ni mogoče ukazovati: vrnila se bo, če bo sama tako želela, sicer ne. V svoji drznosti se lahko tudi spozabi in se primerja z menoj ... Tudi Hermes, v že prej navedenem x. traktatu, govori o tisti skrajni meji, do katere se človeška duša lahko sama povzpne: »Kajti človek je božje bitje in ne da se ga primerjati z drugimi zemeljskimi bitji, temveč samo s tistimi zgoraj na nebu, ki jim pravimo bogovi. Ali še bolje, če si drzno izreči resnico: človek, ki je resnično človek, je celó nad temi bogovi ali pa si je z njimi povsem enak po moči.« [C. H. x, 24] Če je človek »nad bogovi«, seveda še ni enak najvišjemu, »nevidnemu Bogu«, enači se zgolj z božanstvi planetov in zvezd, toda tudi to je že veliko! Renesančni človek se je v svojem drznem in ponosnem duhu hotel približati nebeščanom – toda Hermes Trismegist, ki so ga učeni renesančniki cenili bolj kot apostole, je tudi glede drznosti dvoumen. Ko v v. traktatu govori sinu Tatu o drznih mislih, očitno govori o neki drugi drznosti:

»Če me siliš, naj rečem še kaj drznejšega: njegovo [božje] bistvo je, da vse oplaja in rojeva. In kakor ni mogoče, da brez povzročitelja kaj nastane, tako je tudi on lahko večer samo tedaj, če v večnosti ustvarja vse na nebu, v zraku, na zemlji, v globočini, v vsakem delu kozmosa, v vsakem delu vsega, v bivajočem in nebivajočem. V vsem kozmosu namreč ni ničesar, kar ni on sam. On sam je bivajoče in nebivajoče. Kajti bivajoče je storil vidno, nebivajoče pa nosi v sebi.« [C. H. v, 9]

*Bruno se veseli.* Torej Hermes vendarle uči, da »v vsem kozmosu ni ničesar, kar ni on [Bog] sam«! Še več, tudi on sam, »nevidni Bog«, je »lahko večer samo tedaj, če v večnosti ustvarja vse na nebu, v zraku, na zemlji ...« – Kako naj razumem tvoje besede, skrivnostni Hermes? Ali prav razumem, da je stvarnik sam večer šele tedaj, če ustvarja? Mar ni potemtakem tudi sam nekako odvisen od svojega stvarstva, notranje povezan z usodo sveta? Veselilo bi me, če bi bilo tako, kajti ta misel mi daje upanje, da svet kljub vsemu hudemu ni od Boga pozabljena, zavržena solzna dolina, v kateri živimo in trpimo (čeprav se včasih tudi veselimo) za prazen nič ali kvečjemu zato, da jo čim prej zapustimo in se preselimo v »nebeško kraljestvo«. Kajti če je Bog v svoji večnosti vendarle nekako odvisen od sveta, narave, vesolja, in seveda tudi od nas, od človeške duše in duha, potem je prav zares *prisoten* v nas, v meni, tebi, njemu in njej, še več, potem je prisoten v vsem širnem kozmosu, kjer, kot pravi Hermes, »ni ničesar, kar ni on sam«! In tudi Asklepij, Hermesov učenec, v XVI. traktatu *Corpusa* razlaga kralju Amonu: »Če pa je vse del Boga, je Bog torej vse. Ker vse ustvarja, ustvarja samega sebe in njegovo ustvarjanje nikoli ne more prenehati, ker tudi sam nenehno obstaja. In kakor Bog nima konca, tudi njegovo ustvarjanje nima ne začetka ne konca.« [C. H. XVI, 19] Asklepij torej uči, da *Bog v vsem ustvarja samega sebe* – in ravno to je odrešilna misel, ki nam daje zaupanje v stvarstvo in samega stvarnika: Bog je *tu*, Bog je *zdaj*, in v tem »tu-in-zdaj« je večnost, saj »ustvarjanje nima ne začetka ne konca«; in tudi če bi nekega dne propadla naša zemlja, tudi če bi v nekem eonu zgorelo naše vesolje, nevidno-vidni Bog v svojem sámoustvarjanju ostaja večer! Mar ni ravno v tem največja tolažba, najvišje in morda edino pravo upanje? Le zakaj bi duša, *anima*, ki se že za življenja nenehno vrača v svoje »domovanje« ter v sebi in stvarstvu prepozna svojega nebeškega Očeta, potrebovala poslednjo sodbo »ob koncu časa«? Zakaj bi hrepenela po »selitvi« v neka daljna, onstranska nebesa? Da, da, saj vem, nisem pozabil: po daljnih nebesih človek hrepeni zato, ker tu na zemlji pogosto, prepogosto in preveč trpi, ker je tolikokrat

lačn, žejen, v telesu in duši, ker je ranjen do dna srca ... in zato pričakuje rešitev in plačilo v »nebesih« ... Ampak kako težko je zares verjeti, da bo trpeči človek »tam«, po smrti, odrešen in poplačan! To je veliko težje verjeti kot v Boga samega; in če duša v svojem dvomu o posmrtnem odrešenju v nebesih obenem podvomi tudi v nebeškega Očeta, se najbrž moti. Zdi se, da je treba Boga najprej iskati »bliže« ...

»On je Bog, vzvišen nad vsakim imenom, je neviden in popolnoma viden. Tega Boga, ki se ga ne da videti z očmi, se lahko doume z umom; je brez telesa in ima veliko teles, ali bolje: ima vsa telesa. Ničesar ni, kar ni on; kajti vse, kar je, je tudi on, in zato ima vsa imena, ker vse izvira iz enega Očeta; in zato nima nobenega imena, ker je oče vsemu.

Kako te torej hvaliti, naj govorim o tebi ali s tabo? In kam naj pogledam, ko te slavim: gor, dol, noter, ven? Kar zadeva tebe, ni nobene smeri, nobenega kraja, nobenega drugega bitja. Vse je v tebi, vse izhaja po tebi. Vse daješ in nič ne dobivaš. Vse imaš in ničesar ni, česar nimaš.« [C. H. v, 10]

*Bruno v duši pôje.* O, nevidno-vidni Bog, kako naj te opevam? Rečeno je: »Ničesar ni, kar nisi ti!« Naj torej opevam zemljo, vsako pomlad znova zelenečo? Naj opevam modro morje, ki se širi do obzorja? Naj opevam nebo, sončno sinjino dneva in zvezdno tišino noči? »Kam naj pogledam, ko te slavim: gor, dol, noter, ven?« Povsod si, ni kraja, kjer te ni. V telesu si, v duši, v duhu, povsod si – toda ves nikjer! Neviden si in vselej viden, »onstran« in »tostran«, »tam« in »tu«, nikjer ni »rajskega zidu!« V XI. traktatu *Corpusa* govoriš kot večni Um in svariš omahujočega Hermesa (saj tudi Trismegist ni vseveden): »[Torej] praviš: 'Bog je neviden'? Umolkni! Kdo pa je bolj viden kot on? Ravno zato je vse ustvaril, da bi ga lahko v vsem gledal. To je dobro Boga, njegova popolnost se kaže v tem, da je v vsem viden. Kajti nič ni nevidno, niti kaj netelesnega. Um je viden v dojemanju, Bog v ustvarjanju.«

[C. H. XI, 22] Zato »skozme opazuj kozmos, ki se ponuja tvojemu pogledu, in natančno dojemj njegovo lepoto« [*ibid.* 6]. O Bog, prvi si in obenem poslednji, kajti VSE JE V TEBI, VSE IZHAJA PO TEBI!

»Kdaj naj te opevam? Pri tebi ni moč najti nobene ure in nobenega časa. In čemú bi te opeval? Zaradi tistega, kar si ustvaril, ali zaradi tistega, česar nisi? Zaradi tistega, kar si storil vidno, ali zaradi tistega, kar si pustil prikrito? In zakaj naj te opevam? Zato, ker sem sam svoj ali ker imam nekaj samosvojega ali ker sem nekaj drugega kot ti? Kajti ti si, kar sem jaz, ti si, kar jaz počnem, ti si, kar jaz govorim. Ti si vse, nič drugega ni; česar ni, to si ti. Ti si vse, kar je nastalo, ti si vse, kar ni nastalo; ti si Um, ki vse druge giblješ v umu; ti si Oče, ki ustvarjaš; ti si Bog, ki deluješ; ti si Dobro, ki vse povzročáš.« [C. H. V, 11]

*Bruno v duhu zasije.* Zdaj vem: »Kar sem jaz, si ti« – v spoznanju in zmoti, v veselju in žalosti, v življenju in smrti, vedno in povsod sem ti! Kajti edino ti, Bog, si Eno, si »Dobro, ki vse povzročáš«. Zdaj vem, našel sem ključ k skrivnostnim besedam, zapisanim na legendarni *Smaragdni plošči* Hermesa Trismegista:

KAR JE NIŽJE, JE ENAKO VIŠJEMU,  
IN KAR JE VIŠJE, JE ENAKO NIŽJEMU,  
ZAKAJ IZ ENEGA IZHAJAJO VSA ČUDESA.

## Družina v Bargellu

*Bruno sedi na stari klopi, okrašeni z intarzijami, v florentinskem muzeju Bargello, medtem ko se Marija sprehaja med kipi, jih obkroža in objema z očmi. Tu, v veliki zgornji dvorani, prevladujejo Donatellove mojstrovine, med njimi oba Davida, marmorni in bronasti, pa sveti Jurij v gotski niši na steni ter čudovito nežni, skoraj prosojni Janez Krstnik, katerega avtorstvo ni zanesljivo znano. Tu so tudi umetnine Francesca da Sangalla, Luca della Robbia in drugih renesančnih mojstrov. Bruno od daleč spremlja Marijo v sončno rumeni poletni obleki, ki sta jo kupila včeraj na stojnici pred baziliko Santa Maria Novella. Začel se je julij.*

*Bruno, v mislih. Prav dobro bi se znašla v quattrocentu, moja draga.*

*Marija, kakor da bi vedela, da jo ima v mislih, se ozre k njemu in pomigne, naj se ji pridruži pri marmorni bisti mlade dame, vendar ji Bruno pokaže z roko, da rajši malce pozneje.*

*Bruno, zase. Kako prostorna in zračna je ta dvorana! Križni strop je visoko zgoraj, okna so svetla, prostor je prava »notranja zunanost«. In kako pretresljivo lepi so ti kipi, vsak v svoji negibni samoti! Na srečo tu ni mimovalečih se množic kot v Akademiji, kipov je skoraj več kot obiskovalcev, tako da se s svojimi okamnelimi brati in sestrami lahko nemoteno pogovarjamo.*

*Marija, zase. Desiderio da Settignano jo je ustvaril, lepo plemkinjo z diademom ... in tega čudovitega dečka na desni tudi ...*

*Bruno šele zdaj opazi povezanost trojice, pred katero stoji Marija. Glej, glej, tri biste spadajo skupaj! Na lepo izdelanih lesenih stojalih in obkroženi z ograjo so kakor družina: dama, deček in mož. In kako mož zre naravnost vame, kot da*

bi se prav zdaj, ko sem pomislil nanj, ozrl k meni! Njegova bista je edina pobarvana, da se zdi še bolj živa. Grem pogledat, kaj pod njim piše, *si reče Bruno in stopi tja do Marije, ki še vedno občuduje marmorno damo.*

*Marija.* Glej, Bruno, njen skrivnostni smehljaj, njene privzdignjene obrvi, njene začudene oči! Čemu se čudi?

*Bruno se smehlja.* Kaj misliš?

*Marija.* Ko bi vedela! Zelo rada bi vedela, kdo je bila ta lepa gospa, o čem je premišljevala, kaj je čutila, koga je ljubila ... Se ti ne zdi, Bruno, da ti trije že od nekdanj spadajo skupaj?

*Bruno.* Da ... in na njenem negibnem obrazu je ohranjena sled vsega lepega, kar je za življenja občutila in spoznala ... in poglej tudi dečka, kako je očarljiv v svoji mladosti!

*Marija.* Čisto mlad je še, kodrasti lasje mu segajo do nežnega tilnika ... Bruno, si bil tudi ti kdaj tako mlad?

*Bruno se zasmee.* Še mlajši! Toda kaj, ko tistega dečka zdaj ni nikjer več.

*Marija.* Nikjer več? Morda pa je vendarle še kje. Meni se včasih zazdi, da prepoznam dečka v tebi.

*Bruno.* Ah, Marija, ti si tako dobra, kar predobra si zame, čudaka – *reče, medtem ko nekaj išče po žepih.* Povej mi, kaj piše na tablici pod možem. Ne najdem očal.

*Marija prebere.* Niccolò de Uzzano.

*Bruno slednjič potegne očala iz nekega žepa in potem si karseda od blizu ogleduje florentinskega patricija; mož se še vedno ozira tja h klopci, kjer je Bruno pustil sedeti enega svojih preteklih jazov, čeprav zdaj nihče ne sedi tam. – Neko nenavadno sorodnost občutim z njim, zamrmra zdajšnji Bruno.*

*Marija.* Misliš, da so bili družina, ti trije? Pod gospo in dečkom ni imen, lahko pa bi bili družina, morda je mlada gospa dečkova mama ...

*Bruno.* Ali pa sestra?

*Marija.* Zdaj so vsekakor družina, četudi oče gleda vstran, kakor da bi pravkar uzrl nekaj važnega in se je preprosto *moral* ozreti tja.

*Bruno se muza.* Prej, ko sem sedel na klopci, se je ozrl k meni ... in zdaj me njegove oči še vedno iščejo tam. Pomislil sem, kako bi bilo, če bi zamenjala svoji vlogi. Čudno, vsekakor, vendar zamisljivo.

*Marija stoji pred marmornim dečkom.* Jaz pa sem pomislila, kako lepo bi bilo, ko bi midva imela takega kodrastega sinka.

*Bruno, malce nejevoljno.* Pa saj sama nisva hotela, si pozabila?

*Marija.* Da, da ... ampak vseeno bi bilo lepo.

*Bruno.* Ah, daj no, čisto prav je tako, kot je: ti imaš Cecilijo, jaz pa svoje knjige in ...

*Marija, z nasmeškom.* Janeza?

*Bruno, spet bolj vedro.* Ha, bogve kaj počne zdaj, moj mladi Werther! Je še v Parizu? Bo prišel še kdaj k nama?

*Marija.* Verjetno bo.

*Bruno.* Misliš? Sicer pa, tudi če ne pride ...

*Marija, hudomušno.* Če si boš zares želel, se bo znova obrnil k tebi, tako kot tale Niccolò de Uzzano.

*Bruno.* Ah, ja! ... To se mi dogaja samo z našim Anželom: pogosto se mi od nekod prikaže ravno takrat, ko mislim nanj. Doma, seveda, tu ne.

*Marija.* Sem ti že pravila o tistih sanjah, ko se mi je prikazal kot pravi angel, sijajen in mogočen, obenem pa še vedno naš Anželo?

*Bruno.* Da, rekla si mi. Greva zdaj dalje, Marija ...

*In potem ko naša popotnika še enkrat s pogledom objameta okamnelo družino, ki je tako lepa in resnična, da živ človek ne more mimo nje, nadaljujeta ogled muzeja v loggii, imenovani Verone, kjer so zbrani bronasti ptiči, ki jih je v cinquecentu ustvaril slavni kipar Giambologna (Jean de Boulogne, doma iz Flandrije) kot vrtno okraske za Villo di Castello, podeželsko palačo nadvojvode Cosima I. de' Medici. Pozneje so se razleteli po drugih vrtovih in palačah, zdaj pa, po tolikem času, so se znova srečali tu v Bargellu, kjer jih je zbranih vseh devet: pav, sokol, kragulj, sova, petelin, puran, fazan, čuk in orel.*

*Bruno se ustavi pred pavom in s pogledom drsi po njegovi bronastem perju. Marija, ali se morda spomniš, kdo je napisal: »Kaos je nadred«?*

*Marija, z mislimi drugje. Ne spomnim se ... ali pač ... kaj ne piše nekaj takega v romanu *S poti* Izidorja Cankarja?*

*Bruno, presenečen. Menda res! Vsekakor je tudi Cankar pisal o Firencah. Ko se vrneva domov, moram poiskati tisto knjigo ...*

*In tako se bo tudi zgodilo: mojster Bruno si bo nekega večera, med bliskanjem in grmenjem poletne nevihte, prepisal v svoj črni notes znamke Moleskine tale stavek iz knjige *S poti*:*

*»Sebe bom razumel šele tedaj, ko bom gledal večnost iz obličja, takrat bo vsa vednost pred menoj in v meni brezkončni molk strmenja.« [Cankar, Izidor (1), 23]*

*K tej znova oživiljeni misli pa bo pripisal: Lepo povedano, vendar skoraj zagotovo ne bo tako, kajti le zdaj je tako, kakor da bo tako. Nota bene: strmenje nas preživi samo v kamnu ali bronu ... cf. Bargello etc.*





# Preveč je lepa, preveč!

(poglavje iz romana, četrta slika)

Botticelli je videti utrujen, pa tudi leta se mu že poznajo, čeprav jih še nima petdeset, ko vročega poletnega dne stopa po *Vii Largi* navzgor proti častitljivemu dominikanskemu samostanu Svetega Marka. Včeraj so v samostanski cerkvi, natančneje v kapeli svetega Eligija, zavetnika zlatarjev, poskusno namestili veliko oltarno sliko *Marijino kronanje*, ki jo je delal zadnjih nekaj mesecev po naročilu zlatarskega ceha. Ko se je zvečer vračal domov v *Borgo Ognissanti*, je bil kar zadovoljen s svojim delom in s postavitvijo slike v cerkvi, saj se njena zgoraj polkrožna oblika lepo ujema z obokom kapele, pa tudi svetlobe je zadosti, da se ravno prav zasveti zlato nebo, namreč, da zasije in obenem ni moteče, kajti prizor kronanja mora ostati skrivnosten, najbolj ga je skrbelo, da bodo kerubi preveč očitni, bolj kot sama Devica in Bog Oče, ki ji polaga krono na glavo, pa se je vse kar dobro izteklo, posebno so se mu posrečili plešočiči angeli, ki krožijo na ločnici med nebom in zemljo, med večnostjo in časom.

Tako je vsaj mislil včeraj, ko se je odpravljajal spat, zadovoljen, da je spet dokončal veliko in lepo delo. Sredi noči pa se je prebudil iz morečega sna, sanjal je, da se mu, nemočnemu otroku, približuje menih v črni kuti in mu žuga, in ko je bil tik pred njim, se je spremenil v okostnjaka! Seveda se je prebudil, Sandro, kdo se ne bi prebudil pri takšnih sanjah, toda hujše je bilo to, da potem skoraj do jutra ni mogel zaspiti, premetaval se je na postelji in prizori s slike *Marijino kronanje* so mu drug za drugim prihajali pred oči, nekateri bolj, drugi manj popačeni, in ob vsakem se je spraševal, ali je storil prav, da ga je tako naslikal. Še posebej strogo so ga sodili štirje svetniki v spodnjem delu slike, sveti Janez Evangelist, sveti Avguštin, sveti Hieronim in sveti Eligij, čeprav so bili za življenja gotovo blagi in dobri ljudje, pa tudi tam onkraj gotovo pomagajo grešnim dušam, zakaj bi bili sicer svetniki?

Nič ni pomagalo, če si je Sandro še tako dopovedoval, da ga svetniki ne morejo strogo soditi, kajti v polsnu so mu prihajale pred oči vse mogoče napake in nerodnosti, tako tiste, za katere bi priznal, da jih je zagrešil, kakor tudi one, za katere v budnosti sploh vedel ni, med njimi je bilo tudi nekaj smešnih, zbal se je, na primer, da bo eden izmed plešočih angelcev z boso nožico brcnil svetega Hieronima v nos, drugi pa da bo svetemu Eligiju zbil škofovsko pokrivalo z glave ... ampak vse to bi se še dalo odmisлити, saj je z dobršnim delom zavesti vedel, da bo jutro razpršilo takšne prismodarije, bolj se mu je zavrtała v dušo misel, da bi pravzaprav moral začeti slikati povsem *drugače!* Kako drugače? je spraševala druga misel, s tretjo pa si je skušal spet dopovedati: slikam pač tako, kakor vem in znam, vsi me hvalijo, naročil mi ne manjka, ne posvetnih ne cerkvenih ... kaj je torej narobe?

Proti jutru je vendarle zaspal in potem spal kakor ubit skoraj do poldneva, ko pa se je zbudil, se niso povsem razblinile moreče nočne misli, in zato se je odločil, da se nemudoma odpravi do cerkve Svetega Marka in si svojo novo oltarno sliko še enkrat v miru ogleda, vsekakor še preden jo pokaže predstavnikom zlatarskega ceha, s katerimi je dogovorjen ob treh. – Če ne bo šlo drugače, bo treba sliko pač nesti nazaj v delavnico in jo popraviti. – Vendar je bila težava v tem, da pravzaprav ni vedel, kaj bi bilo treba na sliki popraviti in kje naj sploh išče napake. Ravno ko je stopal mimo Medičejske palače, kjer ga je stražar prepoznal in pozdravil, je Botticelli za hip otrpnil ob misli, da bi pravzaprav moral popraviti vse svoje slike, celo *Primavero!* Zmajal je z glavo, kakor da bi se hotel otresti hudobnega demona, ki ga je na lepem obsedel, potem pa še bolj razrvan nadaljeval pot.

– Utrujen sem, preveč sem delal zadnje čase, pa še ta vročina ... si skuša razložiti svoje današnje težave in se razvedriti ob pogledu na lepe palače, ki so zadnja leta kakor gobe po dežju zrasle po mestu. Kljub temu pa se je vanj naselila nekakšna dotlej neznana tesnoba, za katero slutiti, da jo bo težko povsem premagal, in čim bližje je samostanu Svetega Marka, tem težji so njegovi koraki. Malce se boji tudi

mnenja novega priorja, očeta Girolama Savonarole, ni ga še osebno srečal, pravijo pa, da je zelo strog in poduhovljen človek. Nekdo mu je zadnjič omenil, da oče Savonarola ne mara, da so na nabožnih slikah upodobljeni donatorji skupaj s svetimi osebami, češ da je to bogoskrunsko. Morda ima prav, ampak kaj, ko donatorji vendarle želijo imeti od svojega denarja nekaj zase že na tem svetu. Menda prior ne bo prepoznal kakega florentinskega zlatarja med štirimi svetniki na *Marijinem kronanju*? skrbi Botticellija. Ampak zdaj pač je, kar je, slika je že pritrjena na oltar v Eligijevi kapeli, ne še dokončno, pa vendar ... in tudi on sam je zdaj že tu, pred Svetim Markom, v cerkvi bo vsaj hladneje kakor zunaj ... in s to mislijo Sandro odrine težka vrata in stopi v zavetje božjega hrama.

Toda v cerkvi prav sedaj poteka – pogrebna maša!

Botticelli obstane za vrati, mašuje se pri glavnem oltarju, tam gorí nekaj sveč in zbor menihov v črnih kutah pôje *Benedictus*, zbrani so na koru okrog mrliča, ki v odprti krsti leži na katafalku. Sandro še ne razloči podrobnosti zaradi somraka, v katerega je stopil iz bleščeče dnevne luči, nedvomno pa gre za pogreb in moral bo počakati, zdaj pač ne more odstreti pregrinjala s svoje slike. Glavna ladja je prazna, en sam človek sedi v klopeh, in medtem ko Sandro okleva, ali naj se usede in počaka v cerkvi ali pa bi rajši spet stopil ven in počakal na konec pogreba v kakšni bližnji krčmi, saj ima do treh še dovolj časa, tisti človek vstane in se napoti proti izhodu. Ko gre mimo, pozdravi Botticellija, ki opazi, da ima mož solzne oči, sicer pa je srednjih let in očitno tudi iz premožnejšega sloja, vsekakor ni kak berač ali pijanček, katerih ne manjka okrog cerkve, ampak je videti razumen in uglajen gospod, pred izhodom se ustavi pri sveti vodi, kjer se pokriža in prikloni v smeri oltarja, potem pa odrine vrata.

Sandro je ganjen spričo gospodovih solz, po drugi strani pa se čudi, da je žalujoči odšel iz cerkve pred koncem pogrebne slovesnosti, nekaj mu pravi, naj gre za njim, saj ga je človek pozdravil ...

»Gospod,« ga ujame še med vrati, »oprostite ...«

Mož se obrne, še vedno solznih oči, in z uslužnim nasmehom vpraša: »Izvolite, cenjeni mojster Botticelli?«

»Ah, vi me poznate, gospod ...«

»... Benivieni. Seveda vas poznam, le kdo vas ne pozna!«

»Benivieni?« vpraša Botticelli in mu ponudi roko.

»Da, Jakob Benivieni, Antonijev bratranec.«

»A, tako ... Me veseli, gospod Jakob. Oprostite, je umrl kdo v vaši družini? Vam smem izreči sožalje?«

»Ne, cenjeni mojster ... sam ne vem, kdo leži v krsti, je pa v njej človek, brat, prah in pepel pred Bogom, tako kot jaz ... in – ne zamerite – tudi vi: pred Bogom smo vsi enaki, ničevi brez Njegove milosti.«

»Da, da,« neodločno prikima Sandro, začuden, da gospod Jakob ne pozna pokojnika in da je kljub temu ostal pri zadušnici skoraj do konca, zdaj menihi namreč že pojejo *Agnus Dei*.

»Vem le to, da je pokojnik eden izmed njih, bratov dominikancev,« doda Benivieni, »in verjetno zato mašuje sam častiti oče Savonarola.«

»Girolamo Savonarola mašuje?« malone vzklikne Botticelli.

Pogovarjata se, še vedno stoječ med notranjimi in zunanjimi vrati cerkve Svetega Marka, kjer se ubrano petje menihov meša z glasovi s trga.

»Da,« se zdaj začudi žalostni gospod, »mar ga niste videli?«

»Ne, oltar je predaleč, pa tudi poznam ga ne,« odvrne Sandro, ta hip že odločen, da se vrne v cerkev in sreča slavnega pridigarja, čim prej, tem bolje.

»Jaz pa ne zamudim prav nobene njegove pridige,« se pridruša Benivieni in z grenkim nasmeškom, ki je pregnal solze, nadaljuje: »Veste, mojster Botticelli – vam že lahko zaupam, ker ste človek z veliko dušo – včasih pomislim, Bog mi odpusti, da hodim k maši prav zaradi *njega*, očeta Savonarole; tudi danes sem šel poslušat njegovo pridigo, čeprav k črni maši. Škoda, da niste prišli že prej, slišali bi, kako lepo je govoril! Pater Girolamo je v svoji veri močnejši od smrti, povem vam, močnejši od smrti!«

»In zato ste jokali, cenjeni gospod?« z rastočim zanimanjem vpraša Sandro.

»Da, zato sem jokal, vselej jokam, ko ga poslušam ... Zdaj pa Bog z vami, slavni mojster Botticelli, oprostite, že tako sem vas preveč zadržal.«

»Le kaj bi vam oprostil! Vi mi oprostite, mojo radovednost ... sicer pa vas prosim, cenjeni gospod Jakob Benivieni, da se oglasite kdaj pri meni, verjetno veste, kje stanujem, na *Vii Nuovi*.«

Gospodu Jakobu se hvaležno zaiskrijo oči, ko poda roko slikarju. »Hvala, dragi mojster, hvala ... gotovo se oglasim ... Bog z vami!«

Sandro še nekaj hipov stoji med vrati, potem ko čustveni človek, ki ga je srečal v tako nenavadnih okoliščinah, izgine v bleščeči dnevni luči, sam pa se obrne nazaj v somrak notranjosti in se s tihimi, vendar odločnimi koraki napoti naravnost proti glavnemu oltarju, kjer menihi obhajajo umrlega brata.

Ko stopa po kamnitem tlaku med klopmi glavne ladje, gleda predse v tla, ne upa si pogledati navzgor k oltarju, da si ne bi premislil in da mu korak ne bi zastal. Šele ko se približa mrtvaškemu odru na nekaj korakov, se ustavi in počasi dvigne pogled ...

Prizor, ki ga uzre pred seboj, ga pretrese v dno duše: v krsti tik pred njim leži mrlič v beli kuti, z razpelom v sklenjenih rokah, obrnjen z nogami proti oltarju, proti vzhodu, od koder bo na poslednji dan prišel Odrešenik obudit mrtve – in na mrličev stari, pepelnato sivi, pergamentni obraz, prav na njegove zaprte veke, sije sončni žarek, ki pada v cerkev skoz okroglo okence v apsidi; na levi in desni strani katalfalka stojijo menihi in pojejo, kakih dvajset, morda trideset ali več jih je, drug drugemu so podobni v svoji črnini, prišlec jih ne zmoti, maša se bliža koncu – ampak najbolj pretresljiv, do krika presunljiv je *njegov* lik, namreč temna postava priorja Girolama Savonarole, ki stoji sredi med obema vrstama menihov, malce višje, na stopnicah pred oltarjem stoji razprtih rok kakor Kristus, tako da ga prišlec prvi hip zagleda

zgolj kot silhueto pod slepečim sončnim žarkom, poslanim z neba k umrlemu, nad katerim silhueta bdi kakor senca velikega ptiča z razpetimi krili; in pretreseni Sandro se naslednji hip sreča z *njegovimi* očmi, s sijočimi zublji tega premočnega pogleda, od katerega se mora brž odvrniti, saj gorí kakor plamen strašnega, odrešujočega angela, ki se sklanja nad truplom, da bi s svojim temnim objemom prekril sólo smrt!

Sandro se mahoma zave, da je samovoljno vdrl v posvečeni prostor sredi zadušnice za umrlim menihom in da stoji tik pred mrličem, ki ga ni niti poznal, zato se brž prikloni in pokriža ter se vrne med klopi v glavni ladji, kjer zmoli očenaš in zdravomarijo ter skuša zbrati svoje misli, da bi si pojasnil prizor na oltarju in premislil, kaj se danes v njem pravzaprav dogaja. Menihi ponavljajo refren *miserere nobis* in zdi se, kakor da ne bodo nikoli prišli do sklepnega *dona nobis pacem*, zdi se, kakor da se je čas ustavil ne samo umrlemu, ampak tudi živim, ujetim v ris človekove smrti.

Zdaj Sandro ve in čuti, da ga je danes nekaj ranilo v dno duše, nekaj hujšega od nesrečne ljubezni, morda celo od sovrašтва, vojne, bolezni ... in čeprav si še ne zna razložiti, kaj je to, bi nemara temu lahko rekel *misel, da pomlad nič ne šteje*. In medtem ko v temnem božjem hramu odmevajo ponavljajoče se molitve, ki naj bi umrlemu zagotovile varno pot v nebesa, začne pretreseni Sandro v duši iskati lepe trenutke svojega življenja, kajti v tem trenutku stiske, ko sluti, da čez lepoto sveta pada smrtna senca, si zaželi *lepih* podob, bodisi resničnih bodisi naslikanih ali samo sanjanih, ki so mu vedno pomagale živeti, in tudi zdaj, ko zapre oči, jih spomin znova obuja iz teme in pozabe, najprej tiste iz zadnjih let, na primer, kako ga je lani, ko je slikal *Marijino oznanjenje*, obiskoval prijazni gospod Francesco Guardi, naročnik slike, ki je prihajal vsako popoldne po siesti in se z njim veselil ob vsaki novi potezi ter ga spraševal, kaj pride na vrsto jutri: Marijin obraz, Gabrielovo krilo, bela lilija, visoko drevo, grad v daljavi ...? Ali pa, če Sandro potuje še dlje nazaj po dvoranah spomina, pred njim znova oživi prizor, kako sta s Peruginom takrat na sprehodu v okolici Lorenzove vile v Spedalettu, kjer sta sli-

kala mitološke motive, favne in nimfe, presenetila trop mladih deklet, ki so se kopale v gozdnem tolmunu, in je Perugino rekel: »Glej, Sandro, maloprej sva jih naslikala v vili, zdaj pa so že tukaj!« ... In če potuje še dlje nazaj v preteklost, vse do radostne mladosti, sreča *njo*, ki v beli *gamurrini* kakor kraljica stopa po travniku, polnem dišečih rož ... In če skuša seči v duhu še nazaj, onkraj samega spomina, k začetku, se mu prikaže dragi obraz prezgodaj umrle matere, ki velika kot nebo zre vanj z nežno ljubeznijo. – Zdaj vem! vzklikne v duši Sandro: vse lepe obraze, vse nebeške oči sem iskal in slikal zato, da bi uzrl materin obraz, da bi znova srečal njene mile oči!

Medtem je maše konec, pokrov krste zaprejo, da votlo zabobni po cerkveni ladji, bratje menihi si čez glave poveznejo kapuce, štirje dvignejo krsto na ramena, prvi gre za pokojnikom prior, oče Girolamo, kakor vodnik in varuh pokojne duše, za njim pa se v sprevodu drugi bratje spuščajo po stopnicah v kripto, drug za drugim izginjajoč v podzemlje, tako da Sandro kmalu ostane sam zgoraj v cerkvi.

Ko premišljuje o svojem življenju in delu, ga presenetijo misel, da še nikoli ni naslikal križanja! – Ob tolikih oltarnih podobah, ob vseh madonah, angelih in svetnikih še nikoli nisem naslikal Njega, samega Kristusa na križu! – Botticelli skoraj ne more verjeti, da se tega ni že prej domislil. Potem se spomni, da so ga pred kakim letom prosile sestre magdalenke, naj jim naslika križanje z Marijo Magdaleno, seveda, ko bo imel čas, saj se nič ne mudi. Ampak zdaj je sam začutil, da se je začelo muditi, nima več toliko časa, da bi ga zapravljal za nepomembnosti ...

S temi mislimi Sandro vstane iz cerkvene klopi, stopi h kapeli Svetega Eligija in potegne pregrinjalo z *Marijinega kronanja*: zdaj je tu, velika oltarna podoba, ki jo je delal od lanske jeseni, postavljena v marmorno nišo, kajpada povsem takšna kot včeraj, vendar se je zanj, ki jo je naslikal, medtem bistveno spremenila. Nasloni se na hladno steno in z očmi sledi posameznim prizorom na sliki, podobno kot že ponoči v sanjah, vendar lahko zdaj v budnosti kritično pre-

soja svoje delo. – Predvsem je na sliki preveč zlata, preveč razkošja, premišljuje Sandro, toda če bi se ravnal po željah zlatarskega ceha, bi ga bilo še več! Poleg tega so štirje svetniki preveliki: resda stojijo v ospredju, toda linearna perspektiva, ki jo v našem času tako častimo, še zdaleč ni vse, saj so že stari dobro vedeli, da je duhovna perspektiva pomembnejša od materialne, kakor je resničnost pomembnejša od videza. S plešočimi angeli sem sicer lepo nakazal globino nebes, vendar se nebesa veliko lepše kakor v globinski perspektivi odražajo na njihovih srečnih obličjih, ko zrejo Boga in Marijo ter se spreletavajo krog njiju. Še najlepši, najbolj *resničen*, pa je tisti plešoči angel, ki je pozabil celo na radostni ples in ki zdaj, ožarjen s Svetim Duhom, ves očaran strmi v vzvišeni prizor Marijinega kronanja sredi nebes.

Zatopljen v te misli, Sandro pozabi na čas: morda mine pol ure, morda več, medtem ko premišljuje, kaj bi moralo biti drugačno na njegovih slikah ... in nenadoma začuti roko na rami. Obrne se – in otrpne od presenečenja, od strahu: saj pred njim stoji sam častiti oče Girolamo Savonarola!

Še maloprej demonični angel varuh umrlega meniha se zdaj blago, očetovsko nasmehne in iz oči mu zasije neka posebna, razumevajoča milina, ko reče: »Veseli me, da sva se srečala, Sandro Botticelli.«

Slikar je za hip tako zmeden, da še pozdraviti ne zna, kot bi se spodobilo, in ko mu prior krepko stisne roko, nerodno prikima, namesto da bi se priklonil.

»Videl sem, da ste jo včeraj namestili,« reče prior in pomigne gor k sliki.

»Da,« dahne Botticelli. »Vam ... je všeč, častiti oče Savonarola?«

Prior ne odgovori takoj, najprej se malce oddalji od slike, premeri jo podolgem in počez, potem se ji približa, podrobno si ogleduje štiri svetnike, posebej ga zanima njegov osebni patron sveti Hieronim, nato malce prikima in spet premišljuje.

Botticelli nestrpno čaka, kaj bo strogi pater rekel, zlata nebesa so zdaj ravno prav osvetljena ... in potem, ko prior še vedno molči, Sandro še enkrat vpraša: »Se vam zdi lepa?«



Savonarola pa, namesto da bi odgovoril, se spusti na kolena pred oltarjem v kapeli in sklene roke v molitev. Sandro ne ve, kaj naj si misli, ali naj tudi sam poklekne in moli, vendar rajši čaka stoje in se nestrpno prestopa, ne vedoč, kaj bo sledilo. Sicer pa sluti, kaj mu bo rekel strogi in poduhovljeni prior. Res bi bilo čudno, če bi pohvalil to razkošno sliko, četudi na njej niso upodobljeni donatorji.

Slednjič Savonarola vstane in se vrne k Botticelliju. Zazre se vanj s sijočim, predirnim, a še vedno blagim pogledom, zato se Sandro toliko bolj prestraši, ko zasliši njegove stroge, skoraj ukazujoče besede:

»Preveč je lepa, preveč!«

– Kaj pomeni ta strogost? Je to ukaz, naj sliko snamem? Ali zgolj namig za moje prihodnje delo? Me strogi prior graja? Ali me je vendarle na svoj način pohvalil? se sprašuje Sandro in sam ne ve, kaj naj odvrne tem strastnim očem sredi orlovskega obraza.

Vendar Savonarola niti ne pričakuje slikarjevega odgovora, ampak se naglo poslovi z istim skrivnostnim nasmeškom, s katerim je presenetil Sandra ob prihodu, in se s strumnimi koraki napoti vzdolž glavne ladje do vratc za oltarjem, ki vodijo v zakristijo.

– Seveda je bila to graja, si reče Sandro, kako sem sploh lahko pomislil, da bi me lahko pohvalil! Sicer pa, kakor da bi oče Girolamo bral moje današnje misli ...

V glavi začuti rahlo omotico, zrak v cerkvi se mu zazdi pregost, somrak preteman, zato ne okleva in se nemudoma, ne da bi se še enkrat ozrl k sliki, napoti k izhodu, ven na plano.

Trg pred cerkvijo je poln različnih glasov: na enem koncu se otroci igrajo *calcio*, kričé se podijo za žogo, na drugem se prepirata kočijaža, kdo je komu odvzel stranko, na tretjem mladenič igra na piščalko, na četrtem branjevke ob stojnicah ponujajo svoje blago, na vodnjaku sredi trga grulijo golobi ...

– O, življenje! vzdihne Sandro. Nikoli potešeno življenje!

Pri bližnji stojnici kupi funt koruze, poišče prazno klopco v senci dreves in začne krmiti lačne ptiče. Pomirja ga, ko gleda, kako se mali požrešni krilatci zgrinjajo krog njega, in medtem ko jih hrani, premišljuje o tem, da bo zdaj prav zares sprejel naročilo sester magdalenk in naslikal svoje prvo *Križanje*.

– Najlažje ga bom upodobil kot videnje, premišljuje Botticelli, saj ne vem, ali bi znal postaviti križ na zemljo ... za prvič bi bilo boljše, da bi rasel v nebo izza obzorja, na zemlji pa bi stala Marija Magdalena, na Kristusovi desni ... ampak kdo bi bil na levi strani? Morda Janez Krstnik, zavetnik našega mesta. Pomembno je seveda tudi, kdo bi v duhu videl križanje. Janez ga sam ni doživel, že prej je bil ob glavo, seveda pa ga je v duhu videl, saj je napovedal, da za njim, ki krščuje z vodo, prihaja tisti, ki krščuje z ognjem ... in to je lahko samo Kristus. Nemara bi bilo najboljše, če bi videla križanje Magdalena ... seveda kot svetnica, spokornica, kot izmučena puščavnica, ovita z dolgimi lasmi, kot na pretresljivem Donatellovem kipu v Krstilnici. Toda ali bom sploh zmogel naslikati Kristusa? Morda bi za svoje prvo *Križanje* rajši upodobil celotno Sveto Trojico: Očeta zadaj med angeli v nebesih, Sina spredaj na križu in Svetega Duha kot goloba med njima ... da, lažje bom naslikal Trojico kot samega trpečega Jezusa. Predvsem pa moram paziti, da spet ne bodo zemeljske osebe večje od nebeških, tudi če bi perspektiva to zahtevala. Takrat ko sem se pogovarjal z magdalenkami, so omenile, če se prav spominjam, da bo donator tega oltarja ceh zdravnikov in apotekarjev, verjetno bodo hoteli imeti tudi nekaj zlata na sliki, vendar čim manj, zlato naj se sveti le v svetih avreolah, torej v čistem duhovnem pomenu, ne pa tako, da najprej zagledaš zlato, potem šele križ. In kar se tiče upodobitve donatorjev, se bodo morali pač sprijazniti, da jih bo zastopal njihov patron, arhangel Rafael ...

Sence se daljšajo, ura se bliža tretji. Botticelli, ki zdaj že skoraj do potankosti vidi pred seboj prizor križanja, kakor ga bo pozneje res naslikal, s kotičkom oči opazi tri gospode, ki so očitno namenjeni v cerkev Svetega Marka. Nekam znani

se mu zdi, ko se dotaknejo njegove zavesti, in v naslednjem hipu se zave, da so predstavniki zlatarskega ceha, ki so prišli pogledat sliko, za katero so odšteli lep kupček zlatih florintov. Sandro se mahoma prebudi iz zamaknjenja, vstane s klopce, strese preostalo koruzno zrnje golobom in pohiti h gospodom, da bi jih sprejel že na cerkvenem pragu in jih, kakor se spodobi, sam popeljal do *Marijinega kronanja*.



# Človeški in zlati rez

(iz Brunovih zapiskov)

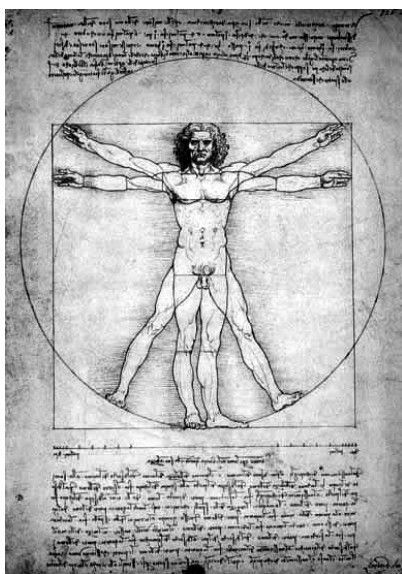


Na kovancu za en evro je odtisnjen Leonardov Človek, *Anthropos*, razpet v kvadratu in krogu. Če si ga ogledaš skozi lupo, opaziš, da je – drugače kakor na izvirni Leonardovi risbi, ki jo hrani beneška *Accademia* – tisti v kvadratu videti v ospredju, medtem ko je oni »drugi«, v krogu, malone skrit za »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, 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 spodrsaljaja je verjetno prišlo zaradi namenoma poudarjenega reliefa na kovani površini, ki naj bi zagotovil prepoznavnost podobe. Na izvirni mojstrovni risbi te simbolne »enostranosti« seveda ni, saj lahko brez težav beremo Leonardov simbol človeka (mojster, ki je sam pisal zrcalno, bi nam najbrž dovolil, da v nadaljevanju pišemo *človeka* z malo začetnico) v *obeh* pomenih, »krožnem« in »kvadratnem«, nebeškem in zemeljskem. Renesančni človek se je imel za »sponko sveta«, že Marsilio Ficino ga je imenoval *copula mundi*, pojmoval ga je kot vez med zemljo in nebom, med »višjim« in »nižjim«; in kar je nižje, je enako višjemu ... čeprav višje v nekem »višjem« pomenu vseskozi ostaja višje in ne more biti podrejeno nižjemu.

Kakorkoli že, nastop Leonardovega človeka na evropski denarni enoti pomeni, da je njegova krožno-kvadratna narava prisotna v samem »bistvu« Evrope, v srčiki »evropskega duha«. Zakaj? V čem je ta »štiriročni« in »štirinožni« *anthropos*, ki nas od daleč skoraj bolj spominja na kakega indijskega Šivo kot na emblem združene Evrope, značilen ali

celo bistven za zahodno civilizacijo? Čeprav se nam morda zdi, da že vnaprej poznamo odgovor na to vprašanje, se vseeno potrudimo in poskušajmo odgovoriti nanj malce bolj temeljito – z upanjem, da Evropa ni utemeljena na nerešljivi »kvadraturi kroga«.

Najprej si podrobneje ogledjmo samo Leonardovo risbo. Glava krožno-kvadratnega človeka je nedvomno ena sama, mirujoča, premišljujoča; en sam je tudi osrednji del telesa, ki pa tam, kjer iz njega rasejo 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



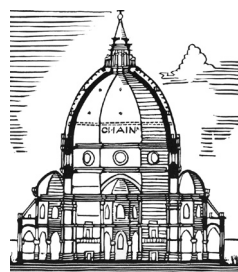
da se s prsti dotika obeh navpičnih stranic kvadrata. Že tu se lahko vprašamo: ali človek s svojim somerjem (višina od peta do glave je enaka širini razpona rok) določa geometrijo kvadrata ali pa je z njo določen, recimo, v »božjem načrtu«? Običajno mislimo, da velja slednje, vendar se renesančnikom to ni zdelo povsem samoumevno ... Drugače kot kvadratni človek pa je njegov krožni »dvojnik« nekoliko privzdignil roki, da bi dosegel obod, in zazdi se nam, kakor da želi

zaobjeti ves *orbis coeli* in da se ob tem veseli, saj takšna človeška kretnja izraža veselje, radost, morda celo zanos – čeprav njegov obraz ostaja zazrto negiben. Krožnemu človeku sicer ne bi bilo treba razkročiti nog, saj bi lahko stal na dnu kroga, prav tam, kjer njegov dvojnik stoji na dnu kvadrata (kajti spodaj, na sredini, se kvadrat in krog stikata), a jih je vendarle razkročil, pri čemer gotovo ni naključje, da imata »oba« človeka levo stopalo obrnjeno vstran: zdi se, kakor da krožni človek poskuša z nogami zavrteti nebesni krog, medtem ko kvadratni človek z asimetrično postavitvijo nog še bolj trdno stoji na ravni zemeljski površini.

In še nečesa nikakor ne smemo prezreti: kvadratni človek s svojo križno razpetostjo *razpolavlja* kvadrat, ki je simbol (*sýmbolon*, »spojka«) stvarstva – in ravno ta razpolovljenost, izgubljena in v simbolu znova iskana celovitost, je prva in obenem tudi poslednja nepopolnost sicer »kvadratno« popolnega sveta. V križišču obeh parov razpolovnic kvadrata, navpične in vodoravne ter dveh diagonalnih, je človekovo *spolovilo*, »zemeljski cvet«, medtem ko je v središču kroga, znotraj katerega se »vrti« nebesni človek, njegov popek, božanski *omphalos*, ki pred rojstvom (in morda tudi po smrti, znova?) človeka povezuje z »neбом«, s tisto presežnostjo, ki mu za življenja ves čas uhaja. Pa še to: gledano s stališča kvadrata, je popek približno v »zlatem rezu« med človekovim temenom in petami; gledano s stališča kroga pa je spolovilo približno v »obrnjenem zlatem rezu« človekove vertikale. Spolovilo razpolavlja tudi diagonalo kvadrata; spomnimo se, da je njena dolžina kvadratni *koren* dvakratne dolžine stranice, in ob tem seveda pomislimo, da prav iz korena oziroma korenin zraste drevo, novo življenje; še več, iz diagonalne razpolovnice prvotnega kvadrata kot nove stranice zraste dvakrat večji kvadrat, podobno kot iz delitve celice raste živo bitje. Nič ni prepuščeno naključju ... ne nazadnje tudi oba zgornja kota kvadrata malce štrlita ven iz kroga (spodnja kota seveda precej bolj), in v tem bi morda lahko razbrali, da kvadratura kroga ni možna, vsaj na geometrični ravni ne – čeprav jo *anthropos* na »metafizični« ravni nenehno udejanja.

Leonardo je idealne proporce človeškega telesa povzel po slavnem rimskem arhitekturnem teoretiku Vitruvijju, ki je živel v »zlati dobi« cesarja Avgusta (I. st. pr. n. š.), ko se je veliko gradilo, Rim je postajal prestolnica sveta, od modrih Grkov pa je prevzel – med drugim tudi v stavbarstvu – načelo, da je človek merilo vseh stvari (*methron anthropos*); človek pa je seveda bogat v raznolikosti svojih oblik, tako snovnih kot duhovnih, in zato tudi v idealnem stavbarstvu obstaja več vrst stebrov: dorski stebri v kamnu utelešajo človekovo moč, moško lepoto in trdnost, jonski vzbujajo ugodna občutja s svojo (žensko) milino, okrasjem in skladnostjo, korintski pa naj bi s svojo ljubkostjo in čistostjo prisposodabljali devištvo; še več, Vitruvij je menil, da obstajajo simbolne povezave med stebri in človeškimi bogovi: dorski ustrezajo moški naravi Minerve, Marsa in Herkula, v jonskih prepoznamo Junono, Diano in Bakha, v korintskih pa Venero, Floro in Perzefono [gl. Ungers, v: *Rinascimento ...*, 312]. Vitruvijeve nauke in slavo je prenesel v *quattrocento* najvplivnejši teoretik zgodnjerenesancne *arte all' antica* Leon Battista Alberti in po njem je Vitruvijev delo *De architectura libri decem* postalo do konca stoletja (v tiskani obliki, kot inkunabula, je izšlo prvič leta 1486) kanonično za teorijo stavbarske umetnosti, »kakor je za teologijo kanonična Biblija« [*ibid.*].

Alberti je v knjigi *De re aedificatoria* (O stavbarstvu, 1452) in v drugih delih (*De pictura*, O slikarstvu; *De statua*, O kiparstvu, idr.) imenoval za tvorce florentinske renesanse tri genialne umetnike iz prve polovice *quattrocenta*: Masaccia, Donatella in Brunelleschija (k trojici pogosto prištevamo tudi slikarja Piera della Francesca, ki pa je ustvaril svoja največja dela v Arezzu [več o njem gl. Škamperle, 109–24]). Filippo Brunelleschi, graditelj veličastne osmerokotne kupole (1418–36) na gotski katedrali *Santa Maria del Fiore*, je gotovo največji mojster florentinskega stavbarstva. Postavitev kupole je bila tudi tehnično izredno zahteven projekt: ves čas gradnje je kupola nosila samo sebe, zgradili so jo brez



sicer običajnih lesenih podpornikov. Alberti je zelo občudoval Brunelleschijevo kupolo, ki pa s stališča nove renesančne estetike vendar še ne sodi v prerojeni »antični slog« (tj. v Albertijevo *arte all' antica*), ampak ostaja monumentalno delo tedaj že pretekle gotske umetnosti (*arte gotica*), ki jo je poleg samega Albertija ostro kritiziral tudi Antonio Filarete (1464). Gotika naj bi bila s svojim vzponom v višave pozabila na človeške mere, na idealne proporce in harmonijo, zato so jo nekateri renesančni humanisti imenovali »barbarski slog Gótov«, ki naj bi bil prepoln »čudnih domislekov«, kakor še celo stoletje pozneje beremo pri Vasariju. Renesančni esteti so gotiko zavračali med drugim tudi zato, ker se na šilastih gotskih obokih pogled »prelomi«, medtem ko po krožnih (klasičnih) obokih enakomerno drsi. O tem kritično piše tudi utemeljitelj slovenske umetnostne zgodovine Izidor Cankar v knjigi *Razvoj stila v dobi renesanse* (1936), kjer ugotavlja, da je florentinska kupola »po svoji formi (razen lanterne) in po svoji konstrukciji zrasla neposredno iz tolikanj zaničevane gotske tradicije« [Cankar (2), 9–10].

Kakorkoli že, s stališča renesančne estetike, ki je častila »antični slog«, so véliko kupolo presegle nekatere druge Brunelleschijeve stavbarske mojstrovine. Najprej je treba omeniti cerkev *San Lorenzo*, ki je postala s svojim sijajnim ritmom dvakrat sedmih monolitnih korintskih stebrov iz toskanskega sivega kamna, imenovanega *pietra serena*, poudarjenega z belino sten nad polkrožnimi loki, vzorčni primer skladne renesančne bazilike (sam Brunelleschi je nekaj let pozneje podobno zasnoval svojo drugo florentinsko baziliko, *Santo Spirito*); iz leve stranske ladje *San Lorenza* vstopimo v slovesno »Staro zakristijo«, kjer počiva nekaj članov družine Medici pod temnomodrim stropom kupolice, pod tisto »vesoljno figuro«, o kateri je (nekaj desetletij pozneje) pisal Marsilio Ficino v knjigi *De vita*; tam počivajo nekdanji vladarji, pod posnetkom zvezdnega neba, po katerem krožijo tudi zodiakalne živali kot krilati zmajčki, in če pogledaš naslikane zvezde od spodaj s kukalom, se ti za hip zazdi, kakor da gledaš prava ozvezdja, in srh te spreleti ob misli, da bi



neke noči na resničnem nebu zagledal tak horoskopski zverinjak. Med Brunelleschijevimi deli je nadalje treba omeniti kvadratno-krožno geometrijo z arkadami obdanega trga, na katerem stoji nekdanja sirotišnica *Ospedale degli Innocenti*; med krožnimi oboki skladnega pročelja te ustanove, ki jo je financiral ceh florentinskih svilarjev, je kipar Andrea della Robbia ustvaril medaljone povitih otročičev v belo-modri fajansi. In ne pozabimo na umetniško morda najpopolnejše Brunelleschijevo delo, kapelo družine Pazzi, ki stoji ob starem »Hramu spomina«, baziliki *Santa Croce*; lahko rečemo, da je v harmoničnih proporcih *Capelle dei Pazzi* (zgrajene okrog leta 1430) udejanjena renesančna ideja stavbarske lepote, ki jo je Alberti definiriral v knjigi *De re aedificatoria* (VI, 2, 156):

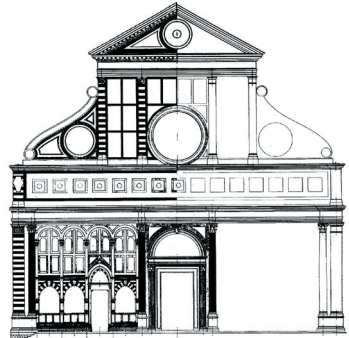
»Lepoto opredelimo kot harmonijo med vsemi [strukturnimi] členi, kot enotnost, ki jo tvorijo njeni deli in je zasnovana na nekem natančno določenem zakonu, tako da razen v njeno škodo ni mogoče ničesar ne dodati, ne odvzeti, ne spremeniti. Lepota je odvisna od koherentnega kriterija proporcionalnosti.« [cit. po: *Rinascimento ...*, 81–2.]

Ko že omenjamo *Capello dei Pazzi* in ugotavljamo njeno harmonično popolnost, se za hip ustavimo še pri nekaterih drugih značilnostih te arhitekturne mojstrovine. Iz sončne »lanterne« na vrhu kupole se širi k njenemu obodu dvanajst žarkov, izklesanih iz *pietre serene*, ki razmejujejo dvanajst okroglih okenc – morda žarki in okenca simbolizirajo dvanajst apostolov? Ali dvanajst ur dneva? Brez dvoma pa so med kapiteli toskansko-korintskih pilastrov, v dvanajstih okroglih medaljonih iz belo-modre fajanse (po florentinsko se ji reče *terracotta*) upodobljeni apostoli, ki jih je za Brunelleschijev harmonični prostor ustvaril mojster Luca della Robbia, stric prej omenjenega Andrea. Na arhitravu nad kapiteli se s šestimi krili oviti serafi izmenjujejo z medaljončki, na katerih se ritmično ponavlja podoba božjega

Jagnjeta, nevsiljiva, vendar nespregljiva. Nad preprosto lepim oltarjem ter vitrajem z upodobljeno Devico in zgornjim okroglim okencem, iz katerega zre Kristus, »Božje oko«, se bóči kupolica z »vesoljno figuro«, vendar je tu nebo slabo ohranjeno, tako da na njem skoraj ni mogoče razločiti ne zvezd ne znamenj. Posebno zanimivi pa so štirje evangelisti v »pendentivih« (»visečih« sferičnih trikotnikih), ki nosijo glavno kupolo: vsak izmed njih je upodobljen – prav tako v *terracotti*, tokrat večbarvni – v družbi s svojim tradicionalnim »simbolom«, z značilno »živaljo«, in sicer tako, kakor da živali-simboli »narekujejo« evangelistom, kaj naj pišejo. Orel drži v krempljih svojo knjigo, namreč *drugo* knjigo, ki ni napisana v grščini kot Janezova, ampak v neki drugi pisavi, podobni hebrejski, in zdi se, kakor da ptič zviška nadzoruje evangelista ter mu naroča, naj vendar prepisuje iz njegove knjige, iz tiste *prave* ... res nenavadno! Še bolj čudno je, da je knjiga lêva, simbola evangelista Marka, povsem prazna, nepopisana, kljub temu pa je odprta in lev kaže nanjo s taco, medtem ko je »običajna« knjiga, ki jo sveti Marko drži v naročju, že vsa popisana! Le kako naj to razumemo? Kot prisposodbo? Toda kaj prisposablja? Skrivnostne božje poti? Morda je kje zapisana kakšna razlaga, ne vem, toda dvomim, da je ta enigmatični simbolni jezik mogoče dokončno razložiti. Simbola preostalih dveh evangelistov, bik in človek (oziroma angel?), pa svojima piscema, Luki in Mateju, ne ponujata drugih knjig, marveč se zdi, kakor da bik kar »na pamet« narekuje svojemu evangelistu besede, ki jih Luka zapisuje, angel (oziroma človek?) pa izroča Mateju prazno knjigo – ali hoče morda s tem reči, da je samemu evangelistu prepuščeno, kaj naj vanjo zapiše?

Toda vrnimo se k renesančnim proporcem in Albertijevim idejam o popolni arhitekturi, ki jo je postavljaj nad vse druge umetnosti. Zanj je bila arhitektura najvišja umetniška znanost (ali znanstvena umetnost), ki uporablja čiste geometrijske forme, kot so krog, elipsa, premica, stožec, krogla in druge, da bi zgradila »strukturo, ki je nujna za preobrazbo naravnih predmetov v simbole duha in duše« [Ungers, *op. cit.*, 316].

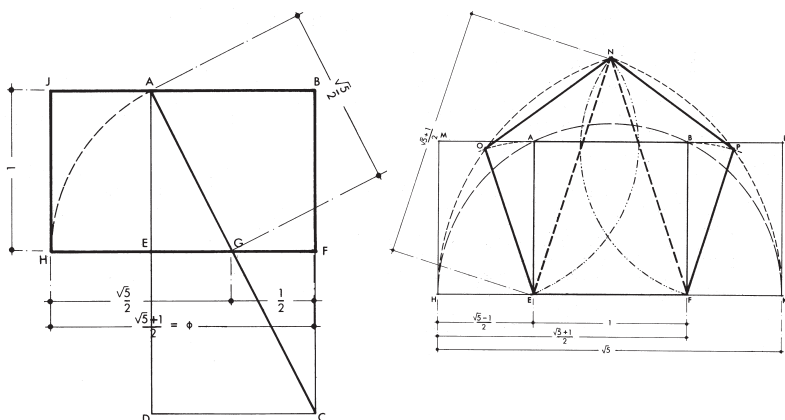
Alberti pa ni bil samo teoretik, temveč se je sam proslavil kot izvrsten arhitekt. Dalj časa je živel in ustvarjal izven Toskane, največ v Rimu, pa tudi v Mantovi in Riminiju, ki jima je vtisnil svoj pečat, v Firencah pa je njegovo najbolj znano delo marmorna fasada bazilike *Santa Maria Novella* (»Blagovest Svete Marije«); v letih 1448–70 jo je gradil po naročilu bogatega mecena Giovannija Rucellaia, kateremu je narisal tudi načrte za njegovo veliko mestno palačo. Skladna lepota te fasade emanira iz pravih razmerij in proporcev, iz »skrite«



matematične harmonije, ki jo je Alberti vnesel vanjo [gl. tudi: Škamperle, 104–5]. Morda se sliši banalno, toda *in ultima analysi* gre za to, da sta, na primer, višina zgornjega arhitrava, tj. tistega pod trikotnim timpanonom, in višina srednjega arhitrava, tj. napušča med »frizom kvadratov« nad portalom in volutno obrobjenim nadstropjem »treh krogov« – umerjeni po *zlatem rezu*. A to ni edini zlati rez na slavni fasadi, drugega lahko najdemo v razmerju med višino že omenjenega napušča (oziroma celotnega pravokotnega »glavnega modula« fasade) in višino polkrožnega oboka nad glavnim vhodom v baziliko; lahko bi našli še tretji in četrti primer, bogve koliko zlatih rezov je Alberti »zakodiral« v svoj načrt. Omenimo le še enega izmed likovno najbolj skritih, ki ga razberemo na fasadi šele tedaj, ko prikličemo v spomin nekatere osnovne geometrijske zakonitosti: v velikem pravokotniku, ki smo ga imenovali »glavni modul« arhitekturne mreže, je razmerje stranic  $2 : 1$ , torej ga tvorita dva skupaj zložena kvadrata; dolžino diagonale takšnega pravokotnika izračunamo po Pitagorovem izreku in znaša dolžino krajše stranice (v našem primeru navpične), pomnoženo s  $\sqrt{5}$ . Ta *koren* pa je »v osnovi« številčnega oziroma geometrijskega proporca, ki slovi kot zlati rez – kar seveda ni naključje! In ko gledamo to prelepo, s soncem obsijano fasado, na kateri se izmenjujejo členi belega in sivozelenega marmorja, se nam

ponavadi niti ne sanja o matematičnih razmerjih, ki v »ozadju« določajo njeno lepoto, vendar ta razmerja zanesljivo delujejo, povsod so skrita, v človeških umetninah, še bolj pa v božjem stvarstvu.

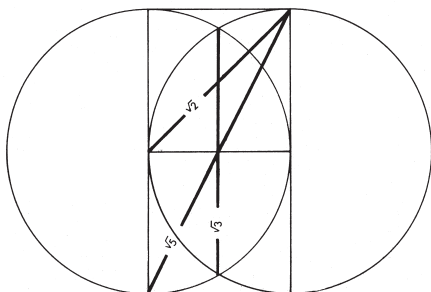
Toda kaj sploh je *zlata rez*, da ima takšno moč, tak »estetski učinek«? Kakšen je pravzaprav ta proporci, ki je deležen tolikšnega čaščenja? Da bi odgovorili na to vprašanje, si moramo najprej pojasniti razliko med razmerjem (odnosom) dveh količin in proporcem, saj ta dva pojma pogosto zamenjujemo. Matematična razmerja med dvema ali več števili zapisujemo kot ulomke, »racionalna števila«, na primer razmerje  $a : b$  kot ulomek  $a/b$ . Ulomek izraža preprosto razmerje med števili (oziroma geometrijskimi pojmi, dolžino, površino itd.), medtem ko razmerje dveh ulomkov (tj. »ulomek ulomkov«) izraža *proporc*, sestavljeno razmerje, na primer  $a : b = c : d$ . Pri tem obe razmerji nista nujno povezani z enačajem, čeprav v našem primeru sta. Klasiki so razlikovali dve vrsti proporcev: »diskontinuirane« (takšen je pravkar navedeni) in »kontinuirane«, ki jih formalno zapišemo  $a : b = b : c$ . V kontinuiranem proporcju se zadnji člen prvega razmerja ( $b$ ) »nadaljuje« kot prvi člen drugega. (Na neformalni ravni tak proporc pogosto nastopa kot *analogija*, na primer v Platonovi prisposodbi o votlini: odnos med sencami in stvarmi je analogen odnosu med stvarmi in idejami.) Zlata rez pa je posebna oblika kontinuiranega proporca, ki ga zapišemo z aritmetično enačbo  $a : b = b : (a+b)$ , to pa, izraženo v jeziku geometrije, pomeni naslednje: dve daljici, krajša  $a$  in daljša  $b$ , sta v proporcju zlatega reza, kadar je razmerje med prvo in drugo enako razmerju med drugo in vsoto obeh. Če za dolžino daljice  $a$  izberemo vrednost 1 (na naši levi skici je to osnovnica kvadrata AB), potem ima navedena enačba rešitev za dolžino daljice  $b$  v »zlatoreznem«, »iracionalnem« številu  $\Phi$ , ki znaša 1,6180339 ..., natanko  $(\sqrt{5}+1)/2$  (na skici je to osnovnica pravokotnika JB). Število  $\Phi$  obenem izraža tudi dolžino diagonale enakostraničnega peterokotnika, če je dolžina njegove stranice 1 (gl. našo desno skico).



V razpravah o zlategem rezu pa se običajno vzame *vsoto* daljic  $a+b$  za izhodiščno »enoto« z vrednostjo  $1$ ; v tem primeru sta obe daljici, krajša  $a$  in daljša  $b$ , seveda manjši od  $1$ , tako da lahko rečemo, da je »enota« prerezana z *zlatim rezom* na dva nesimetrična in medsebojno tudi »iracionalna« (inkomenzurabilna, »neulomljiva«) dela, prvi ( $a$ ) z dolžino  $1/\Phi^2$ , drugi ( $b$ ) z dolžino  $1/\Phi$ . Število  $\Phi$  je torej pri zlategem rezu ključno in bržkone ni naključje, da je iracionalno, po čemer je v sorodstvu (vsaj daljnem) s številom  $\pi$ , ki znaša  $3,14159 \dots$ , torej z razmerjem med obsegom in premerom kroga, ki s svojo iracionalno »nesorazmernostjo« onemogoča matematično rešitev problema »kvadrature kroga«. Odnos med številoma  $\Phi$  in  $\pi$  je »proporcionalno« *analogen* odnosu med »zlatim« in »človeškim« rezom, če slednjega razumemo v smislu Leonardove risbe *anthroposa*, razpetega med krogom in kvadratom – toda kaj pravzaprav *pomeni* odnos med  $\Phi$  in  $\pi$ , ostaja skrivnost. Je tudi sam iracionalen kot njegovi »sestavini«? Morda. (Prej smo morali reči, da je popek, ki je v središču Leonardovega človeka-v-krogu samo *približno* v zlategem rezu višine človeka-v-kvadratu, pri čemer gre seveda za istega človeka. Matematično izraženo, to pomeni, da razmerje med  $\Phi$  in  $\pi$  *približno* ustreza enačbi:  $\pi = 4/\sqrt{\Phi}$ , kar naj bi bili vedeli že stari Egipčani pri gradnji piramid [Lawlor, 76]). Morda pa se v nesorazmerju med popolnostjo zlatega reza in nepopolno človeško razpolovljenostjo, katere vidik je tudi nerešljiva raz-

petost človeka med kvadratom in krogom, skriva »božja previdnost«, ki jo človeški um, naj bo še tako sijajen, kot je bil Leonardov, nikoli ne bo mogel povsem doumeti?

Precej razumljivejša je sorodnost med *koreni* prvih nekaj naravnih števil, namreč aritmetične in obenem geometrijske povezave med iracionalnimi števili  $\sqrt{2}$ ,  $\sqrt{3}$  in  $\sqrt{5}$  (bolj poredkoma se jim pridruži  $\sqrt{7}$ , preostala naravna števila med 1 in 10 pa imajo racionalne korene ali so pri korenjenju razstavljiva:  $\sqrt{1} = 1$ ,  $\sqrt{4} = 2$ ,  $\sqrt{6} = \sqrt{2} \times \sqrt{3}$  itd.), o čemer dokaj obširno piše in napisano tudi geometrijsko ponazarja Robert Lawlor v knjigi *Sacred Geometry* (Sveta geometrija, 1982).



Kot smo že omenili,  $\sqrt{2}$  po diagonali razpolavlja kvadrat in ga obenem »podvoji« (ter nadalje »pomnogoteri«), če nad diagonalo narišemo nov, po površini dvakrat večji kvadrat. Drugi iracionalni koren,  $\sqrt{3}$ , premeri diagonalo kocke, na ravnini pa ga narišemo z ravnilom in šestilom, če v kvadratu z diagonalo dolžine 2 zapičimo šestilo v enega izmed njegovih kotov, »prenesemo« polovico diagonale na stranico (ki meri  $\sqrt{2}$ ) in potem tako dobljeno točko na stranici povežemo z drugim kotom kvadrata: med tema točkama je razdalja  $\sqrt{3}$ . »Koren iz tri«, ki ga lahko, če imamo bujno domišljijo, simbolno povežemo s samo sv. Trojico, izraža višino še enega »mističnega« geometrijskega lika, »ribjega mehurja« (*vesica piscis*), ki nastane kot presek dveh enakih, do polovice prekrivajočih se krogov. Lawlor nas spomni, da lahko prepoznamo obliko *vesicae* oziroma »mandorle« v avri, ki obdaja vsevladarja Kristusa na enem od kamnitih reliefov katedrale v Chartresu, mi pa lahko dodamo, da tudi v Firencah najdemo

takšno »mandljasto« avro, s katero je renesančni umetnik Andrea Orcagna obdal blaženo Devico, ki jo je izklesal nad vhodom v visoko, stolpu podobno cerkev Orsanmichele.

Toda *zakaj* zlati rez tako ugaja očem in duhu, tega si pravzaprav ne znajo odgovoriti niti največji učenjaki, čeprav so znane nekatere izjemne lastnosti števila  $\Phi$ , npr.:  $1 + 1/\Phi = 1 \times \Phi = \Phi$ ,  $1 + \Phi = \Phi \times \Phi = \Phi^2$ ,  $\Phi + \Phi^2 = \Phi \times \Phi^2 = \Phi^3$  idr. Poleg tega razmerje  $1 : \Phi$  po nekem nepojasnjem »naključju« približno ustreza razmerju med dvema zaporednima Fibonaccijevima številoma. Gre za zaporedje, ki ga je odkril Leonardo Fibonacci iz Pise v 13. stol. in pri katerem je vsak naslednji člen vsota dveh prejšnjih. Če npr. začnemo zaporedje tako, da izberemo za prva dva člena število 1, dobimo: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89 ... – in potem lahko ugotovimo, da je razmerje dveh poljubnih zaporednih členov,  $n : (n + 1)$ , če je  $n \geq 2$ , približno enako razmerju  $1 : \Phi$ . Fibonaccijeva števila in obenem zlatorezno število  $\Phi$  najdemo tudi v nekaterih naravnih oblikah (približno, seveda, saj narava ni idealni svet geometrije), na primer v spiralni strukturi semen sončničnega cveta ali v cvetovih nekaterih kaktusov, in sicer tako, da  $\Phi$  izraža »prirastek« logaritemske (tj. raztezajoče se) spirale v vsakem novem krogu, ki ga opiše spojnica med središčem in »krakom« spirale [gl. Lawlor, 57 in 67]. Najbolj znani primer tega presenetljivega proporca, ki se tudi najbolj ujema z matematično vrednostjo števila  $\Phi$ , je morski polž z latinskim imenom *nautilus pompilius*, ki ga srečamo tudi v indijski mitologiji kot enega od stvariteljskih »instrumentov« plešočega boga Šive [gl. prav tam]. Zato gotovo ni naključje, da so ljudje že zgodaj v zgodovini prepoznali izjemnost tega proporca, ki se »skriva« v naravi. Baje so že Egipčani pri gradnji svetišč in piramid upoštevali zlati rez, Grki so ga še posebno radi vrezovali v kamen, Johannes Kepler pa je menil, da geometrija vsebuje »dva velika zaklada, Pitagorov izrek in zlati rez« [ibid., 53]; tudi Piet Mondrian, mojster proporcev med modernimi slikarji, je v svoje abstraktne kompozicije,



sestavljene iz črt in barvnih ploskev, pogosto skrili zlati rez [gl. Muhovič, 319–27]; in navsezadnje še dandanes mnogi oblikovalci rišejo okna ali knjižne opreme najraje (četudi pogosto nezavedno) v zlatoreznem proporcu, pri čemer nekateri morda sploh ne poznajo Vitruvijeve in Albertijeve teorije idealnih proporcev, niti ne vedo, kako se izračuna število  $\Phi$ .

Robert Lawler v *Sveti geometriji* malce spekulativno trdi, da »lahko v človeškem telesu odkrijemo metafizični pomen števila  $\Phi$ , ki ga implicira klasični izrek, da je *človek merilo vseh stvari*« [Lawlor, 59], in dodaja, češ da »popok deli človeško telo v skladu z zlatim rezom« [*ibid.*] – kar pa, kot lahko sklepamo iz že povedanega, spet ne drži povsem, ampak le približno. Nadalje Lawler ugotavlja, da se popok v času človekovega razvoja od dojenčka do odraslosti proporcionalno »dviga« po telesu navzgor, saj »ob rojstvu deli otroka ravno na polovici, v obdobju zorenja pa se približuje točki delitve po številu  $\Phi$ « [*ibid.*], in to naj bi odražalo tudi otrokovo duhovno rast od zemeljske razpolovljenosti k nebeški popolnosti, zapisani v zlatem rezu. Ob teh spekulacijah se morda lahko skeptično nasmehnemo, očitno pa je, da ima prav *popok* zelo pomembno vlogo v geometriji človeških proporcev. Ob tem se spomnimo na srednjeveške mistike »omfaloskope«, ki so ure in ure meditirali tako, da so zrl v lastni popok, o čemer poroča Mircea Eliade v svoji knjigi o jogi, »poti nesmrtnosti in svobode«.

Brez poprej znanega odgovora na vprašanje, zakaj ima zlati rez ravno vrednost  $\Phi$ , ni mogoče odgovoriti na drugo, nič manj zanimivo vprašanje, zakaj sta oba znamenita reza, »zlati« in »človeški«, *različna* in v čem je bistvo njune različnosti. Ali se v njej skriva kakšna temeljna zakonitost stvarstva? Gotovo je njuna kvalitativna, »metafizična« različnost globlja od zgolj kvantitativne razlike med dvema iracionalnima številoma,  $\Phi$  in  $\pi$ , ki izražata »reza« na aritmetični ravni, vendar ni jasno, kakšen je pravzaprav njen globlji pomen.\*

\* O kvalitativnem, »metafizičnem« odnosu med številoma  $\Phi$  in  $\pi$  piše tudi hrvaški filozof Ćiril Ćoh v knjigi *Skriveno lice kroga* (2003). Njegova varianta »kvadrature kroga« je sicer zanimiva, vendar menim, da gre v implikacijah malce predaleč.



Morda je treba iskati odgovor v »ustvarjalni« asimetriji zlatega reza nasproti zgolj »repetitivni« simetriji preproste delitve; vendar tudi »človeški rez« ni zgolj preprosta delitev kvadrata, kajti za površinsko simetrijo *anthroposa* se skriva globinska asimetrija, ki na Leonardovi risbi ni nakazana samo z asimetrijo človekovih stopal, temveč tudi – in predvsem – z »asimetričnim« odnosom med nebesnim krogom in zemeljskim kvadratom, ki ju človek povezuje. Ali gre torej za različnost med dvema »asimetrijama«, božansko in človeško? Vprašanje ostaja neodgovorjeno.

V zborniku *Renesančne mitologije* (2002) Igor Škamperle pravi, da se je renesančna estetika razvijala po dveh poteh, ki naj bi imeli tudi različne zgodovinske vire: prva je »albertijevska estetika, ki gradi na proporcijah in konstrukciji« in izvira iz pitagorejske tradicije, a tudi iz poznosholastičnega aristotelizma, in vanjo poleg Albertija »umestimo tudi Brunelleschija, Masaccia, Piera della Francesca, matematika Luca Paciolja in njim sorodne avtorje«, – drugo smer renesančne estetike »pa lahko povzamemo s skupnim pojmom erosa«, pri čemer gre za »navdihnjeno ustvarjanje v stanju zanosa ali ugrabljenosti od erosa kot univerzalne moči, ki nas povede v pragozd simbolov, v katerem so vse stvari povezane s skrivnostnimi vezmi in druga drugo odsevajo«, in ta druga pot »je s Ficinom, Botticellijem in Rafaelom zaznamovala celo svojo in še naslednje generacije ...« [Škamperle, *op. cit.*, 67–8]. V tej analizi je Škamperle lucidno izrazil »dialektično« napetost renesanse med umirjenim, »racionalnim« čaščenjem kozmične harmonije in pesniškim, »erotičnim« doživljanjem lepote sveta ter spoznanjem sorodnosti človeškega genija z božanskim stvarnikom. Nemara pa ni odveč dodati, da sta v renesansi obe ustvarjalni poti bistveno »apolinični«, saj sta tudi Botticelli in Rafael častila proporce, po drugi strani pa sta obe tudi »erotični«, saj na primer Brunelleschijevi ali Leonardovi proporciji niso zgolj »neživa« matematična določila (kajti šele v novem veku je postala matematika neživ »skelet« sveta), temveč se v njih zrcali struktura *živega* uma, ki »erotično« spoznava in obenem tudi ustvarja lepoto

stvarstva. V nekem globljem pomenu je dobro umerjena harmonija proporcev ravno tako erotična kakor ples treh Gracij.

Ko smo že pri distinkcijah, bi želel ob koncu tega eseja opozoriti še na nekaj pomembnih razločevanj. Če rečemo, da je bila »umetnost proporcev«, tj. večšina skladanja posameznih členov v harmonično celoto, bistvena značilnost renesančnega genija, moramo tudi povedati, za *katere* proporce gre. Navsezadnje bi tudi za srednjeveško romaniko, zlasti za romansko arhitekturo, lahko rekli, da je bila umetnost proporcev (četudi bi se strinjali z renesančnimi esteti, češ da je bila gotika, ki je romaniki sledila, obdobje »disproporcev«). V čem je torej razlika med romaniko in renesanso? Ne prva ne druga nista preprosti ponovitvi antične umetnosti proporcev; romanika je iskala predvsem *božje* proporce, renesansa pa je odkrila *človeške* proporce. Kadar govorimo o proporcijah, je treba poudariti, da v renesansi ne gre zgolj za ponovitev antičnega čaščenja harmonije, ki so jo odkrivali pitagorejci in Platon v razmerjih med števili oziroma idejami. Ficinov »božanski Platon« je seveda imel izjemen vpliv na renesančnega duha in umetnost – med drugim z naukom o »idealnih telesih« v *Timaju* kakor tudi z mislimi, ki jih je zapisal v *Filebu*, da je večna lepota prisotna v geometrijskih likih, premici in krožnici, kvadrin in kroglih (*Philebos* 51C) – vendar v platonski vesoljni harmoniji človek *ni someren* (ni »proporcionalen«) z bogom, demiurgom, kaj šele z najvišjo idejo Dobrega! Za Platona človek nikakor ni »merilo« sveta idej, ampak ravno nasprotno: presežne ideje so merilo vsega bivajočega, tudi človeka. V klasičnem platonizmu še ni »sorazmerja« med bogom in človekom, saj se »zblížata« (sicer po povsem drugi poti) šele ob koncu antike, namreč s krščanstvom, z božjim učlovečenjem v Kristusu. V krščanstvu pa je, paradokсно, bližina obenem oddaljenost, tujost, presežnost – in ta paradoks »oddaljene bližine« opredeljuje duhovnost celotnega krščanskega srednjega veka. Izrazito je razviden v romaniki, ki je bila prvi (neuspeli?) poskus »vračanja« k véliki antiki: kako »paradokсно« deluje trpeča

figura Križanega v čistih proporcih kake romanske bazilike, v njeni božanski, brezčasno lepi harmoniji! Gotika, ki je sledila, je bila silna, veličastna »ukinitev« romanskih proporcev: paradoks bližine in daljave, protislovje med zemeljskim trpljenjem in nebeško blaženostjo, je poskušala razrešiti z vzponom duha *navzgor*, k svetlobi, s *prelomom* obokov.

Renesansa pa je že »na drugem koncu« krščanske človeško-božje drame: Leonardov *Anthropos*, človeški genij v svoji kvadratno-krožni dvojnosti, vsekakor *je* »someran« svojemu bogu, še vedno krščanskemu Bogu, o katerem je prepričan, da se z renesanso ni bistveno spremenil – dejansko pa se *je* spremenil! Bog zdaj ni več niti povsem platonski niti srednjeveško krščanski, ampak oboje in tudi nekaj povsem novega, »prednovoveški«. Da bi zaslutili razsežnosti te spremembe, znova za hip pomislimo na dilemo, ki smo jo omenili na začetku: ali *anthropos* s proporci svojega telesa »določa« obliko kvadrata, ali pa je z njo že »vnaprej« določen v božjem »geometrijskem« načrtu? Za Platona bi bilo to vprašanje nesmiselno (rekel bi, seveda je kvadrat »pred« človekom, saj je človek določen s svetom idej); ravno tako nesmiselno, čeprav iz drugačnih razlogov, bi bilo za srednjeveškega krščanskega misleca, na primer za Tomaža Akvinskega (rekel bi, da človek pač ne more ustvariti kvadrata, saj človek ni stvarnik); toda za renesančnika, v katerem se že porojeva novoveški *cogito*, odgovor na to vprašanje ni povsem enoznačen, niti apriorno jasen – in tako tudi *sámo* vprašanje šele postane smiselno: morda pa človek (»človeški proporci«) vendarle (so)določa formo kvadrata ali celo kroga?

In danes – ali smo že premerili vso globino stare misli, da je »človek merilo vseh stvari«? Ali to načelo še vedno velja? Morda pa se bo njegova veljavnost v polni meri izkazala šele v prihodnosti? Kakorkoli že, *Anthropos* tudi na novem evropskem kovancu ohranja sled svoje zgodovinske in kozmične dvojnosti: razpetosti med zemljo in nebom.

## Barve in odtenki: *disegno* versus *colore*?

(iz Marijinih študijskih zapiskov, vnešeno pozneje)

V klasični grški in rimski umetnosti je bila risba primarna v odnosu do barve, kakor je bila v klasični filozofiji forma primarna v odnosu do materije. Slikar, recimo Apel, je domnevno najprej narisal figure in jih potem pobarval, kajti bistvena nosilka forme je bila risba – in to prepričanje v primarnost risbe (ital. *disegno*) pred barvo (*colore*) se nam še dandanes, kljub zmagoslavju barve v moderni umetnosti od Van Gogha do Rothka, zdi »naravno« in intuitivno jasno: najprej *nekaj* narišeš (s svinčnikom ali čopičem ali ogljem ...) in potem *to* barvaš, senčiš, slikarsko »uresničuješ«. Toda ali je tak slikarski postopek res samoumeven? Seveda ni, vendar so slikarji prišli do jasnega spoznanja, da barva ne le izpolnjuje, temveč tudi oblikuje sliko, šele na pragu modernizma. Zgovoren je Gauguinov zapis iz njegovih *Notes synthétiques* (1888), v katerem kritizira okoreli akademizem:

»Študij slikarstva so pravzaprav razdelili v dve kategoriji. Človek se uči najprej risati in potem slikati, kar pomeni, da barva poprej narejene obrise, približno tako kot pri kipu, ki ga je moč poslikati šele potem, ko je že dokončan. Priznam, da vse doslej v takem početju nisem razumel nič drugega kot to, da je barva povsem postranska stvar. 'Gospod, dobro morate znati risati, preden boste slikali' – tako pravijo v poučnem tonu: sicer pa so vse velike bedarije izrečene na isti način. ... Ali me resnično lahko prepričate, da risba ne izhaja iz barve in obratno?« [*Slikarji o slikarstvu*, 44]

Gauguin ni pozabil v svoje retorično vprašanje vnesti besedi »in obratno«, saj si vendarle težko predstavljamo, da

bi imela barva enako prednost pred risbo, kakor je imela pri klasičnih risba pred barvo. Sicer pa iz zapisa razberemo, da je za Gauguina njun odnos enakovreden, in če lahko dodamo, v nekem smislu morda celo simetričen: kakor pri popolnem primatu risbe izgine barva, tako bi dokončna zmaga barve pomenila popolno izginotje risbe, figure, forme.

Razprava o vprašanju, ali si risba in barva nasprotujeta, se je razvnela že sredi *cinquecenta* v Benetkah, kjer so florentinske slikarje (Leonarda, Michelangela idr.) imeli za mojstre risbe, svoje sodobne slikarje (Tiziana, Tintoretta idr.) pa za mojstre barve. O tem piše tudi 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« [Cankar, Iz. (2), 16]. Med novejšimi razpravami na to temo je zelo zanimiva in obsežna knjiga Johna Gagea *Barva in kultura* (*Colour and Culture*, 1995), v kateri avtor obravnava renesančni odnos med risbo in barvo v poglavju z naslovom »*Disegno* versus *colore*«. Gage ugotavlja, da so nasprotje med barvo in risbo poudarjali predvsem Tizianovi občudovalci, zato da bi dokazali 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 vrhunski kolorista, pred njima pa še vrsta starejših florentinskih umetnikov iz *quattrocenta* [Gage, 137].

Če bi šlo zgolj za prestiž med obema središčema renesančnega slikarstva, bi bil problem »*disegno* versus *colore*« danes zanimiv kvečjemu s historičnega vidika, toda v tej razpravi se kaže ena od glavnih slikarskih dilem, ki ji lahko sledimo od antike do našega časa. Klasično pojmovanje umetnosti kot »posnemanja narave« – Aristotel je s to definicijo seveda mislil precej več od preprostega kopiranja naravnih oblik – je osrednjo umetnikovo nalogo razumelo kot estetsko *reprezentacijo* resničnosti, ki jo slikarstvo najprej in najbolj očitno doseže prav z risbo. S filozofskega zornega kota gre pri klasično razumljeni reprezentaciji za umetniško predstavljanje

(»predse-postavljanje«) neke osebe ali predmeta na sliki, pri čemer ima *forma* – in z njo risba – odločilno, aktivno vlogo, barve pa so pravzaprav samo nekakšen dodatek, pasivna *materija*, njihova funkcija je v tem, da formi omogočijo čim bolj približati posnetek izvirniku. Seveda je to poenostavitev, saj antična umetnost nikoli ni bila v celoti mimetična, v dobrem tisočletju te visoke kulture so se porajale in prepletale različne estetike, predvsem pa je z aristotelizmom vse-skozi tekmoval platonizem, katerega cilj ni bil »posnemanje narave«, namreč narave kot tostranske resničnosti, ampak je stremel k onstranski, čisti in večni lepoti.

Srednji vek, zlasti obdobje teološke sholastike, je v precejšnji meri prevzel aristotelsko pojmovanje umetniške reprezentacije in ga prilagodil krščanskim vsebinam. Gage, na primer, navaja nekega frančiškana, Uga Panziera (14. st.), ki je slikarsko upodobitev Kristusa pojmoval kot hierarhični proces: upodobitev se začne pri božjem »imenu« oziroma misli na Boga, sledijo pa risba, senčenje, barva, prostor – pri čemer ima barva funkcijo »utelešenja« (*incarnatio*) božje podobe, torej je s teološkega stališča zelo pomembna, četudi ni reprezentacijsko primarna [Gage, 117]. Zanimiv je tudi podatek, da v srednjeveških ikonoklastičnih gibanjih včasih zasledimo zahteve po monokromatičnosti (enobarvnosti), češ da je barvno »utelešenje« Kristusa na sliki bogoskrunsko [*ibid.*]. Toda povsem drugačno estetsko vrednotenje barve najdemo v tisti smeri srednjeveške mistike, ki se navdihuje pri Dioniziju Areopagitu (6. st.) in doseže umetniški vrh v gotskih katedralah. Opat Suger (12. st.), utemeljitelj gotске arhitekture, je skozi visoke vitraje spustil božjo mavrico v prej temne cerkvene ladje. Pri tej mistični viziji sijoče barve »reprezentirajo« najvišjo resničnost, sijaj nebeškega kraljestva, in sicer na povsem drugačen način kot risbe svetih postav – slednje seveda ostajajo na vitrajih, vendar so »podrejene« barvam, mavrici božje luči.

V zgodnji renesansi so se humanisti vračali k antičnim vrednotam in idealom, tako da je risba znova postala pomembnejša in prvotnejša od barve, k čemur je precej prispevalo tudi

odkritje linearne perspektive. Leon Battista Alberti je s svojo razpravo *De pictura* (1435), ki je znana predvsem po opredelitvi in razlagi perspektive [gl. Škamperle, 101–2], močno vplival na slikarstvo florentinskega *quattrocenta*. Razprava je izšla v dveh verzijah, krajši italijanski in daljši latinski – v slednji najdemo tudi poglavje o barvah, kjer Alberti deli proces slikanja na tri faze: 1. risanje obrisov, 2. kompozicijo, 3. »sprejem svetlobe« (*receptio luminum*), ki vključuje barve [gl. Gage, 118]. Za Albertija so bile torej barve v funkciji luči, intenzivnosti svetlobe, in zato posebej obravnava belo in črno barvo, ki pa ju nima za pravi barvi, ampak za »moderatorki luči« (*De pictura* I, 9–10). »Slikarjeva veščina se kaže v pravilni uporabi bele in črne barve« – saj iz njiju nastaja relief – in če mu to uspe, je nadaljnja »metoda barvanja lahka«; toda »tiste slikarje, ki uporabljajo belo nezmerno in črno brezbrizno, je treba kritizirati«, kajti bela, barva čiste svetlobe, je zelo dragocena, zato jo »morajo slikarji uporabljati z večjim občutkom kot drage kamne« [gl. Gage, 118]. Za Albertija, utemeljitelja zgodnjerenesancne estetike, je še posebno značilen stavek: »Mi vsi po naravi ljubimo stvari, ki so odprte in jasne <*aperta et clara*>« (*De pictura*, II, 47 [gl. Gage, *ibid.*]).

Alberti je razlikoval primarne barve, ki jih je v aristotel-skem duhu imenoval barvni »rodovi« (*genera*), od sekundarnih barvnih »vrst« (*species*); slednjim bi lahko rekli odtenki. Med *genera* prišteva štiri barve, vsaka izmed njih ustreza enemu od štirih elementov: rdeča–ogenj, modra–zrak, zelena–voda, siva–zemlja. Z današnjega stališča je nenavadno, da Alberti med primarne barve uvršča sivo oziroma pepelnato (*cinereum*). Ta uvrstitev postane morda razumljivejša, ko preberemo, da je »barva zemlje mešanica črne in bele« (*De pictura*, I, 9), in se spomnimo, da sta bela in črna »moderatorki svetlobe«. Glede na moderne predstave o primarnih barvah (rdeča, rumena, modra – in njim komplementarne: zelena, vijoličasta in oranžna) pa med Albertijevimi »rodovi« pogrešamo predvsem rumeno. Gage domneva, da rumene ni med *genera* (tudi) zato, ker je bila rumena že od antike dalje razumljena le kot svetli odtenek zelene [Gage, 119].

Čeprav je Alberti namenil beli in črni (ter sivi kot njuni mešanici) posebno mesto med barvami, pa v razpravi *De pictura* 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. Harmonijo barv je 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*)« [gl. Gage, *ibid.*]. Med barvami se spletajo tudi vezi, ki jih Alberti izraža z latinsko besedo *coniugatio* (združitev) oziroma z italijansko *amicitia* (prijateljstvo):

»Če rdeča stoji zraven modre in zelene, okrepi njuno lepoto, pa tudi svojo lastno [v ital. verziji: druga drugi izkažejo spoštovanje]. Bela prinese veselost ne le tedaj, ko je postavljena med sivo in rumeno, ampak ob skoraj vsaki barvi.« [Alberti, v: Gage, 119]

Znani sodobni umetnosti zgodovinar in teoretik slikarstva Georges Didi-Huberman pa v svoji osrednji knjigi *Fra Angelico: nepodobnost in upodabljanje* (*Fra Angelico: dissemblance et figuration*, 1990; angl. prev. 1995) pojmuje odnos med risbo in barvo precej drugače kot njegov davni predhodnik Alberti: tehcnica se pri Hubermanu nagiba bistveno bolj v prid barvi. 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 potém apofatične ali »negativne« teologije Dionizija Areopagita, na katerega se Huberman sklicuje – in zato mimetično slikarstvo, pri katerem je glavno izrazno sredstvo 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 bivajoči »figuri« tega sveta. In še nekaj je pri tem pomembno: barva ne ločuje teles, ampak jih združuje:



»Opažamo, da na slikah pogosto – vštevši renesančne – *barva ne služi razlikovanju teles*: nasprotno, preplavlja jih, požira jih, bolj subtilno rečeno, *staplja* jih med seboj. Značilno je, na primer, da je Fra Angelico na slikah *Devica in Deteta odel Jezusa v rdečo na rdečem ozadju Marijinega oblačila* – bolje rečeno *znotraj* njega – kakor da bi bila meja med njima [figurama] zabrisana.« [Didi-Huberman, 218]

V knjigi o Fra Angelicu, še posebej v zadnjem poglavju pod naslovom »*Incorporatio*: v naročju barv«, Huberman precizira in zastruje tisto stališče o vlogi barv v sakralni krščanski umetnosti, ki ga je izrazil že omenjeni frančiškanski mistik Ugo Panziera: barva je za slikarja sredstvo, s katerim se najbolj približa umetniškemu »prikazu« božjega utelešenja (*incorporatio*). Od tod tudi Hubermanovo poudarjanje barvnih »madežev« (lat. *macula*, fr. *tache*), tj. povsem nefigurativnih segmentov na Fra Angelicovih freskah v samostanu *San Marco*, »abstraktnih« barvnih površin, ki jih ima tradicionalna likovna teorija zgolj za ornamentalne dodatke h glavnim, figuralnim evangeljskim prizorom, medtem ko jih Huberman, nasprotno, proglašča ravno za najbolj »konkretne«, v goli barvi »utelešene« sledi (lat. *vestigium*) presežne božje »nepodobnosti«, mistične *dissimilitudo*. V tej interpretaciji naj bi bila barva »bistvo« slike, a ne samo pri nekaterih vélikih modernih koloristih, ampak že v zgodnji florentinski renesansi. Toda ko beremo Hubermanovo študijo o Fra Angelicu, se kljub vsej avtorjevi lucidosti in erudiciji včasih ne moremo znebiti vtisa, da se namerno in deloma tudi pristransko odvrča od risbe, forme, perspektive, proporcev, harmonije, tj. od tistih slikarskih prvin, ki so bile tako teoretiku Albertiju kot slikarjem zgodnjega *quattrocenta* (Masacciu, Pieru della Francesca in ne nazadnje tudi Fra Angelicu) vendarle najpomembnejše. Pa še nekaj se ob tem vprašamo: ali ni »sled« božje presežnosti in nedoumljivosti prisotna prav na *vsakem* delu slike, v vsakem segmentu njene lepote, tudi – morda še najbolj – v »figurah«, v očeh,

na obrazih, angelskih krilih, drevesih v daljavi? Zakaj bi bila božja sled prvenstveno v nefiguralnih »madežih«, ki jih s tolikšnim pompom odkriva Huberman? Odkritje teh *taches* morda nekemu, ki je preveč vajen gledati slike skozi funkcijo mimetične reprezentacije, pomaga pri vstopu v drugačno, »mistično« videnje – toda ali ni za tiste, ki to že *vidijo*, presežnost že vseskozi prisotna v lepoti in je ni treba iskati zgolj tam, kjer je odsotna risba, figura, forma?

Verjetno se bo marsikdo strinjal z ugotovitvijo, da je največje mojstrstvo pri uravnoteženju risbe in barve dosegel Leonardo da Vinci. Kot je znano, je Leonardo razvijal slikarske postopke z znanstveno natančnostjo, saj je kot renesančni polihistor verjel v enotnost spoznanja in umetniškega ustvarjanja. Tako je, na primer, svoje slikanje neba teoretsko dopolnjeval s hipotezo, da je modrina posledica »delcev vlage v ozračju, ki lovi sončne žarke« [gl. Gage, 133], znanstveno je poskušal razložiti spreminjajočo se barvo dima in podobno. Z današnjega zornega kota je bolj kot natančnost Leonardovih razlag naravnih pojavov pomembno njegovo neomajno zaupanje v naravo kot človekovo in umetnikovo vodnico. Aristotelско »posnemanje narave« se pri renesančnem geniju izraža kot nenehen dialog z naravo, pri čemer sledi idealu sovpadanja obeh »kozmosov«, naravnega in duhovnega. Odtod tudi »Leonardovo skoraj fanatično prepričanje v iluzijo, tj. v možnost takšnega slikarstva, ki ustvarja natanko tako kot sama narava« [Gage, 136], prepričanje, katerega posledica je bilo tudi njegovo poudarjanje risbe oziroma »reliefa« pred barvo, ki je v *cinquecentu* vplivalo na beneški disput »*disegno* versus *colore*«. Leonardovo odkritje pomena *chiaroscuro* v slikarstvu je prav tako implikacija klasičnega in v renesansi prerojenega prepričanja, da je najvišja vidna *forma*, ki »formira« resničnost, tako naravno kot duhovno – svetloba. Svet je božanska »igra« svetlobe in teme.

V Leonardovem opusu ima posebno mesto njegovo pojmovanje in vrednotenje *temè*, ki ga nekateri vsaj deloma pripisujejo tudi vplivu Dionizijeve mistike [Gage, 135], čeprav ni dokazano, da je Leonardo poznal srednjeveške raz-

prave o temnem »oblaku nevedenja«, v katerega se je pred Mojzesovim pogledom ovil nedoumljivi Bog. Iz Leonardovih zapiskov pa je razvidno, da je pojmoval temo v »aktivnem«, ne samo v »pasivnem« pomenu – znan je stavek, ki ga je zapisal okrog leta 1492:

»Senca ima večjo moč kot luč, saj lahko ovira in popolnoma zastre telesa luči, luč pa nikoli ne more pregnati s teles vseh senc.« [Leonardo da Vinci, v: Gage, 135]

Tema (*tenebre*) ni nič manj resnična od luči (*lume*), med njima pa je senca (*ombra*), ki ima neskončno stopenj, odtenkov svetlobe, 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« [Gage, 135]. Konservatorsko delo je med drugim 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 mehkoabe na naslikano telo« [Gage, *ibid.*]. Ohranjen je tudi naslednji zapis, ki nam v nekaj besedah veliko pove o Leonardu:

»Poglej, če si na ulici, ko se večeri, obraze moških in žensk, še posebno takrat, ko je vreme pusto, in opazil boš, kolikšna mehkoaba in milina je na njih!« [Leonardo, v: Gage, 136]

V čutni lepoti sta risba in barva vselej prepleteni, kakor tudi forma in materija, duh in snov. Umetnik to čuti, saj brez občutja te prepletenosti ne bi mogel ustvarjati, filozof pa mora do spoznanja o njej šele priti, včasih tudi po dolgi, ovinkasti poti.

# Mistično križanje

(poglavje iz romana, peta slika)

Tri leta so še ostala do začetka novega stoletja, do konca poldruega krščanskega tisočletja – morda tudi do konca starega časa in začetka novega? Sandro Botticelli jih je že pred dobrim letom dopolnil petdeset in kar nekaj poletij je minilo od njegovega prvega *Križanja*, zdaj pa je zima, tri tedne po božiču. Včeraj je sneg pobelil Firenze, a danes je lep sončen dan, čeprav se nad mestom in reko zadržuje meglica, zato Sandro po nedeljski maši v stolnici še rajši sprejme predlog patra Paola, naj prisede v kočijo, ki jo prav zanj pošilja predstojnik samostana *San Miniato al Monte* skupaj s povabilom na kosilo, namreč zgoraj pri njih, na griču nad mestom, kjer ni neprijetne megle, in kar je seveda pomembnejše, kjer se bodo lahko v miru pogovorili o morebitnem naročilu za tisto sliko ... In tako je tudi oče Paolo poslušal pridigo vélikega dominikanca Girolama Savonarole, ki zadnje čase pogosto mašuje v prepolni stolnici.

Ko se Sandro in Paolo pripeljeta po položnejši poti vzdolž mestnega obzidja na vrh griča, kjer stoji opatija svetega Miniata, biser starega stavbarstva, si Botticelli zaželi, da bi šel pred kosilom na krajši sprehod, od tod je namreč čudovit pogled na mesto, še vedno zavito v prosojno tančico, in tej slikarjevi želji dobrodušni pater seveda ne nasprotuje, mojster Botticelli naj si kar privošči malce svežega zraka, najavil ga bo predstojniku, sam pa se mu zaradi opravkov žal ne more pridružiti. Sandru je tako še ljubše, saj si želi, da bi v miru premislil današnje Savonarolove besede.

– *Premislite v srcu svoje poti*, je častiti pridigar Girolamo povzema preroka Ageja. (Čeprav je zadnje čase opominjal svoje someščane predvsem z besedami »največjega« preroka Ezekiela, se je to zimsko nedeljo vrnil k »manjšemu« Ageju, s katerim je pred tremi leti zaslovel v svoji prvi znameniti pridigi.) – *Veliko sejete, a malo pospravite, jeste, a se ne nasitite,*

*pijete, a se ne odžejate, oblačite se, a se ne ogrejete, in kdor dela za plačo, spravlja denar v luknjasto mošnjo* [Ag 1, 6]. Res je tako, premišljuje Botticelli o lastnih življenjskih poteh: veliko sem posejal, naslikal sem podobe, ki so jih vsi občudovali, antične boginje in lepe madone, poganske bogove in krščanske svetnike, a kje je zdaj vse to, kdo v teh izmučenih časih sploh še ve za moja mladostna dela, razen tistih nekaj bogatašev, ki skrivajo slike v svojih palačah? Resnično, nisem se odžejal, ogrel sem se samo za kratek čas in le malo tistega, kar sem posejal, sem tudi pospravil, da ne govorim o denarju, ki je skopnel, še preden se je nabral v luknjasti mošnji ... *Veliko ste pričakovali, a glejte, malo je; kar ste prinesli v hišo, sem vam odpihnil. Zakaj neki, govori Gospod nad vojskami. Zaradi moje hiše, ki je zapuščena, vi pa tekate vsak za svojo hišo* [Ag 1, 9]. Da, dokler ni bilo očeta Savonarole v našem mestu, je vsak tekal za svojo hišo, in tudi v božjih hramih se je šopirilo razkošje bogatih družin, Strozzijev, Rucellaijev, Medičejcev ... da, žal tudi in še zlasti Medičejcev, čeprav sem občudoval Lorenza, vsi smo ga občudovali, bil je naš zaščitnik, naš dobrotnik, toda tisti srečni dnevi so minili, za vekomaj so minili, to je vedel tudi sam Lorenzo na svoji smrtni postelji, ko je dal poklicati Savonarolo ... in potem, za Lorenzom, je prišel na oblast njegov sin Piero, slabič in sprijenec, ki bi vse, kar je našega, skupnega, prepustil Francozom, samo da bi rešil svoje bogastvo in lastno glavo, in čisto prav je, da smo ga izgnali iz mesta; s tem nujnim ukrepom, ki ga je *Signoria* sprejela na predlog pogumnega Savonarole, se je strinjal tudi Pierov pametnejši in srčnejši bratranec Lorenzo di Pierfrancesco. Toda izgnani Piero ima v mestu še zmeraj mnoge pristaše in tudi papež podpira vladavino Medičejcev. Slišal sem, da je Savonarola v neki pridigi z razpelom v roki rotill poštene ljudi, naj pobijejo vse tiste someščane, ki si prizadevajo za Pierovo vrnitev in rovarijo proti republiki. Osebnostno sicer dvomim, da je naš prerok resnično klical k orožju, saj vselej govori, da je treba premagati sovražnike le z molitvijo, a tudi če bi bile govorice o obračunu z medičeskimi pristaši resnične, bi Savonarola imel prav, saj tudi

prerok Agej pravi: *Prevrnil bom kraljevske prestole in zlomil bom moč kraljestev narodov. Prevrnil bom vozove in njihove voznike, da bodo padli konji in njihovi jezdec, vsak pod mečem svojega brata* [2, 22]. Le kako naj pravica stre krivico in resnica premaga laž, če ne z ognjem in mečem? Vedno je bilo in vedno bo tako.

Botticelli, zavrt v dolgo zimsko *guarnacco* s kapuco, poveznjeno čez glavo, se ustavi ob kamniti ograji, od koder je še posebno lep razgled na mesto. Strehe so pobeljene s snegom, tudi velika kupola je bela in njen vrh, visoka »lanterna«, se blešči v soncu nad prosojnim jezerom megle – vse je skoraj neresnično, pomisli Sandro: mesto, reka, dolina, ves svet ... najbolj pa sem neresničen jaz sam! Za hip je ves prevzet od lepote tega trenutka, vendar ga tam na izpostavljenem razgledišču kmalu zazebe, in napoti se naprej po drevoredu temnih cipres, s katerih se tu in tam osipa snežni prah.

– *Delajte, kajti jaz sem z vami, govori Gospod nad vojskami!* [Ag 2, 4] In ko Botticelli premišljuje o teh besedah preroka Ageja, ki jih je oče Savonarola že večkrat ponovil s prižnice, mu pride na misel, da neresničnost tega sveta, naj bo še tako lep, gotovo ne more trajati na vekomaj. Doslej je odganjal misli na Njegov skorajšnji drugi prihod in je preroške besede iz Pisma razumel bolj kot prisprodebe, kar seveda ne pomeni, da ni verjel v resničnost Novega Jeruzalema, le postavljal ga je nekam v daljno, neopredeljeno prihodnost, v tisti čas, ko njega samega ne bo več med živimi. Zdaj pa, ko s terase pod *San Miniato* gleda rojstno mesto, potopljeno v meglo, ki se počasi dviguje v nebo, prvič zares pomisli, da bo kmalu, morda že ob koncu stoletja, torej čez tri leta, morda še prej, *resnično* nastopil nov čas in da bo po milosti božji zraslo nebeško kraljestvo prav tu, na zemlji, potem ko bo premagan stari, utrujeni, pokvarjeni svet, ko bo zmagalo dobro nad zlom ... In katero mesto naj bi bilo deležno božje milosti, da bo privzdignjeno v Novi Jeruzalem, če ne prav Firenze, središče človeške kulture, ki v nasprotju z razvratnim in izprinenim Rimom že zdaj doživlja svoje očiščenje? *Fiorenza, io son venuto a predicare dentro da te, come da Dio ispirato*

... v Botticellijevih mislih odzvanjajo Savonarolove besede [*Cedrus libani*, cit. po: Garin (1), 191]. – *Kajti tako govori Gospod nad vojskami: Še malo časa in stresel bom nebo in zemljo, morje in kopno* [Ag 2, 6].

Mimo pritečejo trije dečki, kepajo se, z rdečimi lički veseleč se snega. Ko zagledajo moža v dolgem plašču s kapuco, za hip obstanejo in najmanjši se pokriža, verjetno misleč, da je Botticelli menih, druga dva pa se hihitata in malega drezata s komolci, češ, tepček, še farja ne prepoznaš. Sandro se odsotno nasmehne in nadaljuje pot po zasneženem drevoredu ter premišljuje, kaj še je danes rekel prerok Savonarola.

– Opominjal je ljudi, da so sami krivi za slabe letine, revščino, bolezni in vojne. Nesreče so posledice njihove duhovne otopelosti, zato naj poživijo svojo vero, lotijo naj se obnavljanja hiše božje, pa se bodo spet množili blagoslovi in naposled bo napočil tudi čas odrešenja. Rešitev je zelo blizu, je prerokoval Savonarola, in to *si vzemite k srcu od tega dne in v prihodnje!* [Ag 2, 18] Potem je ves navdihnjen govoril o svojem videnju, ki ga je še bolj prepričalo o tem, da se resnično bliža poslednji čas: »V duhu sem videl velik črn križ nad Babilonom-Rimom, na katerem je pisalo *Ira Domini*, nanj so padale sulice in toča kamenja, pa gromi in strele, pa mrak in tema. A videl sem tudi drugi križ, ki je bil ves zlat in je segal od neba do zemlje, križ nad Jeruzalemom, na katerem je pisalo *Misericordia Dei*, in okrog njega je bilo nebo jasno, vedro in čisto ... in videl sem angele, ki so se z rdečimi križi v rokah spuščali z neba ...« [gl. Bo & Mandel, 109]. Resnično ga je poklical Gospod, častitega patra Girolama, da očisti mesto in cerkev, kakor je Jezus očistil tempelj, v katerem so se naselili pohlepni mešetarji ... saj bogatija res ne sodi v božji hram, ne v samostane ne v cerkve, niti ni prav, da je zaprta v palačah, zato je Savonarola poslal otroke ponjo, da jo razdelijo med reveže ... ali vržejo v ogenj, če pohujšuje čiste duše. Ne z mečem, ampak z otroško ljubeznijo jemlje bogastvo tistim, ki imajo vsega preveč, in ga razdeljuje onim, ki so že skoraj obupali nad zmago pravičnosti in dobrote! Le kdo bi imel tako trdo srce, da bi zavrnil nedolžne otročiče,

ko potrkajo na vrata v svojih belih srajčkah z rdečimi križi na prsih! Da, Savonarola govori resnico, ko pravi, da mu je Gospod dejal: *Postavil te bom kakor pečat, kajti tebe sem izvolil!* [prav tam, 2, 23].

Tančica nad mestom se je medtem že skoraj razblinila v modrini neba in slepeči sončni luči, ki se leskeče v mirijadah snežnih kristalov. – Svet je lep, čudežno lep, do bolečine lep, pomisli Botticelli kot že tolikokrat poprej, vendar zdaj ve, da lepota ni vse, da je pravzaprav zelo malo v primerjavi z dobroto in čistostjo duše, s trpljenjem na križu, poslednjo samoto na Golgoti, in nazadnje, v primerjavi z božjo milostjo in odrešenjem v večni luči Svetega Duha! – In ko mojster privida pripre oči, da skozi trepalnice vidi samo še obrise belega mesta in nad njim sijaj nebeške luči, tedaj se mu v duhu porodi nova slika, mistična in preroška, kakršne ni še nikoli ustvaril, niti sanjal še ni o njej ...

Botticelli pred očmi duha vidi križ, velikanski križ, ki sega od zemlje do neba. Tokrat je križ, drugače kot na njegovem prvem *Križanju*, postavljen prav na zemljo, kakor božje drevo, na katerem je razpet Kristus, raste iz tal, iz skale, kamnite zemljine lobanje, ki sredi travnika štrli iz globin. Na razpelu oziroma ob njem ni več celotne Trojice, zdaj je Sin božji na križu sam, v trenutku smrtne stiske je Oče zanj predaleč, saj stoluje visoko zgoraj, na desni strani neba, obdan s sijočimi kerubini, ki jih pošilja dol na pomoč, oborožene z meči in belimi štiti, na katerih so grbi z rdečimi križi, toda ne na pomoč razpetemu Sinu, marveč ljudem, meščanom Firenc, da bi jih angeli ubranili pred vojsko zlodejev, ki v trumah prihajajo z leve strani neba, pa tudi iz razpok zemlje, in grozijo, da bodo z baklami in gorečimi kopji zažgali mesto, ki s svojimi stolpi, zvoniki in stolnično kupolo leži med nebom in zemljo, sredi slike, zadaj za travnikom, na katerem se dviga vesoljni križ. Križani je gol, samo okrog ledij ima opasano belo platno, kri mu kaplja po blede rumenem telesu, vse od trnove krone do nog in potem navzdol po križu, ki ga spodaj, pri kamniti lobanji zemlje, objema Marija Magdalena, ženska z lepim obrazom, v turkizni obleki in dolgem škrlatnem



plašču, izpod katerega je pri njenih nogah pravkar smuknila neka žival, menda volk, medtem ko drugo žival, menda lêva, tam na lévi strani križa, nasproti žalujoče Magdalene, drži za zadnje noge lep, v bele tenčice odet angel, ki bo vsak hip z mečem, katerega vihti z dvignjeno desnico, odsekal glavo tej živalski gnusobi, ošabnemu florentinskemu *marzoccu*, in ob angelovem simbolnem dejanju se rodi misel, da menda tudi Magdalena ni zgolj biblična grešnica, ki jo je spreobrnila ljubezen do Jezusa, temveč je obenem alegorija samega mesta, včasih imenovanega tudi *bella donna*, lepa gospa, ki se je ob prerokovih gorečih pridigah spokorila za svoje nekdanje grehe in zdaj, ko je volk, simbol lakomnosti in krvoločnosti, izšel iz nje, pod križem objokuje Odrešenikovo smrt in v prisotnosti angela že sluti prihod nebeškega kraljestva.

Medtem ko se v Botticellijevih mislih oblikuje *Mistično križanje*, se njegovi koraki vračajo k opatiji Svetega Miniata. Na vrhu stopnic, pred čudovito staro baziliko, ga že čaka prijazni stari opat, ki se veseli, da se bosta lahko pri kosilu dogovorila o sliki, ki jo je slavni mojster že pred časom obljubil njegovi bratovščini.

\* \* \*

Dobrih petsto let pozneje boš nemara vprašal: in v čem je Botticellijevo *Mistično križanje*, to žal slabo ohranjeno platno sorazmerno skromnih dimenzij (73,5 × 50,8 cm), pravzaprav tako zelo drugačno od njegovih drugih, starejših in slavnejših del? Kaj je tako izrednega v simbolnih pomenih leva, volka, lepe ženske, angelov, hudičev in samega križanja? Žal se razlike ne da povsem izraziti z besedami, kajti razlika je predvsem v Botticellijevem *drugačnem videnju sveta*, ki ni več razdeljen na zemljo in nebo, ampak je z vesoljnim križem povezan v 'tostransko onstranstvo' (ali 'onstransko tostranstvo'), v enotni prostor, kjer čas sovпада z večnostjo, kjer lahko vidimo lêva bodisi kot žival bodisi v njem prepoznamo skrivnosten simbol, kjer so viharni oblaki vojska zlodejev, sinjina neba pa domovanje angelov, kjer plameni prehajajo iz

duše v svet in se iz sveta vračajo nazaj v dušo, predvsem pa, kjer je lepota služabnica božje prisotnosti, in sicer ne več kot tančica, v katero so se odevali poganski bogovi, temveč kot jezik, v katerem se razkriva mistični Kristus. Savonarolove pridige so se tragično končale pred pričakovanim Novim Jeruzalemom, toda pozne Botticellijeve slike so ostale kot dokumenti preloma med zgodnjo florentinsko renesanso in novim vekom, ki pa, kot vemo, nikakor ni tak, kakor sta si ga predstavljala nesrečni prerok in njegov (vsaj začasno) spreobrnjeni slikar.

# »Bliza se čas...«

O B M L A J U

(sinopsis)

ENA SLIKA, ENO ŽIVLJENJE

»Ena slika, eno življenje,« pomisli Bruno. – V preprosti meniški celici ni bilo nič posebnega, nič izjemnega, tu je bila postelja, miza in nekaj drugih za meniha nujnih potrebščin, med katerimi seveda ni smel manjkati brevir; edina izjema v tem vsakdanjiku je bila pretresljivo lepa slika, ob kateri in s katero je menih ves čas živel, bila je njegova duhovna sopotnica, zavetnica samote, pomočnica v stiski, znanilka nebeškega kraljestva...

O ČLOVEKOVEM NAJVIŠJEM DOSTOJANSTVU

Toda najvišje človekovo dostojanstvo, najvišja »odličnost človeške narave« ni v nobeni vnaprej določeni človeški lastnosti ali sposobnosti, niti v najbolj žlahtnih ne. Pico se je sicer strinjal s Ficinovo in nasploh renesančno mislijo, da je človek »sponka sveta«, vez med najnižjim in najvišjim, med materijo in duhom, med časom in večnostjo, med zemljo in nebese – vendar je k tej misli dodal, da je še višja od te človekove imenitne vloge v univerzumu njegova *svoboda*, da si svojo vlogo *izbere* sam.

KRES NIČEVOSTI

»Tega pač ne bi prenesel, da bi zagledal *Primavero* na goreči grmadi sredi Firenc! Ampak zakaj se sploh trapim s tako norimi mislimi? Saj menda tudi oče Girolamo vé za vrednost slik in pozna njihove simbolne pomene, naj so na videz še tako poganske. Toda ali bi prizanesel lepoti? Včasih se mi zdi, kakor da hoče s sodnim dnem prehiteti samega Gospoda!«

O LEPOTI  
*IN TE DOMINE SPERAVI*

»Kje so obljube tvojega upanja? Kje je tvoja tolažba? Kje je tvoja odrešitev? Čemu vse solze? Tvoje molitve, mar so dosegle nebo? Kričal si in nihče ti ni odgovoril; jokal si, a koga si ganil, da bi se te usmilil? Klical si svojega Boga, on pa je molčal... Misliš, da se Bog res ukvarja s stvarmi tu spodaj? *Oblaki ga zastirajo, da nič ne vidi, saj se sprehaja nad nebesnim obokom.*«

SMRT IN ZNOVA ROJSTVO

»Res si ga zagledal, zlat oblak z angeli?« hlastno vpraša Simon. Sandro se skrivnostno nasmehne: »Res... seveda na *svoj* način, tako kot jaz vidim stvari... kar pa seveda ne pomeni, da bi zlat oblak z angeli videl tudi kdo drug, ki bi bil takrat z menoj... morda bi ga videl, morda ne... naše oči namreč vidijo tisto, kar duša hoče in zmore videti.«

BARVE IN ODTENKI: OGNJENA IN RUMENA

Oranžni veter naju nosi navzgor, letiva kot na krilih ognjenega ptiča, dvigava se nad hiše, strehe in stolpe. Globoko spodaj leži temno modri ocean, posejan z mirijadami plamenčkov, gorečih zvezdic, ki se družijo v ozvezdja, galaksije... Tam na vrhu gore pa gorí tisti skrivnostni rumeni ogenj – božja Luč?

PRED ODHODOM

Če bi se renesansa »ponovila« v našem utrujenem času, bi se vsekakor na neki novi, sodobni ravni, ki bi povzela tudi dragocene izkušnje polpreteklega modernizma. Ne bi bila zgolj programska, ideološka, zapisana v nekem novem »manifestu«, temveč bi zahtevala neko globoko notranjo preobrazbo, neko blago, nenasilno, vendar odločno spremembo mišljenja, vrednotenja, vsega življenja.

## Ena slika, eno življenje

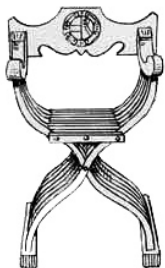
*Bruno, v mislih, v eni izmed celic samostana San Marco, pred Fra Angelicovim Križanjem. Nekje sem prebral, da je Fra Angelico jokal vsakič, ko je slikal Križanega. Naslikal jih je precej, križanj na Golgoti. Freske na stenah notranjega niza celic prikazujejo ta osrednji krščanski prizor. Te celice so bile verjetno namenjene novicem in mlajšim samostanskim bratom, ki se še niso dovolj utrdili v duhu, da bi lahko brez skušnjave po vrnitvi v posvetno življenje vzdržali ob kaki bolj veseli sliki, na primer ob Oznanjenju ali Poklonu kraljev, tako priljubljenih v tistem času. Meditacija pod križem, predvsem pa seveda molitev sta bili obvezni del preizkušnje novicev, tisti najbolj goreči pa so želeli ostati ob križanju kar do konca svoje zemeljske poti ... Drugi evangeljski prizori se vrstijo v celicah na zunanji strani samostana, a tudi v nekaterih na notranji (vseh poslikanih celic je 43); te freske veljajo za največje Fra Angelicove mojstrovine in naslikal jih je v letih 1437–45, tj. v času, ko je prior Antonino Pierozzi, pozneje florentinski nadškof in po smrti svetnik, obnavljal samostan Svetega Marka. Angelicu so pomagali tudi njegovi učenci, predvsem Benozzo Gozzoli [gl. Damiani, 8–17].*

– Da, te freske so meditacijske ikone ... in kako so čudovite v svoji žlahtni preprostosti, v tej mehki, prosojni, eterični svetlobi, razpršeni po »nadnebesnem prostoru«! Vsak menih je imel eno samo »okno« v presežni prostor svojega upanja, poleg tistega pravega okenca v minljivi svet, ki ga je bil zapustil, okenca, skozi katero se je lahko kdaj pa kdaj ozrl bodisi v samostanski atrij ali pa, potem ko je že prestal preizkušnjo samote, ven v svet. Toda če malce premislimo, je to »svetno« okence bolj kot pogledu v minljivi svet namenjeno temu, da sončna luč posije v celico in osvetli neminljivo fresko, obstrete in obličja svetih postav ... Vendar tudi čista sončna svetloba ni nujna za sijanje božje luči: nekaj najbolj notranjih

celic (med knjižnico in hodnikom) je brez vsakega okenca! Samotnež, ki si je izbral takšno celico (ali mu je bila izbrana), je lahko gledal le skozi svoje »onstransko okno«, ki je tostran naslikano kot freska križanja na steni ...

*Bruna zmrazi ob misli, da bi moral vse življenje preživeti v celici, kjer bi skozi edino »okno« noč in dan gledal prizor križanja! Zmešalo bi se mi in razpraskal bi fresko s krvavimi nohti. Hvalabogu, da ima ta celica, v kateri sem se znašel, morda po naključju, morda po nujnosti, vsaj majhno okence, skozi katero sije luč v notranjost. In ko Bruno pokuka skozenj, ga razveseli pogled na veliko drevo, ki raste na samostanskem dvorišču, menda je libanonska cedra. Sence so kratke, junijsko sonce se je vzpelo skoraj do zenita. Spodaj v atriju drobna vodička živahno gestikulira, medtem ko poučuje skupino turistov, menda v portugalsčini, kaj pomenijo prizori na poslikavah pod križnim hodnikom.* Naše znanje je vselej približno, preveč približno, si Bruno zamrmra v brk.

– Kam je šla Marija? *se sprašuje, ko stopi iz celice in se ozre gor in dol po hodniku.* Morda je še vedno tam na vrhu stopnic, pred najbolj slavnim Fra Angelicovim *Oznanjenjem*, na katerem sta Devica in angel Gabriel postavljena v čudovito renesančno stebrišče, za katerim se razprostira toskanski vrt. *Ave, Maria, gratia plena, Dominus tecum ...* V katerem jeziku je Angel nagovoril Devico, v zemeljskem ali nebeškem? Tisti, ki pričujejo o svojih srečanjih z angeli, na primer Swedenborg, nam zatrjujejo, da človek govori z angeli enako



kot z drugimi ljudmi ... morda, morda ... Toda kje je Marija? Prej – ko sva v samostanski knjižnici občudovala iluminirane rokopise s krasnimi inicialkami, dragocene knjige iz *duecenta* in *trecenta* – je bila Marija precej utrujena. »Zakaj tu ni nobenega savonarolca, da bi se malo usedla?« je kislo vprašala. Rekel sem, da bi potem ljudje predolgo sedeli in počivali, namesto da bi se posvečali knjigam in slikam, ter dodal, da so menihi v srednjeveških knjižnicah baje sedeli na stolih z eno samo nogo – poleg dveh živih, namreč svojih – tako da so se prevrnili, če so zadremali. Marija je seveda

že poznala to sholastično anekdoto, nasmehnila se je bolj iz vljudnosti. Potem sem ji predlagal, naj se usede na varnostnikov stol, tisti hip je bil prazen, tik pred velikim *Oznanjenjem*. Res se je usedla tja in rekla, naj grem kar naprej, da že pride za mano. Marija redko potoži, da je utrujena. Zdaj sva v Firencah že četrti teden, pripeka prava julijska vročina in čas je že, da se vrneva domov. Saj tudi jaz pogrešam svoje knjige, svoj vrt, svoj mir ... in priznati si moram, da malce pogrešam tudi našega starega Anžela in njegove čudaške pripombe. Če bi bil tu z nama, bi nemara rekel, da je bil Fra Angelico čisto drugačen človek, kot si ga dandanes predstavljamo, češ da ga je on, Anželo, osebno poznal ...

*Marije ni več tam na varnostnikovem stolu. Bruno pokuka v celico št. 1, kjer si je že prej ogledal fresko Noli me tangere, »Ne dotikaj se me!« – prelepo sliko, ravno tako Fra Angelicovo (njegove so tudi vse druge polkrožne freske v celicah tega hodnika), na kateri je upodobljen Kristus-vrtinar sredi jeruzalemskega vrta, odet v belo oblačilo, ko prihaja iz kamnitega groba ter z blago kretnjo zaustavi Marijo Magdaleno, ki se mu želi približati. V naslednji celici, št. 2, je »Beato«, Blaženi, kakor so tudi imenovali Angelica, naslikal Objokovanje mrtvega Kristusa, ob katerem poleg evangeljskih žensk vidimo tudi svetega Dominika (ustanovitelja znamenitega reda dominikancev, ki so se v času Cosima Medičejskega naselili v tem samostanu), kamniti grob v ozadju pa spominja na zevajoče žrelo velike zveri, a mi že vemo, da smrti sledi vstajenje, zato je ta zver manj strašna ... In gremo dalje: v celici št. 3 smo znova pri Oznanjenju – namreč pri drugi, manjši različici Angelicu ljubega motiva, ki pa je še vedno precej velika freska, saj sega vse do polkrožnega stropnega oboka.*



– Kakšna harmonija prostora in človeških postav! se navdušuje Bruno, ko vstopi v celico in se ustavi pred Oznanjenjem. Kako prefinjena lepota, ki združuje srednjeveško duhovnost in renesančno čutnost! Vzvišeno čutnost, seveda, saj sta Angel in Devica že obsijana z nebeško lučjo; toda

obokani prostor, kamor se je spustil Gabriel z razprtimi krili, žarečimi v blagem ognjenem siju, je podoben prostoru ravno te samostanske celice, kakor da bi se pravi oboki nadaljevali v globini slike. Vendar tudi ta spokojni prizor ni povsem brez trpljenja: za Angelom, deloma zastrt z njegovimi krili, stoji kot nema priča sveti Peter Mučenik z rano na glavi in móli sklenjenih rok; za Marijino rahlo sklonjeno postavo pa vidimo vrata, ki morda vodijo v mračnejše prostore ...

– Ena slika, eno življenje, *pomisli Bruno*. V preprosti meniški celici ni bilo nič posebnega, nič izjemnega, tu je bila postelja, miza in nekaj drugih za meniha nujnih potrebščin, med katerimi seveda ni smel manjkati brevir; edina izjema v tem vsakdanjiku je bila pretresljivo lepa slika, ob kateri in s katero je menih ves čas živel, bila je njegova duhovna sopotnica, zavetnica samote, pomočnica v stiski, znanilka nebeškega kraljestva ... Toda po katerem redu so razvrstili slike po celicah? Če začneš ogled samostana v prvi celici, nadaljuješ v drugi, tretji in greš tako po vrsti do zadnje, je pred teboj najprej Kristus z Magdaleno, potem Pietà, potem Oznanjenje ... hm, morda pa zdaj, kot novodobni obiskovalec, stopaš v nasprotni smeri, od konca k začetku? Ne, seveda ni tako preprosto, saj Oznanjenju sledi še eno Križanje, temu spet Rojstvo, potem pa véliko, zmagoslavno Vstajenje, toda za njim spet padec v Trnovo kronanje ... prava zmešnjava, kakor da bi nekdo premešal evangeljske prizore kot karte, ali pa – če je v tej zmešnjavi skrit pomen – kakor da se vse, kar je pomembno v človeškem življenju, dogaja istočasno, morda celo brezčasno. Sicer pa je bolj od prvotne razvrstitve slik, ki je bila bodisi naključna bodisi je nastala zaradi nepredvidljivega zaporedja slikarjevih navdihov pri ustvarjanju tega ciklusa, zanimivo neko drugo vprašanje: Kako so v vseh stoletjih, ki so minula, odkar je Fra Angelico naslikal te freske, bratje dominikanci izbrali za vsakega sobrata ravno *pravo* sliko? Kako so vedeli, komu je »namenjena« ta slika in komu ona druga? Ali je neki evangeljski prizor, ki že stoletja krasi sicer golo celico, že vnaprej »izbran« prav za nekega določenega meniha? Mu je slika usojena ali jo prejme zgolj



po naključju? Naključje je za duha nekakšen poraz, zato rajši mislimo, da je vsakomur slika »določena«, morda glede na doseženo stopnjo v duhovnem razvoju ali vsaj v skladu z ugledom v cerkveni skupnosti. Toda nekdo navsezadnje mora reči novicu ali sobratu, v katero celico naj stopi. Ali mu to ukaže predstojnik samostana? Verjetno, kdo pa drug. A kako velika je pri tem njegova odgovornost! Na primer, katerim bratom bi častiti prior »zaupal« najlepše slike? Saj so ene slike gotovo lepše od drugih – na primer *Oznanjenje*, pred katerim zdaj stojim, je zame med najlepšimi, kajti na tej sliki Duha ne vodi trpljenje, kot pri Križanju, niti žalost, kot pri Objokovanju, marveč je tu vodnica Lepota sama ... A kdo zmore pravično presoditi, kolikšen zalogaj lepote naj prejme njegov sobrat? Saj še sam Bog s svojo nebeško previdnostjo noče svojevoljno ukazovati ljudem, človeku je dal svobodno voljo ... No, načeloma obstaja v našem primeru še neka druga, enostavnejša rešitev: menihi bi lahko »kolobarili« od celice do celice, eno leto preživeli v eni, drugo v drugi, kakor da bi romali od postaje do postaje križevega pota; to bi bilo s stališča njihovega duhovnega razvoja najbrž smiselno, vendar v resnici skoraj gotovo ni bilo tako, saj ima praviloma vsak menih *svojo* celico, naj bo dominikanec, frančiškan ali budist – in v tem samostanu ima vsak tudi *svojo* sliko. Morda pa se človeška duša, če ves čas gleda isto podobo in živi z njo, po nekaj mesecih ali letih že tako navadi vedno iste slike, da je skoraj ne vidi več. Toda blaženi Fra Angelico je želel doseči ravno nasprotno, namreč da se sobrat ne bi navadil slike, ki je namenjena prav njemu, ampak da bi se vse bolj poglobljaj vanjo in iz njene globine srkal tisto neznano, skrivno, čudežno moč, predvsem pa ljubezen, ki jo je porodila.

*V meniško celico, kjer Bruno meditira pred Fra Angelicovim Oznanjenjem, vstopi mlada ženska. Njuna pogleda se bežno srečata, sprva le toliko, da ga ošine lesk njenih črnih oči, ki se brž obrnejo k freski. Celica je majhna, po njej prijetno zadiši ženski parfum, Bruno se ji malce odmakne, zdaj stoji že skoraj pri okencu, polkrožni lini, skozi katero prihajajo glasovi z ulice. Ne more si kaj, da se ne bi znova ozrl k njej,*

*res je lepa v svetli poletni oblekici, temni kodri ji padajo na zagorela ramena, iz njenega telesa dehti mlado življenje. Vabi ga s svojo ženskostjo, s svojim spolom. Tu, v meniški celici? pomisli Bruno in ob tej grešni misli se mu kar malce zvrta v glavi. Dekle si ogleduje vzvišeni evangelijski prizor, ki pravzaprav predstavlja spočetje, če ga pogledamo z zemeljskimi očmi – ali tudi ona to ve? se sprašuje Bruno. Gotovo pa čuti na sebi moj pogled, pogled moškega srednjih let, ki se ji je umaknil samo zato, da bi se ji lahko približal. In tedaj se zgodi nekaj nenavadnega, pravzaprav čudovitega in obenem bolečega: dekle se obrne k njemu, neznanču, se nasmehe in ... zazdi se mu, da dvigne roko proti njemu, kakor da ga prav zares vabi k sebi! Noli me tangere, pomisli Bruno, a ta misel izzveni v prazno, saj se ženska že v naslednjem hipu sunkovito obrne in odvrši iz celice.*

*Bruno, premagan, ostane med štirimi stenami, od katerih je ena odprta v transcendenco. Če te pohujšuje tvoje oko, si ga izderi, mu pride na misel strašni in obenem groteskni biblični izrek, ki pa ta hip s svojim mitičnim diskurzom deluje nanj sproščujoče, skoraj »katarzično«, in ustrnice se mu zavijajo v nasmeh. Kaj takega! Povabilo lepe ženske v meniški celici? Pred eteričnim Fra Angelicom! Kako banalno ... pravzaprav smešno in obenem lepo, resnično ... resnično na neki »višji« ravni, četudi se mi je verjetno samo zdelo, da me je vabila, saj ni bila videti lahkoživka. Le zakaj bi neko dekle koketiralo z menoj, tujcem, ki bi ji bil po starosti lahko oče? Da, najbrž se je stik med nama zgodil samo v mojih mislih, kljub temu pa ji ne smem slediti; Marija me gotovo že čaka in sploh me takšne misli vlečejo v pogubo, znova po tolikih letih, potem ko sem s težavo uredil svoje življenje in našel svoj mir.*

*Bruno se malce prikloni pred sveto podobo Oznanjenja, dobro se zaveda teatraličnosti te geste – ki pa jo v tem trenutku čuti kot pravo, v nekem smislu nujno – in stopi iz celice na hodnik. Po stopnišču prihaja gručica novih obiskovalcev. Lepe neznanke ni več videti, verjetno je zdaj v naslednji celici, si reče Bruno in se napoti v nasprotno smer, da poišče Marijo.*

*Medtem ko se negotovo prestopa in jo išče z očmi, od zadaj zasliši njen znani, dragi glas.*

*Marija mu miga z roko, naj pride do nje.* Bruno, tu je celica starega opata Antonina, si jo že videl?

*Bruno odkima in se ji približa.* Nisem, pogledja jo skupaj. Ti je zdaj boljše?

*Marija.* Ah, bo že. Ženske težave ...

*Bruno.* A, to je torej. Me je skrbelo, kaj ti je.

*Marija.* Kar naj te malce skrbi zame.

*Bruno.* Seveda me ... jaz pa sem ... *ji poskusi povedati o srečanju z neznanko, vendar se isti hip premisli, rajši ji bo zgodbico povedal pozneje.* No, katero fresko si je izbral opat Antonino?

*Marija ga povleče za roko v bližnjo celico, nič večjo od ostalih, iz katere je pravkar stopil mlad »mešani« par, on črnc, ona belka. Na steni Antoninove celice je naslikan prizor, ko se vstali Kristus spusti v limb, predpekel, od koder popelje s seboj pravične pogane, ki so tam po smrti nevede čakali nanj.*

*Bruno.* Zakaj si je Antonino izbral ravno ta prizor? Misliš, da so imeli pri dodeljevanju celic kak »sistem«?

*Marija.* To sem se tudi jaz vprašala, pa se mi zdi, da ni bilo nobenega sistema. Se ti zdi to pomembno?

*Bruno.* Zanima me že, pomembno pa se mi zdi predvsem to, da je imel vsak menih eno samo sliko, *svojo sliko.*

*Marija.* Da, ampak ozadje vseh slik je podobno, pravzaprav skupno.

*Bruno.* Misliš – duhovno ozadje?

*Marija.* Seveda, na vseh freskah so evangelijski prizori. A ne samo to, saj je tudi razlika med figurami in ozadjem precej »zabrisana«, kot pravi Georges Didi-Huberman v znani knjigi o Fra Angelicu.

*Bruno.* Kako? Saj se figure jasno razlikujejo od ozadja.

*Marija.* Na prvi pogled se res, na simbolni ravni pa se razlika zabriše; recimo, če si dobro ogledaš fresko *Noli me tangere*, boš opazil, da so rožice, ki rastejo na vrtu pod Kristusovimi nogami, enako naslikane kot rane na njegovih

nogah ... in med rožicami najdeš celo tri križe ... [Didi-Huberman, 19–22].

*Bruno.* Nisem opazil.

*Marija.* Tudi jaz tega ne bi opazila, če ne bi brala Hubermana. Med drugim piše, da travnik z rožicami, ki ga vidimo tudi na *Oznanjenju* in še na nekaterih drugih Fra Angelicovih freskah, simbolizira *hortus conclusus*, Marijin »zaprti vrt« – pravzaprav, da Marija sama je ta vrt na simbolni ravni [*ibid.*, 181].

*Bruno.* Res zanimivo! O tem mi kdaj poveš kaj več ... Ampak ali se ti ne zdi, da je kljub temu skupnemu »ozadju« vsak menih vendarle imel svojo sliko? Prior Antonin si je verjetno sam izbral *Rešitev iz limba*?

*Marija.* Hm ... meni se to ne zdi tako zelo pomembno. Navsezadnje je imel vsak menih tudi svoj osebni brevir.

*Bruno.* Ampak to je nekaj povsem drugega! V brevirju ali bibliji je mnogo različnih prizorov, na teh freskah pa je vselej en sam – in menih, ki živi z neko *določeno* sliko, je podoben človeku, ki bi si vse življenje ponavljal eno samo pesem, en sam sonet ...

*Marija.* Povsem isto že ni, saj se verzi nizajo v času, slika pa je ves čas človeku prisotna kot celota: »brezčasna« je kakor Ficinov angel, o katerem si mi zadnjič govoril.

*Bruno se nasmehne.* Si pa res dobra poslušalka, Marija! Zase tega nasploh ne morem reči, saj rajši govorim kot poslušam. Ampak tudi prisluhniti znam, če se potrudim ... Bi mi zdaj povedala, kaj vidiš na tej sliki, da spet ne bi česa spregledal?

*Marija presliži bodico in nadaljuje, saj rada igra vlogo vodnice.* No, če hočeš ... čeprav gledava isti prizor: Kristusa v dolgem belem oblačilu, obdanega s sijočo avro v obliki mandlja, pravkar je zmagoslavno vstopil skoz okovana vrata predpekla, ki so se sesula pod njegovi nogami in stisnila pod seboj nekega ubogega hudiča, medtem ko je drugi zbežal v kot. Odrešenik drži v levici zastavo z rdečim križem, desnico pa podaja sivolasemu starcu, prav tako odetemu v belo antično oblačilo, prvemu v množici pravičnikov, po katere se je

spustil v limb. Vsi imajo glave obsijane s svetniškim sijem, čeprav ne vem, zakaj, saj niso svetniki, ampak zgolj pravičniki ...

*Bruno.* Ali popolna pravičnost ne zadošča za svetništvo?

*Marija.* Naj bi ... sicer pa pravičniki, ki so se rodili pred Kristusom in ga zato niso mogli spoznati, prihajajo iz skalne votline, iz zemeljske globine ...

*Bruno.* Vidiš med njimi Sokrata?

*Marija.* Vidim ga sicer ne, morda je kje v ozadju ... Seveda, gotovo je tudi Sokrat med njimi.

*Bruno.* In kdo je stavec, ki mu Kristus podaja roko?

*Marija.* To pa bi ti moral vedeti bolje od mene ... Mojzes ali Abraham, ali celo Trismegist?

*Bruno se približa freski.* Ampak ta slika ni tako lepa, kot so nekatere druge, kaj praviš?

*Marija.* Morda res ni med najlepšimi, vendar so barve mojstrsko izbrane in podobno kot na drugih Angelicovih delih tvorijo harmonično celoto.

*Bruno.* Figure so pri njem že povsem renesančne, tudi perspektivo je odlično obvladal, medtem ko je duhovno občutje, s katerim so te slike prežete, še povsem srednjeveško, mistično. Angelico je živel in ustvarjal še na tisti srečni točki ravnotežja med starim in novim, med trdno staro vero v nadčutnost in prebujajočo se novo čutnostjo. In imel je srečo, da je v tej harmoniji lahko ostal vse do konca svojih dni, drugače kot pol stoletja mlajši Botticelli, ki je v poznejših letih moral plačati davek za svoje mladostno navdušenje nad prebujeno pogansko čutnostjo ... Nasploh bi bilo zanimivo podrobneje primerjati Angelica in Botticellija: oba sta slikala angele, nebeško lepe obraze, svete podobe, oba sta poznala tudi »novi slog«, *arte all' antica*, ki so ga opevali humanisti florentinskega *quattrocenta* – toda kako sta si različna v duhu! Oba sta bila prepričana kristjana, toda kako različni sta njuni veri! Angelico je zemeljsko ljubezen povzdigoval v nebeško, Botticelli pa je zaslutil (najbrž zgolj zaslutil in se potem sam odvrnil od te slutnje), da nebeška ljubezen izvira iz zemeljske, *edine* resnične človeške ljubezni ... Seveda je to

samo približna primerjava med njima, drži pa, da med renesančnimi slikarji skoraj ne najdeš večje različnosti-v-istosti kot med Angelicom in Botticellijem. In duhovna ločnica, ki ju razdvaja, obenem subtilno ločuje tudi renesančno slikarstvo od srednjeveškega, novo občutje sveta od starega.

*Marija, malce hudomušno.* Prav res rajši govoriš kot poslušáš, si pa lepo povedal, filozofsko, jaz ne bi znala tako ... Bruno, naj te vprašam, tako mimogrede, kako si vi filozofi razlagate predpekel, tisti limbos, v katerem je Dante srečal Vergila?

*Bruno.* Kaj misliš s tem?

*Marija.* No, recimo ... ali postane Sokrat potem, ko ga Kristus potegne iz limba, kristjan, morda celo svetnik? Jaz si namreč težko predstavljam Sokrata v krščanskih nebesih, čeprav je pred smrtjo učil, da je duša nesmrtna.

*Bruno se smehlja.* A, tako si mislila ... res, le kaj bi Sokrat počel v nebesih s svojim pogansko nabrekli mrosom? Kako bi se odrekel svojim ljubljenim dečkom, svojemu demonu, predvsem pa, kako bi opustil svojo logiko spričo čudežev, ki bi jih tam zgoraj videl? Nebeški Sokrat ne bi bil več podooben zemeljskemu, ampak bolj kakemu skesanemu svetemu Avguštinu ...

*Marija.* Bruno, ali misliš, da bo tudi nama dano, da se rešiva iz »predpekla«, v katerega prideva v najboljšem primeru, saj ne hodiva k maši in obhajilu?

*Bruno jo strmo pogleda.* Se šališ? Saj danes ni več tako ...

*Marija.* Kako da ne? Kaj pa je *zares* drugače?

*Bruno, nejevoljno.* Sicer pa ti hodiš včasih k maši, tebi se ni ničesar bati, še najmanj pekla, čeprav ga sploh ni.

*Marija.* Si prepričan? Ponavadi tudi jaz mislim tako, zmede pa me vprašanje, ali so se vsi davno umrli ljudje – med njimi tudi Fra Angelico – res tako zelo motili, ko so verjeli v poslednjo sodbo, Novi Jeruzalem, Odrešenika? Saj bi bilo vendar strašno, če bi se motili, ko pa so imeli tako trdno vero, kakor najina ne bo nikoli.

*Bruno, potihó, skoraj zase.* Morda bi bilo še strašnejše, če se ne bi motili – namreč če resnično je poslednja sodba.

Sicer pa živi ljudje najbrž nikoli niso bili *povsem* prepričani v resničnost nebeškega kraljestva, naj so še tako verjeli božji Besedi. Iskali so upanje, hoteli so videti, občutiti ... tudi apostol Tomaž je bil dvomljivec ...

*Marija.* Si že bil v Savonarolovih sobah, tam na koncu drugega hodnika?

*Bruno.* Ne. Pa pojdiva skupaj tja.

*Slavni dominikanec Girolamo Savonarola (1452–1498), doma iz Ferrare, kontroverzni socialni reformator, gorečnež in mistik, v zadnjem desetletju quattrocenta sprva oboževani in kmalu zatem osovraženi duhovni voditelj Firenc, je prišel v samostan Svetega Marka leta 1484 in ga pozneje vodil kot prior od 1491 do 1498, ko so ga nasilno aretirali »arabbiati«, njegovi »besneči« nasprotniki, in ga izročili inkviziciji, ki je komaj čakala, da ga ujame v svoje mreže, saj je Savonarola grmel tudi proti sprijenemu papežu Aleksandru VI. Borgijcu. V samostanu je imel tri sobice, in sicer kapelico za molitev, spalnico oziroma »notranjo« celico in delovno sobo, kjer je v svojih slavnih letih pripravljaj apokaliptične pridige v fanatičnem prepričanju, da je božji glasnik poslednjih časov – in to prepričanje, seveda poleg političnih spletk, ga je naposled pripeljalo na grmado.*

*Na steni nad Savonarolovo pisalno mizo, na kateri je (zdaj pod steklom) samo Biblija, visi njegov portret, kopija znane slike, ki jo je naslikal priorjev mlajši sobrat in privrženec Fra Bartolomeo (original je spodaj v galeriji). Bruno gleda Savonarolo in premišljuje. Kako drugačen je bil od Fra Angelica! Čeprav so njegove privrženice imenovali *piagnoni*, »jokajoči«, se zdi, kakor da on sam ni nikoli jokal ... ne v času svoje slave ne v času mučeništva. Tu je sicer naslikan v profilu, vendar poteze njegovega obraza, obdanega s črno kuto, jasno izražajo značaj odločnega, neomajnega in tudi zelo inteligentnega človeka: oči gledajo trezno, mirno, vsaj na videz brez fanatizma*



(za katerega pa vemo, da se skriva za njimi), orlovski nos je znamenje vzvišene, aristokratske države, ustnice so čutne (preveč čutne!), obrazne kosti pričajo o askezi ... Kdo je bil pravzaprav ta človek? Prerok? demagog? reformator? norec? genij? glas Satana? ali Boga? – vse to in obenem nič od tega: preroške čase je zamudil, za demagoga je imel preveč plemiško dušo, kot reformator ni uspel, bil je prepameten za norca in premalo pameten za genija, skoraj gotovo ga ni poslal Satan, verjetno tudi Bog ne ... ali pač?

*V kotu Savonarolove delovne dobe je njegov stol, tisti »pravi savonarolec«, po katerem so izdelani vsi poznejši primerki te vrste. Marija bi se usedla nanj, a je čezenj napeta vrvica. Zato si stoje ogleduje marmorni kenotaf v polkrožni zidni niši, ki so ga v ottocentu postavili nesrečnemu pridigarju v spomin.*

*Marija.* Glej, Bruno, ta relief: če ga pogledaš bolj od daleč, se zdi, kakor da bi učencem govoril Sokrat, ne pa Savonarola, vsi so v nabranih togah, kakor na kakem antičnem simpoziju ...

*Bruno se ozre.* Da, ampak Savonarola ima meniško kapuco in s prstom kaže v nebesa, težko ga zamenjaš za Sokrata, bodisi telesno bodisi duhovno. Sokrat je bil strpen, svojega demona ni nikomur vsiljeval.

*Marija.* Saj vem ... le spomnila sem se najinega pogovora o limbu ... Glej, v celici, kjer je spal, so ostale njegove osebne stvari: meniška kuta, volnena obleka, črn rožni venec ... Piše, da so to *relikvije*. Lahko rečemo relikvije stvarjem, ki jih ni zapustil svetnik?

*Bruno.* Saj veš, da po latinsko pomeni relikvija tisto, kar pač ostane.

*Marija.* Vem ... zakaj pa je tu kos lesa? Črn kos lesa.

*Bruno se približa in si ogleduje relikvije.* Morda je z grmade.

*Marija.* Freske pa ni nobene v tej celici, niti v delovni sobi.

*Bruno.* Očitno je zase izbral edine prostore v dormitoriju Svetega Marka, ki jih Fra Angelico ni poslikal. Savonarola ni potreboval lepote.



*Marija ga vprašujoče pogleda, a nič ne reče in se vrne v priorjev studio. Bruno ji sledi. Ostanke so malce nagravnji, si misli.*

*V Savonarolovi delovni sobi je tudi znana slika neznanega avtorja iz poznega quattrocenta, ki je zelo realistično, do podrobnosti natančno naslikal prizor pridigarjeve usmrtitve 23. maja 1498 na Piazza della Signoria.*

*Sredi trga, po katerem so v perspektivni mreži opečnato rdečega tlaka razporejene gručice florentinskih meščanov (nekateri jezdijo konje, med njimi so tudi stražarji), gorí grmada na lesenem »pomolu«, ki vodi od Stare palače do ognja, in sredi grmade stoji visok lesen*



*drog, pravzaprav križ, le da je njegova prečka tako majhna v primerjavi z višino, da je komaj vidna – torej križ, na katerem so obešeni trije ljudje, Savonarola in njegova najzvestejša tovariša (ne razbojnika, temveč meniha). Ob tem drogu-križu je prislonjena prav tako visoka lestev, po kateri so se, če si prav razlagamo sliko, povzpeli rablji skupaj z obsojenci in se potem po njej spet spustili na zemljo, medtem ko so trije nesrečniki ostali zgoraj na vislicah, ki bodo skupaj z njihovimi trupli izginile v plamenih. Okrog velikega Gosposkega trga vidimo palače in hiše slavnega mesta Firenze vse tja do obzidja, za katerim se dvigajo zeleni griči, na najvišjem stoji čudovita romanska bazilika San Miniato al Monte, v daljavi pa se Arno vije proti Apeninom. Na nebu dva angela, levi in desni, vsak na svojem oblaku, držita nepopisan papirni zvitek. Šele prihodnost bo nanj napisala, kaj si misli o tem dogodku.*

*Marija. Glej, kako temno, skoraj črno je naslikal Palazzo della Signoria, čeprav je palača v resnici rjava kakor druge. Misliš da zato, ker so v njej sodili Savonaroli?*

*Bruno. Verjetno res, saj je palača videti kot kaka peklenjska trdnjava. Očitno je bil slikar Savonarolov privrženec.*

Poglej, kako veliko je naslikal stolnično kupolo, pod katero je pridigal Savonarola, medtem ko je baziliko *Santa Croce* naslikal manjšo, kot je v resnici, ne dosti večjo od okoliških hiš; morda zato, ker so frančiškani vselej tekmovali z dominikanci in tudi Savonarole niso marali ...

*Marija.* Bruno, dovolj mi je, utrujena sem. Počakam te zunaj na hodniku, če želiš še kaj pogledati.

*Bruno.* Prav, takoj pridem. Tu, pod steklom, je še en rokopis ...

*Ko si čez čas tudi Bruno poteši radovednost, na hodniku kmalu najde Marijo, ki sedi na »savonarolcu« pod visokim odprtim oknom. Skoz okno se vidi slavna kupola, Bruno pa stopi na prste, da bi pogledal še na trg pred Svetim Markom. Na vodnjaku sredi trga frfotajo golobi, tako kot takrat, ko je tam na klopci sedel mojster Botticelli. In zdaj Bruno zagleda – vedel sem, vnaprej sem vedel! – lepo neznanko, ki jo je srečal v meniški celici pred Oznanjenjem. Odhaja čez trg, spremlja jo mladenič, s katerim se živahno pogovarja, verjetno je njen fant. Čez nekaj trenutkov se izgubita v mestnem vrvežu.*

*Bruno se s prstov spusti nazaj na pete in prime Marijo za roko. Greva?*

*Marija pokima. V najino gostilno na sir z olivami?*

*Bruno se nasmehne. Pa na kvartin vina, seveda.*

*Marija. Kaj si videl skoz okno?*

*Bruno. Ah, nič ...*

*V daljavi zagrmi, morda bo popoldne deževalo.*

# O človekovem najvišjem dostojanstvu

Brunov esej o filozofiji Pica della Mirandola

Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494), poleg Marsilia Ficina najpomembnejši filozof florentinske renesanse, se je v zgodovino zapisal kot pronicljiv mislec, nemiren duh, lep mladenič, vsestranski izobraženec, ki je obvladal mnoge jezike in poznal vse v tistem času dosegljive duhovne tradicije, od krščanske in antične do islamske in hebrejske, ter jih poskušal združiti v veliko, vseobsegajočo sintezo. V Platonski akademiji se je družil s Ficinom, z njim je tudi polemiziral, čeprav mu je bil od vseh filozofskih nauk najbližji platonizem, prijateljeval je z Lorenzom de' Medici, ki se je za Pica zavzel, ko ga je Cerkev preganjala zaradi krivoverstva, poznal je seveda tudi mnoge druge pomembne ljudi svojega časa, saj je prepotoval velik del Evrope, gostoval na Sorboni in drugih znanih univerzah ter zbral dragoceno knjižnico filozofskih, teoloških in literarnih del.



Posebno zanimiv, za pozni *quattrocento* značilen in tudi tragičen pa je bil odnos med Picom in Savonarolo: po eni strani bi v takratnih Firencah težko našli človeka, ki bi bil Picovim prizadevanjem za »filozofski mir« bolj tuj kot dominikanski pridigar, po drugi strani pa se je prav Pico leta 1490 zavzel pri vladarju Lorenzu, naj se Savonarola vrne v Firence in postane prior samostana Svetega Marka; poleg tega je Pico v letih pred svojo prezgodnjo smrtjo nekaj časa zagovarjal Savonarolove reforme in – v nasprotju s Ficinom – vsaj deloma podlegel tudi njegovemu teološkemu vplivu. Kako se je končalo njuno tosvetno srečanje, ni povsem jasno. Savonarola je govoril na Picovem pogrebu in ob tem »poka-

zal do pokojnega prijatelja neverjetno malo popustljivosti ali usmiljenja« [Burckhardt, 359], čeprav neki drug vir navaja tudi drugačne Savonarolove besede, češ da Pico »ni bil nič manjši od velikih očetov«. Predvsem pa je ostal nepojasnen vzrok Picove smrti, še več, vse do nas so pricurljale nepreverjene obtožbe, da je sam Savonarola »pomagal« Picu na oni svet (roman na to temo je napisala Catherine David, 2001, gl. Bibliografijo), ker naj bi se Pico leta 1494, ki je bilo za Savonarolovo teokratsko revolucijo odločilno, uprl pridigarjevemu rastočemu fanatizmu. Osebnost sicer dvomim, da si je Savonarola umazal roke s prijateljevo krvjo, kajti za menihovo človeško poštenost ne nazadnje govorijo tudi njegove zapisane in ohranjene besede, ki so goreče, a čiste in vzvišene (nekaj jih bomo prebrali pozneje v tej knjigi), možno pa je, da Pico v tistih razburkanih časih, ko je vojska francoskega kralja Karla VIII. oblegala Firenze in brez boja zavzela mesto prav na njegov poslednji dan, ni umrl naravne smrti. Kakorkoli že, duhovni zapuščini obeh mislecev, Pica in Savonarole, pričata o spopadu dveh svetov, »novega« in »starega« (ali novo-starega in staro-novega), o nasprotju, ki je močno vplivalo ne samo na drugo renesančno stoletje, na *cinquecento*, ampak odmeva vse do dandanes – čeprav se v novem veku ni uresničila niti Savonarolova niti Picova vizija sveta, saj naše misli o Bogu in Človeku še vedno kolebajo med obema pogledoma, naše institucije pa temu kolebanju sledijo.

Ker se ne v pričujočem eseju ne v celotni knjigi ne posvečam čistemu zgodovinopisju, niti filozofski historiografiji, ampak me zanima življenje duha, zdaj že nekaj časa renesančnega, pri čemer iščem *pomen* minulega, ki ga poskušam razumeti v *dialogu* med sedanostjo in preteklostjo – tj., med menoj, Brunom, ki sem zdaj tu, namreč »za« temi besedami, in teboj, Giovannijem, po naše Janezom, ki si pred petimi stoletji zapisoval svoje iskrive misli, katere zdaj skušam oživiti v sebi – zato se lahko tudi pri obravnavi filozofije Pica della Mirandola omejim in obenem osredinim na eno samo njegovo delo, na znameniti govor *O človekovem dostojanstvu*

(*Oratio de hominis dignitate*, 1486), ki ga je v slovenščino prevedel Brane Senegačnik; in ker je v spremni besedi Igor Škamperle predstavil tudi okoliščine nastanka tega dela, tu ponovim samo tisto, kar je nujno, potem pa se posvetim nekaterim ključnim odlomkom v samem govoru.

Torej, pametni in bogati mirandolski grof Giovanni Pico je pri svojih 23 letih, Gospodovega leta 1486, predlagal papežu Inocencu VIII., da bi se v Vatikanu za božič zbral koncil vesoljne Cerkve, ki bi se mu pridružili učenjaki od blizu in daleč, teologi in filozofi, ter se strpno in argumentirano pogovorili o najvišjih rečeh, in sicer z namenom, da bi dosegli »filozofski mir« (*pax philosophica*) med vsemi verstvi, ločnimi in filozofskimi šolami. Nekaj podobnega, namreč »eno vero v različnih obredih« (*una religio in rituum varietate*) je v razpravi *O verskem miru* (*De pace fidei*) predlagal že sredi *quattrocenta* kardinal in filozof Nikolaj Kuzanski, ki ga je podpiral izobraženi in humanizmu naklonjeni papež Pij II., Enej Silvij Piccolomini, vendar ju je oba prehitela smrt, preden sta mogla to lepo zamisliti udejanjiti [gl. *Nikolaj Kuzanski*, 193–258]. Tokrat pa naj bi dosegli idejno spravo na osnovi novega, Picovega filozofsko-teološkega sistema, zapisanega v obliki 900 *tez*, v katerih je mladi učenjak povezal krščanske, judovske, islamske, platonске, aristotelske, hermetične, orfične, perzijske, kabalistične in druge nauke. Pico je ponudil plačilo potnih stroškov vsakomur, ki bi prišel v Rim in z njim razpravljati o predloženih tezah, za uvodni nagovor pred zborom modrecev pa je pripravil *Govor o človekovem dostojanstvu* (naslov je redakcijski, iz 16. stoletja). Bil je prepričan, da bo takšna idejna »prevetritev« koristila krščanstvu, menil je namreč, da nobena vera ni v nasprotju s krščansko, še več – da vse vere, vsaka na svoj način, potrjujejo »tisto pravo«, seveda *našo* vero. V tem je tudi meja Picovih prizadevanj, o njej še nekaj besed pozneje.

Papež Inocenc VIII. pa ni bil tak optimist kot mladi grof iz Mirandole, saj še zdaleč ni bil prepričan, da bo predlagana *concordia* zares koristila vesoljni Cerkvi. Vzel si je sicer nekaj časa za premislek, medtem je minil božič, nastopilo je leto

Gospodovo 1487, potem je minil tudi pust in v postnem času je papež, baje na pobudo nekaterih kardinalov, odpovedal (oziroma prepovedal) veliko srečanje modrecev ter imenoval komisijo, ki je preučila Picove teze in jih 13 proglasila za krivoverske. Pico pa je vztrajal pri svojem in za povrh napisal še *Apologijo*, zato ni čudno, da je temu sledila obsodba vseh 900 tez. Filozof je moral pobegniti v Pariz, toda papeževa roka je segla tudi do tja, zaprli so ga v grad Vincennes, od koder ga je naslednje leto rešil Lorenzo de' Medici s svojo diplomacijo in denarjem ter ga povabil nazaj v Firence. S tem je bil poskus filozofske in verske »sprave« končan (morda zadnji, ki je imel vsaj majhno možnost za uspeh). Vemo, kaj je sledilo: v Firencah Savonarola, za njim pa restavracija oligarhije tako na državni kakor na cerkveni ravni, in v Nemčiji kmalu zatem Luter, za njim pa dolge verske vojne. Toda upanje, da se človeške misli in prepričanja kljub vsemu nekje »globoko« (ali »visoko«) stekajo in ujemajo, nikoli ni povsem zamrlo. In zato bo nemara zanimivo, če si поблиže ogledamo nekatere Picove filozofske ideje, na katerih je zasnoval svoj teološki »konkordizem«.

Picov govor, ki ga ni nikoli izgovoril, na srečo pa ga je napisal, se začneja z besedami:

»Častiti očetje! V spisih Arabcev sem bral, da je Saracen Abdala na vprašanje, kaj si na tem 'odru sveta' zasluži največje občudovanje, odgovoril, da ni moč videti nič bolj čudežnega od človeka. Tej misli pri-trjuje tudi slavni Merkurijev rek: 'Asklepij, veliko čudo je človek.'« [Pico, 5]



Toda najvišje človekovo dostojanstvo, najvišja »odličnost človeške narave« ni v nobeni vnaprej določeni človeški lastnosti ali sposobnosti, niti v najbolj žlahtnih ne. Pico se je sicer strinjal s Ficinovo in nasploh renesančno mislijo, da je človek »sponka sveta« (*copula mundi*), vez med najnižjim in najvišjim, med materijo in duhom, med časom in večnostjo, med

zemljo in nebesi – vendar je k tej misli dodal, da je še višja od te človekove imenitne vloge v univerzumu njegova *svoboda*, da si svojo vlogo *izbere* sam, kar pomeni, da pri duhovnem rojstvu človeka ne gre za nobeno vnaprejšnjo določenost, temveč za dejanje svobodne volje, ki je primerljivo z božjo svobodno voljo pri stvarjenju. Bog je namreč v svoji »nedosegljivi darežljivosti« obdaril človeka s »čudežno srečo«, kajti »dano mu je, da more imeti to, kar želi, in biti to, kar hoče« [*ibid.*, 7]. Narava vseh drugih bitij je določena in zamejena z zakoni, človek pa si jo izbira po svoji svobodni presoji, ne da bi ga pri tem kaj omejevalo. Bog govori človeku:

»V središče sveta sem te postavil, da bi se od tod lahko bolje razgledal po vsem, kar je na svetu. Nisem te ustvaril ne kot nebeško ne kot zemeljsko bitje, ne kot smrtnika in ne kot nesmrtnika, zato da bi si ti sam – častit in svoboden kipar svojega lastnega bitja – izklesal svojo podobo tako, kakor bo tebi najbolj všeč. Lahko se boš izrodil in postal nižje, brezumno bitje; lahko se boš po svoji volji prerodil in postal nekaj višjega, božanskega.« [Pico, 7]

Svoboda, ki je dana človeku, je torej kakor dvorezen meč: ni izključeno, da bo srečni obdarovanec zapravil svojo veliko priložnost in se bo, na primer, »vdan svojemu trebuhu plazil po tleh« [Pico, 8], toda tedaj ne bo več človek v pravem pomenu besede, ampak le še »grmiček podrasti« [*ibid.*]. Vendar Pico človeku zaupa in verjame, da se kaj takega ne bo zgodilo tisti duši, ki spozna vrednost in veličino stvarnikovega daru. Misel, da bi se človek lahko *zavestno* odločil za padec v »podrastje«, je Picu tuja. Toda kaj jamči, da se to zaradi človeške svojeglavosti vendarle ne bo zgodilo? Navsezadnje se je *padec* enkrat že zgodil, na začetku človeške poti, in to kakšen padec!

Nekateri komentatorji opozarjajo na to, da je Pico s svojo mislijo o svobodni volji kot najvišjem človekovem dostojanstvu predhodnik eksistencializma; kot je znano, je Jean-Paul Sartre pojmoval človeka kot »sámo-projekt«, ki ni vnaprej

določen z nobenim bistvom oziroma *esenco* (človek ni niti »podoba božja«, niti *animal rationale*, niti ...), ampak si v svoji neomejeni svobodi vselej sam izbere svoje »bistvo«, svoj pomen in namen. To pove tudi Sartrova znamenita filozofska formula »bivanje je pred bistvom« oziroma »eksistenca je pred esenco«, kar pomeni, da je *človekovo* bivanje ontološko, spoznavno in vrednostno pred bistvom, ki si ga šele sam ustvari. Primerjava Pica in Sartra je seveda smiselna, vendar ne smemo pozabiti na pomembno razliko: Sartre je ateist, Pico pa je daleč od ateizma – za Pica je človekova svoboda *božji* dar. In zato ni naključje, da Sartre spričo eksistencialne svobode občuti tesnobo, Pico pa radost, vznesenost, zanos ob veličini človeka v božjem stvarstvu. Eugenio Garin, poznavalec renesančne kulture, je o Picovi filozofiji med drugim zapisal:

»Človek se lahko svobodno izbere; je v resnici otrok samega sebe. Človeku je Bog dodelil to paradokсно usodo: da nima usode; to omejitvev: da nima omejitvev; to zaprtost: da je odprt vsemu; ta protislovni absurd: da je postavljen kot tak, ki se sam postavlja.« [Garin (2), 169]

Človek si torej *izbere* svoje življenje, pri čemer Pico upa in verjame, da si bo razumen človek izbral »kerubinsko življenje« [Pico, 10]. Še več, kot beremo v *Govoru* –

»Če pa ne bo zadovoljen z usodo nobenega ustvarjenega bitja in se bo povlekel v središče svoje enotnosti, bo postal duh in eno z Bogom; v samotni temini Očeta, ki stoji nad vsem, bo tedaj prekašal vse stvari.« [Pico, 7]

Prekašal bo vse »stvari« (tj. vse, kar je ustvarjeno), seveda pa ne bo prekašal samega Očeta, ki »stoji nad vsem«. Kljub temu da Pico nedvomno ohranja 'teološko diferenco' med Bogom in Človekom, pa se tu precej približa gnostično-hermetični misli, ki je v različnih variantah učila, da se lahko človek v svojem najvišjem duhovnem vzponu poistoveti s



samim Bogom, ali vsaj z »bogovi«. Pico poudarjeno navaja besede preroka Asafa: »Bogovi ste, vsi ste sinovi Najvišjega!« [*ibid.*, 9] Podobno misel smo že prebrali v x. traktatu Trismegistovega *Corpusa* [C. H., x, 24], kjer so z »bogovi« mišljena nebesna telesa; toda za Pico smo ljudje še višji od »nebeščanov«, ki so vendarle določeni s svojimi orbitami; človeka pa ne opredeljuje nobena nujnost, nobena »usoda«, ki naj bi bila zapisana v zvezdah, zato je Pico – v nasprotju s Ficinom – ostro zavračal astrologijo. Še bolj radikalno od hermetistov pa so poboženje človeka razumeli stari gnostiki, saj v *Filipovem evangeliju* (3. stol. po Kr.) beremo: »Videl si Duha, postal si Duh. Videl si Kristusa, postal si Kristus. Videl si očeta in sam postaneš Oče ...« [*Nag Hammadi* II, 61, 28–32]. Tudi Pico izrazi v *Govoru* gnostično misel, da je človeku dosegljiva »epopteja, uvid v božanske stvari« [Pico, 16], za katero pa ne potrebujemo kakega hierofanta kakor, na primer, udeleženci elevzinskih misterijev, ampak »nas bo gnal sokratovski blazni zanos, gnal nas bo in odnesel iz uma tako, da bo naš um in nas same ponesel v Boga« [*ibid.*]. Kako značilne renesančne besede!

Picov svobodni človek, če izbere svojo najvišjo možnost in »spokojno zatopljen v zrenje ... zasije, z vseh strani oblit s kerubinsko svetlobo« [*ibid.*, 10], je v nekem smislu višji celo od angela, kajti tudi angel je v svoji nebeški vlogi od Boga že vnaprej določen. Pico nam v svojem mladostnem zanosu predlaga, naj tekmuje z angeli:

»Zavračajmo to, kar je na zemlji, prezirajmo, kar je na nebu; pustimo vse, kar je od sveta, in poletimo k onstranskemu prestolu, tja čisto v bližino prevzvišenega Boga. Tam, kot učijo svete skrivnosti, zasedajo prva mesta Serafini, Kerubini in Prestoli. A mi jim ne popuščajmo, ne prenašajmo drugega mesta; tekmuje z njimi v dostojanstvu in slavi. Če bomo hoteli, ne bomo v ničemer nižji od njih.« [Pico, 9]

Garin komentira Picovo tekmovanje z angeli takole:

»[Zanj] vrhunec spiritualnega sveta ni angel; v svoji popolni krožnosti je angel zaprt v svoji popolnosti. Človek, živi vozle materije in duha, svoboden, da se povzpne k Bogu ali da postane suženj stvari, je, s tem ko v sebi združuje vse, višji od angela po svoji svobodi.« [Garin (2), 168]

Toda človekova svoboda je navsezadnje »smiselna« le tedaj, če se človek odloči za »kerubinsko življenje«, katerega bistvena značilnost je v tem, da »v sebi združuje vse« – in tako se po lastni volji, *svobodno* vrne k tisti človeški »esenci«, ki jo je Ficino imenoval »sponka sveta«, vez med mikro- in makrokozmosom ipd. Pico je prvi med krščanskimi izobraženci temeljito študiral kabalo, in kot pravi Garin, je v *Zoharju* lahko prebral o človeku naslednje: »Človek je sinteza vseh svetih imen [sefirot], človek, v katerem so strnjeni vsi svetovi ... [in] svetovi niso mogli bivati, ker še ni bilo človeka, katerega podoba je sinteza vsega. In ko je bila človekova podoba oblikovana, je bil obstoj zagotovljen vsem bitjem« [gl. v: Garin (2), 168]. Tu se človek res zelo približa Bogu. Če sam ni stvarnik, je vsaj »sostvarnik« vsega bivanja, saj brez njega ne bi bilo »svetov«. In ko Garin nadalje komentira: »V človeku ves svet pade in spet vstane. Zato se je Bog učlovečil. Človek je dvojne narave in omahuje v svoji izbiri med vsem in ničem ...« [Garin, *ibid.*, 169] – se morda res malce oddalji od eksplicitnih Picovih misli, vendar slednje lahko implicirajo tudi takšno »eksistencialistično« pojmovanje učlovečenja.

Pri svobodni volji kot prvem poudarku *Govora o človekovem dostojanstvu* smo se pomudili nekoliko dlje, ker je to gotovo najpomembnejši prispevek zgodnje Picove filozofije k renesančni misli. Zdaj pa si bolj na kratko oglejmo še nekatera druga miselna izhodišča, iz katerih je Pico zasnoval svojih 900 *tez* za filozofsko-teološko »spravo«. Najprej je treba omeniti, da je v tem kontekstu pomembno tudi Picovo pojmovanje *narave* kot »Jakobove lestvice«. Potem ko obnovi znano svetopisemsko prisposodbo o lestvi med zemljo

in nebesi, ki jo je očak Jakob uzrl v sanjah (1 Mz 28, 10–19), poveže lestev z naravo:

»... po navdihu kerubinskega duha bomo dosegli vse to z umetnostjo razpravljanja ali umovanja, stopajoč s filozofsko mislijo po klinih lestve, kar pomeni narave ... [vse] dokler si bomo naposled odpočili v naročju Očeta, ki je na vrhu lestve, in nas bo povsem použil ogenj teološke sreče.« [Pico, 12]

Picovo opreditev narave kot »božje lestve« je treba razumeti tudi v okviru njegovega pojmovanja »naravne magije« (*magia naturalis* ali »bela magija«, kot so jo pozneje imenovali, da bi jo razlikovali od črne). Znano je, da je bila magija v renesansi zelo visoko cenjena dejavnost. Bodisi da v njej vidimo predhodnico moderne znanosti ali ne, obe, tako magija kot znanost, vsaka na svoj način iščeta *povezave* v naravi: novoveška znanost jih najde v naravnih zakonih, izraženih z matematičnimi formulami, renesančna magija pa jih je iskala v »simpatiji« (izraz *simpatheia*, ki dobesedno pomeni »sotrpljenje«, je uporabil že Plinij v svojem enciklopedičnem delu *Naturalis historia*, 1. st. n. š.), vzajemni povezanosti vsega z vsem – neba z zemljo, angela s človekom, živali z rastlino, rastline s kamnom, kamna spet z nebom, in sicer ne nujno v hierarhičnem, niti v krožnem redu, ampak prej v »mrežni« ali »rizomski« povezavi, kot so se izrazili strukturalisti, na primer Michel Foucault, ki nekje v *Besedah in stvarih* navaja Crolliusov *Traktat o znamenjih*: »Kaj ni res, da vse trave, rastline, drevesa in drugo, kar izvira iz zemljinega naročja, tvori veliko knjigo magijskih znakov?« V tej razvejeni strukturi narave, v odprti, a vselej skrivnostni Knjigi stvarjenja človek-mag »ne dela čudežev, temveč prizadevno pomaga naravi pri njenem delovanju ... in kakor kmet poroča trte z bresti, tako mag veže v zakon zemljo z nebom, torej spodnji svet z darovi in čednostmi zgornjega sveta« [Pico, 33]. Nič na svetu ni brez življenja (*nihil est in mundo expers vitae*), vse vesolje je živo, prežeto z dušo. In

takšno pojmovanje narave – namreč narave kot »Jakobove lestvice« (ali če Pica dopolnimo, sledeč njegovemu duhu, z znano indijsko metaforo: vesolja kot »Indrove mreže«) – je tudi pomembno izhodišče na poti k filozofsko-teološki *concordii*, kajti narava je, tako kakor *logos*, ki jo prežema in ureja, vsem skupna, kristjanom in muslimanom, platonikom in aristotelikom, kabalistom in hermetistom. Pico to ve, kot razberemo tudi iz naslednjih njegovih besed, ki zvenijo precej avguštinsko, vendar v renesančnem duhu dopolnjujejo Avguštinovo čudenje nad božjim stvarstvom s tem, da motrenju dodajajo človekov dejavni poseg v naravo, četudi sprva samo magijski, ter tako v dobrem in slabem naznanjajo novoveško znanstveno paradigmo:

»Nič namreč ne spodbuja pobožnosti in čaščenja Boga bolj kot stalno motrenje božjih čudežev; ko jih bomo po poteh te naravne magije, o kateri razpravljamo, dobro raziskali, bo v nas še močnejše zagorela ljubezen do Stvarnika in ne bomo mogli drugače, kot da pojemo v njegovo čast: 'Polna so nebesa, polna je vsa zemlja tvoje slave.'« [Pico, 33]

Na poti modrosti k duhovni spravi, ki bi ji sledila tudi posvetna, je treba omeniti pomembno vlogo Picove »dialektike« v človeškem mišljenju, umovanju in presojanju. Navezujoč se na misel, da je narava božanska lestev, Pico pravi:

»Res ni dvoma, očetje, da je v nas mnogovrstna nesloga; težki spopadi, še težji, kakor so državljanske vojne, potekajo v nas. Če jim bomo hoteli ubežati, če si bomo želeli oni mir, ki nas povzdiguje tja v višave prav med Gospodove izbrance, je moralna filozofija edina, ki jih more povsem ukrotiti in pomiriti ... Dialektika bo pomirila zbegani razum, ki ga navdaja tesnoba sredi nasprotujočih si besed in varljivih silogizmov.« [Pico, 13]

Zakaj je razum »zbegan«? Tesnoba ga navdaja ravno zaradi silogistične prepovedi in obenem dejanske neizogibnosti »nasprotujočih si besed«. Pico ni zavračal silogistike, saj je – čeprav platonik – visoko cenil Aristotelovo filozofijo ter je skušal (seveda ne prvi) »pobotati« Aristotela s Platonom, menil pa je, podobno kot pred njim že Kuzanski, da analitične antiteze, ki trgajo filozofijo že od njenega rojstva v Grčiji, niso najvišji domet »ljubezni do modrosti«. Dialektika, kakor jo razume Pico, namreč kot filozofska metoda v najširšem pomenu, presega na videz nespravljivo dihotomičnost filozofskih »pozicij« in dviga duha k višji, kompleksni, »polifoni« in obenem tudi paradoksnosti resnici. V tem pomenu je treba razumeti tudi tiste Picove besede, ki jih nekateri zmotno smatrajo le za neizvirni eklekticizem: »Jaz pa sem se naučil, da ne prisegam na besede nobenega učitelja filozofije, temveč posvečam svojo pozornost vsem, da pretresam vse spise in spoznavam vse šole« [Pico, 25]. Picova izvirnost je ravno v njegovi odprtosti, nedogmatičnosti, v njegovi duhovni *svo-bodi*. Res pa je, da bi se filozofska odprtost morala nadaljevati tudi v teološki, a tu nastopi problem, katerega rešitev se niti dandanes še ne kaže na duhovnem obzorju, čeprav predlogov zanj v zgodovini ni manjkalo – kako naj bo na teološki, zlasti pa na religiozni ravni kristjan »odprt«, če hoče obdržati bistvo svoje vere, svoja prepričanja, temeljne cerkvene dogme, ki jim zaupa in z njimi osmišlja svoje življenje? Enako seveda velja za muslimana, juda, hindujca ali za kateregakoli drugega konfesionalnega vernika. Je dovolj biti tolerant do »drugače mislečih«? Strpnost vsekakor pomeni veliko, zelo veliko – v svetu, ki ga vse do dandanes kazijo (tudi) verske vojne, toda za tisto »prvotno teologijo« (*prisca theologia*), za katero se je zavzemal Pico in somišljeniki, pasivna toleranca vendarle ne zadostuje, kajti za udejanjenje »ene vere v različnih obredih« bi bilo treba stopiti korak naprej v odpiranju »navzven«, ki pa ga nobena krščanska cerkev, še najmanj katoliška, doslej ni zmogla (da ne govorimo o islamu idr.). In tudi Pico ne prestopi tega praga, saj je v njegovo prizadevanje po koncilski »spravi« vseskozi vgrajena neka značilna

»varovalka«, ki ostaja nerefleksirana (psihološki bi rekli nezavedna), namreč temeljno prepričanje v resničnost krščanskega nauka, zapisanega v *Svetem pismu*, še več, prepričanje, da je krščanstvo *najvišja* in *edina* resnična religija, katero – kot skuša pokazati Pico – nehote in nevede potrjujejo tudi vse druge vere, ločine in filozofske šole. Ekumenizem, ki ostaja v teh mejah, je prej ali slej obsojen na neuspeh, kajti za »skupno stvar« je vedno treba tudi nekaj žrtvovati. Pozneje, v *novecentu*, v tem nam bližnjem, še vedno »našem« stoletju, se je nujnosti »kompromisa« na področju verskih prepričanj dobro zavedal, na primer, Carl Gustav Jung, a tudi on s svojim »arhetipskim« pojmovanjem religije ni prodrl v splošno religiozno zavest, skoraj nič bolj kot v renesansi njegov daljni predhodnik Pico della Mirandola.

Podobno kot Jungu je bilo pred pol tisočletja že Picu jasno, da se ključ k osvoboditvi krščanstva iz dogmatike in ekskluzivnosti skriva v načinu razumevanja *Svetega pisma*. Za kabalo se je navduševal zato, ker je v njej videl možnost mističnega, *simbolnega* branja *Geneze* in drugih svetopisemskih knjig ter možnost uskladitve božanskega razodetja s človeškim razumom oziroma umom. Simbolno interpretacijo stvarjenja je Pico obširneje razvil v tri leta poznejšem delu *Heptaplus* (1489) – »delo je bilo vseč učenjakom, ne pa papežu« [Garin (2), 153] – a tudi ob koncu *Govora o človekovem dostojanstvu* hvali kabalo:

»... Te knjige so knjige kabale. In Ezra je imel prav, ko je povsem jasno povedal, da je v njih srce umevanja – neizrekljiva teologija nadbitnostnega božanstva; vir modrosti – popolna metafizika angelskih in inteligibilnih oblik; in struja védenja – neovrgljiva filozofija narave.« [Pico, 36]

Čeprav tudi tu trčimo na meje Picove misli, saj v nadaljevanju svoje hvalnice kabali pravi, za današnje pojme precej nesimpatično, češ da »nasploh med nami in Judi ni skoraj nobene sporne točke, v kateri ne bi bilo mogoče s kabalističnimi knjigami tako izpodbiti njihovega stališča in jih

postaviti na laž, da jim ne bi ostal niti kotic, kamor bi se skrili« [Pico, 37] – čudna izjava, tudi če je bila mišljena zgolj kot taktična poteza spricho takratnih okoliščin –, pa je Pico s svojo kabalistično hermeneviko *Svetega pisma* segel precej dlje, kot je bil pripravljen sprejeti njegov čas, četudi je bila renesansa v primerjavi s prejšnjimi časi gotovo bolj svobodomiselnost in odprta za novosti. Še posebno pa se je takšnim predrznim nedostojnostim v odnosu do Božjega razodetja zoperstavljal Picov tekmeč, ki je v krščanstvu videl in občutil vse kaj drugega – pater Girolamo Savonarola. Prior Svetega Marka se je v svojih ognjevitih pridigah zavzemal za prav nasprotno razumevanje božje Besede, za njeno *dobesednost*. Sčasoma, ko se je *quattrocento* iztekal in so v Firencah zagoreli »kresovi ničevosti«, je to razumevanje postajalo vse bolj fanatično pridigarjevo prepričanje, da je peklenški ogenj, o katerem pričuje sv. Janez v *Razodetju*, karseda *resničen* ogenj, v katerega je grešna duša vržena za vekomaj. In kakorkoli se je že razpletla tosvetna drama med Picom in Savonarolo, ostajata njuna duhova na različnih bregovih, nespravljiva vse do dandanes. V cerkvi Svetega Marka, pod filozofovo nagrobno ploščo, pa sedi zamišljeni menih v črni kuti na svojem značilnem stolu kot onemeli prerok v negibni večnosti kamna.

# Kres ničevosti

(poglavje iz romana, šesta slika)

»Gorí, že gorí!« se razlega klic navdušenja iz stoterih grl po največjem florentinskem trgu *Piazza della Signoria* prav tedaj, ko prihiti tja, šepajoč in opirajoč se na sprehajalno palico, sivolasi mojster Sandro Botticelli z začudenim pogledom, v katerem se mešata radovednost in strah.

Danes, na pepelnico sredo, sedmega februarja leta Gospodovega 1497, je po ukazu *Signorie*, mestne vlade, na katero ima odločilen vpliv priljubljeni pridigar Girolamo Savonarola, zagorel sredi *Piazze* velik »kres ničevosti« – grmada, visoka skoraj kot mestne hiše, postavljena v obliki piramide, na kateri so v več nadstropjih obešene najrazličnejše posvetne ničevosti, od pravkar snetih pustnih mask na najnižjih prečkah do pohujšljivih umetniških slik na najvišjih, je dobro podložena s slamo in dračjem. Ob navdušenju zbrane množice so zublji ravno zaobjeli prvo nadstropje nagrmedenih ničevosti.

Sandro, ki zadnje čase najrajši ostaja doma v svoji delavnici na ulici *Via Nuova*, saj mu tudi zdravje ne dopušča daljših sprehodov, je seveda slišal, da se za pepelnico pripravlja grmada, na kateri naj bi sežgali nekaj odvečnih ničevosti, ki so jih *fanciulli*, »dečki«, živi angelci v belih srajčkah z rdečimi križi, zbrali po hišah kot prostovoljne darove bogatih meščanov, vendar je pričakoval bolj simboličen kres, nekakšno novim časom prirejeno sežiganje pusta, zdaj pa, ko se pred njim dviga velikanska grmada, ovešena s toliko lepotije, je osupel in tudi malce žalosten. Kljub vsemu pa si oddahne, ko z očmi premeri piramido, še posebej njen vrh, kajti vso pot od doma do trga ga je mučila neka misel, ki ji sicer ni dopustil, da bi se ga panično polastila, vendar se je ni mogel povsem otresti.

– Kaj pa, je Sandru ključalo v mislih, če zagledam med tistimi predmeti, zbranimi na grmadi, kako svojo sliko? Ne



katerekoli, saj bi jih tudi sam nekaj vrgel v ogenj, nekatere so pač slabe, toda če bi tam v plamenih zagledal na primer ... *njo*, morsko Venero! Res ne vem, kako bi to prenesel. Sicer ni verjetno, da bi se kaj takega zgodilo, saj je Venera varno spravljena v vili Castello zunaj mesta in njen lastnik, gospod Lorenzo mlajši, je dobro zapisan pri sedanjih oblasteh, vendar je tudi on Medičejec kot njegov izgnani bratranec Piero in v teh čudnih časih je vse mogoče. In če že premišljuje o tem: kje pa je zdaj tista druga slika, na kateri sem upodobil Venero skupaj z Marsom? Lani je visela v hiši Vespuccijev, toda ali je zdaj še pri njih? Res je precej poganska, vendar bi bilo tudi nje škoda. Da ne pomislim na svojo *prvo* Venero, na boginjo z Amorčkom in Gracijami! Je še tam, v medičejski palači na *Vii largi*? Morda pa je mlajši Lorenzo odnesel tudi *njo* kam na deželo, za vsak primer? Tega pač ne bi prenesel, da bi zagledal *Primavero* na goreči grmadi sredi Firenc! Ampak zakaj se sploh trapim s tako norimi mislimi? Saj menda tudi oče Girolamo vé za vrednost slik in pozna njihove simbolne pomene, naj so na videz še tako poganske. Toda ali v svoji strogi poduhovljenosti res to vé? Zna prepoznati pravo umetnost? Bi prizanesel lepoti? Včasih se mi zdi, kakor da hoče s sodnim dnem prehiteti samega Gospoda!

Hvalabogu so bile najhujše Botticellijeve skrbi tokrat odveč: brž ko je prišel na trg in z očmi premeril grmado, se je oddahnil, na njej ni nobene tako velike slike, kot so njegove tri Venere, in zdaj, ko se je približal kresu, kolikor mu pač dovolijo stražarji in puhteča vročina, lahko skozi dim razloči tudi motive teh – kot pravijo – ničevih slik, visečih zgoraj pod vrhom piramide. Med njimi je portret ženske z razgaljenimi prsmi, po katerih se plazijo kače, pa podoba satirja, ki s štrlečim udom od zadaj naskakuje presenečeno nimfo, in ob tej nedvomno vulgarni sceni opazi tudi neko sliko gole Venere, ki se mu zazdi znana, ter pomisli, da je pred leti po naročilu nekega gospoda ... kako se je že pisal ... no, saj ni pomembno ... da je pravzaprav naslikal še eno Venero, brez mitološkega ozadja, sicer pa zelo podobno tisti, ki se rojeva iz školjke, lepoticco z dolgimi lasmi, s katerimi si zakriva svoj božanski

sram ... skratka, za trenutek je pomislil, da je tam zgoraj na grmadi njegova četrta Venera, a že naslednji hip ugotovi, da to ni njegova slika, saj nikoli ni naslikal take debeluške – Bog mi pomagaj, vzdihne Sandro, kakšne neumnosti mi hodijo po glavi! – in brž odvrne pogled od pohujšljivih podob, obsojenih na plamene.

Somrak lega na mesto, nebo je prekrito s sivimi oblaki, morda bo deževalo ali celo snežilo, zato so *signori* sklenili, da zanetijo kres še pred nočjo, čeprav bi bil v temi videti še bolj mogočen in strašljiv. Vriskanje množice ob prvih plamenih se postopoma poleže, ogenj vse bolj buči in prasketa, nad posamezne vznikle se povzpne ubrano petje *fanciullov*, ki s svojimi deškimi falzeti slavijo Gospoda, medtem ko začarano strmijo v kres ničevosti, v sveti ogenj, ki golta vso pokvarjenost in zlo tega sveta, zato da bi čim prej nastopilo nebeško kraljestvo, da bi se v ognju prečiščeno mesto spremenilo v Novi Jeruzalem, kakor prerokuje véliki oče Girolamo. In tam, na privzdignjeni ploščadi pred vladno palačo, pred *Palazzo della Signoria*, so se zbrali mestni dostojanstveniki, med njimi je seveda tudi *on*, Savonarola, ki pa se zaenkrat drži še v ozadju, zakrit z redovniško kapuco, izpod katere žarijo tiste sijoče oči, ob katerih Botticellija spreleti srh strahospoštovanja.

Medtem se plameni vzpenjajo navzgor po goreči piramidi. V prvem nadstropju gorijo pustne maske, in nekatere zdaj, zveržene in stopljene, še bolj kot na samem karnevalu zaživijo v svoji bizarnosti, denimo, strašna Gorgona, ki ji glavo ovijajo plameni, ali samovšečni Narcis, ki mu gorijo oči, ali nori Buffo, ki se vse bolj široko reži ... še in še je teh spak, ki se ob uri svojega poslednjega plesa zvijajo v ognjenem pišu, se vrtinčijo skupaj z rojem gorečih krpic, tančic, krink, pahljač, kamižolic, podvezic, manšet, čveljcev, uhančkov in še kdove katerih ničevosti, ki jih množica evforično pospremlja v nič, od koder so tudi prišle. V drugem nadstropju gorijo knjige, da ne bi kdo mislil, da so knjige izvzete iz ničevih posvetnosti in da sme lahkomiselni človek v njih zapisati vse, kar mu pride na misel in kar si zaželi v svoji nenasitni

pohoti, naj se imenuje Petrarca ali Boccaccio, naj se navdihuje ob Ovidu, Terencu ali Lukijanu, starih pokvarjencih, ki zasluženno gorijo v peklju, še posebno pa so škodljive knjige s slikami poganskih malikov, razuzdanih nebeščanov, favnov in nimf, panov in menad, vener in amorčkov ... naj le čim prej zgorijo, naj jih skupaj z maskami, lasuljami in pajčolani pogoltnejo plameni, čeprav knjige gorijo počasi, list za listom se zviija v ognju, kakor da bi vsaka knjiga posebej opominjala požigalce, da je samo primerek velike družine, ki bo preživela, če umre še toliko njenih pripadnic. V tretjem nadstropju grmade gorijo zapeljiva glasbila, lutnje, harfe, flavte, ki zavajajo poštene duše v meseno poželenje, v četrtem se ne bo več dolgo šopirila izprijena bogatija iz razkošnih palač, tam visi z zlatom obrobljena toaletna mizica, pa nočna posoda s falično oblikovanim ročajem, pa šahovska mizica, na kateri v nespodobnih pozah plešejo bele gospodične s črnimi gospodiči, v dimu se vrtinčijo igralne karte, dame in kavali, škisi in pagati, koliko ničevosti je tu nagrmadeno, toda njen čas se izteka, kajti zublji segajo vse više in više, kmalu bodo prav pri vrhu, zdaj se vzpenjajo po telesih voščenih lutk, ki s svojim mezenjem tako razvnamejo kres, da v hipu objame slike v najvišjem nadstropju ničevosti, tisto kačjo žensko, pohotnega satira, polteno debeluško ... na samem vrhu piramide pa je portret nekega bogataša, ki ga Botticelli opazi šele zdaj, ko je ognjeni piš zasukal gospoda k njemu.

»Kdo pa je to?« zamrmra Sandro. »Sam hudič?«

»Ni hudič,« pojasni *fanciullo*, ki stoji tam zraven, »je pa hudičev pomočnik, beneški trgovec, ki je ponudil našemu mestu dvaindvajset tisoč zlatih dukatov, da bi odkupil celotno grmado in odnesel domov vse, kar visi na njej ...«

»In kako je on sam prišel tja gor?«

»V odgovor na njegovo brezbožno ponudbo ga je naša *Signoria* dala naslikati in je njegovo sliko postavila prav na vrh piramide.«

»To je pa draga slika!« se pošali Sandro. »Jaz še za nobeno svojo sliko nisem dobil niti desetine denarja, ki ga je *Signoria* plačala za trgovčev portret.«

»Kdo pa ste vi, ki tako govorite?« ga nezaupljivo pogleda mladenič v beli srajci z rdečim križem na prsih.

»Botticelli,« ponosno odvrne slikar, »Sandro Botticelli.«

»Ne poznam vas,« zamrmra *fanciullo* in se izgubi v množici.

– Seveda, le kako bi me fant poznal, saj še rojen ni bil, ko sem naslikal *Primavera*, se tolaži Sandro, saj je prizadeto njegovo samoljubje. Kmalu bodo pozabili tudi vélikega Lorenza ... in starega Cosima ... vse nas bodo pozabili, vse!

Botticelli se mahoma počuti utrujenega in starega. Obrne se proč od ognja, tam pred *Loggio dei Lanzi* so kamnite klopi in morda se bo lahko malce usedel in opazoval kres ničevosti bolj od daleč, tam lahko sreča kakega starega prijatelja, morda celo platonskega očeta Ficina, četudi baje le redko pride iz Careggija v mesto, seveda, star je že ...

– Zakaj ravno slike? Zakaj je treba sežigati slike? Sandru vrta v mislih, ko se prebija skozi množico ožarjenih obrazov. Odganja neko vsiljivo misel, ki pa je ne more povsem odgnati: Najprej slike, potem pridejo na vrsto ljudje!

Na trgu je vse več oboroženih stražarjev, tudi na konjih, kajti za *Dogano* se zbira skupina jeznih mladeničev, ki vpijejo psovke vsakič, kadar se oglasi zbor *fanciullo*v, vmes se zasliši tudi kak grozeč klic Savonaroli, saj ga zadnje čase besni *campagnacci* provocirajo celo med pridigami, baje so prejšnjo nedeljo letele gnile hruške po stolnici ... in zato je *Signoria* poklicala dodatne stražarje na *Piazzo*, da med kresom ne bi prišlo do izgredov, saj opozicijsko stranko *arrabiatov*, besnih mladeničev, podpihujeta proti vladajočim Savonarolovim *piagnonom* sam papež, Aleksander VI. Borgijec, in milanski vojvoda Lodovico Sforza, zloglasni *il Moro*, pa tudi beneški dož Agostino Barbarigo ni naklonjen florentinskemu pridigarju, da ne govorimo o cesarju Maksimiljanu, ki podpira izgnane Medičejce, zdaj ko so daleč Francozi, zavezniki republike, in zato lahko v mestu kmalu zavre, če republikanska oblast ne bo dovolj budna in odločna.

»Govoril bo, govoril bo ... naš prerok, naš rešitelj!« se sliši glas ljudstva, vendar bi zdaj, dokler se ne poleže bučanje plamenov, Savonarola težko kaj povedal množici. Gotovo

tudi sam vé, da mora počakati na primeren trenutek, če naj imajo njegove besede zaželeni učinek, in zato ostaja še v oza-dju, tam med *signori*, obdanimi s policijskim kordonom.

Botticelli se počasi prebija proti veliki *loggii*, na trgu je vse več ljudi, zbirajo se v manjše skupine, med katerimi jezdijo oboroženi stražarji, da se ne bi preveč nasprotnikov zbralo skupaj, neomejeno zbiranje je dovoljeno samo otrokom, tem nedolžnim vojščakom svetega križa, živim angelcem, ki so v jatah prileteli na *Piazza*; nekateri nosijo bakle, drugi plešejo, tretji prinašajo nove ničevosti h kresu.

»Hej, brat!« zakliče klečči človek, ki ga Botticelli nehote sune s sprehajalno palico. »Glej, kje hodiš! Sicer pa Bog s teboj ...«

Sandru se glas zazdi znan, zato se skloni, da bi molivca videl v obraz, in glej – saj to je njegov mladostni vrstnik, slikar Lorenzo di Credi!

»Lorenzo! Kaj počneš na tleh?« presenečeno vpraša Botticelli.

»Saj vidiš ... molim,« odvrne klečči človek, in šele ko dvigne pogled, prepozna Sandra: »Ah, ti si, Botticelli!«

Sandro opazi, da ima Lorenzo solzne oči. »Zakaj jočeš?« ga vpraša in mu poda roko: »Vstani, človek božji, že dolgo se nisva videla!«

Credi vstane in pokaže proti grmadi, na kateri besni ognjeni vihar: »Glej, zdaj je zgorela, prav zdaj!«

»Zgorela? Kdo?«

»Venera je zgorela ... *moja Venera!*« s svetlečimi očmi odvrne Lorenzo, »in prav je tako, sam sem jo dal *fanciul-lom*.«

Botticelli ne more skriti nasmeška, ko doume, da je bila gola Venera, tista debeluška vrh grmade, Credijevo delo.

»Ti se smeješ, Sandro, smeješ se!« mu požuga Lorenzo, ko stojita tam iz oči v oči, sredi ponorele množice. »Svoje slike pa nobene nisi nesel na kres ničevosti, ne *Rojstva Venere*, ne *Primavere*, in tudi tiste sramotne poganske freske bodo ostale tam, v vili Spedaletto ...«

Botticelli se zdrzne. »Lorenzo,« reče spravljlivo, »poslušaj ...«

»Ko da ne bi vedel, kaj mi boš rekel!« ga nestrpno prekinе Credi. »Ko da se ne bi spominjal, da si že takrat, ko sva se spoznala v Verrocchievi delavnici, zagovarjal tistega krivo-verca, Mattea Palmierija ... ti si ga še bolj vneto zagovarjal kot brezbožni Leonardo.«

»Palmierija?« se skuša spomniti Botticelli. »Kdo je že to?«

»Se ne spomniš?« se začudi Credi. »Si res pozabil na tistega heretika, ki je trdil, da pekel ne obstaja in da bomo na koncu vsi odrešeni?«

»Ah, da ... ampak saj v tej misli ni nič slabega: onstran so samo vice, ki morda trajajo tisoče let, pekla pa ni, nobena duša ni za vedno pogubljena ... in od tistega pogovora pri Verrocchiju je minilo že četrto stoletje.«

»Kaj pa je četrto stoletje!« ihtavo nadaljuje Lorenzo, »in veš kaj ti povem, Sandro: ti se v tem času nisi nič spremenil! Odkar si spoznal očeta Savonarolo, se sicer trudiš, da bi ustvarjal zares svete podobe – zadnjič sem videl tvoje *Mistično križanje* – ampak tvoja mistika ni dosti vredna, ker sam nisi pobožen, ker ne verjameš zares.«

Botticelli prepadeno gleda svojega nekdanjega prijatelja. In ta hip se mu vse, kar se dogaja okrog njega, ta kres ničevosti, vznihčena množica, pojoči *fanciulli*, fanfare iz palače in zvonjenje iz cerkva, zazdi kot neresničen, moreč sen. Človek, s katerim sta se v mladosti imela rada, ga zdaj gleda kot blaznež in mu očita, da ne verjame v Boga ... kako je to mogoče? Kdaj in kje smo zašli, da se nam to dogaja?

»Lorenzo, zakaj ne dopustiš, zakaj mi vsi ne dopustimo, da božja volja sama sčasoma uniči vse tiste ničevosti, ki niso vredne, da obstanejo?«

Credi osuplo zre vanj, zdi se, da ne razume, spet začne jokati kot otrok, nesrečni *piagnone*, nazadnje pa objame Botticellija in ga prosi za odpuščanje.

»Že prav,« zamrmra Sandro, »saj vem, saj te razumem ... hudo ti je zaradi tiste slike, kaj ti ne bi bilo hudo! Morda pa si naslikal še kako drugo Venero, ki ni zgorela in bo ostala zanamcem,« ga skuša potolažiti.

»Še dve sem naslikal,« se med solzami nasmehne Lorenzo, »ampak tale ... debeluška mi je bila najljubša! Tekmovati sem hotel s teboj, Sandro.«

Zdaj se tudi Botticelli prijazno nasmehne ob prijateljevi iskrenosti, vendar se Credi ob tem nasmehu zave svoje ranljive prostodušnosti in se nemudoma spet zapre kot školjka.

»Moje slike slavijo Boga v višavah,« malone zapoje v psalmskem slogu, »slavim Očeta in Sina in Svetega Duha pa brezmadežno Devico in tudi vse svete – kajti v slavljenju je smisel slikarstva, lepota brez vere je ničeva!«

»Da, da ...« zamišljeno pokima Sandro.

Kres se že polega, a med množico znova završi, ko prerok stopi naprej, se približa ognju in dvigne roko, zdaj bo govoril ...

Botticelli se mahoma odloči, da ne bo poslušal govora, pomisli namreč, da po tem žalostnem kresu ne bo mogel pravično presojati Savonarolovih besed, in zato je boljše, da ga pride poslušat kdaj drugič.

»Grem, Lorenzo,« mu poda roko, »pozdravljen!«

»Ne boš poslušal govora?« ga začudeno vpraša Credi.

»Danes ne, kdaj drugič.«

»Kaj pa ples? Zamudil boš ples!«

»Kakšen ples?«

»Na koncu se bomo vsi prijeli za roke in plesali okrog Svetega Marka.«

»Lepo,« z grenkim nasmehom odvrne Sandro, »ampak mene ne ubogajo noge ... rajši vas bom naslikal ... kot plešoče angele.«

Tedaj se izpod kresa dvigne vzneseni glas, ki naznanja prihod Novega Jeruzalema: »O ljudje, poslušajte besede preroka Ezekiel! ...«

Ljudstvo obnemi v pričakovanju, na velikem trgu zavlada tišina, tudi jezne mladeniče so stražarji na konjih pregnali globlje v mesto, in zdaj, pred prerokovim viharjem, se sliši le še pritajeno bučanje ognja in pokljanje gorečih ničevosti.

Botticelli se podviza domov. Ljudje se ozirajo za šepavcem, spremljajo ga s sumničavimi in sovražnimi pogledi. Vendar ti

pogledi boljjo manj kakor žalost, ki raste v Sandrovi duši: znova se podira svet, ki ga je gradil v sebi, odkar je srečal patra Girolama, in znova mora premisliti, kaj je prav in kaj ni, po katerih poteh naj hodi in katerih naj se izogiblje. Ne zna si še jasno izraziti tega, kar se je danes prelomilo v njem, morda bi temu lahko rekel *spoznanje, da se zlo skriva pod masko dobrega*. In ko se oddaljuje od kresa ničevosti, ga spremljajo strašljive besede preroka Ezekiela, ki govori iz Savonarolovih ust:

»Poslušajte njega, ki prerokuje: *Tako govori Gospod Bog: Ker ste vsi postali žindra, glejte, vas zberem sredi Jeruzalema. Kakor srebro, baker, železo, svinec in kositer zberejo v topilnici in raznetijo nanje ogenj, da se raztopijo, tako vas zberem v svoji jezi in v svojem srdu, vas porinem noter in raztopim. Da, zberem vas in razpiham na vas ogenj svojega besa, da se raztopite sredi njega. Kakor se srebro raztopi v topilnici, tako se vi raztopite v njej, da spoznate, da sem jaz, Gospod, razlil svoj srd na vas ...*« [Ezk 22, 19–22].

Na pepelnico leta Gospodovega MCDXCVII je Sandro Botticelli zaslutil, da pot, po kateri pater Girolamo Savonarola vodi ljudstvo, ne pelje k dobremu – in kot kaže, se ni motil, saj je bil ognjeni prerok leto osorej obtožen krivoverstva in sežgan na grmadi prav na istem mestu, kjer je sam zanetil kresove ničevosti.



# In te Domine speravi

(Bruno bere *Poslednje meditacije* Girolama Savonarole)

*V ranem jutru se je Bruno prebudil iz morečih sanj, nekaj časa je strmel v strop, poslušal mirno dihanje speče Marije, potem je vstal, si nadel haljo, vzел z nočne omarice drobno knjižico in očala, stopil na teraso in se usedel v pleteni naslonjač.*

*Na trgu pred baziliko Santa Croce so ob tej uri, pred sončnim vzhodom edini sprehajalci golobi, pozni veseljaki že spijo v svojih gnezdih in tudi smetarji so že opravili nočno delo. Marmorna fasada loči trg od temnega brama spomina.*

*Knjižica, ki jo je Bruno včeraj po nekem nujnem naključju našel pri Marzoccu, je napisana v francoščini. Pravzaprav je bila prevedena v francoščino, leta 1961 jo je kardinal Charles Journet s skrbjo in ljubeznijo prevedel iz renesančne italijanščine, njen avtor je namreč Girolamo Savonarola, ki je v jetniški celici Gosposke palače le kak teden pred smrtjo na grmadi 23. maja 1498, izmučen v telesu, toda nezlomljen v duhu, zapisal svojo poslednjo meditacijo o prvih štirih verzih psalma In te Domine speravi (K tebi, GOSPOD, se zatekam), ki ga najdemo v Svetem pismu pod številko 31 (oziroma staro 30).*

*In zdaj Bruno začne brati, ustnice se mu nemo premikajo, ko v sebi izgovarja besede žalosti in upanja, ki jih je zapisal na smrt obsojeni menih. V njegovih poslednjih meditacijah poleg GOSPODA nastopajo tri »osebe«: Tristesse in Espérance, v italijanščini (verjetno) Tristizia in Speranza, v slovenščini Žalost (Tristizia pomeni tudi Zloba) in Nada (običajno imenovana Upanje) – prva demonična, druga angelska – ter kot tretja »oseba« Girolamova duša, razpeta med Žalostjo in Nado, med Temo in Lučjo ...*

[I. krog]

*Girolamova duša.* »Žalost me objema, osvaja me s svojo veliko in silno vojsko, stiska moje srce, noč in dan mi vpije na uho in dviga svoja kopja proti meni. ... Kje naj iščem pomoč? Kam naj se zatečem? Kako naj zbežim pred njo? Zdaj vem, kaj bom storil. Obrnil se bom k nevidnim stvarim, da bi se z njimi ubranil pred vidnimi. A s katero močjo naj vprežem takó vzvišeno in strašno vojsko? Nada prihaja na krilih nevidnega, upanje je tisto, ki se bo uprlo žalosti in jo ukrotilo. Le kdo bi mogel kljubovati upanju? Prisluhni preroku: Ti si, o GOSPOD, moje Upanje, moja Nada, zavetje svoje si postavil nad vse, onstran vsega. Kdo se bo vzdignil zoper GOSPODA? Kdo bi lahko dosegel njegovo vzvišeno zavetje, tam, onstran vsega?« [Savonarola, 23–5]

*K tebi, Gospod, se zatekam,  
naj ne bom osramočen na veke,  
v svoji pravičnosti me osvobodi.*

*Bruno, zase.* Gospodovo zavetje, tam, onstran vsega ... *son refuge, placé au-dessus de tout* ... Da, tistemu, ki to verjame, niti najgloblja žalost ne more streti srca!

*Girolamova duša.* »Samo Bog obstaja, samo Bog je neskončni ocean biti. Druge stvari so, kakor da jih ne bi bilo: vse so odvisne od njega: če bi jih nehal podpirati, bi se mahoma pogreznile v nič, od koder so bile vzdignjene. ... *Ni je namreč stvari, ki bi bila nevidna pred njim (Heb 4, 13).* ... Bog je resnično tvoj Oče, ustvaril te je, odkupil je tvoje grehe, nenehno te je obdarjal z dobrim. Mar lahko oče zapusti svojega otroka? Vrzi se mu v naročje, razprl bo roke, rešil te bo. ... *Naj ne bom osramočen na veke!* Četudi bi bil zavržen v času, naj ne bom v večnosti. Kajti nada, ki me je pripeljala k Tvojemu najvišjemu zavetju, me je poučila, naj si ne želim minljivih stvari, temveč večne. *Kar se namreč vidi, je začasno, kar pa se ne vidi, je večno (2 Kor 4, 18).* ... Bridkost in tesnoba izvirata iz globine srca, vsa žalost se poraja iz ljubezni. Če ljubim otroka in otrok umre, sem žalosten, kajti izgubil

sem nekaj, kar sem ljubil. ... Kako torej ne bi preziral ničevosti vsega minljivega? ... Kajti v Tebe, GOSPOD, zaupam, kakor me je naučila moja nada; in *ne bom osramočen na veke*, dal mi boš to, kar je večno. ... Toda po čigavi zaslugi? Ne po moji zaslugi, GOSPOD, temveč *v svoji pravičnosti me osvobodi!* Pravim, v Tvoji pravičnosti, ne v moji. ... Filozofi se proslavljajo v lastni pravičnosti, ne najdejo pa Tvoje« [Sav., 26–32].

*Bruno dvigne pogled s knjižice in se zazre tja čez strehe v daljavo.* Da, res je: filozofi radi proslavljajo svojo pravičnost in pamet, čeprav je prava ljubezen do modrosti veliko več kot povzdigovanje sebe. Sicer pa – mar sam Savonarola v svojem bogoiskateljstvu ni bil modrec? Ko je premišljeval o minljivosti, večnosti, resnici? Ni se mogel izogniti premišljevanju in tudi misli so pomagale njegovi duši, da se je povzpela do svojega »najvišjega zavetja«. Obenem pa so jo pehale v žalost ...

[2. krog]

*Žalost.* »Kje so obljube tvojega upanja? Kje je tvoja tolažba? Kje je tvoja odrešitev? Čemu vse solze? Tvoje molitve, mar so dosegle nebo? Kričal si in nihče ti ni odgovoril; jokal si, a koga si ganil, da bi se te usmilil? Klical si svojega Boga, on pa je molčal ... Misliš, da se Bog res ukvarja s stvarmi tu spodaj? *Oblaki ga zastirajo, da nič ne vidi, saj se sprehaja nad nebesnim obokom (Job 22, 14).*« [Sav., 34]

*Girolamova duša.* »Takšna so bila njena bogokletja. In ko so me zgrozile njene besede, se mi je še bolj približala in mi govorila v uho ...« [*ibid.*]

*Žalost.* »Misliš, da je ta vera, ki jo pridigaš, resnična? Hočeš, da ti dokažem, da je zgolj človeška izmišljija? En sam dokaz zadostuje. Če se je Bog res učlovečil in se dal križati ljudem, kako da tolikšna blagost ne more utolažiti enega samega človeka, ko se obrača nanjo s tožbami in solzami, ko ga muči najhujša žalost? ... Zakaj ti ne pridejo na pomoč angeli in blaženi duhovi, če so tako polni milosti? ... Verjemi mi: vse je naključje. Obstaja le tisto, kar je vidno. Tisti tvoj

duh se razkroji kakor dim – mar se je kdo že vrnil od ondod, da bi nam kaj povedal o usodi duš po smrti? To so babje čenče. Dvigni se, zaupaj človeški pomoči, prišel boš iz zapora in živel, ne bo te več morila tvoja nada, nadaljeval boš svoje delo.« [Sav., 34–6]

*Nada.* »Glej ga, Kristusovega vojščaka! Kje je tvoje srce, kje je tvoj pogum v tej bitki? ... Tu sem, s teboj, da te odrešim. Ali ne veš več, da je zapisano: *Bedak pravi v svojem srcu: 'Ni Boga'* (Ps 14, 1). Ali te tista žalost, ki ti je govorila kot sprijena ženska, res lahko prepriča, da Bog ne obstaja in da božja previdnost ne doseže vseh stvari? Ali boš dvomil o veri, ki si jo ravno ti branil s tolikimi razlogi in dokazi? Presenečena sem, da te vidim tako potrtega zaradi njenih besed. Povej mi, prosim te, ali boš v svojem srcu začel dvomiti o veri? Naj živi Bog in naj živi tvoja duša!« [Sav., 36–7]

*Girolamova duša.* »O, moja blaga mati, saj nisem občutil niti trohice brezverja! ... Toda tako me je stisnila žalost, da me je pahnila v obup, ne v brezverje.« [*ibid.*]

*Nada.* »Če odlaša, ga le čakaj, kajti zagotovo pride (Hab 2, 3). Saj tudi kmet potrpežljivo čaka, da pride čas žetve. ... Povej mi, kdo je obrnil tvoje srce od zemlje k Bogu? ... Kdo ti je dal upanje? Kdo te je napolnil z radostjo v času molitve in po njej? ... Mar ni GOSPOD storil vsega tega? ... Ali ne veš, da se nebeški Jeruzalem razlikuje od našega zemeljskega? Si spregledal, da ni niti primerno niti nujno, še koristno ne bi bilo, da bi se Bog pred našimi očmi spustil na zemljo z vsemi svojimi angeli in svetniki in da bi se kar po domače pogovarjal z nami? ... Saj nas blaženi vodijo in razsvetljujejo na nevidni način, čemu torej prikazni? Seveda pa se GOSPOD, čigar dobrota je brezmejna, ne obotavlja poslati videnja, kadar je treba. *Kaj sem mogel še storiti svojemu vinogradu, pa mu nisem storil?* (Iz 5, 4) ... Naj ti torej zadostuje nevidna prisotnost nebes.« [Sav., 37–9]

*Bruno vzklíkne v mislih.* O, da bi človeku zadostovala nevidna prisotnost nebes!

*Girolamova duša.* »Potolažen s temi besedami, sem se spet vzravnal in potem, razprt pred Bogom, nadaljeval svojo molitev ...« [Sav., 40]:

*Nagni k meni svoje uho,  
hitro me reši.*

*Girolamova duša.* »Saj vendar govorim svojemu Bogu, jaz, prah in pepel! *Nagni k meni svoje uho!* Toda kaj praviš, moja duša? Ali ima Bog uho? Ali je Bog telo? O, ne! Če je duh tako visoko nad telesom, kateri bedak bi Bogu pripisal telo? ... Kaj je torej, GOSPOD, tvoje uho? Je to morda tvoje spoznanje? ... Zdi se mi, da je še kaj več. Zakaj nagneš se k enim in odvrneš od drugih, medtem ko tvoje spoznanje ostaja nespremenjeno. ... Svoje uho nagneš k pravičnim, poslušáš tiste, ki te razveseljujejo, in jih uslišiš. Odvrneš pa uho od besed, ki jih govorijo brezbožni.« [Sav., 40–2]

*Bruno vzdihne.* Zakaj ne usliši vseh, ki so čistega srca? Zakaj nagne svoje uho le k tistim, ki ga razveseljujejo, ker ga poznajo in verjamejo vanj?

*Girolamova duša.* »*Hitro me reši*, skrajšaj moje dneve, pospeši čas. ... Zate, GOSPOD, ki prebivaš v večnosti, je čas vselej kratek: večnost, ki je dana vsa hkrati, zaobsega celoto časa in jo presega v neskončnosti. Toda zame je vsak dan dolg. Kajti čas je število gibanja: glede na to, ali občutimo gibanje ali ga ne občutimo, občutimo čas ali ga ne občutimo. A toliko več gibanja občutimo, kolikor večje je število njegovih delov. In jaz, ki štejem dneve in ure, močno občutim čas; in če je zate, GOSPOD, tisoč let kakor včerajšnji dan, ki je že minil, je zame en sam dan kakor tisoč let, ki bodo šele prišla. Zato *me hitro reši*, GOSPOD, mojih grehov in gorja. Smrti se mudi, čaka me na vsakem koraku... zato me otmi, GOSPOD, iz primeža Zla... vzdigni me iz dna pekla, odreši me sužnosti in krutega nasilja žalosti, da bi se moja duša mogla vzpeti in se veseliti v Tebi!« [43–4].

## [3. krog]

*Žalost.* »Ali je Bog nagnil k tebi svoje uho? Je bila tvoja molitev uslišana? ... Še vedno si v verigah, nič se zate ni spremenilo. Misliš, da je tvoja vera resnična. Toda ali se lahko zanesesh na upanje? Saj veš, da je Bog pravičen. Pozabljaš na njegovo pravičnost? Prizanesel ni niti angelom. Je imel zanje kaj milosti? ... In tisti otroci, ki umrejo v izvirnem grehu, ne bodo nikoli videli Božjega obličja, kajti pravičnost je tako stroga, da jim je prisojena večna kazen za greh, ki ga sploh niso zagrešili, ampak le podedovali, in v peklju zanje ni nobenega odrešenja. ... Prizanesel ni niti svojemu templju ... in sinovi [Judov] so še dandanes kaznovani zaradi njihovih očetov ... Dela pravičnosti presegajo dela milosti. Bog sam je to potrdil, ko je rekel: *Veliko je namreč poklicanih, a malo izvoljenih (Mt 22, 14)* ... Nikar ne goji upanja ob misli na Marijo Magdaleno, ali razbojnika, ali Petra, ali Pavla. ... Misliš, da se lahko uvrščaš med te izjeme, ti, ki si zagrešil toliko težkih grehov, ti, ki si bil v pohujšanje Cerkvi, ti, ki si žalil nebo in zemljo? ... Poslušaj moj nasvet: nebo te zavrača, zemlja te ne mara; kdo bi lahko vzdržal takšno preizkušnjo? Zate je boljše umreti kot živeti. Izberi smrt, in če ne pride sama, položi roko nase! ... Smrt je tvoje edino zatočišče, smrt je tvoje edino zavetje!« [Sav., 45–50]

*Girolamova duša.* »Ob teh besedah sem ves trepetal, vrgel sem se z obrazom na zemljo in rekel: GOSPOD, pomagaj mi, GOSPOD, ne zapusti me! O moja nada, pridi k meni! O moje upanje, pridi k meni! In nenadoma je tu, nada, sijoča prihaja iz višine nebes. Rahlo se me dotakne, privzdigne me, in ko vstanem, reče ...« [*ibid.*]

*Nada.* »Koliko časa boš še otrok? Ali res hočeš vedno ostati novic? Tolikokrat si že bil v bitki, korakal si sredi smrtnih senc, pa se še vedno nisi naučil bojevati? Ne delaj si skrbi zaradi velike božje pravičnosti. *Bóдите močni, nikar se ne bojte! (Iz 35, 4)*. Naj se bojijo tisti, ki se ne obračajo h GOSPODU ... in [tudi] ni res, da v božjih delih milost zaostaja za pravičnostjo ... Mar ne veš, da Bog *ljubi pravičnost in pravico, zemlja je polna GOSPODOVE dobrote (Ps 33, 5)*. ...

Vstani, odvrzi svojo žalost, objemi noge GOSPODOVE, on bo tvoje ozdravljenje in odrešenje.« [Sav., 50–5]

*Girolamova duša.* »Z vsem svojim srcem sem ubogal te besede in brž stopil pred Boga, vrgel sem se k nogam svojega GOSPODA in rekel, poln zaupanja:

*Bodi mi utrjena skala  
trdnjavska hiša, da me rešiš.*

Upanje me vodi. ... Tu je, z menoj, naj pričuje zame! ... *Čašo odrešenja bom vzdignil (Ps 116, 13):* ne živim več zase, temveč zate, moj Bog ... in vse, kar sem, me obtožuje! Tebi se bom žrtvoval, GOSPOD. Ne srdi se name, bodi moj zaščitnik; vzemi me pod svoje okrilje, naj me zagrne tvoja senca, skrij me v svoje naročje ... *bodi mi utrjena skala*, v času viharjev in skušnjav prihajam v tvoje zavetje, kajti le v Tebi je moja rešitev. ... Daj, da občutim ljubezen tvojega srca.« [Sav., 55–9]

[4. krog]

*Žalost.* »Toda kje je tvoj zaščitnik? Kje je hiša tvojega zavetja? Kje je tvoje odrešenje? Še vedno vztrajaš v svojem jalovem zaupanju? Tolažiš se z domišljijo, skoval si si naklonjenega Boga, ki naj bi bil tvoj zaščitnik in zavetnik, domišljaš si, da si se že vzel v nebo. Vendar si le igračka svojih sanj, ziblješ se v praznem upanju. Misliš, da si bil tudi ti vzeti v tretja nebesa? Sanjaš, sanjaš! Spomni se, lepo te prosim, kolikšna je teža nehvaležnosti. ... Nisi hotel razumeti, bil si nehvaležen. Bog te je ustvaril po svoji podobi; dal ti je, da si se rodil v naročju njegove Cerkve, ne v deželi nevernikov. Za domovino ti je dal mesto cvetja [*Città dei fiori*], krstil te je s posvečeno vodo, dal ti je, da si odraščal v verni družini ... dal ti je sveto oblačilo ... obdaril te je z večino pridigarstva, ki te je postavila, kakor velike ljudi, sredi množice. In kaj se je zgodilo? Medtem ko si poučeval druge, si pozabil nase ... *Tvoje srce se je prevzelo spričo tvoje lepote, zaradi svojega sijaja si spridil svojo modrost (Ez 28, 17).* Postal si nič in za večnost boš nič. ... Milost pač ne odpušča vedno.

Ne vidiš, da ima svojo mejo tudi pri tebi? Zakaj si padel, sprva počaščen s tolikimi božanskimi darovi, na dno morja? Zakaj si s svojim napuhom in željo po slavi postal vesoljno pohujšanje, ko si bil sprva obdarjen s tolikšno milostjo? Ne pusti se zavesti ničevemu upanju. Živi kot svoboden človek. Ne vznemirjaj se niti zaradi sedanjih muk niti zaradi tistih v drugem življenju. Pridruži se ljudem, ki preživljajo svoje dni v izobilju in se brez drugih skrbi spustijo v grob. Čemu zardevaš? Nadeni si *čelo vlačuge* (Jer 3, 3). *Jejmo in pijmo, kajti jutri bomo umrli!* (Iz 22, 13). Tvoj primer je brezupen, tvoje rane so neozdravljive.« [Sav., 60–5]

*Bruno globoko vzdihne.* Kako pretresljivo! Kako resnično! ... Kako drugačen je resnični človek od podobe o njem, ki jo hrani svet!

*Girolamova duša.* »In potem sem se spomnil priprošenj moje matere, s pretresenim srcem sem vstal in dvignil oči v nebo, da bi prišla pomoč od tam. In prišla je, nada, s smehljajočim se obrazom je prišla, obkrožena z nebeškim sijajem, spustila se je iz višav in rekla ...« [Sav., 65–6]

*Nada.* »Mar nisi slišal GOSPODOVE besede: *Nobeno njegovih hudodelstev, ki jih je zagrešil, ne bo ostalo v spominu: zaradi svojih pravičnih del, ki jih je storil, bo živel* (Ez 18, 22). Kje najdeš človeka, ki ni grešil? Kdo lahko reče: čisto je moje srce? ... Kdo se lahko zveliča, ne da bi bil med grešniki? ... Vztrajaj v molitvah in solzah, kajti tisti, ki te je vzljubil in je v tebi začel *dobro delo, bo to delo dokončal do dneva Kristusa Jezusa* (Flp 1, 6) ... GOSPOD ti je ponudil roko. In zakaj je to storil? Zakaj je obrnil svoje srce k tebi? Zakaj te je privedel h kesanju? Zakaj te je tolažil? Mar ne zato, da bi te prečistil, te ozdravil s svojo milostjo in te popeljal v večno življenje? To niso iluzije ali domišljije, ki naj bi si jih skoval ti sam, to so božanska navdihnjenja. Pa tudi če bi bile domišljije, bi bile zato kaj slabše? Mar ne bi tudi tedaj izvirale iz kreposti vere? Kajti če vse dobro izvira iz Boga, bi bile tudi te domišljije božanska razsvetljenja. Veseli se ob teh besedah!« [Sav., 66–70]



*Savonarolova duša.* »Ko sem slišal te besede, je bilo moje srce tako potešeno, da nisem mogel več zadrževati svojega veselja in začel sem peti: *GOSPOD je moja luč in moja rešitev, koga bi se moral bati? GOSPOD je trdnjava mojega življenja, pred kom bi moral trepetati? (Ps 27, 1).* In ko sem se v solzah vrgel h Gospodovim nogam, sem dodal: O, Gospod, ko bodo dvignili proti meni svoja kopja, moje srce ne bo omajano –

*Zakaj ti si moja skala in moja trdnjava,  
zaradi svojega imena me boš peljal in vodil.*



# Smrt in znova rojstvo

(poglavje iz romana, sedma slika)

»Kaj ti je torej povedal Doffo?« vpraša Simon.

»Ah, nič lepega,« odvrne Sandro, »prizadelo me je, zakaj bi zdaj še tebe?«

»Pa me vseeno zanima, saj veš, kako rad sem imel častitega očeta Girolama ...«

Sandro Botticelli in njegov dve leti starejši brat Simon se pozno zvečer pogovarjata doma, v družinski hiši na *Vii Nuovi*, kjer ima mojster že več kot četrto stoletja svojo slikarsko delavnico. Ogenj gori v kaminu in ju prijetno greje, mesec november je mrzel in vlažen, dnevi so kratki, vzdolž reke se plazi megla, zato se Sandro v teh tesnobnih dneh – samo še dobrih petdeset jih ostaja do konca *quattrocenta*, do pričakovane »nove dobe« – zadržuje v glavnem doma, tudi hoja mu povzroča vse večje težave, in hvalabogu, da mu je kuštravec Giovanni tako zvest, saj ga vsak dan obišče in mu prinese vse, kar mojster potrebuje, tudi barve in papir, še posebej zdaj, ko riše skice za sliko, ki jo že precej časa nosi v srcu, za *Rojstvo*.

»Doffo Spini je bil, kot veš, v starih časih moj prijatelj, no, vsaj dober znanec,« razlaga Sandro, »potem pa, ko je postal vodja *compagnacciev*, sva se odtujila in se izogibala drug drugega, čeprav se nisva nikoli naravnost sporekla ...«

»O, jaz pa sem se po Savonarolovi smrti ravno njega najbolj bal,« se čustveno odzove Simon, »in v Bologno sem zbežal tudi zato, ker so pravili, da je bil Doffo, ki je seveda vedel zame, eden najbolj okrutnih mučiteljev očeta Girolama.«

»Že mogoče, tega jaz ne vem,« nadaljuje Sandro, »vsekakor je bil do mene, ko sem ga zadnjič srečal, zelo prijazen, povprašal me je po zdravju, pa kaj delam, ali ustvarjam kakšno novo sliko ... in to me je opogumilo, da sem mu rekel, naj mi pove resnico o Savonarolovem sojenju, glede na to, da je bil sam eden od glavnih izpraševalcev ...«

»Kako si ga to vprašal?« Simon zavzeto prekine brata.  
»Povej mi vse podrobnosti!«

»Povedal ti bom, kolikor se bom spomnil ... No, prošil sem ga, naj mi pove čisto resnico o tem, katere grehe so odkrili pri očetu Girolamu, da si je z njimi zaslužil tako sramotno smrt.«

»In kaj ti je povedal?« se Simonu zablistajo oči.

»Rekel mi je nekako takole: 'Sandro, naj ti res povem resnico? ... Pri njem nismo našli nobenega smrtnega greha, pravzaprav niti odpustljivih grehov ni imel.'«

»Saj sem vedel!« vzkipi Simon: »Barabe, zločinci! To se bodo cvrli v peklju! ... Pa mu menda nisi prikimal, prekletemu Doffu?«

»Saj veš, Simon, da jaz ne maram prepairov, saj me poznaš ... in navsezadnje, kdo sem jaz, da bom sodil človeka? Tudi Doffa bo sodil Bog!«

»Ampak nekaj si mu vendarle rekel?«

»Da, vprašal sem ga, 'Zakaj pa ste torej obsodili Savonarolo na tako sramotno smrt?' in Doffo, ki je bil videti zelo potr, je odgovoril, da ni bil on tisti, ki je obsodil očeta Girolama, ampak da ga je obsodil Benozzo Federighi ... in dodal je, 'Veš, če takrat prerok in njegova brata meniha ne bi bili obsojeni na smrt in če bi vse tri poslali nazaj v samostan Svetega Marka, bi ljudstvo izropalo naše domove in nas raztrgalo na kosce. Vse je šlo že tako daleč, da smo se odločili, da mora trojica umreti, zato da bi preživeli mi sami ...' Tako je povedal Doffo.«

»Judež in Pilat v eni osebi!« se zgraža Simon, »in ti, dragi Sandrino, si ga potem, ko ti je to povedal, pozdravil in mu morda celo zaželel lep dan?«

»Nehaj s tem, Simône, saj je zgodba sama dovolj žalostna! In zdaj je tako prepozno, Savonarola je že poldrugo leto mrtev.«

»Toda njegovi krvniki bi vendar morali priti pred sodišče!« vztraja Simon, »in če ti ne boš prijavil Doffa, ga bom jaz!«

»Kaj govoriš, Simon!« se zdrzne Sandro. »Saj ne veš, kaj govoriš! Le kje imaš dokaze, da ti bo sodišče verjelo? Vse nas boš pahnil v nesrečo in spet boš moral kam bežati ...«

Simon obmolkne, ker ve, da ima brat prav, tu se ne da nič storiti, nič velikega in pomembnega ... Za časa Savonarole je imel občutek, da so vsi, mali ljudje, z njim samim vred, lahko kaj storili za obči blagor, zdaj pa tega ni več, svet se je vrnil v stare tire in samo še vprašanje časa je, kdaj se bodo vrnili tudi ošabni Medičejci.

»Bom pa vsaj zapisal ta tvoj pogovor z Doffom v svoj dnevnik,« skrušeno reče Simon, »morda bo kdo od zanamcev to bral in bo vsaj takrat prišla resnica na dan.«

»Da, le zapiši,« ga razumevajoče podpre Sandro.

Ko brata sedita takole ob ognju, sta si zelo podobna. Prišlec bi nemara pomislil, da se pogovarjata dvojčka, vendar bi mu pogled bolj od blizu razodel pomembne razlike: Simonove poteze so ostrejšje in tudi postave je močnejše, saj ne trpi za Sandrovimi telesnimi tegobami, tako da se zdi mlajši od svojega slavnega, že skoraj povsem sivolasega mlajšega brata.

»Veš, kaj sem pomislil,« Sandro prekine molk, zamišljeno zroč v plamene, »zdaj ko premišlujem o Doffovem priznanju, da je bil oče Girolamo žrtvovan za njihovo preživetje?«

»Kaj le ...«

»Pomislil sem, da je bil žrtvovan, vsaj v nekem smislu, za preživetje nas *vseh*, ne samo njegovih krivičnih sodnikov.«

»Kako to misliš? Saj oče Girolamo vendar ni bil drugi Jezus! Sin božji je en sam, vsi smo njegovi služabniki, noben človek se ne more žrtvovati za *vse* ljudi, kakor se je Kristus na križu ... menda nisi krivoverec, Sandro?«

»Nisem,« se nasmehne Sandro, »narobe si me razumel, saj ne enačim Jezusovega pasijona s Savonarolovo mučeniško smrtjo. Poleg tega naš oče Girolamo ni bil, resnici na ljubo, posebno blag človek, ampak gorečnejš, ki je s svojo močjo povlekel vse za seboj, tudi tebe in mene ... in najbolj se nam je vtisnil v duše, ko je na svoj poslednji dan pokazal, da se resnično ne boji smrti.«

»Ampak zakaj misliš, da je bil žrtvovan za nas vse? Ne razumem te.«

»Pomislil sem,« zadržano nadaljuje Sandro, »da je tista odrešujoča vélika smrt, ki jo je oče Girolamo prerokoval pred nastopom novega časa in o kateri je govoril, da odpira vrata Novega Jeruzalema, namreč tu, v našem mestu, med nami – pomislil sem, da je ta smrt že *bila*, kakor da je strašni dan jeze, ki ga je prerok klical nad Firence, že minil, namreč ravno tistega dne, ko je on sam zgorel na grmadi, in da prav zato mi vsi, ki smo preživeli ta *dies irae*, lahko zdaj mirno in z upanjem pričakujemo konec poldruega Gospodovega tisočletja in novo dobo, ki bo sledila.«

»Misliš?« nejeverno in začudeno vpraša Simon. »Jaz na kaj takega nikoli nisem pomislil. Zame pomeni smrt očeta Girolama konec upanja v drugačen, boljši svet, ne pa začetka nove dobe. Vas umetnike je včasih res težko razumeti!«

Sandro se smehlja, potem pa, da ne bi preveč zmedel prostodušnega brata, spremeni temo pogovora: »Baje se Leonardo da Vinci vrača v Firence ... zdaj ko so izgnali njegovega dobrotnika Lodovica Sforzo iz Milana. Ampak Leonardo se zmeraj znajde ...«

Simon nalaga na ogenj in zdaj se tudi sam hudomušno nasmehne. »Pa ti, se Leonardovega prihoda veseliš ... ali tudi malce bojiš?«

»Oboje,« se muza Sandro, »veselim se, da bom videl njegova nova dela, bojim pa se, kaj bo rekel o mojih.«

»Torej je Leonardo eden od glasnikov nove dobe?« ga podreza brat.

»Seveda, on je prav gotovo pomemben glasnik *cinquecenta* ... in prihaja tako rekoč iz drugega sveta, saj je ostal v Milanu celo večnost, že takrat je odšel iz Firenc, ko sem jaz slikal *Primavero*, in zato ga tukajšnji dogodki niso tako močno zaznamovali kakor mene ... Spominjam se, kako je bil strog do mojih del že v Verrocchijevi delavnici, ko smo bili vsi še zelo mladi. Leonardo, ki je sedem let mlajši od mene, jih ni imel niti dvajset, že takrat pa je bil lep in ponosen kot grški bog ... in seveda zelo nadarjen!«

»Sandro,« ga vpraša brat, »kaj pa ti zadnje čase pravzaprav počneš? Tu v delavnici imaš vedno polno risb, svinčnikov, čopičev, vsepovsod ležijo, tudi po tleh ...« – Simon enega pobere in položi na mizo – »vendar nisi končal še nobene večje slike, odkar sem se vrnil iz Bologne ... ali pač?«

»Neko večje delo imam v mislih,« odvrne Sandro, »pa ne večje po formatu, ampak po vsebini.«

»Da? Mi lahko kaj poveš o tem?«

»Hm,« se nasmehne Sandro, »verjetno sem ti že kdaj rekel, da težko govorim o slikah, ki jih še ni ... ki so še v glavi, v srcu ...«

»No, pa vendar: kakšen prizor imaš v mislih, v srcu?«

»Znova bom naslikal *Rojstvo*: Sveto družino v votlini, Dete v jasliah, Devico, Jožefa, vola in osla ... in seveda pastirje ... morda tudi kralje ... no, morda pa kraljev ne bo ... a zagotovo bodo angeli, tako spodaj kot zgoraj, angeli z oljčnimi vejicami v rokah, angeli, ki prinašajo ljubezen in mir, da, predvsem njih se veselim ... in svetleče sinjine neba v ozadju ... in zlatih nebes tam zgoraj ...«

»Tudi jaz, tudi jaz,« radostno prikima Simon, »ampak povej mi, dragi brat, kaj te je napeljalo k temu, da v tem času, ko svetu vlada smrt, slikaš rojstvo?«

»Prav ona me je k temu napeljala,« se skrivnostno smehlja Sandro, »prav ona.«

»Resnico skrivaš v uganke!«

»Nič je ne skrivam, takšna pač jè. Tudi Gospod je govoril v prisposodobah.«

»Ti že veš,« znova prikima Simon, »ampak vseeno mi razloži, zato da bi si lahko bolje predstavljal tvojo novo sliko, da bi se je lahko veselil: lotevaš se torej lepega, starega motiva, slediš našim velikim prednikom, Giottu, Masacciu, Angelicu ... torej si se dokončno odvrnil od puhlih novotarij, ki so jih podpirali Medičejci?«

»Te stvari niso tako preproste, Simon,« blago odvrne Sandro, »res pa je, da se vsaj v nekem smislu vračam v preteklost ... čeprav sam ne vem, kam se vračam, v katero preteklost, ali če tako rečem, v katero preteklo prihodnost ... Na

sliki bo vsekakor ostalo nekaj perspektive, ki jo je odkrilo naše stoletje, vendar linearna perspektiva ne sme prevladati nad duhovno vsebino slike, in kadar slednja zahteva svojo lastno, drugačno, *notranjo* perspektivo, se ji mora zunanja ukloniti ... Ostaja pa krajina, lepota narave, ostajajo rožice, trava, drevje ... toda bistveni so angeli – plešočiči angeli v nebesih, ki dajejo upanje nam tu spodaj na zemlji.«

»Kako lepo si to povedal, Sandro!« se navduši Simon, stopi k bratu in ga objame. »Kako te imam rad! Vselej sem vedel, da je tvoja duša čista kot solza, tudi takrat ...«

Sandro mu stisne roke v svojih, obenem pa se malce odmakne in ga prekine: »Glej, kakor sva se zdaj objela midva, tako se bodo na mojem *Rojstvu* objemali angeli z blaženimi dušami ... vsaka duša, vsak človek bo srečal svojega angela ... kajti *tam*, onstran zla in žalosti, kjer ni več tega sveta, *lepota angelov ostaja*. Vse svoje življenje sem posvetil lepoti.«

Ganjenemu Simonu se zasvetijo solze v očeh.

»Ti povem, dragi brat, kdaj sem prvič pomislil na to sliko, na plešočiče angele? Prvič sem nanjo pomislil takrat na velikem kresu ničevosti, ko sem se vrnil domov pred začetkom plesa, pri katerem naj bi se vsi držali za roke, vse dobre duše v mestu ... jaz pa sem takrat zbežal od tistega ognja, bežal sem od Savonarolovih besed, strašne so bile takrat ... in ko sem odhajal v noč, sem v temi pred seboj zagledal zlat oblak, pod katerim so plesali blaženi angeli, z roko v roki ...«

»Res si ga zagledal, zlat oblak z angeli?« hlastno vpraša Simon.

Sandro se znova skrivnostno nasmehne: »Res ... seveda na *svoj* način, tako kot jaz vidim stvari ... kar pa seveda ne pomeni, da bi zlat oblak z angeli videl tudi kdo drug, ki bi bil takrat z menoj ... morda bi ga videl, morda ne ... naše oči namreč vidijo tisto, kar duša hoče in zmore videti.«

»Bi jaz videl, ko bi bil takrat s teboj?« vpraša Simon.

»Upam, da bi ... toda kako naj jaz to vem? Bova kdaj poskusila: ko ga bom spet videl, te pokličem, če boš kje blizu, velja?«

»Prav ... ampak še nekaj mi povej, Sandro: kaj pa hudiči – jih ne bo, na tvoji novi sliki? Saj na svetu niso samo angeli, tudi hudiči so, žal!«

»Ne kliči jih,« s smehom odvrne slikar, »sicer pa, če misliš, da bi bilo tako prav, se bom spomnil tudi nanje ... dejansko sem že premišljeval, da bi jih na *Rojstvu* naslikal majhne in premagane, kako nemočno kukajo iz razpok v zemlji ... povsem drugače kakor na *Mističnem križanju*, če se ga še spominjaš.«

»Da ... kaj pa naročnika za *Rojstvo*, že imaš?« zanima Simona.

»Ne še, ampak pravi naročnik te slike sem jaz sam ... pravzaprav tisti angel, ki me nagovarja k slikanju in bdi nad menoj, ko vlečem čopič.«

»Lepo, lepo, Sandro!« Simon občuduje brata, potem pa vstane, pozna ura je že. »Vendar morava misliti tudi na denar, stroški so veliki ...«

»Ne skrbi, Simône, tudi na to mislim, imam že nekaj drugih naročil ... ljudje zdaj cenijo dramatične zgodbe ... tudi té bom naslikal ... to *Rojstvo* pa je zame ... in zate!«

»Hvala ti, Sandrino, pa lahko noč!«

Ko slikar ostane sam, nekaj trenutkov zamišljeno stoji sredi ateljeja, potem vrže še en čok na ogenj, vzame rdečerjavo kredo in s svojo mojstrsko, plešočo roko začne po belem papirju risati lepega angela ...

\* \* \*

Botticellijeva slika, edina, ki jo je podpisal s svojim krstnim imenom in jo tudi datiral »ob koncu leta 1500« – po starem florentinskem koledarju je bilo to že na začetku leta 1501 – platno srednjega formata 108,5 x 75 cm, ki je dandanes, dobrih petsto let pozneje, na ogled v londonski Narodni galeriji, je nekoč v svojem dolgem življenju dobila ime *Mistično rojstvo*. O tem, da gre za *Rojstvo*, ni dvoma, da pa je *mistično*, nam potrjuje tudi avtorjev napis na vrhu slike, v katerem se Botticelli sklicuje na neki odlomek iz naj-



bolj mistične knjige Svetega pisma, namreč iz *Janezovega razodetja* oziroma *Apokalipse*. Takole je zapisal slikar, in sicer v grščini:

»To sliko, ob koncu leta 1500, v obdobju nemirov v Italiji, sem jaz, Alessandro, naslikal po polovici časa, v katerem se izpolnjuje 11. poglavje *Svetega Janeza* z drugim apokaliptičnim gorjém, izpustitvijo hudiča za tri leta in pol. Potem bo vklenjen, kakor je zapisano v 12. poglavju, in videli ga bomo premaganega, kakor na tej sliki.«

In preden se poslovimo od Botticellija, se ob njegovem skrivnostnem ključu za razumevanje *Mističnega rojstva* lahko samo še vprašamo, ali je bilo pri mojstrovem izboru tega motiva zgolj naključje, da je v svetopisemski *Apokalipsi*, tem strašnem videnju vesoljne smrti, tisti znani prizor z ženo in zmajem, o katerem razlagalci menijo, da rojevajoča »žena, ogrnjena s soncem«, simbolizira Marijo – pravzaprav *edini prizor rojstva*? Ne, najbrž to ni bilo naključje.

# Barve in odtenki: ognjena in rumena

Marijine sanje

»Mami, se ti ne zdi čudno, da goriva, pa nič ne peče?«  
vpraša Cecilija.

»Ogenj ne more peči samega sebe,« odvrnem. Sama ne vem, zakaj.

»Še dobro, da je tako,« zaplapola Cecilija. »Ampak jaz vseeno čutim prijetno toploto, toplino, zunaj, znotraj, kaj vem, kje ...«

»Župnik je rekel, da bo tako.«

»Ne spomnim se, mami,« jo slišim – v sebi? »Poglej, kako so lepi, plameni, vseh barv so, temnejši, svetlejši ... Zdi se mi, da je največ rdečih. Se tudi tebi zdi, da je največ rdečih?«

»Tu naokoli že, ko pa prideva višje, bo več oranžnih, rumenih ...«

»Je tudi to rekel župnik?«

»Ne,« se nasmehnem, »mislim pa, da bo tako, čutim, slutim.«

Cecilija začne tiho peti, da njen plamen nežno plapola.

Skušam se domisliti, koliko časa se že vzpenjava, a ne vem več – vsekakor že dolgo, zelo dolgo. Kaj pa je bilo prej? Sva prišli sèm od doma? V bližini domače vasi ni nobene tako visoke gore, najvišji je Nanos ... ne, to ni Nanos, niti Vremščica, niti Slavnik ... veliko višja gora je, mogočnejša tudi od Triglava in celo od Etne, čeprav je podobna velikan-skemu vulkanu, saj njen vrh močno gorí, močnejše kot vsi plameni tu spodaj. Je tam na vrhu – Bog?

»Mami, kaj ni čudno tudi to, da je vse – hiše, ulice, trgi, stolpi, obzidje – tako temno in prosojno? Živi plameni sijejo skozi zidove. Kako je to mogoče?«

Šele zdaj opazim, da plujeva, pravzaprav plapolava skozi temno, v globočino odprto mesto: skupaj z drugimi živimi

plameni se vzpenjava po strmi ulici med rjavimi, opečnato rdečimi hišami, kakor da bi se v Sieni vzpenjali proti školjčnemu trgu *Il Campo*, vendar so tu vsi zidovi prosojni, potopljeni globoko v temo, ki jo le plameni duš ožarjajo s toplim, ognjeno rdečim sijem. Ko se ozrem k Ceciliji, opazim, da rahlo trepeče v svetlo vijolični. Vidim jo kot plamenico, vidim njen obraz, njeno dekliško postavo, in tudi slišim jo, ko reče:

»Strah me je ... čeprav je vse tako lepo. Daj mi roko, mami!«

In brž ko jo primem za roko, se vijolična spreminja v bolj veselo rožnato.

»Notranji ogenj plamti v različnih barvah, v vseh mogočih odtenkih, ne samo v ognjeno rdeči kot zunanji,« rečem in pomislim, da sem to nekoč že rekla, morda celo zapisala, ne vem pa, kje in kdaj.

»Pa veš, zakaj?« zamigota Cecilija.

»Ne, morda bi vedel *on*,« zabrlim in vztrepetam ob misli, da sem pozabila *njegovo* ime!

»Mami, tvoj plamen bledí! Daj, ostani rajši živo rdeča, ognjena!«

Tedaj zberem vso spominsko moč in mahoma znova vzplamtim: »Bruno, seveda, *on* bi vedel!« Le kako sem mogla pozabiti njegovo ime? »Rekel je, naj greva midve naprej, da se bomo že srečali, ko bo pravi čas.«

»Zdaj spet svetiš živo rdeče,« se veseli Cecilija, »tudi malce oranžno.«

Nekoč sem v beležnico zapisala: *Barve so res spremenljive, vsak trenutek lahko zaigrajo drugače. Vsako novo čustvo jih spremeni. Mi pa lovimo sredino med skrajnostmi...* Toda – ali sem to res napisala jaz? Bruno, povej mi, kje je meja med mojimi in tvojimi mislimi, spomini, besedami? Besede so skupne, kakor zrak, kakor svet, v katerem plamenimo, vsak zase, a vendar skupaj.

»Mami, zakaj si obstala? Greva naprej, proti vrhu: tam je gotovo hud žur, saj vsi hitijo tja!«

In tedaj obe zaplapolava v rdeče oranžni, ki *gre čez celo telo*, kot sem že takrat zapisala: *Oranžna je ekstatična, tesno povezana s telesom in najbolj dinamična od vseh barv, saj ima v sebi sunek ognjeno rdeče in razpršeno rumeno misel, njeno svetlo toplino ...* Oranžni veter naju nosi navzgor, letiva kot na krilih ognjenega ptiča, dvigava se nad hiše, strehe in stolpe. Globoko spodaj leži temno modri ocean, posejan z mirijadami plamenčkov, gorečih zvezdic, ki se družijo v ozvezdja, galaksije ... Tam na vrhu gore pa gorí tisti skrivnostni rumeni ogenj – božja Luč?

»Kako lepo je tu, kako čarobno!« rumeno plapola Cecilijin plamenček.

Spodaj, v brezdanji globeli, pa se kakor tančice velikega privida raztezajo skalnati grebeni, strašljive grape, mračni gradovi ... toda po nekem čudežu so vsi kamniti, snovni svetovi razblinjeni v vibracije prosojne teme, ki valovi v tisočerih plamenih duha – in vse te v brezdanjem prostoru razpršene iskre se zdaj znova vzpenjajo k praognju na vrhu gore, od koder so se nekoč davno razpršile v globino sveta.

»V mojih mislih odzvanjajo Brunove,« rečem in se spominjam njegovih besed, njegovega glasu. »Pa ne le njegove, tudi tvoje, Cecilija, in sploh vse misli, ki so našle zavetje v meni ...«

Približa se nama svetlo rdeč plamen nekega mladeniča in Cecilija oranžno zaplapola, ko ga prepozna. »To je Gianni, moj dobri prijatelj iz Benetk,« mi pojasni. Iz njenega glasu uganam, da bi šla rada k njemu, pokimam ji in njen plamenček že valovi tja k fantovemu rdeče oranžnemu siju.

»Sicer pa na tem žuru lahko samo pomislim nate in sem spet pri tebi!« mi pomaha v pozdrav.

Ko ostanem sama, v meni boleče zaplameni vprašanje: »Kje je Bruno?« Začnem se spuščati, zdi se mi, da se spuščam celo večnost, krožim nad strehami, nad prosojnimi grebeni in temnimi dolinami, v mislih ga kličem, toda klic ga ne doseže in navdaja me vse večja tesnoba. Tedaj se spomnim, da sem nekoč zapisala v beležnico: *Bordo rdeča ima v sebi več zavesti od ognjeno rdeče, sicer je še vedno živa, telesna, toda počas-*

*nejša ... in prehodna, jesenska, minljiva, večerna.* Da! vzkliknem, prav to je Brunova barva! In isti hip že uzrem njegov zamolklo žareči bordo, ki se vzpenja po široki, temni dolini, poraščeni z oljčnimi gaji in zastrti s skrivnostnim *sfumatom*. Ob pogledu na Brunov plamen se spomnim misli, ki sem jo napisala v svojo olivno zeleno beležnico: *Olivno zelena je plemenita barva, dobro pozna zlato in srebrno, in je najstarejša med vsemi zelenimi odtenki – tako je pametna, da sama zase, brez pomoči drugih, razume nebo in zemljo.*

»Tu sem, Marija,« se smehlja Bruno v svojem prehodnem, minljivem bordoju – in ko se mu približam, postaja njegov plamen svetlejši, spreminja se v karminski odtenek živo rdeče in vse močnejše seva prek olivno zelene globeli.

»Kako pa veš, da sva na pravi poti? Bova tam našla Cecilijo?« ga vprašam z rdeče rumenim plamenčkom, v katerem plapola tudi pramen tesnobno vijolične.

»Vse bo tako, kot želiš,« mirno odvrne Bruno v jasni, zlato rumeni svečavi: »Tudi Cecilija bo tam ... in vsi drugi, ki jih imaš rada ... in tudi tisti, ki si jih že pozabila. Ko na vrhu vzide Sonce, se boš vsega spomnila, čisto vsega!«

\* \* \*

*Ko se Marija prebudi iz teh sanj, jasno in gotovo ve, da njena nova slika mora biti RUMENA.*

– Naj sije kot Sonce, kot topla nebeška luč! *vzklikne v duši.*

*In medtem ko Bruno še spi, namreč v tisti tujski sobi sredi Firenc, Marija premišljuje o svoji odločitvi, ki ji je bila poslana iz nekega daljnega in obenem čisto bližnjega kraljestva, po katerem se je nocoj v snu spreletavala njena duša. Poslana ji je bila kot šepet nekega neznanega in obenem povsem domačega glasu, ki mu zaupa in ve, da mu mora slediti, tudi če tega poslanstva ne bi mogla do konca izpolniti. Potem vzame iz torbice svojo staro beležnico, izvleče svinčnik iz tulca in na novo stran zapiše:*

*Zdaj, ko mislim na RUMENO SLIKO,  
čutim rumeno misel, brez besed,  
toda vem, da je ne morem preprosto naslikati,  
ker bi se upirala nastati že v prvi plasti,  
noče biti prazna, lahkomiselna,  
saj hoče, da se zanjo bolj potrudim:  
prišla bo čez modro, čez belo ...  
in šele potem bo ona sama, čista, toda prepletena.  
V duhu se barva vselej prikazuje drugače kot v snovi,  
snov ima svoje zahteve, svoj stvariteljski proces.  
Naposled pa se snov in duh morata srečati,  
kakor da sta skupaj že od nekdaj – in vselej.*

[*Misli o barvah* so povzete iz »beležnice« slikarke J. Z.]

## P r e d o d h o d o m

*Marija in Bruno, sopotnika v prostoru in času, znova sedita na terasi najete sobe z razgledom. Jutranje sonce, ki se je dvignilo že visoko nad Apenine, ju prijetno greje, ko si nalivata čaj v skodelici iz modro poslikanega porcelana, na katerih je upodobljena četverovprega s postiljonom, ki trobi v rog. Marija je vzela skodelici poleg električnega čajnega grelca s seboj na pot, da bi bil vsako jutro v tujini z njima tudi košček dóma. Sicer pa je današnje jutro zadnje na njenem letošnjem potovanju v Firenze, jutri se vračata domov, zdaj sta tu že štiri tedne, sredina julija je že. Danes pripravljajo spodaj na trgu tribune za neko večerno prireditev. Marmorna fasada stare bazilike Santa Croce, »Hrama spomina«, je še v senci, na stopnicah pred njo pa je že precej obiskovalcev, verjetno so malce razočarani, ker je slavni trg postal nekakšno gradbišče. Zgoraj na terasi je hrup manj moteč.*

*Bruno odloži skodelico. Vseeno bi bilo boljše, če bi jih pustili kar takšne, kot so bile. Vse stvari se spreminjajo, zakaj se ne bi tudi slike?*

*Marija.* Po tej logiki tudi mize ne bi obrisal, ko se na njej nabere prah.

*Bruno.* Na stvareh je vselej prah, če jih brišeš ali ne. Samo na začetku ni prahu – kot je rekel razsvetljeni Hui Neng: »Na prazačetku ničesar ni, le kje naj se nabira prah?«

*Marija se nasmehne.* Kaj pa barve? Ali naj kar pustimo, da zbledijo?

*Bruno.* Če so bile pravilno zamešane in nanesene, ne bodo tako kmalu zbledele ... in sama veš, da so bile Masacciove freske še kar dobro ohranjene.

*Marija znova natoči čaj.* Bruno, ampak kaj te pri obnovi teh fresk tako zelo moti? Ali ni lepše, da so barve v *Capelli Brancacci* spet zasijale vsaj približno tako kot v *quattrocentu*?

Alberti je občudoval Masaccia tudi zaradi njegovih živih, tako rekoč »resničnih« barv. Morda pa obžaluješ predvsem to, da nisi več tako mlad kot takrat, ko si jih prvič videl?

*Bruno počasi srka čaj.* Morda imaš prav. Verjetno sem odlagal ogled teh fresk skoraj do zadnjega dne ravno zato, ker sem vedel, da so bile restavrirane in da niso več takšne kot takrat, ko sem jih prvič videl. Saj se spomniš, da je bil zame že lani, ko sva bila v Rimu, tisti oprani Michelangelov strop v Sikstinski kapeli precej neprijetno presenečenje, čeprav sem si potem nekako dopovedal, da so obnovljene freske vendarle lepše. In tudi tu, pri Masacciu, bi prej ali slej vse sprejel, razen *Izgona iz raja*: spominjam se, kako sta bila Adam in Eva pretresljiva v svoji bolečini, kako je bilo njuno trpljenje resnično v tisti težki, rjavi, zemeljski barvi, ki je zdaj, odkar sta očiščena, ni več! Njuni podobi sta sicer postali bolj »plastični«, izraziteje sta »razgibani« in jasneje »postavljeni v prostor« – skratka, očitno gre za »tipični renesančni figuri«, kot bi rekel kak umetnostni zgodovinar – ampak njune pretresljive bolečine ob izgonu iz raja ni nikjer več!

*Marija.* Malce pa vseeno pretiravaš, Bruno, se ti ne zdi?

*Bruno.* Če pretiravam, potem verjetno zato, ker sem ravno ob tem primeru pomislil, kako »neznosno lahek« je pravzaprav naš čas: tudi izgon iz raja je postal neke vrste slikanica za trume turistov, ravnodušnih opazovalcev, nevernikov ...

*Marija.* Pa saj tudi ti ne verjameš v biblični paradiž, ali pač?

*Bruno.* Dobesedno seveda ne, občutim pa nepotešljivo izgubo popolnosti.

*Marija.* Ampak tu gre samo za sliko! In slikarska popolnost ostaja tudi na obnovljenih freskah, na njih še bolj zasije. Nepopolnost je predvsem v našem nejasnem pogledu.

*Bruno.* Prav imaš, nepopolnosti res ni na slikah, v nas samih je.

*Marija, čez čas.* Si opazil, odkod sije svetloba na Adama in Evo?

*Bruno.* Kako to misliš? ... Osvetljena sta z desne.

*Marija.* Da, z desne. Pa se ti ne zdi to čudno?



*Bruno.* Ne, zakaj? Na desni je velika freska z Jezusom in učenci, še bolj na desni je oltar ... in zato tudi svetloba prihaja z desne.

*Marija.* Drži, a kljub temu je čudno, da svetloba sije na Adama in Evo iz sveta, v katerega ju izganja jezni angel. Pričakovala bi, da ju tam spodaj čaka tema, ne pa luč, ki sta jo zaradi prvega greha izgubila.

*Bruno se nasmehne.* Glej, glej! ... Kdaj si se tega domislila?

*Marija.* Ah, ne vem, že davno, zdi se mi, da takrat, ko sem brala neko knjigo o svetlobi v zgodnjem renesančnem slikarstvu, ki jo je napisal neki John Hills, če sem si ime prav zapomnila.

*Bruno.* Nekega dne mi jo posodiš ... takrat, ko se spet spomniš nanjo.

*Marija se smehlja in pospravlja mizo.* Seveda, toda rajši me kar ti spomni, naj se spomnim nanjo ... Zdaj pa moram poklicati Cecilijo. Upam, da je doma in da naju bo jutri počakala. Najbolje, da ji grem telefonirat dol na trg ... mobiča sta prazna, kaj?

*Bruno prikima.* Pa še današnjo *Gazzetto* prinesi, da pogledava, kaj se bo zvečer dogajalo tu spodaj.

*Bruno ostane sam na terasi, si prižge pipo in premišljuje,* da bo zdaj, ko se je ves mesec posvečal Firencam in renesansi ter vse dneve in noči preživel skupaj z Marijo, potreboval kar nekaj časa, da se vrne na svoj stari tir. – Ampak kaj je pravzaprav moj »stari tir«? *se sprašuje.* Življenje, ki ga živim na vasi zadnjih deset let? Od mesta odmaknjeno življenje med knjigami, ob glasbi, na sprehodih, življenje, ki ga posvečam predvsem pisanju in branju, pa seveda Mariji, kadar je pri meni? Mar se ni moj »stari tir« bistveno preusmeril že letos spomladi, ko je prišel Janez? Saj tudi če se ne vrne, njegova sled ostaja, *ŠTIRJE ČASI* nastajajo, zdaj je že julij, smo sredi *POLETJA* (na potovanju je čas ponavadi daljši kot doma), in tudi želja po predavanjih se je znova prebudila v meni, želja po odmevnosti, pozornosti mladih duš, njihovem pričakovanju, da zvedo kaj novega, presenetljivega, resničnega – bodisi

o času in prostoru, bodisi o naravi, bodisi o sebi, in nasploh o vsem, o čemer ljubezen do modrosti govori že tisočletja, četudi pogosto sama poudarja, da bi bilo treba o »najvišjih rečeh« molčati. Rad bi jim govoril tudi o lepoti, še posebno o lepoti. Še rajši bi jim ustvaril kaj lepega, kaj naslikal, zaigral kako fugo, toda tega ne znam, lahko pa jim lepoto približam z besedami, s katerimi jo modrost opeva že tisočletja. Toda ali je v lepoti tudi upanje, tisto najvišje in edino pravo upanje? O, da bi bilo! Lepoti je treba zaupati, čeprav je že tolikokrat v zgodovini naletela na meje, ki jih ni mogla in jih verjetno sploh ne more preseči. Florentinska renesansa je cvetela samo nekaj desetletij, razcvetu in bogastvu so sledila leta zmede, strahu, tesnobe. Upanje se je preselilo drugam, ni pa izginilo. Kljub temu da se upanje ohranja, pa lepota ne raste s časom, ne povečuje se z zgodovino, ampak kot večni ideal ostaja visoko zgoraj, kamor jo je postavil Platon, ali globoko znotraj, v duši in srcu, kjer jo je iskal Jezus.

Na začetku moderne dobe se je zdelo, da je klasična lepota nekaj preživelega in da sodobnega človeka ne more več nagovoriti drugače kot neka sicer dragocena, vendar nepreklicno minula preteklost. Glavni modernistični tokovi, ki so vladali v umetnosti dvajsetega stoletja in seveda ustvarili tudi velike mojstrovine, so bili pravzaprav en sam velik upor proti klasiki – če ne odkrit upor, pa vsaj prizadevanje, da bi jo presegli in se osvobodili njenih prelepih spon. Pa ima »programski« modernizem še kako prihodnost? So dandanes radikalni umetniški manifesti sploh še zanimivi? Nastajajo še zmeraj, četudi ne več tako odločno kot v prvi polovici *novecenta*, kajti kateri novi »izem« bi bil lahko še radikalnejši od kubizma ali dadaizma ali futurizma ali nadrealizma ali suprematizma ...? Postmodernizem ob koncu stoletja je bil morda le predhodnica neke nove renesanse, vendar je ostal – če o njem premišljujemo iz začetka *venticenta* – kljub vsem prizadevanjem, da bi ušel lovkam modernizma, še vedno preveč ideološki, preveč umetno programski, »revolucionaren« *malgré-soi*, kakor da bi hotel preseči modernizem z njegovimi lastnimi sredstvi, še preden je dozorel duh časa za globljo spremembo.

Toda kaj naj bi se prerodilo v »novi renesansi«? Spet klasika? In sicer skupaj s »staro renesanso«, ki je medtem tudi že postala klasika? Naj bi se vrnilo k antičnemu »posnemanju narave«? Tako preprosto seveda ne gre. Če bi se renesansa »ponovila« v našem utrujenem času, bi se vsekakor na neki novi, sodobni ravni, ki bi povzela tudi dragocene izkušnje polpreteklega modernizma. Ne bi bila zgolj programska, ideološka, zapisana v nekem novem »manifestu«, temveč bi zahtevala globoko notranjo preobrazbo, blago, nenasilno, vendar odločno spremembo mišljenja, vrednotenja, vsega življenja. Treba bi bilo premagati nenasitno hlastanje po novem, novejšem, najnovejšem, odreči se zahtevi »Vedno več, še več, največ!« (saj nikoli ni »največ«), zaustaviti nenehno hitenje navzgor, opustiti načelo »Še višje, najvišje!« (saj nikoli ni »najvišje«) – kajti prepород se lahko začne z zbranim in ljubečim zrenjem v »globino« sveta, narave, zgodovine in samega sebe, s spremembo *zavesti*. Tudi pri branju knjig, pri gledanju slik, pri poslušanju glasbe. V zavesti znova prebujena zbranost, ljubeče zrenje človeških in božjih del ne pomeni preproste vrnitve ali posnemanja klasike, niti zavračanja modernizma, marveč globoko spremembo v *odnosu* do umetnosti in do življenja nasploh. Morda niti ne gre za spremembo, kajti »višja stopnja zavesti« (če si sposodimo ta že precej obrabljeni izraz) je le navidezno nova, sicer pa je že *useskozi tu*, že tisočletja. In lepota je tista, ki v duši prebujajo ljubezen, kot je učil božanski Platon. V lepoto ni treba verjeti (dvomiti pa tudi ne moreš o njej), dovolj je, da jo znaš videti, čutno in duhovno. V lepoti je resnica – *tu in zdaj*. Zdaj, na pragu novega tisočletja smo utrujeni od novih in novih »resnic«, ki vedno znova spodbijajo druga drugo in tonejo v pozabo, ne smemo pa biti utrujeni za *resnico*.

Goethe je v Rimu, med svojim slavnim *Italijanskim potovanjem*, na praznik svetih treh kraljev prisostvoval maši »po grškem bogoslužju«, ki se mu je zazdelo »mogočnejše, strožje, bolj domišljeno in vendar priljudnejše kakor latinsko« – vendar je takrat spoznal še nekaj drugega, važnejšega:

»Spet sem tudi začutil, da sem za vse prestar, razen za resnico. Njihove ceremonije in opere, njihovi obhodi in baleti, vse steče z mene kakor voda po plašču iz povoščene-  
nega platna. Nasprotno pa se mi globlje in trajno vtisneta kak naravni pojav, denimo sončni zahod, gledan iz vile Madame, ali kaka umetnina, denimo zelo čaščena Juno.«  
[Goethe (2), 67; poudaril M. U.]

Weimarski klasik je znal uživati dobro staro klasiko in zato mu je bila pri srcu tudi renesansa. Pravzaprav je bil Goethe zadnji véliki »renesančnik« v naši duhovni zgodovini, in kar je še posebno pomembno: sledil je resnici, medtem ko je vse tiste resničice, ki so mnogim v potuho in si iz njih ustvarjajo svoje male fevde, stresal s sebe kakor vodo po plašču iz povoščene-  
nega platna. *Nota bene!*

*Marija se vrne, prinesla je tudi gazeto.* Doma je vse v redu, hvalabogu, in Cecilija naju bo jutri počakala na postaji. Prišla bo po naju z avtom.

*Bruno polista časopis.* Zvečer bo na glavnem trgu procesija v renesančnih kostumih, tu pred *Santa Croce* pa bodo za turiste uprizorili tradicionalni *calcio* ... Prideš na teraso, Marija?

*Marija.* Takoj pridem, samo sadje operem.

*Bruno.* Veš, premišljeval sem ...

*Marija prinese skledo s sveže rdečimi breskvami.* Vmes sem skočila še na trg. Glej, kako so lepe!

*Bruno ugrizne v slastni sadež.* Premišljeval sem, da je renesansa pravzaprav zelo sodobna.

*Marija.* Si o tem kdaj dvomil?

*Bruno.* Vedno mi je bila pri srcu, bolj kot obdobja, ki so ji sledila, vsaj v likovni umetnosti. Baročni slikarji so se preveč predajali nekemu nenaravnemu patosu, klasicisti so razumeli klasiko preveč dobesedno, v romantiki sta prevladali poezija in glasba, v realizmu proza in znanost ...

*Marija odloži breskvino pečko na krožnik.* Čakaj, čakaj ... kdaj pa je patos naraven, če praviš, da je bil baročni nenaraven?

*Bruno.* Patos je nekaj povsem naravnega, najbolj patetični smo pri močnem občutju narave. Grki so v Dionizovih bakanalijah s pristnim patosom častili naravo, kaj pa drugega!

*Marija.* Težko je na splošno govoriti o tako različnih časih, primerjati renesanso z barokom, romantiko ...

*Bruno položi svojo pečko na krožnik poleg Marijine.* Seveda ni dobro preveč posploševati. Barok in druga obdobja sem omenil le zato, da bi poudaril sodobnost renesanse.

*Marija.* In v čem se ti zdi tako sodobna?

*Bruno.* Renesansa nam je blizu v odnosu do bistvenih stvari, misli, vrednot – do človeka in Boga, življenja in smrti, ljubezni in sovraštva, narave in duha, minljivosti in večnosti – in zato jo tudi tako častimo: saj ni naključje, da toliko ljudi roma v Firence! Večkrat sem pomislil, da dandanes, po petsto letih, ne vemo o bistvenih stvareh nič več od renesančnikov, in še tistega, kar res vemo, si zaradi modernega skepticizma ne upamo tako smelo in naravnost izreči, kot so zmogli in znali veliki duhovi renesanse. Tudi nesrečni so znali biti bolj pristno kot mi ... pomisli samo na Michelangelov žlahtni patos *Dneva* in *Noči*, *Svita* in *Zarje*: kakšna lepota pod obnebjem smrti! Kakšen pogum in moč duha! Kdaj se je to izgubilo in zakaj?

*Marija, z iskricami v očeh.* Saj se ni izgubilo!

*Bruno, melanholično.* Ostal nam je le spomin na nekdanjo veličino ... In če premišljuje o renesančnih mislecih, o Ficinu, Picu, Savonaroli, tudi o Leonardu kot filozofu, se sprašujem – katere njihove misli so danes še žive? Če gledamo optimistično, se nam morda zdi, da so se ohranile vse, saj so njihova dela v glavnem ohranjena, dostopna so raziskovalcem, historiografom, komentatorjem; toda dejansko se je ohranilo bore malo: današnja zgodovina filozofije omenja Ficina kot hermetičnega novoplatonika, ki naj ne bi bil prispeval veliko novega k razvoju moderne filozofske misli, Pica vidi kot renesančnega eklektika, ki mu ni uspelo domisliti velike sinteze (kot je pozneje uspelo Heglu), Savonarola je za vselej ožigosan kot religiozni fanatik, ne glede na to, kaj je res govoril in zapisal, Leonardo pa je ob vsej svoji umetniški

slavi obravnavan na miselnem področju kot simpatičen fantast, čigar zamisli je prizanesljivo arhivirala novoveška znanost. Od vseh renesančnih mislecev je dandanes še najbolj živ – Machiavelli.

*Marija vzame še eno breskev.* Se ti ne zdi, Bruno, da je tvoja slika preveč pesimistična? Ali ne presoja minulih stvari-tev zgodovina, ali jih ne ovrednotijo mnogi poznejši rodovi, mnoge pametne in občutljive duše? Kako naj bi zdaj mi, po toliko stoletjih, na novo presojali nekaj, o čemer je zgodovina že zdavnaj presodila?

*Bruno, zamišljeno.* Zgodovina smo mi: ti, jaz, Janez, Cecilija ... in tudi če je nekaj že davno minilo, ni nikoli dokončno presojeno. Včasih pomislim, kako bi bilo, ko bi se zgodovina zasukala drugače: na primer, če bi Rim prevzel Picovo filozofsko reformo ali vsaj Ficinov ezoterični platonizem (namreč v celoti, ne le njegovega nauka o nesmrtnosti individualne duše) ali če bi renesančni hermetizem odločilno vplival na »razvezavo« krščanske dogmatike ali če bi Borgijci znali bolje prisluhniiti grmečim Savonarolovim pridigam ... Kam bi tedaj krenila zgodovina? Ali bi sploh prišlo do protestantizma? Ali bi Luter še imel zadosten razlog za upor proti papežu? ... Sicer pa za širjenje protestantizma morda sploh niso bili najpomembnejši verski razlogi, ampak se je za »ideološko reformo« (kot bi rekli marksisti) skrival predvsem interes nastajajočega kapitalizma? ... In kakšna je vloga »nas malih« v tej veliki epopeji? Če ne bi bilo Lutra, kdaj in v čigavem imenu bi nastopil naš Trubar? In navsezadnje, če bi bila zgodovina drugačna, ali bi jaz lahko pisal *ŠTIRI ČASE* v slovenščini, v tem bogatem jeziku, ki ga na svetu govori in bere tako malo ljudi? ... Je bilo vse to nujno – ali pa je v vsem zgolj naključje?

*Marija.* Bruno, nekoč si sam rekel, da bi bilo nujnost, tudi če bi vsemu vladala, težko razločiti od naključja, kajti kako naj človek ve, kaj se mu zgodi po naključju in kaj po nujnosti, ko pa za to razlikovanje nima nobenega posebnega čuta – to si rekel spomladi, ko smo se z Janezom pogovarjali o usodni ljubezni, o Kierkegaardu ...

*Bruno se nasmehne.* Da, da ... dobro si si zapomnila te besede!

*Marija.* Zdaj misliš drugače?

*Brunov pogled zatava prek mesta in gričev v nebo.* Ne, še vedno tako mislim. In še vedno ne vem, kaj bi bilo hujše: popolno naključje ali popolna nujnost. Oboje je resnično, naključje in nujnost – in na srečo je oboje tudi neresnično.

*Visoko nad mestom kroži jata ptičev.*

*Bruno, v mislih.* So vrane? Morda se mi samo zdijo črne v tej modrini?

*Marija, v mislih.* Kako temno rjave so njegove oči! Kakor da jim vsa modrina neba ne seže do dna. *Potem se mu približa, skloni se čez mizo, zaželi si poljuba.*

*Bruno.* Hotel sem reči ... *reče in obstane, kajti prešine ga misel,* da so v njenih zeleno rjavih očeh, v njenem smehljaju, v njenih blagih potezah shranjene vse tiste Marije, ki jih je videl na renesančnih slikah, in da se *oznanjenje* zgodi vselej, kadar se srečata dve duši.

*Marija, nežno.* Kaj si hotel reči?

*Bruno, v sebi.* Marija, moja najbližja tujka ...

*Marija ga prime za roko.* Lepo nama je bilo v Firencah ... tudi ti premišljuješ o tem?

*Bruno se smehlja kot otrok.* Da, v lepoti je upanje, kljub vsej njeni nepopolnosti ... Kajti vse, prav vse je še odprto!

*Marija ga objame in poljubi.*





# Bibliografija

- Adorno, Francesco & al.: *The World of Renaissance Florence*, Giunti, Firenze, 1999.
- Baxandall, Michael: *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja*, prev. Igor Zabel, Studia humanitatis, Ljubljana, 1996.
- Blumenberg, Hans: *Geneza kopernikanskega sveta*, prev. Tomo Virk, Cankarjeva založba, Ljubljana, 2001.
- Bo, Carlo & Mandel, Gabriele: *L'opera completa del Botticelli*, Rizzoli, Milano, 1967.
- Boccaccio, Giovanni: *Dekameron*, prev. Andrej Budal, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1966.
- Burckhardt, Jacob: *Renesančna kultura v Italiji*, prev. Bogomil Fatur, DZS, Ljubljana, 1981.
- Cambridge History of Renaissance Philosophy*, ur. Charles B. Schmitt in Quentin Skinner, Cambridge University Press, 1990.
- Canali, Ferruccio: *The Basilica of Santa Croce*, Bonechi, Firenze, 2001.
- Cankar, Izidor (1): *S poti*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1986.
- Cankar, Izidor (2): *Razvoj stila v dobi renesanse*, Slovenska matica, Ljubljana, 1936 (reprint 1992).
- Cornini, Guido: *Botticelli*, Art Dossier, Giunti, Firenze, 1998.
- Corpus Hermeticum* → Hermes Trismegist
- Damiani, Giovanna: *San Marco, Florence. The Museum and its Art*, Philip Wilson, London, 1997.
- Dante Alighieri: *Božanska komedija*, prev. Andrej Capuder, Založba Mihelač, Ljubljana, 1994.

- David, Catherine: *L'homme qui savait tout* [roman o Picu della Mirandola], Seuil, Pariz, 2001.
- Deleuze, Gilles: *Logika smisla*, prev. Tomaž Erzar, Krtina, Ljubljana, 1998.
- Didi-Huberman, George: *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Flammarion, Pariz, 1990 (tu cit. po angl. prev. *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, prev. Jane Marie Todd, The University of Chicago Press, Chicago in London, 1995).
- Ficino, Marsilio (1): *Theologia Platonica – Platonic Theology*, Vol. I, latinsko-angleška izdaja, prev. Michael J. B. Allen, ur. James Hankings, The I Tatti Renaissance Library, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2001 (odlomki v slov. gl.: *Renesančne mitologije, Poligrafi* 25/26, 2002, str. 7–26, prev. Sonja Capuder).
- Ficino, Marsilio (2): *Meditations on the Soul. Selected Letters of Marsilio Ficino*, Inner Traditions International, Rochester, Vermont, 1996.
- Ficino, Marsilio (3): *Commentary on Plato's Symposium on Love* [angl. prev. knjige *De amore*, 1484], prev. in ur. Sears Jayne, Spring Publications, Woodstock, Connecticut, druga izdaja, 1999.
- Ficino, Marsilio (4): *De vita libri tres – Three Books on Life*, latinsko-angleška izdaja, prev. Carol V. Kaske in John R. Clark, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Tempe, Arizona, 1998 (odlomki v slov. gl.: *Renesančne mitologije, Poligrafi* 25/26, 2002, str. 29–49, prev. Sonja Capuder).
- Gage, John: *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Thames & Hudson, London, 1995.
- Garin, Eugenio (1): *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Bompiani, Milano, 1994.
- Garin, Eugenio (2): *Spisi o humanizmu in renesansi*, prev. Srečko Fišer, Studia humanitatis, Ljubljana, 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang (1): *Faust*, prev. Božo Vodušek (I. del) in Erika Vouk (II. del), Založba Obzorja, Maribor, 1999.

- Goethe, Johann Wolfgang (2): *Italijansko potovanje* (izbor), prev. Stanka Rendla, Cankarjeva založba, Ljubljana, 2000.
- Gombrich, Ernst H. (1): »Botticelli's Mythologies«, 2. izd. v: *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, II, Phaidon, London, 1972.
- Gombrich, Ernst H. (2): *Spisi o umetnosti* (»Icones symbolicae«, »Trenutek in gibanje v umetnosti« idr.), prev. Nataša Golob in Klementina Jurančič, Studia humanitatis, Ljubljana, 1990.
- Grömling, Alexandra & Lingesleben, Tilman: *Botticelli, Masters of Italian Art*, Könemann, Köln, 1998.
- Hagen, Rose-Marie & Reiner: *Masterpieces in Detail. What Great Paintings Say*, Taschen, Köln etc., 2000.
- Harbison, Robert: *Eccentric Spaces*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2000.
- Hermes Trismegist: *Corpus Hermeticum*, prev. Pavel Češarek, Hieron, Nova revija, Ljubljana, 2001.
- Hermetizem*, ur. Igor Škamperle, *Poligrafi* 1/2, Ljubljana, 1996.
- Hibbert, Christopher: *The Rise and the Fall of the House of Medici*, Penguin Books, London, 1979.
- Hills, Paul: *The Light of Early Italian Painting*, Yale Univ. Press, New Haven & London, 1987.
- Homer: *Odiseja*, prev. Anton Sovrè, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1951.
- Horacij: *Pesmi*, prev. Kajetan Gantar, Založba Obzorja, Maribor, 1993.
- Jančar, Drago: *Katarina, pav in jezuit*, Slovenska matica, Ljubljana, 2000.
- J. Z. – zapiski slikarke Joni Zakonjšek, Koštabona, 2003.
- Kristeller, Paul Oskar (1): *Renaissance Thought and its Sources*, Columbia University Press, New York, 1979.
- Kristeller, Paul Oskar (2): *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton University Press, Princeton, 1980.

- Láng György: *Primavera. Življenje Sandra Botticellija*, prev. Jože Hradil, DZS, Ljubljana, 1972.
- Lawlor, Robert: *Sacred Geometry – philosophy and practice*, Thames and Hudson, London, 1982 (druga izdaja 1994).
- Lightbown, Ronald: *Sandro Botticelli. Life and Works*, Thames & Hudson, London, 1989.
- Livio, Mario: *The Accelerating Universe* (Infinite Expansion, the Cosmological Constant, and the Beauty of the Cosmos), John Wiley & Sons, New York, 2000.
- Lohr, Charles H.: »Metaphysics«, v: *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, ur. C. B. Schmitt & Q. Skinner, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1990, str. 537–638.
- Lukrecij: Lukretius, T. Carus: *De rerum natura – O naravi sveta*, prev. Anton Sovrè, Slovenska matica, Ljubljana, 1959.
- Machiavelli, Niccolò: *Vladar*, prev. Niko Košir, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1966.
- Merrifield, Mary P.: *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting* [1849], reprint: Dover Publications, New York, 1999.
- Muhovič, Jožef: *Umetnost in religija*, Društvo Logos, Ljubljana, 2002.
- Nag Hammadi: *The Nag Hammadi Library in English*, James M. Robinson (ur.), Brill, Leiden, 1984.
- Nardini, Bruno: *Leonardo. Portrait of a Master*, Giunti, Firenze, 1999.
- Nikolaj Kuzanski*, zbornik prevodov in razprav, ur. Marko Uršič in Igor Škamperle, *Poligrafi* 23/24, Nova revija, Ljubljana, 2001.
- Otto, Walter: »Duh in lik«, v: *Bogovi Grčije*, prev. Samo Krušič in Alfred Leskovec, Hieron, Nova revija, Ljubljana, 1998.
- Paolucci, Antonio: *The Animals of Giambologna*, Giunti, Firenze, 2000.
- Petrarca, Francesco: *Pesmi*, prev. Andrej Capuder, Mojstri lirike (dvojezična izdaja), Založba Mladinska knjiga, Ljubljana, 1998.

- Pico della Mirandola, Giovanni: *O človekovem dostojanstvu*, prev. Brane Senegačnik, spremno besedo napisal Igor Škamperle, Tretji dan, Družina, Ljubljana, 1997.
- Platon (1): *Simposion in Gorgias*, prev. Anton Sovrè, Slovenska matica, Ljubljana, 1960.
- Platon (1a): *Simpozij*, prev. Gorazd Kocijančič, v: *Platon. Izbrani dialogi in odlomki*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 2002.
- Platon (2): *Timaj*, prev. Gorazd Kocijančič (v rokopisu).
- Plotin: *Enneads I–VI*, grško-angleška izdaja, prev. A. H. Armstrong, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1966–1995.
- Porfirij: *O votlini nimf*, slov. prev. Sonja Capuder, v: *Literatura in mit*, ur. Vid Snoj in Tomo Virk, *Poligrafi* 31/32, Ljubljana, 2003 (pred izidom).
- Proust, Marcel (1): *V Swannovem svetu*, prev. Radojka Vrančič, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1987.
- Rorty, Richard: *Izbrani spisi*, prev. Lenart Škof idr., Literatura, Ljubljana, 2002.
- Renesančne mitologije*, ur. Igor Škamperle in Marko Uršič, *Poligrafi* 25/26, Ljubljana, 2002.
- Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo – la rappresentazione dell'architettura*, ur. Henry Millon in Vittorio Magnago, Lampugnani, Bompiani, Milano, 1994.
- Tenenti, Alberto: *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi*, prev. Vera Troha, Studia humanitatis, Ljubljana, 1987.
- Savonarole [Savonarola, Girolamo]: *Dernières méditations*, fr. prev. Charles Journet, Les Carnets, Desclée de Brouwer, Pariz, 1995.
- Škamperle, Igor: *Magična renesansa*, Claritas, Študentska založba, Ljubljana, 1999.
- Slikarji o slikarstvu – od Cézanna do Picassa*, ur. Tomaž Brejc, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana, 1984.

Vasari, Giorgio: *Lives of the Artists*, Vols. I & II, Penguin Classics, London, 1987.

Vergil: *Eneida*, prev. Fran Bradač, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1962.

Zöllner, Frank: *Botticelli, Images of Love and Spring*, Prestel Verlag, München, London, 1998.

# Imensko kazalo

- Accademia* (muzej) 160–170  
Agli, Peregrino 61  
Akvinski, Tomaž 51, 52,  
103, 129, 235  
Alberti, Leon Battista 18, 173,  
182, 223–228, 232,  
239–240, 312  
Aleksander VI. (papež) 263,  
284  
Alfieri, Vittorio 173, 174  
Angelico, fra Giovanni 164,  
241, 253–262, 263, 264,  
302  
Apel 67, 120, 236  
Arhimed 193  
Aristotel 47, 134, 237, 242,  
277  
Averroes (Ibn Rušd) 47, 134  
Avguštin, Avrelij 51, 262, 276  
Bach, Johann Sebastian 96, 98  
Bacon, Francis 195  
Barbarigo, Agostino 284  
*Bargello* (muzej) 205–208  
Bartolomeo 263  
Beethoven, Ludwig van 97  
Benci, Tommaso 104, 110  
Benivieni, Antonio 212  
Bentley, Richard 195  
Blake, William 164  
Blumenberg, Hans 197–198  
*Boboli* (vrtovi) 93–102  
Boccaccio, Giovanni 121–122,  
152, 283  
Borgia, Cesare 175  
Botticelli, Sandro 17–22,  
24–33, 35–46, 47, 63, 65,  
70–72, 77–78, 120–136,  
149–159, 161, 209–219,  
233, 244–250, 261, 266,  
280–288, 298–305  
Botticelli, Simon 298–304  
Brunelleschi, Filippo 16,  
223–226, 233  
Bruni, Leonardo 173, 176, 178  
Bruno, Giordano 50, 192, 195  
Buti, Lucrezia 149–152  
Cankar, Izidor 208, 224, 237  
Canova, Antonio 174  
*Capella Brancacci* 311–312  
Capponi, Gino 183  
*Careggi* (vila) 104, 120–135,  
154, 158, 284  
Cavalcanti, Giovanni 103, 106,  
112  
Cimabue 75  
Cioran, Emile 98  
Credi, Lorenzo di 285–287  
Čoh, Ćiril 232  
Dante Alighieri 74, 131, 140,  
173–175, 178, 262  
Deleuze, Gilles 118–119  
Demokrit 126, 134  
Descartes, René 66  
Didi-Huberman, George  
240–242, 259–260  
Dionizij Areopagit 53, 58, 103,  
238, 240, 242  
Donatello 205, 218–219, 223

- Duccio di Buoninsegna 75  
 Einstein, Albert 195-196  
 Eliade, Mircea 232  
 Epikur 128  
 Eriugena, Johannes Scotus 53  
 Fibonacci, Leonardo 231  
 Ficino, Marsilio 21, 26, 28-32,  
   38, 45, 47-68, 103-119,  
   120, 123-135, 143, 146,  
   154, 187-188, 190,  
   193-194, 220, 224, 233,  
   234, 260, 267, 270, 273,  
   274, 284, 317, 318,  
 Filarete, Antonio 224  
 Foggini, Giulio 183  
 Foresi, Sebastiano 125, 126,  
   134  
 Foscolo, Ugo 173  
 Foucault, Michel 275  
 Friedmann, Alexander 195-196  
 Gaddi, Taddeo 175  
 Gage, John 237-243  
 Galileo Galilei 183-184  
 Garin, Eugenio 272-274  
 Gauquin, Paul 236-237  
 Giambologna (Jean de  
   Boulogne) 207-208  
 Giarda, Christophoro 62  
 Giorgione (Giorgio da  
   Castelfranco) 89-90  
 Giotto di Bondone 75, 175,  
   176, 182, 302  
 Goethe, Johann Wolfgang 99,  
   102, 180, 315-316  
 Gogh, Vincent van 90, 94, 236  
 Gombrich, Ernst 21, 22,  
   26-33, 59, 62-65  
 Goya y Lucientes, Francisco de  
   90  
 Gozzoli, Benozzo 253  
 Hegel, G. W. F. 63, 317  
 Heidegger, Martin 87, 186  
 Heraklit 144  
 Hermes Trismegist 21, 51, 128,  
   185-204, 261, 273  
 Heziod 157  
 Hills, John 313  
 Homer 137-148  
 Horacij 19, 21  
 Hubble, Edwin 195  
 Hui Neng 311  
 Inocenc VIII. (papež) 269  
 Jan ar, Drago 181-182  
 Jehan le Begue 79  
 Journet, Charles 289  
 Jung, Carl Gustav 278  
 Kandinsky, Wassily 91-92,  
   96-97  
 Kant, Immanuel 50, 197  
 Karel VIII. (fr. kralj) 268  
 Kepler, Johannes 194, 196, 231  
 Klee, Paul 92, 97  
 Kopernik, Nikolaj 194  
 Kristeller, Paul Oskar 47-49  
 Kuzanski, Nikolaj 269, 277  
 Landino, Cristoforo 103, 124,  
   125  
 Lanzi, Luigi 173  
 Lawlor, Robert 229-232  
 Leonardo da Vinci 28, 161,  
   173, 198-199, 220-223,  
   229, 233, 235, 237,  
   242-243, 286, 301, 317,  
   320  
 Lightbown, Ronald 31-32  
 Lippi, Filippino, 77, 149-159  
 Lippi, fra Filippo 43, 76,  
   149-153, 157  
 Livio, Mario 197  
*Loggia dei Lanzi* 92, 284  
 Lohr, Charles 51  
 Lorca Garcia, Federico 99



- Lorenzi, Battista 173  
*Lorenziana* (knjižnica) 73  
 Lukijan 283  
 Lukrecij, Tit Kar 22, 103,  
     116-119  
 Luter, Martin 52, 270  
 Machiavelli, Niccolo 173, 175,  
     176, 178, 318  
 Maffei, Celso 133-134  
 Maksimilijan I. (nem. cesar) 284  
 Manetti, Gianozzo 132  
 Marsuppini, Carlo 173, 183  
 Masaccio 223, 233, 241, 302,  
     311-313  
 Matisse, Henri 100  
 Medici (Medičejci)  
     Cosimo 24, 123, 126, 151,  
         255, 284  
     Cosimo I. (vojvoda) 24, 207  
     Giuliano 21, 41, 131  
     Lorenzo (*il Magnifico*) 17,  
         24, 25, 26, 30, 35, 43, 105,  
         123-135, 154-158, 214,  
         245, 267, 270, 284  
     Lorenzo di Pierfrancesco 17,  
         24, 26, 29, 35, 37, 46, 120,  
         157, 245  
     Piero 245  
 Merrifield, Mary 73-74, 79-80  
 Michelangelo Bounarroti  
     160-167, 173-174, 237,  
     312, 317  
 Michelozzo di Bartolommeo  
     123  
 Mondrian, Piet 87, 98, 231  
 Morghen, Raffaello 182  
 Mozart, Wolfgang Amadeus  
     96-97  
 Nardini, Bruno 199  
 Newton, Isaac 191, 195  
 Nietzsche, Friedrich 190  
*Ognissanti* (cerkev) 44  
 Orcagna, Andrea 231  
 Orfej 106, 157  
*Ospedale degli Innocenti* 225  
 Otto, Walter 178-180  
 Ovid 20, 21, 283  
 Pacioli, Luca 233  
*Palazzo della Signoria* 265, 289  
 Palmieri, Matteo 286  
 Panofski, Erwin 27  
 Panziera, Ugo 238, 241  
*Pazzi* (kapela) 193, 225-226  
 Perugino 214-215  
 Petrarca, Francesco 170, 283  
*Piazza della Signoria* 42, 265,  
     280-288  
 Picasso, Pablo 90-92  
 Piccolomini (papež Pij II.) 269  
 Pico della Mirandola 50, 52,  
     63, 148, 158, 267-279,  
     317, 318  
 Piero della Francesca 223, 233,  
     241  
 Pierozzi, Antonino 253,  
     259-260  
 Pitagora 227, 231  
*Pitti* (palača) 93  
 Platon 21, 29, 38, 48, 51, 59,  
     61, 66, 67, 83, 85-88, 103,  
     106, 108, 109-112, 115-117,  
     120, 123, 127, 128, 131,  
     137-148, 163, 228,  
     234-235, 277, 314, 315  
 Plinij st. 275  
 Plotin 21, 48, 53, 58, 59, 61,  
     64, 65, 66, 67, 103, 104,  
     112-113, 128, 137,  
     141-143, 147, 148  
 Poliziano, Angelo 21, 27, 36,  
     41, 45, 124-129, 132  
 Pomponazzi, Pietro 47, 50, 134

- Porfirij 137–148  
 Proklos 53, 58, 59, 103, 104,  
     148  
 Proust, Marcel 12, 184  
 Ptolemej, Klavdij 194  
 Rafael(lo) Santi 233  
 Rembrandt van Rijn 90, 101,  
     102  
 Ricci, Stefano 174  
 Riemann, Georg 195  
 Robbia, Andrea della 225  
 Robbia, Luca della 205, 225  
 Rorty, Richard 86–87  
 Rosselino, Bernardo 176  
 Rossini, Gioachino 173, 178,  
     180–181  
 Rothko, Mark 101, 236  
 Rucellai, Giovanni 227  
 Salvini, Sebastian 58  
*San Lorenzo* 193, 224  
*San Marco* 209–219, 241,  
     253–266, 287  
*San Miniato al Monte* 244, 246,  
     249, 265  
 Sangallo, Francesco de 205  
*Santa Croce* 15, 21, 81,  
     173–184, 193, 225, 266,  
     289, 311, 316  
*Santa Maria del Fiore (Duomo)*  
     12, 39, 223  
*Santa Maria Novella* 205,  
     227–228  
 Sarto, Andrea del 169  
 Sartre, Jean-Paul 271–272  
 Savonarola, Girolamo 52,  
     211–217, 244–250,  
     263–266, 267–268, 270,  
     279, 280–288, 289–297,  
     298–301, 317, 318  
 Schönberg, Arnold 97, 98  
 Semirada d'Appiano 18, 25  
 Seneka, Lucij Anej 18  
 Settignano, Desiderio da 205  
 Sforza, Lodovico 284, 301  
 Signorelli, Luca 77  
 Sikst IV. (papež) 25  
 Simonetta (Vespucci) 21, 27,  
     40–45  
 Sokrat 85, 103, 109, 139,  
     261–262, 264  
 Spinazzi, Innocenzo 175  
 Spini, Dofo 298–300  
 Stendhal 161  
 Suger (fr. opat) 238  
 Škamperle, Igor 185, 223, 227,  
     233, 239, 269  
 Tarkovski, Andrej 161  
 Tavanti, Angelo 183  
 Tintoretto, Jacopo 237  
 Tizian(o) Vecello 74, 85–86,  
     88–90, 237  
 Twain, Mark 197  
*Uffizi* 75–78, 88, 92  
 Uzzano, Niccolo de 206–207  
 Valla, Lorenzo 128–132  
 Vasari, Giorgio 24, 25, 89, 175,  
     176, 224  
 Vergil 19, 21, 140, 174, 262  
 Verrocchio, Andrea del 286,  
     301  
 Vespucci, Giorgio Antonio 38,  
     121, 135  
 Vitruvij 223, 232  
 Vivaldi, Antonio 96, 97, 101  
 Warburg, Aby 27  
 Wenders, Wim 57  
 Zamoyska, Sofia 182  
 Zoroaster 51