

Tine Germ

## IKONOLOŠKE ŠTUDIJE

MUNDUS PARVUS  
DE PULCHRITUDINE  
IMAGO MUNDI  
LUDUS SAPIENTIÆ  
DE ICONA

Elektronska knjižna zbirka



e-01

Urednik *Gorazd Kocijančič*

Tine Germ

IKONOLOŠKE ŠTUDIJE

Predgovor *Gorazd Kocijančič*

Oblikovanje elektronske izdaje *Lucijan Bratuš*

Izdajatelj



Za KUD Logos *Mateja Komel Snoj*

Ljubljana 2016

Elektronska izdaja e-01

Elektronski vir (pdf)

Način dostopa (URL):

<http://www.kud-logos.si/e-knjige/>

Slika na naslovnici:

Leonardo da Vinci, Študija človeških proporcij po Vitruviju,  
ok. leta 1490, Galleria dell' Accademia, Benetke

Prva izdaja e-knjige je izšla leta 2002

ISBN 961-90926-2-7

---

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v  
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani  
COBISS.SI-ID=288382464  
ISBN 978-961-7011-25-8 (pdf)

---



Tine Germ

# IKONOLOŠKE ŠTUDIJE

MUNDUS PARVUS  
DE PULCHRITUDINE  
IMAGO MUNDI  
LUDUS SAPIENTIA  
DE ICONA

2. izdaja

Ljubljana  
2016

---

OB ELEKTRONSKI IZDAJI  
IKONOLOŠKIH ŠTUDIJ

*Ikonološke študije* predstavljajo vsebinsko zaokrožen izbor razprav, ki jih kot rdeča nit povezuje raziskovanje vpliva filozofije Nikolaja Kuzanskega na renesančno umetnost. V njih so zbrane, prirejene in dopolnjene študije, ki so izšle v knjigi *Nikolaj Kuzanski in renesančna umetnost* (Ljubljana 1999), dodana pa je tudi razprava, ki je bila pod naslovom *Pročelje cerkve Santa Maria Novella v Firencah in vprašanje virov albertijanske estetike* objavljena v Zborniku za umetnostno zgodovino (ZUZ, n.v., št. XXXV/1999). Elektronska objava na spletnih straneh revije *Logos* prvič združuje vse moje pomembnejše raziskave, posvečene vprašanju vloge, ki jo je v genezi renesančne umetnosti odigrala filozofska misel kardinala iz Kuesa, za kar sem posebej hvaležen Gorazdu Kocijančiču, glavnemu uredniku revije *Logos*.

*Tine Germ*



---

## KAZALO

- 6 PREDGOVOR: *Gorazd Kocijančič*
- 9 UVODNA BESEDA: Nikolaj Kuzanski in humanistična kultura renesanse
- 17 MUNDUS PARVUS: Ikonografija Leonardove Študije človeških proporcev iz beneške Akademije
- 38 DE PULCHRITUDINE: Pročelje cerkve Santa Maria Novella v Firencah in vprašanje virov albertijanske estetike
- 63 IMAGO MUNDI: Ikonografija niza petdesetih grafik, znanih pod imenom „*Tarocchi di Mantegna*”
- 140 LUDUS SAPIENTIÆ: Odmevi filozofije Nikolaja Kuzanskega v ikonografiji tarokov Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza
- 197 DE ICONA: Ikonografsko ozadje Dürerjevega Kristomorfnega avtoportreta iz leta 1500
- 230 BIBLIOGRAFIJA
- 248 NIKOLAJ KUZANSKI v slovenskih prevodih, monografijah, znanstvenih razpravah in strokovnih zapisih

## PREDGOVOR

Nikolaj Kuzanski je eden največjih mislecev vseh časov.

Takšna oznaka je seveda sporna, vendar je njena spornost globlja od preproste možnosti, da pač ne drži.

Ali namreč sploh slutimo, kaj je pravzaprav filozofsko mišljenje? Kako se pravilno meri njegova velikost? Po izvirnosti? Po obsegu na novo „odkritega“? Po „vplivu“? Po drznosti prodora v duhovne dežele, kamor ni prodrli še nihče? V čem se izkazuje odnos nekega mišljenja do časa, časnosti kot take ali celo do „vseh časov“?

Ne vem. Vsekakor pa kardinal iz Kuesa sodi med največje mislece po nekem merilu, ki pušča zgornja vprašanja neodgovorjena in je povsem tuje krčeviti težnji po „izvirnosti“. V Nikolajevi filozofiji je malo povsem novega, a vendar v spremenjenem duhovnem obzorju porajajočega se novega veka z radikalno odločnostjo izpričuje silovito vztrajnost in pronicljivost v dosledni hoji okrog Istega, v ohranjanju „*philosophiae perennis*“, večne filozofije, v boju za radikalno razlago izročila Dionizija Areopagita.<sup>1</sup>

Nikolaj sodi v plejado predstavnikov mističnega mišljenja, ki se z veliko strukturno podobnostjo pojavlja v različnih vzhodnih duhovnih izročilih, na Zahodu pa od vrhov predsokratike do Vladimira Solovjova, od Platona do Schellinga, od „učenega nevedenja“ patristične modrosti do Mojstra Eckharta. Za to filozofijo je po eni strani značilno ognjevito priznavanje nedoumljivega

<sup>1</sup> Prim. J. Miernowski: *Le dieu néant: théologies négatives à l'aube des temps modernes*, Leiden/New York 1998, str. 48; 55-70 in W. Beierwaltes: *Platonismus im Christentum*, Frankfurt am Main 1998, str. 131 sl.

Absoluta, „Enega”, ki se mišljenju razkriva le prek asketskega in molitveno-kontemplativnega vzpona, ubesedovanju pa po posebnih „tehnikah” paradoksa in stalega zanikanja. Po drugi strani ga zaznamuje simbolno gledanje na svet, ontologija deležnosti, ki v vseh območjih bivanja prepozna stopnjevito razkrivanje in analoško zrcaljenje prvotne resnice in njenih „eidetičnih” likov. Nikolaj je to filozofsko mistiko znal kot nihče pred njim združiti z biblično teologijo. Krščanskost lastnega motrenja Nikolaj vselej razume kot celostno integracijo vseh uvidov človeškega mišljenja in univerzalne duhovnosti; Kristus kot Logos v sebi povzema logose vseh stvari.

Nikolajev platonizem je torej - tako kot po besedah Evelyn Underhill vsak platonizem - „reakcija intelektualizma na mistično resnico.” Miselni kristali, ki se ob tej reakciji tvorijo, kljub svoji prepoznavni zgodovinskosti sijejo brezčasno. Tudi pri delih drugih mističnih mislecev v različnih časih „naš najbolj notranji um pričuje zanje: srečujemo jih na pol poti. Instinktivno in neovrgljivo vemo, da govorijo resnico; v nas zbujejo strastno nostalgijo...”<sup>2</sup> Pri Kuzanskem pa je ta naša gotovost še poglobljena z občudovanjem moči uma, ki se je dal s popolno odprtostjo „in-formirati” Nedoumljivemu, ki „ni imenovan, ni neimenovan, ni imenovan in neimenovan, saj vse, kar lahko disjunktivno ali kopulativno, skladno ali protislovno izrečemo o Njem, Zanj zaradi vzvišenosti Njegove neskončnosti ni primerno” (Dialog o skitem Bogu). Mislec iz Kuesa se s svojim radikalnim

2 Evelyn Underhill: *Mysticism. The Development of Humankind's Spiritual Consciousness*, London 1942, nav. po ponatisu iz leta 1995, str. 338.

apofatizmom miselno giblje v pokrajinah, ki se izmikajo vsaki sodobni kritiki metafizike.

Vendar pa to mišljenje ni beg, ampak svojo moč izpričuje prav kot razlaga simbola. Nikolajeva filozofija je po svojem notranjem ustroju bistveno sorodna razumevanju in samorazumevanju pristne umetnosti, ki je od prazgodovine do postmoderne vselej oblikujoč odziv na skrivnostno, izmikajoče se samorazkrivanje Absolutnega, sočloveka in sveta.

Zaradi te sorodnosti med mističnim platonizmom in spontano simbolistično filozofijo umetnosti ni presenetljivo, da je misel kardinala Kuzanskega lahko „vplivala” na umetnost in v njej pustila svoje sledi. Tine Germ v svojih študijah z akademsko akribijo in erudicijo pozorno sledi določenim vidikom tega zanimivega dialoga mišljenja in likovnega ustvarjanja renesanse, in nam kaže, kako je lahko soudeležnost v izkušnji resnice Absolutnega in sveta nekoč omogočila veliko mišljenje in veliko umetnost.

S tem njegova knjiga presega zgolj znanstveno obzorje in postaja tih, a odločen izziv sodobnemu psevdomišljenju, ki se z različnimi strategijami izogiba izzivu „večne filozofije”. Postaja kritika in razgaljenje tiste sodobne umetnosti, ki oznanja smrt Absolutnega in simbola, ne da bi se zavedala, komu pri tem pravzaprav zvoni.

*Gorazd Kocijančič*

---

## UVODNA BESEDA

### Nikolaj Kuzanski in humanistična kultura renesanse

Delo in misel Nikolaja Kuzanskega (1401-1464), filozofa, teologa, cerkvenega reformatorja in predvsem široko izobraženega humanista, sta pomembno zaznamovala kulturni svet, v katerem je živel, ter pustila trajne sledi ne samo v filozofiji, temveč tudi v znanosti in umetnosti. Odmevi njegovega pisanja v likovni umetnosti italijanske in nemške renesanse so daljnosežni in jim lahko sledimo od Albertija do Leonarda in Dürerja, v posameznih motivih pa so razpoznavni tudi pri Rafaelu in Michelangelu. Poleg značilnih neoplatonističnih motivov velja omeniti predvsem Kuzančevo pojmovanje lepega ter odnos do vprašanja umetnosti in umetnika, ki ga je z nekaj izvirnimi dopolnitvami v smislu spremenjenega odnosa do narave ter novega razumevanja umetniške ustvarjalnosti zaokrožil v vpliven nazor, s katerim je pomembno obeležil različne segmente renesančne kulture. Vendar je treba na samem začetku priznati, da se pravilna predstava o njegovem vplivu na renesančni humanizem in likovno umetnost kljub vedno številnejšim raziskavam zaenkrat kaže le v obrisih, saj se mnenja vodilnih strokovnjakov razhajajo, predvsem pa še zmeraj manjka prenekateri zgodovinski dokument, ki bi v zadostni meri osvetlil to kompleksno problematiko.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> To vrzel bo, upamo, v veliki meri zapolnila izdaja zbirke *Acta Cusana*. Obsežen projekt zbiranja in objave sodobnih virov, ki se nanašajo na Kuzanca, poteka pod vodstvom heidelberške akademije znanosti, izdajo vodita E. Meuthen in H. Hallauer.



Potem ko so v prvi polovici tega stoletja pionirji kot Edmond Vansteenberghe, Pierre Duhem, Ernst Cassirer in Edgar Wind prepričano zagovarjali tezo o velikem, celo izjemnem pomenu Kuzanca v italijanski kulturi *quattrocenta*,<sup>2</sup> je kritična reakcija z Eugeniom Garinom in Karlom Jaspersom na čelu trdila nasprotno.<sup>3</sup> Danes se večina strokovnjakov pridružuje mnenju Paula Oskarja Kristellerja, ki pravi, da je Kuzančev vpliv sicer pomemben, a omejen na presenetljivo ozek krog sodobnikov in naslednikov.

Sled, ki jo je v italijanskem humanizmu pustil Kuzanski, se zdi razmeroma skromna, kar je toliko bolj nenavadno, ker je bil ta „*uomo di grandissima autorità*“, kot ga je v svojih spisih označil Vespasiano da Bisticci,<sup>4</sup> v osebnem stiku s številnimi prvaki humanizma v Italiji. Že v letih študija v Padovi (1417/23) se je seznanil s slovitim matematikom Paolom Toscanellijem in se spoprijateljil s humanistom Giulianom Cesarinijem, kateremu je posvetil svoji najpomembnejši deli - *De docta ignorantia* in *De coniecturis*. V času baselskega koncila (1431/37) ter zlasti

→ Do sedaj je izšel prvi zvezek v štirih delih z dodanim registrom. (*Acta Cusana: Quellen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Kues*. Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften hg. von E. Meuthen und H. Hallauer, Band I, Lfg. 1, 2, 3a, 3b, 4, Hamburg 1977/2000.)

2 Cf. P. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci, Seconde série*, Pariz 1909; E. Vansteenberghe, *Le cardinal Nicolas de Cues. L' Action - La Pensée*, Pariz 1920; E. Cassirer, *Individuum und Cosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig/Berlin 1927 in E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance Italy*, London 1958.

3 Cf. E. Garin, *Der italienische Humanismus*, Bern 1947; E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, Milano 1947 in K. Jaspers, *Nicolaus Cusanus*, München 1964.

4 Tako ga označi v *Življenju Nikolaja V.* Še pomembnejše je dejstvo, da je v svoje *Vite di uomini illustri del secolo XV* (izdala P. D'Ancona in E. Aeschlimann, Milano 1951) vključil tudi samostojno kratko biografijo Nikolaja Kuzanskega, kjer o njem med drugim pravi: „*Messer Nicolo Cusano fu di nazione tedesco, degnissimo uomo, grandissimo filosofo e teologo, e grande platonista... tutto datto alle lettere, dotto in greco... Furono l'opere sua di grandissima riputazione...*” (*Vite di uomini illustri*, p. 183.)

v obdobju koncilov v Ferrari in v Firencah 1438/39 je sklenil številna prijateljstva, ki jih je pozneje še obogatil. Tako je bil tesen sodelavec in prijatelj treh humanističnih papežev - Evgena IV. (1431-1447), Nikolaja V. (1447-1455) in Pija II. (1458-1464). Nikolaju V. je posvetil svoj spis *De mathematicis complementis*, Piju II. pa delo *Cribratio Alchorani*. Kardinalu Giordanu Orsiniju naj bi bil celo odstopil rokopise Plavtovih komedij, ki jih je našel v nekem samostanu. Bil je tudi dober znanec Ambrogia Traversarija,<sup>5</sup> Francesca Filelfa (Filelfo je Cusanusa leta 1459 obiskal v Rimu in pod izjemnim vtisom, ki ga je nanj naredil učeni kardinal, prosil za izvod *Doctae ignorantiae*) ter Poggia Bracciolinija; dopisoval si je z Lorenzom Vallo, za katerega je celo posređoval pri papežu Nikolaju V., in bil v stiku z mnogimi drugimi sodobniki manj zvenečih imen.<sup>6</sup>

Humanistična naravnost Nikolaja Kuzanskega je še veliko bolj razvidna iz vrste in števila literarnih, znanstvenih in filozofskih del, ki jih je posedoval. Že ostanki njegove knjižnice, ki so se ohranili in so danes spravljene v Špitalu sv. Nikolaja v Kuesu, pričajo o njegovem zanimanju za klasično literarno dediščino in dela italijanskih humanistov.<sup>7</sup> Pravo podobo pa si lahko ustvarimo

5 V pismu menihom ob Tegernskem jezeru Kuzanski o Traversarijevem prevodu Psevdo Dionizija Areopagita zapiše: „*Habeo textum Dyonisii proxime optime per quemdam amicissimum meum translatum...*” (pismo je objavil že E. Vansteenbergh v: *Autour de la docte ignorance*, Münster 1915, p. 116.)

6 Za opredelitev odnosov med Kuzanskim in italijanskimi humanisti glej zlasti Vansteenbergh, *Le cardinal Nicolas de Cues. L' Action - La Pensée*, Pariz 1920, in Kristeller, *A Latin Translation of Gemistos Plethons De Fato by Johannes Sophianos Dedicated to Nicholas of Cusa*, objavljeno v: *Studies in Renaissance Thought and Letters III*, Rim 1993. Kratek povzetek podaja tudi K. H. Kandler, *Nikolaus von Kues, Denker zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Goettingen 1995.

7 Tako najdemo (razen filozofskih in naravoslovnih spisov) od antičnih avtorjev izbrana dela Izokrata, Plutarha in Seneke, od Italijanov pa Boccaccia (*Genealogia*



šele ob rekonstrukciji njegove knjižne zbirke, ki je rezultat številnih raziskav in katero je v že omenjeni študiji na kratko orisal tudi Kristeller.<sup>8</sup> V njej so bila dela velikih grških in rimskih avtorjev: Platona, Aristotela, Diogena Laertskega, Origena in Prokla, Plutarha in Apuleja, Ptolomeja, Arhimeda in Galena, Vergila, Horaca, Ovidija in Avzonija, Livija, Seneke, Cicera, Kvintilijana, Plinija Mlajšega, Tacita, Suetonija in Vitruvija, pa Plavta seveda, ki ga je sam odkril (kar mu je prineslo nemajhno slavo med italijanskimi humanisti). Od sodobnikov je poleg danes ohranjenih spisov posedoval še dela Guarina da Verona, Piera Candida Decembria, Niccoloja Perottija, Mattea Palmierija in drugih. Izjemna zbirka piscev in del torej, ki ne pušča nobenega dvoma o kardinalovih zanimanjih.

Kljub nedvomni humanistični naravnosti, ki jo razkriva inventar njegove biblioteke, in vsem imenitnim zvezam navkljub, pa so sledovi filozofske misli Nikolaja Kuzanskega med italijanskimi humanisti njegove in poznejših generacij marsikdaj celo tam, kjer bi jih najprej pričakovali, sorazmerno redki. Tako je Kuzančev vpliv na Marsilia Ficina (1433-1499) majhen, po mnenju E. Garina in celo P. O. Kristellerja komajda omembe vreden.<sup>9</sup> Nekoliko jasnejši in pomembnejši so odmevi pri Giovanniju Picu della Mirandola (1463-1494), ki se je na Kuzanca naslonil (vsaj) v nekaterih od svojih *Devetstotih*

→ *deorum*), Petrarke (*De remediis utriusque fortunae*), Flavija Bionda (*Roma instaurata in Italia illustrata*), Poggia (*De varietate fortunae*), Albertija (*Elementa artis pictoriae*), Piccolominija (*Historia Bohemica*) in dvoje pisem Leonarda Brunija. (Povzeto po: J. Marx, *Verzeichnis der Handschriftensammlung des Hospitals zu Cues*, Trier 1905.)

8 Cf. op. št. 6.

9 P. O. Kristeller, *Marsilio Ficino and his Circle*, v: *Studies in Renaissance Thought and Letters I*, Rim 1984.



tez.<sup>10</sup> Tudi sama ideja vesplošnega filozofskega miru, do katerega naj bi privedlo srečanje, ki ga je načrtoval mirandolski grof in za katero je bilo napisanih slovitih *Devetsto tez*, ima prenekatero skupno potezo z vsebino Kuzančevega spisa *De pace fidei*. Prav tako je znano, da je Pico della Mirandola ob vrnitvi iz Francije leta 1488 nameraval obiskati Kuzančevo knjižnico v Kuesu, čeprav iz dostopnega zgodovinskega materiala ni razvidno, ali je svoj namen tudi uresničil.<sup>11</sup> Kuzanca je močno cenil tudi manj slavni nečak mirandolskega gospoda, Gian Francesco Pico della Mirandola, a Kuzančev filozofski vpliv je prišel do polnega izraza šele pri Giordanu Brunu (1548-1600), ki je kardinala iz Kuesa nadvse spoštoval in ga v svojem wittenberškem govoru leta 1588 primerjal s samim Pitagoro: „*Ko bi dubovniško oblačilo tu in tam ne zastrlo njegovega genija, bi rekel, da ni samo enak Pitagori, temveč še veliko večji od njega.*”<sup>12</sup>

Čeprav je Bernhard von Waging, prior samostana Svetega Kvirina (St. Quirin) ob Tegernskem jezeru, že sredi 15. stoletja s podobnim navdušenjem slavil spise cenjenega kardinala,<sup>13</sup> so njegova dela – „*l'opere di grandissima riputazione*” – med italijanskimi sodobniki našla bolj malo bralcev in Kuzančeve besede o bogatih sadovih,

10 Cf. R. Klibansky, *Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance*, Mediaeval and Renaissance Studies, I, 1941/43, p. 318.

11 Prvi podatek prinaša že študija L. Doreza in L. Thuasnea, *Pic della Mirandola en France*, Pariz 1897.

12 Giordano Bruno, *Opera omnia*, VI, 86. Cf. K. H. Kandler, *Nikolaus von Kues, Denker zwischen Mittelalter und Neuzeit*, p. 125. Enako visoko mnenje kot Giordano Bruno je imel o Kuzanskem tudi Johannes Kepler, ki ga omenja kot „Cusanus divinus”; cf. *Dubem*, p. 202.

13 Že pred njim je prejšnji knjižničar in prior tega samostana Johannes Keck hvalil spis *De docta ignorantia*. Cf. R. Klibansky, *Zur Überlieferung der Docta ignorantia*, v: *Nikolaus von Kues: De docta ignorantia. Die Belehrte Unwissenheit*, III, izdal H.G. Senger, Hamburg 1977, pp. 218-236.

ki da jih njegov nauk rojeva po vsej Italiji, so očitno močno pretirane.<sup>14</sup> Povedati pa je treba, da je že pred koncem 15. stoletja njegova filozofija naletela na presenetljivo velik odmev zunaj Italije, predvsem v Franciji. Vodilno mesto pripada krogu pariških platonikov, z Jacobom Fabrom Stapulensiom (Jacques Lefèvre d'Étapes) na čelu. Slednji je leta 1514 oskrbel popolno izdajo Kuzančevih spisov, ki je, kakor pred njo že strasburška izdaja leta 1488, pomembno vplivala tudi zunaj pariškega kroga, predvsem v krožkih nemških humanistov.<sup>15</sup>

Če je opredelitev Kuzančevega vpliva na humaniste in filozofe problematična, je raziskovanje in dokazovanje odmevov njegove filozofske misli v delu renesančnih umetnikov še veliko bolj zahtevno. Razvidno je, denimo, da je Leon Battista Alberti (1404-1472) s kardinalom iz Kuesa ob zanimanju za matematiko in vlogo geometrijskih principov v umetnosti delil prenekatero misel tudi na področju estetike in likovne umetnosti.<sup>16</sup> Vendar je neposreden vpliv Kuzanskega na Albertija težko z zanesljivostjo dokazati, saj drug drugega v svojih zapisih ne omenjata, čeprav sta se nedvomno poznala.<sup>17</sup> Odmeve Kuzančeve misli zasledimo pri Pieru della Francesca (1415/20-1492), toda vprašanje, do kake mere so

14 „...ut iam dudum audivi per Italiam ex hoc semine per tuam sollicitam culturam in studiosis ingenis recepto magnum fructum affuturum.” *Apologia Doctae ignorantiae*, p. 591; (vsi navedki in paginacije so, kadar ni navedeno drugače, citirani po dunajski izdaji Kuzančevih spisov: *Nikolaus von Kues, Philosophisch-theologischen Schriften*, izdal Leo Gabriel, Dunaj 1964.)

15 Cf. K. H. Kandler, pp. 122-127 in H. Gestrich; *Nikolaus von Kues 1401-1464, Der grosse Denker an der Schwelle des Mittelalters zur Neuzeit*, Mainz 1990.

16 Daleč najbolj tehtna študija: G. Santinello, *Nicolo Cusano e Leon Battista Alberti, pensieri sul Bello e sul Arte*, v: *Leon Battista Alberti: Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze 1962.

17 Cf. poglavje *De pulchritudine*, pp. 44-45.

bili umetniku znani kardinalovi spisi, še ni povsem pojasnjeno, čeprav vodilni poznavalci verjamejo, da je bil s Kuzančevim delom dokaj dobro seznanjen in da je kardinala iz Kuesa verjetno celo osebno poznal.<sup>18</sup> Skoraj povsem nesporen je vpliv Kuzančeve filozofije na Leonarda da Vinci (1452-1519),<sup>19</sup> odzven posameznih tem pa je moč zaslediti celo pri Rafaelu (1483-1520).<sup>20</sup> Med neitalijanskimi, a z Italijo tesno povezanimi umetniki je treba omeniti vsaj Albrechta Dürerja (1471-1528) in Michaela Pacherja (1435-1498), čeprav ostaja vprašanje o poteh vplivov zaenkrat še odprto.<sup>21</sup>

V labirintu poti, ki Nikolaja Kuzanskega povezujejo z renesančnimi umetniki, je bilo do sedaj odkritih le nekaj stez, pa še te so pogosto slabo osvetljene, in kljub dolgi tradiciji raziskav je umetnostna zgodovina še zmeraj na začetku svoje naloge. *Ikonološke študije* z analizo izbranih spomenikov likovne umetnosti opredeljujejo

- 18 Prva govori o Kuzančevem vplivu na Piera della Francesca Gina N. Fasola v predgovoru k Francescovi *De prospectiva pingendi* (Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, Firenze 1942), omenjajo ga tudi: Rudolf Wittkower (*The Perspective of Piero della Francesca's Flagellation*, JWCI 1953), Eugenio Battisti, (*Piero della Francesca*, Milano 1992) in Carlo Bertelli (*Piero della Francesca*, London 1992), med zadnjimi zanimivimi prispevki pa je študija Daniela Arasseja, „*Oltre le scienze dette di sopra*”: *Piero della Francesca et la vision de l'histoire*, (objavljeno v: *Piero della Francesca and his Legacy*, Studies in the History of Art 48, Symposium papers XXVIII, Washington 1995).
- 19 Cf. P. Dubem. Poleg tega še: L. H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, Basel 1953, M. Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, London 1981, in G. Wolf, *Toccar con gli occhi: Zu Konstellationen und Konzeptionen von Bild und Wirklichkeit im späten Quattrocento*, v: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1992, Bd. 2, Berlin 1993.
- 20 Cf. E. Hempel, *Nikolaus von Kues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, Berlin 1953.
- 21 Cf. mdr. F. Winzinger, *Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis*, v: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 8, 1954, F. Juraschek, *Das Rätsel in Dürers Gottesschau: Die Holzschnittapokalypse und Nikolaus von Cues*, Salzburg 1955, P. Thurmman, *Symbol-sprache und Bildstruktur*, Frankfurt, 1978, P. K. Schuster, *Melencolia I: Dürers Denk-bild*, vol. II, Berlin 1991.

najpomembnejše vsebinske sklope bogate filozofske misli kardinala iz Kuesa, kakor se zrcalijo v ikonografiji obravnavanih del. Izbor študij ponuja pregleden oris vplivnih področij, ki kaže, da je recepcija Kuzančeve filozofije v veliki meri vezana na elitno renesančno umetnost. Delo je hkrati zastavljeno kot polemično izhodišče za nadaljnje raziskave o odmevih filozofske spekulacije velikega nemškega kardinala, katerega misel se vedno bolj razkriva kot vplivni duhovni horizont, ki je opazno zaznamoval umetniško ustvarjalnost renesanse, in zato rej predstavlja pomembno idejno ozadje, ki omogoča celovitejše razumevanje marsikaterega spomenika renesančne umetnosti.

---

## MUNDUS PARVUS

### Ikonografija Leonardove Študije človeških proporcev iz beneške Akademije

*„Est igitur homo microcosmos aut humanus quidam mundus. Regio igitur ipsa humanitatis Deum atque universum mundum humanali sua potentia ambit.”<sup>1</sup>*

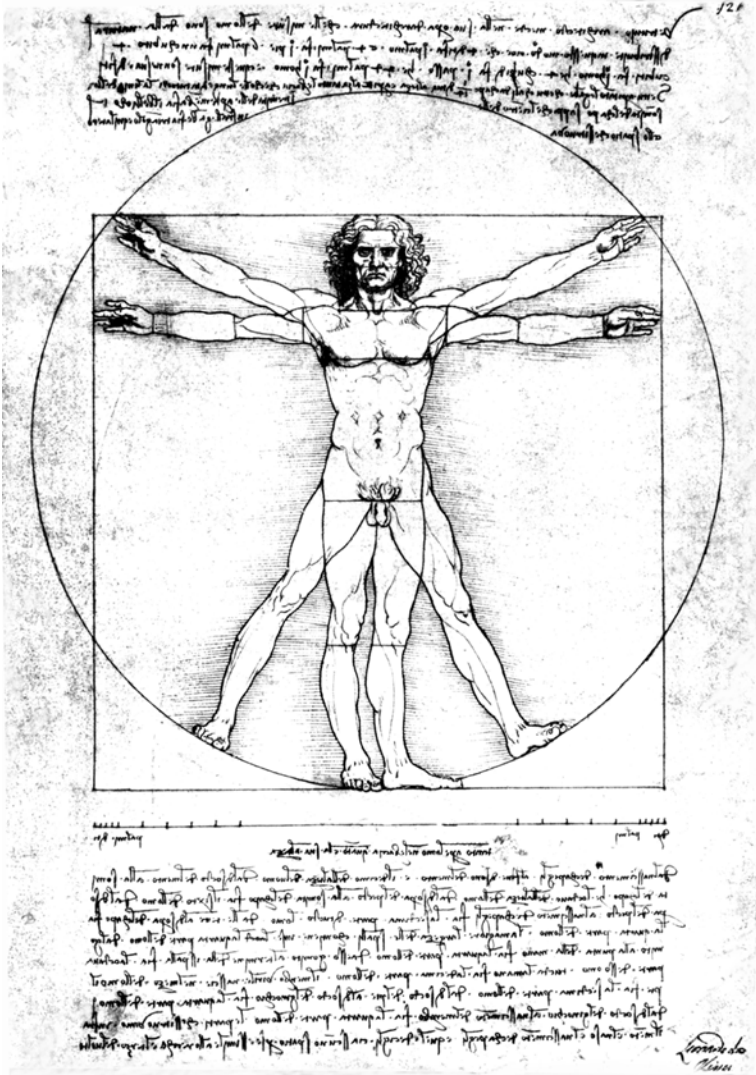
Leonardova Študija človeških proporcev, hranjena v galeriji beneške Akademije (Gallerie dell'Accademia), je v prenekaterem pogledu slavno delo, ki izstopa iz množine njegovih študij in jih po svoje daleč presega. Njena ga težko opredeljivega bistva, imanentnega umetniškega nukleusa, ki vse do danes ni izgubil svoje fascinantne privlačnosti ter še zmeraj navdihuje umetnike in oblikovalce, zagotovo ni moč razlagati zgolj z izbrušenostjo risbe ali s katerim koli stilnim elementom. Ob sicer dovršenem prikazu pravilno proporcioniranega človeškega telesa v idealnem razmerju do kroga in kvadrata je slejkoprej simbolna povednost sheme tisti vidik znamenite risbe, s katerim je moč pojasniti njeno izjemno odmevnost.

Da ne gre samo za anatomsko študijo telesa, ki se naslanja na Vitruvija, pač pa za delo, ki vsebuje tudi določeno simbolno vsebino, je med drugim razvidno iz

<sup>1</sup> „Človek je zatorej mikrokozmos ali človeški svet. Tako torej področje človeškega v svoji moči na človeški način obsega Boga in ves svet.” (De coniecturis II, 14, p. 158.)

skrajno poenostavljene, do konca „elementarne” kompozicije: človeška figura, vrisana v krog in kvadrat brez posebej poudarjene nadrobnejše razdelitve ali pokrivne merske mreže, namreč dovolj razločno izpostavlja ključno relacijo treh osnovnih elementov kompozicije. Obenem pa shema že na prvi pogled razkriva svojo odvisnost od uveljavljene ikonografske tradicije. Človeški lik, očrtan s krogom, je namreč klasična srednjeveška upodobitev predstav razmerja med človekom kot mikrokozmosom in vesoljem kot makrokozmosom, ki ga lahko obdaja v obliki običajne krožnice, zodiakalnega kroga ali več koncentričnih krogov, s katerimi so predstavljene nebesne sfere.<sup>2</sup> Kvadrat po drugi strani v simbolnih kozmoloških diagramih brez izjeme zaznamuje svet,<sup>3</sup> ki je često na enak način obdan s koncentričnimi krogi nebesnih sfer. V Leonardovi kompozicijski zasnovi je torej prepoznavna srednjeveška tradicija kozmografskih upodobitev, ki je doživljala velik razcvet prav v 15. stoletju in se naravnost razbohotila v 16. stoletju. Ob tem se lahko spomnimo na moč podobnih, vsega dve desetletji mlajših diagramov v razvpitem delu *De occulta philosophia* Agrippe von Nettesheim, kjer je kozmografska simbolika nesporna, saj

- 2 Za recepcijo srednjeveškega motiva ujemanja mikro- in makrokozmosa v italijanskem renesančnem humanizmu cf. mdr.: Rudolf Allers, *Microcosmos*, v: *Traditio*, II, 1944.
- 3 Kvadrat kot simbol sveta ima prastaro tradicijo, ki ji na filozofski ravni lahko sledimo vse od Pitagore naprej. Zaradi številnih štiriskih vsebin, s katerimi se povezuje, je tako v antični kot v srednjeveški krščanski simboliki redno razumljen kot idealna podoba sveta - *mundus quadratus* - in kot tak se pojavlja tudi v večini kozmografskih upodobitev srednjega veka in renesanse. Velikokrat se kvadrat simbolno povezuje tudi s človekom, ki je prav tako vseskoz zaznamovan s štirisko simbolno strukturo, in paralela človek/svet se je dodobra zakoreninila že v patristični dobi. Tako, denimo, sv. Avguštin človeka (Adam) prispodobno enači s svetom: „...*congregat electos omnes a quattuor ventis; ergo toto orbe terrarum. Quia et ipse Adam ... orbem terrarum significat.*” (Augustinus, *Enarrationes in psalmos*, CCL 39, 1352.) Kuzanski povzema to simboliko in jo velikokrat uporabi za ponazoritev svojih razlag.



Leonardo da Vinci, Študija človeških proporcij po Vitruviju, ok. leta 1490, Gallerie dell' Accademia, Benetke

človek, vrisan v krog ali v kvadrat, služi kot neposredna ilustracija Agrippovih okultnih teorij o vsesplošni prežetosti mikro- in makrokozmosa.<sup>4</sup> Veliko bolj neposreden indikator, ki kaže, da vsebuje vitruvijansko navdihnjena Leonardova *Študija človeških proporcev* tudi kozmografsko simboliko, pa je delo Francesca Giorgia *De harmonia mundi totius*, ki je izšlo v Benetkah leta 1525. V njem Giorgi v duhu platonске matematične simbolike in mistične geometrije poznohelenističnega neoplatonizma komentira Vitruvija, pri čemer je poglavje, v katerem Vitruvij opisuje idealno razmerje človeškega telesa do kroga, uvedeno z nedvoumnim naslovom: „*Quod homo imitatur mundum figura circulari*”.<sup>5</sup> Pri tem ne kaže spregledati precejšnje možnosti, ki jo je zagovarjal že Erwin Panofsky, da je namreč prav Leonardova študija služila za vzor ali bila vsaj spodbuda posameznim ilustracijam k delu Francesca Giorgia.

Seveda je pri vprašanju možne kozmografske vsebine Leonardove risbe bistvenega pomena prepričanje samega Leonarda da Vinci, da je „*l'uomo modello dello mondo*.”<sup>6</sup> Da smemo v tako zasnovani risbi razbirati kozmološko simboliko, pa še veliko bolj neposredno kaže študija človeških proporcev v kodeksu Huygens, kjer lahko vidimo podobno človeško figuro, vrisano v krog, ki je s tremi manjšimi koncentričnimi krogi razdeljen na štiri pasove, vsak od njih pa je z napisom zaznamovan kot

4 *De occulta philosophia*, končana 1510; posebno vplivna je bila tiskana izdaja iz leta 1531.

5 Cf. Francesco Giorgi, *De harmonia mundi totius*, Benetke 1525, p. C, pogl. 2, ilustracija 2c.

6 „...e l'uomo e modello dello mondo.” (J. P. in I. A. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London 1939, vol. II, p. 242.)



eden od elementov mikro- oziroma makrokozmosa: *Foco, Aria, Aqua in T(erra)*.<sup>7</sup>

Posebnost Leonardove študije predstavlja suvereno zasnovan človeški lik, ki s svojo samozavestno držo in izrazom nedvoumno odraža povsem novo razumevanje človeka. To ni vsebinsko nepovedna figura, ki bi služila le predstavitvi anatomsko pravilnega oblikovanja človeškega telesa; pred nami je podoba človeka, postavljenega v središče sveta in vesolja, v sam center zemeljskega, ki ga zaznamuje kvadrat, in nebesnega, predstavljenega s krogom.

Predstave o človeku kot središču univerzuma so bile v renesančnem humanizmu dodobra uveljavljene in nanje naletimo v pisanju številnih humanistov, vendar se noben filozof 15. stoletja z njimi ni ukvarjal tako intenzivno kot Nikolaj Kuzanski, čigar spise je Leonardo očitno dobro poznal, saj so številne vsebinske vzporednice v pisanju dveh velikanov svoje dobe preveč očitne, da bi jih lahko označili kot naključne. Na mnoge med njimi je s pionirsko študijo *Études sur Léonard de Vinci* opozoril že Pierre Duhem.<sup>8</sup> Medtem ko se Duhem z vprašanjem odmevov Kuzančeve filozofske misli v likovnem ustvarjanju Leonarda da Vinci ni pobliže ukvarjal, pa je Eberhard Hempel naznačil nekaj tehtnih vsebinskih povezav in v zanimivi interpretaciji Leonardove *Poslednje večerje* (Santa Maria delle Grazie, Milano, končana leta 1498) izpostavil nekatere kompozicijske elemente,

7 Codex Huygens, (Pierpont Morgan Library, New York, MS. M. A. 1139), fol. 10. Cf. E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London 1940.

8 P. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, Pariz 1909.

ki kažejo vpliv izbranih vsebin kardinalovega opusa.<sup>9</sup> Teme, ki jih Leonardo povzema po Kuzancu, so toliko bolj vpadljive, ker velika misleca nista delila istega svetovnega nazora in bi o neoplatonizmu v pravem pomenu besede pri Leonardu da Vinci ne mogli govoriti.<sup>10</sup>

Obema je, recimo, skupno stališče o vlogi matematike kot temeljne znanosti, ki slikarja vodi k razumevanju lepega (Leonardo o njej spregovori na samem začetku svojega *Traktata o slikarstvu*),<sup>11</sup> o pravih proporcijah in harmonični usklajenosti medsebojnih delov kot primarnem merilu lepega, o zvestobi posnetka kot najvišji umetniški kvaliteti slike idr. Res je, da so bila ta načela v renesančni estetiki in umetnostni teoriji druge polovice 15. stoletja že dodobra uveljavljena, zato sama po sebi še ne dokazujejo filozofovega vpliva na slikarja, vendar pri Leonardu naletimo na nekaj zanimivih misli, ki se jih ne da razumeti drugače kot reminiscence na Kuzančev nauk.

Tako Leonardo kljub vsej svoji empirični naravnosti, kljub poudarjanju študija po naravi in pomena

9 V prvi vrsti gre za izrazito poudarjen kristocentriem v kristologiji Cusanusa, kristološko simboliko enakostraničnega trikotnika in spekulacijo o gibanju relativnega v odnosu do absolutnega, kar se po Hemplovem prepričanju zrcali v strogi središčni postavitvi Kristusa, poudarjeni s številnimi kompozicijskimi prijemi, v trikotniški urejenosti, ki vlada delu, in v izpostavljenem odnosu popolnega Kristusovega mirovanja v nasprotju z živahnim gibanjem apostolov. (E. Hempel, *Nikolaus von Kues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, Berlin 1953, pp. 30-34.)

10 Cf. K. Jaspers, *Leonardo als Philosoph*, Bern 1953.

11 *Traktat*, fol. 1-2. Citati *Traktata* po: *Treatise on Painting*, faksimilna izdaja Urbinskega kodeksa (Codex Urbinas 1270) z angleškim prevodom A. Philipa McMahona in uvodno študijo Ludwiga H. Heydenreicha, Princeton 1956. Citati iz drugih Leonardovih zapisov po: J. P. in I. A. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, vol. I-II, London 1939. (Ob vprašanju vloge matematike se spomnimo tudi Leonardovih odločnih besed „*non mi legga chi non è matematico nelli mia principi*,” ki so v resnici parafraza Platonovega gesla, po izročilu vklesanega nad vrati njegove Akademije.)

neposrednega čutnega izkustva vendarle priznava, da igra ključno vlogo v umetnikovem ustvarjanju notranja vizija, ki je resnični in končni cilj umetniškega iskanja. Karkoli namreč obstaja v veselju, ima umetnik najprej v svojem duhu. V njegovem *Traktatu o slikarstvu* lahko preberemo: „*Sel pittore vol vedere bellezze, che lo innamorino, egli n'è signore di generarle, ... et in effetto, ci è ch'è nel universo per essentia, presentia o'immaginazione, esso l'ha prima nella mente, e poi nelle mani.*”<sup>12</sup> To je seveda misel, ki jo je ničkolikokrat izrekel prav Nikolaj Kuzanski. Umetniki sicer posnemajo naravo, toda pri tem ne kopirajo slepo njenih oblik, ne ponavljajo mehanično vidnih vzorcev: „*...nam omnes configurationes sive in arte statuaria aut pictoria aut fabrili absque mente fieri nequeunt. Sed mens est, quae omnia terminat*”.<sup>13</sup> Duh ali duša torej določa umetnikovo dejavnost in izreka sodbo o njegovem delu: „*...che quella anima, che reggie e'governa siatun corpo si e'quella che fa nostro giuditio in anti sia il proprio giuditio nostro... et è di tanta potentia questo tal giuditio ch'egli mone le braccia di pittore,*”<sup>14</sup> pravi Leonardo, ki s tem več kot razvidno povzema Kuzančevo misel. Veliki zagovornik izkustva in neposredne čutne zaznave kot temeljnega načela slehernega spoznavnega procesa priznava, da v naravi vlada skriti red, razumni vzrok, ki tvori bistvo sleherne čutno zaznavne stvari: „*La natura è piena d'infinite*

12 „Če boče slikar ugledati lepoto, ki ga vsega prevzame, je sam gospodar njenega ustvarjanja; karkoli namreč obstaja v veselju, kot bit, kot pojavnost ali kot domišljija, ima umetnik najprej v dubu, nato šele v rokah.” (*Traktat*, fol. 5<sup>r</sup>, *McMabon*, p. 24.)

13 „Kajti noben posnetek tako v kiparstvu kot v slikarstvu ali umetni obrti ne more biti izoblikovan brez duba. Duh je, ki vse določa.” (*Idiota de mente*, VII, p. 534.) Cf. poglavje *Pojmovanje umetnosti in umetnika*.

14 „...duša, ki vlada telesu in ga vodi, oblikuje našo sodbo, še predno ta postane naša sodba... Sodba duše je tako močna, da vodi slikarjevo roko...” (*Traktat*, fol. 44<sup>v</sup>, *McMabon*, pp. 55-56.)

*ragioni che non furono mai in isperienza.*<sup>15</sup> To bistvo, te *ragioni*, ki jih je, kakor pravi Cassirer, treba razumeti kot platonske *logoi*, mora ujeti umetnik, če naj bo njegovo delo resnična podoba in ne le prazen posnetek. Pri tem tolikanj povelečevano izkustvo niti nima prve besede: „*Nessuno effetto e in natura senza ragione; intendi la ragione e non ti bisogna esperienza.*”<sup>16</sup>

Po drugi strani pa tudi Kuzanski kljub izraziti intelektualistični in visoko spekulativni naravnosti svoje filozofije ne podcenjuje vloge čutne zaznave in neposrednega izkustva narave. Nasprotno, to je bistveni element kakršne koli resnične spoznave in seveda tudi temelj umetniškega ustvarjanja: „*Nam intellectus humanus ut ponatur in actu opus habet phantasmatis et phantasmata sine sensibus haberi nequeunt.*”<sup>17</sup> Predstave se oblikujejo na osnovi čutnih zaznav in nič ni v duhu, kar bi poprej ne bilo v čutih.<sup>18</sup> Filozofska spekulacija Nikolaja Kuzanskega, ki se v veliki meri odvija na ravni simbolnega mišljenja, torej nikakor ni ločena od izkustvene ravni, saj je njena nadgradnja in šele izhaja iz nje. Cusanus je prav tako matematik in znanstvenik kot učitelj simbolne logike, predvsem pa je „učeni nevednež”, „laik” ali preprosto *ignota*, ki s sokratsko pronicljivostjo zastavlja vprašanja in neobremenjen z balastom zakrnelih pre-

15 „*Narava je polna razumnih vzrokov, ki jih nikoli ne najdeš v izkustvu.*” (Richter II, p. 240.)

16 „*Nič v naravi ne obstaja brez umnega vzroka; sledi vzroku, pa ti ne bodo potrebne izkušnje.*” (Richter II, p. 239.)

17 V prevodu tega problematičnega stavka se naslanjam na Dietlinda in Wilhelma Dupréja in v nasprotju s Ksenjo Geister (*O božjem pogledu*, p. 69) berem: „*Človeški um namreč za svojo dejavnost potrebuje predstave, do teh pa ne more priti brez pomoči čutov.*” (*De visione Dei*, XXII, p. 198.)

18 „*...ut nihil sit in ratione, quod prius non fuit in sensu.*” (*Idiota de mente*, II, p. 494.)

pričanj išče nove odgovore nanje.<sup>19</sup> Prav tak „nevednež” hoče biti tudi Leonardo, ki zavrača sholastično dediščino in ostro nasprotuje nekritičnemu priklanjanju starim avtoritetam.<sup>20</sup> Neobremenjen zdrav razum in raziskovalni duh naj pri spoznavanju sveta in njegovih zakonitosti vodita slikarja, ki je po Leonardovem prepričanju obenem znanstvenik in filozof *par excellence*. V slikarstvu se združujeta znanstvena preciznost in filozofska spekulacija, piše Leonardo da Vinci; slikar s „*subtilno in filozofsko ostroumnostjo*” raziskuje lastnosti oblik v naravi in obenem s pomočjo risbe (znaka, podobe, znamenja) postavlja pred oči idejo oziroma invencijo, ki jo je izoblikoval v svoji predstavi.<sup>21</sup> S to mislijo zadenemo na še eno pomembno vsebinsko področje, na katerem Kuzanski in Leonardo delita prenekatero mnenje. Značilno renesančno pojmovanje umetnika in umetniškega ustvarjanja, o katerem je na široko pisal Leonardo da Vinci, najdemo namreč tudi v spisih kardinala iz Kuesa in ni pretirana trditev, da je Kuzanski prvi renesančni neoplatonist, ki je na filozofski ravni utemeljil novo humanistično

19 Stališče, ki ga zavzema Kuzanski, je najlepše predstavljeno v liku laika, ki nastopa v njegovih spisih (*Idiota de mente, Idiota de sapientia, Idiota de staticis experimentis*), in razliko med učenim retorjem ter sabo opiše takole: „*Haec est fortassis inter te et me differentia: tu te scientem putas, cum non sis, hinc superbis; ego vero Idiotam me esse cognosco, hinc humilior, in hoc forte doctior existo.*” (*Idiota de sapientia*, I, p. 422.) Vednost o lastni nevednosti pa je seveda temeljni princip celotne Kuzančeve filozofije, kar je simbolično izpričano že v naslovu njegovega filozofskega prvenca, *Učene nevednosti*, na začetku katere beremo: „...*cum appetitus (sc. sciendi) in nobis frustra non sit, desideramo scire nos ignorare. Hoc si ad plenum assequi poterimus, doctam ignorantiam assequemur. Nihil enim homini etiam studiosissimo in doctrina perfectius adveniet quam in ipsa ignorantia, quae sibi propria est, doctissimum reperiri; et tanto quis doctior erit, quanto se sciverit magis ignorantem.*” (*De docta ignorantia* I, 1, p. 196.)

20 Takšno stališče izraža Leonardo na več mestih, najbolj eksplicitno v: *Codex Atlanticus*, fol. 115<sup>r</sup> in fol. 117<sup>r</sup>, kjer dosledno povzema koncept Kuzančevega laika, ki pravi, da je modrost na ulicah in ne v knjigah.

21 Cf. *Traktat*, fol. 4<sup>r</sup> (*McMabon*, p. 5.)

videnje umetnika. Leonardova misel o umetniku, ki je hkrati filozof, je pri Kuzancu še veliko bolj poglobljena, in iz primerjave umetniškega ustvarjanja s filozofskim mišljenjem izpelje avtor *Učene nevednosti* predstavo o umetniku, ki si jo velja nekoliko pobliže ogledati.

Umetniško ustvarjanje in umno mišljenje, umetnik in filozof sta le dva vidika kreativnega človeškega duha, ki po Kuzančevem prepričanju sovpadata do te mere, da sta v njegovi filozofiji praktično izenačena. To pa je misel, ki je vsaj v prikriti obliki navzoča pri večini velikanov renesančne umetnosti in ki jo je lepo izrazil tudi Leonardo da Vinci. Po njegovem mnenju je pravi slikar hkrati filozof oziroma je slikarstvo tudi filozofija, saj je njegov predmet narava in *resnica* narave:

„*morij, poljan, drevja, živih bitij, rastlin in cvetja... in v tem je resnično védenje... Slikar je neizogibno prisiljen spajati svojega duba z dubom narave in biti tolmač, ki posreduje med naravo in umetnostjo, tako da z umetnostjo razlaga vzroke za naravne pojave, ki neobhodno izhajajo iz njenih zakonov*”.<sup>22</sup>

Če je Leonardo uporabil primerjavo s filozofijo, se je Kuzanski v svojih razlagah ničkolikokrat poslužil prišpodob s področja slikarstva in tako z ilustrativnimi primeri potrdil svoj nauk. Prav slikarska umetnost lahko filozofu odlično služi za nazornejšo razlago: „*Nam et Plato intercise pinxisse legitur, quod nequaquam fecisse creditur, nisi quia speculationi non adversabatur. Ob hoc fortassis erant Platoni de arte pingendi familiaria exempla, per quae res*

22 Leonardo da Vinci, *Thoughts on Art and Life*, angl. prev. Boston 1906, p. 98.

23 „Saj beremo, da je tudi Platon vmes (med filozofiranjem) slikal, česar zagotovo ne bi počel, ko bi to oviralo njegovo filozofsko razmišljanje. Verjetno so mu bili zato tako domači primeri iz slikarstva, s katerimi je zapletene stvari delal razumljivejše.” (*Idiota de mente*, I, p. 484.)

*grandes faciles reddidit.*<sup>23</sup> Bog je za Kuzanskega kot slikar, ki z upodabljanjem samega sebe, s slikanjem lastne podobe, ustvarja svet,<sup>24</sup> ali pa je slikarstvo najboljši način zapisa njegove božanske umetnosti, kakor je razvidno iz Kuzančeve primere o umetniku, ki zapušča svoje znanje v podobi slik:

*„Dic, quaeso, si quis artis inventor alicuius, post quem nullus talis, puta pictoriae, cum non adsit cui tradat, relinquere artem velit et inconfigurabilem pingendi artem, quia melius relinqui nequit, in libro depingat, nonne videbis varias figuras in libro, ex quibus mirabilem et incognitam artificis artem conicere poteris?”*<sup>25</sup>

Umetniška ustvarjalnost je za Kuzanca izraz človeškega duha: *„...hominis intellectus in suis variis artibus et ex variis artium productis, in se unus et invisibilis manens, varie se visibiliter manifestat,*<sup>26</sup> in zmožnost kreativnega oblikovanja je po njegovem prepričanju tista sposobnost človeka, na podlagi katere se ta prilikuje stvarniku.

*„...hominem esse secundum Deum. Nam sicut Deus est creator entium realium et naturalium formarum, ita homo rationalium entium et formarum artificialium, quae non sunt nisi sui intellectus similitudines, sicut creaturae Dei divini intellectus similitudines.”*<sup>27</sup>

In ne samo to, zdi se, pravi Kuzanski, da je božanska umetnost ustvarila kreativni človeški duh kot svojo zvesto podobo:

24 Cf. *De visione Dei*, XXV, p. 214.

25 *„Predstavljaj si, da bi iznajditelj katerekoli umetnosti, na primer slikarstva, želel zapustiti svoje znanje, pa ne bi imel nikogar, ki bi mu to umetnost lahko predal, in bi zato neupodobljivo umetnost slikanja, ker bi ne našel boljšega načina, naslikal v knjigi. Bi mar v tej knjigi ne videl različnih podob, v katerih bi lahko slutil čudovito in neznano umetnost umetnika?”* (*Dialogus de Genesi*, p. 424.)

26 *„...v svojih različnih umetnostih in umetniških izdelkih se na raznotere načine vidno udejanja človeški duh, ki ostaja v sebi neviden.”* (*Compendium*, 8, p. 710.)

27 *„...človek je drugi bog. Kakor je namreč Bog stvarnik realno obstoječih stvari in naravnih oblik, tako je človek ustvarjalec miselnih reči in umetnih oblik, ki niso nič drugega kot podobe njegovega uma, tako kot je stvarstvo podoba Božjega uma.”* (*De beryllo*, VI, p. 8.)

„*Ecce mentem nostram vim quandam esse habens imaginem artis divinae iam dictae. Unde omnia, quae absolutae arti verissime insunt, menti nostrae vere ut imagini insunt. Unde mens est creata ab arte creatrice, quasi ars illa se ipsam creare vellet... sicut si pictor se ipsum depingere vellet...*”<sup>28</sup>

Umetnost in umetnik segata onkraj čutno zaznavnega sveta in poskušata upodobiti višjo resničnost stvari. Umetnik ustvarja svoja dela po notranji viziji umetnine, po vzoru, katerega nosi v svojem duhu, ki je „*alta Dei similitudo*”, enako kot božanski duh, ki je oblikoval vesolje po svoji idealni zamisli ali praliku:

„*Considerarunt enim sapientes, quasi, sicut artifex vult statuat in lapide exculpere, formam statuatae in se habens quasi ideam, per quaedam instrumenta, quae movet, ipsam formam statuatae in figura ideae et eius imagine efficit, ita putabant mentem sive animam mundi in se gestare exemplaria rerum et per motum illa in materia explicare...*”<sup>29</sup>

Kakor je Bog načelo vzroka, oblike in smotra vsega stvarstva, tako to v isti meri velja za umetnika v razmerju do njegovih del.<sup>30</sup> Človek je v tem odnosu resnični stvarnik tudi v smislu brezmejne možnosti kreativnega ustvarjanja,

28 „Poglej, naš dub je sila, ki predstavlja omenjeno podobo Božje umetnosti. Skladno s tem je vse, kar obstaja v absolutni umetnosti kot popolna stvarnost, v našem dubu zajeto kot podoba. Stvariteljska umetnost je naš dub ustvarila tako, kot bi hotela ustvariti samo sebe..., kot bi želel slikar naslikati samega sebe.” (*Idiota de mente*, XIII, p. 592.)

29 „Modri možje so bili mnenja, da kakor umetnik, ki v sebi kot idejo nosi podobo kipa, s pomočjo določenih orodij to podobo kipa izdela po svoji predstavi, tako nosi dub ali duša sveta v sebi prapodobe stvari in jih z gibanjem razvija v materijo.” (*De docta ignorantia* II, 10, p. 384.) Enako na številnih drugih mestih. Cf. mdr.: „*Putat homo habet artem mechanicam et figuras artis verius habet in suo mentali conceptu quam ad extra sint figurabiles, ut domus quae ab arte fit, habet veriore figuram in mente quam in lignis. Figura enim, quae in lignis fit, est mentalis figura, idea seu exemplar. Ita de omnis talibus.*” (*De beryllo*, XXXII, p. 66-68.)

30 Takšno analogijo Kuzanski večkrat naznači: „*Cuius (sc. globi) causa materialis est lignum et efficiens artifex et formalis exemplar in mente artificis et finalis ipse artifex, qui propter se ipsum operatus est. Tres igitur causae concurrunt in artifice... Ita Deus est tricausalis, efficiens, formalis et finalis omnis creaturae...*” (*De ludo globi* I, p. 268.)



saj so njegovi potenciali neizčrpani: izvirajo namreč iz predstavnosti in ustvarjalne moči njegovega duha. „*Attende igitur adesto mentem in se fingendi virtutem habere. In se ipsa enim mens concipiendi liberam habens facultatem artem repperit pandendi conceptum, quae nunc fingendi vocetur magisterium. Quam artem habent figuli, statuarii, pictores...*”<sup>31</sup>

Temu se pridružuje še en pomemben vidik. To je načelo svobodne volje ustvarjalnega duha, ki v enaki meri velja tako za Boga kot za človeka. Kuzanski poudarja, da je svet nastal po prosti Božji volji in ne po nujnosti: „*Sed quia mens aeterna ad creandum et non creandum vel sic vel aliter suam omnipotentiam ut voluit intra se ab aeterno determinavit.*”<sup>32</sup> V isti meri to velja za človeka: „*Mens enim humana, quae est imago mentis absolutae, humaniter libera omnibus rebus in suo conceptu terminos ponit... sicut vult, et quidquid facere proponit, intra se prius determinavit, et est omnium operum suorum terminus.*”<sup>33</sup> S svobodnim ustvarjalnim dejstvom človek participira na božanski

31 „Vedi, da ima duh v sebi moč oblikovanja. Duh namreč, ki ima v sebi suvereno sposobnost ustvarjati miselne podobe, je v sebi našel tudi umetnost, da jih izrazi oziroma izoblikuje. Takšno umetnost imenujemo umetnost oblikovanja. To umetnost posedujejo lončarji, kiparji, slikarji...” „*Esto igitur quod ipse figulus velit ollas, patellas, urceos et quaque talia, quae mente concipit exprimere et visibiliter ostendere ad finem, ut cognoscatur magister: primum studet possibilitatem inducere seu materiam aptam facere ad capiendam formam artis, qua habita videt sine motu non posse hanc possibilitatem in actum deducere, ut habeat formam, quam mente concepit,*” nadaljuje Kuzanski v *De ludo globi I*, p. 264.

32 „*Ker pa večni duh po svobodni volji ustvarja in ne ustvarja oziroma ustvarja ali tako ali drugače, je svojo vsemogočnost od vekomaj sam določil, kot je hotel.*” (*De venatione sapientiae*, XXVII, p. 128.) Cf. tudi: „*Omnis igitur creatura est intentio voluntatis omnipotentis. Istud ignorabant Plato quam Aristoteles. Aperte enim uterque credidit conditorem intellectum ex necessitate naturae omnia facere, et ex hoc omnis error secutus est.*” (*De beryllo*, XXIII, p. 44.)

33 „*Človekov duh, ki je podoba absolutnega duha, namreč v človeških okvirih določa stvari v svoji zamisli svobodno, ... tako kot boče, in se najprej v sebi odloči za vse, kar namerava storiti, ter je merodajen za vsa svoja dela.*” (*De venatione sapientiae*, XXVII, p. 128.)

naravi in se dviga na raven Boga. Pri tem je kot tolikokrat v Kuzančevem pisanju poudarjena dejavna volja človeškega duha. Ta namreč ni sam po sebi *viva imago Dei*, temveč, kot je posrečeno zapisal Giovanni Santinello: „...*lo spirito dell'uomo si fa immagine di Dio.*”<sup>34</sup>

V vprašanju razmerja med umetnostjo in naravo, ki so se ga tako intenzivno lotevali renesančni umetniki in pisci o umetnosti, zavzame Cusanus jasno stališče: nobena dvoma sicer ne pušča o tem, da umetnost posnema naravo, vendar to posnemanje nikakor ni *mimesis*, kakor jo je opredelil Platon, temveč kreativno poustvarjanje, ki išče pot k resničnemu bistvu stvari: „...*fundatur igitur omnis ars in consideratione per sapientiam in natura reperia, quam praesupponit, quia causam eius propter quid ignorat seu invento addit artem per speciem similitudinis dilatando, quae est ratio artis naturam imitantis.*”<sup>35</sup> Nobeno umetniško delo ni samo posnetek, po prepričanju Nikolaja Kuzanskega pripada v vsakem umetniškem ustvarjanju odločilna vloga kreativnemu človeškemu duhu. V njegovi moči je namreč, da v stvareh vidi ali vsaj sluti njihovo bistvo, to je „formo”, in jo abstrahira v predstavo, „abstrakcijo”, ki jo v svojem delu poskuša znova udejanjiti ter pri tem ujeti bistvo samega pralika. S prizadevanjem, da bi se čimbolj približal svojemu cilju, ustvarja umetnik novo, popolnejšo in lepšo podobo.<sup>36</sup> V Kuzančevem pojmovanju umetnosti je nasprotje narava : umetnost

34 G. Santinello, *Il pensiero di Nicolo Cusano nella sua prospettiva estetica*, Padova 1958, p. 270.

35 „Vsaka umetnost temelji na opazovanju narave, za katero modrec predpostavlja, da lahko v njej najde vzrok njenega obstoja, ki ga ne pozna. K najdenemu doda umetnost, tako da z oblikovanjem dopolni podobo, kar je bistvo umetnosti, ki posnema naravo.” (*Compendium*, IX, p. 712.) Cf. Plotinovo pojmovanje umetnosti.

36 Kuzanski podkrepi misel z analogno dejavnostjo uma: „*Et quia mens ut in se et a materia abstracta has facit assimilationes, tunc se assimilat formis abstractis. Et secundum*



oziroma božansko : človeško preseženo - narava kot izraz Božje in umetnost kot rezultat človeške ustvarjalnosti sta le dve manifestaciji istega dejstvovanja, *artis creativae*, ki je gonilo stvarjenja in esencialni princip aktivne samobitnosti človeka obenem.

S pojmovanjem ustvarjalnosti kot izraza edinstvene vrednosti človeškega duha in enega od temeljev novodobne *dignitas hominis* je Nikolaj Kuzanski v veliki meri sooblikoval samozavedanje renesančnega umetnika ter s pronicljivim uvidom v sodobno umetniško snovanje doumel njegovo bistvo in ga izrazil, še preden je postalo slavno izpod peresa velikanov visoke renesanse. Umetniška dejavnost je nuja, odraz globoke notranje potrebe človeka, ki se šele v ustvarjalnem dejanju lahko izrazi v polni meri in zadosti sili, ki ga žene, da to, kar nosi v sebi, tudi udejanji ter tako najde notranji mir in srečo. Kot nič kolikokrat poprej, Kuzanski ob tem ponovno začrta vzporednico med umetnikom in Stvarnikom, ki slika „*ad finem ut habeat sui ipsius imaginem in qua delicietur et quiescat ars eius*“.<sup>37</sup> Ob tej revolucionarni misli, ki zajema bistvo novodobnega umevanja umetnosti nam samodejno stopi pred oči znano Leonardovo prepričanje, da umetnik v bistvu vedno znova upodablja samega sebe, da v slikanju išče svojo resnično podobo, da je to njegova sreča in končni cilj vseh umetniških prizadevanj.

Kuzančevo pojmovanje umetnika in umetniškega ustvarjanja je v vseh ključnih točkah enako Leonardovi.

→ *banc vim exersit scientias certas mathematicales, et comperit virtutem suam esse se rebus, prout in necessitate complexionis sunt, assimilandi et notationes faciendi. Et incitatur ad has assimilationes abstractivas per phantasmata seu imagines formarum, quas per assimilationes factas in organis deprehendit, sicut excitatur quis ex pulchritudine imaginis, ut inquirat pulchritudinem exemplaris.*” (*Idiota de mente*, VII, pp. 538–540.)

37 „... z namenom, da bi imel svojo lastno podobo, v kateri bi se veselila in počila njegova umetnost.” (*De visione dei*, XXV, p. 214–216.)

Tudi veliki slikar namreč zagovarja mnenje, da je znanost oziroma filozofija ustvarjalni izraz razuma, „drugo stvarjenje”, slikarstvo pa poustvarjanje, stvaritev človekove domišljije. O sposobnosti umetniškega ustvarjanja govori Leonardo kot o božanski moči, ki je vrojena slikarju in po kateri se prilikuje samemu Stvarniku – „*umetnost slikanja preobraža umetnikov duh, da postane podoben božanskemu.*”<sup>38</sup> Ob vprašanju ustvarjalnega umetniškega dela Leonardo poudarja suvereno voljo umetnika, ki ustvarja „*con libero potesta*”, govori o povsem svobodni moči ustvarjanja, kar je značilen moment Kuzančevega pogleda na človeško ustvarjalnost. Za popolnejšo sliko lahko k temu dodamo še Leonardovo prepričanje, da sta proučevanje narave in slikarska umetnost pot, ki vodi k Bogu: „*...che questo e' l modo di conoscere l'operatore di tante mirabili cose e' quest'el modo d'amare un tanto inventore, ch'in vero il grand'amore nasce dalla gran cognitione della cosa che si ama et se tu non la cognoscrai poco o'nulla la potrai amare.*”<sup>39</sup>

Tudi Kuzančeva misel o neločljivi prepletenosti narave in umetnosti, zanimiva trditev, da ni ničesar, kar bi bilo

38 Cf. *Traktat*, fol. 36<sup>r</sup> (McMahon, p. 113): „*La deità, ch'a la scientia del pittore, fa che la mente del pittore si trasmutta in una similitudine di mente divina imperoche con libero potesta discorre alla generatione di diverse essentie di varii animali, piante, frutti, paesi, campagne ruine di monti, loghi paurosi e spauenteuoli...*” Cf. tudi misel o razmerju med umetnikom in njegovimi deli kot vzporednici odnosa med Bogom in naravo kot rezultatom njegovega stvariteljskega dela, ki je prav tako odmev enake misli Nikolaja Kuzanskega: „*... tal proportione è da l'opere delli homini a'quelle della natura, qual è quella, ch'e dal homo a dio.*” (Richter I, p. 55.)

39 „*... kajti to je način, da razumemo stvarnika tolikerkib čudovitih stvari, in način, na katerega ljubimo tega velikega tvorca. Resnično, velika ljubezen je rojena iz velikega poznavanja stvari, ki jo ljubiš, in če je ne poznaš, jo lahko ljubiš le malo ali sploh ne.*” (*Traktat*, fol. 39<sup>r</sup>, McMahon, p. 53.) Cf. le eno od Kuzančevih misli na to temo: „*Sed a magnitudine speciei et decoris creaturae ad infinite et incomprehensibiliter pulchrum erigimur sicut ab artificiato ad magisterium...*” (*Apologia Doctae ignorantiae*, p. 556.)

samo narava ali samo umetnost,<sup>40</sup> najde vzporednico pri Leonardu, ki je zagovarjal prepričanje, da je narava umetniku najboljša učiteljica, „*maestra dei maestri*”, in da je umetniško delo toliko bolj resnična umetnina, kolikor bolj se približa naravi.<sup>41</sup>

Idejna stičišča med Nikolajem Kuzanskim in Leonardom da Vinci so, kot je razvidno iz tega kratkega ekskurza, številna, zato misel o odmevih Kuzančeve filozofije v Leonardovi študiji človeških proporcev ni tako iz trte zvita, kot se mogoče zdi na prvi pogled. Še zlasti, če vemo, da je kardinal iz Kuesa v svojih filozofskih razlagah simbolno shemo kroga in kvadrata, ki se je je Leonardo poslužil v svoji študiji, večkrat uporabil prav v zvezi z vseskoz humanistično obarvanim opredeljevanjem edinstvenosti človeka in izjemnosti njegovega mesta v kozmosu. Prvič gre za primer, ki ponazarja neponovljivo individualnost slehernega posameznika. Takole piše kardinal iz Kuesa:

„*Principia enim individuantia in nullo individuo in tali possunt harmonica proportione concurrere sicut in alio, ut quodlibet per se sit unum et modo, quo potest, perfectum*” ...*ut nihil sit in universo, quod non gaudeat quadam singularitate, quae in nullo alio reperibilis est... sicut cum nullo ullo umquam tempore aequale in quocumque esse potest. Etiam si uno tempore minus eo fuerit et alio maius, hunc transitum (sc. a principiis ad individua) facit in quadam singularitate, ut numquam aequalitatem praecisam attingat. Sicut*

40 Cf.: „*Omne enim utrumque suo participat modo. Intelligentia enim facile, ut a ratione emanat divina, artem participare concipitur; ut autem a se artem exserit, naturam esse videmus. Ars enim imitatio quaedam naturae existit, alia enim sensibilia naturalia esse, alia artificialia manifestum est. Sed non est possibile sensibilia naturalia esse artis expertia, ita nec sensibilia artificialia natura carere possunt.*” (De coniecturis I, 12, p. 146.)

41 Tako cf. mdr.: „...*a tanto, che Tomaso fiorentino, cognominato Masacio, mostro con opera perfetta cone quelli che pigliavano per autore altro che la natura, maestra dei maestri, s'afaticavano inuano.*” (Richter, I, p. 372.)

*quadratum inscriptum circulo transit ad magnitudinem circumscripti de quadrato, quod est minus circulo, ad quadratum circulo maius, absque hoc quod umquam perveniat ad aequale sibi.*"<sup>42</sup>

*Humana dignitas*, ki izhaja iz neponovljive enkratnosti slehernega individua, pa temelji še na drugi, veliko pogosteje omenjani lastnosti človeka: na izjemni vrednosti njegovega duha, ki ima po nauku Nikolaja Kuzanskega vrojeno željo po spoznavanju. Ta želja je močnejša od česarkoli drugega, saj je umno mišljenje, kot pravi kardinal iz Kuesa, bistvo in celo sama bit človeka: „*Est enim animae intellectuali intelligere esse, et intelligere desideratum est sibi vivere.*”<sup>43</sup> (Zanimivo je, da najdemo misel o vrojeni želji po védenju tudi pri Leonardu da Vinci in da je tudi pri njem ta želja merilo „dobrega človeka”, t.j. človeškega).<sup>44</sup>

42 „*Provine individualnosti ne morejo v nobenem posamezniku sovpadati v natanko takšnem skladnem sorazmerju kot v kakem drugem posamezniku, tako da je torej vsak v sebi edinstven in na najboljši možni način popoln... tako v univerzumu ne obstaja nič, kar se ne bi veselilo svoje enkratnosti, ki je ni mogoče najti pri nobeni drugi stvari..., kakor tudi ne more biti kakšna stvar v nobenem odnosu nikoli povsem enaka kaki drugi. Četudi je labko ta prehod (od univerzalnega k individualnemu namreč) kdaj večji in drugič manjši, se udejjanja v določeni edinstvenosti, tako da nikoli ne doseže popolne enakosti. Kakor labko kvadrat, vrisan v krog, preide v krogu opisanega, iz kvadrata, ki je manjši od kroga, v kvadrat, ki je večji od kroga, ne da bi kadarkoli dosegel enakost s krogom.*” (De docta ignorantia III, 1, p. 428.) Za vprašanje individualnosti pri Kuzancu glej Ch. Hummel, *Nicolaus Cusanus. Das Individualitätsprinzip in seiner Philosophie*, Stuttgart 1961.

43 „*Spoznavanje je namreč bit umne duše, stremljenje k spoznavi njeno življenje.*” (De docta ignorantia III, 10, p. 488.) Še bolj znana pa je primera, s katero Cusanus začenja svoj filozofski prvenec: „*Ferunt enim naturales appetitum quamdam tristem sensationem in stomachi orificio anteire, ut sic natura, quae seipsam conservare nititur, stimulata reficiatur. Ita recte puto admirari, propter quod philosophari, sciendi desiderium praevenerit, ut intellectus, cuius intelligere est esse, studio veritatis perficiatur.*” (De docta ignorantia, Praefatio, p. 192.) Za humanistično videnje človeka in za opredelitev pojma *dignitas hominis* pri Kuzancu glej P. T. Sakamoto, *Die Würde des Menschen bei Nikolaus von Kues*, Düsseldorf 1967. Cf. tudi: Germ, *Humanizem Nikolaja Kuzanskega*, v: *Filozofska misel Nikolaja Kuzanskega in renesančna umetnost v Italiji*, dr. dis. na oddelku za umetnostno zgodovino, Ljubljana 1997, pp. 10-24.

44 Cf.: „*Naturalmente, li omini boni desideriano di sapere...*” (Richter I, p. 115.)

Za ponazoritev spoznavne zmožnosti duha, s katero je opredeljeno bistvo človeka, ki se kot stičišče dveh svetov - zemeljskega in nebeškega - odlikuje z deležnostjo v končnem kakor tudi v neskončnem, se je Kuzanski poslužil podobne simbolne razlage. S svojim umnim duhom, ki kot brezmejna potencialnost biva v omejeni danosti človeške narave, se namreč človek kaže kot tista točka, v kateri sovpadajo nasprotja končnega in neskončnega. To razmerje si lahko predstavljamo „...*quasi ut si polygonia circulo inscripta natura foret humana, et circulus divina...*,” pravi Cusanus, ki se mu je zdela takšna simbolna podoba posebej nazorna, saj jo je za ilustracijo odnosa med spoznavajočim človeškim duhom in absolutno resnico uporabil že na samem začetku svoje *Učene nevednosti*.<sup>45</sup>

Po istem prispodobnem odnosu dveh geometrijskih likov je Kuzanski posegel tudi pri pojasnjevanju kompleksnosti razmerja med končnim in neskončnim: neskončno je končnemu nedostopno, med Bogom in stvarstvom je izključena sleherna substancialna enakšnost,

45 „...kot da mnogokotnik, vrisan v krog, predstavlja človeško naravo in krog božansko...” cf. v ilustracijo celotni odlomek: „*Intellectus enim in omnibus hominibus possibiliter est omnia crescens gradatim de possibilitate in actum, ut quanto sit maior, minor sit in potentia. Maximus autem, cum sit terminus potentiae omnis intellectualis naturae in actu existens pleniter, nequaquam existere potest, quin ita sit intellectus, quod et sit Deus, qui est omnia in omnibus. Quasi ut si polygonia circulo inscripta natura foret humana, et circulus divina: si ipsa polygonia maxima esse debet, qua maior esse non potest, nequaquam in finitis angulis per se subsisteret, sed in circulari figura, ita ut non haberet propriam subsistendi figuram, etiam intellectualiter ab ipsa circulari et aeterna figura separabilem.*” (*De docta ignorantia* III, 4, p. 494.) Glej tudi: „*Intellectus igitur, qui non est veritas, numquam veritatem adeo praecise comprehendit, quin per infinitum praecisius comprehendendi possit, habens se ad veritatem sicut polygonia ad circulum, quae quanto inscripta plurim angulorum fuerit, tanto similior circulo. Numquam tamen efficitur aequalis, etiam si angulos usque in infinitum multiplicaverit, nisi in identitatem cum circulo se resolvat.*” (*De docta ignorantia* I, 3, p. 202.)

kvadrat se torej ne more enačiti s krogom.<sup>46</sup> Tudi ko bi se spremenil v poljubni mnogokotnik, razvija dalje svojo misel avtor *Učene nevednosti*, je enakost izključena vse dotlej, dokler ostaja število kotov v mejah končnega. A na ozadju temeljnega metodološkega pristopa Kuzančeve filozofije – simbolne logike in nauka o sovpadanju nasprotij – se razkrije čutno zaznavo presegajoča istovetnost kvadrata in kroga, ki obstaja v smislu enovite božanske biti, katera se v kvadratu kaže v svoji omejeni podobi (*contracte*), v krogu pa kot absolutna, neomejena resničnost.<sup>47</sup> Sama bit kroga in kvadrata je torej ista: „*ipsa infinita ratio est verissima ratio circuli, et non maior nec minor nec diversa aut alia; et ipsamet est ratio quadranguli, non maior nec minor nec diversa...*”<sup>48</sup> Po prepričanju Cusanusa istovetnost bistva stvari, ki se v okvirih pojavnega sveta kažejo kot nezdružljive, v tem primeru istovetnost

46 „*Quoniam ex se manifestum est infiniti ad finitum proportionem non esse...*” (*De docta ignorantia* I, 3. p. 200.)

47 V simboliki kroga, kot jo razvija Nikolaj Kuzanski, je posebno zanimiv izvorni vidik, da namreč neskončni krog ni samo podoba vseobsežne Božje brezmejnosti in neizčrpane potencialnosti božanske biti, temveč obenem simbol v sebi obsegajočega odnosa med potencialnim in realnim, med univerzalnim in individualnim: „*Et est (sc. circulus infinitus) mensura omnis circulationis, quae est de potentia in actum et redeundo de actu ad potentiam, compositionis a principiis ad individua et resolutionis individuorum ad principia...*” (*De docta ignorantia*, I, 21, p. 270.) To pa je za interpretacijo simbolne vsebine Leonardove *Študije proporcev* indikativna vsebina, saj ni izključeno, da se skriva tudi v simboliki kroga, ki očrtuje človeško figuro. K simbolični povezanosti kroga in človeka, božanskega in človeškega cf. tudi: „*Nam humanitas unitas est, quae est et infinitas humaniter contracta. Quoniam autem unitatis conditio est ex se explicare entia, cum sit entitas sua simplicitate entia complicans, hinc humanitatis extat virtus omnia ex se explicare intra regionis suae circulum, omnia de potentia centri exessere.*” (*De coniecturis* I, 14, p. 160.)

48 „...ista brezmejna bit je resnična bit kroga, ne večja, ne manjša, ne različna ali drugačna; in taista bit je obenem bit kvadrata, ne večja, ne manjša, ne drugačna...” Cf. v ilustracijo celoten stavek: „*Unum enim infinitum exemplar tantum est sufficiens et necessarium, in quo omnia sunt ut ordinata in ordine, omnes quantumcumque distinctas rerum rationes adaequatissime complicans; ita quod ipsa infinita ratio est verissima ratio circuli, et non maior nec minor nec diversa aut alia; et ipsa met est ratio quadranguli, non maior nec minor nec diversa; ita de reliquis...*” (*De docta ignorantia* II, 9, p. 378.)



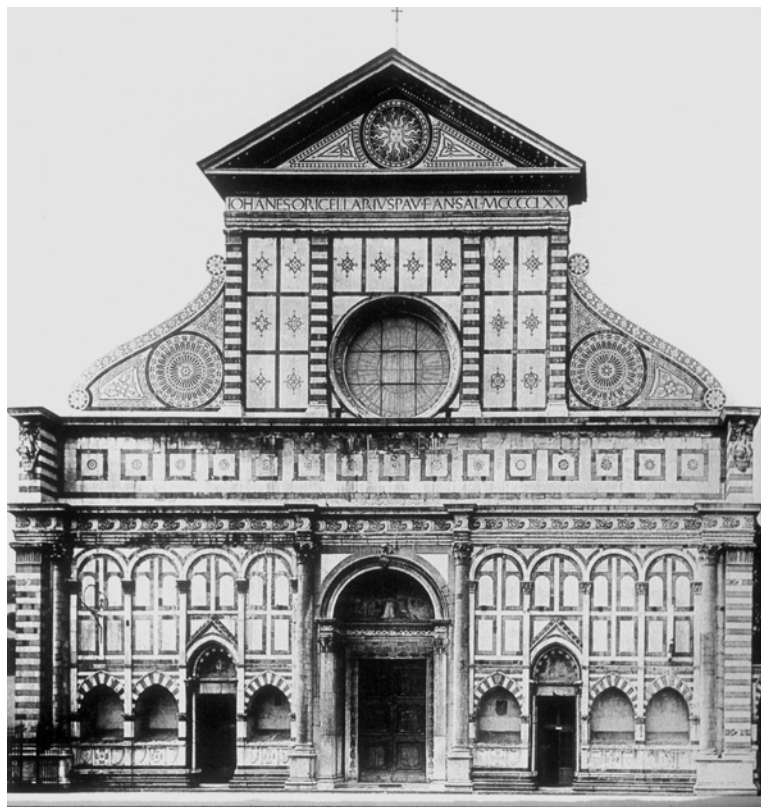
narave kvadrata in kroga, omejenega in brezmejnega, individualnega in univerzalnega torej, ni nikjer lepše razvidna kot v človeku, mikrokozmosu, ki je zrcalni odsev makrokozmosa, v bitju, ki je postavljeno „*in supremo sensibilis naturae et infimo intelligibilis, in medio inferiora temporalia et superiora perpetua.*”<sup>49</sup>

V njem namreč sovpadata končno in neskončno, saj je s svojim bivanjem podvržen vsem omejitvam minljivega sveta, z neizčrpno močjo svojega kreativnega duha pa se dviga nad njih in se prilikuje Stvarniku. Povedano v jeziku podob, ki jih tako posrečeno uporablja Kuzanski: človek kot *figura mundi* ali *mundus parvus* je obenem *altissima dei imago* - poseduje namreč „*intellectum, qui est similitudo divini intellectus in creando.*”<sup>50</sup>

Zdi se, da se v monumentalni preprostosti in arhetipski povednosti Leonardove *Študije človeških proporcij* zrcali natanko takšno, nadvse odlično videnje človeka. Risba, ki je v toku stoletij postala malone emblem renesanse kot preporoda človeškega duha, je eden najpopolnejših izrazov nove humanistične samozavesti človeka, v risarski podobi utelešen renesančni koncept *dignitas hominis*, v govorici likovnih sredstev zapisan nauk, ki mu je trdne filozofske temelje postavil Nikolaj Kuzanski. Monumentalno koncipiran človeški lik, vrisan v krog in kvadrat, nikakor ni le sijajna anatomska študija, temveč obenem in še celo enkratna simbolna podoba, ki samodejno priključuje v misel predstavo o človeku, „*qui in sua potentia Deum atque universum mundum ambit.*”

49 Cf. celo misel: „Kako lepó je človeka, ta mikrokozmos, to kozmično vez, postavila (najvišja modrost namreč) med najvišjo čutno in najnižjo dubovno naravo, s tem ko je v njem kot središču povezala nižje, minljivo in višje, neminljivo.” (*De venatione sapientiae*, XXXII, p. 148.)

50 „... um, ki je podoba Božjega uma v dejanju stvarjenja.” (*De beryllo* VI, p. 8.)



Pročelje cerkve Santa Maria Novella, Firenze, dokončano  
v letih 1456/70

---

## DE PULCHRITUDINE

### Pročelje cerkve Santa Maria Novella v Firencah in vprašanje virov albertijanske estetike

„*Per accidentalem pulchritudinem, ad quam per sensum pervenimus, quae est in operimento et exterioribus figuris, pervenimus ad pulchritudinem formae substantialis...*”<sup>1</sup>

Pročelje, ki ga je za cerkev Santa Maria Novella v Firencah (1456/70) oblikoval Leon Battista Alberti, ima v njegovem opusu posebno mesto, saj najceloviteje in najbolj nazorno udejanja arhitektovo pojmovanje lepega. Delo je mojstrovina v toliko večji meri, ker se je moral Alberti prilagajati že obstoječemu delu fasade in ga skladno vključiti v nov strukturni koncept. V njem so združene vse temeljne poteze Albertijevega estetskega nazora, kakor se zrcalijo v njegovem arhitekturnem snovanju in izrisujejo v teoretičnih spisih.<sup>2</sup> Zato ni naključje, da je Rudolf Wittkower izbral pročelje cerkve Santa Maria Novella kot enega ključnih spomenikov za ilustracijo pitagorejsko obarvane renesančne teorije idealnih proporcij, pri čemer je opozoril na vlogo geometrijskih likov,

- 1 „Preko pojavne lepote, do katere pridemo s čuti in ki je v zunanjih podobah ter odevah, dospemo do lepote idealne forme.” (*Tota pulchra*, f. 169<sup>r</sup>. Citati iz *Tota pulchra* so navedeni po pariški izdaji Kuzančevih spisov *Nicolai de Cusa Opera Omnia*, Pariz 1514.)
- 2 Za vprašanje estetike, filozofije in arhitekturne teorije pri Albertiju glej predvsem odlično študijo Pierluigia Panza z vključitvijo vseh pomembnejših interpretacij albertijanske estetike in obsežno bibliografijo na to temo. (P. Panza, *Leon Battista Alberti, filosofia e teoria dell'arte*, Milano 1994.)

števil in nauka o harmoniji, ki prevladuje v arhitekturi italijanske renesanse. Wittkower je jasno izpostavil izredno domišljenost in pomen geometrijske strukture, ki vlada v organizaciji pročelja, ter zapisal, da je načrt fasade natančno uravnotežen na osnovi soodnosnosti kvadrata in kroga. Širina in višina pročelja namreč oblikujeta pravilen kvadrat, ki meri 60 florentinskih komolcev (*braccio fiorentino*), medtem ko je polmer kvadratu orisane kroga enak stranici manjšega kvadrata, v katerega je vrisano prvo nadstropje in znaša 30 komolcev. Hkrati je opozoril, da je v proporcni shemi moč razbrati harmonikalna razmerja, v katerih prevladuje oktava.<sup>3</sup>

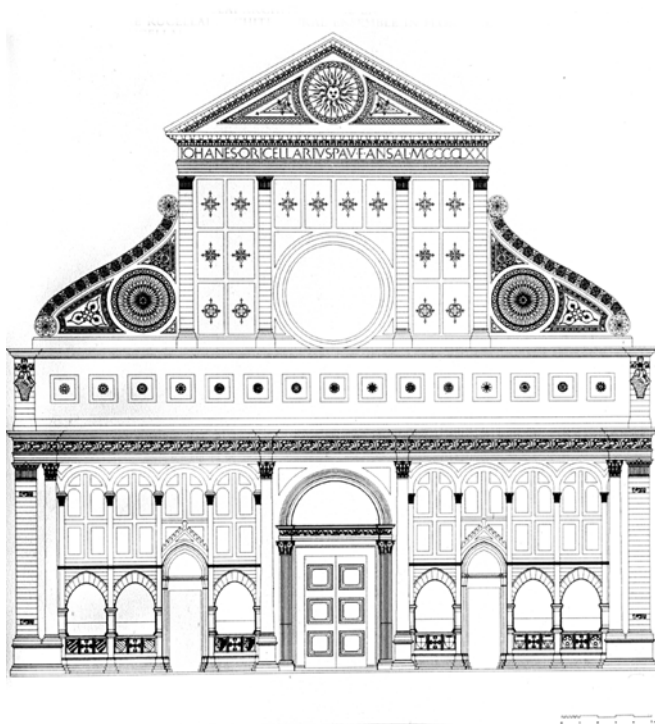
Avtorji novejših študij, kot na primer Marco Dezzi-Bardeschi,<sup>4</sup> so v raziskovanju Albertijeve proporcne sheme pročelja odkrili nove skladnosti in uspešno potrdili tezo o vplivu pitagorejske koncepcije aritmetike in geometrije. Z novimi natančnimi meritvami in analizami je Paulu von Naredi-Reinerju celo uspelo dokazati, da je celotna arhitekturna zasnova podrejena harmonikalnim principom. Naredi-Reiner zagovarja tezo, da predstavlja širina stebrov v pritličju oziroma širina pilastrov v nadstropju enotni modul, po katerem je zgrajeno pročelje, in da so velikostna razmerja arhitekturnih členov urejena po načelu glasbene harmonije. Modul, ki ga uporablja Alberti, meri 1,33 florentinskega komolca in višina celotne fasade znaša 45 modulnih enot. Vse pomembnejše strukturne enote pročelja - pritličje, atika,

3 R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, pp. 47-51, (navedki paginacij po peti, dopoljnjeni izdaji, London 1998).

4 M. Dezzi-Bardeschi, *La facciata di Santa Maria Novella a Firenze*, Pisa 1970; in *Sole in leone. Leon Battista Alberti: Astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella*, v: *Psicon*, I, 1974, pp. 33-67.

zgornje nadstropje in trikotno čelo - v odnosu do njegove skupne višine ustvarjajo harmonikalna razmerja in enako velja za njihove medsebojne relacije. Tako se, na primer, med višino pritličja (15 modulnih enot) in zgornjega nadstropja brez trikotnega čela (12 modulnih enot) vzpostavlja razmerje velike terce (1,25), pritličje in atika sta v razmerju velike septime ( $15 : 8 = 1,875$ ), pritličje in čelo pa v razmerju kvinte ( $15 : 10 = 1,5$ ). V enakem razmerju sta višina prvega nadstropja in atika ( $12 : 8 = 1,5$ ), medtem ko višina nadstropja v odnosu do čela oblikuje malo terco ( $12 : 10 = 1,2$ ), čelo in atika pa veliko terco ( $10 : 8 = 1,25$ ). Harmonikalna razmerja se ustvarjajo tudi v velikosti dekorativnih elementov fasade, kot so širina pilastrov, stranica temnih kvadratov v atiki, premer krogov v volutah, premer t.i. sončnega kroga v čelu itd.<sup>5</sup> Enkratna domišljenost Albertijevega načrta se kaže tudi v tem, da se harmonikalna razmerja uveljavljajo v dveh modularnih enotah hkrati! Modul velikostnih razmerij v pritličju fasade, ki ga je ok. 1350 načrtoval Jacopo Talenti, je namreč florentinski komolec (*braccio*). Alberti je ohranil obstoječi modularni red, vendar je s širino stebrov v pritličju tudi že uvedel nov modul, ki prevladuje v strukturi atike in zgornjega nadstropja. V načrtovanju nadstropja je imel Alberti proste roke, toda *braccio* ob sicer prevladujočem novem modulu ohranja vlogo sekundarne modularne enote. Skladnost spodnjega in zgornjega dela pročelja skozi vzporedno rabo dvojnega

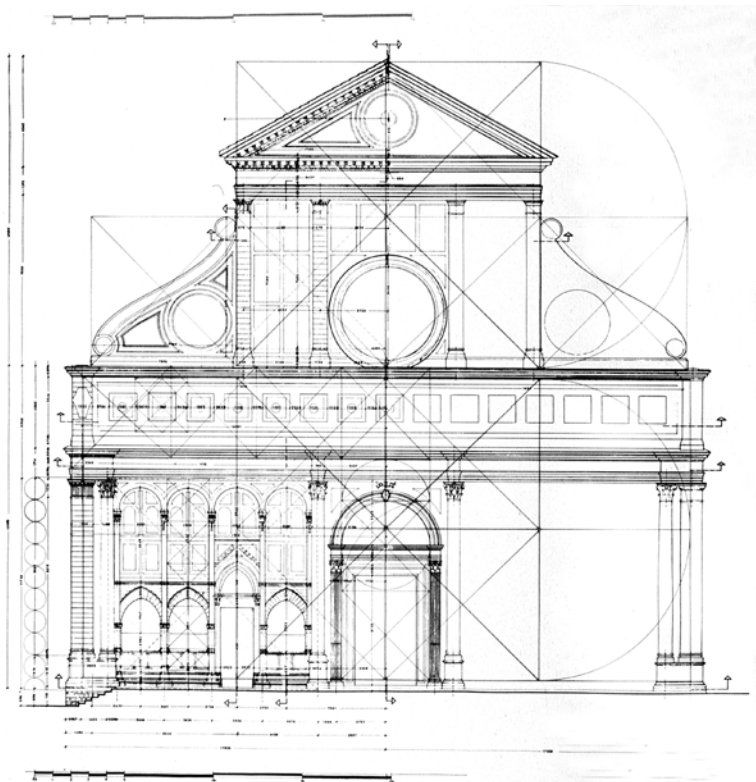
5 P. von Naredi-Rainer, *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, dr. dis., Graz 1975, pp. 70-80. Cf tudi idem.: *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, v: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, XII, 1977, pp. 81-213.



Santa Maria Novella, Firenze, 1456/70, naris pročelja

modularnega sistema je izjemen dosežek v udejanjanju teorije harmonikalnih proporcev v arhitekturi, in nazorno priča, kako poglobljeno se je Alberti ukvarjal s proporčno shemo fasade za cerkev Santa Maria Novella.

A vrnimo se k epohalni študiji Rudolfa Wittkowerja o arhitekturnih principih v obdobju humanizma, ki je toliko pomembnejša, ker je v njej avtor z izjemnim uvidom



Santa Maria Novella, Firenze, 1456/70, naris pročelja  
z geometrično shemo po F. Borsiju

v duhovno klimo 15. st. opredelil filozofske osnove, na katerih temelji Albertijevo delo, in opozoril na filozofijo Nikolaja Kuzanskega kot eno od možnih vzpodbud za poudarjeno pitagoreizirano estetiko, ki vlada v Albertijevem opusu. Če se je Wittkower zadovoljil s hipotezo, da je kardinal iz Kuesa na Albertija vplival zlasti s svojim naukom o simboliki geometrijskih likov (predvsem kroga),

je to zaradi široko zastavljenih okvirov njegove študije povsem razumljivo, manj razumljivo pa je, da se mlajši raziskovalci Albertijevega dela niso nikoli resneje lotili raziskovanja problematičnega vprašanja odnosov med velikima sodobnikoma, natančnejše opredelitve vsebinskih stičišč v njunih estetskih nazorih ter vprašanja idej, ki bi jih arhitekt utegnil prevzeti od filozofa. Celo priznani poznavalec Albertija in avtor zadnje velike študije, Robert Tavernor se zadovolji s spoznanjem, ki v ničemer bistveno ne presega Wittkowerjevih zapažanj in kot možni vpliv navaja samo Kuzančev spis *De quadratura circuli*.<sup>6</sup>

Zanemarjanje tega pomembnega vprašanja je toliko bolj nenavadno, ker Girolamo Maria Mancini, avtor (še zmeraj najboljše) Albertijeve biografije, s precejšnjo suverenostjo zagovarja prepričanje, da sta si bila Nikolaj Kuzanski in Leon Battista Alberti dobro znana.<sup>7</sup> Velika sodobnika drug drugega v svojih spisih ali v korespondenci sicer nikoli ne omenjata, čeprav sta se nedvomno poznala in imela številne skupne prijatelje. Tako je papež Evgen IV. (1431-1447), zaščitnik in prijatelj Nikolaja Kuzanskega, že leta 1432 prevzel pokroviteljstvo nad Albertijem, bil z njim v prijateljskih odnosih in mu dodelil službo papeškega abreviatorja. Podobno velja za

6 R. Tavernor, *On Alberti and the Art of Building*, New Haven/London 1998, p. 236. Med umetnostnimi zgodovinarji je temu vprašanju še največ pozornosti namenil Franco Borsi, ki je ob Albertijevi definiciji harmonije in vprašanju idealnih proporcij opozoril na očitne paralele s Kuzančevim naukom o harmoniji. (F. Borsi, *Leon Battista Alberti: The Complete Works*, London 1977, pp. 238-239.)

7 Cf. G. M. Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze 1911<sup>2</sup>, p. 375. Mancini piše, da sta bila Kuzanski in Alberti celo v prijateljskih stikih, vendar je res, da ne more ponuditi dovolj trdnih argumentov, ki bi bili podprti z zgodovinskimi dokumenti. Cf. tudi prepričanje Pierluigia Panza, ki brez pomislekov zagovarja tezo, da sta bila Alberti in Kuzanski prijatelja (*Panza*, p. 172.)



Nikolaja V. (1447-1455), ki je Kuzanca leta 1448 povzdignil v kardinala, Albertija pa imenoval za vrhovnega papeškega arhitekta. Mesto papeškega arhitekta je ohranil tudi pod Pijem II. (1458-1464), dolgoletnim prijateljem kardinala iz Kuesa. Med skupnimi prijatelji so posebno znameniti trije veliki humanisti: prevajalec in filolog Ambrogio Traverasari, kardinal Nicolo Alberti in slavni matematik Paolo del Pozzo Toscanelli, znano pa je tudi, da si je Alberti vsaj od leta 1459 dopisoval z Andreom Bussijem, osebnim tajnikom in prijateljem Nikolaja Kuzanskega. Priložnosti za srečanja so bile nedvomno vse od leta 1438 naprej številne.<sup>8</sup> Alberti je kot papeški abreviator sodeloval na koncilu v Ferrari in Firencah 1438/39, v katerega pripravo je bil kot tesni sodelavec papeža Evgena IV. intenzivno vključen Nikolaj Kuzanski, ki je celo vodil papeško misijo v Carigradu in pripeljal v Ferraro bizantinskega cesarja z visokimi dostojanstveniki ortodoksne cerkve. Tudi se zdi skoraj nemogoče, da se ne bi srečala v letih 1459-1464, ki sta jih oba preživela v Rimu v neposredni bližini Pija II. Njuno poznanstvo je toliko bolj verjetno, ker je bilo Kuzančevo rimsko domovanje znano zbirališče humanistov in znanstvenikov, med katerimi so bili Peurbach, Regiomontanus in Toscanelli. Joan Gadol na osnovi številnih skupnih zanimanj, ki sta jih gojila Alberti in Cusanus, zagovarja prepričanje, da lahko med kardinalove goste prištejemo tudi prvaka zgodnjerenesance arhitekture.<sup>9</sup>

8 Teoretično je sicer mogoče, da sta se Alberti in Nikolaj Kuzanski spoznala že v Padovi, kjer je Kuzanski študiral med leti 1417 in 1423, saj se je tam do leta 1421 šolal tudi Alberti, vendar za to ni nobenih oprijemljivih dokazov.

9 Cf. J. Gadol, *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago/London 1969, pp. 196-197. Za skupna zanimanja na področju matematike, tehnike, statike in kartografije cf. *ibid.*, pp. 203-206.

Po drugi strani je že Giovanni Santinello v svoji študiji *Leon Battista Alberti: Una visione estetica del mondo e della vita* opozoril na nekatere skupne točke v estetski misli Nikolaja Kuzanskega in Leona Battista Albertija.<sup>10</sup> Santinello je izpostavil predvsem skupno pitagorejsko-platonsko tradicijo umevanja lepega in z analizo tekstov dokazal, da delita skoraj identičen nazor o vlogi števil ter geometrijskih likov, vendar je primerjavo pretirano poenostavil, ko je Kuzanca označil kot teoretika, ki se z vprašanjem lepega ukvarja le na spekulativnem nivoju, medtem ko pri Albertiju prepozna zgolj praktični značaj estetskih vprašanj. Takšno poenostavljanje je zgrešeno, posledično pa zamegljuje tudi pravilno sliko o možnosti medsebojnih vplivov med Kuzancem in Albertijem.

Res je, da je Kuzančeva estetika izrazito spekulativna, da ima poudarjeno metafizični značaj in da so izpeljave v smislu normativne estetike redke. Vendar Cusanus v svojem pisanju nikoli ne izgubi izpred oči čutno zaznavne ravni estetske problematike. V spoznavanju lepote povzema platonsko hierarhijo stopnjevitega razumevanja lepega in pravi, da „do lepote idealne forme dospemo preko pojavnosti lepote, ki je v zunanjih podobah ter odevah”.<sup>11</sup> O lepem razpravlja tudi v okviru čutnih zaznav in estetskega ugodja ter posebej poudarja, da pot do umevanja najvišje lepote vodi preko čutnega spoznavanja lepih stvari. Prav tako je iz Albertijeve pisne zapuščine moč razbrati, da o lepem razmišlja hkrati kot arhitekt in filozof. Čeprav drži, da je njegova naravnost v večini pogledov izrazito praktična, Alberti prav na področju

<sup>10</sup> G. Santinello, *Leon Battista Alberti: Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze 1962, pp. 265-296.

<sup>11</sup> Glej opombo št. 1.

opredeljevanja lepega s presenetljivo suverenostjo stopa na metafizično raven umevanja lepote in povzema čisto neoplatonistične ideje, kar je ob prevladujočem empirizmu njegove misli toliko bolj vpadljivo. Iz njegovih literarnih in teoretičnih del je mogoče razbrati, da je svoje arhitekturno ustvarjanje razumel celo kot udejanjanje filozofije.<sup>12</sup> Ne samo, da arhitekturo interpretira v etičnem duhu, (v *Profugiorum ab aerumna, libri III*, iz leta 1442 opis arhitekture uporabi kot alegorijo moralnih vrednot, florentinska katedrala mu s svojo skladno uravnoteženostjo predstavlja podobo dušnega miru, steber je prispodoba trdnosti in pokončne moralne držbe itd.), vsak arhitekturni člen, vsako matematično razmerje v strukturi lahko ima za Albertija tudi simbolično vrednost. Ob določevanju arhitekturnih značilnosti svetišča kot najodličnejše stavbarske naloge je nedvoumno zapisal, da mora v njem vse odražati božjo navzočnost, vse mora biti podrejeno najvišji modrosti, svetišče naj bo utelešena filozofija: *”Sed velim in templis cum pariete tum et pavimento nihil adsit, quod meram philosophiam non sapiat.”*<sup>13</sup> V harmoničnih proporcih arhitektura posnema harmonijo stvarstva in z rabo geometrije v svojem ustvarjanju se arhitekt prilikuje stvarniku. Ne v nabožnih podobah ali v posvečenih oltarjih, v geometrijskih vzorcih, idealnih številčnih razmerjih, v harmoniji se po Albertijevem prepričanju najpopolneje odraža božansko bistvo, ki napolnjuje svetišče.<sup>14</sup> To je obenem stališče, ki ga

12 Cf. mdr.: I. Behn, *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strassburg 1911, C. Cancro, *Filosofia e architettura in Leon Battista Alberti*, Neapelj 1978, in predvsem P. Panza.

13 „Vendar želim, da ni v svetišču bodisi na stenah bodisi na tleh nič takega, kar ne bi dihalo čiste filozofije.” (*De re aedif.*, VII, 10.)

14 Za takšno naziranje glej predvsem *De re aedif.*, IX. Cf. tudi: G. L. Hersey, *Pythagorean palaces, Magic and Architecture in Italian Renaissance*, Ithaka, New York 1976.

Kuzanski odločno zagovarja že v svojem filozofskem prvencu (*Učena nevednost*, 1440), čeprav je seveda res, da je ideja stara in korenini v pitagorejskem nauku.<sup>15</sup>

Alberti se torej navezuje na pojmovanje umetnika kot stvarnika, ki vsako svoje delo oblikuje po matematičnih principih, kot Bog, ki je svet ustvaril po meri, številu in teži, pojmovanje, ki ga je v renesančnem humanizmu utemeljil prav Nikolaj Kuzanski.<sup>16</sup> Pri tem je v središče postavljena vloga kreativnega duha - Alberti uporablja besedo *ingegno* - lastnost, po kateri se človek prilikuje Bogu. Kreativnost duha, ki ji renesančni humanizem pripisuje tolikšen pomen, je bila v platonski in neoplatonistični filozofiji zmeraj prisotna.<sup>17</sup> To misel pa je v 15. st. bogateje kot kdorkoli poprej razvil Nikolaj Kuzanski in s tem v zvezi je še posebno pomenljivo sovpadanje pogledov, ki se pri kardinalu iz Kuesa in Albertiju kaže v pojmovanju izvirnosti kot najvišjega kriterija umetniškega dela. Vrednost arhitekturnega ustvarjanja po Albertijevem prepričanju namreč leži predvsem v

15 Cesare Cancro v Albertijevem pojmovanju arhitekta kot božanskega stvarnika, ki ustvarja po matematičnih načelih, vidi neposreden naslon na Platonovega Timaja. (*Cancro*, 1978, p. 191.) To seveda ni izključeno, vendar je ne glede na to verjetnost Kuzančevega vpliva zaradi izjemne aktualizacije in bogate reinterpretacije tega motiva v njegovih spisih precejšnja. To postane posebej očitno ob upoštevanju Kuzančevega nauka o „razvitju“ kozmosa, ki ni samo *ab initio*, temveč v vseh svojih fazah in segmentih prežet z matematičnimi načeli oblikovanja. Cf. mdr. W. Schulze, *Zahl, Proportion, Analogie: Eine Untersuchung zur Metaphysik und Wissenschaftsbaltung des Nikolaus von Kues*, Aschendorff/Münster 1978.

16 Zanimivo je, da o umetniku oba govorita kot o drugem bogu in to celo z istimi besedami. Znameniti Kuzančev *alter deus* ima pri Albertiju samo italijansko preobleko - *altro dio*. Cf. mdr. Albertijevo *Della pittura* ter Kuzančeva spisa *De beryllo in Idiota de mente*.

17 Tako je že Janez Zlatoust učil, da človek ni podoba Boga po odličnosti substance, ampak po podobnosti v ustvarjalni moči. (*Homiliae in Genesim*, 9. 6-8, PG 53, col. 78-97.)

izvirnosti. Največ je vredna sposobnost, da si arhitekt zmore zamisliti novo arhitekturo, si pred notranje oči priklicati izvirno predstavo umetniške stvaritve. Vse ostalo delo, vezano na realizacijo idejne predstave, je zanj drugotnega pomena.<sup>18</sup> To je misel, ki v evropski umetnostni teoriji in filozofiji nima prave prednice, saj sta srednjeveška teorija in praksa osrednje mesto pripisovali ohranjanju tradicije, zaradi česar je bilo načelo imitacije (v širšem pomenu besede) pomembnejše od načela inovacije.<sup>19</sup> Idejo kreativnosti kot osnovno merilo človeškega genija vse od visoke renesanse naprej sprejemamo za tako samoumevno, da velikokrat pozabljamo, kako je bila celo še v prvi polovici 15. st. zelo redka, in da jo je začel intenzivno razvijati prav veliki humanist iz Kuesa. Cusanus nedvoumno zagovarja stališče, da je originalnost vrednejša od posnemanja in da je sposobnost iznajti nekaj novega celo primarni kriterij človeškega duha!<sup>20</sup> Ob tem je zanimivo opozoriti, da se Francesco di Giorgio Martini, ki je v svojem *Traktatu o civilni in vojaški arhitekturi* (1492) idejo o pomenu izvirnosti v ustvarjanju

18 Tako mdr. v *De re aedif.*, I, 9, in IX, 10. Za vprašanje izvirnosti kot kriterija umetniškega ustvarjanja pri Albertiju cf. tudi A. A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance: Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge 1999, pp. 72–73. Nekoliko obširneje o tej problematiki v 15. st. pa M. Kemp, *From Mimesis to Fantasia: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*. *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 8 (1977), pp. 347–398.

19 Res je sicer, kot opozarja Christine Smith, da za retoriko in skulpturo podobno misel izreče Kvintilijan v *Institutio oratoria*, II. xiii. 9., kjer pravi, da sta novost in zahtevnost najbolj vredni pohvale, vendar je to bolj izjema, ki potrjuje pravilo. (Ch. Smith, *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400–1470*, New York/Oxford 1992, p. 26.

20 Ta misel je prisotna v vsem njegovem delu, najbolj eksplicitno pa je izražena v spisih *De ludo globi* in *Idiota de mente*.

arhitekta pripeljal do vrhunca, neposredno naslanja na Nikolaja Kuzanskega!<sup>21</sup>

V okviru ožje estetske problematike je treba ob sorodnih nazorih, ki jih omenja že Santinello, posebej opozoriti na nekatere ključne vsebine, kjer so po eni strani vzporednice tako očitne, da jih ni mogoče spregledati, po drugi strani pa neizpodbitno drži, da se je Kuzanski z njimi ukvarjal veliko bolj poglobljeno kot Alberti, ki jih povzema le na kratko. Tako Alberti v pojmovanju lepote v celoti prevzema pitagorejsko-platonsko tradicijo in lepoto opredeljuje kot harmonijo idealnih številčnih razmerij: „...*pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum finitionem collocationemque habitam, ita ut concinnitas, hoc est absoluta primariaque ratio naturae, postularit.*”<sup>22</sup> V vprašanju zaznavanja lepote povzema neoplatonistično idejo o skladnosti mikro- in makrokozmosa ter iz tega izhajajočo temo odzivnosti duše ter njene sposobnosti, da z lepoto v sebi odgovarja na lepo po sebi: „*Hinc fuit ut, cum seu visu sive auditu seu quavis ratione*

21 Tako Francesco di Giorgio med drugim zapiše: „*I tempi sacri da fare sono di piu varie e diverse forme sicondo la invenzione, sottilita, ingegno e ragione dell'architetto, sempre osservando le misure e proporzioni a essi appartenenti, le quali dal corpo umano tutte tratte sono. Ma se l'architetto non ha perspicace e singolare ingegno e invenzione, none aspetti mai perfettamente tale arte esercitar potere, impero che l'architettura e solo una sottile imaginazione concetta in nella mente la quale in nell'opra si manifesta.*” (Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, Clatici italiani di scienze tecniche e arti. Trattati di architettura. Izd. in predg. C. Maltese in L. Degrassi Maltese, 2 vols. Milano 1967, vol. I, p. 36.) Za vprašanje vpliva Nikolaja Kuzanskega na Francesca di Giorgia cf. L. Lowic, *On the Meaning and Significance of the Human Analogy in Francesco di Giorgio's Trattato*, JSAH 42 (1983), pp. 360-370.

22 „*Lepota je svojevrstno ujemanje in skladnost vseh delov in celote, ki je določeno s številom, somerjem in urejenostjo, kot to narekuje concinnitas, to je najpopolnejši in najvišji naravni zakon.*” (*De re aedif.*, IX, 5.)

*admoveantur ad animum, concinna confestim sentiantur.*<sup>23</sup> Na pitagorejce se sklicuje tudi v razumevanju vloge števila kot idealnega oblikovnega načela, ki je temelj urejene skladnosti (*concininitas*), a je obenem pomembno tudi *per se*, t.j. kot nosilec simbolnih vsebin.<sup>24</sup> (Iz tega izhaja Albertijevo mnenje, da se posamezni arhitekturni elementi lahko javljajo samo v parnih, drugi samo v neparnih številih, da so parna števila aktivna, primerna za nosilne elemente, in neparna pasivna, primerna za različne odprtine, vrata, okna ali line itd.)

Poleg števil igra v estetskem kanonu Albertijevega arhitekturnega ustvarjanja ključno vlogo geometrija, pri čemer najodličnejše mesto pripada trem najelementarnejšim, to je najčistejšim geometrijskim likom: krogu, kvadratu in enakostraničnemu trikotniku. Ob poveljevanju čistih geometrijskih form Alberti ne zanemarja njihove tradicionalne simbolike, vendar je renesansa šele s Kuzanskim dobila misleca, ki je vlogo ter vsebino geometrijskih figur izčrpno obravnaval in ovrednotil na

23 „Zato (zaradi skladnosti kozmosa in mikrokozmosa) pride do tega, da človek, ki se vzdrami bodisi preko vida, sluha ali katerega koli čuta, takoj začuti to skladnost.“ (*De re aedif.*, IX, 5.) Zanimivo je ob tem opozoriti, da Alberti kljub naporom, da bi racionalno definiral razumevanje lepega, priznava, da lepote ne moremo soditi zgolj s primerjanjem, razčlenjevanjem in ocenjevanjem, pač pa da je pravi razsodnik nad lepim neka človeku vrojena vednost „*animis innata quaedam ratio*“. (*De re aedif.*, IX, 5.) To je seveda misel, ki je značilno neoplatonistična in jo je prepričano zagovarjal tudi Nikolaj Kuzanski: „*Unde nisi iudex qui est intellectus in se haberet speciem pulchritudinis omnem sensibilem pulchritudinem complicantem, non posset iudicium facere inter pulbra.*“ (*Tota pulbra*, f. 140<sup>r</sup>.)

24 Tako predvsem v *De re aedif.*, IX, 5. Cf. k temu Kuzančevo misel, da so število, somerje, skladnost, red in harmonija neločljivo povezane kategorije lepega, ki ima kot absolutna lepota počelo v Božjem umu: „*Sicut enim in unitate est omnis numerus complicitate et in numero omnis proportio et medietas, in proportione omnis harmonia et ordo et concordantia et ideo omnis pulchritudo quae in ordine et proportione atque concordantia relucet. Ita cum dicimus deum unum hoc unum est ipsa supersubstantialis unitas quae et pulchritudo in se omnia pulbra complicans.*“ (*Tota pulbra*, fol. 140<sup>v</sup>.)

nivoju filozofske spekulacije, s tem ko jih je najintenzivneje vključil v ontološko-gnoseološko problematiko opredeljevanja forme.

Tudi Kuzanski hierarhijo geometrijskih likov gradi po načelu čim večje preprostosti, enostavnosti in simetričnosti oblike ter zagovarja enako zaporedje kot Alberti, pri bolj zapletenih oblikah pa so po njegovem učenju temu ustrezno lepše tiste, ki so čistejše, jasnejše in preglednejše. Vrednost temeljnih geometrijskih figur pri Kuzancu izhaja iz gnoseoloških premis, natančneje iz postavke, da se osnovne geometrijske figure najbolj približujejo čistim formalnim vzorcem oziroma so s čutno zaznavo najmanj obremenjeni nosilci idealnih form. V primarnih geometrijskih figurah se v največji meri razkriva forma, ki ni samo idealni oblikovni princip kozmosa pač pa tudi nosilec biti: „...*forma enim dat formatum esse rei. Unde infinita forma est actualitas omnium formabilium formarum ac omnium talium praecissima aequalitas.*”<sup>25</sup> Zato geometrijske forme služijo kot najboljše orodje uma, ki se trudi razpoznati bistvo stvari. Kajti duh, ki spoznava na simboličen način, s pomočjo primerjanja in prilikovanja, uporablja geometrijske figure: „*Mensurat etiam symbolice, comparationis modo, ut quando utitur numero et figuris geometricis et ad similitudinem talium se transfert.*”<sup>26</sup> Bistvo stvarstva je namreč človeku nespoznavno, približa pa se mu lahko s pomočjo geometrije: „*Et si quid*

25 „*Forma namreč daje stvarjem oblikujočo bit. Tako je neskončna forma resničnost vseh oblik, ki jih je mogoče oblikovati in natančna enakost vseh njih.*” (Idiota de sapientia, p. 444.) Misel, ki je tu sumarno izražena, je predstavljena že v *Docti ignorantii*, kasneje pa se Kuzanski vrne k njej tudi v drugih spisih, med drugim v *Triologus de possesset, De visione Dei* in *De venatione sapientiae*.

26 „*Meri namreč na simboličen način, s pomočjo primerjanja, kot tedaj, ko uporablja števila in geometrijske like ter se jim približuje s prilikovanjem.*” (Idiota de mente, IX, p. 562.)



*cognoscimus de illis per assimilationem figurae ad formam coniecturamur*”.<sup>27</sup> Jasneje kot se forma odraža v stvareh, pravi Cusanus, večja je njihova spoznavna vrednost in zato torej pripada osnovnim geometrijskim figuram tako odlično mesto. Takšno umevanje geometrije, ki ga je Kuzanski razvil že v *Učeni nevednosti*, predstavlja filozofsko ozadje Albertijevega arhitekturnega snovanja, v katerem pomembna vloga pripada primarnim geometrijskim likom, ki so ključna komponenta njegove arhitekture, za katero sam pravi, da mora „*dibati čisto filozofijo*”.

Skladnosti v pojmovanju vloge in vrednosti elementarnih geometrijskih likov so še posebej vpadljive v primeru kroga. Že Wittkower je opozoril, da se noben renesančni pisec ni tako poglobljeno ukvarjal s simboliko kroga kot Nikolaj Kuzanski, ki se je pri tem naslonil na Platona in hermetično tradicijo.<sup>28</sup> Krog zanj ni samo najpopolnejša oblika v kozmosu ali simbol kozmične popolnosti, je tudi najidealnejša simbolna podoba Boga v njegovem odnosu do stvarstva.<sup>29</sup> Vse v stvarstvu teži k popolnosti, zato je okrogla oblika v kozmosu najpogostejša. To pa je ideja, ki jo v nekoliko bolj sežeti obliki srečamo tudi pri Albertiju: „*Rotundis naturam in primis delectari ex his quae ductu eius habeantur gignatur aut fiant in promptu est. Orbis rerum, astra, arbores, animantia eorumque nidificationes et eiusmodi quid est ut referam, quae omnia*

27 „Če o njih kaj vemo, potem so to ugibanja ob prilikovanju podobe idealni formi.” (*Triologus de possess*, p. 318.)

28 Wittkower, p. 38.

29 Za Kuzančevo spekulacijo o krogu glej predvsem *De docta ignorantia*, pa tudi matematične spise *De quadratura circuli*, *De circuli quadratura* in *De caesarea circuli quadratura*.

*esse rotunda voluit?*<sup>30</sup> Temu lahko dodamo še eno misel, ki jo je prav tako najbolj izčrpno razvil Cusanus, namreč misel, da je krožno gibanje najpopolnejša oblika gibanja.<sup>31</sup> Alberti deli Kuzančevo mnenje o popolnosti krožnega gibanja in v dokaz navaja gibanje zvezd, planetov, krog časa, letnih časov itd. Nedvomno so v takšnem prepričanju korenine Albertijeve zavzetosti s centralno arhitekturo, saj krog predstavlja svojevrsten božji pečat v arhitekturi. Alberti v podporo svoji trditvi navaja (velikokrat zmotno), centralne tlorise antičnih templjev, vendar je Cesare Cancro upravičeno zapisal, da so sami arhitekturni ostanki kakor tudi pisni viri o centralnih stavbnih tipih v antični arhitekturi tako skopi, da moramo verjeti, da je Alberti do visokega vrednotenja centralne oblike v arhitekturi prišel preko filozofije.<sup>32</sup> Najobširnejši in najbližji vir za tako pojmovanje odličnosti kroga je vsekakor filozofska misel Nikolaja Kuzanskega, v kateri se kakor rdeča nit vije ideja o krogu kot simbolu Boga v njegovi vseobsežnosti.

Pitagorejsko obarvana estetika Leona Battista Albertija se ne ustavlja pri vlogi geometrijskih likov in števil, temveč doseže svoj vrhunec v nazoru o glasbeni harmoniji kot prvinskem redu, ki vlada kozmosu. Naredi-Reiner zagovarja prepričanje, da osrednjega pojma Albertijeve

30 „Naravi je najljubša okrogla oblika, kar je razvidno iz primerov, ki jim vlada, ki jih je ustvarila ali se v njej rojevajo. Je sploh treba naštevati zemeljsko kroglo, zvezde, drevesa, živali in njihova gnezda ali podobne stvari, ki jih je ustvarila okrogle?“ (*De re aedif.*, VII, 4.)

31 Cf. mdr.: „*Motus igitur perfectior est circularis, et figura corporalis perfectior ex hoc sphaerica... et motus totius, quantum potest, circularem concomitatur et omnis figura sphaericam figuram, ut in animalium partibus et arboribus et caelo experimur. Unde unus motus est circularior et perfectior alio, ita et figure sunt differentes. Terrae igitur figura est nobilis et sphaerica et eius motus circularis....*“ (*De docta ignorantia* II, 12, p. 398.)

32 Cf. Cancro, p. 187.

estetike - *concininitas* - ne moremo razlagati samo kot skladnost aritmetičnih ali geometričnih razmerij, ampak ga je treba od vsega začetka razumeti tudi v smislu glasbene harmonije.<sup>33</sup> V tem ima nedvomno prav, saj Alberti sam pojem harmonije najprej definira kot glasbeno sozvočje („*Armoniam esse dicimus vocum consonantiam suavem auribus...*”<sup>34</sup>) in ga šele zatem razloži tudi z arhitekturnega vidika. Iz Albertijevega opusa lahko izluščimo stališče, da je v arhitekturi možno in celo potrebno ujeti (in prepoznati) odsev glasbene harmonije. Tega ne potrjujejo samo raziskave njegovega arhitekturnega ustvarjanja, dovolj jasno je izpričano tudi v teoriji, predvsem v *Desetih knjigah o arhitekturi*, kjer o arhitekturnih skladjih večkrat govori kot o glasbenih sozvočjih, saj so harmonikalni principi obojega isti: „*Nam veluti in lyra, cum graves voces respondeant acutis et mediae inter utrasque ad concentum intentae resonant, fit ex mirifica quaedam proportionum aequabilitas, quae maiorem in modum oblectet animos atque detineat; ita et quibusque reliquis in rebus evenit, quae quidem ad movendos habendosque animos faciunt.*”<sup>35</sup> To je razumljivo, saj vsaka

33 Cf. Naredi-Reiner 1975, pp. 5-30. V opredeljevanju tega mnogoznačnega Albertijevega pojma Naredi-Reiner išče povezavo tudi s Kuzančevim filozofskim načelom sovpadanja nasprotij (*coincidentia oppositorum*), vendar ne precizira vsebinskih ujemanj in razlik, predvsem pa v celoti spregleda Kuzančevo definicijo harmonije, ki je precej blizu Albertijevi, in jo lahko veliko bolj upravičeno vzporejamo z albertijansko *concininitas*. (P. von Naredi-Reiner, „*La bellezza numerabile: L'estetica architettonica di Leon Battista Alberti*”, v: J. Rykwert in A. Engel, *Leon Battista Alberti*, kat. razst. v Palazzo del Te v Mantovi, Milano 1994, pp. 292-299.)

34 „*Harmonija pravimo sozvočju glasov, ki ugaja ušesu...*” (*De re aedif.*, IX, 5.)

35 „*Kakor namreč v glasbi, kadar nizki toni odgovarjajo visokim, in se srednji v pravi harmoniji ujamejo z njimi, iz različnosti zvokov zazveni čudovito skladje glasov, tako se enako dogaja v vseh stvareh, ki se dotaknejo naše duše in jo radostijo.*” (*De re aedif.*, I, 9.) Cf. tudi: „*Maximeque pavimentum refertum velim esse lineis et figuris, quae ad res musicas et geometricis pertineat ut ex omni parte ad animi cultum excitentur.*” (*De re aedif.*, VII, 10.)

harmonija temelji na številih, ki so tako v glasbi kot v arhitekturi ista: „*Hī quidem numeri, per quos fiat ut vocum illa concinnitas auribus gratissima reddatur, hīdem ipsi numeri perficiunt, ut oculi animusque voluptate mirifica compleantur.*”<sup>36</sup> Alberti gre tako daleč, da celo neposredno izrazi mnenje, da bi se morali arhitekti nauka o številih in idealnih proporcih učiti pri glasbenikih: „*Ex musicis igitur, quibus hī tales numeri exploratissimi sunt, atque ex his praetera, quibus natura aliquid de se conspicuum dignumque praestet, tota finitionis ratio perducetur.*”<sup>37</sup>

Umevanje glasbe kot kozmičnega urejajočega principa, ki prežema stvarstvo in človeka, ima korenine v pitagorejskem nauku. Povzeli so ga tudi Platon in neoplatonisti, za srednji vek pa sta bili ob Platonovem *Timaju* najbolj pomembni deli *De musica libri III* Aristida Kvintilijana in Boecijeva *De institutione musica libri quinque*. Boecij razlikuje tri vrste glasbe: *musica mundana* (kozmična glasba, harmonija sfer, elementov, letnih časov...), *musica humana* (glasba, ki obvladuje duhovno harmonijo človeka, harmonični spoj duše in telesa) in *musica instrumentalis* (slišna glasba tonskih razmerij), medtem ko Kvintilijan glasbo razdeli samo na *musica speculativa* in *musica activa*. Vendar gre v obeh primerih za isti motiv glasbe kot kozmične harmonije, ki ima slišno vzporednico

36 „Števila, po katerih sozvočje glasov polni naša ušesa z radostjo, so taista števila, ki napolnjujejo naše oči in duba s tolikšnim veseljem.” (*De re aedif.*, IX, 5.)

37 „Od glasbenikov torej, ki so v teh številih najbolj izvedeni, in iz stvari, ki se v naravi kažejo kot najpopolnejše in najodličnejše, želimo izpeljati celotni nauk o proporcih.” (*De re aedif.*, IX, 5.) Tudi v svojih pismih govori o proporcih v arhitekturi kot o glasbeni harmoniji. Tako, denimo, v pismu Matteu de’Pasti z dne 18. 11. 1454 v zvezi z deli na Tempiu Malatestianu piše, da ne sme spreminjati proporcev pilastrov, saj se bo drugače „izgubila vsa ta glasba” (*si discorda tutta quella musica*). Pismo hrani Pierpont Morgan Library v New Yorku (MA 1734<sup>r</sup>.) Objavljeno tudi v: *Tavernor*, p. 60.

v harmoniji tonov. Zanimanje za spekulativno raven glasbe je sicer značilno za ves srednji vek, vendar je v 14. st. ta komponenta vse manj prisotna in zlasti zgodnje 15. st. se je intenzivno ukvarjalo predvsem s praktičnim študijem glasbe. V splošnem upadanju zanimanja za metafizični vidik glasbe v obdobju zgodnje renesanse je redka izjema Nikolaj Kuzanski.

V svoji razdelitvi glasbe se v osnovi opira na delitev Aristida Kvintilijana (*musica speculativa/musica activa*), pri čemer znotraj spekulativne loči dve vrsti glasbe: *musica intellectualis* in *musica rationalis*. Vse ostale vrste (*musica humana, instrumentalis, artificialis*) združuje v pojmu *musica sensibilis*. V nasprotju z dobo, ki se je prvenstveno posvečala praktičnim problemom glasbe, Kuzanec intenzivno razvija spekulativno filozofsko komponento, vendar je pri tem treba poudariti, da ne izključuje čutno zaznavnega vidika glasbe in celo pri najvišji stopnji, *musici intellectualis* pravi, da je ni moč slišati brez „zamaknjenja duše”.<sup>38</sup> Medtem ko je *musica sensibilis* samo slišni vidik glasbe, je *musica rationalis* opredeljena kot čutno doživljanje s hkratnim zavedanjem o izvoru zaznave, o harmoniji tonov, iz katere izvira, s poznavanjem številčnih razmerjih, na katerih temelji. Najvišje mesto v hierarhiji pripada *musici intellectualis*, ki jo Kuzanski razume kot urejajoče stvariteljsko načelo. Glasba ima namreč v Kuzančevem nauku odločilno kozmogonsko vlogo, saj je kozmos urejen s pomočjo aritmetike, geometrije in glasbe: „*Est autem Deus arithmetica, geometria atque*

38 Cf. mdr. *De docta ignorantia*, II, 1. Za vprašanje glasbe v filozofiji Nikolaja Kuzanskega cf. H. Hüschen, *Nikolaus von Kues und sein Musikdenken*, v: *Festschrift für Helmut Federhofer*, Mainz 1971, pp. 47-67.

*musica simul et astronomia usus in mundi creatione...*<sup>39</sup> Izhajajoč iz Kuzančeve misli, da je *Divina sapientia* pri urejanju kozmosa uporabljala neizrekljivo somerje, po katerem je tehtala elemente, Werner Schulze celo zagovarja tezo, da je muzikalni princip pri Kuzancu temeljni tvorni in urejajoči princip kozmosa.<sup>40</sup>

Glasbena harmonija je za kardinala iz Kuesa princip urejenosti elementov ter nosilec skladnosti med duhovnim in materialnim.<sup>41</sup> Še več, harmonija je celo nosilec biti in človeški duh jo ne prepozna samo kot kvaliteto, temveč kot kajstvo: „*Consonantia harmonica videtur quasi quia-est... in qua se ut in figura substantiae suae intelligit seu intuentur*“.<sup>42</sup> Vsako skladno sorazmerje v svetu pojavnosti je odsev božanske harmonije, ki je sama po sebi nespoznavna, vendar z nezadržno močjo privlači duha.<sup>43</sup> Človeški duh si prizadeva odkriti skrite zakonitosti popolne harmonije, ki jo sluti v vseh čutno zaznavnih harmoničnih razmerjih, saj se tako obenem približuje spoznanju božanskega bistva kozmosa in veličine njegovega tvorca.<sup>44</sup> V tem smislu predstavlja harmonija pomembno vez med Bogom in človekom, med stvarnikom in stvarstvom, med enim in mnogim: „*Quoniam autem alteritas casus est ab unitate, harmonia est*

39 „Bog se je namreč pri stvarjenju sveta poslužil aritmetike, geometrije in glasbe ter ob tem še astronomije.“ (*De docta ignorantia*, I, p. 410.) Cf. tudi: *Apologia*, I, p. 536.

40 Schulze, pp. 118-121. Takšno trditev je seveda treba razumeti v smislu neločljive povezanosti kozmogonske vloge števil in glasbene harmonije.

41 Cf. mdr. *De concordantia catholica* in *De coniecturis*.

42 „Harmonično sozvočje se razpozna kot „to-je“, v katerem se harmonija opaža ali zamišlja kot podoba biti.“ (*De aequalitate*, p. 380.)

43 „Ascende hic, quomodo praecissima maxima harmonia est proportio in aequalitate, quam vivus homo audire non potest in carne, quoniam ad se attraheret rationem animae nostrae, cum sit omnis ratio, sicut lux infinita omnem lucem.“ (*De docta ignorantia*, I, p. 316.)

44 *Ibid.*, III, p. 67.

*unitatis et alteritatis constrictio*".<sup>45</sup> Ker je oblikovni princip kozmosa harmonično somerje, je poznavanje harmoničnih razmerij posledično tudi edini pravi način njegove spoznave.<sup>46</sup>

Z izbrušenim aparatom filozofske argumentacije je Nikolaj Kuzanski oblikoval vplivni nauk, po katerem spoznavanje principov, na katerih temelji harmonija, vodi k razpoznavanju skritih zakonitosti kozmosa, ki mu vlada logos, in predstavlja pot, po kateri se človek približuje Bogu. To pa so obenem osnovni nazori o vlogi harmonije v arhitekturi, kot jih je mogoče razbrati iz zapisov Leona Battista Albertija, nazori, ki se zrcalijo v njegovem arhitekturnem opusu in jih posebej jasno kaže prav pročelje cerkve Santa Maria Novella.<sup>47</sup>

Pitagoreizirajočo estetiko, teorijo harmonikalnih proporcev ter idejo o harmoničnih principih skladnosti mikro- in makrokozmosa je do vrhunca pripeljalo 16. stoletje s številnimi traktati, med katerimi velja z začetka stoletja omeniti vsaj *De harmonia mundi totius* Francesca Giorgija (Benetke 1525) ali *De divina Proportione* Luca Paciolija (Benetke 1509). S to temo pa se je še pred iztekem 15. stoletja ukvarjal tudi Francesco di Giorgio Martini v svojem *Trattato di architettura civile e militare*. Med številnimi pisci, po katerih Francesco di Giorgio povzema posamezne misli, je, kot rečeno, tudi Nikolaj

45 „Ker pomeni drugost odklon od enosti, je harmonija povezovanje enosti in drugosti.“ (*De coniecturis* II, 2, p. 90.)

46 „Est autem Deus arithmetica, geometria atque musica simul et astronomia usus in mundi creatione, quibus artibus etiam et nos utimur, dum proportionales rerum et elementorum atque motuum investigamus.“ (*De docta ignorantia*, I, p. 410.)

47 Za pojmovanje arhitekturnega snovanja in še zlasti obvladovanja principov harmonije kot spoznanja globljih zakonitosti narave in logosa, ki vlada vsemu stvarstvu, cf. mdr. *De re aedif.* I, 9; VI, 4 in X, 1.

Kuzanski, čeprav ga avtor neposredno ne omenja, medtem ko Luca Pacioli že v uvodu k *De Divina Proportione*, izkaže svoje spoštovanje „*molto in tutte premesse admirato e venerato Nicolo Cusano*“.<sup>48</sup>

V umetnostnozgodovinski literaturi je pitagorejsko obarvana teorija harmonikalnih proporcev, ki predstavljajo vez med mikro- in makrokozmosom, med človekom in stvarnikom, obravnavana premalo kritično in večina piscev načela, o katerih sta pisala Francesco Giorgi ali Luca Pacioli, vse preveč samoumevno aplicira na Albertijevo arhitekturno snovanje. Z zgodovinskega vidika je nedopustno razlagati arhitekturne principe zgodnje renesanse skozi prizmo teorije 16. stoletja, ne glede na to, da se je ta teorija oblikovala že v 15. st. in predstavljajo traktati *cinquecenta* samo najvišjo točko njenega razvoja. Albertijevo delo je v razvoju platonsko-pitagorejskih načel renesančne arhitekture odigralo ključno vlogo, toda nikakor ne moremo spregledati dejstva, da je ideje o vlogi geometrije, števil in harmonije na filozofskem nivoju najbogateje razvil Nikolaj Kuzanski, poleg Marsilia Ficina edini sodobnik velikega arhitekta, ki je oblikoval konsistenten in znotraj svojega filozofskega sistema vsestransko utemeljen pogled na vprašanja, s katerimi se je ukvarjal Alberti.<sup>49</sup> Leta, v katerih se je

48 Luca Pacioli, *De divina proportione, Praefatio*.

49 Filozofska misel Marsilia Ficina se v obravnavanju vprašanj matematike, harmonikalnih proporcev in kozmične harmonije ne razlikuje bistveno od Kuzančeve, saj oba izhajata iz istih virov, pa tudi verjetnost, da je Ficino poznal Kuzančevo delo, je velika. Ficino je motiv kozmične harmonije celo še natančneje razdelal in ga neposredno apliciral na arhitekturo (cf. predvsem *Komentar k Platonovemu Timaju*), vendar ne smemo izgubiti izpred oči dejstva, da je bil skoraj trideset let mlajši od Albertija, in da so njegovi najpomembnejši spisi nastali pozneje kot načrt za pročelje Santa Maria Novella.



Alberti ukvarjal z oblikovanjem pročelja za cerkev Santa Maria Novella, v veliki meri sovpadajo z leti, ki sta jih filozof in arhitekt preživljala v Rimu, v službi in pod prijateljskim okriljem papeža Pija II. *De docta ignorantia* (1440) in *De coniecturis* (1442), dva najpomembnejša spisa, v katerih se Kuzanski ukvarja z omenjenimi vsebinami, sta bila v tem času že deli z uveljavljenim slovesom, hkrati pa je njun avtor v polnem zamahu ustvarjalne moči pisal nove strani svojega obsežnega opusa. Z vidika obravnavanih vsebin izjemno pomembno delo - spis *O nevednežu* v štirih knjigah (*Idiota de sapientia I in II, Idiota de mente in Idiota de staticis experimentibus*) - je bilo dokončano leta 1450, in je v Rimu, kjer sta se mudila tako Alberti kot Cusanus, naletelo na takojšen odziv! Tudi ne smemo spregledati matematičnih spisov, ki jih je Kuzanski napisal v letih 1449/59 (*De quadratura circuli, De circuli quadratura, De caesarea circuli quadratura, De mathematicis complementis I/II* idr.), saj je v večini prisotna metafizična komponenta, ki jih povezuje s Kuzančevo filozofsko spekulacijo.

Idejna stičišča med Nikolajem Kuzanskim in Leonom Battistom Albertijem so na področju estetike tako očitna, da jih je nemogoče zavrniti kot naključna, in čeprav bi se lahko pridružili Santinellu, ki se na koncu svoje študije previdno ogradi od vprašanja medsebojnih vplivov med sodobnikoma, je mogoče vendar pravilneje verjeti, da filozofska spekulacija, ki s tolikšno erudicijo obravnava občutljive vsebine estetike, ni ostala nezapažena pri arhitektu, katerega celotno umetniško snovanje je bilo posvečeno iskanju obče veljavnih zakonitosti lepega. Tako je razmišljal tudi Rudolf Wittkower, vendar je mnenje, ki ga je zapisal v svoji študiji leta 1949 in ga

umetnostnozgodovinska literatura vztrajno ponavlja, po petdesetih letih treba nekoliko revidirati. Poglobljena primerjalna analiza namreč kaže, da se Kuzančev vpliv ne omejuje samo na spekulacijo o simboliki kroga, kot jo razvija v delih *De docta ignorantia* ali v *De quadratura circuli*. Še celo pomembnejše je njegovo pojmovanje narave in vloge števil, idealnih proporcev in harmonikalnih razmerij, ki se stapljajo v jasno izoblikovanem nauku o harmoniji, katerega ključne poteze prepoznavamo tudi pri Albertiju. Za razlago Albertijevih pitagorejsko-platonskih estetskih nazorov in njegovega pojmovanja odlične vloge glasbene harmonije v arhitekturnem snovanju, kakor se zrcali v oblikovanju pročelja za Santa Maria Novella v Firencah, je ob omenjenih dveh knjigah, treba upoštevati tudi druga dela iz Kuzančevega opusa, med katerimi velja kot posebno pomembne izpostaviti vsaj še spise *De coniecturis*, *Idiota de mente* in *Idiota de sapientia*.

---

## IMAGO MUNDI

### Ikonografija niza petdesetih grafik, znanih pod imenom „*Tarocchi di Mantegna*”

„*Luditur hic ludus; sed non pueriliter at sic  
Lusit ut orbe novo Sancta Sophia Deo.*”<sup>1</sup>

Tako imenovani *Tarocchi di Mantegna*, serija italijanskih grafik iz tretje četrtine 15. stoletja, ki niso ne Mantegnovo delo niti taroki, že dlje časa vztrajno priteguje pozornost strokovne javnosti, številne obravnave pa po svoje pričajo tudi o problemu ustrezne ikonografske interpretacije, ki ostaja tako ali drugače nezadostna, čeprav je vsaj njena osnovna vsebina dovolj razvidna. Temeljno delo, ki poskuša predstaviti ta zanimivi umetnostni spomenik, je še zmeraj študija Arthurja Hinda v prvem zvezku njegovega pregleda zgodnje italijanske grafike.<sup>2</sup> Zadnji večji poskus predstavitve, *Suites d’Estampes de la Renaissance italienne dite Tarots de Mantegna ou*

- 1 „*Ta igra se ne igra po otroško, temveč kot jo je Sveta modrost ob nastajanju sveta igrala pred Bogom.*” Verze, ki stojijo na koncu prve knjige *De ludo globi* v pariški izdaji opusa Nikolaja Kuzanskega, je še Brockhaus pripisoval samemu Kuzancu. Sodobna kritika jih razume kot naknadni pripis Kuzančevega osebnega tajnika in prijatelja Andrea Bussija.
- 2 A. M. Hind, *Early Italian Engraving: a Critical Catalogue with Reproduction of All Prints Described*, VII vol., London 1938. (Pred tem že v katalogu zgodnjeitalijanskih grafik v Britanskem muzeju - *Catalogue of Early Italian Engravings in the Department of Prints & Drawings in the British Museum*, London 1910.) Ob tem velja omeniti tudi odlično pionirsko študijo P. Kristellerja, *Die Tarocchi. Zwei italienische Kupferstichfolgen aus dem XV. Jahrhundert*, Berlin 1910, in kritičen pregled v J. A. Levenson/ K. Oberhuber/ J. L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973.

*Jeux du Gouvernement du Monde au Quattrocento Ferrare vers 1465*, ki je delo treh avtorjev in je leta 1986 izšlo v Parizu, ob sijajnih reprodukcijah sicer prinaša dobrodošli pregled bibliografije, vendar v ikonografski interpretaciji ni posebno prepričljivo.<sup>3</sup>

Serijski grafiki so nastali v ferrarskem umetniškem krogu in kaže jasen stilni vpliv Francesca Cosse, v posameznih detajlih pa je celo lepo razvidna slogovna podobnost s freskami v palači Schifanoia v Ferrari. Zmotno poimenovanje *tarocchi* izhaja iz dejstva, da obstajajo številne sorodnosti med serijo in zgodnjimi italijanskimi taroki. Najpomembnejša je vsekakor tesna ikonografska povezanost s kompletom *Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza*. Ne samo, da so nekateri liki praktično identični, tudi kozmografsko zasnovana struktura celote kaže vpliv zgodnjih tarokov in opozarja na skupni ikonografski vir. Tako Mantegnov tarok kot taroki skupine Visconti-Sforza imajo tematsko zaokrožene razdelke v hierarhiji kart, kot so na primer stanovi, kreposti in planetarna božanstva, pri čemer velja omeniti, da so mestoma celo detajlne ikonografske izpeljave posameznih kart vpadljivo podobne.<sup>4</sup>

Kot je znano, sta danes ohranjeni dve različici Mantegnovega taroka: tako imenovana „S” serija, ki jo hrani v Bibliothèque Nationale v Parizu, in „E” serija, ki jo hrani British Museum v Londonu. Petdeset grafik je

3 L. Beaumont-Maillet/ G. Lambert/ F. Trojani, *Suites d'Estampes de la Renaissance italienne dite Tarots de Mantegna ou Jeux du Gouvernement du Monde au Quattrocento Ferrare vers 1465*, II vol., Pariz 1986. Ob številnih mogočih vsebinskih interpretacijah, ki jih dopušča ta, v kulturnem miljeju renesančnega sinkretizma nastali kozmografski spomenik, se zdi izpostavljanje alkimističnih vsebin nerazumljiva (in slabo utemeljena) hiperinterpretacija dela.

4 Za primerjavo s taroki Visconti-Sforza glej naslednje poglavje.

označenih z napisi, ki pojasnjujejo vsebino, z zaporednimi številkami in črkami. Razdeljene so v pet nizov po deset listov in vsak niz je označen s svojo črko. Londonska verzija ima pet deseterk, označenih s črkami A, B, C, D in E, v pariški pa je deseterka E označena s črko S. Obe sta nastali v šestdesetih letih 15. stoletja, kmalu ena za drugo, in mnenja o tem, katera serija je starejša, še zmeraj niso povsem enotna, večina piscev pa se strinja z Arthurjem Hindom, ki pravi, da je zgodnejša serija „E”, ki naj bi bila nastala okrog leta 1465, medtem ko je serija „S” njena manj kvalitetna kopija. V ikonografskem pogledu sta skoraj identični, saj so razlike praviloma le formalne narave.<sup>5</sup> Tako imamo v obeh primerih opraviti z vrstjenjem stanov ali človeških usod, muz z Apolonom, svobodnih umetnosti in treh znanosti, sedmerih kreposti in treh kozmičnih principov ter z zaporedjem nebesnih sfer z vrhom kozmične hierarhije.

Petdeset grafičnih listov serije „E”, ki jih hranijo v Britanskem muzeju v Londonu, se vrsti v naslednjem zaporedju:

5 V naši študiji je opisana t.i. „E” serija, ki je starejša in tehnično bolj dovršena. Serija „S” kaže svojo odvisnost od starejšega kompleta tudi v tem, da je večina, t.j. 36 grafik, zrcalna kopija ustreznih listov iz serije „E”. Ostali listi so kopirani brez zrcalnega presuka ali pa so le delno presukani. Samo *Kralj* (VIII) predstavlja izvirno podobo, in *Talia* (XVI) v desni roki ne drži loka. Petdeset grafik je na tem mestu predstavljenih le v temeljnih potezah in ikonografija vsakega posameznega lista ni natančneje obdelana, saj nas zanima predvsem osnovna vsebina grafik, zaznamovana z napisom, in pa vsebina celotne ikonografske strukture. Za celovito podobo vseh petdesetih grafik glej zgoraj omenjeni deli *A. M. Hind* in *L. Beaumont-Maillet/ G. Lambert/ F. Trojani*.

Stanovi (E, 1-10):



**1. Misero** - *Berač* je napol nag, v cunjeh odet možki, ki se naslanja na palico. Obrnjen je v levo, ob njegovih nogah sta psička, ki lajata vanj, eden ga celo poskuša ugrizniti v meča leve noge. V ozadju je golo drevo in na pol podrt opečnat zid.



**2. Fameio** - *Sluga* je v sočasni dvorni kostum oblečen mlad strežaj, ki z obema rokama drži pokrito posodo in upira pogled vanjo. Obrnjen je v levo in se kaže v čistem profilu.



**3. Artixan** - Umetnik/obrtnik sedi pri delu za mizo v svoji delavnici. Orodje na mizi in peč v ozadju dajejo misliti, da gre za zlatarsko delavnico. Za umetnikom, ki sedi frontalno, je videti dopasno figuro pomočnika.





4. **Merchadante** - *Trgovec* je upodobljen pri branju pisma, v dolgi obleki sočasnega beneškega kroja. V tričetrtinskem zasuku se obrača v levo stran.



5. **Zintilomo** - *Plemič* je predstavljen v reduciranem prizoru lova s sokoli. Obrnjen v desno stopa mlad aristokrat s sokolom na orokavičeni levi roki po travniku, za njim pa hodi paž z lovskima psoma.



**6. Chavalier** - *Vitez* je upodobljen kot mladenič v sodobni noši, ki z obema rokama drži bodalo in se ozira nazaj (t.j. v levo) k pažu, ki nosi njegov meč.



7. **Doxe** - Dož v značilnem do tal segajočem beneškem oblačilu z ogrinjalom in doževsko kapo na glavi stoji obrnjen v levo.



**8. Re** - *Kralj* v sočasnih oblačilih, s krono na glavi in žezlom v desnici, frontalno sedi na kamnitem prestolu. V seriji „S” je kralj oblečen v antikizirajoča oblačila, ki aludirajo na rimske vladarje, in sedi v polprofilu obrnjen v levo.



**9. Imperator** - Cesar s krono na glavi in vladarskim jabolkom v desnici prekrizanih nog sedi na prestolu. Bradata figura rahlo sklonjene glave se obrača v levo. Za prestolom je zastor, na podnožju trona pa ob cesarjevih nogah sedi orel.



**10. Papa** - *Papež* je predstavljen kot mlad moški s tiaro na glavi in ključem v desnici. V levi roki drži knjigo, ki jo opira na koleno. Odet v bogata, do tal segajoča oblačila povsem frontalno sedi na prestolu, ki ga krasijo levje glave.

**Apolon in muze (D, 11 - 20):**



**11. Caliope** - *Kaliopa* je upodobljena kot lepa mladenka, ki se narahlo obrača v levo in piha v dolgo trobilo. Kot vse druge muze je oblečena v antikizirajoče oblačilo, ki spominja na peplos. Ob stopalu njene leve noge leži krogla, skrajno desno pa je pred strmo dvigajočim se skalnatim ozadjem majhen renesančni vodnjak.





**12. Urania** - *Urania*, ki z levico nosi kroglo v višini ramen in v desnici drži šestilo, obrnjena v levo stoji v odprti pokrajini, po kateri vijuga reka.



**13. Terpsicore** - *Terpsibora*, ki je upodobljena povsem frontalno, stoji na morskem obali in igra na kitari podobno glasbilo. Ob njeni desni nogi leži krogla.



**14. Erato** - se v plesnem koraku obrača v desno in igra na cimbale. Na tleh ob njeni levi nogi leži krogla.



**15. Polimnia** - *Polibimnija*, ki v rokah drži panovo piščal, ima enako kot *Erato* kroglo ob levi nogi. Kot vse muze je upodobljena pred krajinskim ozadjem. Stoji skoraj povsem frontalno, le glavo nagiba v levo stran.



**16. Talia** - *Talija* je edina muza, ki sedi s prekrižanimi nogami na tleh. Igra na gosli, pri čemer glavo obrača v levo stran in je brez krogle.



**17. Melpomene** - *Melpomena*, ki trobi na rog, je obrnjena v levo, kroglja pa je ob stopalu njene desne noge.



**18. Euterpe** - *Euterpa* stoji naslonjena na deblo drevesa in igra na dvojno piščal. Obrnjena je v levo in pred nogami ji leži krogla.



**19. Clio** - *Klio* je upodobljena kot mladenka brez vsakega instrumenta. Frontalno stoji na labodu, ki plava po vodi, in se rahlo nagiba v levo stran.





**20. Apollo** - *Apolon* s krono, lovorjevo vejo v levici in paličico v desnici frontalno sedi na dveh labodih, ki gledata vsak v svojo smer. Nogi mu počivata na nebesni obli, levo spodaj pa je narisano majhno ročno zrcalo.

Svobodne umetnosti ( C, 21 - 30):



21. **Grammatica** - *Gramatika* je upodobljena kot stara žena s pokrito glavo, ki v dvignjeni desnici pred seboj drži pilo, v levici pa nosi vazo. Obrnjena je v levo.



22. **Loica** - *Logika* je predstavljena kot mlada žena, zazrta v zmaja, pokritega s prosojno tančico, ki ga drži v levici. V močnem zasuku se obrača v desno.



23. **Rethorica** - *Retorika* je upodobljena kot žena, ki s krono na glavi in dvignjenim mečem v desnici stoji v povsem frontalni drži. Na obeh straneh ji ob nogah stojita majhna dečka, ki trobita na dvignjeno (desni) oz. spuščeno (levi) pozavno.



24. **Geometria** - *Geometrija* sedi na oblaku nad pokrajino z reko in s stilusom v desnici riše geometrijske like: krog, kvadrat in enakostranični trikotnik. Narisana je v profilu, obrnjena v levo k trem geometrijskim likom, za katere se zdi, da plavajo v zraku.



**25. Aritmeticha** - *Aritmetika* je upodobljena kot starejša žena, ki prešteva kovance iz ene v drugo roko. Oblečena je podobno kot *Gramatika* in se prav tako obrača v levo.



**26. Musicha** - *Glasbo* predstavlja mlada žena, ki sedi s prekrizanimi nogami in igra na flavto. Na levi strani je narisan labod, pred njo pa so na tleh različni glasbeni instrumenti.



27. **Poesia** - *Poezijo* poseblja mlado dekle, ki obrnjeno v desno s prekrižanimi nogami sedi v bogatem zelenju. Na njeni levi strani je renesančno oblikovan vodnjak, ob njenih nogah pa je narisana globus. Z desnico drži piščal, na katero igra, medtem ko ima v levici vrč, iz katerega zliva vodo v majhen tolmun.





**28. Philosophia** - *Filozofija* je upodobljena v liku stoječe žene, ki v desnici drži kot sulico veliko puščico, v levici pa nosi egido z Meduzino glavo.



**29. Astrologia** - *Astrologija* predstavlja krilata ženska figura s kruno na glavi. Upodobljena je v profilu, zasukana v desno stran, s paličico v desnici in zvitkom v levici. Pogled ima uprt v zvezdami posut globus, postavljen v desni zgornji kot grafike.



**30. Theologia** - *Teologija* je upodobljena kot dvoobrazna figura, ki se dviga izza velikega zvezdnega globusa. Obraz mlade žene gleda v levo, obraz starejšega bradatega moškega pa na desno stran.

Kozmični principi in kreposti (B, 31 - 40):



**31. Iliaco** - *Genij sonca* je upodobljen kot krilati mladenič v kratkem hitonu. V desni roki drži v višini obraza antropomorfno sončevo kroglo. Upodobljen je v profilu in obrača se v levo stran.



**32. Chronico** - *Genij časa* je enako kot *Iliaco* predstavljen s krilatim mladeničem, oblečenim v kratek hiton. V polprofilu se obrača v desno in v dvignjeni desnici drži majhnega zmaja, ki grize svoj rep.



33. **Cosmico** - *Genij vesolja* je enako kot prejšnja dva predstavljen s figuro krilatega mladca v kratkem hitonu. Stoji frontalno, v dvignjeni desnici pa drži globus.



**34. Temperantia** - Zmernost je posebljena v liku mlade žene z dvema vrčema v rokah. Ob njeni desni nogi je hermelin, ki se gleda v ogledalcu na tleh. Mladenka in hermelin sta obrnjena v levo.



**35. Prudencia** - *Preudarnost* je podobno kot *Teologija* predstavljena z dvoobrazno figuro, ki v desnici drži šestilo, v levici pa ogledalo. Ženski obraz, ki zre v ogledalo, je obrnjen v desno, medtem ko je bradato moško lice obrnjeno v levo. V desnem spodnjem kotu lista je narisana majhen zmaj.





**36. Forteza** - *Moč* predstavlja žena v oklepu in levji čeladi, ki v desnici drži kij, z levico pa objema in lomi steber. Za njo je na levi strani grafičnega lista upodobljen lev z bogato grivo. Obrnjena je v desno stran, obraz se kaže v čistem profilu.



**37. Iusticia** - Pravičnost je upodobljena kot žena, ki v desnici drži dvignjen meč, v levici pa tehtnico. Stoji frontalno; v desnem spodnjem kotu je žerjav, ki stoji na eni nogi, v krempljih druge noge pa drži kamen.



**38. Charita** - *Ljubezen* poseblja mlada žena, ki v dvignjeni desnici drži mošnjo, iz katere stresa kovance, z levico pa kaže svoje plamenče srce. Pogled ima uprt v levo, kjer je na tleh upodobljen pelikan, ki hrani mladiče s svojo krvjo.



**39. Speranza** - *Upanje* se v podobi mlade žene dvignjenih rok zazira v nebo, proti žarkom v levem zgornjem kotu. Levo spodaj je ob njenih nogah feniks na majhni grmadi.



40. **Fede** - *Vera* je predstavljena kot žena, ki v levici drži križ, v desnici pa kelih, nad katerim je hostija. Obrnjena je v levo in ob njenih nogah na desni sedi majcen psiček.

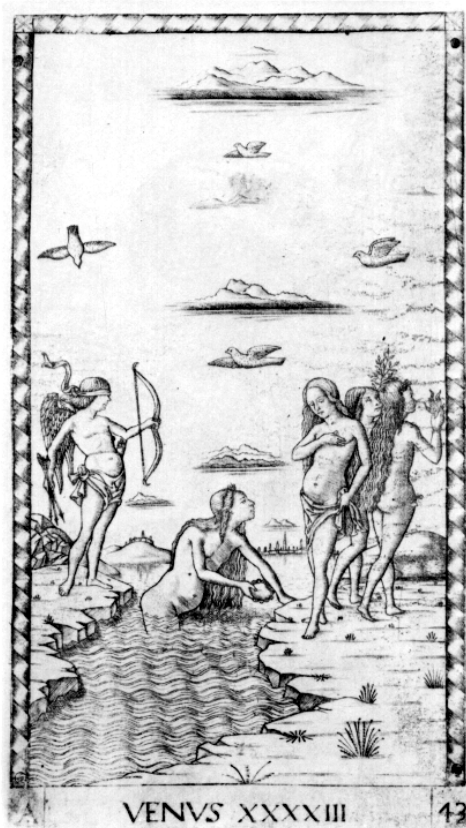
Nebesne sfere (A, 41 - 50):



**41. Luna** - Luna je predstavljena z ženo, ki stoji na bigi, visoko nad pokrajino z morjem in gorami v ozadju. V desnici ima lunin kravec, z levico pa drži vajeti, s katerimi vodi konja, ki sta tako kot žena na vozu obrnjena v levo in se kažeta v čistem profilu.



42. **Mercurio** - *Merkur* nastopa v klasični opravi s petasusom na glavi in kaducejem v desnici. V levici drži piščal, na katero igra. Obrnjen je v levo, pred nogami mu leži Argusova glava, v levem spodnjem kotu lista pa je narisan petelin.



43. **Venus** - Gola *Venera* vstaja iz vode in gleda v desno, proti trem gracijam na bregu reke. Na levem bregu je Kupido, ki se zvezanih oči, z lokom in puščicami v rokah, obrača k trem Gracijam. Na nebu med oblaki letajo golobice.





44. **Sol** - *Sonce* predstavlja krilati genij, ki sedi na kozlu kvadrigе. Zaprega leti nad pokrajino z reko, njen voznik pa ima v desnici sončevo kroglo, medtem ko z levice drži vajeti. Nad konji je škorpion, pod njimi pa obrnjena z glavo proti tlem pada moška figura.



45. **Marte** - *Mars* je upodobljen kot vojščak v polni bojni opravi, ki z dvignjenim mečem v desnici frontalno sedi na arhitekturno izdelanem stolu bojnega voza. Na polički pred tronom mu ob nogah leži pes ali volk.



46. **Iupiter** - *Jupitra* predstavlja bradat moški, ki s krono na glavi in puščico v desnici sedi na mavrici. Obdan je z veliko mandorlo, na kateri sedi orel. Nogi mu počivata na manjšem mavričnem loku, pod katerim je figura Ganimedea, na tleh pa ležijo pobiti Titani.



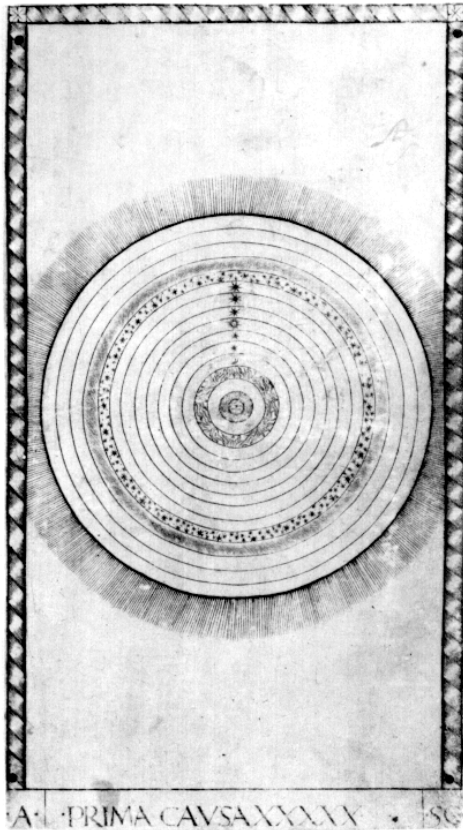
**47. Saturno** - *Saturn* nastopa kot starec, ki v desnici drži palico in zmaja, ki grize svoj rep, z levo roko pa nosi k ustom drobnega golega otroka. Obrnjen je v levo, na dnu lista mu pred nogami sedijo štirje majhni otroci.



**48. Octava Spera** - *Osma nebesna sfera* je posebljena s krilato ženo, ki v dvignjenih rokah drži veliko zvezdnato oblo. Stoji na nekakšni polobli, ki jo nakazuje lok krožnice, in se obrača v levo.



**49. Primo Mobile** - *Prvo gibalo* pooseblja angelska figura, ki na konicah prstov leve noge stoji na polobli, desno nogo pa močno dviguje v poudarjenem koraku do srede levega roba lista. V dvignjenih rokah drži veliko kristalno kroglo. Obraz, ki je zazrt v kroglo, se kaže v čistem profilu.



**50. Prima Causa** - *Prvi vzrok* je predstavljen kot simbolična shema kozmosa, ponazorjena s petnajstimi koncentričnimi krogi. Z vrisanimi zvezdicami različnih velikosti so razpoznavne nebesne sfere, ki obdajajo štiri notranje kroge elementov, vse pa je obdano s tremi, z ničimer opredeljenimi zunanji krogi.

Napisi, ki opredeljujejo vsebino vsakega posameznega lista, in števila ter črke, ki natančno določajo njegovo mesto v organizaciji celote, nedvoumno razkrivajo osnovno ikonografijo dela - Mantegnov tarok je likovna predstavitev kozmosa, katerega struktura zaobjema tako fizično kot duhovno naravo. Z neoplatonistično filozofijo zaznamovana vizija kozmične urejenosti se naslanja na srednjeveški koncept hierarhične zgradbe vesolja, v katerem se povezujejo vsi temeljni elementi krščanskega duhovnega sveta. Literarni vzori oziroma viri so brezštevni in ob velikokrat omenjenih delih Tomaža Akvinskega (1225-1274) ali Janeza Klimaka (575-649)<sup>6</sup> je med njimi na prvem mestu zanesljivo Dantejeva *Božanska komedija* s svojo podrobno razčlenjeno kozmično hierarhijo, v kateri so vsebovani in usklajeni vsi temeljni elementi: planetarne sfere, muze, svobodne umetnosti, kreposti itd. Dante je toliko bolj pomemben, ker je bil njegov vpliv v italijanski renesančni kulturi resnično široko uveljavljen. Omeniti pa velja še delo drugega, veliko manj znanega Italijana, ki sicer ni bilo tako vplivno, a je z ikonografskega vidika zelo zanimivo, saj prinaša likovne ponazoritve podobno koncipirane kozmične strukture. To je kuriozen rokopis s psevdonimom podpisanega Opicina de Canistra, ki je nastal v prvi polovici 14. stoletja.<sup>7</sup> V njem najdemo diagrame sveta,

6 Tomaž Akvinski s filozofsko-teološko strukturo krščanskega univerzuma, ki jo razvija v svojih sumah, predvsem v *Summa Theologiae*, in Janez Klimaks s svojo *Lestvijo (Klimax)*, objavljeno v: Migne, PG 88), ki ne predstavljajo samo vzpona duše v nebo, temveč tudi celotno hierarhijo kozmosa. Cf. Heinrich Brockhaus: *Ein edles Geduldspiel*, „Die Leitung der Welt oder die Himmelsleiter“ die sogenannten Taroks Mantegnas vom Jahre 1459/60, v: *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Iginio Benvenuto Supino*, Firenze 1933.

7 Faksimile s spremno študijo R. Salomona: *Opicinus de Canistris, Weltbild und Bekennnisse eines Avignonesischen Klerikers des XIV. Jahrhunderts*, London 1936.



v katerih so na osnovi številčnih razmerij združene in usklajene vse prvine krščanskega univerzuma. Mantegnov tarok je torej eden tistih umetnostnih spomenikov, ki so se oblikovali v duhu enciklopedično-kozmografske tradicije, značilne za srednji vek in renesanso, tradicije, ki je svojevrsten izraz na italijanskih tleh našla tudi v poslikavi *Španske kapele* v florentinski cerkvi Santa Maria Novella (1366/68) in v kiparskem okrasu *Tempia Malatestiana* v Riminiju (1447/56).

Srednjeveški krščanski ton je v Mantegnovem taroku močno poudarjen in se izraža na več načinov. Poleg tega, da so v njem prisotni vsi tradicionalni elementi srednjeveškega kozmosa (izključeni so le angelski kori), je značilno, da so kreposti (31-40) postavljene nad muze (11-20) in svobodne umetnosti (21-30), ki jih krona teologija, kot najvišja in najpomembnejša veda. Prav tako je med stanovi (1-10) najodličnejše mesto dodeljeno papežu (10) kot najvišjemu predstavniku oblasti na zemlji. Humanistična naravnost renesančnega duha se odraža predvsem v poudarjeni vlogi svobodnih umetnosti, med katerimi je na najvišje mesto povzdignjena glasba, pa tudi v samovoljni zamenjavi dialektike s poezijo, ki je postavljena celo nad glasbo. V odločitvi, da se nebesne sfere dvigujejo nad muzami, umetnostmi in krepostmi, odseva za pozni srednji vek in renesanso značilni vpliv astrologije, v ozadju pa se, kot bomo videli, razkrivajo vplivi neoplatonistične filozofije. Neoplatonistični vpliv se kaže tudi v tem, da na vrhu kozmografske hierarhije ne stoji Bog ali Kristus Vladar pač pa temu enakovredni (tudi po Tomažu Akvinskem soznačni) filozofski koncept - *Prima Causa*, iz katerega se s posredstvom prvega gibala - *Primo Mobile* - udejanja stvarstvo.

Celota, v kateri se stapljajo omenjene komponente, torej ponazarja zgradbo univerzuma, ki se v smislu neoplatonističnih emanacij iz prvega počela s pomočjo prvega gibala razvija skozi zaporedje nebesnih sfer in duhovne hierarhije kreposti, znanosti in umetnosti vse do pozemske družbene lestvice stanov, na dnu katere je *Misero* kot najnižji predstavnik celotne kozmične strukture. Skoraj vsi njeni elementi so dodobra uveljavljeni in se tudi v načinu predstavitve naslanjajo na srednjeveško tradicijo. Mestoma (kot v primeru planetarnih božanstev) sega tradicija prek Albricovega mitografskega spisa *Liber ymaginum deorum* (12. stoletje) oziroma njenega dvesto let mlajšega dodatka *De deorum imaginibus libellus* vse do Fulgencijevih *Mitologij* s konca 5. stoletja in Makrobijevega *Komentarja k Ciceronovemu Scipionovemu snu*, nastalega v zgodnjem 5. stoletju, v konkretni likovni realizaciji pa so pomembno vlogo igrali različni formalni vzori, ki največkrat prihajajo iz sočasnega italijanskega slikarstva.<sup>8</sup> Z vidika likovne podobe je posebej pomemben izvirno oblikovani niz devetih muz, ki so predstavljene v duhu klasične tradicije in odete v značilna antikizirajoča oblačila. Docela ustreznega formalnega predhodnika zaenkrat ne poznamo, zato pa je izjemna odmevnost muz (in planetarnih bogov) iz Mantegnovega taroka dobro dokumentirana.<sup>9</sup>

8 Cf. J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, London 1953, pp. 170-179 in 199-201.

9 Omenimo le ilustracije k pesmi Ludovica Lazzarellija *De gentiliū deorum imaginibus* (1471), freske v kupoli palače na Via Belvedere v Cremoni (konec 15. stoletja, danes v Victoria and Albert Museum v Londonu), freske v Salla dell'Astronomia na gradu Isolani v Minerbui in drugod v Italiji, onstran Alp pa predvsem lesorezi iz delavnice Michaela Wohlgemuta (1490) in znameniti taroki Albrechta Dürerja. Cf. Seznec, p. 202.

Vseskoz klasično navdahnjena podoba muz, kakor tudi treh genijev (*Cosmico, Chronico, Iliaco*), planetarnih bogov in v veliki meri celo kreposti ter svobodnih umetnosti, je v kontrastnem nasprotju s predstavitvijo stanov, ki nastopajo v sodobni italijanski noši, in ima globljo ikonografsko vsebino: antikizirajoča oblačila namreč zaznamujejo neminljivost duhovnega območja univerzuma, medtem ko je v sočasni historični noši stanov vsebovana konotacija minljivosti družbene ureditve tega sveta.

V ponazoritveni shemi kozmosa, kot jo kaže Mantegnov tarok, so poleg grafik *Prima Causa* in *Primo Mobile*, ki predstavljata filozofska koncepta, ikonografsko nenavadni le trije listi. To so geniji: *Cosmico, Chronico* in *Iliaco* - geniji kozmosa, časa in svetlobe oziroma sonca.<sup>10</sup> Ikonografsko ozadje treh genijev je treba, vsaj kadar nastopajo skupaj, iskati v vplivnem astrološkem spisu iz 13. stoletja, t.j. v na moč zanimivem Sacroboscovem delu *De sphaera*.<sup>11</sup> Avtor spisa piše, da je gibanje zvezd in ozvezdij trojno - kozmično (*cosmicus*), temporalno (*chronicus*) in sončno (*eliacus*). Kozmično gibanje je po Sacroboscju dviganje zvezd na horizontu sočasno z dviganjem sonca, temporalno je, kadar se zvezde pojavijo na obzorju ob (in po) zahodu sonca, sončno pa takrat, ko postanejo vidne zaradi odmikanja sonca, ki jih je poprej zakrivalo. Nadalje je trojnost gibanja zvezd vzpostavljena v odnosu do sonca in lune na sledeči način: kozmično je gibanje zvezd v času, ko je sonce nad horizontom,

<sup>10</sup> Beseda *Iliaco* prihaja od grškega boga sonca Helijsa (pridevniška oblika Heliakos), čigar ime so v Italiji 15. stoletja izgovarjali kot *iliaco*.

<sup>11</sup> Na to opozarja Lynn Thorndike v študiji, ki spremlja originalni tekst in angleški prevod spisa, cf. L. Thorndike, *The sphere of Sacrobosco and its Comentators*, Chicago 1949.

temporalno, ko ga ni in na nebu vlada luna, in sončevo v času, ko sonce vzhaja in sta na nebu tako luna kot sonce. Trije geniji poosebljajo trojno dviganje zvezd in ker je bilo gibanje zvezd pojmovano kot začetek stvarjenja substelarnega sveta, stojijo geniji kot posredniki med nebesnim in zemeljskim območjem. To, da jim ne pripada mesto neposredno pod nebesnimi sferami, temveč med krepostmi in svobodnimi umetnostmi (natančneje med teologijo in zmernostjo), je mogoče razložiti s predstavo o nadčasnosti kreposti. Slednje so v skladu z izrazito etično naravnostjo renesančnega neoplatonizma (ki je ne nazadnje predvsem *philosophia moralis*) večne in tako dvignjene iz okvirov časa (*Chronico*) in prostora (*Cosmico*). Celo vsako posamezno mesto prehoda med krepostmi (34-40) in svobodnimi umetnostmi (21-27), ki poteka prek genijev (*Cosmico*/33, *Chronico*/32, *Iliaco*/31) in znanosti (*Theologia*/30, *Astrologia*/29, *Philosophia*/28), ima svoj vsebinski *raison d'être*: filozofija se ukvarja s spoznavanjem zakonitosti univerzuma, ki ga predstavlja *Cosmico*, astrologija se posveča gibanju zvezd, ki merijo tek časa, in se povezuje s *Chronicom*, medtem ko teologija proučuje božanske resnice, ki kot sončeva luč razsvetljujejo stvarstvo, in je zato najbližje *Iliacu*.

Z razvozlanjem pomena in vloge treh genijev se Mantegnov tarok pokaže kot skrbno urejena in lepo pregledna ponazoritev univerzuma, znotraj katere ima vsak posamezni segment natanko določeno vsebino. S tega vidika je sleherno iskanje „skritih“ pomenov posameznih listov odveč in celo zgrešeno. Ikonografska hiperinterpretacija, ki jo razvijajo nekateri pisci, je toliko bolj neumestna, ker jo izključuje že sama narava umetnostnega spomenika: liki na grafičnih listih niso simbolne

podobe, ki bi dovoljevale mnogoplastno ikonografsko interpretacijo, temveč z napisi in števili natančno opredeljene alegorične figure - poosebitve kreposti, umetnosti, planetarnih sfer itd. oziroma podobe stanov, muz ter kozmičnih principov.

Nekoliko bolj problematično ostaja ničkolikokrat zastavljeno vprašanje funkcije serije kot celote. Tako naj bi bil Mantegnov tarok po mnenju nekaterih zgolj knjiga vzorcev, formalni in ikonografski priročnik za umetnike, v katerem bi slednji našli modele za upodabljanje muz, antičnih bogov, svobodnih umetnosti itd.<sup>12</sup> Večina piscev se v nasprotju s tem nagiba k mnenju, da gre za didaktično ponazoritev izbranih vsebin ali mnemotehnični pripomoček v srednjeveški tradiciji *ars memoriae*. Sama tehnika urjenja spomina in spominske orientacije je bila dodobra razvita že v antični retoriki, in enega najboljših opisov te umetnosti nam je zapustil Kvintilijan v svojem *Institutio oratorio*.<sup>13</sup> Korenine so seveda veliko starejše in Marsilio Ficino je verjel, da je izumitelj umetnosti spomina grški modrec Simonides (ok. 566-486 pr.n.š.).<sup>14</sup> V pozni antiki je *ars memoriae* daleč preseгла meje retoričnih urjenj in njeno vrednost za različna področja predstavnih shem sta zagovarjala tako Jamblih kot

12 Tako Kristen Lippincott v knjižni oceni (zgoraj omenjene pariške predstavitev) *Mantegna's Tarocchi*, v: *Print Quarterly* III, 1986, pp. 357-360. Misel je milo rečeno absurdna, saj organizacija serije jasno implicira enotno in premišljeno zasnovano ikonografijo, v katero so smiselno vključeni vsi grafični listi. Ko bi namreč šlo za vzorčno knjigo podob bogov in muz, kot piše avtorica ocene, bi bili ostali liki odveč, saj renesančni umetniki zagotovo niso potrebovali vzorcev, ki bi jih lahko ponudili listi s podobami kreposti, svobodnih umetnosti ali stanov. In komu ali čemu naj bi služil model petnajstih koncentričnih krogov na listu *Prima causa*?

13 Za *ars memoriae*, njeno zgodovino in pomen cf. temeljno delo s tega področja, Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago 1966.

14 Cf. Ficino (*The Letters of Marsilio Ficino*, London 1975, Vol I, p. 157.)

Porfirij. V srednjem veku se je tosmerni razvoj le še stopnjeval in Tomaž Akvinski je odkrito hvalil vrednost tega spominskega pripomočka. Srednji vek pa je razvil tudi novo tehniko, ki je prejšnji sorodna, a z ikonografskega vidika veliko bolj zanimiva. To je t.i. *ars notaria*, mne-motehnična „igra“, ki temelji na oblikovanju imaginativnih predstav, eno- ali večpomenskih podob, znakov ali znamenj (*notae*), ki se med sabo povezujejo po raznovrstnih ključih. Uporabljali so jo v različne, meditativne in celo obredne ter magijske namene, z vidika naše študije pa je pomembno, da so bile med številna področja vključene kozmografske vsebine in ob aktivni meditaciji z „notami“ tudi motiv vzpenjanja po hierarhični lestvici v višja območja duha.

Omeniti je treba še svojevrstno umetnost simbolične kombinatorike, *ars investigandi et demonstrandi*, ki jo je razvil in v svojem delu *Ars Magna* predstavil filozof, mistik in kabalist Ramon Lull (1253-1315).<sup>15</sup> Gre za sistem sedmih koncentričnih krogov z naraščajočim številom polj, ki so označena s črkami in števili ter v enciklopedično-sintetičnem duhu predstavljajo vse temeljne vsebine duhovnega in fizičnega univerzuma. S kombinacijo različnih črk in vsebin, ki jih oblikujemo z vrtenjem krogov (sedem krogov, natančneje, krožnih pasov se lahko zavrti okrog skupne osi), nastanejo najrazličnejše pomenske kombinacije, za katere je avtor verjel, da predstavljajo vse obstoječe stvari oziroma zaobjemajo vednost o njih. Sistem ima koncentrično kozmično/duhovno hierarhijo, tako da notranji krog vsebuje Božje lastnosti, zadnji pa najbolj elementarne oziroma mundane

15 Cf. E. W. Platzeck, *Raimund Lull*, II vol., Düsseldorf 1962/63.

stvari. Tako je dvigovanje po stopnicah spoznavanja pot skozi različna območja znanj in kreposti, od tistih, številnejših, ki jih obsegajo zunanji krogi z največjim številom polj, do višjih, ki so bližje središču. Shema torej hkrati vsebuje deskriptivno kozmografsko noto in koncept lestev spoznave, gibanje v njej pa je dvosmerno, kar velja, kot bomo videli, tudi za Mantegnov tarok.

Heinrich Brockhaus, ki v svoji interpretaciji Mantegnovega taroka sicer omenja *ars memoriae*, ne posveča pozornosti motivu iz Lullovega dela *Ars Magna*, zagovarja pa tezo, da imamo opraviti z visoko sofisticirano igro, v kateri so navzoče filozofske vsebine in prepoznavni značilni humanistični nazori o kozmosu ter mestu človeka v njem.<sup>16</sup> Prav koncept igre, s katero so ponazorjene filozofske vsebine, je motiv, zaradi katerega je Brockhaus povezal Mantegnov tarok z Nikolajem Kuzanskim in tako naznačil ozadje nastanka ter namen te imenitne serije grafik. Brockhaus je opozoril na nekatere vsebinske sorodnosti med Mantegnovim tarokom in Kuzančevim spisom *De ludo globi*, vendar je s tezo, da je Kuzanski (skupaj s papežem Pijem II. in kardinalom Bessarionom) avtor njegove ikonografske zasnove, segel nekoliko predaleč. Kuzanski, ki je novoiznašli igri globusa posvetil dva obsežna spisa, namreč v svojem opusu nikjer ne omenja igre, ki bi jo lahko povezali z Mantegnovim tarokom, kar bi se zanesljivo ne zgodilo, ko bi bil kardinal iz Kuesa v resnici avtor teh imenitnih „igralnih kart“. A tudi nekatere druge Brockhausove predpostavke so slabo argumentirane. Tako razbira v kroglah (lat. *globus*), ki se pojavljajo na grafikah v različnih velikostih,

16 Cf. Brockhaus.

aluzijo na Kuzančevo *ludus globi* in Mantegnov tarok vztrajno enači z igralnimi kartami, čeprav gre za serijo grafičnih listov, izdelanih iz navadnega papirja, veliko pretankega, da bi jih lahko uporabljali v običajne igralne namene. (Kot protiargument teoriji o igralnih kartah se velikokrat navaja velikost listov, ki merijo 18×10 cm, a tak ugovor je resnično neutemeljen, saj poznamo skorajda sočasne taroke podobnega formata.)<sup>17</sup>

Kljub vsem pomanjkljivostim, ki jih ima njegova teza, pa je Brockhaus pronicljivo nakazal pravo smer, v kateri moramo iskati ikonografsko ozadje Mantegnovega taroka. Tako se ob temeljnem veznem členu med Kuzanskim in serijo grafik, to je nauku o igri, stične točke kažejo predvsem v dveh motivih. Prvega predstavlja že omenjena *ars memoriae*. Cusanus je dobro poznal umetnost spomina, in indikativno je, da jo omenja prav v povezavi z urejenostjo kozmosa in razumevanja reda, ki mu vlada: „... *Est enim relucentia sapientiae ordo, sine quo nec pulchra nec clara esset nec sapienter operaretur. Memoria in ordinem redacta de facili reminiscitur, sicut in arte memorativa in ordine locorum fundata patet...*”<sup>18</sup> Ramon Lull je bil med renesančnimi humanisti sicer visoko spoštovan, a ne toliko zaradi spisa *Ars Magna* kot zaradi alkimističnih spisov, za katere je veljalo zmotno prepričanje, da so njegovi. V nasprotju z večino italijanskih humanistov je Kuzanski dobro poznal delo Ramona

17 Tovrstni neumestni „dokaz“ ponavlja tudi že omenjena K. Lippincott, cf. supra. Taroki Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza, na primer, merijo 17, 6×8,7 cm, Cary-Yale Visconti-Sforza 18,7×9,2 cm, taroki Karla VI. pa celo 19×9,6 cm !

18 „...Red je odraz modrosti, brez katerega ne more obstajati ne lepo ne jasno, niti ne more biti nič pametno narejeno. Urejen spomin se zlabka znajde, kar je lepo razvidno v umetnosti spomina, ki temelji na tem, da je vse postavljeno na svoje mesto...” (De venatione sapientiae, XXXI, p. 146.)



Lulla, in poleg posameznih vsebinskih odmevov lulizma v njegovih spisih pričajo o zanimanju Kuzanskega za tega kurioznega misleca tudi Lullova dela v njegovi knjižnici.<sup>19</sup>

Drugi, vsebinsko še zanimivejši motiv, ki kaže vpliv Kuzančeve filozofije na ikonografijo Mantegnovega taroka, je originalno hierarhično urejeno zaporedje petdesetih grafik. S hierarhijo motivov na grafičnih listih je ponazorjena struktura univerzuma, pri čemer je treba poudariti, da je njena vsebinska zasnova v prenekaterem pogledu izjemna in se močno razlikuje od tradicionalnih srednjeveških ponazoritev kozmosa. V ikonografski zasnovi serije zasledimo elemente, ki jih v starejših kozmografskih spomenikih ni najti ali pa so prisotni v bistveno manj razviti obliki, kar seveda ne preseneča, saj so aktualizirani šele v kozmološki spekulaciji Nikolaja Kuzanskega. Ob eksplicitno poudarjeni simbolični vrednosti vsakršne kozmografske podobe, desetiški simboliki kot temeljnem oblikovnem modusu in številnih neoplatonističnih vsebinah je predvsem koncept dvopramske strukture kozmične hierarhije z dvosmernostjo gibanja motiv, ki kaže odmeve Kuzančevega nauka o vesolju. Seveda ne smemo pozabiti, da so bolj kot sama problematika Kuzančevega nauka o vesolju pomembne simbolne predstave, prisposodobne shematične ponazoritve in pojasnjevalne miselne ali vizualne konstrukcije, ki jih je razvil zaradi lažjega razumevanja resnične strukture kozmosa. Z njimi je vplival na renesančne predstave o vesolju, njegovem razvoju, zgradbi in seveda o

<sup>19</sup> Cf. E. Colomer, *Nikolaus von Kues und Raimond Lull. Aus Handschriften der Kueser Bibliothek*, v: *Quellen und Studien zur Geschichte der Philosophie II*, Berlin 1961.

mestu, ki znotraj univerzuma pripada svetu in človeku. To je toliko bolj razumljivo zaradi same usmerjenosti prisposodnega razlaganja, ki služi za ustvarjanje razumljive **podobe** kozmosa in je temelj slehernemu miselnemu vzorcu, še zlasti pa likovnemu predstavljanju oziroma upodabljanju. Zaradi simbolne dimenzije kozmoloških shem oziroma principa večplastne vsebinske zasnove, s katerim je vplival na sočasne interpretativne pristope, je poznavanje kozmološkega nauka kardinala iz Kuesa velikega pomena za pravilno razumevanje kozmografsko obarvanih spomenikov renesančne umetnosti, in vsaj v ključnih obrisih si ga velja približe ogledati.

Stvarstvo je za Kuzanskega razodetje Boga, ki se v njem razkriva kot eno v mnogem, kot neskončno v omejenem, kot večno v minljivem itd., in sicer na brezštevilne načine, ki imajo skupen imenovalc - prisposodnost. Nikjer in nikoli se Bog v kozmosu ne razodeva neposredno, pač pa v podobah, kajti te so edino človeškemu umu dostopno sredstvo božanskega samorazodetja. Mnogoterost podob, iz katerih je sestavljen svet, je nujna, ker je božansko bistvo nemogoče zajeti v eno samo podobo: „*Multas autem figuras facit, quia virtutis suae infinitae similitudo non potest nisi in multis perfectiori modo explicari.*”<sup>20</sup> Zaradi množine in raznovrstnosti podob, ki sestavljajo kozmos, tudi ne more biti ene same in vsehskoz merodajne simbolične sheme, s katero bi lahko ponazorili njegovo strukturo. Tako pri Kuzancu naletimo na kar nekaj različic kozmične hierarhije, a daleč najustreznejša in najilustrativnejša je sferična predstavitev kozmosa, saj je po njegovem nauku krog najpopolnejši

<sup>20</sup> „Naredil pa je več podob, saj je lahko brezmejnost podobnosti svoje moči na najboljši možni način predstavil le v številnih slikah.” (Ibid., p. 216.)

geometrijski lik. Za ponazoritev kozmosa je še posebej primeren zato, ker je kozmos v nenehnem gibanju, najpopolnejša oblika gibanja, h kateri teži tudi vesolje, pa je kroženje.<sup>21</sup> Kuzanski se torej naslanja na uveljavljeno shemo stopnjevitega sferičnega kozmosa, ponazorjena s koncentričnimi krogi, vendar ji daje bistveno novo vsebino - stopnje ali sfere niso realno obstoječe oziroma zamejene, med njimi ni resničnih ločnic in njihovo število je brezmejno. Uporaba sheme poljubnega števila koncentričnih krogov, ki se v enakomernih razmikih širijo iz središča, je izključno ponazoritveni pripomoček, ki ga je treba veskoz simbolično razumeti. V srednjeveških geocentričnih kozmoloških predstavah je Zemlja obdana s sedmimi planetarnimi sferami in osmo sfero zvezd stalnic, ki so ne glede na vse dodatne simbolne pomene razumljene kot v prostoru in času obstoječa stvarnost. Šele z dodajanjem sfer štirih elementov (ki so ponavadi vrinjene med središče in prvo planetarno, t.j. Lunino sfero), ali (in) devetih sfer angelskih korov, ki se zvrstijo za osmo nebesno sfero, dobijo srednjeveške kozmološke sheme nesporno simboličen značaj.<sup>22</sup> Cusanus priznava, da je srednjeveški, hierarhično oblikovani model zelo uporaben za ponazoritev resnične zgradbe vesolja, saj se to kaže kot stopnjevito urejeno množstvo različnosti, ki bi na drugačen način sploh ne moglo obstajati: „*Omnia autem sine diversitate graduali esse non*

21 Tako med drugim v *Učeni nevednosti*: „*Motus igitur perfectior est circularis, et figura corporalis perfectior ex hoc sphaerica... et motus totius, quantum potest, circularem concomitatur et omnis figura sphaericam figuram, ut in animalium partibus et arboribus et caelo experimur. Unde unus motus est circularior et perfectior alio, ita et figure sunt differentes. Terrae igitur figura est nobilis et sphaerica et eius motus circularis, sed perfectior esse possesit.*” (*De docta ignorantia* II, 12, p. 398.)

22 Eden najbolj ilustrativnih primerov tovrstne upodobitve kozmosa je freska Piera di Puccio v pisanskem Camposantu, nastala ok. leta 1400.

*possunt...*"<sup>23</sup> To hierarhično urejenost je treba pravilno razumeti kot stopnjevitost deležnosti na božanskem bistvu in stopnjevitost v „omejenosti“ (*contractio*) vsega obstoječega: „*Quapropter universa ab invicem gradibus distinguuntur, ut nullum cum alio coincidat. Nullum igitur contractum gradum contractionis alterius praecise participare potest, ita ut necessario quodlibet excedat aut excedatur a quocumque alio.*”<sup>24</sup> V nekoliko poenostavljenem smislu se ta lestvica dviga od najpreprostejših, „elementarnih” oblik obstoja prek bogate strukture pojavnega sveta do območij nebesnih sfer oziroma od čutno zaznavnega prek predstavnega in razumskega sveta v kraljestvo duha in umnega mišljenja.

Kot je razvidno že iz te paralele, narekuje stopnjevita urejenost stvarstva postopno spoznavanje, s katerim se približujemo spoznanju njegovega počela in bistva njegovega obstoja, ki je samo po sebi nespoznavno:

„*Ad haec quaerendum quomodo nos Deum scimus, qui neque intelligibilis neque sensibilis neque omnino quisquam intelligibilium est? Forte id veraciter dicemus nos Deum ex ipsius natura non cognoscere (id quippe ignotum est omnemque superat rationem ac sensum) sed ex creaturarum omnium ordinatissima dispositione, ut ad ipsa producta, et imagines quasdam et similitudines divinatorum*

23 „Brez stopnjevitega razlikovanja namreč ne bi moglo nič obstajati...” (*De docta ignorantia* III, 4, p. 446.)

24 „Zato se vse v univerzumu po stopnjah razlikuje med sabo in nič ni povsem enako drugemu. Nič omejenega po stopnji omejenosti ni identično s čim drugim, tako da sleberna stvar prekaša drugo ali zaostaja za njo.” (*De docta ignorantia* III, 1, p. 422.) Podobno o skladni urejenosti vsega po redu in stopnjah cf.: „*Quaeve ordinis participatio specierum et in qualibet specie quisve in caelestibus corporibus et temporalibus eorum atque animalium motibus quaeve ordinis participatio in omnibus, quae ab humana mente oriuntur, in virtutibus, in regiminibus et rei publicae et privatae gubernationibus, in mechanicis, in liberalibus scientiis et quibus ordinatissimis regulis et modis omnia pulchre procedunt, reperiuntur, conscribuntur, communicantur, studiosus videt et admiratur.*” (*De venatione sapientiae*, XXXI, p. 146.)

*ipsius exemplarium pro se ferente ad id, quod omnia transcendit via et ordine pro viribus scandimus in omnium eminentissima privatione atque in omnium causa.*"<sup>25</sup>

Pot od čutne k umski spoznavi, vzpon iz nižjih v višje sfere sta postopna tudi zato, ker je človek - mikrokozmos - prav tako kot kozmos zaznamovan s pečatom stopnjevite urejenosti od najnižje telesne stopnje do najvišje, ki jo predstavlja umni duh. Kuzanski prevzema staro pojmovanje človeka kot mikrokozmosa, ki se lepo včlenja v okvire njegovega filozofskega sistema, z naukom o neskončno velikem in neskončno majhnem ter njunem sovpadanju pa dobi ta podoba nove vsebinske razsežnosti. Paralela kozmos : človek je posebno pomembna, saj se z njo kozmična struktura prenaša na človeka, kar pomeni prekrivanje simbolnih shem v predstavljanju obeh vsebin.<sup>26</sup>

Struktura kozmične hierarhije je lahko pri Kuzancu ponazorjena z različnim številom stopenj. Tako poznamo modele s tremi, štirimi, devetimi in celo sedemindvajsetimi stopnjami. A daleč najpogostejši je desetstopenjski model koncentričnih krogov, ki je najizčrpnije predstavljen v spisu *De ludo globi*. Ta model je v povezavi z Man-tegovim tarokom posebno zanimiv in vredno si ga je

25 „Vprašati se moramo, kako lahko spoznamo Boga, ki ni ne nadčutno ne čutno ne kako drugače spoznaven. Verjetno imamo prav, če rečemo, da Boga ne moremo spoznati v njegovi pravi naravi, saj je nespoznaven in presega sleberno čutilo in razum, temveč se veliko bolj skoz čudovito urejenost njegovega stvarstva, ki nosi določeno podobnost in sličnost božanskega pralika, po svojih močeh po poti in redu vzpenjamo k njemu, ki je transcendenten vsemu, v vsepresegačo osvobojenost od vsega ter v počelo vseh stvari.“ (*De veneratione sapientiae*, XXX, p. 138.) V predstavljenem odlomku Kuzanski neposredno navaja Psevdo Dionizija Areopagita, cf. *De divinis nominibus* V.

26 Za simbolično hierarhično strukturo človeka - „*mirabilis Dei opificium, in quo gradatum discretiva ipsa virtus a centro sensuum usque in supremam intellectualem naturam per gradus pertingantur*“ - glej zlasti *De coniecturis* II, 14 in 15, pp. 154-172, (*De homine*).

natančneje ogledati. Gre za deset koncentričnih krogov, ki se širijo v enakomernih presledkih. Kuzanski nedvoumno pojasni simboličnost izbranega števila krogov, ki se zvrstijo od središča do zunanjega obsega sheme:

„*Licet sic sit quod tota latitudo regni vitae sit a centro ad circumferentiam et haec latitudo possit ad insar lineae quae in se infinitas habet lineas similes a centro ad circumferentiam concipi, unumque sit commune omnium centrum et circumferentia singulorum, tamen illa innumerabilis multitudo circumferentiam in novem gradus partitur ut gradatim per regnum illud pulcherrimo decoratum ordine nos ducamur.*”<sup>27</sup>

Krogov, ki bi jih v resnici moralo biti neskončno mnogo, je deset zato, ker je deset popolno število, v katerem se dopolnijo vsa števila: „*Et quia in denario terminatur omnis numerus, per novem circulos in decimum, quia sic circulus, quod centrum figuravit ascensum.*”<sup>28</sup> Pri vsebinski razlagi modela je pomembno, da je interpretacija dvojna – krogi obenem ponazarjajo kozmično hierarhijo in stopnje spoznave. Kardinal iz Kuesa takole predstavi vsebino sheme mlademu bavarskemu vojvodi:

27 „Čeprav je tako, da se vsa širina kraljestva življenja razteza od središča do obsega in lahko to razdaljo razumemo kot črto, ki ima neskončno število podobnih črt od središča do obsega in ima vsaka od njih skupno središče in obseg, je neskončno število krožnic razdeljeno v devet stopenj, zato da nas pot postopoma vodi skoz to kraljestvo, okrašeno z najlepšim možnim redom...” (De ludo globi II, p. 300.)

28 „In ker se vsa števila dopolnijo v desetici, sem predstavil vzpon skoz devet krogov k desetemu, ki je takšen, da je obenem središče.” (Ibid., p. 298.) Cf. tudi: „Numerus discretio est, quae est unius ab alio. Et hoc per unum aut per alterum aut tertium et ita consequenter usque ad denarium, ubi sistitur. Quare et omnis numerus ibi terminatur. Sic et accidentia novem generibus generalissimis distinguuntur et ad notitiam quidditatis seu substantiae conferunt, nam aut per unum accidens aut duo aut tria aut quattuor, aut quinque aut sex aut septem aut octo aut novem, ubi impletur numerus, qui in denarii unitate complacatur.” (Ibid., p. 302.) Podobno: „Complicantur autem omnia in denario, quoniam non est numerus supra ipsum; quare unitas universi denaria pluralitatem omnium contractorum complicitat.” (De docta ignorantia II, 6, p. 350.)

*„Haec in figura circulorum mystice legas. Circulus circumdans et extrinsecus figurat ipsum confusum chaos, secundus virtutem elementativam, quae est proxima ipsi chao, tertius mineralem. Et hi tres circuli terminantur in quarto, qui est circulus vegetativam figurans. Post illum est quintus circulus sensitivam figurans. Deinde sextus imaginativam sive phantasticam figurans. Et hi tres circuli scilicet quartus, quintus, et sextus in sequenti quarto terminantur scilicet logisticam seu rationalem figurante et septimus est. Deinde est octavus, figurans intelligentialem, et nonus figurans intellectibilem. Et hi tres, scilicet septimus, octavus et nonus, in sequenti quarto, qui est decimus terminatur.”<sup>29</sup>*

Svet ali kozmos (Kuzanski besedi velikokrat uporablja soznačno) je tu ponazorjen z desetimi krogi, v katere je vključen tudi človek in njegov način spoznavanja sveta, ki od elementarnega in mineralnega sveta prek sveta flore in favne postopno prehaja v višja območja, katera zaznamujejo ravni človeške zaznave - čutna, predstavná, razumska in umska -, sledi pa ji umno zrenje kot najvišje stanje duha, ki se pri tem giblje v čisto duhovnem svetu, tisti najvišji, Bogu kot središču in počelu najbližji sferi bivanja. Skladno s teorijo zrcaljenja makro- in mikrokozmosa poteka vzpenjanje od manj popolnega k popolnemu, od telesnega k duhovnemu, kot poudarja avtor sheme, na dveh ravneh - zunanji ali objektivni in notranji ali subjektivni. *„Et quia hac consideratione de omni imperfecto ad perfectum ascenditur... in per te posito exemplo de*

<sup>29</sup> „V predstavitvi krogov pa lahko simbolično razbereš naslednje: obseg in zunanji krog predstavljata brezoblični kaos; drugi krog elementarno silo, ki je najbližje kaosu, tretji pa mineralno. Ti trije krogi se dopolnijo v četrtem, ki predstavlja oživljajočo moč. Za njim pride peti krog, ki pomeni čutno. Nato šesti prikazuje predstavo ali domišljijško. In ti trije krogi, se pravi četrti, peti in šesti, so sklenjeni v naslednjem četrtem, namreč tistem, ki predstavlja moč razuma ter logičnega mišljenja in je sedmi po vrsti. Temu sledi osmi, ki pomeni umno moč, in deveti, ki pomeni umno zrenje. In ti trije, namreč sedmi, osmi in deveti, se dopolnijo v naslednjem četrtem, ki je deseti krog po vrsti.” (Ibid., p. 336.)

*corporali natura ad spiritualem, cuius experientiam homo in se ipso reperit et cur microcosmos nominetur, invenit.*"<sup>30</sup>

Shematična desetdelna razdelitev kozmosa, ki korenini v pitagorejskih kozmoloških predstavah in je od tod že v patristični dobi proniknila v srednji vek, ima paralelo v hierarhiji angelskih korov Psevdo Dionizija Areopagita. Kuzanski svoj model kozmosa neposredno navezuje nanjo ter pri tem doda še motiv štirih elementov:

*„Novem igitur sunt ordines et Deus in se omnia includens et continens, quasi denarius figuratur. Habet igitur quisque novem ordinum suam theophaniam sive divinam apparitionem et Deus decimam, a qua omnes emanant. Decem itaque sunt diversa genera discretionum, scilicet illa divina, quae in centro figuratur et in causa omnium et aliae novem in novem choris angelorum. Et non sunt plures nec numeri nec discretionis. Hinc patet cur sic regnum vitae figuraverim et centrum luci solari conformaverim et tres proximos circulos igneos, alios aethoros et tres quasi aqueos, qui in nigro terreno desinunt depinxerim.*"<sup>31</sup>

Kuzanski ob razlagi sheme na drugem mestu omenja deset nebesnih sfer<sup>32</sup> in tako uporablja malodane celotni besednjak srednjeveške kozmološke eksplikacije. Vendar je treba opozoriti na bistveno razliko: medtem ko so

30 „In ker se skoz to premišljevanje vzdiguješ od vsega nepopolnega k popolnemu, iz nerazločljive teme v jasno svetlobo..., razbereš ob tem primeru tudi vzpon iz telesne narave v duhovno, ki jo človek doživlja v sebi in zaradi katere se imenuje mikrokozmos." (De ludo globi II, p. 336.)

31 „Devet je torej korov in Bog, ki vse združuje in jih obsega v sebi, predstavlja desetega. Vsak od devetih korov ima svojo teofanijo, to je božansko razodetje, in Bog je deseti, iz katerega vse izbaja. Tako je torej deset različnih vrst razlikovanja, božansko namreč, ki je predstavljeno v središču kot počelo ostalih, in drugih devet, predstavljenih v devetih korih angelov. In ni jih več, ne po številu ne po različnosti. Iz tega je razvidno, zakaj sem kraljestvo življenja prikazal na ta način in središče postavil kot sončno luč, tri naslednje kroge kot ognjene, še naslednje tri kot zračne in zadnje tri, ki se zaključujejo v zemeljski temi, hkrati predstavil kot vodne." (Ibid., pp. 304-306.)

32 Ibid., p. 318.



srednjeveški kozmološki modeli praviloma aditivni - zgrajeni na principu seštevanja in kopičenja različnih kategorij, od elementarnih do nebesnih in nadnebesnih, - je Kuzančev model aplikativen, kar pomeni, da se shema ne širi. Model torej vsebuje značilno simbolično komponento - deset koncentričnih krogov lahko pomeni nebesne sfere in angelske kore obenem, v njih pa so lahko vsebovane še druge vsebine, ki v enostavnem desetiškem ali modificiranem trojiškem ali štiriškem vzorcu dopolnjujejo in razširjajo osnovni pomen.

Ob tem je treba natančneje opozoriti na že omenjeno dvopramensko strukturo univerzuma in dvosmernost gibanja v njem. Kot rečeno, sestoji Kuzančev model kozmosa iz stopnjevite urejenosti čutno zaznavnega stvarstva, ki zajema mineralni, floralni, animalni ter duhovni svet. Vrh hierarhije predstavlja Bog kot vrhovno počelo vsega obstoječega. Stvarstvo se razvija kot emanacija božanske biti, od nadčutnega k čutno zaznavnemu, medtem ko v nasprotni smeri poteka spoznavno-teoretsko zaznamovano dvigovanje k spoznavi Boga. Če je dvojnost duhovnega in fizičnega univerzuma značilna za večino kozmografskih spomenikov, pa je reverzibilnost gibanja specifična za Mantegnov tarok in se je ne da spregledati. Nedvoumno je namreč nakazana z dvosmerno označitvijo grafičnih listov: zaporedje črk od A do E (oz. S) kaže smer udejanjanja božanske biti od prvega počela prek prvega gibala, nebesnih sfer (A), kreposti (B), svobodnih umetnosti (C) in muz (D) do najnižjega člena v mundani hierarhiji stanov (E, oz. S), medtem ko oštevilčenje poteka v nasprotni smeri od *Berača* (1) do *Prvega počela* (50) in tako nakazuje pot spoznavajočega duha.

Naslednji pomembni element, ki ga ne smemo spregledati, je desetiška organizacija sheme. Grafik (in s tem hierarhičnih stopenj) je zaradi predstavitve vseh željenih vsebin kar petdeset, vendar so s črkami jasno razdeljene v pet nizov po deset listov. Ob tem se velja spomniti, da imajo srednjeveške kozmografske sheme sicer različno število segmentov, ki običajno nihajo med deset in enaindvajset, nikoli pa jih ne bomo našeli petdeset. Tolikšno število, ki več kot očitno kaže svojo desetiško strukturo (ne pozabimo, da je za oblikovanje hierarhije samo oštevilčenje od 1 do 50 več kot dovolj in da ima torej dodatna razdelitev na deseterke globlji vsebinski razlog, pomemben za pravilno razumevanje celote), opozarja, da sistema ne smemo razumeti kot zgolj aditivni model, pač pa veliko bolj v smislu aplikativne simbolične strukture, kot jo je v spisu *De ludo globi* razvil Nikolaj Kuzanski. Cusanus v svojem delu natančno pojasni simbolni *raison d'être* desetstopenjskega kozmografskega modela in v praksi pokaže, kako lahko tak model služi za aplikacijo različnih vsebinskih elementov. Če ob tem upoštevamo priljubljeno srednjeveško in renesančno iskanje numeričnih skladnosti med vsebinskimi področji (sedem kreposti se tradicionalno povezuje s sedmimi svobodnimi umetnostmi ali sedmimi planeti, devet muz se povezuje z devetimi sferami), je Kuzančeva teorija o aplikativnosti toliko bolj razumljiva. Mantegnov tarok kaže posebno pretehtano zgradbo prav v numerično harmoničnem usklajevanju vsebin in presenetljivo doslednost v uporabi desetdelnega modela. Če je zbor devetih muz dopolnjen z Apolonom, ni to nič novega, medtem ko je dopolnjevanje svobodnih umetnosti s tremi znanostmi v imenu desetiške skladnosti že veliko bolj redka. Popolna ikono-

grafska novost pa je dopolnitev sedmih kreposti s tremi kozmičnimi geniji ali osmih nebesnih sfer s filozofskima konceptoma *Primo Mobile* in *Prima Causa*. V tem se več kot očitno kaže prizadevanje avtorja, da bi ohranil desetiško strukturo modela. Razlago za to lahko najdemo v Kuzančevem pojmovanju simbolike desetstopenjskega modela - brezmejno število stopenj se simbolično najpopolneje zaokroža v desetici, ki je simbol celosti sveta in sleherne urejenosti (duhovnega ali fizičnega) univerzuma. Vsaka od deseterk A, B, C, D in E oz. S je zaokrožen svet zase, svet stanov, umetniškega ustvarjanja, svobodnih umetnosti in znanosti, kreposti in planetarnih božanstev, pri čemer je treba v skladu z neoplatonistično (v renesansi še posebno priljubljeno) teorijo emanacij nižje svetove razumeti kot odslikavanje višjih oziroma v urejenosti tega sveta upoštevati hierarhijo umetnosti in kreposti ter slutiti red nebesnih sfer. Skladnost svetov se izraža v popolni numerični ekvivalentnosti elementov, zato lahko nenavadno dopolnjevanje tradicionalnih elementov razložimo edinole na ta način.

Če smo vsebino vsakega posameznega lista opredelili kot enoznačno, dovolj transparentno in torej neproblematično, pa se ikonografija celote s svojo notranjo organizacijo kaže kot kompleksen odraz idej svojega časa. Mantegnov tarok ni samo enciklopedično zasnovana ponazoritev univerzuma v duhu srednjeveške tradicije, niti zgolj evokativno orodje spomina, temveč mnemotehnična igra, ki v interlacijah pretežno tradicionalnih elementov izpostavlja novo, humanistično vizijo kozmosa. To je razvidno iz vseh segmentov, najbolj pa v spremenjenem konceptu nebeške strukture. A začnimo bliže mundanemu delu sheme.

Ob površnem pogledu se lahko zdi postavitev svobodnih umetnosti nad umetnosti devetih muz s humanističnega vidika problematična, vendar je v resnici še kako razumljiva, saj je tudi humanizem koval v nebo sedem svobodnih umetnosti, ki so kljub razmahu filologije in drugih, za preporod 15. stoletja značilnih ved, ostale temelj humanistične izobrazbe. Skoraj je odveč omenjati, da je tako urejena hierarhija samoumevna tudi Nikolaju Kuzanskemu, ki zlasti aritmetiko, geometrijo in logiko postavlja v sam vrh razumske spoznave in jih razume kot najboljša orodja človeškega duha.

Neoplatonistično ozadje ikonografske zasnove izdajajo tudi kreposti s svojo umestitvijo. Visoko mesto v hierarhiji bi sicer lahko razložili z ožje krščansko doktrino, ki krepostim redno dodeljuje eminentno mesto znotraj modelov duhovnega univerzuma, vendar dejstvo, da tradicionalno sedmerico v Mantegnovem taroku uvaja trojica kozmičnih genijev, kaže, da imamo opraviti s konceptom kreposti kot kozmičnimi principi, idealnimi etičnimi načeli duhovnega ustroja kozmosa, kot jih pozna neoplatonistična filozofija. Kreposti pripadajo območju nebeškega in njim ne vladata *Chronico* in *Cosmico*, genija, katerih oblast sega le nad umetnosti tega sveta.

Največjo ikonografsko zanimivost pa predstavlja novo pojmovanje najvišjega dela hierarhije. Tako nebesne sfere niso več daljna območja oblasti nejasno definiranih planetarnih božanstev, zamenjali so jih bogovi sami, in sicer v bistveno novi vlogi - kot pomočniki Boga, posredniški soustvarjalci sveta, kot neoplatonistično pojmovani zbor božanskih entitet, ki izvajajo Božji stvarjenjski načrt. V tem je več kot očiten odmev zbora bogov, ki jih v Platonovem *Timaju* demiurg zbere okrog

sebe in jim da navodila za dokončanje svojega dela ter preda skrb nad stvarstvom in še posebej nad človeškim rodom.<sup>33</sup> Od tod njihova prominentna vloga v samem vrhu kozmične hierarhije, od tod poudarek na izrisovanju jasno zaznamovane individualne podobe vsakega od sedmih planetarnih bogov. Takšna, platonsko obarvana predstava je značilna za renesančni humanizem in je približno pol stoletja pozneje našla monumentalno slikarsko realizacijo v mozaični dekoraciji kupole kapele Chigi v cerkvi Santa Maria del Popolo v Rimu.<sup>34</sup> Če je daljni vir tovrstne predstave veliki Platon, nas seveda ne more presenetiti, da tudi Nikolaj Kuzanski zelo podobno razume vlogo planetarnih božanstev, v katerih v zadnji konsekvenci vidi različne, v mitološko oblačilo zavite aspekte Boga, ki jih v duhu Dionizija Aeropagita opredeli kot imena neizgovorljivega Božjega imena - *nomina unius ineffabilis nomini Dei*.<sup>35</sup> Z motivom prvega gibalala,

33 Cf. Pl., *Tim.*, 40 d-43 a. Adaptacija platonske vloge bogov v okviru krščanskih naziranj je toliko bolj neproblematična, ker je tudi pri Platonu razmerje med stvarnikom in njimi povsem nedvoumno opredeljeno že s prvimi besedami nagovora: „*Vi bogovi, ki izvirate iz bogov, jaz sem vaš tvorec in oče del, ki so nastala po moji volji...*”

34 Mozaiki so narejeni po Rafaelovi zasnovi iz leta 1515; za ikonografsko interpretacijo cf. *Seznec*, pp. 80-83. Seznec ob razlagi humanističnega pojmovanja planetarnih bogov navaja kot literarne vzporednice in ikonografske vire pesnitve italijanskega pisca in astrologa Lorenza Bonincontrija in Giovannija Pontana. Vpliv njunega dela tudi v primeru Mantegnovega taroka ni izključen, vsekakor pa pisca odlično ilustrirata novi koncept in vlogo planetarnih bogov, kot ga kaže predmet naše študije.

35 „*Quae quidem omnia nomina unius ineffabilis nominis complicationem sunt explicantia; et secundum quod nomen proprium est infinitum, ita infinita nomina talia particularium perfectionum complicat... quorum quodlibet se habet ad proprium et ineffabile, ut finitum ad infinitum. Deridebant veteres pagani Iudaeos, qui Deum unum infinitum, quem ignorabant, adorarunt; quem tamen ipsi in explicationibus venerabantur, ipsum scilicet ibi venerantes, ubi divina sua opera conspiciebant.*” (*De docta ignorantia* I, XXV, pp. 288-290.) Za Kuzančevo pojmovanje zvezd in planetarnih božanstev glej tudi dvanaajsto poglavje druge knjige *Učene nevednosti*.

platonске *anime mundi*, je neoplatonistična vsebina še bolj poudarjena kot s samo uporabo pojma *Prima Causa*, ki stoji namesto ožje krščanskega ekvivalenta *Deus*. Če lahko Kuzančevo naziranje o planetarnih bogovih v širših okvirih renesančnega videnja te problematike označimo zgolj kot enega od glasov, ki se zlivajo v zboru podobno mislečih, pa je v nauku o svetovni duši zagotovo ključni avtor, ne samo predhodnik florentinskega neoplatonizma druge polovice 15. stoletja, temveč pomemben tvorec humanističnega koncepta *anime mundi*, kot se odraža tudi v Mantegnovem taroku. V njegovem spisu *De ludo globi* najdemo opis svetovne duše, v katerem lahko vidimo celo neposredni vir za ilustracijo na devet-inštiridesetem listu serije: „*Vis illa mundi, quae se ipsam et omnia movet...vis perpetua quia motus rotundus et circularis omnem in se habens motum...*”<sup>36</sup> Za takšno opredelitev bi težko našli ustreznejšo likovno realizacijo, kot jo kaže *Primo Mobile* - krilata angelska figura v izrazito poudarjenem gibanju, z veliko kristalno kroglo v rokah.

V ikonografiji Mantegnovega taroka je torej razločno viden pečat neoplatonistične filozofije, v ključnih elementih, kot so desetstopenjski aplikativni model kozmosa, dvoplastnost in dvosmernost vrstenja njegovih segmentov ter pojmovanje prvega gibala, pa je razpoznaven vpliv Kuzančevega spisa *De ludo globi*. Tako kot igra, opisana v njem, govori tudi Mantegnov tarok o urejenosti univerzuma in o principih, ki mu vladajo, pa seveda o človeku, njegovem mestu v kozmosu in poti, ki

36 „...tista sila sveta, ki giblje sebe in vse ostalo... večna sila, ker je zaokroženo in krožno gibanje, ki v sebi zaobsega sleherno gibanje...” (*De ludo globi* I, p. 260) Za natančnejšo predstavitev Kuzančevega nauka o svetovni duši cf. zlasti *De docta ignorantia* II, 9 in *Idiota de mente*, pogl. XII in XIII.

vodi k iskanemu cilju. Avtor univerzuma v petdesetih slikah ostaja neznan, vendar preišljena zgradba tega imenitnega kozmografskega spomenika kaže, da je njegovega ustvarjalca navdihovala podobna misel kot pisca dialoga *O igri globusa*, misel o Božji modrosti in njeni vlogi pri nastajanju sveta, misel o igri, ki je ne smemo igrati lahkomišlno, temveč „*sic ut lusit in orbe novo Sancta Sophia Deo*”.

## LUDUS SAPIENTIÆ

### Odmevi filozofije Nikolaja Kuzanskega v ikonografiji tarokov Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza

*„Iste, inquam, ludus significat motum animae nostrae de suo regno ad regnum vitae, in quo est quies et felicitas aeterna.”<sup>1</sup>*

*Tarocchi* ali *carte da trionfi*, kakor so v renesančni Italiji imenovali tarok, je z izjemno zanimivimi podobami, ki krasijo dvaindvajset adutov, še zmeraj zelo privlačen predmet zanimanja strokovnjakov z različnih področij, pogled na rezultate dosedanjih raziskav pa kaže, da se mnjenja piscev o vsebini zgodnjih italijanskih tarokov precej razlikujejo.<sup>2</sup> Za proučevanje ikonografije zgodnjih tarokov je merodajen predvsem najbolj ohranjeni set kart, t.i. *Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza komplet*, ki nosi ime po današnjem nahajališču. Karte so namreč razdeljene med knjižnico Pierponta Morgana v New Yorku (35 kart), Akademijo Carrara v Bergamu (26 kart), 13 kart pa je v zasebni lasti družine Colleoni v Bergamu. Ročno slikane karte so delo slikarja Bonifacia Bemba in so nastale sredi 15. stoletja. Kljub številnim

1 „Pravim, da ta igra pomeni gibanje naše duše iz njenega kraljestva v kraljestvo življenja, v katerem sta večni pokoj in sreča.” (*De ludo globi I*, p. 270.)

2 Za predstavitev različnih interpretacij in kratek oris ikonografije s tezo, da dvaindvajset adutov ilustrira na platonskem mitu o duši temelječe mistično potovanje duše, glej: T. Germ, *Simbolizem Taroka: Renesančni neoplatonizem in ikonografija zgodnjih italijanskih tarokov*, ZUZ n. v. XXX/1994.



poskusom interpretacije ostaja vprašanje kompleksne ikonografije taroka do danes nedorečeno, kar ni tako nerazumljivo, kot se morda zdi, saj dvaindvajset adutov predstavlja bogat zbir simbolov, ti pa so že po svoji naravi odprti raznoterim razlagam in različnemu razumevanju. Vendar prav široka raba simbolnih podob kaže smer, v kateri moramo iskati korenine idejnega zasnutka igre, in številne neoplatonistične vsebine v ikonografiji taroka pričajo, da temeljne ikonografske premise izhajajo iz predstavnega sveta renesančnih neoplatonistov, v katerem se elementi klasične mitologije, astrologije, gnosticizma, hermetizma in misterijskih religij stapljajo z ožje krščanskimi vsebinami.

Ikonografska zasnova, ki nima pravega prednika v vsej zahodnoevropski umetnosti, kaže, da gre za izviren in dobro premišljen koncept, ki sicer ni zgrajen *ex nihilo*, saj uporablja skoraj same uveljavljene motive, le da so zbrani v navidez povsem nezdružljivi postavi, in že ob najelementarnejšem poskusu razlage postane razvidno, da je tarok skrbno pretehtan hierarhični sistem simbolnih podob, ki v svoji zgradbi sledi nekemu višjemu vsebinskemu redu. Nemogoče bi bilo namreč pojasniti ikonografsko sovisnost tako različnih motivov, kot so liki iz srednjeveške družbene lestvice (karte *Norček*, *Čarodej*, *Cesar*, *Cesarica*, *Papež*, *Papežinja* (!) in *Puščavnik*), ki jih poznamo iz najrazličnejših ikonografskih sklopov, z motivom kardinalnih kreposti (karte *Moč*, *Pravica*, *Zmernost*) in štirih poslednjih stvari (karte *Smrt*, *Sodba*, *Svet*, *Hudič*). K temu pa je treba pridati še motive na kartah *Zmagoslavni voz*, *Kolo sreče* in *Zaljubljenca* ter nenavadna motiva, ki ju prinašata karti *Obešenec* in *Stolp*. Raznolikost in navidezna nezdružljivost motivov, ki so več kot

evidentno iztrgani iz različnih ikonografskih tem, dajeta misliti, da je neznanega oblikovalca taroka zanimala le temeljna simbolna vrednost posamezne podobe, ne pa tradicionalnemu tematskemu kontekstu prilagojen pomen, in da izbira, raba ter zaporedje motivov temeljijo na kriteriju primernosti in uporabnosti za ilustriranje nove vsebine, v kateri se smiselno povezujejo. Povedano z drugimi besedami: raznoliki motivi z uveljavljenim simbolnim pomenom služijo za oblikovanje nove zgodbe.

Poglobljena analiza zgodnjih italijanskih tarokov in primerjave z nekoliko mlajšimi sorodnimi ikonografskimi sestavi, kot so znameniti *Tarocchi di Mantegna* ali firentinske *Minchiate*, pričajo, da je tarok antropocentrično zasnovan kozmografski sistem, ki v svojih večplastnih simbolnih podobah ilustrira na platonskem mitu o duši temelječi motiv mističnega potovanja duše. Zaporedje kart odraža hierarhično urejenost kozmosa in duša (*Norček*) se vzpenja k Bogu (*Svet*) po stopnicah samozavedanja, umnega hotenja, znanja, ustvarjalnosti, kreposti, ljubezni itd. Osnovno vsebino zaporedja tarokov lahko na tem mestu strnemo v nekaj stavkov.

Norček je že v srednjeveški kulturi uveljavljen simbolni lik, ki v sebi združuje različne vsebine, od usmiljenja vrednega reveža do iskrivega duhoviteža in filozofa. A ne glede na vlogo, ki jo igra, se vedno izmika iz okvira ustaljenih družbenih norm, je kot tujec na robu sveta, in čeprav z njim kar najbolj pristno povezan, vseeno ne od tega sveta. V taroku je zato posrečeno izbran simbol duše, ki je izgubila spomin na svoj pravi dom in zdaj blo-di po tujem svetu. Z znova obujenim spominom in željo po vrnitvi se *Norček* preobrazi v *Čarodeja* (I), ki je podoba renesančnega maga, utelešenje humanističnega videnja

človeka, ki s svojim znanjem in močjo suvereno obvladuje življenje in ga zavestno vodi k izbranemu cilju. *Velika svečenica* (II) simbolizira globljo vednost, ki se prebujata v duši, kadar se ta s pomočjo spomina vrača v svet uma, koder vlada božanska modrost, *Sophia* ali *Divina sapientia*, ta, ki je bila ob Bogu „od vekomaj, od začetka, ko je postavljala temelje zemlji” (Prg 8). *Cesarica* (III) je podoba vladarice, velike matere, simbol plodnosti in neizčrpne regenerativne moči življenja, obenem pa predstavlja tudi človeško ustvarjalnost, ki je odraz božanske *Dynamis*, po kateri je vse spočeto. *Cesar* (IV) je tradicionalni lik vladarja, posebljen je ideje cesarstva, simbol urejenosti, reda in varne trdnosti tega sveta, iz katerega se lahko duša reši šele, ko spozna zakonitosti njegovega obstoja - mu zavlada, a se obenem že obrača drugam. *Papež* (V) je modri posrednik med svetno in božansko hierarhijo, *Vicarius Dei* in *Pontifex maximus*, ki je kot most med dvema svetovoma. V karti *Zaljubljenca* (VI) je ilustrirana znana tema o posvetni in božanski ljubezni, preizkušnja, v kateri mora duša izbrati med klicom Božje ljubezni in slastjo zemeljske strasti srca, ki je le posnetek prve. *Zmagoslavni voz* (VII) je podoba slave in zmago-slavja, ki ju svet ponuja svojim ljubljencem. A blesk posvetne slave je minljiv in obvladovanje sveta, v katerega je bilo vloženo toliko truda, ni končni cilj, temveč le ena od postaj na velikem potovanju. Resnična slava je drugje in do nje vodi pot kreposti ter globljega uvida v skrivnosti življenja. To stopnjo ponazarja *Pravica* (VIII), ki ni samo simbol pravičnosti, ampak predstavlja tudi prizadevanje za dosego resnice, katere braniteljica je pravičnost. V luči iskanja globlje resnice se rodi spoznanje, da je pravi svet treba iskati v sebi. Odpoved svetu in poglabljanje

vase simbolizira *Puščavnik* (IX), ki je podoba od sveta odmaknjene in vase iščočega asketa. Z zavračanjem zemeljskih želja se razblini megla zmot in zgrešenih iluzij, pred popotnikovimi očmi pa se pokaže usoda, ki kraljuje vsemu minljivemu. *Kolo sreče* (X) je klasični simbol nestanovitnosti in spremenljivosti vsega, kar je podvrženo oblasti Fortune, ter je s tem podoba usode, v katero je ujeta duša, dokler se ne osvobodi vseh zemeljskih vezi. To je stopnička, na kateri se začne končni spopad med duhom in telesom, običajno predstavljen s podobo žene, ki zmaguje nad levom, na karti *Moč* (XI). Človeški duh, ki je zmagal nad telesom in se ne meni več za njegove tegobe, je ilustriran z *Obešencem* (XII). Slednji prostovoljno kaznuje svoje telo, gleda okrog sebe iz nove perspektive (na glavo obrnjene perspektive obešenca) in se zazira v drugačni svet. *Smrt* (XIII) slika mistični prehod iz enega sveta v drugega ter pomeni konec starega in začetek novega. A pred vzponom v območje svetlobe je treba mimo vladarja teme in vsega pozemskega zla, ki ga pooseblja *Hudič* (XV). V tej najtežji preizkušnji je duši v pomoč *Zmernost* (XIV), ki ni le znana krščanska krepost, temveč hkrati podoba umerjenosti, ravnovesja in iz tega porojenega notranjega miru, kateremu ne smrt ne sam *prince du monde* ne moreta do živega. Podirajoči se *Stolp* (XVI) je hudičevo kraljestvo, ki se ruši in razblinja pred očmi duše. S tem se začne tretji del potovanja - pot v območje nebesnih sfer, mistični *raptus animae*, milostno dviganje v svet luči. *Zvezda* (XVII) je simbol upanja, Danica, ki naznanja novo jutro in razsvetljuje pot v nebesna prostranstva. Svetloba *Lune* (XVIII) je še močnejša, a ker je njen sij le odsev sonca, se duša ne sme ustaviti v njeni sferi. *Sonce* (XIX), simbol življenja, podarjajoče

luči, ki prihaja od Boga, je obenem luč resnice, in njegov gorki sijaj vodi v poslednje očiščenje in najvišje spoznanje, ki ga simbolizira *Sodba* (XX). To seveda ni poslednja sodba, o kateri govori krščanstvo, temveč samo vstajenje – v platonskem duhu razumljena vrnitev v svet uma, ki ga predstavlja *Svet* (XXI), zadnja karta taroka.<sup>3</sup>

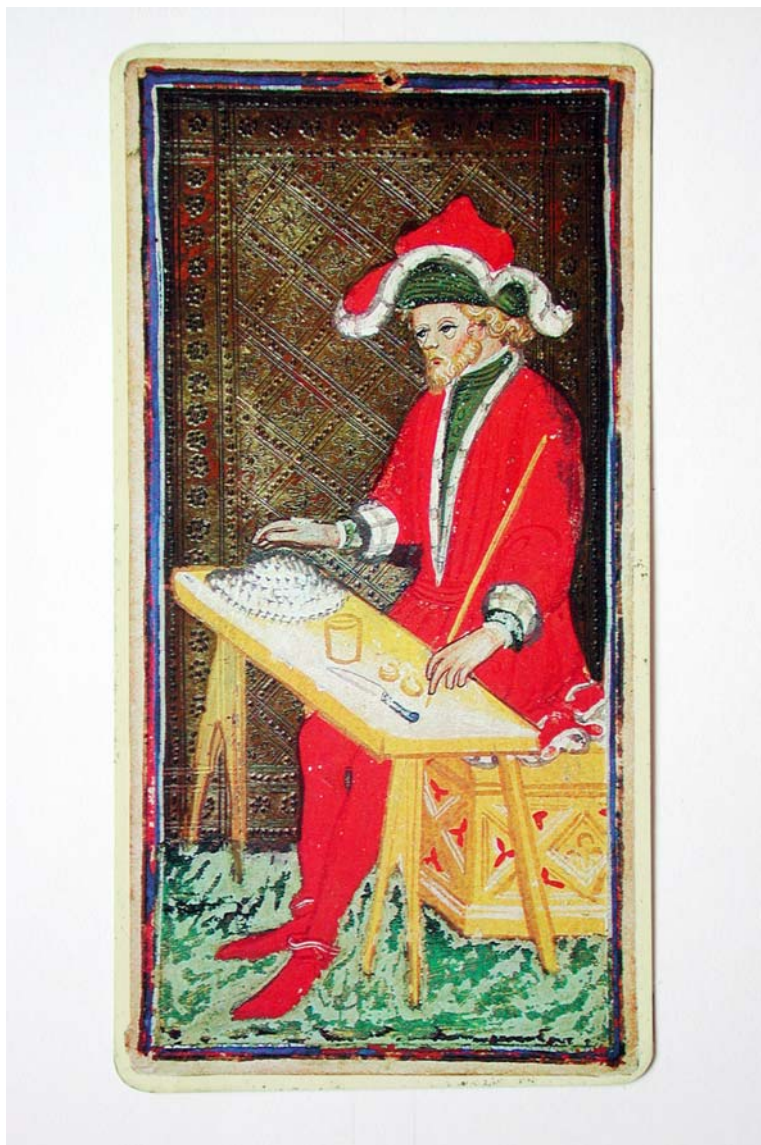
V pogledu vsebine *trionfov* torej velja pritegniti piscem, ki so že pred časom izrazili mnenje, da je treba ikonografsko zasnovo taroka iskati v sinkretizmu renesančnega neoplatonizma,<sup>4</sup> vendar je treba opozoriti, da ima teorija kljub svoji prepričljivosti tudi šibko točko – precejšen časovni razkorak med razcvetom italijanske neoplatonistične filozofije v drugi polovici 15. stoletja in nastankom taroka, ki pada nekako v leta okrog 1440, ostaja v vseh dosedanjih obravnavah nezadovoljivo pojasnjen. Vsekakor bi konec tridesetih in v začetku štiridesetih let 15. stoletja med Italijani zaman iskali vidnejšega filozofa, ki bi dovolj širokopotezno obudil in aktualiziral „novo“ filozofijo, dasiravno so bili s ponovnim odkritjem Platona in vse številnejšimi prevodi njegovih spisov temelji njenega preporoda že trdno postavljeni. Dosedanja iskanja „ustrezne“ zgodovinske osebnosti se tako izgubljajo v meglenih omembah neopredeljenih „predhodnikov Marsilia Ficina in Giovannija Pica della Mirandola”.

- 3 Za natančnejšo predstavitev mističnega potovanja duše kot osrednjega motiva taroka, z ustrezno ikonografsko analizo kart, glej: Germ, *Simbolizem taroka* (diplomska naloga, 1992) in *Humanistične teme v ikonografiji taroka* (magistrska naloga, 1994), oboje na oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani.
- 4 Cf. M. Dummett, *The Game of Tarot*, London 1980, G. Berti/P. Marsilli/A. Vitale, *Tarocchi: Le carte del destino*, Faenza 1988, R. Klein, *Les Tarots Enlumnés du XVe Siecle, L'Oeil*, January 1967, G. Moakley, *The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo*, New York 1966, J. Shephard, *The Tarot Trumps: Cosmos in Miniature*, Wellingborough 1985.



**Il Matto - Norček**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)



**Il Bagatello - Čarodej**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)





**La Papessa - Papežinja**

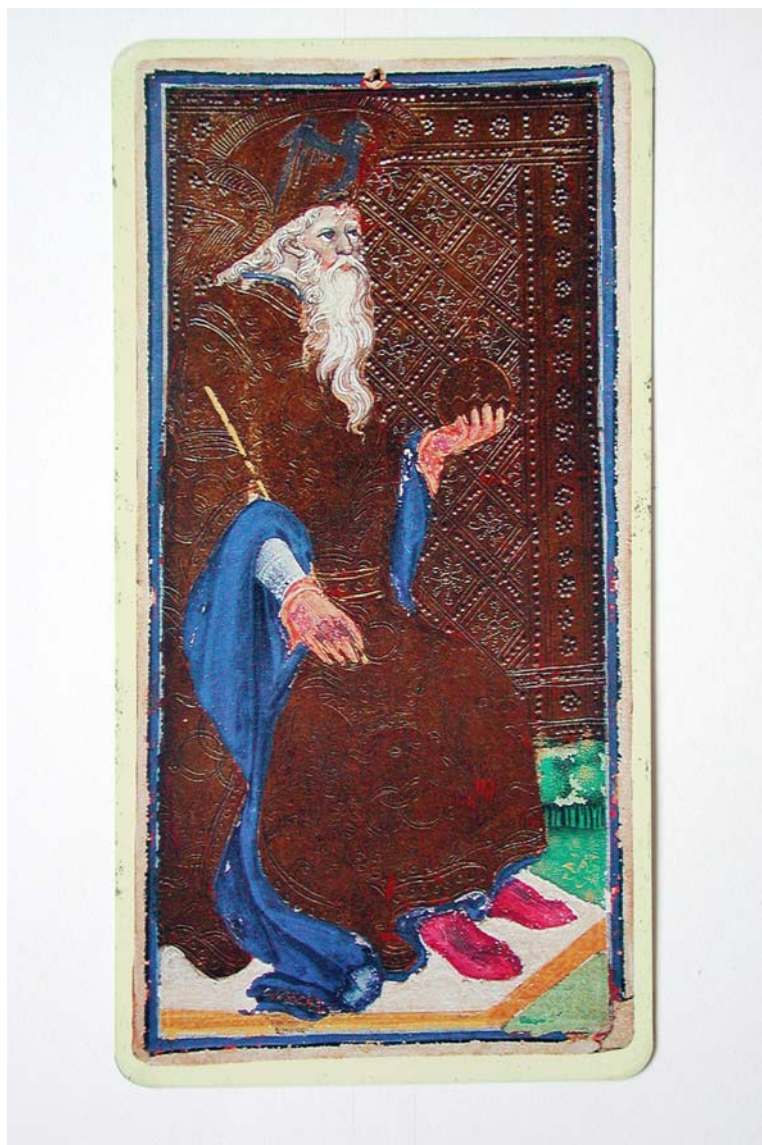
Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)





**L' Imperatrice - Cesarica**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)



**L' Imperadore - Cesar**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)



**Il Papa - Papež**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)





**L' Amore - Zaljubljenca**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)



**Il Carro triumphale - Zmagoslavni voz**  
Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)



**La Giustizia - Pravica**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)





**Il Gobbo - Puščavnik**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)



**La Ruota - Kolo sreče**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)





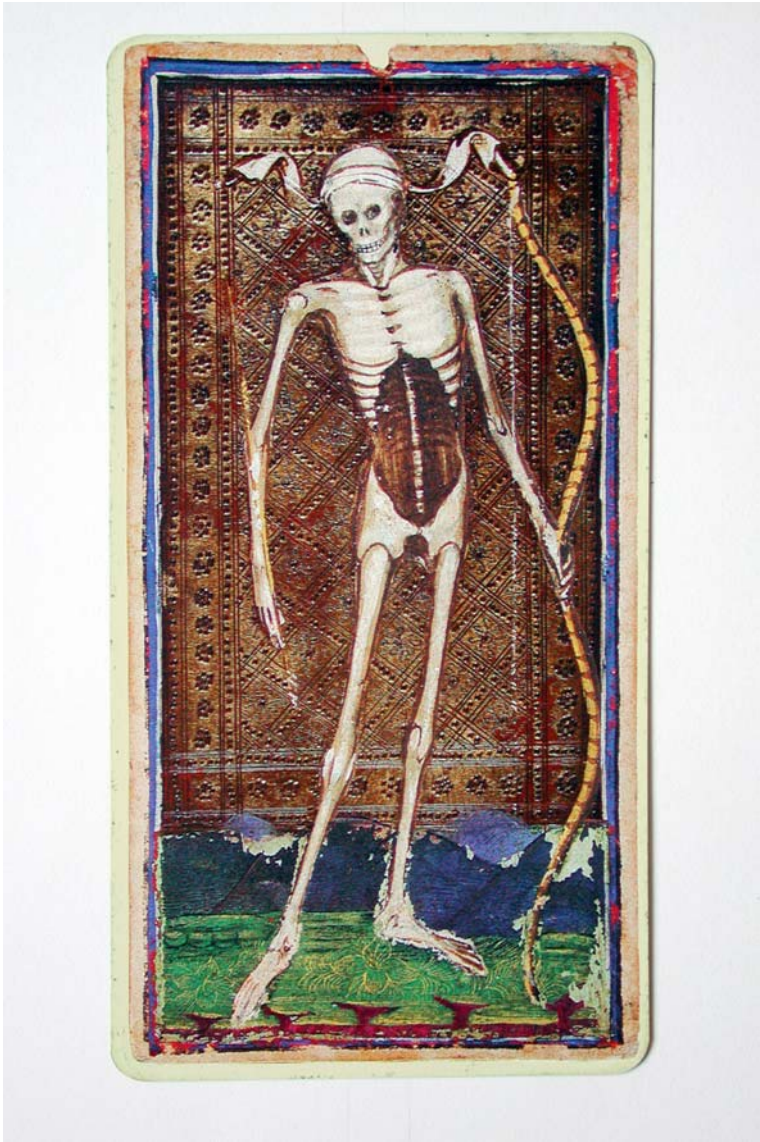
**La Fortezza - Moč**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)



**L' Impiccato - Obešenec**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)



**La Morte - Smrt**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)





**La Temperanza - Zmernost**  
Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)



**La Stella - Zvezda**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)



**La Luna - Luna**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)





**Il Sole - Sonce**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)



**L' Angelo - Sodba**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)





**Il Mondo - Svet**

Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza (faksimile)

Italijansko poreklo taroka je očitno pritegnilo vso pozornost piscev in širši pogled na razvoj platonske filozofske struje zastrlo do te mere, da so spregledali filozofa, ki je prav v teh letih postavil pomemben mejnik v njenem razvoju. Beseda je seveda o Nikolaju Kuzanskem, vodilnem platoniku 15. stoletja, ki se je mudil v Italiji prav v času, ko se je rodila ideja o igri *trionfov*. Še več: bival je prav v Ferrari, mestu, kjer je tarok prvič zgodovinsko dokumentiran in kjer so znamenite igralne karte najverjetneje tudi nastale. Vsekakor si je treba zgodovinske okoliščine, v katerih je nastal tarok, nekoliko pobliže ogledati, saj so ključnega pomena za tezo o Kuzančevem vplivu na njegovo oblikovanje.

Priznati moramo, da se natančen odgovor na vprašanje, kdaj in kje se je oblikoval tarok, zaradi pomanjkanja arhivske dokumentacije in nedorečene datacije najstarejših ohranjenih kompletov taroka še zmeraj izmika, rezultate dosedanjih raziskav pa lahko povzamemo v enem samem stavku: taroki ali *carte da trionfi*,<sup>5</sup> kakor jih imenujejo prvi zapisi, so nastali nekako v drugi četrtini 15. stoletja, nekje v severni Italiji. Že dlje časa znani arhivski viri, ki govorijo o zgodovini taroka,<sup>6</sup> in kritična primerjava datacij najzgodnejših kompletov, pa

- 5 V najstarejših zapisih so taroki imenovani tudi *carte da triumph* oziroma *triumphi*. Ime taroki (*tarocchi*, ednina *tarocco*) se pojavi šele v 16. stoletju, prvič v delu Francesca Bernija *Capitolo del Gioco della Primiera* iz leta 1526. (G. Bertoni sicer omenja vpis v *Registro di Guardaroba* dvora v Ferrari, kjer naj bi bil za leto 1516 vpisan izdatek za „*para de tarocchi*“, vendar podatek ni zanesljiv; cf. G. Bertoni, „*Tarocchi Versificati*“, *Poesie leggende costumanze del medio evo*, Ferrara 1550, (ponatis Modena 1917).
- 6 Najpopolnejši in najpreglednejši seznam arhivskih virov, ki se nanašajo na zgodovino taroka, je objavljen v enciklopediji taroka: Kaplan R. Stuart, *The Encyclopedia of Tarot*, U. S. Games Systems Inc., Vol. I, New York 1978, *The Encyclopedia of Tarot*, U. S. Games Systems Inc., Vol. II, New York 1986, in *The Encyclopedia of Tarot*, U. S. Games Systems Inc., Vol. III, New York 1992.

se pokažejo v novi luči, če v obravnavo problematike vključimo ikonografski vidik.

Oglejmo si najprej na kratko ključne podatke, ki jih prinašajo arhivski viri. Tarok je prvič omenjen v računski knjigi dvora v Ferrari, kjer je z datumom 28. 7. 1442 zabeležen izdatek za „*pare uno de carte da trionfi*”. Karte so torej nastale pred letom 1442, ko si jih je zaželel ferrarski knez Lionello d’Este, kar pušča odprta vrata vsem, ki še pišejo v duhu romantične teze o taroku kot najstarejših igralnih kartah, kakor tudi tistim, ki bi radi njegov nastanek postavili v čim zgodnejši čas. Kmalu po letu 1442 se zapisi, v katerih je omenjen tarok, pomnožijo. V že omenjeni računski knjigi sledijo vpisi, ki za leta 1452, 1454 in 1461 poročajo o novih izdatkih za očitno vse bolj priljubljene karte. Skoraj sočasna so poročila z milanskega dvora, le da so ta za zgodovino taroka še pomembnejša, saj so se ohranili prepisi pisem, v katerih vojvoda Francesco Sforza osebno naroča dva kompleta trionfov. Prvo pismo je datirano z 11. 12. 1450:

*Antonio Trecho texaurario*

*„Voliamo, subito ricevuta questa, per uno cavallaro ad posta, ne debbi mandare doe para de carte de triumphhi, della più belle poray trovare; et non trovando dicti triumphhi, voglie mandare doe altre para de carte da giocare, pur delle più belle poray havere. Quale fa che habbiamo qui domenica per tutto el di, che sera adi xiiij del presente.*

*Data laude, die xj decembris 1450.*

*Fancesco Sfortia Vicecomes manu propria subscripsit.”*

*Cichus*<sup>7</sup>

7 Citirano pismo Francesca Sforze je ohranjeno v prepisu njegovega tajnika F. Simonetta, ki se je podpisoval s Cichus, in ga čuvajo v Archivio di Stato v Milanu. Objavljeno v: *Archivio Ducale Sforzesco, Registri delle Misive, Vol. II/4, Milano 1982*. Fotoreprodukcijo prinaša tudi omenjena enciklopedija taroka, cf. supra.

Iz pisma lahko razberemo, da milanski vojvoda ne naroča kart, temveč pošilja ponje in jih hoče imeti v dveh dneh, kar pomeni, da so morale biti na razpolago in takoj dosegljive. Iz pristavka „*delle più belle poray trovare*” je razvidno, da je imel zakladnik očitno na voljo več kompletov, in po tem sodeč je bil tarok sredi stoletja vsaj v aristokratskih krogih dovolj razširjena igra. Pravilno predstavo pa otežuje obskurni stavek „*non trovando dicti triumpho...*” Knez torej v trenutku, ko pošilja po karte, upošteva možnost, da zakladnik ne bo našel željenih tarokov. Kako razumeti ta pridržek? Je mogoče celo mišljeno, da je taroke treba šele kupiti? To bi pomenilo, da so bili taroki sredi 15. stoletja sicer redko, a vendar že tržno blago, kar pa se ne zdi posebej verjetno. Ali pravkar ovenčani vladar Milana predvideva, da zaradi kakih „posebnih razmer” zakladnik v tako kratkem času ne bo mogel najti dveh najlepših kompletov, ki se (z drugimi) že nahajata v njegovi posesti? Tako se vsaj zdi, če upoštevamo tudi vsebino drugega pisma, datiranega s 15. 12. 1450, v katerem se vojvoda zakladniku zahvaljuje za prejete igralne karte in še enkrat prosi, naj mu pošljejo željene taroke.<sup>8</sup> Dilemo rešujejo najstarejši ohranjeni taroki, ki so (z eno samo izjemo) povezani z imenom Francesca Sforze - na njih se pojavlja vsaj po eno od njegovih heraldičnih znamenj. Če k temu dodamo

8 V tem pismu med drugim beremo: „*Havimo propterea recepti de la carte da giocare et se ne contentemo bene, ma voliamo, quanto più presto sia possibile, tu ce mandì l'altro paro delle fructe quale ce hay mandato amorevolmente...*” Vojvoda torej ni prejel taroka, temveč le navadne igralne karte, zato nujno prosi, naj mu čimprej mogoče pošljejo željena dva kompleta. (Beseda „*fructe*” je najverjetneje pisarski spodrselaj prepisovalca, saj je iz konteksta razvidno, da bi na tem mestu moralo stati „*carte*”.) Izraz „*tu ce mandì*” (pošlji, izroči) znova potrjuje vtis, da se karte že nahajajo v knežji posesti. Pismo hrani ista ustanova in je prav tako objavljeno v *Registri delle Misive, Vol. II/4*, cf. supra.

še politične razmere tistega časa v Milanu - Sforza si je vojvodski prestol, ki mu ga je za doto prinesla Bianca Maria Visconti, priboril šele z zavzetjem Milana 26. februarja 1450 in ukinitvijo triletne anarhične vlade Ambrozijanske republike -, se zdi povsem verjetno, da je bilo premoženje, ki ga je moral leta 1448 pustiti za sabo, v bolj ali manj neurejenem stanju.<sup>9</sup>

Heraldična znamenja Viscontijev in Francesca Sforze najdemo kar na petnajstih (fragmentarno ohranjenih) kompletnih taroka, ki so danes opredeljeni kot „taroki Visconti-Sforza”.<sup>10</sup> Ikonografija kart je v osnovi enotna, stilne razlike pa pričajo o precejšnjem časovnem razponu, v katerem so nastajale. Po umetniški vrednosti, kvaliteti izdelave in ohranjenosti izstopajo trije kompleti:

1. *Brera-Brambilla*, ki ga hranijo v milanski Breri, šteje 48 kart, od tega le dva taroka (taroka v ožjem pomenu besede, t. j. *aduta*).

2. *Cary-Yale*, hranjen na univerzi Yale v New Havenu (The Beinecke Rare Book and Manuscript Library), šteje 67 kart, od tega enajst tarokov.

3. *Pierpont Morgan-Bergamo*, ki je razdeljen med knjižnico Pierpont Morgan v New Yorku (35 kart) in Akademijo Carrara v Bergamu (26 kart), medtem ko je trinajst

9 Ob smrti Filippa Marie Viscontija, ki je umrl brez moškega dediča, Francescu Sforzi kljub dediščini, zagotovljeni s poroko, ni uspelo zavladati Milanu. Računajoč na ugodno priliko se je nekaj časa kot vrhovni vojaški poveljnik udinjal novonastali Ambrozijanski republiki, ko pa so ga hoteli spodnesti, je 1448 prestopil na beneško stran. Benečani so mu za vojaško pomoč v boju proti Ambrozijanski republiki obljubili suvereno oblast nad milanskim vojvodstvom. Milano se je februarja 1450 predal Sforzi, ki je s kronanjem 22. marca 1450 končno uveljavil pravico do vojvodskega prestola. Za zgodovino Milana v 15. st. cf. mdr.: L. Collison-Morely, *The Story of Sforzas*, London 1933.

10 V skupini tarokov Visconti-Sforza je zaenkrat registriranih 271 kart, ki jih hranijo različni muzeji in zasebni zbiralci. Za strnjeno informacijo cf. Kaplan, *Encyclopedia*, Vol. I. in II.

kart v zasebni lasti družine Colleoni iz Bergama. Od popolnega kompleta oseminsedemdesetih kart manjkajo le štiri, od tega dva taroka.

Fragmentarni ostanki preostalih kompletov so praviloma slabše umetniške vrednosti in izdajajo svojo odvisnost od zgoraj naštetih, še posebej od najbolje ohranjenega niza *Pierpont Morgan-Bergamo*. Vsi trije kompleti so ročno slikani in brez dvoma narejeni po naročilu, o čemer pričajo grbovna znamenja in devize milanskih vojvod Visconti in Sforza. Strokovna javnost se danes strinja, da so kompleti delo Bonifacia Bemba, slikarja in miniaturista iz Cremona, odprto pa ostaja vprašanje datacij, ki nihajo med leti 1428 in 1460.<sup>11</sup> Ohranjeni taroki torej ne puščajo nobenega dvoma: milanski vojvoda svojega zakladnika nikakor ni pošiljal po nakupih, temveč je samo prosil, naj mu pošljejo dva kompleta, ki sta se z drugimi že nahajala v njegovi zbirki kart, narejenih po njegovem naročilu.

Stilne razlike med naštetimi kompleti kažejo, da je *Pierpont Morgan-Bergamo* najmlajši med njimi, saj ga odlikuje precejšen napredek v slikarski spretnosti, pa tudi umetniški izraz je bolj izbrušen. Vsaj nekaj let umetnikovega razvoja loči imenovani komplet od prvih dveh. Ta sta namreč nekoliko manj odlična in ne premoreta

11 Taroke Visconti-Sforza je Bonifaciju Bembu prvi pripisal že Roberto Longhi leta 1928 („*Me pinxit*”. *I resti del polittico di Cristoforo Moretti, La restituzione di un trittico d’arte cremonese*, v: *Pinacotheca* I, pp. 17-33 in 55-87) in danes ni več sporna, medtem ko se zaradi pomanjkljive dokumentacije datacije oblikujejo na osnovi heraldičnih znamenj, ki se pojavljajo na tarokih. Treba je povedati, da je bilo šest adutov (*Moč, Zmernost, Zvezda, Luna, Sonce in Svet*) izgubljenih (?) in nadomeščenih že v 15. st. Novi aduti so delo neznanega ferrarskega mojstra in so nastali ok. leta 1480; cf. *Klein*.

tako mehke, elegantne lepote v oblikovanju figur, s katero se ponaša najmlajši niz. Stilne razlike med njima so manjše, zato sta morala nastati kmalu drug za drugim; vsekakor je med njuno izdelavo krajši časovni interval. Na vprašanje, kateremu kompletu pripada časovni primat, odgovarjajo umetnostni zgodovinarji in poznavalci zgodnjih italijanskih tarokov različno. Ob pozornem pregledu kart velja pritegniti mnenju Ronalda Deckerja, ki pravi, da hrani najstarejši komplet milanska Brera.<sup>12</sup> Poteza čopiča je resnično malo manj večča in slikarska dikcija za spoznanje trša kot pri figurah na kartah *Cary-Yale*. Razlike govorijo samo o zaporedju, v katerem so trije kompleti nastali, ne pa tudi o natančnem času nastanka. Tega večina avtorjev določa na osnovi heraldičnih znamenj in ob predpostavki, da so dragoceni, ročno slikani kompleti tako odlične izdelave praviloma nastajali ob posebnih priložnostih.<sup>13</sup> Tako se je oblikovalo kar nekaj nasprotujočih si teorij o možnih datumih nastanka posameznih kompletov. Spet sta problematična prva dva. Za taroke *Pierpont Morgan-Bergamo* se običajno navaja leto 1450 - izdelali naj bi jih ob proslavitvi kronanja Francesca Sforze za vojvodo Milana. Seveda se

12 Ronald Decker, eden vodilnih poznavalcev zgodnjih italijanskih tarokov, postavlja kronološko zaporedje Brera-Brambilla, Cary-Yale, Pierpont Morgan-Bergamo, pri čemer prvi komplet datira v leto 1445. Cf. R. Decker, *Two Tarot Studies Related*, v: *The Journal of The Playing Card Society*, Birmingham 1975, Vol. III, št. 4, pp. 13-20 in Vol. IV, št. 1. pp. 46-52.

13 Heraldična znamenja na kartah so za datiranje le delno uporaben indikator, saj je Francesco Sforza prevzel grbovna znamenja Viscontijev in jih pridružil svojim (trije prepleteni prstani, vodnjak), ki se prvič pojavijo na kompletu Cary-Yale (samo vodnjak). Komplet je lahko potemtakem nastal šele po poroki z Bianco Mario Visconti 1441, verjetneje pa po 1444, ko je bilo na turnirju ob rojstvu prvega sina in dediča Francescu Sforzi prvič dovoljeno uporabiti Viscontijev grb. Večje število Sforzevih znamenj na kompletu Pierpont Morgan-Bergamo podpira tezo, da je ta nastal šele po kronanju leta 1450.

tudi tu ponujajo različne letnice: 1441 (poroka Francesca Sforze z Bianco Mario Visconti), 1444 (rojstvo prvega sina in dediča Galeazza Marie Sforze) in 1460 (deseta obletnica kronanja). Vsekakor je komaj verjetno, da bi bil kateri od kompletov nastal pred letom 1440, saj je bil Bonifacio Bembo (ok. 1420-1477) v tem času star šele dvajset let. Čeprav dopustimo možnost, da se je Bembo umetniško izoblikoval sorazmerno zgodaj in si kmalu pridobil določeno veljavo, se zdi skoraj nemogoče, da bi lahko dobil tako pomembno naročilo bistveno prej. (Premikanje hipotetične letnice rojstva Bonifacia Bemba v zgodnejši čas tudi ni posebej upravičeno in ga zavrača večina umetnostnih zgodovinarjev. Tisti, ki kot Germano Mulazzani verjamejo, da je bil Bembo rojen že okrog 1410, za to ne morejo ponuditi nobenega prepričljivega dokaza.)<sup>14</sup> Nasprotno: raziskave so pokazale, da lahko Bembovemu umetniškemu ustvarjanju sledimo v dokaj sklenjeni črti od leta 1442 naprej, medtem ko zaenkrat ni znano nobeno delo, ki bi ga lahko postavili pred ta čas.<sup>15</sup> Najzgodnejše delo, iniciale horarija iz leta 1442, ki ga hranijo v Biblioteci Comunale v Mirandoli, kaže figure, katerih obrazni tip je presenetljivo podoben tistemu, ki ga poznamo s kart, in je stilno najbliže

14 Cf. M. Germano, *I Tarocchi Viscontei e Bonifacio Bembo*, Milano 1981.

15 Cf. G. Moakley, *The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo for the Visconti-Sforza Family*, New York 1966, in K. R. Stuart, *The Encyclopedia of Tarot*, Vol. II, New York 1986, pp. 120-140; prinaša tudi pregleden seznam študij o Bonifaciu Bembo; med pomembnejšimi: A. C. Quintavalle, *I Problemi bembeschi a Monticello d'Ongina*, v: *Arte Antica e Moderna* 21 (jan.-mar. 1963), pp. 46-51; F. R. Pesenti, *Per una nuova interpretazione di Bonifacio Bembo*, v: *Arte Antica e Moderna* 21, pp. 36-46; S. Bandera, *Persistenze tardogotiche a Cremona...*, v: *Paragone* 28 (1977), pp. 34-72; C. L. Raghianti, „*Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento*,” v: *Critica d'arte*, ser. III, 8 (1949), pp. 288-300.



kompletu *Cary-Yale*.<sup>16</sup> Drugo izjemno pomembno delo predstavljajo ilustracije rokopisa z zgodbo Lancelota z jezera, hranjenega v Biblioteci Nazionale v Firencah.<sup>17</sup> Spretna, hitra poteza, finesa risbe, eleganca figur in njihova živa gestikulacija pričajo o precejšnjem napredku Bembovega umetniškega izražanja. Stil je blizu stopnji, ki jo predstavljajo karte kompleta *Pierpont Morgan-Bergamo*, ponavljanje nekaterih formalnih in kompozicijskih rešitev pa kaže, da so karte nastale nekoliko kasneje. Rokopis je datiran z 20. 7. 1446, iz česar sledi, da sta prva dva kompleta nastala pred letom 1446, tretji pa malo za tem. Na osnovi do zdaj znanih podatkov o tarokih Visconti-Sforza lahko povzamemo, da sta kompleta *Brera-Brambilla* in *Cary-Yale* najverjetneje nastala v začetku štiridesetih let 15. stoletja, *Pierpont Morgan-Bergamo* pa v drugi polovici ali ob koncu štiridesetih. S potrebnim pridržkom do uveljavljene prakse bi smeli nastanek tarokov povezati s tremi pomembnimi dogodki v življenju Francesca Sforze: prvi komplet naj bi obeležil njegovo poroko z Bianco Mario Visconti leta 1441, drugi rojstvo sina in dediča Galeazza Marie Sforze leta 1444 in tretji njegovo kronanje za milanskega vojvodo 1450.

Iz tega kratkega pretresa vprašanja datacije najstarejših ohranjenih tarokov sledi, da noben doslej znani komplet ni nastal pred letom 1440, kar je čas, ki približno sovпада s prvo omembo v arhivskih virih. Seveda je imenitna igra kart utegnila in celo morala nastati nekoliko prej,

16 Gre za devet bogato izdelanih inicial, okrašenih z dopasnimi figurami. Atribucijo je postavil Carlo L. Ragghianti v članku „*Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento*,“ v: *Critica d'Arte*, seria III, 8 (1949), pp. 288-300.

17 Biblioteca Nazionale, Codex palatino 556. Cf. N. Rasmø, „*Il codice palatino 556 e le sue illustrazioni*“, v: *Revista d'Arte* XXI, series II (1939), pp. 245-280.

vendar izjemno dragocena izdelava prvih kompletov in naročila iz tako odličnih hiš, kot sta Visconti-Sforza in Este, pričajo, da je morala biti igra cenjena novost ter zato posebej privlačna za visoke naročnike. Pot k odgovoru na vprašanje o nastanku taroka pa kaže tudi njegova ikonografija, ki se razkriva kot kompleksen izraz idej in vsebin renesančnega neoplatonizma. Idejni koncept, struktura in vsebina govorijo, da je tarok kozmografski sestav, ki v jeziku vizualnih simbolov ilustrira neoplatonistično videnje kozmosa in njegovega človeškega pendanta - mikrokozmosa, pri čemer je osnovni motiv, ki se razvija v sosledju dvaindvajsetih adutov, na platonskem mitu temelječe mistično potovanje duše.

Italijanski neoplatonizem se je razvijal v prvi polovici 15. stoletja in dosegel vrh z Marsiliem Ficinom in Giovannijem Picom della Mirandola v drugi polovici stoletja, ko je večina vsebin, ki jih prepoznamo v taroku, dosegla zrelost in se dokončno izoblikovala. V skladu s tem bi pričakovali, da je tudi tarok nastal v drugi polovici stoletja. Kot je znano, temu ni tako. Treba bi bilo torej opredeliti zgodnejšo stopnjo v razvoju in popularizaciji renesančnega neoplatonizma, stopnjo, ki dopušča verjetnost oblikovanja tako bogate ikonografske podobe, kot jo kaže tarok.

Razvoj omenjene filozofije v prvi polovici 15. stoletja je zaenkrat še preslabo raziskan, da bi lahko z gotovostjo določili pravi zgodovinski trenutek, vsekakor pa ga je treba iskati čim bliže sredini stoletja in ne pred prevodom temeljnih Platonovih del v latinščino. Že pred Ficinovim prevodom Platonovega opusa je bilo v prvih tridesetih letih 15. stoletja prevedeno večje število njegovih spisov. Tako so prevodi *Države*, *Zakonov*, *Faidra*,

*Gorgia*, *Lisisa* in *Apologije* dopolnili do tedaj sila skromno poznavanje Platonovega dela (do 12. st. je bil v latinščino preveden samo *Timaj*, v 12. st. sta bila sicer prevedena še *Faidon* in *Menon*, ki pa vse do 15. st. nista naletela na večji odziv).<sup>18</sup> Težko bi si predstavljali primernejši čas, kot sta bili koncilski leti 1438/39. Na koncilu v Ferrari in Firencah so se zbrali vodilni intelektualni krogi Vzhoda in Zahoda - Grčije, Italije in nemških dežel. Izbrani krog cerkvenih knezov se je ukvarjal z neoplatonistično filozofijo, ki je v tem plodnem srečanju in neposredno za njim doživljala prvi veliki razcvet (v času renesanse). Eden največjih predstavnikov - Nikolaj Kuzanski, ki je kot član papeškega poslanstva leta 1437 potoval v Carigrad ter v začetku naslednjega leta pripeljal na pogajanje v Ferraro bizantinskega cesarja z najvišjimi cerkvenimi dostojanstveniki Vzhoda - pravi, da se mu je prav na tej poti izoblikoval zasnitek njegovega najpomembnejšega filozofskega dela, *Učene nevednosti*.<sup>19</sup> Šele s Kuzanskim, ki je pomembno zaznamoval razvoj neoplatonizma v Italiji, je ta filozofija doživela pravi preporod: v njegovi izvirni misli sta srednjeveška tradicija in obujena antična dediščina dobili novo, celovito in v marsičem izvirno nadgrajeno podobo. Kuzanski se je z italijanskimi humanisti (ki so bili večinoma privrženci platonske filozofske tradicije) resda seznanil že v času študijskih let v Padovi ter na koncilu v Baslu, vendar so bili stiki v letih ferrarškega koncila odločilnega pomena, saj so prav takrat

18 Za prevode Platona v prvi polovici 15. st. cf.: E. Garin, *Ricerche sulle traduzioni di Platone nella prima metà del sec. XV*, v: *Medioevo e Rinascimento: Studi in onore di Bruno Nardi*, I, (Firence 1955), pp. 339-374.

19 *De docta ignorantia*, končana 12. 2. 1440; o navdihu piše v pismu kardinalu Julianu Cesariniju na koncu tretje knjige (*Doc. ign. III, Epistola auctoris ad Dominum Iulianum Cardinalem*).

zorele misli za oba filozofska prvenca (poleg najbolj znanega dela *De docta ignorantia* še spis *De coniecturis*), ki sta, kot je dobro znano, posvečena italijanskemu prijatelju, kardinalu Julianu Cesariniju. Priprave na cerkveni zbor v Ferrari 1437, pogajanja v Carigradu, predkoncilska srečanja v letu 1438 idr. - to je bil razgiban čas, poln priložnosti za izmenjavo mnenj, stališč in znanja, čas, ko so se oblikovala nova gledanja in ideje, ki, kot dokazuje razcvet italijanskega neoplatonizma, niso ostale brez odziva.

Smemo potemtakem v igri *trionfov* videti odmev tega intelektualnega vrenja? Platonske in neoplatonistične teme o strukturi univerzuma, zrcaljenju makrokozmosa v mikrokozmosu, novo vrednotenje človeka, njegovega mesta in vloge v svetu, mit o duši in njeni poti spoznave, ki jih prepoznamo v ikonografiji taroka, so zaznamovale filozofsko razmišljanje dobe in našle najbogatejši izraz prav v delu Nikolaja Kuzanskega. Dodajmo k temu še njegovo pojmovanje simbola in simbolnega mišljenja kot edinega možnega načina za umevanje najvišjih filozofskih resnic ter predvsem njegovo misel o igri, s katero lahko na simbolni način izrazimo bistvo neke filozofije, pa bo odgovor slejkoprej pritrديلen. Misel, da so se med dolgimi in utrudljivimi pogajanja najduhovitejši udeleženci koncila kratkočasili z novo igro, vredno svojih avtorjev, je zelo privlačna, a resnici na ljubo ne posebej verjetna in vsekakor skrajno težko dokazljiva.<sup>20</sup> Vendar je navzočnost moža, ki se mu je porodila izvirna ideja o takšni igri, pomenljiva, in zaradi vloge, ki jo je Kuzanski

<sup>20</sup> V virih, ki zadevajo priprave na potek koncila, kakor tudi v poročilih o vsebini pogovorov in pogajanj (viri in reference so objavljeni v *Concilium Florentinum documenta et scriptores*, ki jih izdaja Pontificium institutum orientalium studiorum v

odigral v preporodu neoplatonizma, sta njegovo bivanje v Ferrari in prva omemba taroka vsega štiri leta kasneje videti kot členu iste verige.

Iz tega vidika dobijo tudi arhivski viri in datacije najstarejših ohranjenih tarokov novo vrednost - pokaže se, da časovno sovpadanje (1442 in zgodnja štirideseta leta 15. stoletja), s katerim je postavljena ločnica *ante quem*, ni naključno, temveč odvisno od skupnega zgodovinskega trenutka, ki sploh šele omogoča nastanek taroka in pomeni datum *ante quem non*. V luči ikonografije se torej do zdaj znani podatki tako skladno dopolnijo, da lahko nastanek taroka z veliko mero zanesljivosti postavimo v čas okrog leta 1440, zgodovinske okoliščine pa kažejo, da se je oblikoval v humanističnem krogu Ferrare. K temu nas ne navajajo samo prvi arhivski dokumenti o taroku, ampak tudi prepričanje, da takšna lokacija obenem ponuja razlago za zgodnji pojav tarokov v Milanu. Francesco Sforza je bil vzgojen v Ferrari skupaj z otroki kneza Niccola d'Este in v kasnejših letih je bil često gost na ferrarskem dvoru, kjer je imel priložnost spoznati to imenitno igro kart, ki je, če domneva drži, kot poročno darilo vojvodski dedinji Bianci Mariji Visconti našla pot v Milano.<sup>21</sup> Milano namreč, ki se ponaša z najstarejšimi ohranjenimi taroki, ne more biti kraj, kjer bi se bil lahko oblikoval ikonografski koncept taroka, saj bi o razvitem humanizmu in še zlasti neoplatonizmu

→ Rimu), ni zaslediti namiga, ki bi se lahko nanašal na tarok, kar je zaradi narave vira seveda razumljivo. A tudi v *Spominih* grškega udeleženca koncila, Sylvestra Syropoulosa (*Les „Memoires“ du Grand Ecclésiarque d'Eglise de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence*, prev. in izd. V. Laurent, Rim 1971) tarok ali njemu podobna igra kart niso omenjeni.

<sup>21</sup> Za podatke iz življenja Francesca Sforze cf. že omenjeno delo L. Collison-Morely, *The Story of the Sforzas*.

v lombardski prestolnici v drugi četrtini 15. stoletja težko govorili. Malo je tudi verjetno, da bi bil tarok nastal v Firencah, ki bi po drugi strani prav zaradi svojega primata na področju humanizma utegnile biti resna tekmica Ferrari, saj te privlačne igre pred sredo stoletja očitno še niso poznali.<sup>22</sup> Edinole Ferrara se kaže kot tisto stičišče poti, ki vodijo k odgovoru o pojavu taroka: poleg tega, da je igra *trionfov* prvič omenjena v njenih arhivskih virih ter da je s tesnimi odnosi med Francescom Sforzo in družino Este njena nagla razširitev v Milano najbolj smiselno pojasnjena, je odločilnega pomena vloga, ki jo je mesto odigralo v času cerkvenih pogajanj z Bizancem, in seveda dejstvo, da je imela v ključnem zgodovinskem trenutku poleg Firenc edina dovolj razvit, ustvarjalni in za neoplatonistično filozofijo odprt humanistični milje. Vodilni predstavnik humanizma v Ferrari je bil vsestransko razgledani (tudi odličen greclist in poznavalec Platona) Guarino da Verona<sup>23</sup> s svojo šolo. Ob tem se velja spomniti, da so prav za njegovega nadarjenega in vedoželjnega učenca, humanistično izobraženega kneza Lionella d'Este, na ferrarskem dvoru prvikrat naročili „*carte da trionfi*“...

Tako nakazan odgovor, ki izhaja iz natančnega, kritičnega pogleda na znane podatke v luči ikonografske zasnove taroka, je sicer korak naprej k razjasnitvi problema njegovega nastanka, vendar lahko končno rešitev prinese

22 Zaenkrat ni znano, da bi bil v Firencah nastal kak komplet taroka, ki bi ga bilo mogoče datirati v čas pred drugo polovico 15. stoletja, in v zgodovinskih virih je prvič omenjen leta 1457, v spisu florentinskega škofa Antona *Tractatus de theologia*. (Cf. Kaplan, *The Encyclopedia*.)

23 Guarino da Verona je bil obenem med prvimi italijanskimi humanisti, ki so postali pozorni na mladega Kuzanca, in ga hvali že leta 1426 v pismu Jeanu Lamolu, z dne 11. 10. 1426, kar mogoče ni nepomemben podatek. Cf. E. Vansteenberghe, *Le cardinal Nicolas de Cues. L' Action - La Pensée*, Pariz 1920, p. 18.

le uspešna zgodovinska raziskava vseh okoliščin koncila v Ferrari in njegove odmevnosti v krogu lokalnih humanistov, predvsem pa seveda odkritje novih arhivskih virov, ki bi dokazali ali ovrgli pravilnost predstavljene hipoteze.

Ob tem, nekoliko daljšem ekskurzu, ki osvetluje zgodovinske okoliščine nastanka taroka in opozarja na možnost Kuzančevega vpliva na njegovo vsebinsko zasnovo, je treba takoj povedati, da je v ikonografiji taroka nekaj elementov, ki so nezdružljivi s pravoverno držo kardinala iz Kuesa ter pričajo, da je to oblikoval bolj svobodnjaški in za renesančni paganizem dovzetnejši duh. Zato pa ni nobenega dvoma, da so bili platonski motivi, ki jih prepoznamo v taroku, v času njegovega nastanka z globoko filozofsko erudicijo oživiljeni in aktualizirani edinole v filozofski misli Nikolaja Kuzanskega.

Kateri so torej poglobitni platonski oziroma neoplatonistični motivi taroka? Najprej je tu na Platonovem mitu o duši (glej zlasti *Faidros*, *Faidon*) temelječi glavni motiv, to je tako imenovano mistično potovanje duše. Opirajoč se na Platona, ki je učil, da se duša v stremljenju po resnični vednosti in modrosti dviga iz sveta, v katerega je ujeta, nazaj v nebeško domovino, so helenistični neoplatonisti izčrpno razvili nauk o stopnjevitom vzpenjanju duše skoz vse višje ravni spoznavne, ki obenem predstavljajo sfere duhovne strukture kozmosa.<sup>24</sup> Temeljna vsebina tega nauka je sorodna vsebinam misterijskih religij poznega helenizma kakor tudi osrednjim temam hermetizma in gnosticizma. Vsaj v primeru slednjega je moč z zanesljivostjo dokazati vpliv platonske filozofije in njegovega učenja o duši.<sup>25</sup> V vseh omenjenih tradicijah je

<sup>24</sup> Za kozmično hierarhijo in motiv vzpenjanja duše so relevantna zlasti dela Plotina, Jambliha, Prokla in Psevdo Dionizija Areopagita; cf. Bibliografija.

„vračanje” ali „odrešitev” „izgubljene”, „padle” ali „ugrabljene” duše nazaj k bogu in s tem k resničnemu življenju ključni motiv, ki je zaradi njihove izrazite soteriološke naravnosti močno obogaten in razširjen v skladu s specifikom posamezne religiozno-mitske tradicije. Pozna ga seveda tudi krščanstvo, ki je že v zgodnji patristični dobi prevzelo številne pobude iz platonske filozofije in pod vplivom neoplatonističnega hierarhičnega strukturiranja razvilo svojo različico nauka, v katerem se duša po lestvi kreposti in spoznavanja Boga vzpenja skozi območja duhovne hierarhije v nebo. Tovrstne predstave je bogato razvijal poznosrednjeveški misticizem, uveljavile pa so se tudi v krščanskem humanizmu, zlasti od 12. stoletja naprej.<sup>26</sup>

Nova pobuda v razvoju motiva nastopi v viharnem času iztekajočega se srednjega in porajajočega se novega veka ter korenini v trenju med starim, pretežno teocentričnim in novim, vse bolj antropocentričnim svetovnim nazorom. Kakor so se s propadom velikih religiozних sistemov starega veka zamajali temelji starega sveta in se je v novi, individualno občuteni tesnobi rodilo vprašanje osebne odrešitve v sodobnem smislu, vprašanje, ki ga je narekovala globoka notranja potreba človeka in ki so ga

25 Cf. mdr. S. Petrement, *Le dualisme selon Platon, les gnostiques et les manichéés*, Pariz 1947, R. Reitzenstein, *Plato und Zarathustra*, Leipzig 1925, H. Jonas, *Gnosis und Spätantiker Geist*, Goettingen 1934, G. Guispel, *Gnosis als Weltreligion*, Zürich 1951.

26 Enega od vrhuncev je motiv romanja duše doživel v delu Guillaumea de Deguilevillea, *Pèlerinage de la vie humaine* iz leta 1331, ki je imelo v duhovnem svetu poznega srednjega veka (in tudi v sočasni likovni umetnosti) izjemno pomemben vpliv. Motiv romanja duše, ki je kot tujec v tem svetu in išče pot v nebeško domovino, ima tudi trdno svetopisemsko osnovo in je najlepše ubeseden v poglavju *O zgleddni veri prednikov* Pavlovega *Pisma Hébrejcem*: „...in priznavali so, da so tujci ter priseljenci na zemlji. Kateri namreč tako govore, razodevajo, da domovino iščejo. In ko bi bili mislili na tisto, iz katere so prišli, bi bili imeli priložnost, da se vrnejo. Tako pa brepene po boljši, to je nebeški.” (Hebr 11, 13-16)



poskušale vsaka na svoj način reševati novonastale religije ter versko-filozofski tokovi pozne antike, lahko rojstvo novega veka označimo kot podobno prelomnico. Razklanost dobe je kompleksna in mnogoplastna, a temeljni moment je prejkone novo samozavedanje in povečevanje človeka, ki mu je srednjeveška struktura kozmosa postala pretesna in v njej določena mu vloga nezadostna. Optimizmu humanistične vizije človeka pa se je kmalu pridružil (pravilneje: ves čas je rasel z njim kot njegova senca) dvom v sijajno samopodobo, kar je še dodatno zaostriло duhovno klimo 15. stoletja. V takem miljeju je bila globoka potreba po odkritju poti odrešitve, ki bi ustrezala novonastalim razmeram, eden najznačilnejših izrazov nove senzibilnosti dobe. Ponovno „odkritje“ Platona, neoplatonistov, Hermesa Trismegista in drobcev gnostičnega izročila je treba razumeti (tudi) v smislu iskanja odgovorov na aktualna vprašanja renesančnega humanizma. (Ne nazadnje je bilo veliko odkrivanje antične dediščine v 15. stoletju, kot pravi Garin, bolj iskanje lastne identitete kot pa spoznavanje neke daljne preteklosti.) Mit o duši, ki se z močjo lastnega hotenja po spoznavi svojega bistva in stremljenja po resnični vednosti dviga nad omejene horizonte pojavnega sveta, je, kot kažejo dela renesančnih neoplatonistov, naletel na izjemno močan odziv, njegove odmeve pa lahko zasledimo tudi v likovni umetnosti.

Platonov nauk je tudi v 15. stoletju vpet v krščanski duhovni svet, ki ga je odločilno zaznamovala srednjeveška tradicija, dopolnjena s posameznimi elementi helenističnega sinkretizma kultur, predvsem pa je pretolmačen v duhu dobe, ki je razvila mit človeka, postavljenega v središče sveta. Humanistična vizija človeka se

je v Italiji intenzivno razvijala v času zgodnje renesanse in dosegla vrh v visoki renesansi. Eden najsijajnejših slavonspevov človeku - *Oratio de hominis dignitate* - je prišel izpod peresa Pica della Mirandola, neoplatonista, ki je Kuzanskega visoko cenil. Picova hvalnica izžareva zanosno moč besede filozofa-poeta, temeljna vsebina pa ostaja enaka tisti, ki jo je skoraj pol stoletja prej izrazil kardinal iz Kuesa: „*Homo enim deus est, sed non absolute, quoniam homo; humanus est igitur deus.*”<sup>27</sup> Kuzanski se nedvomno uvršča med može, ki so najaktivneje oblikovali renesančni mit o človeku in mu v tem pogledu pripada posebno mesto, saj je novodobno človeško digniteto utemeljil na najvišji intelektualni, to je filozofski ravni.

Odlično mesto človeka v stvarstvu ni samo privilegij, temveč tudi izziv in obveza, ki določa njegovo nalogo - iskanje znanja, stalno stremljenje k modrosti, ali z besedami avtorja *Učene nevednosti: venatio sapientiae*. Lov za modrostjo ni le plemenita možnost, ki mu je dana na voljo, ampak življenjska nuja in samo bistvo njegovega obstoja: „*Est enim animae intellectuali intelligere esse, et intelligere desideratum est sibi vivere.*”<sup>28</sup>

Prizadevanje za spoznanjem je vzrok in gonilna sila, ki žene dušo na pot - véliko mistično potovanje, katerega stopnje so z nizom simbolnih podob ilustrirane v dva-  
indvajsetih adutih taroka. Motiv vzpenjanja duše skoz različne stopnje spoznave se je v krščanskem predstavnem svetu dodobra uveljavil že s svetim Avguštinom, ki govori o potovanju duše nazaj v svet duha, od

27 „Človek je namreč bog, a ne v absolutnem smislu, saj je človek; je torej človeški bog.” (*De coniecturis* I, 14, p. 158.)

28 „Mišljenje je namreč bit umne duše in stremljenje k spoznavi je njeno življenje.” (*De docta ignorantia* III, X, p. 488.)

katerega je bila ločena z rojstvom v telesu, pri čemer to popotovanje, podobno kot pri Platonu, poteka od spoznavanja pojavnega sveta prek razumnega mišljenja, obvladovanja znanj in umetnosti do območja čistega duha, kjer duša zre nezastrta bistva stvari.<sup>29</sup> Srednji vek je razvil bogato predstavo o takšnem potovanju kot o romanju duše skoz svet nazaj k Bogu. Pri tem je posebno pomemben vpliv Psevdo Dionizijevega spisa *De caelesti hierarchia*, ki je s stopnjevito urejenostjo kozmosa služila kot spekulativno ogrodje predstav o vzpenjanju duše. Ohranilo se je celo nekaj nadvse zanimivih ilustracij k *Nebeški hierarhiji*, ki celo neposredno upodabljajo motiv dviganja duše iz pojavnega sveta, zaznamovanega z območjem štirih elementov, skoz planetarne sfere in nadnebesne sfere različnih stopenj spoznave, ki so simbolično poistovetene z angelskimi kori kot emanacijo božanske inteligence. Nikolaj Kuzanski, čigar poglavitne filozofske vsebine se neprestano vračajo k temu *peregrinatio animae*, je motiv vzpenjanja po poti spoznave z izvirno filozofsko-teološko spekulacijo močno aktualiziral. V okviru naše študije pa je posebno zanimivo, da Cusanus potovanje duše **ponazori z igro**. V spisu *De ludo globi* na koncu prve knjige beremo, da je gibanje krogle skoz narisane kroge, ki predstavljajo kozmično hierarhijo in stopnje spoznave, podobno tosvetnemu romanju duše: „...*terreno igitur homini et eius peregrinationi globus ...similatur...*”<sup>30</sup>

Ker je struktura kozmosa stopnjevita, je spoznavanje njegovega bistva nujno postopno in poteka skoz „*ima-*

29 Cf. mdr. Avguštinov spis *De ordine*.

30 „...*krogla...je podobna zemeljskemu človeku in njegovemu romanju...*” (*De ludo globi* I, p. 280.)

*gines et similitudines*”, kot velikokrat poudarja Kuzanski, ki se v tem znova naslanja na neoplatonistično tradicijo.<sup>31</sup> Pot spoznave se začenja z odkrivanjem in obvladovanjem sveta, ki nas obdaja, saj lahko s pravilnim razumevanjem podob v njem najdemo kažipot v višja območja. Nismo namreč brez razloga postavljeni v ta svet; svet je tu, da nam pomaga na poti spoznave: „*Certe nisi hic mundus serviret quaerenti, in vanum missus esset homo ad mundum ob finem quaerendi eundem.*”<sup>32</sup> Vloga podobe je pri tem bistvenega pomena, kajti le pravilno gledanje, videnje in u-videnje zagotavlja napredovanje. Kuzanski celo naravnost zapiše, da je prav to gledanje pravo potovanje duše:

„*Theos dicitur a theoro, quod est video et curro. Currere igitur debet quaerens per visum, ut ad omnia videntem theon pertingere possit. Gerit igitur visio similitudinem viae, per quam quaerens incedere debet. Oportet igitur, ut naturam sensibilis visionisante oculum visionis intellectualis dilatemus et scalam ascensus ex ea fabricemus.*”<sup>33</sup>

Tudi zaporedje tarokov se začenja z nizom kart, ki predstavljajo mundani del poti, v katerem kraljujeta *Cesar* in *Cesarica*, stoluje *Papež* ter vladata posvetna ljubezen

- 31 Kuzanski mestoma celo dobesedno povzema Psevdo Dionizija Areopagita: „*Ad haec quaerendum quomodo nos Deum scimus, qui neque intelligibilis neque sensibilis neque omnino quicquam intelligibilium est? Forte id veraciter dicemus nos Deum ex ipsius natura non cognoscere (id quippe ignotum est omnemque superat rationem ac sensum) sed ex creaturarum omnium ordinatissima dispositione ut ad ipsa producta, et imagines quasdam et similitudines divinorum ipsius exemplarium pro se ferente ad id, quod omnia transcendit via et ordine pro viribus scandimus in omnium eminentissima privatione atque omnium causa.*” (*De venatione sapientiae*, XXX, p. 138.)
- 32 „Gotovo drži, da bi bil človek zaman poslan na svet, ko bi ta svet išočemu ne bil v pomoč pri iskanju Njega.” (*De quaerendo Deum*, I, p. 570)
- 33 „*Theos* prihaja od *theoro*, kar pomeni „*vidim*” in „*tečem*”. *Teči* mora išočiči z gledanjem, da bi mogel dospeti do vsevidnega boga. Gledanje namreč nosi v sebi podobo poti, po kateri mora stopati išočiči. Naravo čutnega gledanja si moramo namreč prenesti pred oko duhovnega gledanja in iz tega zgraditi stopnice za vzpenjanje kvišku.” (*Ibid.*, loc. cit.)

(*Zaljubljenca*) in slava (*Zmagoslavni voz*, ki stoji na koncu prve sekvence in nosi zanimivo ime *Mundus parvus*),<sup>34</sup> se nadaljuje s svetom kreposti in vzdržnosti (*Pravica, Puščavnik, Moč, Obešenec, Zmernost*), zmago nad skušnjavcem (*Hudič, Stolp*), seže v nebesne sfere (*Zvezda, Luna, Sonce*), dokler duša končno ne dospe do svojega cilja, ki ga predstavlja karta *Svet*. Pri tem je zanimivo tudi število kart - stopenj kozmične hierarhije -, ki nikakor ni naključno, saj se v srednjeveških kozmografskih shemah pogosto pojavlja prav število enaindvajset (toliko je namreč oštevilčenih tarokov). To število je seštevek tradicionalnih segmentov strukture univerzuma - štirih elementarnih sfer, sedmih planetarnih z osmo sfero zvezd stalnic ter devetih angelskih korov. Lep primer takšnega kozmografskega koncepta v likovni umetnosti je freska Piera di Puccio v pisanskem Camposantu.<sup>35</sup> Takšna simbolična ponazoritev je bila dobro znana tudi Kuzancu, ki je sicer raje uprabljjal desetstopenjsko shemo kozmične strukture. Vendar je pri tem treba poudariti, da je Kuzančev model aplikativen in da z njim povezuje vse omenjene elemente srednjeveške kozmografije.

Pretehtani jezik skrbno izbranih simbolov opozarja, da imamo pri taroku opravka z neoplatonistično koncepcijo simbola kot božanskega koda, skozi katerega se človeškemu umu razodevajo resnice o nadčutnem, razumsko razmišljanje presegajočem svetu. Prav Kuzanski je intenzivno obudil in močno poudaril spoznavno vrednost simbola in simbolnega razmišljanja.

34 V najstarejšem dokumentu, ki prinaša imena dvaindvajsetih tarokov, t.i. *Sermones De Ludo Cum Alliis* s konca 15. stoletja (danes v John Omwake Card Collection v Cincinnati Art Museum), beremo: *Lo caro triumphale vel mundus parvus*.

35 Piero di Puccio, *Kozmos*, Camposanto, Pisa; freska je nastala ok. leta 1400 oz. nekje ob koncu 14. stoletja.

V svojem pojmovanju simbolov se Kuzanski razkriva za dediča platonске misli in njene plotinske predelave, čeprav vključuje tudi elemente hermetične tradicije umevanja in rabe simbolov, ki jo v glavnem povzema po Dioniziju Areopagitu.<sup>36</sup> Avtor areopagitskih spisov je namreč vsem učenjakom priporočal, naj varujejo znanje o božanskih stvareh, in izrazil prepričanje, da je prav zato govorica simbolov najprimernejši jezik modreca.<sup>37</sup> V hermetični tradiciji, na katero se naslanja Dionizij Areopagit, imajo prispodobе in simboli vselej konotacijo namenoma prikritih, le izbranim namenjenih in dostopnih vsebin. Niso torej zgolj „eksplikacija”, temveč (in to še celo) „komplikacija”, zavijanje pomena in njegovo prikrivanje. Jedro hermetičnega pojmovanja in uporabe simbola je v mistifikaciji vsebin, v prepričanju, da so resnice, ki so skrite v podobah, globlje in polnejše, da imajo večjo težo in pomen. To naravnost hermetizma, ki je zaznamovala vse okultne tradicije in proniknila tudi v židovsko ter krščansko eksegezo svetih spisov, je v enem samem stavku lepo pojasnil Klemen Aleksandrijski, ki je med letoma 189 in 215 vodil znamenito katehetsko šolo v Aleksandriji: „Vse, kar se kaže zavito v tančico, vzbuja občutek večje in bolj spoštovanja vredne resnice; kot, denimo, sadovi, ki se odslikavajo v vodi, kot oblike, ki dobe več privlačnosti in lepote, kadar jih le slutimo prosojnim oblačilom”.<sup>38</sup> Vloga simbolov in prispodob, ki so

36 Tudi pri Kuzancu na nekaterih mestih naletimo na prepričanje, da je treba določena znanja varovati pred nepoklicanimi, kajti: „...*secreta sapientiae non sunt omnibus passim aperienda*”. (*Idiota de sapientia*, I, p. 426.) Vendar je v splošnem Kuzančeva raba simbola diametralno nasprotna.

37 „Vsi, ki so izvedeni v božanskih stvareh in so razlagalci mističnih razodetij, imajo raje primerne simbole za svete reči, zato da bi božanske stvari ne bile zlabka dostopne.” (Psevdo Dionizij Areopagit, *De caelesti hierarchia* II, 5.)

38 Klemen Aleksandrijski, *Stromat.* V. IX. 56.

jih v duhu aleksandrijske šole pojmovali kot zagrinjala oziroma prosojne tančice, t.i. *velata*, je v srednjem veku postala še pomembnejša. Vse bolj se je namreč uveljavljalo prepričanje, da imajo zagrinjala tudi svojo avtonomno vrednost, in sicer v tem, da vabijo k odstiranju in potemtakem vzpodbujajo iščočega duha k spoznavanju skritih resnic. Tako, na primer, Hugo Svetoviktorski (1096-1141), pravi, da zunanje, to je vidno znamenje, zastira idejo pred razumom, s tem pa spodbuja njegovo dejavnost in „budi njegovo spečo dušo”. Duša, ki je bila na tak način prebujena iz sna, uperi svoj pogled na zagrinjalo, presvetljeno z resnico, in jo tako skuša mirneje opazovati v vsej njeni lepoti.<sup>39</sup> Hermetična nota prikrievanja izbranih znanj je v srednjem veku živela dalje in se kaže tudi v renesančnem humanizmu, zlasti v njegovi pozni fazi. Še posebej se je razširila z novoveško okultno tradicijo in močno vplivala na sočasno likovno umetnost ter z razvojem emblematike doživela enega od značilnih izrazov.<sup>40</sup> *Velata* so namreč v renesansi prerasla svojo dotedanjo vlogo in dobila novo, dasiravno praviloma ne docela neodvisno estetsko vrednost, ki pa je marsikdaj postala odločilna. Simboli in podobe so se osvobodile „služeče” spoznavnoteoretske vloge in na osnovi svoje umetniške vrednosti dobile pravico obstoja *sui generis*. Kuzanski sicer pozna in mestoma tudi zagovarja takšno vlogo simbolov, a veliko pogosteje uporablja simbole v njihovi eksplikativni vlogi. V tem se naslanja na platonsko tradicijo in poznohelenistični neoplatonistični koncept jezika simbolov, ki ga je zelo nazorno opredelil

39 Cf. Hugo Svetoviktorski, Spis o ustanovitvi šole sv. Viktorja v Parizu, PL (Migne) 175.

40 O tej problematiki glej zlasti dela E. H. Gombricha, R. Wittkowerja, E. Winda, E. Panofškega in R. Klibanskega, cf. Bibliografija.

Plotin v znamenitem odlomku iz spisa *O umni lepoti*:

„Ne smemo misliti, da v svetu uma bogovi in blaženi najdejo odgovore; vse, kar je tam izraženo, je čudovita podoba, takšna, kakor se zamišlja v duši modreca; vendar podobe niso naslikane, temveč bivajoče. Zato so stari govorili, da so ideje bitja in biti. Zdi se, da so to razumeli egipčanski modreci... Kadar želijo prikazati neko modrost, ne uporabljajo česa, kar bi zamenjevalo glasove ali zaporedja zlogov, niti ne zlagajo besed in stavkov s pomočjo zaporedja črk, temveč prikažejo izhajanje tistega (božanskega lika) v napisih v templjih tako, da narišejo slike ter odredijo po eno sliko za vsako stvar. Tako je vsaka slika po svoje védenje in modrost in substanca, vse to hkrati, ne pa razmišljanje in preudarjanje.”<sup>41</sup>

Podobno kakor Plotin, razume Kuzanski simbol kot išočemu umu človeka dostopno pojavno obliko, ki vsebuje bistvo resnice, nekakšen predstavn *modus essendi* resnične biti, katere spoznava je nujno simbolična. V Kuzančevem filozofskem sistemu že sam kozmos s svojo strukturo notranje skladnosti in zrcaljenja enega v mnogem določa tudi način spoznave - njegov ustroj natančno determinira poti, po katerih je dostopen spoznavajočemu človeškemu razumu.

„*Hoc autem, quod spiritualia per se a nobis inattingibilia symbolice investigentur, radicem habet ex hiis, quae superius dicta sunt, quoniam omnia ab se invicem quandam nobis tamen occultam et incomprehensibilem habent proportionem, ut ex omnibus unum exurgat univrsus et omnia in uno maximo sint ipsum unum.*”<sup>42</sup>

41 Plotin, *Eneade*, V, 8. (*O umni lepoti*), 5. 20-25, 6. 1-10.

42 „To pa, da dubovni svet, ki je za nas sam po sebi nespoznaven, spoznavamo na simboličen način, temelji na zgoraj rečenem: namreč da je vse med seboj povezano v določeni, nam neznani sovisnosti, tako da se iz vsega izvija ena celota in je vse v tistem največjem, ki je eno samo.” (*De docta ignorantia* I, 11, p. 228.)



Skladno s tem je temeljni način Kuzančevega filozofskega razmišljanja znameniti *symbolice investigare*, in bogata raba jezika simbolnih podob je temeljna značilnost njegovega pisanja, v katerem lahko ničkolikokrat prepoznamo jasne reminiscence na Platona, Plotina, Prokla ali Psevdo Dionizija Areopagita in avtor se velikokrat celo neposredno sklicuje na njihove besede. Poleg Platona Kuzanski najpogosteje navaja Psevdo Dionizija, čigar delo je zaznamovano s posebno izrazito mistično spekulativno noto, kar je bilo ljubo tudi Kuzanskemu, toliko bolj, ker je bila njena veljava podkrepljena z avtoriteto svetega Pavla.<sup>43</sup> Prav besede sv. Pavla so bile v krščanski filozofiji največkrat navedene v podporo platonski teoriji spoznavne v prispodobah, in na njihovo nesporno avtoriteto se sklicuje tudi Kuzanski,<sup>44</sup> ki niti za trenutek ne dvomi, da so si v tem edini vsi resnični modreci: „*Consensere omnes sapientissimi nostri et divinissimi doctores visibilia veraciter invisibilium imagines esse atque creatorem ita cognoscibiliter a creaturis videri posse quasi in speculo et aenigmate.*”<sup>45</sup> Velikokrat tudi neposredno omeni svoje velike vzornike, ki so se uspešno posluževali jezika simbolov:

„*Laudant non immerito cuncti magnum Platonem, qui de sole ad sapientiam per similitudinem ascendit. Ita et magnus*

43 Kuzanski je, kot vsi njegovi sodobniki, živel v zmotnem prepričanju, da je avtor areopagitskih spisov prvi atenski škof Dionizij Areopagit, ki ga je v krščansko vero spreobrnil sam apostol Pavel. Zmota se je dokončno zakoreninila, ko je papež Martin I. na lateranskem koncilu leta 649 spise razglasil za avtentične.

44 „*Contemplor nunc in speculo et icona in aenigmate vitam aeternam,*” (*De visione Dei* IV, p. 106.) Cf. Kor I 13, 12: „*Zdaj namreč gledamo v zrcalu, nejasno, takrat pa iz obličja v obličje....*”

45 „*Vsi naši najmodrejši in sveti učitelji se strinjajo, da so vidne stvari v resnici podobe nevidnih in da je stvarnika moč spoznati v stvarstvu kakor v ogledalu in podobah.*” (*De docta ignorantia* I, 11, p. 228.)

*Dionysius, qui de igne ad Deum et de sole ad creatorem per proprietatum similitudines, quas ennarat ascendit. Ita et Gregorius Theologus in sermonibus theologicis contra Eunomianos faciendum suadet, quia in speculo et aenigmate in hoc mundo ut divinus Paulus refert ascendere oportet, ubi partim scimus et partim prophetamus.*"<sup>46</sup>

Resnico, bistvo stvari, je torej moč spoznavati le v prispodobah. Razum odkriva in dojema s pomočjo metafore, se pravi s pomočjo simbolne in ne formalne logike. Človeški um primerja in „meri“ na simbolični način: „*Mensurat etiam (sc. mens) symbolice, comparationis modo...*”<sup>47</sup> in razmišlja v podobah, zato mora vsak, ki želi resnično razumeti stvari, posvečati pozornost prispodobam: „*Oportet enim omnem intelligentem phantasmata speculari.*”<sup>48</sup> Um mora torej nujno ubrati pot primer in prispodob, samo s pomočjo simbolov pa se lahko vzpne v najvišje sfere spoznave – do umevanja božanskega bistva: „*Hac veterum via incedentes, cum ipsis concurrentes dicimus, cum ad divina nisi per symbola accedendi nobis via pateat...*”<sup>49</sup> Simboli so v vizualne oblike, v čutna

46 „*Ne hvalijo vsi zaman velikega Platona, ki je s pomočjo primere od sonca dospel k modrosti. Prav tako gre hvala velikemu Dioniziju, ki se je s pomočjo primerjav njihovih lastnosti, ki jih našteva, od ognja povzpel k Bogu in od sonca k stvarniku. Isto svetuje Gregor Teolog (Gregor iz Nise, op. p.) v svojih teoloških razpravah proti eunomijancem, kajti v tem svetu, kjer delno spoznavamo in delno slutimo, se moramo k spoznavi nujno dvigati v ogledalu in podobah, kot piše sveti Pavel.*” (*De venatione sapientiae* XXXIX, pp. 186–188.) Za omenjene prispodobne razlage cf. Pl., *Polit.* VI, in Psevdo Dionizij Arceopagit, *De divinis nominibus* VI.

47 „...um namreč meri na simboličen način, s pomočjo primerjanja...” (*Idiota de mente* IX, p. 562.)

48 „Vsi razumni ljudje morajo misliti v prispodobah.” (*De possess.* p. 320.)

49 „Na to pot starih stopamo in pravimo skupaj z njimi, da se le prek simbolov odpira pot do božanskega...” (*De docta ignorantia* I, 11, p. 230.) Cf. *ibid.* III, 11, p. 494: „*Qui cum in hoc mundo non sit cognoscibilis, ubi ratione et opinione aut doctrina ducimur in symbolis per notiora ad incognitum, ibi tantum apprehenditur, ubi cessant persuasiones et accedit fides...*”

znamenja ali znake zajeta bistva stvari.<sup>50</sup> Zunanja podoba - znak - je samo formalni nosilec pomena, prag tako rekoč, ki ga je treba prestopiti, da bi prišli do njegove globlje vsebine. Samo na ta način se je mogoče zares ukvarjati s filozofijo, in nihče, ki ostaja pri zunanjem, površinskem pomenu podob, ne more biti pravi filozof: „*Sed si qui in signis potius delectantur, ad magisterium philosophiae non pertingent...*”<sup>51</sup>.

S takšnim pojmovanjem in z dosledno rabo simbola ter simbolnega mišljenja je Kuzanski vsaj četrto stoletja pred Marsiliem Ficinom in skoraj pol stoletja pred Picom della Mirandola<sup>52</sup> bistveno zaznamoval značilni renesančni nazor o jeziku simbolov kot edinem možnem načinu za izražanje najvišjih resnic in védenj; nazor, ki je vtisnil neizbrisen pečat umetnosti renesanse ter manierizma.

Medtem ko v italijanski likovni umetnosti zavestno aplikacijo teorije simbola, natančneje jezika simbolov kot premišljenega sestava z izbrano sporočilno vrednostjo pogosteje zasledimo šele v drugi polovici 15. stoletja, je v simbolnih podobah tarokov jasno prepoznavna. Ob

50 Med številnimi Kuzančevimi razlagami odnosa simbol : znak in njune spoznavne vrednosti, ki jo Kuzanski poveže z ontološko problematiko čutnega in nadčutnega, med drugim: „*Unde, cum magisterium, quod quaerimus it in quo est vitae intellectuali felicitas, sit verorum et aeternorum, si spiritus noster intellectualis evadere debet in perfectum magisterium, ut in se ipso aeternaliter possideat delectabilissimam vitam pro studio intellectuali utatur, prout pueri in scholis utuntur materialibus et sensibilibus scripturis. Nam in ipsis materialibus litterarum figuris non est studium eorum sed ipso rationali eorum significatu.... Tali quadam similitudine admonemur nos, qui ad filiationem Dei aspiramus, non inhaerere sensibilibus, quae sunt aenigmatica signa veri, sed ipsis ob infirmitatem nostram absque adbaesione coinquinationis ita uti, quasi per ipsa nobis loquatur magister veritatis et libri sunt mentis eius expressionem continentes. Et tunc in sensibilibus contemplabimur intellectualia ....*” (De filiatione Dei II, p. 618.)

51 „*Tisti pa, katerih veselje se ustavlja zgolj ob znakih, ne dospejo do mojstrstva filozofije.*” (De filiatione Dei II, p. 618.)

52 Princip simbolnega mišljenja in pojmovanje simbola je dodobra predstavil že v *Učeni nevednosti*, ki je bila končana v začetku leta 1440.

samoumevni mnogoplastnosti simbolov velja opozoriti na posebno značilnost t.i. analogne simbolike. Gre za renesančnemu duhu tako ljubo analogijo med zemeljskim in nebeškim, med mikro- in makrokozmosom, analogijo, ki so jo bogato razvijali že v srednjem veku in ima filozofske korenine v Platonovem nauku o idejah, v učenju o dveh svetovih - svetu idej in svetu njihovih posnetkov.<sup>53</sup> Motiv zrcaljenja makrokozmosa v mikrokozmosu je razviden tudi v analognem simbolizmu podob na tarokih: v *Čarodeju*, ki uteleša koncept renesančnega maga, smemo videti tako simbol razpoznavajočega in urejajočega intelekta kot njegov pralik - božanski logos, vseobvladujoči urejevalni princip kozmosa; *Velika svečenica* simbolizira Božjo modrost - *Hagio Sophio*, kakor tudi v duši prebujeno vednost o njej; *Cesarica*, podoba plodnosti in ustvarjalnosti, ni le simbol človeške kreativnosti, temveč tudi neizčrpne stvariteljske moči - božanske *Dynamis*; v *Cesarju*, vladarju sveta, ki je simbol pozemskega reda, se zrcali urejenost nebeškega sveta, in *Papež* simbolizira tako tostransko kot onstransko duhovno hierarhijo. O dvojni ljubezni, ki jo ilustrirata *Zaljubljenca*, je že bilo govora, in prav tako o dveh vrstah slave, predstavljene v *Zmagoslavnem vozu*, pa tudi kreposti imajo svoj človeški (praktični) in božanski (idejni) značaj.

Značilni platonski motiv zrcaljenja makrokozmosa v mikrokozmosu je bil Kuzancu posebej ljub in ga je rad uporabljal v različnih vsebinskih okvirih, največkrat seveda za ponazoritev spoznavne teorije: „*Unde, cum cognitio sit assimilatio, reperit omnia in se ipso ut in speculo vivo vita intellectuali. Qui in se ipsum respiciens cuncta in se ipso*

53 Razvoj teme zrcaljenja dveh svetov je v 12. stoletju močno vzpodbudil Bernard Silvestris z vplivnim delom *De mundi universitate libri duo sive megacosmos et microcosmos*.

*assimilata videt,*” beremo v spisu *Lov za modrostjo*,<sup>54</sup> in podobne misli bi lahko našli v večini njegovih del. Pred Marsiliem Ficinom in Picom della Mirandola zagotovo ni bilo renesančnega pisca, ki bi tako intenzivno razvijal in aktualiziral temo zrcaljenja dveh svetov.

S to temo se povezuje tudi njegov nauk o anamnezi duše. Skladno s tem Platonovim naukom, ki ga je povzel tudi Kuzanski, je dviganje kvišku obenem poglobljanje vase, „spominjanje duše”, ki v sebi prepozna podobo Boga.<sup>55</sup> Mistično potovanje duše, ki je *theosis* – „gledanje”, je torej opazovanje sveta in zaziranje vase, pot skozi hierarhično urejenost kozmosa in stopnje spoznave, kot pravi Cusanus v spisu *De ludo globi*,<sup>56</sup> potovanje, ki poteka na dveh ravneh, kar se odraža tudi v analogni simboliki tarokov.

Mogoče je res, da se ob odličnem umevanju jezika simbolov misel o njegovi uporabi v primeru igralnih kart zdi na prvi pogled neverjetna, celo absurdna. Vendar je prav ta navidezni absurd bistvenega pomena in nazorno kaže vez med tarokom ter miselnim svetom Nikolaja Kuzanskega, ki je zagovarjal izvirno prepričanje, da je lahko igra nadvse primeren način za izražanje najvišjih filozofskih resnic. Tako misel zasledimo na več mestih, najbolj neposredno pa je izražena v večkrat omenjenem spisu *De ludo globi*, kjer je opisana igra globusa, o kateri avtor pravi: „...*ludus significat motum animae*

54 „In ker je spoznavanje prilikovanje, najde (dub) skoz umno življenje v sebi vse kot v živem ogledalu. Zazirajoč se vase vidi v sebi posnetek vsega. (*De venatione sapientiae*, XVII, p. 78.)

55 O anamnezi duše piše Kuzanski največ v spisih *Idiota de sapientia* in *Idiota de mente*, kjer lahko med drugim beremo: „*Nostrae autem mentes ob sui informitatem obliviscuntur saepe eorum, quae sciverunt, aptitudine concreata permanente ad denuo sciendum*”. (*Idiota de mente*, XIV, p. 600.)

56 *De ludo globi* II, p. 336.

*nostrae de suo regno ad regnum vitae, in quo est quies et felicitas aeterna.*"<sup>57</sup> Sposobnost iznajti takšno igro je posebna kvaliteta, ki dviguje človeka nad vsa ostala bitja v stvarstvu in priča o njegovem božanskem rodu: „*Nula bestia talem habet cogitationem inveniendi ludum novum...*” in „*Haec igitur opera hominis ex virtute superante cetera mundi huius animalia fieri videtis.*”<sup>58</sup>

V taroku, tej plemeniti in privlačni igri simbolnih podob, se tovrstno pojmovanje igre jasno odraža, in niz dvaindvajsetih adutov je enkratni likovni izraz Kuzančevega koncepta *ludus sapientiae*, igre, ki ilustrira mistično potovanje duše, véliko iskanje, v katerem duša: „*...nec quiescit, nisi se ipsam sciat, quod fieri nequit, nisi suum sciendi desiderium, scilicet rationes suae aeternam causam in se ipsa scilicet virtute rationali videat et sentiat.*”<sup>59</sup>

Na žalost so okoliščine nastanka taroka preslabo raziskane in so zgodovinski dokumenti, ki bi *explicite* govorili o njegovem iznajditelju, zaenkrat neodkriti, tako da ta še naprej ostaja neznan, toda vsebina igre nedvoumno kaže svoje filozofsko ozadje in njen idejni koncept dovolj jasno vodi k izvorni misli Nikolaja Kuzanskega.

Poleg povedanega velja poudariti še nekoliko odmaknjeni, a ne nepomembni moment, ki posredno opozarja na povezanost ikonografije taroka s filozofsko mislijo Cusanusa. Gre za vidik zgodovine taroka, ki je do zdaj ostal neopažen. Italijanski taroki 15. stoletja so namreč

57 „... igra pomeni gibanje naše duše iz njenega kraljestva v kraljestvo življenja, v katerem sta večni pokoj in sreča.” (*De ludo globi I*, p. 270.)

58 „Nobena žival nima sposobnosti zavestno iznajti novo igro.” (*De ludo globi I*, p. 250.)  
„Vidite torej, da takšna človeška dela izvirajo iz moči, ki daleč presega ostala bitja tega sveta.” (*Ibid.*, p. 222.)

59 „...in ne najde prej miru, dokler ne spozna sebe, kar je mogoče le, kadar svoje hrepenenje po védenju oziroma po večnem vzroku svojega bistva ugleda in prepozna v sebi oziroma v svoji moči umevanja.” (*De ludo globi II*, p. 332.)

v kratkem času doživeli številne preobrazbe in še pred iztekom stoletja je nastalo večje število kompletov, ki se med sabo precej razlikujejo ter se bistveno oddaljujejo od ikonografije prvih tarokov. Osnovna vsebina se je spreminjala in se kmalu razgubila v vse bolj žanrskih podobah. Pri novonastalih kompletih aduti med seboj niso več vsebinsko povezani - medsebojna razmerja in s tem zaporedje, ki ga je poprej določala vsebina, je v celoti nadomestilo oštevilčenje. Edino izjemo predstavlja Marsejski tarok, ki je vse od najzgodnejših primerkov do danes ohranil svojo ikonografsko kontinuiteto. Iz primerjave s taroki skupine Visconti-Sforza je razvidno, da je Marsejski tarok v vseh temeljnih potezah legitimni dedič njihove ikonografije, ki se je ohranila edinole v tem kompletu. Dosedanje raziskave kažejo, da se je izoblikoval v severni Italiji, kot v likovnem izrazu in tehnični izvedbi skromnejši sorodnik razkošnih, ročno slikanih kompletov, ki so nastali za visoke plemiške naročnike.<sup>60</sup> Zaradi živahnih italijansko-francoskih stikov se je še pred koncem stoletja (s francosko zasedbo Milana leta 1499?) prenesel v Francijo, kjer se je kmalu dodobra udomačil in postal vodilni tip taroka, medtem ko v Italiji ni preživel 16. stoletja. „Selitev” tega znamenitega kompleta bode v oči zaradi vzporednic z razvojem renesančnega neoplatonizma, ki je, kot rečeno, botroval njegovemu nastanku. Slednji je v Italiji že v prvi polovici 16. stoletja opešal (reformacija katoliške Cerkve mu ni bila naklonjena), konec stoletja pa je z Giordanom Brunom našel smrt na grmadi zadnji pomembni italijanski predstavnik te filozofske smeri. Nasprotno pa se je v Franciji v začetku

60 Cf. Germ, *Humanistične teme v ikonografiji taroka*.

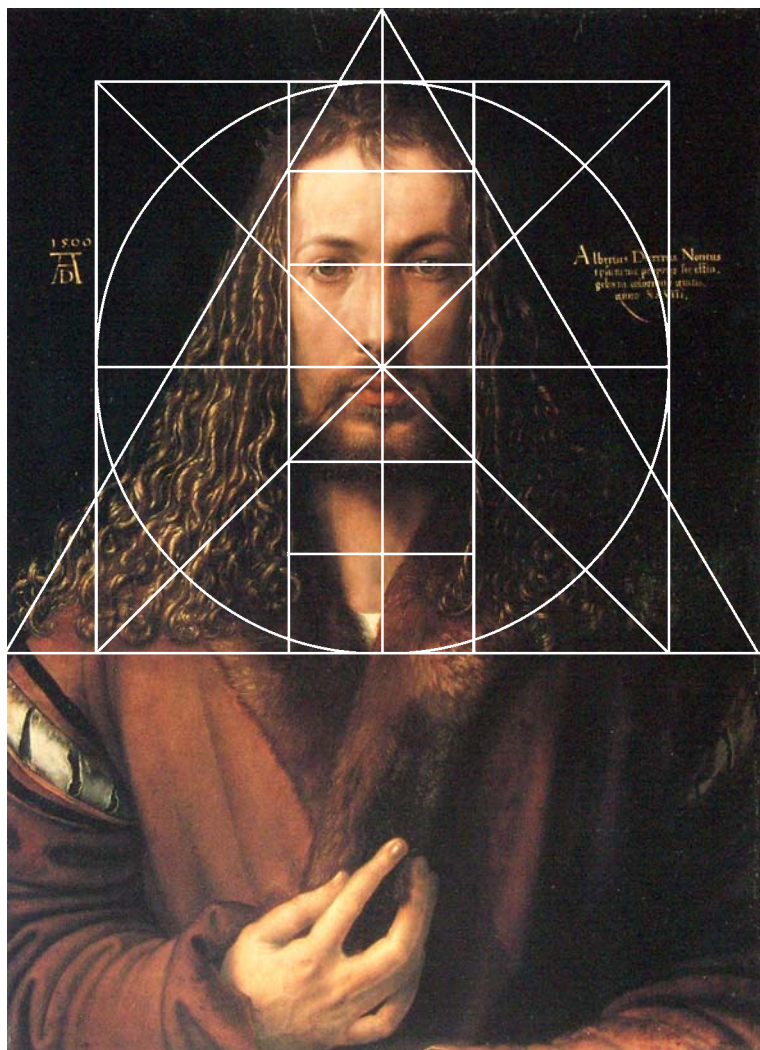
istega stoletja razvil živahen neoplatonistični milje z vodilnimi predstavniki, kot so Jacques Lefèvre d'Étaples, Jean Symphorien Champier in Charles de Bovelles. Kuzančeve spise, s katerimi so se imeli francoski neoplatonisti priložnost seznaniti že ob strassburški izdaji leta 1488 in ob njenem milanskem ponatisu leta 1502, je Jacques Lefèvre d'Étaples ponovno izdal v Parizu leta 1514.

V novem, k ezoteričnim vsebinam neoplatonizma nagnjenem okolju sta se torej tarok in Kuzančeva filozofija znova znašla drug ob drugem. Zdi se, da koincidenca ni naključna in da prejkone potrjuje tezo o tesni povezanosti taroka s filozofsko mislijo Nikolaja Kuzanskega. Vsekakor pa drži, da se je ikonografija prvih italijanskih tarokov ohranila edino v tem duhovnem okolju in da so bili tu položeni temelji za veliki ezoterični preporod 18. in 19. stoletja, ki je v močno spekulativni re-interpretaciji taroka izpostavil prav značilni koncept igre, v kateri se skoz mnogoplastne simbolne podobe razodeva globlje védenje, in razvil motiv potovanja duše, ki je motrenje vase, *peregrinatio animae*, čigar temeljni princip je *theo, quod est video et curro*.





Albrecht Dürer, Kristomorfní avtoportret, 1500,  
Alte Pinakothek, München



Albrecht Dürer, Kristomorfni avtoportret, 1500,  
z geometričnim narisom po F. Winzingerju

---

## DE ICONA

### Ikonografsko ozadje Dürerjevega Kristomorfnega avtoportreta iz leta 1500

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

Avtoportret Albrechta Dürerja iz leta 1500 ima v umetnikovem opusu pomembno mesto, z izvirno ikonografsko rešitvijo samoupodobitve v liku Kristusa pa se uvršča med najzanimivejše spomenike evropskega slikarstva, kar se nenazadnje odraža tudi v obilici strokovne literature, posvečene njegovi interpretaciji. Med različnimi prispevki je posebno zanimiva študija Franza Winzingerja, ki je izpostavil in z natančno formalno analizo podkrepil docela nove ikonografske vidike ter prvi opozoril na vsebinske sorodnosti med ikonografijo Dürerjevega kristomorfnega avtoportreta in filozofijo Nikolaja Kuzanskega.<sup>2</sup> Na osnovi svojih raziskav je poskušal celo natančno opredeliti Kuzančevo delo, ki naj bi

- 1 „Če naj vam poskusim na človeku razumljiv način približati božansko, je to moč storiti le s prisposodbo. Med človeškimi deli pa ne najdem podobe, ki bi bila za to primernejša, kot je slika Vsevidnega.” (*De visione Dei sive De icona liber, Praefatio*, p. 94.)
- 2 F. Winzinger, *Dürers Münchener Selbstbildnis*, v: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, Bd. 8, 1954. O Kuzančevem vplivu na Dürerja je (čeprav ne posebej prepričljivo) pisal že J. A. Endres (*Albrecht Dürer und Nicolaus von Cusa, Deutung der Dürerschen Melancholie*, v: *Die christliche Kunst* 9, München 1912/13, p. 33), kasneje bolj utemeljeno E. Hempel (*Nikolaus von Kues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst, Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften* →

ključno zaznamovalo snovanje znamenitega avtoportreta. Po njegovem prepričanju je to *Učena nevednost*, filozofski prvenec in obenem najpomembnejši spis kardinala iz Kuesa.<sup>3</sup> Povezava je vsekakor upravičena, zanimivo pa je, da Winzinger ne omenja Kuzančevega spisa, ki se še veliko tesneje povezuje z obravnavanim slikarskim delom. To je drobna, a nič manj slavna knjižica *O Božjem pogledu*<sup>4</sup>, ki ponuja odgovor na temeljno vprašanje enigme kristomorfnega avtoportreta, vprašanje, ki se neizogibno zastavlja in ga ponavlja tudi Winzinger: „Je mogoče, da gre pri Dürerju resnično za nezaslišano blasfemijo, za nepredstavljivo *hybris* modernega človeka?”

Odgovor je nedvomno treba iskati v duhovnem miljeju, kakršnega je izoblikoval humanizem 15. stoletja, v samopodobi renesančnega človeka, ki pa seveda ni enotna, ampak raznotera in mnogoplastna, vendar se prenekatera, za razumevanje kristomorfnega avtoportreta pomembna vsebina, najbolj razvidno kaže v neoplatonistični svetovnonazorski usmerjenosti, ki jo je močno zaznamovala filozofska misel Nikolaja Kuzanskega, medtem ko je neposreden odgovor na zastavljeno vprašanje moč najti prav v spisu *O Božjem pogledu*.

Seveda bi bilo brezplodno razpravljati o odmevih filozofskih vsebin v kristomorfne avtoportretu, ko bi ne bilo dovolj prepričljivih možnosti Kuzančevega vpliva

→ zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse 100, 3, Berlin 1953), F. Juraschek (*Das Rätsel in Dürers Gottesschau*, Salzburg 1955, P. Thurmann (*Symbolsprache und Bildstruktur*, Frankfurt 1987), P. K. Schuster (*Melencolia I: Dürers Denkbild*, vol. II, Berlin 1991), G. Wolf (*Toccar con gli occhi, Zu Konstellationen und Konzeptionen von Bild und Wirklichkeit in späten Quattrocento*, v: *Kunstlerischen Austausch, Akten des XXVIII Kongresses für Kunstgeschichte 1992*, Band 2, Berlin 1993) in drugi.

3 *De docta ignorantia*, končana 12. 2. 1440.

4 *De visione Dei sive De icona liber*, v slovenščino prevedla Ksenja Geister, *Nikolaj Kuzanski, O božjem pogledu*, Ljubljana 1997.

na Dürerja, zato je nujno vsaj skicirati zgodovinske okoliščine, ki kažejo, da se je veliki filozof s svojim pisanjem dotaknil miselnega sveta svojega mlajšega rojaka. Ob široki odmevnosti spisa *De visione Dei* je problematično dejstvo, da v Dürerjevi pisni zapuščini ne spis ne njegov avtor nista nikoli omenjena in da zaenkrat ne poznamo zgodovinskega dokumenta, ki bi tako ali drugače pričal o tem, da je veliki slikar bral Kuzančeva dela. Vendar je možnost, da je poznal Cusanusa, zelo velika. Znano je namreč, da je strassburška izdaja Kuzančevih spisov (*Opuscula*, ki jo je leta 1488 oskrbel kardinalov učenec in tajnik Peter von Erkelenz) prav pri nemških humanistih naletela na precejšen odmev, o čemer med drugim priča tudi pozornost, ki jo v svojem leta 1510 v Nürnbergu (!) izdanem delu *Speculum intellectuale felicitatis humanae* Kuzancu posveča Ulrich Pinder.<sup>5</sup> Že pred njim ga Hartmann Schedel v svoji *Svetovni kroniki* iz leta 1493 omenja kot slavnega in povsod spoštovanega učenjaka: „*Nicolaus von Cusa, ein Deutscher, ein vortrefflicher und hochgelehrter Kardinal, wurde zu dieser Zeit gerühmt und gepreisen...*”<sup>6</sup> Dürer se je lahko s Kuzancem seznanil tudi prek prijatelja, nemškega humanista Conrada Celtisa, ki je dobro poznal Kuzančeva dela.<sup>7</sup> Nenazadnje ni nepomembno dejstvo, da je Dürerjev boter, Anton Koberger, ki je imel od leta 1469 v Nürnbergu veliko tiskarno, natisnil tudi delček Kuzančevih spisov. Največkrat pa se kot posrednik

5 Cf. K. H. Kandler, *Nikolaus von Kues: Denker zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Göttingen 1995, p. 122.

6 Cf. H. Gestrich, *Nikolaus von Kues 1401–1464, Der grosse Denker an der Schwelle des Mittelalters zur Neuzeit*, Mainz 1990, p. 99.

7 Cf. D. Wuttke, *Dürer und Celtis: von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: „Jahrhundert als symbolische Form”*, v: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 10, 1980, pp. 73–129.

v odnosu Dürer - Kuzanski omenja znameniti Willibald Pirckheimer, čigar široka humanistična razgledanost po eni in prijateljstvo z Dürerjem po drugi strani ponujata upoštevanja vredno izhodišče za iskanje v tej smeri. S Pirckheimerjem se namreč odpira verjetnost vpliva neposredno iz Italije. Že Willibaldov ded je sredi 15. stoletja študiral v Italiji, kjer se je seznanil s krogom humanistov, zbranih okrog Eneja Silvija Piccolominija in njegovega prijatelja Nikolaja Kuzanskega. Prav tako je onstran Alp študiral Willibald in se spoprijateljil z Gianom Francescom Picom della Mirandola, ki je bil vnet častilec Kuzanca. Če se spomnimo, da se je prek Pirckheimerja Dürer seznanil z delom Marsilia Ficina, kar je pustilo sledove v znamenitem grafičnem listu *Melencolia I*,<sup>8</sup> in ob tem pomislimo še na veliko odmevnost spisa *De visione Dei*, je verjetnost, da je Dürer poznal vsaj osrednji motiv z znamenito metaforo, resnično precejšnja.

Predno se lotimo iskanja odmevov Kuzančeve filozofske misli v Dürerjevih delih, si moramo priklicati pred oči temeljna spoznanja s področja formalne strukture Dürerjevega avtoportreta, na katera je opozoril Winzinger, ki je imel redko priložnost, da je lahko sliko leta 1951 vzel iz okvira, jo detajlno pregledal in premeril. Winzingerju je uspelo potrditi hipotezo, ki jo je prvi postavil že Ludwig Justi,<sup>9</sup> da je namreč sloviti avtoportret iz leta 1500 več kot realistična samopodoba nürnberškega mojstra. Slika je obenem skrajno pretehtana in domišljena likovna konstrukcija, izvrstna študija obraznih

8 Cf. R. Klibansky/ E. Panofsky/ F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, Nendeln/Liechtenstein 1979.

9 L. Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe unter der Werken Albrecht Dürers*, Leipzig 1902, p. 49.

proporcev, zgrajena po principih idealnih številčnih razmerij in geometrijskih likov. Že prvi vtis, ki ga dobimo ob münchenskem avtoportretu, daje s svojo simetrično kompozicijsko shemo slutiti premišljeno geometrijsko strukturo, in če upoštevamo Dürerjev zavzeti študij človeške anatomije in iskanje idealnega kanona telesnih proporcev, se zdi skrito ozadje višje formalne organizacije skoraj samoumevno. Toliko bolj nerazumljivo je mnenje nekaterih umetnostnih zgodovinarjev, ki trdijo, da v primeru kristomorfnega avtoportreta ne more biti govora o konstruiranem portretu.<sup>10</sup> Kot je pokazal Winzinger, korenini problem v neuspešnem iskanju ustreznega kanona obraznih proporcev. Dürer namreč ni uporabil široko uveljavljenega Vitruvijevega priporočila, po katerem naj znaša višina glave eno osmino in višina obraza eno desetino telesne višine odraslega človeka, obraz pa naj se deli na tri enake dele - višino čela, nosu in ustne partije z brado,<sup>11</sup> ampak se je naslonil na štiridelno razdelitev glave, ki jo je zasnoval Villard de Honnecourt v svoji *Skicirki*.<sup>12</sup> Da takšna domneva ni neutemeljena, kažejo tudi Dürerjeve skice, tako na primer *Študija človeških proporcev*, ki jo najdemo v dresdenskih skicirkah, kjer je glava razdeljena na enak način kot pri Villardu de Honnecourtu.<sup>13</sup> Formalna shema pa je še veliko bolj zapletena in ob aplikaciji osnovnih geometrijskih likov kot so krog, kvadrat in enakostranični

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

11 Vitruvij, začetek tretje knjige njegovih *Desetih knjig o arhitekturi*.

12 Cf. Winzinger, p. 52.

13 Dresdner Skizzenbuch, D 83.

trikotnik odkriva rabo enotnega proporca v celotni kompoziciji. Osnovna enota, na kateri je zasnovana komplicirana struktura Dürerjevega avtoportreta, je razdalja med očesnima zenicama. Dolžina daljice, ki jo predstavlja medzenična razdalja, se tako v višini glave ponovi štirikrat, šestkrat v stranici kvadrata in premeru kroga, ki določata doprsje do globine vratnega izreza, in osemkrat v stranici enakostraničnega trikotnika, v katerega je vrisano doprsje in čigar osnovnica obenem deli višino slike po pravilu zlatega reza. Natančne meritve so pokazale, da realne mere naslikanega portreta od idealne geometrijske sheme v nobenem primeru ne odstopajo za več kot tri milimetre!<sup>14</sup> To je pri danih dimenzijah vsekakor dopustno odstopanje in natančnost izvedbe je presenetljiva. Domišljenost proporčne zasnove dodatno potrjujejo nekatere druge skladnosti,<sup>15</sup> in čeprav so posamezni odmiki od popolne simetrije očitni, gre pri tem znova za premišljeno slikarsko potezo, ki obrazu daje individualnost in življenjsko prepričljivost, ne da bi bila (in to dokazuje tezo o domišljeni gradnji!) osnovna shema kakorkoli okrnjena. Najbolj jasno razvidna odstopanja od popolne simetričnosti so pri zamiku vratnega izreza in liniji ovratnika, kakor tudi v oblikovanju obrvi, oči, ustnic in seveda v senčenju obraza.

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

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



Uporaba proporcionalnega kanona oziroma celotne konstrukcije, ki na enak način vključuje osnovne geometrijske figure, pri čemer je merilo sheme medzenična razdalja, ni Dürerjeva iznajdba, saj jo je poznalo že slikarstvo poznega srednjega veka. Domala identični shemi srečamo tudi pri dveh mojstrih, ki ju je Dürer dobro poznal: pri Janu van Eycku in Leonardu da Vinci. (V obeh primerih gre sicer za dela, ki so nastala v njunem krogu, ali kopije njunih del.) To sta *Kristus* iz leta 1438, ki ga hranijo v Gemäldegalerie v Berlinu, in *Salvator Mundi* iz časa okrog leta 1513, ki ga hranijo v zbirki Vittadini v Milanu.<sup>16</sup> Kot ugotavlja Winzinger, gre v prvem primeru za **identično** shemo, medtem ko so v drugem primeru opazna manjša odstopanja. Takšno prekrivanje shem dokazuje, da konstrukcija ni naključna in da ima svoje ikonografsko ozadje. V njem se prepletajo trije temeljni motivi: srednjeveški estetski kanon z naukom o harmoničnem sorazmerju kot temeljnem principu lepega, predstave o Kristusovi popolni lepoti ter s kristološko ikonografijo povezana simbolika kroga, kvadrata in enakostraničnega trikotnika.

Polno razumevanje drugih dveh elementov je mogoče le ob poznavanju srednjeveškega koncepta lepega, pri čemer pa bi bilo na tem mestu odveč orisovati njegovo genezo in razvoj.<sup>17</sup> Spomniti se velja le, da je platonška tradicija, iz katere se je izoblikoval, ves čas ohranjala

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

17 Za kratek oris razvoja neoplatonističnega koncepta lepote glej: Martin Germ, *Filozofska misel Nikolaja Kuzanskega in renesančna umetnost v Italiji*, doktorska disertacija na oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani 1997, pp. 25-39.

nauk o idealnih proporcijah in temeljnih geometrijskih formah kot najčistejšem izrazu absolutne lepote in da je na pragu renesanse ta nauk prevzel ter v nekaterih potezah pomembno dopolnil prav Nikolaj Kuzanski. Oris Kuzančeve estetske misli, ki se v poglavitnih vsebinah sklada z Albertijevim naukom o lepem in jo ponavljajo tudi mlajši avtorji del o teoriji likovne umetnosti, je za pravilno umevanje pomenske mnogoplastnosti teorije idealnih proporcev, kot jo je izoblikovala renesančna umetnost, nadvse ilustrativen, saj odkriva njeno globljo filozofsko vsebino. Kratek ekskurz na področje Kuzančeve estetike pa je neizogiben tudi za večjo razvidnost teze o odmevu njegove filozofije v obravnavanem avtoportretu Albrechta Dürerja.

Lepoto Cusanus opredeli kot „*splendor formae, sive substantialis sive accidentalis, super partes materiae proportionatas et terminatas*”.<sup>18</sup> Kardinal iz Kuesa se s filozofsko (ontološko) opredelitvijo same lepote ni natančneje ukvarjal, saj je bila ta zanj samoumevno združena s pojmom Boga, ki je absolutna lepota in vir sleherne čutno zaznavne lepote. Takšno prepričanje najdemo v številnih delih Nikolaja Kuzanskega, meddrugim v spisu *Triialogus de possess*, kjer beremo:

„*Nam si dico ex pulchritudine creaturarum Deum pulchrum et scio quod Deus est ita pulcher, quod pulchritudo, quae est omne id, quod esse potest, scio nihil pulchri totius mundi deficere Deo, ac*

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

*quod omnis quae potest creari pulchritudo, non est nisi quaedam similitudo impropotionalis ad illam, quae actu est omnis essendi possibilitas pulchritudinis, quae non potest esse aliter quam est, cum sit id, quod esse potest*".<sup>19</sup>

V okviru naše študije je posebno relevanten primer opis Božjega obličja, saj se povezuje tudi z motivom Kristusove popolne lepote:

*„...et omnis pulchritudo, quae concipi potest, minor est pulchritudine faciei tuae. Omnes facies pulchritudinem habent et non sunt ipsa pulchritudo. Tua autem facies Domine habet pulchritudinem et hoc habere est esse. Est igitur ipsa pulchritudo absoluta, quae est forma dans esse omni formae pulchrae*".<sup>20</sup>

V odgovoru na osnovno vprašanje estetike: kaj je lépo, s čim in kako se izraža lepota v stvareh čutne zaznave, se Kuzanski naslanja na isto tradicijo in povzema klasično grško misel o harmoniji, somernosti in pravi meri, ki jo je kot neizpodbitno resnico zagovarjal že Platon v *Filebu*: *„... kajti mera in somerje sta povsod poistovetena z lepoto in odličnostjo*.”<sup>21</sup> Harmonija ali somerje je za Kuzanca formalni pricip, ki je nosilec lepote: *„...et dat (sc. harmonia) speciem sive pulchritudinem subiecto, sicut pro-*

19 *Dialogus de possess*, p. 280. Tovrstno pojmovanje ima poleg ožje filozofskih (platonskih) tudi biblijska (seveda prav tako platonsko vplivana) izhodišča: *„...Če so, veseleč se njih lepote, v njih slutili bogove, naj bi bili spoznali, koliko boljši je njih Gospod; saj jih je ustvaril začetnik lepote... Zakaj iz velikosti in lepote stvari se s primerjanjem spozna njih Stvarnik*.” (Mdr 13, 3, 5.) Za popolnejšo predstavo o vprašanju odnosa Bog : lepota : lepo je ilustrativen drobec iz že omenjene pridige: *„...pulchritudo et pulchrum idem sunt in deo, nam pulchritudo in deo est prima et summa: ex ea emanat natura pulchritudinis in omnibus pulchris quae est forma pulchrorum, facit enim omnia pulchra sicut albedo alba...”* (*Tota pulchra*, fol. 139<sup>v</sup>.)

20 *„...in vsa lepota, ki si jo je moč zamisliti, ne dosega lepote tvojega obličja. Vsak obraz ima svojo lepoto, a ni lepota sama. Tvoje obličje, Gospod, pa ima lepoto in ta „imeti” je „biti”. To je namreč absolutna lepota, ki daje bit vsem lepim oblikam*.” (*De visione Dei*, VI, p. 114.)

21 Cf. *Fileb*, 64 e.

*portio ornat pulchra*".<sup>22</sup> Skladna urejenost je univerzalni princip lepega tako v makro- kot v mikrokozmosu - zgradbo vesolja in človeškega telesa obvladuje božanski red, ki je absolutna lepota:

*„...quod ordo, qui est ipsa pulchritudo absoluta, in cunctis simul reluceret, per quem suprema infimorum infimis supremorum connexa concordanter in unam universi pulchritudinem conspirarent. Per quem cuncta de gradu suo contenta ad finem universi pace et quiete qua nihil pulchrius fruerentur... Proportio igitur cuiuslibet membri ad quodlibet et ad totum ordinata est ab omnium ordinatore hominem pulchrum creante. Est enim proportio illa, sine qua una totius et partium eius ad totum relata habitudo nequaquam pulchra ordinatissimaque videretur*".<sup>23</sup>

Podobno kot pri lepoti je tudi pri somerju, ki je formalni nosilec lepega, vsako zemeljsko sorazmerje odsev božanske harmonije, ki je sama po sebi nespoznavana. Tako je harmonija ena od vezi med stvarnikom in stvarstvom, med Bogom in človekom, med enim in mnogim: „*Quoniam autem alteritas casus est ab unitate, harmonia est unitatis et alteritatis constrictio*".<sup>24</sup> Nauk o harmoniji, skladnem ujemanju, somernosti in uravnoteženosti, ki vlada estetskemu kanonu renesančne umetnosti, ima

22 „...in daje (harmonija) videzu ali lepoti podstat, kakor sorazmerje krasi vse lepo.” (De beryllo, XXXV, p. 76.)

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

24 „Ker pomeni drugost odklon od enosti, je harmonija povezovanje enosti in drugosti.” (De coniecturis II, 2, p. 90.)

torej pri Kuzanskem trdno filozofsko osnovo, v čemer se kardinal iz Kuesa - kot v mnogih drugih primerih - zgleduje po Platonu in sv. Avguštinu. Z obema pa deli še eno skupno potezo, to je zanimanje za število kot idealno oblikovno načelo, ki je prav v povezavi s harmonijo vključeno v kompleksno problematiko lepega.

Vsakršna harmonija je številčno izrazljiva - določajo jo izbrana številčna razmerja, kar pomeni, da je podstat vsakega sorazmerja število: „... *numerus est subiectum proportionis, non enim potest esse proportio sine numero*”.<sup>25</sup> Število pa ni samo osnovno načelo harmonije in sleherne urejenosti, temveč je primarni nosilec biti v stvarstvu: „*Sublato enim numero cessant rerum discretio, ordo, proportio, harmonia atque ipsa entium pluralitas*”.<sup>26</sup> V številu se ontološkemu principu pridružujeta še oblikovni in spoznavni princip, saj je število idealna paradigma stvarjenja, ki je kot pralik v božjem umu in kot nosilec reda, somerja in lepote v stvarstvu, obenem pa je najpopolnejše načelo spoznave:

„*Sic irreprehensibiliter posse dici conicio primum rerum exemplar in animo conditoris numerum esse. Hoc ostendit delectatio et pulchritudo, quae omnibus rebus inest, quae in proportione consistit, proportio vero in numero; hinc numerus praecipuum vestigium ducens in sapientiam*”.<sup>27</sup>

25 „...število je podstat sorazmerja, sorazmerje namreč ne more obstajati brez števila.” (*Idiota de mente*, VI, p. 524.) Enako na nekaterih drugih mestih, najboljširneje v *Učeni nevednosti*: „*Numerus ergo omnia proportionabilia includit*”. (*De docta ignorantia I*, 1, p. 196.)

26 „Vzemi stvarjem število, pa bo prešlo razločevanje stvari, red, sorazmerje, harmonija in celo bit množstva.” (*De docta ignorantia I*, 5, p. 208.)

27 „Nedvomno lahko rečemo, da je prvi pralik stvari v dubu stvarnika število. To kaže radost in veselje, ki je v vseh stvarih in ki obstaja v vsakem sorazmerju, sorazmerje pa temelji v številu. Zato je število najpomembnejša sled, ki vodi k modrosti.” (*Idiota de mente*, VI, p. 528.)

Število, somerje, skladnost, red in harmonija so ne-  
ločljivo povezane kategorije lepega, ki ima kot absolutna  
lepota počelo v Božjem umu:

„*Sicut enim in unitate est omnis numerus complicate et in numero omnis proportio et medietas, in proportione omnis harmonia et ordo et concordantia et ideo omnis pulchritudo quae in ordine et proportione atque concordantia relucet. Ita cum dicimus deum unum hoc unum est ipsa supersubstantialis unitas quae et pulchritudo in se omnia pulchra complicans.*”<sup>28</sup>

Tradicija takšnega umevanja vsebinskega sklopa število-  
sorazmerje-red-lepota sega seveda nazaj k Platonovemu  
*Timaju*, poln izraz pa je dobila v spisih sv. Avguščina, ki  
je brez zadržkov zapisal, da je tako bistvo lepote kakor  
bistvo obstoja v številu, saj je kozmos ustvarjen po meri,  
številu in teži. Prav tako duhu umetnika, ki z opazovan-  
jem narave poskuša razbrati in poustvariti božansko  
umetnost, vlada vrojeno načelo števila in mere.<sup>29</sup> To pre-  
pričanje, ki ga je s svojo bogato številčno spekulacijo  
Cusanus močno poživil, so gojili tudi vodilni renesančni  
umetniki in pisci o umetnosti. Zasledimo jih tako pri  
Albertiju kot Leonardu in seveda Dürerju, v čigar delu  
sta simetrija in proporcionalnost temeljna oblikovna  
principa in ki tudi v teoretičnih spisih poudarja: „...*das*  
*dy mass in allen dingen, sittlichen vnd natürlichen, das pest*  
*sey, weliche dan auch pey demm aller hochsten angesehen ist,*

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

29 Cf. sv. Avguščin, *De ordine II*, in K. Svoboda, *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources*, Pariz 1933.

*das er alle geschöpf in zal, gewicht vnd mass beschaffen hab.*"<sup>30</sup>

Še pomembnejši, dasiravno prav tako ne nov vidik, je povzdigovanje estetske vrednosti elementarnih t. j. najosnovnejših geometrijskih figur. Njihova veljava je bila sicer tudi že poprej nesporna in takšno stališče je v pitagorejskem duhu jasno izrazil že Platon, ki v *Filebu* piše: „...za njih (geometrijske like) pravim, da niso lepi v odnosu do nečesa, kot to velja za druge oblike, temveč da je v njihovi naravi, da so večno lepi sami po sebi...”<sup>31</sup>, a v renesančni umetnostni teoriji in praksi je dobila novo vrednost in pomen.

Med geometrijskimi liki je za Kuzanca najpopolnejši krog, sledita pa mu trikotnik in kvadrat. Pri tem je merilo odličnosti čim večja preprostost, enostavnost in simetričnost oblike. V bolj zapletenih oblikah so temu ustrezno lepše tiste, ki so čistejše, jasnejše in preglednejše, temeljni princip gradnje pa mora biti simetrija sestavnih delov, kar ustreza že znanemu motivu harmonije, skladnosti in uravnoteženosti.<sup>32</sup> Vrednost primarnih geometrijskih likov pri Kuzancu izhaja iz postavke, da se osnovne geometrijske figure v največji možni meri prilikujejo čistim formalnim vzorcem. Zaradi tega geometrijski liki služijo kot najustreznejše orodje uma, ki si

30 „...da je mera v vseh stvarah, tako človeških kot prirodnih tisto najodličnejše, kar je tudi pri Vsevišnjem tako v časteh, da je vse stvarstvo oblikoval po meri, številu in teži.” (H. Rupprich, *Dürer: Schriftlicher Nachlass*, II, Berlin 1956/69 p. 127.) Takšno naziranje je razvidno na številnih mestih in ne samo v znamenitih *Vier Bücher von menschlicher Proportion*.

31 *Fileb*, 51 c.

32 Cf. predvsem *Tota pulchra in De docta ignorantia*. Tudi v tem pogledu povzema Kuzanski antično dediščino iz rok sv. Avgušтина, ki je učil, da je krog najpopolnejši geometrijski lik, sledita pa mu enakostranični trikotnik in kvadrat zaradi „lepe enaknosti svojih delov”. Cf. *Svoboda*, pp. 59-60.

prizadeva spoznati bistvo stvari. V geometrijskih figurah se obenem najrazločnejše zrcali forma, ki ni samo idealni oblikovni princip kozmosa, pač pa (podobno kot somerje) tudi nosilec biti. Skrito bistvo stvarstva, ki je samo po sebi nespoznavno, se človeškemu umu razkriva z razpoznavanjem forme in čim jasneje se le-ta odraža v stvareh, tem večja je njihova spoznavna vrednost.

Kuzančeva estetika razločno postulira dva temeljna nosilca lepote: jasnost forme in harmonično sorazmernost delov. Obe načeli lepega sta med seboj najtesneje povezani, saj forma „domuje” prav v somerju: „*Et proportio est locus formae; sine enim proportione apta et congrua formae forma resplendere nequit.*”<sup>33</sup> V harmoniji, somerju, ki je „*orbis seu regio formae*”, se najpopolneje zrcali forma, ki se obenem razodeva kot lepota in radost „*delectacio et pulchritudo, quae omnibus rebus inest, quae in proportione consistit...*”<sup>34</sup>.

Kljub temu, da je Kuzanski prvi renesančni neoplatonist, ki je bistvo srednjeveškega nauka o lepem dopolnil s poznavanjem njegovega izvora v Platonovi filozofiji in intenzivneje kot njegovi predhodniki razvil geometrijsko in aritmetično simboliko ter ju močno aktualiziral, bi bilo na podlagi tega prenačljeno govoriti o neposrednem vplivu na Dürerja. Šele izjemno Dürerjevo dejanje, da je v liku Kristusa upodobil samega sebe, da je torej v formalni konstrukciji, ki je z vso svojo simboliko pri-

33 „In somerje je mesto oblike: brez somerja namreč, ki odgovarja formi in ji je po meri, oblika ne more zasijati.” (*Idiota de mente*, VI, p. 524.)

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



držana upodabljanju Kristusa, naslikal lasten portret in tako združil, kar je bilo v dotedanji umetnosti strogo ločeno na sakralno in profano, je tisti vidik, s katerega se pokažejo tako očitne paralele med novo ikonografijo in filozofsko mislijo Nikolaja Kuzanskega, da upravičeno sklepamo o njenem vplivu na znamenito umetnino. V interpretacijo, ki odkriva odvisnost ikonografije Dürerjevega kristomorfnega avtoportreta od nauka kardinala iz Kuesa, je treba vključiti vse relevantne vsebine Kuzančeve filozofije. Ne smemo se ustaviti pri na kratko predstavljeni teoriji lepega, matematičnih spekulacijah in simboliki števil ter geometrijskih likov, pač pa moramo vključiti njegovo videnje človeka in vsaj del kristoloških pojmovanj, ob vsem pa nujno upoštevati temeljno črto njegove filozofske spekulacije - nauk o sovpadanju nasprotij. Vse naštete vsebinske elemente je Cusanus na kratko predstavil v enem od svojih najbolj odmevnih spisov, v večkrat omenjenem *O Božjem pogledu* ali s polnim naslovom v latinščini *De visione Dei sive de icona*. Slednji je toliko pomembnejši, ker je avtor v razlagi uporabil nadvse ilustrativno prisposodbo s področja slikarstva.

Gre za znamenito prisposodbo o Božjem pogledu, ki jo je izpeljal iz slike Kristusovega portreta tipa *Vera icon*, in sicer tiste variante, pri kateri Jezusove oči gledajo iz slike, da se zdi, kot da s pogledom sledijo gledalcu. S sijajno mnogopomensko metaforo, ki jo je razvil ob primeru tovrstne podobe, je Cusanus poskusil menihom ob Tegernskem jezeru predstaviti in približati temeljne poteze svoje filozofije. Pri tem pa je celo presegel uveljavljeno platonsko tradicijo prisposodobne razlage filozofskih vsebin s pomočjo umetnosti ali umetniškega dela: znanemu ikonografskemu motivu je namreč dal nove

vsebine oziroma motivu imanentni vsebinski zametek razvil v neslutene razsežnosti filozofsko-teološke spekulacije ter tako zaznamoval njegov nadaljnji razvoj v evropskem slikarstvu.

Motiv pogleda „iz slike” ali „vseobsegajočega pogleda”, to je pogleda, ki nam „sledi”, ne glede na mesto, s katerega opazujemo sliko, je postal v 15. stoletju zelo priljubljen (Kuzanski torej uporablja aktualen motiv!). Kadar gre za Kristusovo podobo, ga največkrat srečamo v ikonografskih motivih *Imago pietatis Salvator mundi* in *Vera icon*. Vendar se Kuzanski ne omejuje na ti dve obliki upodabljanja Kristusa, temveč eksplicite izpostavlja osnovni motiv: portret Vsevidnega, „pravo Kristusovo podobo” z vseobsegajočim pogledom, ki povsod spremlja gledalca. Kuzanski, ki je menihom Sv. Kvirina ob Tegernskem jezeru obenem s svojim spisom poslal tudi podobo Vsevidnega, celo našteje nekaj primerov tovrstnih slik, med katerimi niso samo podobe Kristusa, vendar da jasno vedeti, da se metafora, s katero jim želi približati svojo misel, nanaša na Božji portret:

*„Si vos humaniter ad divina vehere contendo similitudine quadam hoc fieri oportet. Sed inter humana opera non repperi imaginem omnia videntis proposito nostro convenientiorem, ita quod facies subtili arte pictoria ita se habeat quasi cuncta circumspicat. Harum etsi multae reperiantur optime pictae uti illa sagittariae in foro Nurembergensi et Bruxellis Rogeri maximi pictoris in pretiosissima tabula, quae in praetorio habetur et Confluentiae in capella mea Veronicae et Brixinae in castro angeli arma ecclesiae tenentis et multae aliae undique. Ne tamen deficiatis in praxi, quae sensibilem talem exigit figuram, quam habere potui caritati vestrae mitto tabellam figuram cuncta videntis tenentem, quam iconam Dei apello”.*<sup>35</sup>

Z opisom odnosa, ki se na osnovi posebne značilnosti tovrstnega načina upodabljanja vzpostavi med sliko in gledalcem (ali neomejenim številom gledalcev), med vsepričujočim in vseobsegajočim Božjim pogledom ter pogledom vsakega posameznega gledalca, začne Kuzanski razvijati véliko temo razmerja med absolutnim in individualnim, enim in mnogim, večnim in minljivim, brezmejnim in omejenim itd., ki se sklene v osrednjem motivu njegove filozofije: sovpadanju nasprotij.<sup>36</sup> Daljnosežna filozofska spekulacija je vseskozi odlično ilustrirana s pomočjo spretnega dosežka slikarske umetnosti. Tako v pogledu, ki miruje, a obenem sledi premikom gledalca, prispodobno sovpadata mirovanje in gibanje - pogled se „mirujoč giblje“:

„*Etsi figendo obtutum in iconam ambulabit de occasu ad orientem comperiet continue visum iconae secum pergere, etsi de oriente revertetur ad occasum similiter eum non deseret. Et admirabitur quomodo immobiliter movebatur neque poterit imaginatio capere, quod cum aliquo alio sibi contrario moto obviantem similiter moveatur.*”<sup>37</sup>

35 „Če naj vam poskusim na človeku razumljiv način približati božansko, je to moč storiti le s prispodobno. Med človeškimi deli pa ne najdem podobe, ki bi bila za to primernejša, kot je slika Vsevidnega. Zaradi pretanjene umetnosti slikanja obraz na podobi deluje tako, kot da s pogledom spremlja vse okrog sebe. Najti je namreč precej takšnih, odlično naslikanih podob, kot so slika lokostrelke na trgu v Nürnbergu in tista nadose dragocena slika velikega slikarja Rogierja v mestni hiši v Bruslju, dalje sv. Veronika v moji kapeli v Koblenzu in podoba angela, ki drži orožje cerkve, na gradu v Briksnu in mnoge druge.” (*De visione Dei, Praefatio*, pp. 94–96.)

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

37 „In četudi bo trdno uprl svoj pogled v sliko in se sprehajal od zaboda proti vzbodu, bo odkril, da pogled slike neprestano potuje z njim. Tudi če se bo obrnil od vzboda proti

Ob tem, da naslikani pogled obenem miruje in se „giblje“, da hkrati zre v gledalca, ki stoji na vzhodu, in onega, ki stoji na zahodu, da gleda vse in vsakega posebej, pa se vse to „dogaja“ celo na način, ki daje vsakemu opazovalcu občutek, da naslikane oči gledajo prav in samo njega: „*Et dum attenderit, quomodo visus ille nullum deserit videt, quod ita diligenter curam agit cuiuslibet quasi de solo eo, qui experitur se videri et nullo alio curet adeo quod etiam concipi nequeat per unum quem respicit quod curam alterius agat.*”<sup>38</sup> Vseobsegajoči pogled naslikane podobe je prispodoba za Božje motrenje, ki je za Kuzanca esencialni vidik Boga, saj o njem nedvoumno pravi: „*Visus tuus Domine est essentia tua...*”<sup>39</sup> Njegovo motrenje se izenačuje z njegovo pre-vidnostjo, ki je kavzalni princip obstoja stvarstva. Resnična bit stvari je v njegovem pogledu in eden od ključnih vidikov njegove božanskosti je, da vidi vse obenem in da s svojim zrenjem ohranja stvarstvo: „*Primo loco praesupponendum esse censeo nihil posse apparere circa visum iconae Dei quin verius sit in vero visu Dei. Deus etenim qui est summitas ipsa omnis perfectio- nis et maior quam cogitari possit theos ab hoc dicitur, quia omnia intuentur*”.<sup>40</sup> Božje zrenje je univerzalna bit vsega obstoječega, ki obenem daje slehernemu človeku brezmejno

→ zabodu, ga njen pogled ne bo zapustil. Čudil se bo, kako se pogled mirujoč giblje, in njegova domišljija ne bo mogla dojeti, da se giblje podobno tudi s kom drugim, ki se mu z njemu nasprotnim gibanjem približuje z druge strani.” (*De visione Dei, Praefatio*, p. 96.)

38 „In kadar pazi na to, kako ta pogled ne zapusti nikogar, se lahko prepriča, da (pogled) posveča vsakemu takšno pozornost, kot da bi skrbel samo zanj, ki ve, da ga opazuje, ter za nikogar drugega; in to celo tako zelo, da ta, ki ga gleda, sploh ne more razumeti, da se (pogled) posveča še komu drugemu.” (*Ibid.*, I, p. 98.)

39 „Tvoj pogled, Gospod, je tvoje bistvo...” (*Ibid.*, IX, p. 128.)

40 „Najprej je treba predpostaviti, da se v polju, ki ga zaobjema pogled na sliki, ne more pojaviti nič, kar ne bi bilo v resničnem božjem pogledu resničnejše. Bog, ki je sam vrh vse popolnosti in večji, kot je mogoče misliti, se imenuje theos, ker vse gleda.” (*Ibid.*, I, p. 98.)

možnost razvijanja svoje individualnosti. Pogled namreč ni absoluten samo v smislu svoje vsepričujočnosti (slika obstaja neodvisno od gledalčeve pozornosti in pogled počiva na njem, tudi kadar ga ta ne gleda), temveč tudi v pomenu neizčrpne potencialnosti individualnega - v njem koincidira neskončno število neskončno različnih individualnih pogledov.<sup>41</sup> Absolutni pogled zmeraj in povsod **je**, ne glede na to, ali se ga zavedamo, za nas pa začne dejavno obstajati šele, ko s svojim gledanjem omogočimo soočenje, ko se torej **odločimo**, da bomo sliko pogledali. To relacijo uporabi Kuzanski kot izhodišče za še eno kardinalno temo svoje filozofije: vprašanje svobodne volje človeka, temo, ki jo je renesansa razvijala bogateje kot katero koli predhodno obdobje, pri čemer niti ni treba posebej poudarjati, da vodilni misleci še zdaleč niso prihajali samo iz filozofskih krogov, pač pa so se z njo intenzivno ukvarjali tudi velikani renesančne umetnosti. Umetniškemu geniju je vprašanje svobodne volje že samo po sebi imanentno, zato misli, ki jih srečujemo pri Leonardu ali Dürerju, ne presenečajo, vendar nikakor ne smemo spregledati dejstva, da so bile velike, resnično revolucionarne besede o človekovi svobodni volji zapisane že približno pol stoletja pred tem in da jih renesančni humanizem dolguje kardinalu iz zakotnega nemškega mesteca. Trdno prepričanje o svobodni volji človeka je namreč temeljna poteza Kuzančevega humanizma. Vanjo niti za trenutek ne dvomi:

„*Quisque enim homo liberum habet arbitrium, velle scilicet*

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

*nolle, cognoscens virtutem et vitium, quid honestum, quid inhonestum, quid iustum, quid iniustum, quid laudabile, quid vituperabile, quid gloriosum, quid scandalosum. Et quod bonum eligi debeat et malum sperni, habens intra se regem et iudicem horum...*"<sup>42</sup>

Svobodne volje Kuzanski ne pojmuje zgolj v tistem vzvišenem, „poetičnem” smislu daru, s katerim Bog izkazuje svojo posebno naklonjenost človeku in potrjuje njegov izjemni status. Možnost svobodne izbire izhaja iz samih temeljev Kuzančevega filozofskega sistema, ima ontološko in ne samo etično vrednost. V njej namreč univerzalno (absolutno, brezmejno, neskončno...) sovpada z individualnim (relativnim, omejenim, končnim...) - Bog se priklanja človeku kot sebi enakemu in sleherni odnos med njima je, kot piše Kuzanski prav v spisu *O Božjem pogledu*, prepuščen svobodni volji človeka, ki samozavestno izjavlja: „*Per me igitur stat non per te Domine...*”<sup>43</sup> Človek ima možnost svobodne izbire, da gleda sliko ali se odvrne od nje (naslikani pogled v vsakem primeru ostaja pri njem, življenje podeljujoča sila ostaja z njim), vendar je pravo življenje, ki je spoznava/samospoznava in prilikovanje, le v soočenju z Božjim pogledom, saj šele s simultanim obojestranskim motrenjem

42 „*Sleherni človek ima namreč svobodno voljo hoteti ali ne hoteti, spoznati krepost in pregreho, vedeti, kaj je častno in kaj nečastno, kaj pravično in kaj krivično, kaj bvale in kaj graje vredno, kaj slavno in kaj sramotno. In v sebi ima kralja in sodnika nad tem, kako je treba izbrati dobro in zavrniti slabo.*” (*De ludo globi I*, pp. 278-280.) Cf. tudi *De docta ignorantia I*, 27.

43 „*Od mene namreč zavisi, ne od tebe, Gospod...*” (Cf. celi odstavek, ilustrativen tudi za Kuzančevo razumevanje človeške individualnosti: „*O Domine, suavitas omnis dulcedinis posuisti in libertate mea, ut sim, si voluero mei ipsius. Hinc nisi sim mei ipsius tu non es meus. Necessitates enim libertatem, cum tu non possis esse meus nisi et ego sim mei ipsius et quia hoc posuisti in libertate mea, non me necessitas, sed expectas, ut ego eligam mei ipsius esse. Per me igitur stat non per te Domine, qui non contrabis bonitatem tuam maximam, sed largissime effundis in omnes capaces.*” (*De visione Dei*, VII, p. 120.) Za pojmovanje svobodne volje poleg VII. primerjaj še IV. poglavje.

pride do sovpadanja, v katerem je gledalec obenem gledano in obratno.<sup>44</sup>

Kot rečeno, je z zgodovinskimi dokumenti nemogoče dokazati, da je Dürer poznal Kuzančevo delo, zato pa lahko ob odlično skonstruiranem avtoportretu, v katerem se razločno odraža Dürerjeva zavzetost z vprašanjem idealnih proporcev, opozorimo na številne vsebinske skladnosti in sorodnosti, ki jih delita Kuzanski in Dürer. V svojih teoretičnih delih Dürer povzema vse temeljne misli o vlogi forme, somerja in harmonije v razmerju do lepega, ki so v glavnem platonsko obarvana tradicija srednjega veka in so jih v renesansi bogato razvili predvsem umetniki, ki so se aktivno ukvarjali s slikarsko teorijo (v prvi vrsti z vprašanjem perspektive in kanonom človeških proporcev). Da Kuzanski in njegovo delo v krogih, ki so se intenzivno ukvarjali z vprašanjem idealnih proporcev, nista bila neznanata, nazorno priča navedek Luce Pacioli, ki v uvodnem posvetilu v *De Divina Proportione* pravi, da je na milanskem dvoru med drugimi slovitimi učenjaki srečal tudi „*molto in tutte premesse ammirato e venerato Nicolo Cusano*“. Zato upravičeno sklepamo, da so nekatere njegove misli dovolj dobro poznali tisti slikarji, ki so se sami ukvarjali s slikarsko teorijo, vprašanji perspektive in idealnih proporcev. Nedvomno je imel Dürer na voljo več virov, v katerih je lahko našel zelo podobne ali celo identične poglede na problematiko

<sup>44</sup> V filozofskem smislu je to sovpadanje, ki vodi v preseganje vseh nasprotij, v religioznem pa pomeni polno sprejemanje brezmejne Božje milosti: „*Dedisti mihi, Domine, esse et id ipsum tale, quod se potest gratiae et bonitatis tuae continue magis capax reddere. Et haec vis, quam a te habeo, in qua virtutis omnipotentiae tuae vivam imaginem teneo, est libera voluntas, per quam possum aut ampliare aut restringere capacitatem gratiae tuae.*“ (Ibid., IV, pp. 104-106.)

lepega. Kar je nekoliko bolj specifično in tesneje povezuje Dürerja s Kuzanskim, je izrazita pitagoreizacija estetskega kanona: številčno izrazljiva razmerja in geometrijski liki, matematični principi torej, so glavno in celo edino merilo lepega. Prav v času, ko je nastal kristomorfni avtoportret, je bil Dürer sredi največjega optimističnega zaleta, v katerem je verjel, da se lahko bistvu lepote približa z merjenjem in izračunavanjem pravih razmerij, in četudi je nenehno poudarjal, da ne pozna pravega merila lepote, se ni nikoli odrekel prepričanju o ključni vlogi matematičnih znanj; samo z matematiko se lahko slikar približa odgovoru na vprašanje o tem, kaj je lepota, in jo poskuša ujeti v svojih podobah.<sup>45</sup> V takšnem prepričanju so razpoznavni odmevi platonskih nazorov o matematiki kot zanesljivi vodnici k spoznavi bistva stvari in umevanju lepega, nazorov, ki jih je bogato razvil prav Nikolaj Kuzanski, ki je enako kot Dürer zagovarjal prepričanje, da je naše spoznanje sicer omejeno, da pa ga je treba razvijati do skrajnih meja njegovih zmožnosti.<sup>46</sup>

Podobno velja za krščansko in ožje kristološko simboliko geometrijskih likov, ki se je resda dodobra uveljavila že v srednjem veku, a tako poglobljene filozofsko-teološke

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

46 Za platonsko pojmovano vlogo matematike kot vodnice na polju resnične spoznavne, sta poleg drugih ilustrativni predvsem dve temeljni Kuzančevi deli, *De docta ignorantia* in *De coniecturis*.



interpretacije, kot jo je razvil Cusanus, srednji vek ni poznal in tudi v renesansi je Kuzančeva geometrijska spekulacija ostala nepresežena. Filozofske izpeljave so v njegovi *Učeni nevednosti* ponazorjene s pomočjo matematičnih zakonitosti in geometrijskih likov, ki s tem privzemajo nove simbolne dimenzije. Krog (natančneje, neskončni krog) je seveda simbol Boga v vsej njegovi vseobsežnosti, še posebej simbol vse človeške predstave presegajočega počela sleherne biti. Kvadrat je simbol človeka in sveta, je simbolična *imago mundi* in znamenje za *mundus parvus*, kot Kuzanski imenuje človeka. Primeri za takšno simbolno rabo so preštevilni in predobro znani, da bi jih bilo treba naštevati, vredno pa se je pomuditi pri simboliki enakostraničnega trikotnika.<sup>47</sup> Kot v tradicionalni krščanski simboliki je tudi pri Kuzancu trikotnik v prvi vrsti simbol Sv. Trojice, pri čemer je simbolizem trikotnika v njegovi filozofiji vseskozi prežet z razlago treh Božjih oseb v eni, z dokazovanjem identičnosti enega in trojnega ter odnosa med enim in mnogim. V opredeljevanju teh odnosov Kuzanski izpostavi tudi značilni „mediatorski“ vidik trikotnika, ki je prvi geometrijski lik, iz katerega se oblikujejo vsi ostali mnogokotniki, in tako simbolično „posreduje“ med enim in mnogim, med Bogom in človekom oziroma celotnim stvarstvom.

*„Omnis enim figura polygonia pro simplicissimo elemento habet triangularem, et illa est minima figura polygonia, qua minor*

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

*esse nequit... Sicut igitur se habet unum in numeris, ita triangulus in figuris polygoniis. Sicut igitur omnis numerus resolvitur ad unitatem, ita polygoniae ad triangulum.*<sup>48</sup>

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

Poleg enakega pogleda na formalne vidike lepega delita Cusanus in Dürer tudi soroden odnos do lepote. Tako ima kljub vsej praktični slikarski naravnosti iskanje resnične vednosti o lepem v bistvu metafizičen značaj, in ob Dürerjevem nenehnem poudarjanju, da lepote ni mogoče nikoli popolnoma ujeti ali da se predmeta ne da nikoli naslikati natančno takšnega, kot je, ne moremo mimo Kuzančevega nauka o odnosu med stvarjo in njenim pralikom, to je o nepremostljivi razliki med absolutnim in relativnim, ki se kaže tudi na področju umetnosti. „*Ars naturam imitatur, quantum potest, sed nunquam ad ipsius praecisionem poterit pervenire,*” pravi kardinal iz Kuesa.<sup>49</sup> Iskanje lepega je odkrivanje božanskega bistva

48 „Vsi mnogokotniki imajo namreč kot najosnovnejši sestavni del trikotnik, in to je najmanjši mnogokotnik, kar jih je. Kar je ena med števili, to je trikotnik med mnogokotniki. Kakor namreč vsa števila izhajajo iz enega (enice), tako tudi mnogokotniki iz trikotnika.” (*De docta ignorantia* I, 20, p. 262.)

49 „Umetnost po svojih močeh posnema naravo, vendar ne more nikoli doseči popolne enakosti.” (*De docta ignorantia*, II, I, p. 318.) Cf. k temu Dürerjevo misel: „Vnnd der ver-

v stvarih čutno zaznavne narave. Zato čim bolj zvesto posnemanje narave, ki je eno temeljnih načel renesančne estetike in ga prepričano zagovarja tudi Dürer,<sup>50</sup> vodi k večjemu poznanju njene lepote in posledično tudi lepote njenega stvarnika.<sup>51</sup> Podobno velja za človeško lepoto. Njen idealni pralik je treba iskati v naravi - v mnogoteri lepoti brezmejnega števila posameznikov. Pravzor je bil po Dürerjevem mnenju ustvarjen z Adamom in izgubljen z njegovim padcem, natančneje, razpršen v brezštevlnem množtvu človeškega rodu.<sup>52</sup> Popolna človeška lepota se je utelesila samo še enkrat - v podobi Jezusa, ki je drugi Adam. V Kristusu se popolnost njegove duhovne narave družijo s popolnostjo lepote njegovega človeškega telesa, njegovo telo je torej najlepše možno človeško telo, kar med drugim razberemo tudi iz znane Dürerjeve primerjave Kristusa in Apolona: „*Dan zw gleicher weis, wy sy dy schönsten gestalt eines menschen haben zu gemessen jrem abgot Abblo, also wollen wyr dy selb mos prawchen zu Crysto dem herren, der der schönste aller welt ist.*”<sup>53</sup> Ideja o Kristusovi lepoti je pri Kuzancu bogato

→ *stand der menschen kann selten fassen das schoen in creaturn recht ab zu machen. Vnd ob gleich wol wir nit sagen kuennen von der groesten schonbeyt einer leyblichen creatur, so finden wir doch in den sichtigen creaturen ein soliche vbermessibe schonbeyt vnserem verstand, also das soliche vnser keiner kan volkumen in sein werck bringen.*” (Rupprich III, p. 295.)

50 Cf. npr.: „*Dann warhaftig steckt die kunst in der natur, wer sie heraus kan reyssenn, der hat sie.*” (Rupprich, III, p. 195.)

51 Tako, denimo, beremo pri Dürerju: „*So, je mehrer der natur vnnd dem lebnn gemess gebracht, je mer der volkumebeit zu augen ettwas der gotthait gleich werden geachtet.*” (Rupprich, II, p. 135.)

52 Cf.: „*Einmahl hat der schopfer dye menschen gemacht, wie sie müssen sein, vnd jch halt, das die recht wolgestalt vnd hübschbeit vnder dem haüffen aller menschen begriffen sey.*” (Rupprich III, p. 272.)

53 „*Na enak način, kakor so si (stari) najlepši človeški lik predstavljali kot podobo svojega boga Apolona, tako mi v isti meri uporabljamo Kristusa Gospoda, ki je najlepši na vsem svetu.*” (Rupprich II, p. 104.)

razvita, in to prav v spisu *De visione Dei*, kjer ob opisu lepote Božjega obličja ne smemo pozabiti, da ima Kuzanski pred očmi Kristusovo podobo. Tudi na drugih mestih Cusanus *explicite* govori o lepoti in popolnosti Kristusovega telesa:

„*Iesus noster, in quo omnes thesauri scientiae et sapientiae, etiam dum in mundo apparuit, absconditi fuerunt quasi lux in tenebris, ad hunc finem eminentissime intellectualis naturae corpus aptissimum atque perfectissimum, ut etiam a sanctissimis testibus suae conversationis fertur, creditur habuisse.*”<sup>54</sup>

Ob motivu Kristusove lepote se vzpostavi še ena pomembna vzporednica med filozofijo Nikolaja Kuzanskega in miselnim svetom Albrechta Dürerja. To je pojmovanje Kristusa v duhu krščanskega humanizma, kot ga je razvilo 15. stoletje in še zlasti sam Cusanus.

Po Kuzančevem nauku je Kristus najpopolnejši človek in edini pravi „mediator” med poloma univerzalnega in individualnega, absolutnega in relativnega, Božjega in človeškega, „posrednik”, v katerem nasprotujoče si kategorije koincidirajo na človeku nedoumljiv način. „*Verbum enim Dei es humanatum et homo es deificatus. Non es tamen compositus ex Deo et homine... Neque es coincidentia creaturae et creatoris... Nec tunc tu, Iesus benedictae, fores vel Deus vel homo, sed video te, Domine Iesu, super omnem intellectum unum suppositum...*”<sup>55</sup> Kristus je Bog in človek.

54 „*Naš Jezus, v katerem so, tudi kakor se je pojavil na svetu, skriti vsi zakladi znanja in modrosti, je imel po pričevanju svetih mož, ki so bili z njim, svoji vsepresejajoči dubovni naravi primerno najpopolnejše in najustreznejše telo.*” (*De docta ignorantia* III, 5, p. 450.)

55 „*Učlovečena Božja beseda si, in pobožanstveni človek. Vendar nisi sestavljen iz Boga in človeka... Niti nisi združitvev ustvarjenega in stvarnika... Tudi nisi, blaženi Jezus, človek ali Bog, pač pa te vidim, Gospod Jezus, kot celotni um presejajočo enost...*” (*De visione Dei*, XXIII, p. 200–202; cf. tudi poglavja XIX, XX, XXI, XXII, kakor tudi tretjo knjigo *Učene nevednosti*, zlasti poglavji III in IV.)

Kot Bog Bog, kot človek pa najpopolnejši človek ali pravilneje: idealno utelešenje celokupne narave človeškega. „...*in te natura humana est perfectissima et exemplari suo conicunctissima*,” pravi Kuzanski o Kristusu.<sup>56</sup> Za Kuzanca Jezus ni človek/Bog samo v teološkem smislu, ampak tudi v humanističnem pomenu dovršenega človeka, v njem je zaobjeta „*summa et perfectissima humanitas ... postquam humanitas in summo gradu et omni plenitudine aliter esse non potuit nisi in divina Filii persona*”.<sup>57</sup>

Kristus „posreduje” med Bogom in človekom. Z njim se nespoznavno božansko bistvo približuje omejeni sposobnosti človeške spoznave, le skozi Kristusa lahko naš duh umeva Boga in najde pot k njemu: „...*non posse te patrem intelligere nisi in filio tuo, qui est intelligibilis mediator, et quod te intelligere est tibi uniri*.”<sup>58</sup> Kristus je Božje razodetje, *revelatio patris*, ki se vsakemu posamezniku razodeva na svoj način in mu ljubeče stopa naproti, kakor da na vsem svetu ne ljubi nikogar bolj kot prav njega: „*Nequaquam Domine me concipere sinis quacumque imaginatione, quod tu Domine aliud a me plus me diligas, cum me solum visus tuus non deserat*.”<sup>59</sup>

56 „...*v tebi je človeška narava najpopolnejša in svojemu praliku najbližja*.” (*De visione Dei*, XX, p. 188.)

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

58 „...*ne more spoznati tebe, Oče, razen v tvojem Sinu, ki je spoznaven in posrednik. Tebe spoznati pomeni namreč združiti se s teboj*.” (*De visione Dei*, XIX, p. 182.)

59 „*Nikakor mi ne pustiš, Gospod, da bi si na kakršenkoli način predstavljal, da ljubiš koga drugega bolj kot mene, ko mene samega tvoj pogled ne zapušča*.” (*De visione Dei*, IV, p. 104.)

V Kuzančevem kristološkem nauku je močno poudarjen neposreden, intimen odnos med Kristusom in vsakim posameznikom. Podoben odnos zasledimo tudi pri Dürerju, in sicer tako v njegovih številnih kristomorfnih samoupodobitvah kot v pisni zapuščini.<sup>60</sup> Intimnost odnosa med Bogom in posameznikom se najpopolneje kaže v navodilu, ki ga Bog izreka iščočemu: „...*sis suus et ego ero tuus...*”,<sup>61</sup> V okviru ikonografije Dürerjevega kristomorfnega avtoportreta, ki jo poskušamo razsvetliti, pa je posebno pomembno, da Kuzanski vidi bistvo tega odnosa v edinstveni lastnosti Božjega obličja, o katerem vzneseno zapiše:

„*O Domine quam admirabilis est facies tua, quam si iuuenus concipere vellet iuuenilem fingeret et vir virilem et senex senilem. Quis hoc unicum exemplar verissimum et adaequatissimum omnium facierum ita omnium et singulorum et ita perfectissime cuiuslibet quasi nullius alterius concipere posest?*”<sup>62</sup>

Iz tega neizbežno sledi, da se bo temu, ki poglobljeno išče pravo podobo Boga, le-ta pokazala kot zrcalna slika njega samega, da bo torej videl Boga kot svojo podobo:

„*Quando igitur tu Deus meus occuris mihi quasi prima materia formabilis quia respicis formam cuiuslibet et intuentis, tunc me elevas et videam, quomodo intuens te non dat tibi formam, sed in*

60 Za krščanski humanizem pri Dürerju glej: E. Rebel, *Albrecht Dürer: Maler und Humanist*, München 1996, in še posebej odlično študijo Petra-Klause Schusterja (cf. op. št. 2.), v kateri opozarja celo na neposredna ujemanja Kuzančevih in Dürerjevih nazorov.

61 „...*bodi sam svoj in jaz bom tvoj...*” (*De venatione sapientiae*, VII, p. 120.)

62 „*O Gospod, kako čudovito je tvoje obličje, ki se mladeniču, ki ga boče razumeti, kaže kot mladeniško, moškemu kot moško in starcu kot starčevsko. Kdo bi mogel razumeti ta edinstveni, najresničnejši in vsem najustreznejši pralik vseh obličij, prapodobo, ki je obenem sleberno ter vsako posamezno lice, in to na tako popoln način, da se vsakemu zdi podobno samo njemu.*” (*De visione Dei*, VI, p. 114.)

*te intuentur se, quia a te recipit id, quod est. Et ita id, quod videris ab intuente recipere, hoc donas, quasi sis speculum aeternitatis vivum, quod est forma formarum. In quod speculum dum quis respicit, videt formam suam in forma formarum, quae est speculum.*"<sup>63</sup>

Prava podoba Boga, resnični Kristusov portret, ima torej obenem lastnost zrcala. V absolutnem pogledu koincidirata „gledati” in „gledan biti”, prisposodno pa sovpadata tudi „gledalec” in „gledano” - Bog, ki je najpopolnejši človek, in človek, ki je Bog.

Natančno to lastnost ima Dürerjev avtoportret, zrcalna podoba umetnika. Z iluzijo pogleda „iz slike” dobi slikarsko delo kvaliteto „subjekta”, ki „gleda” v gledalca, s tem pa gledalec postane „objekt” naslikanega, in tako kategoriji subjekt/objekt prisposodno sovpadata. A Dürerjeva slika ni navaden avtoportret, je hkrati podoba Kristusa in samoupodobitev umetnika in s tem svojevrstna slikarska realizacija Kuzančeve misli, da v pravi podobi Kristusa vsak posameznik vidi svoj lastni obraz. Resnični Kristusov portret - *vera icon Christi* - je po nauku kardinala iz Kuesa nujno tudi samopodoba gledalca. V zadnji konsekvenci tega nauka torej slikar, ki hoče naslikati pravo Kristusovo obličje, **mora** naslikati svoj obraz. Dürerjev kristomorfni avtoportret je likovna manifestacija učenja o individualnem, mirno lahko zapišemo, intimnem odnosu med Kristusom oziroma Bogom in vsakim posameznikom, odnosu, ki je eden značilnih

63 „Kako mi stopiš, moj Gospod, naproti, kot bi bil prima materia, ki lahko prejme kakršnokoli obliko. Privzameš lahko podobo vsakega posameznika, ki te gleda, in mi potem razodeneš, da ne prejemaš lika od tistega, ki te gleda, pač pa da on v tebi gleda sebe, saj je od tebe prejel to, kar je. In tako podarjaš to, kar se zdi, da prejemaš od gledalca, kot bi bil živo ogledalo večnosti, t.j. oblika vseh oblik. Kdor pogleda v to ogledalo, vidi v obliki vseh oblik svoj lik, ki je zrcalo.” (*De visione Dei*, XV, p. 160.)

indikatorjev nove senzibilnosti renesančnega humanizma. Najcelovitejši filozofsko-teološki izraz je ta odnos našel v filozofiji Nikolaja Kuzanskega, kjer se s poudarjanjem humanistične note v opredeljevanju Kristusove človeške narave in povzdigovanju človeka na raven Boga koncept Kristusa kot „*homo perfectus*” in koncept človeka kot „*deus humanatus*” drug drugemu približata do te mere, da lahko relacijo opredelimo kot zrcaljenje, v katerem je človek „*imago vera Dei*” in Kristus „*summa et perfectissima humanitas*”.

Drzna Kuzančeva spekulacija, ki jo avtor razvija ob sijajni metafori Božjega pogleda, vsebuje vse temeljne vsebinske poteze njegove filozofije, vodilni motiv pa, katerega ne moremo zgrešiti, je tisti značilni humanistični *credo* kardinala iz Kuesa, ponosna vera v človeka, ki v sebi sme in mora videti „drugega Boga”. Iz humanistične vizije človeka izvira novo samozavedanje renesančnega genija, ki je kot božanska stigma zaznamovalo velikane svojega časa, med katere nedvomno spada tudi Albrecht Dürer. Če je bilo ob slovitem grafičnem listu *Melencolia I* ničkolikrat zapisano, da lahko v njem vidimo svojevrsten duhovni portret Albrechta Dürerja, v katerem odmeva Ficinov koncept plemenite melanholiije,<sup>64</sup> potem smemo v kristomorfem avtoportretu gledati ponosni optimizem mladega slikarja, ki verjame, da lahko z uporabo matematičnih principov ujame in v svojih delih poustvari bistvo tega, kar je bilo „urejeno po meri številu in teži”, ter z umetniškim ustvarjanjem postane podoben Stvarniku. „*Dan werden wir durch kunst der gottlichen gepildnis destmer vergleicht,*”<sup>65</sup> piše Dürer in

64 Tako že Panofsky, *Albrecht Dürer: Art and Life*, Princeton 1948.



s tem skoraj dobesedno povzema Kuzančevo videnje umetnika, v katerem slednji z dejanjem kreativnega poustvarjanja postaja *imago viva creatoris*.<sup>66</sup>

Je moč v tej optimistični veri umetnika videti odmev humanistične misli Nikolaja Kuzanskega? Vprašanje ostaja seveda odprto. Vsaj v eni točki pa se zdi, da je odgovor kot na dlani: enigmatična ikonografija Dürerjevega kristomorfnega avtoportreta se smiselno razbira prav na ozadju filozofije kardinala iz Kuesa; kar bi se namreč na prvi pogled utegnilo zdeti nedopustna umetnikova *hybris* in nezaslišano svetoskrunstvo, se v luči Kuzančevega nauka razkriva kot humanistično videnje popolnega človeka, simbolična slika dvojnega zrcaljenja, ki se vzpostavlja z Božjim pogledom, kot slikarski *visio Dei*, v katerem človek vidi sebe kot Boga in lik Boga kot svojo podobo.

65 „Potem bomo s pomočjo umetnosti vse bolj slični Božji podobi.” (Rupprich, II, p. 106.) Umetnik je s svojim kreativnim umetniškim delom po Dürerjevem prepričanju podoben Bogu, „gleichförmig geschöpft noch got”, saj ima v sebi neizčrpno moč ustvarjanja: „...ein guter maler ist jnwendig voller vigur. Vnd obs müglich wer, daz er ewig lebte, so het er aus den jnneren ideen, do van Plato schreibt albey etwas newes durch die werck aus tzwgissen.” (Rupprich, III, p. 291.)

66 Umetniška ustvarjalnost je za Kuzanca izraz človeškega duha: „...hominis intellectus in suis variis artibus et ex variis artium productis, in se unus et invisibilis manens, variae se visibiliter manifestat”. (Compendium, 8, p. 710.) Zmožnost kreativnega oblikovanja je po njegovem prepričanju tista sposobnost človeka, na podlagi katere se prilikuje stvarniku. „...hominem esse secundum Deum. Nam sicut Deus est creator entium realium et naturalium formarum, ita homo rationalium entium et formarum artificialium, quae non sunt nisi sui intellectus similitudines, sicut creaturae Dei divini intellectus similitudines.” (De beryllo, VI, p. 8.)

## BIBLIOGRAFIJA

### Viri

ACTA CUSANA, *Quellen zur Lebensgeschichte des Nikolaus von Kues*.  
Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften  
hg. von E. Meuthen und H. Hallauer, Band I, Lfg. 1, 2, 3a,  
3b, 4, Hamburg 1977/2000

ALBERTI, Leon Battista:

- *De re aedificatoria libri X*, München 1975 (nem. prev. M. Theuer, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Dunaj/Leipzig 1912, pon. Darmstadt 1975)
- *De pictura libri III* (v: L.B. Alberti: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, izd. H. Janitschek, Dunaj 1877, pon. Osnabrück 1970)
- *De statua* (v: L. B. Alberti: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, izd. H. Janitschek, Dunaj 1877, pon. Osnabrück 1970)

ARISTOTEL:

- *Metafizika*, prevod T. Ladan, Zagreb 1992
- *O duši*, prevod V. Kalan, Ljubljana 1993

AURELIUS AUGUSTINUS:

- *De ideis*, PL 32
- *De musica*, PL 32
- *De ordine*, PL 32
- *Ennarationes in psalmos*, CCL 38-40, Turnhout 1956

BISTICCI, Vespasiano da:

- *Vite di uomini illustri del secolo XV* (izd. P. D'Ancona in E. Aeschlimann, Milano 1951)

BOETHIUS:

- *De arithmetica libri duo*, PL 69
- *De consolatione philosophiae*, PL 69
- *De musica libri quinque*, PL 69

DIONYSIUS AREOPAGITES (PSEUDO):

- *De caelesti hierarchia*, PG III
- *De divinis nominibus*, PG III
- *De mystica theologia*, PG III

DÜRER, Albrecht:

*Dürer: Schriftlicher Nachlass*, izd. H. Rupprich, vol. I-III,  
Berlin 1956/69

LEONARDO DA VINCI:

- *The literary works of Leonardo da Vinci, Completed and edited from original manuscripts*, vol. I-II, izd. J. P. and I. A. Richter, London 1939
- *Treatise on painting*, faksimilna izdaja Urbinskega kodeksa z angleškim prevodom A. Ph. McMahona in uvodno študijo L. H. Heydenreicha, Princeton 1956.

NIKOLAUS VON KUES (NICOLAUS DE CUSA):

- *Apologia doctae ignorantiae*
- *Compendium*
- *Complementum theologicum*
- *De aequalitate*
- *De apice theoriae*
- *De beryllo*
- *De coniecturis*
- *De Deo abscondito*
- *De dato patris luminum*
- *De docta ignorantia*
- *De filiatione Dei*
- *De ludo globi*
- *De non aliud*
- *De pace fidei*
- *De principio*
- *De quaerendo Deum*
- *De venatione sapientiae*
- *De visione Dei*
- *Dialogus de genesi*
- *Idiota de sapientia*
- *Idiota de mente*
- *Idiota de staticis experimentis*
- *Triologus de possess*

(Vse objavljeno v jubilejni dunajski izdaji Lea Gabriela: *Nikolaus von Kues, Philosophisch-theologischen Schriften*, z nemškim prevodom W. in D. Dupréja, Dunaj 1964.) Filozofsko manj pomembne spise,

ki so izključeni iz tega izbora, je moč najti v izdaji, ki od leta 1932 izhaja pod strokovnim vodstvom Heidelberške akademije znanosti:

*Nicolai de Cusa Opera Omnia, iussu et auctoritate Accademiae Litterarum Heidelbergensis ad codicum fidem edita*, Leipzig 1932

Še zmeraj v celoti merodajna je pariška izdaja njegovega opusa *Nicolai de Cusa Opera Omnia* iz leta 1514, na katero se naslanjam v primeru znanstvenokritično še neobdelanih spisov.

PACIOLI, Luca:

- *De divina proportione*, Benetke 1509 (ponatis, Milano 1956)

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni:

- *De hominis dignitate*, Hamburg 1990
- *Conclusiones sive theses 900...* (uvod in op. B. Kieskowski, Ženeva 1973)

PIERO DELLA FRANCESCA:

- *De prospectiva pingendi*, izd. G. N. Fasola, Firenze 1984

PLATON:

- *Država*, prevod J. Košar, Ljubljana 1976
- *Faidros*, prevod A. Sovre, Ljubljana 1965
- *Ijon, Gozba, Fedar*, prevod in predgovor M. N. Durić, Beograd 1985
- *Menon, v: Protagoras and Meno*, prevod W. K. C. Guthria, London 1956
- *Poslednji dnevi sokrata: Apologija-Kriton-Faidon*, prevod A. Sovre, Ljubljana 1988
- *Simposion in Gorgias*, prevod A. Sovre, Ljubljana 1960
- *Timaeus and Critias*, prevod D. Lee, London 1977
- *Zakoni*, prevod J. Košar, Maribor 1982

PLOTIN:

- *Eneade*, prevod in predgovor S. Blagojević, Beograd 1984

PREDSOKRATIKI, Izbor, prevod in komentar fragmentov A. Sovre, Ljubljana 1946

SVETO PISMO STARE IN NOVE ZAVEZE, Slovenski standardni prevod, Ljubljana 1996

**Sekundarna literatura**

ARASSE, Daniel:

- *Piero della Francesca and his legacy*, Washington 1995

ANZELEWSKY, Fedja:

- *Dürers Selbstbildnis aus den Jahren 1500*, v: *Ars Auro Prior. Studia Joanni Białostocki sexagenariis dicata*, Varšava 1981
- *Dürer: His Art and Life*, Freiburg im. B. 1980
- *Dürer: Werk und Wirkung*, Erlangen 1988
- *Dürer-Studien: Untersuchungen zu ikonographischen und geschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Berlin 1983

BACHMANN, Hans:

- *Dürers Schönheitsbegriff*, Heidelberg 1935

BANDERA, Sandrina:

- *I tarocchi: il caso e la fortuna. Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica*, Milano 1999
- *Bonifacio Bembo. Tarocchi Viscontei della Pinacoteca di Brera*, Milano 1991

BATTISTI, Eugenio:

- *Piero della Francesca*, Milano 1992

BAXANDALL, Michael:

- *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Oxford 1972

BEAUMONT-MAILLET, Laure/ LAMBERT, Gisèle/ TROJANI, Françoise:

- *Suites d'estampes de la renaissance italienne dite Tarots de Mantegna ou Jeu du gouvernement du monde au quattroceto Ferrare vers 1465*, vol. I-II, Pariz 1986

BEHN, Irene:

- *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strassburg 1911

BEIERWALTES, Werner:

- *Visio absoluta: Reflexion als Grundzug des göttlichen Prinzips bei Cusanus*, v: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 1*, Heidelberg 1978

- *Visio facialis: Sehen in Angesicht. Zur Coincidenz des endlichen und unendlichen Blicks bei Cusanus*, v: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.- hist. Klasse 1, München 1988
- *Denken des Eines: Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte*, Frankfurt 1985

BERTELLI, Carlo:

- *Piero della Francesca*, London 1992

BIALOSTOCKI, Jan:

- *The Power of Beauty: An Utopian Idea of Leone Battista Alberti*, v: Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für L. H. Heydenreich, München 1964
- *The eye and the window: Realism and symbolism of light-reflections in the art of Albrecht Dürer and his predecessors*, v: Festschrift für Gert von der Osten, Köln 1970
- *Dürer and his critics 1500-1971*, Baden-Baden 1986

BLUNT, Anthony:

- *Artistic theory in Italy*, Oxford 1959

BONGARD, Willi/ MENDE, Matthias:

- *Dürer heute*, München 1971

BORSI, Franco:

- *Leon Battista Alberti: The complete works*, London 1977

BREDOW, Gerda Freiin von:

- *Platonismus im Mittelalter*, Freiburg im B. 1972
- (Nikolaus von Kues), *Vom Globusspiel* (prevod in uvodna študija), Phil. Bibl. 233, Hamburg 1952
- „*Figura mundi*“: *Die Symbolik des Globusspieles von Nikolaus von Kues*, v: *Urbild und Abglanz, Festgabe für Herbert Doms...*, Regensburg 1972

BREIDERT, Wolfgang:

- *Mathematik und symbolische Erkenntnis bei Nikolaus von Kues*, v: MFCG 12, 1977, pp. 116-126

BROCKHAUS, Heinrich:

- *Ein edles Geduldspiel: Die Leitung der Welt oder die Himmelsleiter, die sogennantent Taroks Mantegnas vom Jahre 1459/60*, v: *Miscellanea di storia dell'arte in onore de Iginò Benvenuto Supino*, Firenze 1933, pp. 397-416

BUCK, August:

- *Humanismus: Sein europäische Entwicklung in Dokumenten und Darstellungen*, München 1987
- *Renaissance aus der Sicht des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1988

BURCKHARDT, Jacob:

- *Renesančna kultura v Italiji*, Ljubljana 1981

CANCRO, Cesare:

- *Filosofia e architettura in Leon Battista Alberti*, Neapelj 1978

CASSIRER, Ernst:

- *Individuum und Cosmos in der Philosophie der Renaissance*, Studium der Bibliothek Warburg X, Leipzig/Berlin 1927

CHASTEL, André:

- *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: Études sur la renaissance et l'humanisme platonicien*, Pariz 1961

CHASTEL A. & KLEIN Robert:

- *L'Europe de la renaissance: L'age de l' humanisme*, Pariz 1963
- *Italie 1460-1500: renaissance méridionale*, Pariz 1965
- *Le mythe de la renaissance 1420-1520*, Ženeva 1969
- *La crise de la renaissance 1520-1600*, Ženeva 1969

COGLIATI ARANO, Luisa/ MARINONI, Augusto:

- *Disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia alle Gallerie dalla Accademia di Venezia*, Milano 1981

COLOMER, Eusebio:

- *Das Menschenbild des Nikolaus von Kues in der Geschichte des christlichen Humanismus*, v: MFCG 13, 1978, pp. 117-143

CUTTER, Charles D.:

- *Undercurrents in Dürer's 1500 „Selfportrait“*, v: Bruckmanns Pantheon 1992, pp. 24-27

DEZZI-BARDESCHI, Marco:

- *La facciata di Santa Maria Novella a Firenze*, Pisa 1970

DIDI-HUBERMAN, Georges:

- *L'autre miroir: autoportrait et mélancolie christique selon Albrecht Dürer*, v: *Ritratto et la memoria*, *Materiali* 2, pp. 207-240

DEPAULIS, Thierry:

- *Tarot, jeu et magie*, Pariz 1984 (katalog razstave v Bibliothèque Nationale, Pariz, okt. 1984-jan. 1985)

DUHEM, Pierre:

- *Études sur Léonard de Vinci*, Pariz 1909
- *Le système du monde (Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic)*, vol. I-V, Pariz 1913-1917

DUMMETT, Michael:

- *The game of Tarot*, London 1980

ELIADE, Mircea:

- *Images et symboles: Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Pariz 1952

FLECHSIG, Eduard:

- *Albrecht Dürer: Sein Leben und seine Künstlerische Entwicklung...*, Berlin 1928/31

FUNCK-HELLET, Charles:

- *Composition et nombre d'or dans les oeuvres peintes de la renaissance: Proportion-symétrie-symbolisme*, Pariz 1950

FUNK, Wilhelm:

- *Das rechte Mass bei Albrecht Dürer*, Nürnberg 1971

GABRIEL, Leo:

- *Logik der Weltanschauung*, Dunaj 1949

GADOL, Joan:

- *Leon Battista Alberti: Universal Man of the Early Renaissance*, Chicago/London 1969

GANDILLAC, Maurice de:

- *Nicolaus von Cues: Studien zu seiner philosophischen Weltanschauung*, Düsseldorf 1953



## BIBLIOGRAFIJA

---

- *Lefèvre d'Étaples et Charles de Bouelles, v: L'humanisme français au début de la renaissance*, Colloque international de Tour, Pariz 1973

GARIN, Eugenio:

- *Der italienische Humanismus*, Bern 1947
- *Die Kultur der Renaissance*, Propyläen Weltgeschichte VI, Berlin/Frankfurt am Main 1964
- *La cultura filosofica del rinascimento italiano*, Firenze 1961

GAUS, Joachim:

- *Circulus mensurat omnia, v: Mensura. Mass, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter*, Miscellanea Mediaevalia, Bd. 16/2, Berlin/New York 1984

GESTRICH, Helmut:

- *Nikolaus von Kues 1401-1464, Der grosse Denker an der Schwelle des Mittelalters zur Neuzeit*, Mainz 1990

GIEHLOW, Karl:

- „*Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*“, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXXII (1915)

GIESEN, Josef:

- *Dürers Proportionsstudien im Rahmen der allgemeinen Proportionsentwicklung*, Bonn 1930

GIORDANO, Berti /MARSILLI, Pietro /VITALI, Andrea:

- *Le carte di corte: Gioco et magia della corte degli Estensi*, Ferrara 1987 (katalog razstave v Castello Estense, Ferrara, sept. 1987 - jan. 1988)
- *Tarocchi: Le carte del destino*, Faenza 1988

GOMBRICH, Ernst Hans:

- *Spisi o umetnosti*, Ljubljana 1990
- *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance II*, London 1985
- *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance I*, London 1985
- *Ideal und Typus in der italienischer Renaissancemalerei*, Opladen 1985

GRASSI, Ernesto:

- *Einführung in der philosophische Probleme des Humanismus*, Darmstadt 1986

GUNDERSHEIMER, Werner L.:

- *Ferrara: The Style of a Renaissance Despotism*, Princeton 1973

HAASE, Rudolf:

- *Geschichte des harmonikalen Pythagoreismus*, Dunaj 1969
- *Die Grundlagen der harmonikalen Symbolik*, München 1966

HAMMERSCHMIED, Ilse:

- *Humanistische Artesliteratur: Albrecht Dürers Kunsttheorie in ihrem Wandel von den ersten handschriftlichen Entwürfen 1508 bis zur Drucklegung der Proportionslehre 1528*, Dunaj 1989

HAUBST, Rudolf:

- *Nikolaus von Kues - „Pfortner der neuen Zeit“*, Kleine Schriften der Cusanus-Gesellschaft 12, Trier 1988
- *Die Christologie des Nikolaus von Kues*, Freiburg 1956

HEINZ-MOHR, Gerd:

- *Das Globusspiel des Nikolaus von Kues*, Köln 1965

HEMPEL, Eberhard:

- *Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse 100, 3, Berlin 1953

HENINGER, Simeon K.:

- *The Cosmographical Glass: Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino (Kalifornija) 1977

HEYDENREICH, Ludwig Heinrich:

- *Leonardo da Vinci*, Basel 1953

HIND, Arthur Mayger:

- *Early Italian Engraving: A Critical Catalogue, with Reproduction of all Prints Described*, vol. I-VII, London 1938

HOFFMANN, Ernst:

- *Platonismus und Mystik im Altertum*, Heidelberg 1935
- *Nikolaus von Kues und die deutsche Philosophie*, Heidelberg 1940

HOPKINS, Jasper:

- *A concise introduction to the philosophy of Nicholas of Cusa*, Banning 1986

HUIZINGA, Johann :

- *Homo ludens*, Boston 1955
- *Jesen srednjeg veka*, prev. D. Perković, Zagreb 1991

HUMMEL, Charles:

- *Nicolaus Cusanus. Das Individualitätsprinzip in seiner Philosophie*, Stuttgart 1961

JACOBI, Klaus:

- *Nikolaus von Kues. Einführung in sein philosophisches Denken*, Freiburg/München 1969

JASPERS, Karl:

- *Nikolaus Cusanus*, München 1964
- *Lionardo als Philosoph*, Bern 1953

JUNG, Carl Gustav:

- *Der Mensch und seine Symbole*, Olten/Freiburg 1968

JURASCHEK, Franz:

- *Das Rätsel in Dürers Gottesschau*, Salzburg 1955

JUSTI, Ludwig:

- *Konstruierte Figuren und Köpfe unter der Werken Albrecht Dürers*, Leipzig 1902

KANDLER, Karl Hermann:

- *Nikolaus von Kues, Denker zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Goettingen 1995

KAPLAN, Stuart Robert:

- *The Encyclopedia of Tarot*, vol. I-III, U.S. Games Systems Inc., New York 1978-1992

KEHRER, Hugo:

- *Dürers Selbstbildnisse und Dürersbildnisse*, Berlin 1943

KEMP, Martin:

- *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, London 1981

- *From „Mimesis” to „Fantasia”: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, v: Viator, VIII /1977

KLIBANSKY, Raymond:

- *The continuity of platonic tradition during middle ages*, London 1950
- *Plato’s Parmenides in the middle ages and the renaissance*, v: Mediaeval and Renaissance Studies, I 1941/43, pp. 281-330
- *Die Wirkungsgeschichte des Dialogus „De pace fidei”*, v: MFCG 16, pp. 113-125
- *Copernic et Nicolaus de Cusa*, v: *Leonardo da Vinci et l’expérience scientifique*, Pariz 1953

KLIBANSKY, Raymond/ PANOFSKY, Erwin/ SAXL, Fritz:

- *Saturn and Melancholy: Studies in History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964

KLIPPERT, Klaus:

- *Die Natürliche Gottebenbildlichkeit*, Offenbach/Main 1952

KOERNER, Joseph Leo:

- *The Moment of Self-portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993

KRISTELLER, Paul Oskar:

- *Humanismus und Renaissance*, München 1976
- *Renaissance Thought and its Sources*, New York 1978
- *Studies in Renaissance Thought and Letters I*, Rim 1984
- *Studies in Renaissance Thought and Letters II*, Rim 1985
- *Studies in Renaissance Thought and Letters III*, Rim 1993
- *Marsilio Ficino and his work after five hundred years*, Firenze 1975

MacCURDY, Edward:

- *The Notebooks of Leonardo da Vinci: Arranged, Rendered into English and Introduced by Edward MacCurdy*, New York 1938

MANCINI, Girolamo Maria:

- *Vita di Leon Battista Alberti*, Firenze 1911

MARQUES-RIVIERE, Jean:

- *Historie des doctrines ésotériques*, Pariz 1950

MARX, Jakob:

- *Verzeichnis der Handschriften-sammlung des Hospitals zu Cues*, Trier 1905

MEISS, Millard:

- *Andrea Mantegna as illuminator*, New York 1957

MEURERS, Joseph:

- *Nikolaus von Kues und die Entwicklung des astronomischen Weltbildes*, v: MFCG 4, pp. 395-419

MEUTHEN, Erich:

- *Nikolaus von Kues 1401-1464. Skizze einer Biographie*, Münster 1992

MILLER, Clyde Lee:

- *Nicholas of Cusa's „De ludo globi“*. *Symbolic Roundness and eccentric Life Paths*, v: Acta of the Center of Medieval and early Renaissance Studies of State University of New York at Binghamton 1986

MONNERJAHN, Engelbert:

- *Giovanni Pico della Mirandola: Ein Beitrag zur philosophischen Theologie des italienischen Humanismus*, Wiesbaden 1960

MÜLLER, Franz L.:

- *Die Ästhetik Albrecht Dürers*, Strassburg 1910

NAREDI-REINER, Paul von:

- *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, doktorska disertacija, Graz 1975
- *Musikalische Proportionen, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im architektonischen Werk L. B. Albertis*, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz XII, 1977

OHLY, Friedrich:

- *Deus geometra: Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott*, v: Tradition als historische Kraft, Berlin/New York 1982

O'NEILL, Robert V.:

- *Tarot symbolism*, Lima (Ohio) 1986

PANOFSKY, Erwin:

- *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Princeton 1939
- *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955
- *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig/Berlin 1924
- *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1948
- *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915
- *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London 1940
- *Artist, Scientist, Genius: Notes on the „Renaissance Dämmerung“*, v: The Renaissance, New York 1962

PANZA, Pierluigi:

- *Leon Battista Alberti, filosofia e teoria dell'arte*, Milano 1994

PICK, Georg:

- *Nikolaus von Kues: von Moseljungen zum Kardinal und Philosophen*, Heidelberg 1994

POPHAM, Arthur Ewart:

- *The drawings of Leonardo da Vinci*, revid. izdaja z uvodom M. Kempa, London 1994

REBEL, Ernst:

- *Albrecht Dürer: Maler und Humanist*, München 1996

RICHTER, Jean Paul and Irma Anne:

- *The literary works of Leonardo da Vinci, Completed and edited from original manuscripts*, vol. I-II, London 1939

RIJNBERK, Gérard van:

- *Le Tarot: Histoire, Iconographie, Esotérisme*, Lyon 1947

RUDOLF, Enno:

- *Die Entdeckung des Individuums in der Philosophie der Renaissance*, Stuttgart 1994

RUPPRICH, Hans:

- *Willibald Pirckheimer und die erste Reise Dürers nach Italien*, Dunaj 1930
- *Das ausgehende Mittelalter: Humanismus und Renaissance 1370-1520*, München 1970
- *Die kunsttheoretische Schriften L. B. Albertis und ihre Nachwirkungen bei Dürer*, v: Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte 18/19, 1960/61

SAITTA, Giovanni:

- *Nicolò Cusano e l'umanesimo italiano*, Bologna 1957

SAKAMOTO, Peter Takaschi:

- *Die Würde des Menschen bei Nikolaus von Kues*, Düsseldorf 1967

SALMI, Mario:

- *La pittura e la miniatura gotiche*, v: *Storia di Milano*, vol. I-VI. (izd. G. T. degli Alfieri, Milano 1953/62)

SANTINELLO, Giovanni:

- *Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica*, Padova 1958
- *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti: pensieri sul bello e sull'arte*, v: *Leone Battista Alberti, Una visione estetica del mondo e della vita*, Firenze 1962
- *Mittelalterliche Quellen der ästhetischen Weltanschauung des Nikolaus von Kues*, Referat auf dem II. Intern. Kongress für mittelalterliche Philosophie, Köln 1961, Kongressbericht, pp. 679-685.
- *Metafisica e cosmologia estetica nel Cusano*, v: *Rivista di Estetica* 3 XVI (1958)

SCHILLING, Michael:

- *Imagines mundi: Metaphorischen Darstellungen der Welt in der Emblemik*, Frankfurt/Bern 1979

SCHREIBER, Wilhelm Ludwig:

- *Die ältesten Spielkarten und auf das Kartenspiel bezug habenden Urkunden des 14. und 15. Jahrhunderts*, Strassburg 1937

SCHROEDER, Eberhard:

- *Dürer - Kunst und Geometrie, Dürers Künstlerisches Schaffen aus der Sicht seiner „Underweysung“*, Berlin 1980

SCHULZE, Werner:

- *Zahl, Proportion, Analogie: Eine Untersuchung zur Metaphysik und Wissenschaftshaltung des Nikolaus von Kues*, Aschendorff/Münster 1978

SCHUSTER, Peter-Klaus:

- *Melencolia I: Dürers Denkbild*, vol. I-II, Berlin 1991

SENGER, Hans Gerhard:

- *Zur Überlieferung der Werke des Nikolaus von Kues in Mittelalter*, Heidelberg 1972

SEZNEC, Jean:

- *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1953

SHEPHARD, John:

- *The Tarot Trumps: Cosmos in Miniature*, Wellinbourngh 1985

SEIDLMAYER, Michael:

- *Nikolaus von Kues und der Humanismus, v: Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters*, izdal Josef Koch, Leiden/Köln 1953.
- *Religiös-etische Probleme des italienischen Humanismus, v: Wege und Wandlungen des Humanismus*, Goettingen 1965

SMITH, Christine:

- *Architecture in the culture of early humanism: ethics, aesthetics, and eloquence 1400-1470*, New York/Oxford 1992

SNOW-SMITH, Joanne:

- *The Salvator Mundi of Leonardo da Vinci*, Washington 1982

STALLMACH, Josef:

- *Ineinsfall der Gegensätze und Weisheit des Nichtwissens: Grundzüge der Philosophie des Nikolaus von Kues*, Münster 1989

STEINER, Reinhard A.:

- *Theorie und Wirklichkeit der Kunst bei Leonardo da Vinci*, München 1979



STITES, Raymond S.:

- *The sublimation of Leonardo da Vinci with the translation of the Codex Trivulcianus*, Washington 1970

STRAUS, Walter L. (izd.):

- *The human figure by Albrecht Dürer. The complete Dresden Sketchbook*, New York 1972

TATARKIEWICZ, Wladislaw:

- *History of aesthetics*, vol. I-III, Pariz 1970

TAVERNOR, Robert:

- *On Alberti and The Art of Building*, New Haven/London 1998

TENENTI, Alberto:

- *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi*, Ljubljana 1987

TERVARENT, Guy de:

- *Attributes et symboles dans l'art profane 1450-1600*, Ženeva 1959

THURMANN, Peter:

- *Symbolsprache und Bildstruktur*, Frankfurt 1987

TUVE, Rosamond:

- *Allegorical imagery*, Princeton 1966

VANSTEENBERGHE, Edmond:

- *Le cardinal Nicolas de Cues. L' Action - La Pensée*, Pariz 1920

VELTHOVEN, Thomas van:

- *Gottesschau und menschliche Kreativität. Studien zur Erkenntnislehre des Nikolaus von Kues*, Leiden 1977

VEZZOSI, Alessandro:

- *Léonard de Vinci. Art et Science de l'Univers*, Pariz 1996

VOLKMANN, Ludwig:

- *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig 1923

VULLIAUD, Paul:

- *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci*, Pariz 1945

WAETZOLD, Wilhelm:

- *Dürer und seine Zeit*, Dunaj 1935

WATTS, Pauline Maffitt:

- *Nicolaus Cusanus, a 15<sup>th</sup> century vision of man*, Leiden 1982

WIND, Edgar:

- *Pagan Mysteries in the Renaissance Italy*, London 1958

WINZINGER, Franz:

- *Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis*, v: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 8, 1954
- *Dürer und Leonardo*, v: Pantheon XXIX, 1971
- *Albrecht Dürer in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1971

WITTKOWER, Rudolf:

- *Allegory and the Migration of Symbols*, London 1990
- *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1962

WOLF, Gerhard:

- *Toccar con gli occhi, Zu Konstellationen und Konzeptionen von Bild und Wirklichkeit in späten Quattrocento*, v: Künstlerischen Austausch, Akten des XXVIII Kongresses für Kunstgeschichte 1992, Bd. 2, Berlin 1993

WUTTKE, Dieter:

- *Dürer und Celtis: von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus: „Jahrhundert als symbolische Form“*, v: The Journal of Medieval and Renaissance Studies 10, 1980
- *Humanismus als integrative Kraft, Die Philosophie des deutschen „Erzhumanisten“ Conrad Celtis*, Nürnberg 1985
- *Humanismus in Nürnberg um 1500*, v: Caritas Pirckheimer 1467-1532, Nürnberg 1982

YAMASHITA, Kazumichi:

- *Die Struktur der Welt im Gottesverhältnis bei Nikolaus Cusanus*, Dunaj 1981

ZÖLLNER, Frank:

- *Die Bedeutung von Codex Huygens und Codex Urbinas für die Proportions- und Bewegungsstudien Leonardos da Vinci*, v: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 52, 3 (1989), pp. 334-352

ZORLI, Girolamo:

- *Il tarocchino bolognese*, Bologna 1992

## BIBLIOGRAFIJA

---

### Legenda okrajšav

- AC - Acta Cusana  
CCL - Corpus Christianorum, Series Latina  
JWCI - Journal of the Warburg and Courtauld Institutes  
MFCG - Mitteilungen und Forschungsbeiträge des Cusanus  
Gesellschaft  
PG - Patrologia Graeca (Migne)  
PL - Patrologia Latina (Migne)

## NIKOLAJ KUZANSKI V SLOVENSKIH PREVODIH, MONOGRAFIJAH, ZNANSTVENIH RAZPRAVAH IN STROKOVNIH ZAPISIH

### Prevedi Kuzančevih del

Nikolaj KUZANSKI: *Razgovor med kristjanom in poganom o skritem Bogu* (prevod G. Kocijančič) v: Nova revija, 10 (1991), št. III/112, str. 1077-1080, in G. Kocijančič, *Posredovanja*, Celje (1996) str. 26-30

Nikolaj KUZANSKI: *O božjem pogledu* (prevod K. Geister, spremna beseda I. Škamperle), Ljubljana 1997

Nikolaj KUZANSKI: *Lov na modrost* (izbor, prevod S. Capuder), v: *Nikolaj Kuzanski*, Poligrafi, št. 23/24, letnik 6, 2001, str. 13-59

Nikolaj KUZANSKI: *Beril* (prevod P. Češarek), v: *Nikolaj Kuzanski*, Poligrafi, št. 23/24, letnik 6, 2001, str. 61-98

### Monografije in znanstvene razprave

GERM, Tine:

- *Nikolaj Kuzanski in renesančna umetnost: Ikonološke študije*, predgovor G. Kocijančič, Ljubljana 1999
- *De icona: Ikonografsko ozadje Dürerjevega Kristomorfnega avtoportreta iz leta 1500*, ZUZ n. v. XXXIII/1997, str. 9-35
- *Pročelje cerkve Santa Maria Novella in vprašanje virov albertijanske estetike*, ZUZ n. v. XXXV/1999, str. 73-93
- *De hominis dignitate: Nikolaj Kuzanski in humanistično videnje človeka*, Tretji dan, št. 9, oktober 2000, str. 56-65
- *Nikolaj Kuzanski - „soustanovitelj“ ljubljanske škofije*, Tretji dan, št. 8, september 2001, str. 20-27
- *Estetika Nikolaja Kuzanskega in renesančno prevrednotenje umetniške ustvarjalnosti*, v: *Nikolaj Kuzanski*, Poligrafi, št. 23/24, letnik 6, 2001, str. 55-75

NARAT, Boštjan:

- *Od Konstantinopla do Istanbula*, v: *Nikolaj Kuzanski*, Poligrafi, št. 23/24, letnik 6, 2001, str. 215-230

ŠKAMPERLE, Igor:

- *Mreža razmerij in kontraktna središča*, v: *Nikolaj Kuzanski*, Poligrafi, št. 23/24, letnik 6, 2001, str. 131-153
- *Michi divinus Cusanus*, Tretji dan, št. 8, september 2001, str. 28-39

URŠIČ, Marko:

- *Coincidentia oppositorum pri Nikolaju Kuzanskem in sodobne parakonsistentne logike*, Filozofski vestnik, 18 (1997), št. 3, str. 67-83
- *Učena nevednost, pot k sovpadanju nasprotij*, v: *Nikolaj Kuzanski*, Poligrafi, št. 23/24, letnik 6, 2001, str. 101-130

VESEL, Matjaž:

- *Učena nevednost Nikolaja Kuzanskega: Kuzanski in konstitucija univerzuma moderne znanosti*, Ljubljana 2000
- *Božji pogled*, Filozofski vestnik, 17 (1996), št. 1, str. 137-152
- *Correlaria praeambularia ad inferendum unum infinitum universum: Nikolaj Kuzanski in neskončnost univerzuma*, Problemi, 36 (1998), str. 59-78
- *Mathematica nos ducunt ad penitus absoluta...: Filozofija matematike Nikolaja Kuzanskega*, Filozofski vestnik, 18 (1997), št. 3, str. 85-100
- *Nikolaj Kuzanski in Aristotelova filozofija matematike*, Filozofski vestnik, 21 (2000), št. 1, str. 45-71

VEZJAK, Boris:

- *Agnosticizem Nikolaja Kuzanskega*, v: *Nikolaj Kuzanski*, Poligrafi, št. 23/24, letnik 6, 2001, str. 177-193

### **Recenzije, spremne besede in krajši strokovni zapisi**

FRIDL, Ignacija:

- *Ko umetnost spregovarja o filozofiji. Tine Germ: Nikolaj Kuzanski in renesančna umetnost: ikonološke študije* (recenzija), Večer, (13. sept. 1999), str. 11

LESKOVAR, Matej:

- *O človekovem dostojanstvu, mistiki in taroku* (recenzija), Razgledi, št. 14/1141, (7. jul. 1999), str. 18

ŠKAMPERLE, Igor:

- *Nikolaj Kuzanski in renesančna umetnost. Iz nove zbirke revije Tretji dan* (recenzija), Delo, (17. jun. 1999), str. 20
- *Odsev neskončnega v končnem. Filozofija Nikolaja Kuzanskega* (spremna beseda), v: *Nikolaj Kuzanski, O božjem pogledu* (prev. K. Geister), Ljubljana 1997
- *Prodorni mislec natančnega pogleda*, Tretji dan, št. 8, september 2001, str. 12-13

VESEL, Matjaž:

- *Kurt Flasch, Nikolaus von Kues, Geschichte einer Entwicklung. Vorlesungen zur Einfubrung in seine Philosophie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1998 (recenzija), Filozofski vestnik, 20 (1999), št. 3, str. 165-168