

Braco Rotar

# De lumine et de visione

*In n'est pas une seule des divisions, un seul des doubles versants que présente la fonction de la vision, qui ne se manifeste à nous comme un Dédale. (J. Lacan)*

Prolegomena za teorijo videnja

*Chacun dans l'orde Haut, doit chercher à faire ce qui, étant fait, le rend inutile, instrument qui a cessé de servir. (P. Valéry)*



Simon Vouet: Anamorično ogledalo s slonom; gravura Joan Trotschel, okr. 1625

Metamorfoza je nekaj, česar ni mogoče preprosto identificirati v retorični konceptualizaciji diskurza. Nemara zato, ker gre za nekaj, kar sodi v para ali protoretoriko – zato, ker konceptualizira hipotetično predizjavno stanje, »prajzjavljanje«, ki vsebuje virtualnost retorične diverzifikacije. Metamorfozo je nemara treba razumeti kot korolarij »mane«, to se pravi, kot pogoj za označevalno diferenciacijo, ki je že sam označevalen.

Transformacija je namreč vselej hkrati – nemara pa tudi predvsem – informacija, »uobličenje«, se pravi, produkcija različne forme iz drugih form. Tedaj bi bilo njeno pravilo tole: Ni forme, pred katero ne bi bilo nobene druge forme. Dodati je seveda treba: med formami ni naravne ali kavzalne kontinuitete, zato je v metamorfozi vselej potreben impulz – pravzaprav je sama metamorfoza konceptualizacija tega impulza – ki sproži retorično diverzifikacijo diskurza; potrebno pa je še posebno mesto, locus – to ni *locus communis* retorike – ki šele omogoči, da v materijo, ki bo poslej označevalna, poseže prvi sunek. Metamorfoze nekako vselej prihajajo *ex Ponte, ex Oriente*, četudi so napisane v Rimu.

ni brez odmeva v Platonovi bojzani pred varljivim videzom umetnin,<sup>2</sup> ta pa je nujna posledica varljive narave vida, kakor zremo iz slovitega odlomka iz *Republike*, ki govori o spreminjanju zaznave hkrati s spremembo zornega kota in osvetlitve, zaradi česar umetnik lahko le posnema videze stvari in ustvarja prikazni, ki bolj učinkujejo na domišljijo kakor na um ter bi jih bilo treba zavreči zaradi kvarnega vpliva. Slika je toliko resnična kakor odsev v ogledalu. Slikar je zato nizkotnejši kakor rokodellec, gledalca zavaja s poti resnice in ga je zato treba izgnati iz družbe.

Mimesis je bila v Platonovem času že vodilo upodabljajočih umetnosti, ki so pretehtano izdelovale varljive optične konstrukcije, nad katerimi se je filozof zgražal. Pri Pliniju najdemo prvo »zgodovino« mimetičnega slikarstva in očitno je bila mimesis znamenje kulturnega prestopa. Vasarijevi življenjepisi umetnikov so posnetek tega Plinijevega zgleda.

Vendar je to zavajanje gledalca z videzom, ki ga komentirajo nešteti traktati in anekdote, vse kaj drugega kakor navadna goljufija: to je moralno nizkotno dejanje – iluzijo bi nemara lahko prevedli z izigravanjem<sup>3</sup> – saj povzroča dvom, se pravi, vnaša v zbegano gledalčevo dušo slutnjo, da ideja nemara ni tisto, kar je za videzom.<sup>4</sup>

Kaj pravzaprav kaže Platonova bojazen pred iluzijo, katere grešni kozel je slikarstvo njegovih sodobnikov? Kontrolno manjše političnega uma, kakršno okušamo dandanes? Morebiti. To vsekakor ni zadovoljiv odgovor na vprašanje, je le prenašajoč odgovor. Ali gre tedaj za nevzdržno zev med vi-

1. E. H. Gombrich pravi v svojem klasičnem delu *Umetnost in iluzija*,<sup>1</sup> da sta v evropski umetnosti »od nekdaj« dve temeljni perspektivi – posnemanje in ustvarjanje – ki ju obe najdemo že v antični Grčiji, klasično prezentacijo prve v besedilih filozofov, medtem ko je druga zastopana v mitologiji, četudi

dezov in resnico? Platonovo besedovanje nas napeljuje na to misel. Vendar ima tedaj resnica naravo predpisa (Zakoni), konvencije ali zapovedi, ne pa epistemične narave. Ljubitelji resnice, filozofi, bi tedaj v resnici ljubili Zakon. To bi bila zares platonična ljubezen.

Nikakor pa ne gre za nasprotje med »imitacijo narave« in »tekmovanjem z naravo«, kakor bi utegnili razumeti Gombrichovo razlago Platonovega ikonoklazma; prej narobe, to, kar velikega filozofa v slikarstvu moti, je, da slikarstvo, posnemajoč naravo, tekmuje z resnico. Imitacija narave in tekmovanje z njo pravzaprav nista početji, ki bi se med seboj izključevali,<sup>5</sup> v nekaterih koncepcijah umetnosti gre celo za sinonima, največkrat pa za komplementarna pojma. Drugače povedano: vseh konstitucij formativne prakse ne opredeljuje dvojica imitatio/creatio, niti ni nujno – kakor meni Gombrich – da gre v drugačnih konstitucijah za opredeljujočo moč enega izmed členov te dvojice.

Prav problema, ki ga Gombrich načne in odpravi z novim pojmom »pigmalionska moč« ter ga ne privede dlje kakor do »mitološke« ponazoritve, po vsem videzu ni mogoče izpeljati iz pojma »ustvarjanje« ali iz pojma »tekmovanje z naravo«, če tega pojma ne opredelimo docela drugače, kakor je v navadi v Gombrichu tako ljubih psiholoških »dognanjih«, se pravi, če se odpovemo vulgarnomaterialistični uprti misli, da so ljudje nekdanj *prav to*, kar mi »danes vemo« zaradi znanstvenih spoznanj, ki so nam »na voljo«, zaradi neukosti dojemali v popačenih mitološki ali religiozni podobi.

Kakor se zdi ob branju antičnih in klasičnih traktatov, je »tekmovanje z naravo« ali »ustvarjanje« stvar invencije, je torej blizu metamorfozi, to se pravi, prav tistemu spreminjanju videzov, pri katerem ne moremo pravzaprav nikoli zares vedeti, ali se z njim ne spremeni tudi stvar sama, ali stvar sama z metamorfozo ne dobi druge narave. In nemara je Platona bolj vznemirjala aporija, ki utegne s spremembo videza nastati v sami ideji, kakor pa navidezna poljubnost ali naključnost formativnih pravil iluzionistične umetnosti njegovega časa. Kako naj se znajdejo ljubitelji resnice v načelno neskončni množici resnic, od katerih nobena nima prepričljivega jamstva, temveč jo zgolj nakazuje naključen videz? Epikurejstvo s svojo multiplikacijo odlepljujočih se membran (*peu-de-réalité* v Lukrecijevi redakciji), ki ravnodušno plavajo v etru, je nemara bolj kos temu problemu.

Nezaupljivost je tukaj še toliko bolj na mestu, ker zastavek tega migotanja videzov, tega odsevanja stvari v neštetih zrcalih, ni rekonstitucija resnične stvari, stvari same – to se pravi, ne gre za to, da bi eno resnico nadomestila druga, bolj resnična, pa niti ne za to, da bi iz nujno delnih odsevov v neskončnem seštevku nazadnje sestavili mozaik in dobili resnično podobo – temveč za nekaj čisto drugega: za podobo, ki je stvar zase, ki pravzaprav ni podoba nečesa, temveč realna prikazen: hkrati *illusio* – potegavščina in *monstrum* – božje znamenje, pošast, čudo in gnusoba. Tuja stvar, ki ne sodi v svet uma in prav zato vnaša vanj motnje, učinkuje kvarno. Nevarno se zdi potemtakem to, da je posnetek nekaj drugega kakor posnemana stvar, da posnetek s stvarjo v resnici niti ne tekmuje.

Če verjamemo Philippu Arièsu in Paulu Veynu,<sup>6</sup> je v horizontu antičnega političnega puritanstva najhujši greh *mollities* – mehkužnost, zaradi česar je spolna morala stvar države; to se pravi, prav svobodna želja in njeni učinki: mehkužnost, katere učinki se kažejo kot modalnost pasivnosti subjekta, je tisti greh, ki sta ga tako grška kakor rimska morala najstrože preganjali: mehkužnejš je nekdo, ki ne sodi v človeško (moško) občestvo, v občestvo državljanov. In prav želja, ki bodi v sliki ali skulpturi nekakšen relej, oporišče in pomagalo, je hkrati vselej (bolj ali manj potlačena) želja biti objekt ljubezni Drugega. Zato je slika kraj izprijenih srečanj. Problematiko iluzije oziroma podobe in ustvarjanja je očitno treba postaviti v okvir lacanovske konceptualizacije *tyché* – »realnega kot srečanja«, pri čemer je realno (travmatično srečanje subjekta z nečim drugim) najprej tisto, »česar v njem ni mogoče asimilirati«, se pravi, travma, »ki določa vse, kar pride za njo, in ki temu, kar za njo pride, nalaga na videz naključen izvir«. <sup>7</sup> Vsaj o tem se lahko poučimo v zgodovini slikarstva: zgodovina slikarstva je zgodovina »negativnih« (*in effigie, in absentia*) ponovitev realnega kot (zgrešenega) srečanja, s katerim se subjekt umesti v neki položaj, ki nikakor ni »apoliničen«, pomirjevalen, pa jo Platon zato izga-

nja iz narcisistične konstitucije subjektive vladavine v absolutno odsotnost, v golo ponavljanje formul gospodarjevega govora (v Egipt).

Gombrich govori o želji in bojazni – o umetnikovi želji in družbeni bojazni, ki sta zanj zvezani z mitom o pigmalionski moči umetnikovega početja. Zdi se, da se ta želja in bojazen navezujeta na tisto slikarsko obdobje, ko je bila za umetnika najvišja pohvala, če je veljal za naravi enakega ali boljšega od nje. In kakor pravi Chastel: formula je tako splošna in tako nejasna, da jo lahko uporabimo za najrazličnejše stile. Nanaša se lahko na iluzijski učinek, ki omogoča primerjavo med sliko in ogledalom, na jasno opredelitev tipa ali na upoštevanje univerzalnih zakonov harmonije – ne izključuje pa niti imaginarnih form:<sup>8</sup> analogija z naravo je zvezana z univerzalnimi ambicijami renesančne umetnosti.<sup>9</sup> Postaviti pojma »posnemanje narave« in »tekmovanje z naravo« v opozicijo pomeni prezreti, da pomeni v renesančni in porenesančni umetnosti izdelati »videz« predmeta prav to, kar naj bi pomenila »prvotna in strah zbujujoča funkcija umetnosti, v kateri (...) se umetnik postavlja za tekmeča stvariteljski moči.«<sup>10</sup>

Gombrich potemtakem uvaja v umetnost neko nasprotje, ki ga v zgodovini umetnosti ni mogoče najti – saj niti dokazovanje, češ »da so se dandanes umetniki prenehali zanimati za ta proces posnemanja«, ne dokazuje, da bi morali imeti ustvarjanje za nasprotje posnemanja. A navzlic temu to nasprotje zaznamuje neko zgodovinsko konstitucijo umetnosti, ki pa je ne producira. O tem bomo navsezadnje skušali nekaj povedati.

Če je Gombrichovo nasprotje posnemanje-ustvarjanje, ki je transhistorična ekstrapolacija nekega določenega pojmovanja neke določene konstitucije umetnosti, »naše koncepcije umetnosti« (umetnosti po koncu racionalistične epohe, zlasti pa tiste po prelomu *l'art-pour-l'art*, to se pravi, tiste, ki se je s svojo koncepcijo brez distance sam udeležuje), je to bržkone značilen spodrsrlaj – značilen za ideološko konstitucijo Gombrichovega besedila: za konstitucijo, ki veliko boljše kakor Platonov izgon umetnikov »odpravlja« realno v njegovih travmatičnih ponovitvah. Ko zgine kriterij resnice, postane slikarstvo stvar »ustvarjalne moči«, s katero je mogoče obiti problem realnega tudi v formi negativne reprezentacije (v podobi, v sami odsotnosti). A prav tedaj se realno kot (vselej zgrešeno) srečanje, kot vztrajanje travme, ponovi: želja zgubi svoj objekt in se znajde v dosegu stvari.

## II.

Na prvi pogled je težko razumeti, zakaj naj bi bil prav mit o Pigmalionu ustrezna podoba te situacije, ki jo vselej krona subjektov poraz. Če pa ta mit, četudi zgolj na ravni domnev, rekonstituiramo, če mu poskusimo vrniti njegove »izvirne« ali »avtentične« razsežnosti, lahko rečemo, da je Gombrich prav v tem mitu naletel na mitološki kompleks, ki bi presegel vsa njegova pričakovanja, če bi ga razčlenil. Vsekakor ne bomo mogli pojasniti uganke, kako je lahko z napačno interpretacijo mita, celo z napačnim povzetkom Ovidijeve zgodbe o Pigmalionu, ta mit kot metaforo vendarle postavil na pravo mesto, drugače kakor z domnevo, da je celo v konstituciji Ovidijeve »ublažene in rafinirane različice« tega mita ohranjenih nekaj arhaičnih značilnosti mitološkega kompleksa, v katerega sodi zgodba o Pigmalionu. Stvar je še toliko bolj nenavadna, ker je Gombrich Ovidijevo zgodbo povzel in jo priredil.

Za Gombricha je Ovidijeva verzija zgodbe o Pigmalionu in njegovem kipu<sup>11</sup> zglodna ljubezenska zgodba. Njen nauk naj bi bil ta, da resnična ljubezen premaga vse ovire. Vendar Gombrich s to moralno zgodbo ni bil zadovoljen. Zdelo se mu je, da ljubezenska zgodba le prekriva in prikriva neko drugo, starejšo in bolj arhaično zgodbo in da se v njenem trivalnem nauku skriva neka druga morala. Takole pravi: »Zgodba o Pigmalionu je najbolj slaven izmed mitov, ki jih navdihuje verovanje, da ima umetnost prej moč ustvarjanja kakor reproduciranja. Mit – takšen, kakršnega nam pripoveduje Ovidij, je zgolj ljubezenska zgodba. A celo skoz to ublaženo in rafinirano verzijo je mogoče zaznati nekaj groze, ki jo je skrivnostna umetnikova moč povzročala pri človeku.

Pigmalion v Ovidijevi različici je kipar, ki oblikuje podobo ženske, o kakršni je lahko le sanjaril, in se zaljubi v kip, ki ga

izdela. Prosi Venero, naj mu da ženo, ki se bo v sleherni potezi ujemala s tem zgledom, boginja pa spremeni mrzli marmor v živo telo.«<sup>12</sup>

Ko Gombrich pravi, da gre pri Ovidiju za »ublaženo in rafinirano« verzijo mita o Pigmalionu, ki naj bi prikivala neko drugo, »pravo« vsebino mita, ima seveda docela prav. Ko pa mit razglasi za mit o umetniški ustvarjalnosti, moramo postati previdnejši. Ta teza namreč utegne prekriži še tisto, kar Ovidijeva različica še vsebuje od arhaične predloge. Tako je Gombrichov povzetek Ovidijeve zgodbe apokrif apokrifa. Pravzaprav bi lahko dejali, da se ideološka problematika te Gombrichove mitološke metaforice umešča prav v razliko med Ovidijevim apokrifom in njegovo metamorfozo v XIX. stoletju – kajti zgodbe o Pigmalionu ni najti v renesančni in porenasančni ikonografiji in traktatih, pojavi se šele v »meščanski eri«, a takrat približno v formi, kakršno ima pri Gombrichu. Prav za umetnost od romantizma naprej velja, da »implicitnih obljub mita, skrivnostnih upov in bojazni, ki spremljajo ustvarjanje, nedvomno ni mogoče ločiti od umetnosti, kakršno smo koncipirali.«<sup>13</sup>

Ker pa gre Pigmalionu XIX. stoletja za metamorfozo Ovidijeve zgodbe, za spremembo te zgodbe v mit o umetniškem ustvarjanju, lahko pričakujemo, da bodo razlike med Ovidijevo in Gombrichovo različico zgodbe, zlasti pa to, kar je Gombrich iz Ovidijeve zgodbe izpustil, indikativne. Te razlike se naivnemu bralcu zde naključni spodsrljaji nekoga, ki je na izust obnavljal Ovidijevo zgodbo, a to – ob pigmalionski ikonografiji, v kateri so ti spodsrljali že pred Gombrichovim besedilom – je za nas še razlog več, da poskusimo dognati njihovo logiko.

Ovidij, denimo, nikjer ne pravi, da je Pigmalion kipar ali umetnik, edini vzdevek, ki ga da tej osebi, je »pafski junak« (*Paphios heros*), druge indicije pa kažejo, da gre za osebo visokega, če že ne vladarskega stanu (bogastvo, pravica do javnega žrtvovanja itn.), to pa ni združljivo z umetniškim stanom. Poleg tega Ovidijev Pigmalion ni klesal marmorja, temveč je rezljal slonovino, za nameček pa tega ni počel zato, ker bi mu tako veleval poklic, temveč zato, da si je v samoti krajšal čas, potem ko je spoznal nizkotočno naravo žensk: »Greh in gnusobo . . . greh, ki pogosto k njemu nagiblje se žensko srce.«<sup>14</sup>

Gombrich je »pozabil«, da je Ovidijev Pigmalion fetišist: če že ne občuje z živimi ženskami, pa zato občuje s predmetom, s svojim lastnim izdelkom, ki ga strastno ljubi, ga zasipa z darili, ga oblači v draga oblačila, ga krasi z nakitom in ravna z njim, kakor da je živ. Lahko bi potemtakem govorili o pigmalionski libidinalni konstituciji, ki je fetišistična, in o njegovem prikrito incestnem obnašanju ter o »terapevtskem« Venerinem posegu, nikakor pa ne o pigmalionski moči, ki naj bi v ustvarjanju tekmovala z naravo ali z bogovi. Očitno je, da pri Ovidiju Pigmalion sam nima moči, da bi svoj predmet oživil, in celo želje, da bi se to zgodilo, se hkrati sramuje in boji: » . . . Pigmalion sam je opravil sveto daritev in plaho dejal: 'če bogovi nam dajete vse, naj moja bo žena (ni upal si reči: slonokoščeno dekle) kdaj slonokoščeni podobna.«<sup>15</sup>

Uresničitev želje – užitek – je očitno nekaj strah zbujujočega in za to je nekaj razlogov: »pafski junak« naslovi svojo željo na posrednika (na Drugega, na Boga), in to na kakšnega, na Afrodito z vso mitološko prtljago, o kateri bomo še govorili – a šele z intervencijo tega posrednika, ki se kot Gospodar vrine med subjekta in njegov objekt, se ta objekt, ki je objekt želje in hkrati subjektov objekt, loči od subjekta in se spremeni v nekaj drugega (v drugi spol): tega pa se je Pigmalion že na začetku zgodbe bal (grešne, se pravi, nevarne akcije avtonomnega drugega spola). Sama izpolnitev želje je pravzaprav višek groze: »V tem ko strmi, je v strahu vesel, boji se prevare, zdaj jo ljubkuje, zdaj spet svoje želje z rokó otipava – res je telo, pod prsti že čuti utripati žile.« In: »Devica začuti dani poljub, od sramu zardi in s plahim pogledom kvišku pogleda – in hkrati opazi nebo in ljubimca.«<sup>16</sup>

Prevara, ki se je Pigmalion boji, je namreč dvojna, je past, iz katere ni rešitve: če slonovinasto dekle ne bi oživilo, bi bil Pigmalion seveda prevaran v svoji želji, a ta prevara ga v ničemer ne bi ogrozila, saj subjekt po svoji naravi goji zmotne upe; veliko bolj prevaran pa je zato, ker se mu je želja izpolnila: s tem je zgubil svoj objekt, ki se je spremenil v nekaj drugega: spremenila se je Pigmalionova konstitucija – iz narcisističnega fetišista se je spremenil v psihotika, bojazen

se spremeni v tesnobo, želja v grozo: plahi dekletov pogled (pogled stvari) je nekaj, kar povzroči, da človeka oblije zona. Neki, bržčas poznejši lapsus je sankcioniral to monstrozno metamorfozo ljubljenega objekta, ki nenadoma upre v nebo in subjekta svoj lastni pogled:<sup>17</sup> obstajata dve različici Ovidijeve zgodbe o Pigmalionu, ki sta bržkone nastali s prepisovanjem. V eni je Pigmalionov otrok s slonovinastim dekletom hči Paphon, v drugi pa sin s tem imenom: androgin v odlogu.<sup>18</sup>

Vsekakor je Gombrich Ovidijevo različico zgodbe o Pigmalionu izbral tendenčno, v funkciji svoje lastne koncepcije umetnosti; ta kriterij pa je na delu tudi v kompoziciji njegovega povzetka: njegovo branje Ovidijevega apokrifa je enako selektivno kakor njegova odločitev za Ovidijevo zgodbo, kajti navzlic namigovanju na bolj arhaične verzije zgodbe, ki da bi povedale več resnice o umetniškem ustvarjanju, je Ovidijeva različica edina, ki jo je mogoče s selektivnim branjem razmeroma brez težav prilagoditi pojmovanju umetnosti kot ustvarjalne dejavnosti v pomenu, ki ga ima ta izraz od XIX. stoletja naprej, ko *creatio* ni več analogon narave (*physis*) kot božje stvaritve, temveč ponovitev božjega dejanja: *creatio ex nihilo* ali *ex homine*, kar nemara kaže na nihilizem te kreativne formule in je mogoče le v zgodovinskih razmerah, v katerih obstaja avtonomna umetnost.

Obstajata še dve drugačni zgodbi o Pigmalionu. Ena izmed njiju – ki je bržkone vsaj posredno rabila Ovidiju za predlogo – je zgodba o kralju Pigmalionu, ki je ustanovil mesto Karpasio na severovzhodnem delu Cipra. Ta Pigmalion je imel vzhodnjaške sorodnike, kar – to se bo še pokazalo – ni nevtralen podatek, ker situira mit v korpus Afroditinih mitov in ker aludira na njegovo predzgodovino.<sup>19</sup> Ta Pigmalion se je zaljubil v zelo občudovan Afroditin kip, prevzela ga je tako silna sla, da je »božanstvo kakor žensko odnesel v posteljo, ga prižemal, objemal in poljubljal, v domišljiji pa počel še druge neuresničljive reči, ki jih je narekovala njegova jalova strast.«<sup>20</sup>

Ce domnevamo, da je Ovidij cenzuriral prav to zgodbo o Pigmalionu – ciprskemu kralju – gre za literarno predelavo enega izmed Afroditinih mitov – lahko ugotovimo, da je pesnik *Metamorfoz* odpravil sakralno naravo Pigmalionovega objekta, s tem pa blasfemično naravo dejanja, v katerem je sodelovala boginja in ki ni brez zveze z njeno posebno naravo in z njenimi arhaičnimi orgiastičnimi kultu, denimo, s kultno prostitucijo<sup>21</sup> v njenih kultih na Cipru in Kiteri; nemara pa so sledovi kultne prostitucije tudi druge Afroditine *aventures galantes* s smrtniki.

Ovidij je potemtakem cenzuriral tole: božansko naravo kipa, neposredna vladarska znamenja ljubimca in aluzije na naravo kulta, ki se je utemeljeval s Pigmalionovim mitom, zato pa je stopil v ospredje Pigmalionov fetišizem in normaliziranje razmerja z metamorfozo (zgubo) objekta s pomočjo Drugega. Naši interpretaciji je v prid še neka druga posredna indikacija: po nekaterih razlagah naj bi bilo slonovinasto dekle podoba Nereide Galateje, se pravi, božanstva nižje stopnje kakor olimpska Kypris; ta zamenjava, ki zmanjšuje blasfemično razsežnost, pa ne zadošča več za motiviranje Pigmalionovega strahu ob metamorfozi, zato je Ovidij prisiljen izdelati psihološko motivacijo.<sup>22</sup>

Tretji mitološki Pigmalion je kralj v Tiru v Feniciji in je prav tako kakor prejšnja dva kršitelj kozmičnega reda, vendar v docela drugem moralnem registru. Ta Pigmalion je soproj boginje Astarte (Astaroth ali Ištar), boginje neba, zemlje in zavetnice mest, ki je semitski pendant Afrodite. Ta Pigmalion ne zagreši neposrednega bogoskrunstva, temveč navzlic neznanškemu bogastvu iz lakomnosti umori svaka (in strica), ki je za nameček še Melkartov svečenik, Astarta pa ga za zločin kaznuje s smrtjo.<sup>23</sup>

V neposredno bližino mita o ciprskemu kralju Pigmalionu – če že ne gre za precej oddaljeni različici enega izmed Afroditinih mitov – sodi zgodba o Adonisu, ki se v nekaterih verzijah ob prihodu na Ciper preimenuje v Pigmaliona. Epizode o oživiljenem kipu sicer v zgodbah o Adonisu ni, je pa zato nekaj bistvenih elementov, ki bi utegnili biti zelo pomembni, če bi se kdaj izkazalo, da sta Pigmalion in Adonis ena in ista mitološka oseba. Občevanje s kipom in oživitev kipa bi tedaj lahko imeli za mitološko utemeljitev konkretnega obredja, kajti Adonis naj bi prav z imenom Pigmalion uvedel Afroditin kult na Cipru, hkrati pa so bili njegovi kultu – bržčas izpeljani

iz prvotnih Afroditinih kultov – podobni Dionizovim: njegov praznik je bil praznik lahkih žensk, razuzdanosti, razvrata in (začasne) odprave poročnih vezi,<sup>24</sup> sam Adonis pa božanstvo vonjav in zavetnik ljubimcev.

Ves mit o Adonisu je zvezan z Afrodito in nemara ni odveč, če tukaj navedmo te povezave: rodi se kot nasledek kazni, ki je značilna za to boginjo: dekle Myrrha (ali Smyrna) je zamerala Afroditin kult, zato jo je boginja kaznovala s silovito ljubeznijo do očeta Cyrinasa, ki je bil kralj v Paphosu na Cipru (ali Belusa iz Egipta ali Theiasa iz Sirije), tako da je očeta s prevaro zapeljala v incest in spočela Adonisa. Pred očetovo jezo so jo rešili bogovi: spremenili so jo v mirtino drevo. To drevo je nato rodilo Adonisa, bodisi tako, da se je vanj zalotel merjasec, ali pa je otroka o pravem času vzela iz lesa boginja porodov Lythia. Afrodita, ki ji je bil otrok všeč, ga je dala v varstvo Perzefoni (nemara odmev človeških žrtev), ta pa ga ni marala vrniti. Po Zeusovi rabsodbi naj bi deček tretjino leta živel pri Perzefoni, tretjino pri Afroditi, s tretjino pa bi prosto razpolagal – in izbral si je življenje z Afrodito. V drugi različici ga je Kaliopa za pol leta prisodila vsaki boginji, Afrodita pa se ji je maščevala z Orfejevo smrtjo. Med bivanjem pri Afroditi je Adonisa doletela smrt (ubije ga merjasec, Ares ali Hefajst), mladenič povsem pripade Perzefoni, vendar si ga Afrodita izprosi za štiri mesece na leto. Zato ga imajo nekateri za božanstvo pomladi.<sup>25</sup>

Če je Adonis-Pigmalion Afroditin agent, tedaj je zgodba o oživiljenem kipu – o kipu objektu želje, ki se sprevrže v samega Drugega – tesno zvezana z Afroditino naravo. Kolikor to naravo kažejo zgodbe – nekaj jih je tudi v Ovidijevih *Metamorfozah* – imajo Afroditine intervencije v življenje smrtnikov vselej katastrofalne posledice: zgodba o Atalanti je mit o preprečenem spolnem razmerju,<sup>26</sup> zgodba o Aleksandrovih (Parisovi) sodbi kaže Afroditin poseg kot razlog za propad svetega Iliona in iztrebitev Priamovega rodu. Pigmalion bi bil potemtakem neutemeljena izjema; če pa povežemo Pigmaliona in Adonisa, lahko domnevamo, da je Pigmalionov/Adonisev mit bržčas odsev kulturnega žrtvovanja otrok in ponovitev mita o Afroditinem rojstvu, kakršnega najdemo pri Hesiodu v *Teogoniji*.

Afrodita, boginja čutne ljubezni, parjenja, se pravi, libida, ki ji kulturna prostitucija in najbrž tudi žrtvovanje ljudi kot obredi oplojevanja (družbe, zemlje, narave) pripadajo – tu je nemara mogoče potegniti težavno ločnico med njo in Demetro z reminiscencami obrednega kanibalizma ter Artemis z reminiscencami totemizma – je po občem mnenju tako kakor Pigmalion-Adonis prišla v Grčijo s semitskega Vzhoda prek Cipra in Kitere. Vendar negrški izvor božanstva v grškem panteonu ni kakšna posebnost in pravzaprav ni zanimiv za naše izvajanje drugače kot aluzija na Orient, izvir pošasti. Afrodita sodi v zadnji redakciji grške religije med olimpsko dvanajsterico in presenetljivo je, da miti govore o njej neka-ko »nespoštljivo« ali »šaljivo«, kot o nekoliko trčeni lepotic, ki se sama ne zna upreti svojim željam. Zgodba o njenem prešuštvu z Aresom se konča tako, da soprog Hefajst ujame ljubimca v nevidno mrežo in ju osmeši. Poroka boginje s Hefajstom je nemara mitološka utemeljitev za spremembo arhaičnih Afroditinih kultov, v katerih nedvomno ni bilo nič komičnega. Taka predelava Afroditine mitologije je najbrž tudi Homerjeva zgodba o Afroditinem rojstvu iz prešuštnega razmerja med Zeusom in Diono, ki nikakor ne pojasnjuje boginje hierarhične uvrstitve med Olimpijce in kjer prešuštvo bržčas evfemistično re-prezentira, po-navlja neko drugo, veliko hujšo grehoto: očetomor s kastracijo.

V Hesiodovi *Teogoniji* je Uran bog neba in nekontrolirane plodnosti, ki ga njegov sin, titan Kronos kastrira, testise pa vrže v morje – Kron (Saturn), ki zato, da bi preprečil ponovitev zgodbe, požre vse svoje otroke razen skrivete Zeusa – sam doživi podobno usodo: Zeus ga vrže s prestola, ga vkuje in pohabi. Afrodito bi po Hesiodovi različici o njenem rojstvu lahko šteli med Titane, ne pa med bogove, saj je nastala iz krvave pene Uranovih testisov, ki so padli v morje blizu Kitere oziroma blizu Cipra. Koren Afroditinega imena (aphros = pena) naj bi bil spomin na to monstrozno rojstvo. Afrodita je vstala iz morske pene pri Kiteri ali pri Pafosu na Cipru in ko je stopila na kopno, je iz njenih stopinj pognalo cvetje. Odtod vzdevka *Anandyomena* – Tista, ki se pojavi – in *Kypris* – Ciprčanka.

Afroditino rojstvo je potemtakem arhaična forma partenoge-

neze, kar je nemara pojasnilo za sovrašтво med njo in Ateno, katere rojstvo je sublimirana ponovitev Uranove kastracije. Pri Hesiodu in Pausaniju je še več monstroznih partenogeneze, zvezanih z nastankom bogov: iz krvavih srag, povzročeni s kastracijo Neba (Urana), nastanejo Erinije, Giganti, melijske Nimfe, tudi Kitera nastane iz po morju plavajoče Uranove sperme; a tudi Noč (Nyx) brez parjenja rodi Smrt (Thanatos), Ker (»odrezanje« ali »destrukcija«, v podobi ženskega genija), Pogin, Sonce in Sanje. Ta Noč je z incestnim občevanjem s Kaosom, ki jo je sam rodil, spočela Eter in Svetlobo, nato je sama s seboj »brez ljubezni« rojevala »vse vzroke destrukcije, propadanja, pomračitve ali zlaganosti.«<sup>27</sup> Po Rannouxu Hesiodovo izročilo zoperstavlja dve materinstvi: materinstvo Gee, ki sprejme moškega in zakon Ljubezni, in materinstvo Noči, ki moškega odklanja ali ne potrebuje in ki povezuje prikazni z nočjo. Zgodbe in obredi povezujejo noč, svet žensk in senzualnost, pomešano z okrutnostjo. V Evripidovih Bakhkantkah je, denimo, omenjena žrtev, ki so jo živo razkosale in surovo požrle: to je sin, ki so ga poblaznela mati in tete žrtvovala: »Nočno je še bolj strašno (kakor Htonično): je področje bolj zlohotnih pošasti, kakor so mrtvi.«<sup>28</sup>

Nemara je Afrodita prav zato, ker sodi med ta monstrozna »bitja«, nastala s partenogenezo, kakor Nyx izvzeta iz zgodovine Olimpijcev: vsi upori in udari gredo mimo nje, kot sestra poraženih se pojavi na strani zmagovalcev. Hkrati pa je zavezana večnemu incestu: kot teta Olimpijcev spočenja monstrozna bitja z nečaki. In nemara bi rimski kult Saturna – saturnalijske – ki ima v Rimu seveda razredni pečat in je obredno ponavljanje konstitucije družbe iz anarhije in ki tako presojo povezuje konstitucijo občestva s kastracijo, lahko razumeli kot oddaljeno reminiscenco verovanj in kultov v zvezi s kozmogonično triado Uran-Kron-Afrodita, katere drug odmev bi lahko zaslutili v Aristofanovi vladavini žensk. Oživiljen kip – nasledek bogoskrunskega ali kulturnega fetišizma – je analogija metamorfoze Uranovega spolovila v »najbolj žensko med boginjami«, kakor je Adonisevo monstrozno spočetje omiljena analogija Afroditinega spočetja s kastracijo. Nemara je zdaj mogoče dovolj utemeljeno reči, da so katastrofični učinki Afroditinih posegov v življenje smrtnikov neogibni, kakor je hkrati nujno, da je Pigmalion-Adonis kot moška ponovitev boginje izjema.<sup>29</sup>

V zgodbi o Propoetidah je podrobnost, ki bi, strogo vzeto, morala motiti Afroditino podobo, kakršno smo skušali predstaviti. Pri Ovidiju je ta zgodba bodisi ponovitev nekega že sinkretičnega mita ali sinkretična literarna predelava precej drugačnega mita. Za hip pustimo v nemar kulturno prostitucijo, ki je v Ovidijevi zgodbi zamaskirana, in si oglejmo končno kazni: petrifikacijo. Ta kazen se zdi inverzija dogodkov v zgodbi o Pigmalionu in nekako ne sodi k običajnim Afroditinih ravnanjem, še več, je v nasprotju z njimi. Ne bomo ugrabili, ali je Ovidij ali pa že kdo pred njim neki arhaičen mit, zvezan z že opuščeni in nemara napol pozabljenim kultom, predelal v zgodbo o Propoetidah – okamenelih dekletih – pač pa se nam zdi potrebno poudariti, da je petrifikacija metamorfoza, ki je Afroditini naravi tuja. Ni pa tuja grški mitologiji: zgodba o Perzeju in Gorgonah je simetrično nasprotje zgodbe o oživiljenem kipu in sodi v domeno božanstev z bolj sublimno naravo: v domeno Atene-ubijalke arhaičnih pošasti. Nemara bi Gombrich storil bolje, če bi svojo koncepcijo umetnosti oprl na mit o Perzeju in Meduzi, saj je navsezadnje tuj odsev v ogledalu tisto, kar tira slikarja v obup. Vendar kulturna prostitucija, ki je oddaljen spomin nanjo ostal v Ovidijevi zgodbi o Propoetidah, bržčas vendarle sodi med »avtentične« Afroditine obrede. Samo na sebi bi jo lahko imeli za orientalski uvoz, če se ne bi povezovala s promiskuitetno naravo boginje, ki se zanjo ne zdi, da bi jo lahko utemeljili zgolj karakteriološko. Dumézilove raziskave nam omogočajo funkcionalno razlago Afroditine narave vsaj v nekaterih mitih in domnevo o arhaičnih mitoloških indoevropskih razlogih za njeno promiskuitetnost in spremljajoče kulte.

Po Dumézilu je grška religija – v nasprotju z jezikom – ohranila le malo indoevropskih značilnosti, pa še te so fragmentirane in zapletene v močno literarizirano mitologijo. Skratka, le v nekaj zgodbah se je ohranila arhaična indoevropska trifunkcijska ideološka shema: vladarska (magična) funkcija – vojaška funkcija – funkcija vsakdanjika; k prvi funkciji

sodijo suverenost, intelektualna opravila, magija, religija, zakonodaja, k drugi vojna in bojevanje, k tretji pa »imetje in radodarnost, zapeljevanje in pohota ter zdravje<sup>30</sup>.«

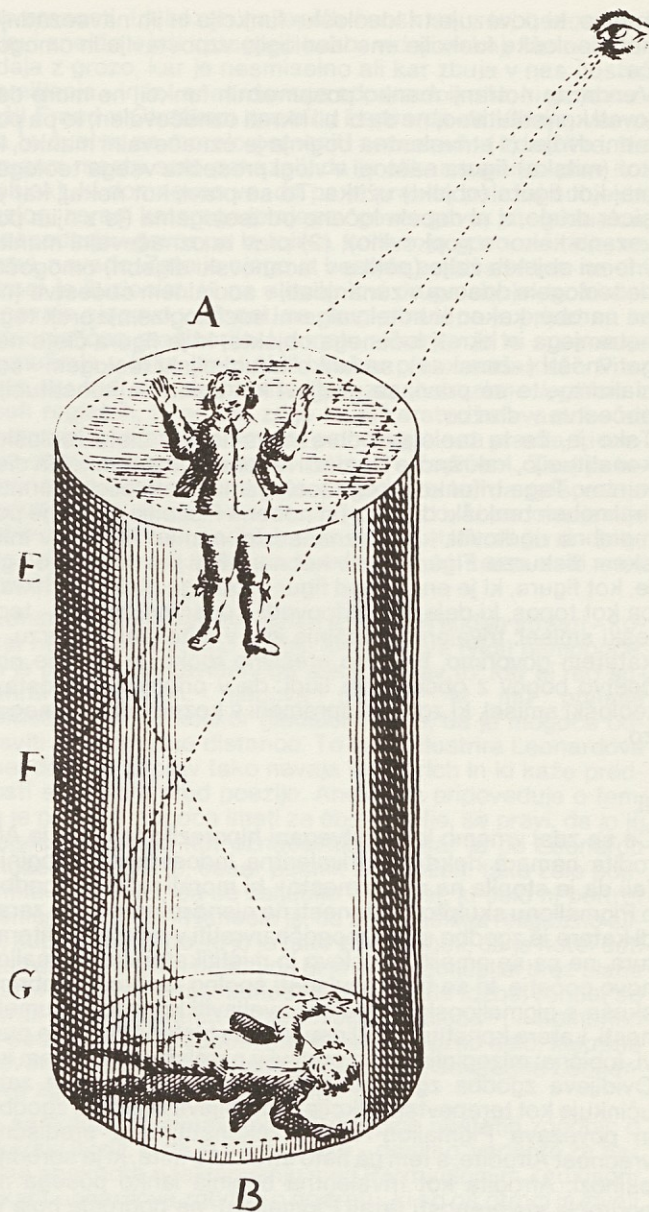
Zgodba, v kateri se v grški mitologiji najbolj jasno pokažejo božanstva treh funkcij, je zgodba o jabolku spora in Aleksandrovi (Parisovi) sodbi. V njej nastopajo sicer boginje, ne pa bogovi, kar kaže na to, da je zgodba že predelana, a to za prezentacijo trifunkcijskega indoevropskega teologema ni pomembno: Hera (vladarica), Atena (bojevnica) in Afrodit (zapeljivka) kraljeviču-pastirju na gori Idi ponujajo darove, ki ustrezajo njihovim različnim naravam (kraljevsko oblast v Aziji, vojaške zmage in najlepšo žensko), ali pa nastopijo pred njim s svojimi emblemi (vladarske insignije, orožje, amorji) – oba nastopa boginj sta znana iz del istega pisca – Evripida, prvi je iz *Trojank*, drugi pa iz *Ifigenije na Avlidi*<sup>31</sup>. Parisova odločitev za minljive in poltene užitek je povezala prvi dve boginji/funkciji zoper Trojo, ki je »bogata in radoživa, zoper Trojo, ki je zagrešila to, da je v osebi kraljeviča-pastirja izbrala tretjo<sup>32</sup>.«

Zaveznitvo med Hero in Pallas je zagotovo zadeva, ki je ni mogoče pojasniti z žensko samoljubnostjo, temveč le z analizo nedosegljivih zgodovinskih in ideoloških dogodkov med vzpostavljanjem grškega vesolja, kjer so se dogajale najzditve lokalnih bogov, sublimacije itn., hkrati z boji ljudi, etnij, rodov, plemen in staroselcev ter tujcev. Domnevamo pa lahko, da uvrstitev Afrodite med božanstva tretje funkcije ni problematična le zato, ker naj bi boginja in njeni kult imeli negrški in brzkone tudi neindoevropski izvor; narobe, prav s pogrčenjem, ki pomeni pripisati obstoječi funkciji še eno božanstvo ali nadomestiti ime iz etnične tradicije z imenom (in bliščem) iz krajevne tradicije, se zadeva zaplete. Vključitev Afrodite v trifunkcijsko shemo omogoča – če se opremo na namige, kakršni so njena »slabost« do Aresa in Pozejdona – še neko hipotezo, ki bi utegnila razložiti njeno promiskuitetno naravo in neodvisnost od siceršnjih božanskih perturbacij: Afroditin mitski kompleks je nemara tisto, kar je v grškem panteonu preživelo od indoevropskega mita o trivalentni boginji.

Gre skratka za to, da moškimi monofunkcijskim božanstvom vseh treh funkcij ustreza ena sama boginja (gre seveda lahko za isti teologem v degradirani ali evfemistični obliki, se pravi, za mit o herojih ali polbogovih, kar pa zgolj označuje zgodovino mita, ne pa njegove narave). Dumézil pravi takole: »... teologije več indoevropskih ljudstev postavljajo ob seznam moških funkcionalnih bogov, v katerem ima sleherni oseba ali skupina oseb eno in zgolj eno funkcijo – tako da njihova združba pomeni *analizo* vse strukture – eno samo trivalentno boginjo, ki nekako *shintetizira* te funkcije.«<sup>33</sup> Taka boginja je Ar dvi Sūrā Añāhitā (Vlažna Močna Brezmadežna) v mitologiji postgāthske aveste, v Yaštu, ki povečuje bogastvo, daje junakom v bojih z demoni moč ter zagotavlja plodnost in očiščuje; v Yaštu je izrecno rečeno, da jo morajo vojščaki prositi za hitre konje in za slavo, svečeniki za vednost in zdravje, godna dekleta za junaške može, porodnice pa za dober porod<sup>34</sup>.

V staroiranski teologiji gāōā, ki je monoteistična in abstraktna, je ob treh moških abstrakcijah (aspektih Boga, arhangelih – Amaša Sp nta – Nesmrtnih dobrotnikov), ki se ujemajo z arhaičnim indoevropskim trifunkcijskim teologemom, še ena sama »ženska« abstrakcija, Armāiti, ki je trifunkcijska<sup>35</sup>. Trivalentna boginja je še indijska reka-boginja Sarastvatī, ki jo enačijo z boginjo Vāc, posebej besedo<sup>36</sup>. V Mahabharati pa je kanonični seznam bogov treh funkcij »degradiran«, se pravi, prenesen na brata Pāndava, hierarhija vrednosti je nadomeščena s starostno zapovednostjo bratov, tesna solidarnost pa s sorodstvenimi razmerji. Trivalentna boginja se je spremenila v poliandrično junakinjo: to je Arjóon ali Arjuna.<sup>37</sup>

Če to arhaično indoevropsko teološko shemo formaliziramo, dobimo tri enote, ki so avtonomne in juktaponirane in ki se sicer dopolnjujejo (tri funkcije), niso pa povezane; ob njih je še ena enota, ki hkrati pripada vsem trem, jih »nosi«, a sama zase ne pomeni nič: »ženska«. Trivalentna boginja ne zrcali trifunkcijske ideologije – to kdaj počne podoba organizacije družbe (denimo, v zgodnjem indijskem kastnem sistemu je številčnost treh glavnih kast v obratnem sorazmerju s hierarhijo njihovih funkcij) – pač pa se je udeležuje. Dumézil pravi, da »shintetizira« sicer ločene funkcije, ki bi brez tega



Athanas Kircher: Cilindrično ogledalo, ki omogoča podobo v zraku, 1646

posega ostale parcialne in avtonomne. A navzlic temu ni mogoče reči, da ta ženski nameček trifunkcijske sheme tej shemi karkoli doda, da kakorkoli dopolni te funkcije. Potemtakem se je treba vprašati, kakšna je strukturna funkcija trivalentne boginje v trifunkcijski shemi teologije.

To vprašanje si vsekakor zasluži bolj podroben odgovor, ki pa ga pri Dumézilu ne najdemo. Tudi mi se bomo v pričujočem spisu omejili zgolj na skico odgovora, ki pa bo vendarle zajela nekaj verjetnih možnosti.

Dumézil postavi razmerje med tremi funkcijami in njihovim dodatkom takole: na eni strani analiza (se pravi, ločene funkcije s kanoničnim seznamom bogov), na drugi sinteza (trifunkcijska entiteta). Ta opozicija ni dovolj, da bi razložila koherentnost tega teologema, omogoča pa tole interpretacijo: gre za navidezno opozicijo, za nekaj, kar je Dumézil formuliral kot opozicijo, kar pa pravzaprav nima aksiomske narave: potemtakem opozicija analiza-sinteza nadomešča neko drugo razmerje, ki niti ni razmerje med dvema ločenima entitetama: trivalentna boginja namreč figurira v sleherni izmed treh funkcij, ne pa zunaj trifunkcijske sheme kot nekakšen zunanji katalizator povezave, in prav zato je lahko sintetična in sintetizirajoča. Je pravzaprav vez, ki od znotraj povezuje ves teologem, podlaga, na kateri temelji. Z drugimi besedami, trivalentna boginja je tisto, kar sleherni funkciji in njenim božanstvom manjka, je forma tega manka, prek katerega se konstituirajo kot trifunkcijska shema ali teologem. Torej gre za notranjo strukturno vez samega teologema, za

manko, ki povezuje tri ideološke funkcije in jih navsezadnje kot ideološke funkcije ene ideologije vzpostavlja in omogoča.

Vendar ta notranji manko posameznih funkcij ne more delovati konstitutivno, ne da bi bil hkrati označevalen; to pa pomeni dvoje: (1) trivalentna boginja je označevalni manko, ki kot (mitska) figura nastopi v vlogi presežka vsega teologa, kot figura (objekt) užitka. To se pravi, kot nekaj, kar je sicer drugo, a ni docela ločeno od teologa (je z njim povezano kakor s popkovino); (2) prav ta označevalni manko v formi objekta želje (petit a v lacanovski algebri) omogoča, da teologem odseva v zunanosti, v socialnem občestvu (ne pa narobe, kakor bi hotel vulgarni sociologizem): prek tega notranjega in hkrati ločenega objekta, ki je figura čiste negativnosti (»ženska«), se lahko trifunkcijski teologem »socializira«, to se pravi, se uveljavi kot zgled za konstitucijo občestva v družbo.

Tako je, če ta teologem obravnavamo kot čisto teološko konstitucijo, kakršno je Dumézil rekonstituiral iz mitskih diskurzov. Tega trifunkcijskega teologa ni eksplicite formuliral noben teološki diskurz (in nobena filozofija). Zato je pomembno ugotoviti, kako označevalni manko figurira v mitskem diskurzu. Figurira prav kot narativni presežek teologije, kot figure, ki je ena izmed figur mitskega diskurza, hkrati pa kot topos, ki daje vsaj pripovedi – pesnitvi, zgodbi – teološki smisel: trivalentna boginja ima v mitskem diskurzu, o katerem govorimo, funkcijo prešivne točke, ki poveže občestvo bogov z občestvom ljudi, da v pripovedi vzpostavi teološki smisel, ki zgodbo spremeni v kozmološko eksegezo.

### III.

Če se zdaj vrnemo k svoji tvegani hipotezi o tem, da je Afrodita nemara nekdanja trivalentna indoevropska boginja (ali da je stopila na njeno mesto), bi morali težišče zgodbe o Pigmalionu skulptorju prenesti na njeno intervencijo, zaradi katere je zgodbo sploh mogoče uvrstiti v religiozno literaturo, ne pa se omejiti na jalovo in mistifikatorsko Pigmalionovo početje, ki se trudi obvladati spolno razliko. Gombrich skuša s pigmalionsko metaforo uveljaviti koncepcijo umetnosti, katere konstitucija je pravzaprav histerična, to se pravi, fobična: mizoginija, ki se prelevi v narcisizem, medtem ko Ovidijeva zgodba zgolj ponavlja travmo realnega in zato učinkuje kot terapevtska fikcija. Arnobijeva različica zgodbe in povezava Pigmalion-Adonis rekonstituirata središčno vrednost Afrodite, s tem pa tisto strukturo mita, ki je sorodna psihozi: Afrodita kot trivalentna boginja lahko posega na področja suverenosti (kralj Pigmalion), na področje boja in tekmovalnosti (agonistična zgodba o Hipomenu in Atalanti, ki vsebuje elemente bojevniške iniciacijske preskušnje in ponesrečene iniciacije – konsekvence neuspešne iniciacije pa je v indoevropskih mitologijah velikokrat montruoznost, metamorfoza ali pohaba) in in seveda na področje pohote. A tedaj nimamo opraviti s prispodobno umetniškega ustvarjanja, temveč s kozmologijo, natančneje, z mitsko vzpostavitvijo zrcalnega razmerja med božjim in človeškim občestvom, s katerim se vzpostavi družba, z mitsko teologijo, sociologijo – z mitologijo.

Narobe pa je gorgonski mitski kompleks – v grški mitologiji ga predstavljajo montruozne sestre Meduza, Euriala in Stheno, ki brzkone tudi nekoliko zabrisano reproducirajo trifunkcijsko shemo, vendar pri njih prevladuje vidik iniciacijske preskušnje, se pravi spopada s trojnim nasprotnikom<sup>38</sup> – zvezan z bojevniško funkcijo in ima zato več opraviti s pogledom (na) Drugega. Ta pogled je navzoč tudi v Ovidijevi zgodbi o Pigmalionu, kjer se okrog njega osreduje subjektova kastracijska tesnoba, ko subjekt opazi dvoumni pogled dotlej njegovega objekta, uprt hkrati v nebo in vanj. Vloga Atene, ki v Perzejevi zgodbi zasede mesto, ki ga ima v Pigmalionovi Afroditi, ima docela drugo naravo: njena intervencija je v skladu z njeno sublimirano naravo pedagoška, ne pa teološka ali kozmološka, ne pojavlja se kot pregib med dvema občestvoma, ki ju hkrati vzpostavlja in jima omogoči, da drug drugega odseva, temveč kot epizodna oseba v iniciacijski pustolovščini (kot senior, ki stoji ob strani juniorju, ta pa mora navzlic temu sam prestati preskušnjo), v kateri (lahko) tiči prikrit Gospodar. Iniciranec se mora ob Pedago-

govni navzočnosti neposredno, telesno srečati z montruoznim videzom Drugega in zato potrebuje številne naprave in zvijače, se pravi, zapleten aparat, katerega bistvene del je ogledalo (Perzejev bleščeči sprčit), ki vnese v srečanje tisto minimalno distanco, ki je potrebna, da jo subjekt odnese »zgolj« s konstitutivnim razcepom (kot \$ v lacanovski algebri) in ki lahko sproži označevalno verigo prav zato, ker se vsili kot označevalec za drugi subjekt, medtem ko bi ga avtizem petrifikacije zadel, če bi neposredno postal subjekt Drugega. V evfemizmu, v zrcalni podobi podobe Drugega, v pogledu »stvari«, *das Es*, ki ga ogledalo potisne v odsotnost (v dvojno odsotnost), v podobo, je mogoče prepoznati tisto, kar označuje subjekta.

### IV.

Čedalje bolj se nam kaže, da skuša Gombrich s pigmalionsko metaforo predočiti nekaj, česar ta metafora ne bi mogla evocirati niti tedaj, če bi bila popolna, kaj šele v rudimentu, kakršnega nam ponuja Gombrichovo besedilo. Gre za tisto, kar Gombrich imenuje razočaranje (deziluzija) spriči spoznanja, da je slika zgolj slika, ki naj bi bilo *leitmotiv* »skoz vso zgodovino zahodne umetnosti« in ki ga je »neki mlad angleški slikar, znan po izvirnosti svojega talenta«, opisal še veliko bolje, kakor je opazil sam Gombrich: »Nihče ne bo med ustvarjanjem umetnin občutil popolne sreče. Ustvarjalni akt jo obeta, a ta obet usiha, ko delo napreduje. Slikar se namreč tedaj zave, da slika le sliko. Prej je malone verjel, da bo oživila<sup>39</sup>.«

Veliko bolje zato, ker umetniško početje loči od naivne psihologistične koncepcije iluzije, ki (brščas nevede) postulira subjekta kot dementno »bitje«. Ustvarjalni akt je v navedeni umetnikovi izjavi opisan kot produkcija realnosti umetnine, tiste realnosti, zaradi katere ima slika naravo spodletelega srečanja. Ta produkcija je dejansko reprodukcija, ponovitev »zavrtosti«, ki ni nič drugega kakor zaprečenost želje – simptomalna ponovitev, ki perpetuira kastracijsko tesnobo, ki pride z zavestjo, s »spoznanjem«.

Če je v tem »spoznanju« kaj pigmalionskega, to gotovo ni umetnikova moč producirati objekte – po svoji podobi – temveč prav zguba objekta, nagrajena z realnostjo, se pravi, s porazno navzočnostjo drugega pogleda.

Začetna postavka – želja imeti objekt (»ženska« želja imeti falos, imeti otroka – obilna poetiška metaforika te vrste nam daje pravico za to analogijo<sup>40</sup>) je čisti analogon mallebranchevske teorije pro-kreacije (natančneje: re-kreacije), ki podoba objekta a zveže s podobo objekta ženske želje, za katero – ker »ženska nima dostopa do pojma«<sup>41</sup> – je prvič a priori jasno, da nima zveze z resnico, temveč z metaforo, se pravi, z dozdevkom. Ta razmik med resnico (pojmom) in »njeno« metamorfozo (metaforo) je področje, v katerem »se« generira realno: »stvar«<sup>42</sup>. Drugič pa je (pro)kreacija vselej produkcija stvari, ne pa produkcija objekta – na te li-manice se subjekt le ujame v svoji želji. Zguba objekta (in z njo medleča funkcija subjekta) je pogoj za raznolikost realnega.

Izjava »nekega mladega angleškega slikarja«, ki se nanjo sklicuje Gombrich, je potemtakem izjava, ki demonstrira – razkazuje in dokazuje – bojazen spriči neogibnega soočenja s podobo, se pravi s »stvarjo«, ki razkrije zavrtost želje in nedostopnost, ločenost njenega objekta. Soočenje s situacijo, ko se ta »zgolj slika« vzpostavi kot subjektov označevalec, kot tisto, kar subjektu konstitutivno manjka, in hkrati kot tisto, kar zagotavlja stanovitnost želje in parcialnost njenega objekta. »Zgolj« je zgolj tista notranja distanca, ki subjekta prisili, da »spozna«, natančneje, prizna svojo podobo v drugih stvari, v pogledu, ki mu »več« ne pripada. Gombrich navaja še nekaj citatov, ki naj bi potrdili njegovo domnevo o pigmalionski moči umetnikov; takih fragmentov je v traktatih in v dnevnikih ter drugih tekstih umetnikov veliko; priznati moramo, da je Gombrichov izbor sicer rudimentaren, a navzlic temu precej reprezentativen. Denimo, iz Vasarijevih *Življenjepisov*<sup>43</sup> navaja Donatellov izbruh, ko je »delal svojega Zucconeja, ga nenadoma pogledal in nago-voril marmor s strašno kletvijo: '... favella, favella, che ti venga el casanguel!'«

Tega izbruha ne bi mogli pripisati zgolj nestrnosti ali njegovemu razočaranju spriči spoznanja, da je odpovedala nje-

gova pigmalionska moč – take uresničitve želje navsezadnje niti ni mogel zares pričakovati – temveč, narobe, »čaru« groze, paniki ob pogledu na stvar, ki mu je hkrati s pojavitvijo, s tem, da je kot podoba ujela njegov pogled – mu vzela pogled – vrnila drug, »prazen« pogled, do katerega pa subjekt ne more biti ravnodušen. Ta strašna kletev, ki kliče smrt (krvavo grizo) nad izdajalski objekt, je analogon matrine »odpovedi«, bojzani pred otrokom – nekako takole: raje mrtvorajenec kakor spaček – ki je v klasični dobi po definiciji bebec, »od boga osovraženo bitje«, rojeno iz greha, katerega podlaga je napuh in nemoč prokreatorjev<sup>44</sup>, a kljub temu zaslužnji starševsko ljubezen<sup>45</sup>.

Na podlagi tega Donatellovega izbruha bi lahko sklepali, da je načelo ustvarjanja, dojetega kot po-ustvarjanje (pro- ali re-kreacija) »žensko« načelo: nenaden pogled, impresija mu predoči, da to, kar je pred njim, ni njegov objekt, temveč druga stvar, nemara že stvar drugega.<sup>46</sup>

A vendar veliko zahodno klasično civilizacijo po navadi označujemo za moško, za machistično, umetnik v njej – odkar je prenehal biti rokodelc in postal humanist ali humanisto podoben, se pravi, svoboden – pa je marginaliziran, kakor veleva platonsko izročilo: je norec, ki hlasta za dozdevki, ki živi od zevi (ali kar v njej) med bistvom in videzom, in *hkrati*, narobe, je genij, demiurg, ki ima vednost, ki zna sam – kakor bog svojo podobo – producirati videz, retor in dialektik, ki ve, da je med pojmom in videzom cela posredovalna mašinerija, je mag ali naravoslovec in strojnik. Ta aktivni in pragmatični subjekt, ki gradi/spoznava mašinerijo videza, da bi kontroliral videz – da bi imel moč nad drugimi subjekti, ki bi jih zapeljal v označevalno nizanje, katerega podstat bi bil njegov um, njegova »magija«, je »melanholik« prav zato, ker je vsa njegova umetnost *Messkunst*, umetnost merjenja distance med objektom in stvarjo<sup>47</sup>. Umetnikova vednost – kakor humanistova vednost – ni spoznanje resnice ali razodetje resnice v vsem njenem blišču, temveč nekaj drugega: aporija v resnici, zaradi katere se spoznanje spremeni v stvar prepričanja, verjetnosti, vsa resnica pa se umakne v neskončno daljavo bežišča: kar manjka v polju resničnosti, je prav resnica. Melanholija zato ni depresivno razpoloženje, ki ga povzroča neskladje telesnih sokov, temveč je že »pojavitelj druge plati sveta, ki so ji usojena ali na katero so obešena (*souspendus*) taka telesa brez organov<sup>48</sup>«. Brez organov, kajti to, kar se pojavlja v Saturnovem znamenju, ta druga plat sveta, je svet zgubljenih organov (objektov), je kastracija – Afroditin svet, ki je poln raznovrstnih stvari, a brez objektov: realno samo, kjer je spol indistinkten<sup>49</sup> oziroma nepertinenten, kvečjemu figuracija, metafora zevi med subjektom in njegovim objektom: v tej konstituciji ima moški (ki ima, česar ženska nima) naravo iluzorne hipoteze, ki omogoči »spoznanje«, da nihče nima – da je vse, kar retor (humanist) ima, vzeto le na posodo, kakor pravi Fr. Petrazzi<sup>50</sup>.

Gombrich bi nam rad predočil umetnikovo početje kot suvereno gospodarjevo gesto, Donatellov izbruh pa kot sveto jezo subjekta, ki nekaj z vso pravico zahteva. A ta Gombrichova suverenost ni tista slikarjeva suverenost, o kateri govori Lacan in ki zahteva ločitev – odločitev pogleda, ki »preišča v nekaj, kar se materializira in kar bo – prav zaradi te suverenosti – vse, kar se, prihajajoč od drugod, pokaže pred tem proizvodom, spremenilo v nekaj trhlega, izključenega, neučinkovitega<sup>51</sup>« – pač pa nemogoča suverenost subjekta brez morale, subjekta, ki ničesar ne daje v menjavo, pa bi navzlic temu rad imel ugodje. A vse, o čemer je mogoče ob Donatellovem izbruhu sklepati, je stiska zaradi spoznanja, da je objekt, kolikor je stvar, vselej že past, v kateri ždi še nekaj drugega – tisti lacanovski *peu-de-réalité*, ki zadošča, da je ločitev nepreklicna.

Ko Gombrich navede odlomek »himne v slavo slikarstva«, ki jo je v *Traktatu* napisal Leonardo da Vinci, se zdi, da je nazadnje le našel besedilo, na katero lahko opre svojo koncepcijo umetnosti. Leonardo najprej slikarja označi za »gospodarja vseh gest pri bitjih in oblik pri stvareh« ter nadaljuje: »če bi slikar rad, da bi ga ljubile najlepše ženske, ima moč, da jih ustvari, če pa želi videti monstrozne oblike, ki nas navdajajo z grozo, ki so absurdne ali smešne ali zares usmiljenja vredne, je njihov vsemogočni gospod<sup>52</sup>«.

V tem odlomku manjka prav tisto, kar Leonardo nikoli – morabititi že kot obsedenec – ne izpusti iz misli: lokaliziranje te

suverenosti. Ljubezen najlepših žensk se v tej Leonardovi izjavi znajde v isti kategoriji kakor videti nekaj, kar nas navdaja z grozo, kar je nesmiselno ali kar zbuja v nas čustvo usmiljenja – in iz Leonardovega odpora do koita, ki ga je razložil Freud v *Otroškem spominu Leonarda da Vincija*, vemo, da ta čustva ne morejo pomeniti neposredne združitve. Na drugem mestu smo pokazali, da je slikar suveren prav kot subjekt, ki domnevno ve, da pa je prav ta položaj subjekta razlog, zaradi katerega je njegov govor govor intelektualca, Gospodarjev govor pa le toliko, kolikor je govor učitelja, se pravi, nevede. Zato je njegova beseda ambivalentna: na eni strani je iluzionist, ki na slepilo lovi druge subjekte, ki domnevajo njegovo vednost, na drugi strani pa je pripet na to iluzionistično mašinerijo. Le malo slikarjev je to spoznanje formuliralo v tako jasni obliki kakor prav Leonardo<sup>53</sup>. Prav zato mu tudi gre za pravila igre, za *costruzione legitima* v vseh registrih, ki se mu zdijo za slikarstvo relevantni – od geometrije, kolorita, tonov, do psihologije – za pravila, ki urejajo dobro slikarstvo vse do poteze z čopičem. Zanj je temeljna omejitev slikarjevega gospostva ta, da gospoduje podobam, ne pa realnemu; zato je vsakdo, ki podobo jemlje kot dvojnika stvari, bodisi tepec, bodisi otrok ali žival – bitje brez distance (ali brez nezavednega), ki samo sodi med stvari.<sup>54</sup>

Leonardovsko slikarstvo lahko izzove pri ljudeh strasti – kolikor ne gre za poklicno zavist, ki domneva (vidi) nemogoče: da je podoba za zavidanega slikarja prav to, kar bi rad sugeriral Gombrich: njegova posest, ki mu prinaša *Befriedigung* – le kolikor gledalci mislijo, da je mogoče odpraviti označevalno distanco. To lahko ilustrira Leonardova anekdota, ki jo prav tako navaja Gombrich in ki kaže prednosti slikarstva pred poezijo. Anekdota pripoveduje o tem, da je podoba mogoče imeti za objekt želje, se pravi, da jo je mogoče odpraviti kot označevalca. Slikar je po Leonardu zmožen narediti to, česar pesnik ni zmožen: tako zelo podjarmiti duha ljudi, da se zaljubijo v portret, ki celo ni portret resnične ženske: »Naneslo je, da sem naslikal religiozno sliko; kupil jo je nekdo, ki jo je tako zelo vzljubil, da je hotel dati odstraniti ves sveti dekor, da bi jo lahko poljubljal brez slabe vesti. Nazadnje je razsodnost le premagala tožbe, vendar so morali sliko odstraniti iz njegovega bivališča<sup>55</sup>«. Gombrich pa dodaja: »Če se spomnim, da je religiozno delo, kakršno je sveti Janez, nazadnje postalo Bakhus, se utegne Leonardova zgodba zdeti zelo verjetna<sup>56</sup>«.

Če anekdoto obravnavamo kot različico neštetihih zgodbic o slikarski iluziji, ki da je past za oko – denimo, varianto že banalne anekdote o tekmovanju med Parrhaisom in Zeuxisom ali kar Leonardove zgodbe o portretu, ki so ga otroci in živali zamenjali z dedovo osebo – opazimo, da je zgodba, ki jo navaja Gombrich, nekoliko drugačna: v zgodbi o tekmovanju med grškima slikarjema gre za hoteno prevaro, za zvijačo, ki degradira tekmeča; v Leonardovi zgodbi o preslepljenih otrocih in živalih gre za bitja, ki so brez distance, se pravi, ki so zaslepljena *per naturam*. V anekdoti, ki jo navaja Gombrich, pa je zaslepljenec subjekt, ki ga ne zaslepi iluzija, temveč njegova lastna jalova (nora, nerazsodna) želja, ki se je ujela v mehanizem iluzije.

Slika deluje kot stroj, kot avtomat, naprava za zajemanje želje – kot označevalec. Nesojeni ljubimec se znajde v poziciji »ženske« (histeričarke), ki ne more v označevalcu prepoznati drugega kakor njegov »dozdev« – objekt želje (a) in ki za to, da ne more seči čez razdaljo, ki ga loči od ljubljene objekta, krivi cenzurno instanco nadjaza (»ves sveti dekor«). Ko »razsodnost premaga tožbe«, se pozicija nesojenega ljubimca spremeni (ta pozicija je do sem kaj podobna poziciji kralja Pigmaliona ob Afroditinem kipu): ko spozna, da je »slika zgolj slika«, slika ni več objekt želje (vir ugodja ob obljudi užitka), temveč stvar, v kateri ždi drugi, vsaj kos drugega, njegov pogled – nemara umetnikov – a ta pogled, ki se pred njim slika konstituira kot podoba, nesojeni ljubimec pa kot »videč subjekt«, ga ne vidi, je zanj (za njegove tegobe) slep. Šele ko se nesrečni ljubimec s to transformacijo (metamorfozo) svoje lastne strukture loči od slike, se slika vzpostavi kot označevalec, kateremu pripada kot subjekt, kot pregrada-ekran, ki ga ločuje hkrati od objekta in od drugega. Ko je razsodnost nazadnje le premagala tožbe – se pravi, ko je cenzura padla, slika pa se je izkazala za stvar,

ne pa za objekt (ali: za monstrum, za napravo, ne pa za »bitje«) – nesojeni ljubimec ni več prenesel pogleda na sliko (pogleda slike).

Konsekvenca čara slike je razočaranje – tisto razočaranje, ki je Vasarijevemu Donatellu ob nemem in mrtvem Zucconeju izvabilo »strašno kletev« in zaradi katerega je nesojeni ljubimec naslikane svetnice, pri katerem je »razsodnost nazadnje vendarle premagala tožbe in želje«, dal odstraniti ljubljeno podobo, ker je ni več prenesel. Ta »zmaga razsodnosti« je obakrat dvoumna: ne Donatello ne nesrečni ljubitelj slike nista dojela tega, kar misli Gombrich, da sta: tega, namreč, da je umetnina »zgolj stvar«. Narobe, spoznala sta, da se jima ni posrečilo, da sta nekaj zgrešila, skratka, da sta odpovedala – in kaj ostane subjektu, ki je odpovedal, drugega, kakor da se odpove objektu želje, če se že želji ne more. Spoznanje je v tem smislu produktivno: metamorfoza objekta želje v stvar pomeni suspendiranje objekta v stvari, ne pa preprosto njegovo odpravitve z nenadno razsvetlitvijo, ki bi objekt nevtralizirala s tem, da mu da formo stvari.

To, kar Gombrich imenuje »meje izraznega sredstva«<sup>57</sup>, je nemožnost doseči presežek užitka, nemožnost, da bi bila slika kaj drugega kakor slepilo, past za željo, slikar pa kaj drugega kakor »vemogočen gospod« dozdevkov: iluzionist, nekoliko pa še slepar. Ko za nesojenega ljubimca postane slika »zgolj slika«, je to več, kakor more prenesti: z metamorfozo objekta zgubi nekaj, kar za svojo histerično konstitucijo potrebuje: gospodarja, ki (domnevno) ve. Odprava »slabe vesti«, se pravi, odprava vidnega odtiska cenzurne instance: »svetega dekorja« oziroma padec prepovedi je nujen pogoj za to, da se nesrečni ljubimec konstituira kot subjekt.

Za slikarja – ki se s pomočjo svoje iluzionistične (»prepričevalne«) mašinerije vzpostavi kot Gospodar in je zato sam del tega kolesja, ne sicer gonilo, zato pa učinek – gledalčevu razočaranje, deziluzija, ki spremlja spoznanje (ki je libidinalna »vrednost« spoznanja), da je pikturalna mašinerija zgolj ravnodušna past za željo, ni irelevantno. Prav narobe, narava njegovega početja, ki je kakor retorjevo vselej na robu šarlatanstva, se spremeni: iz gospodarja (dozdevkov) se prelevi v humanista, se pravi, v učenjaka in pedagoga, njegov diskurz pa iz govora iniciranega subjekta v besedovanje kulture (Sole): ne ostane mu nič drugega, kakor da v traktatu razloži iluzionistični stroj in njegova pravila. Ta pravila so naravna pravila, natančnejše, zakoni naravne magije, ki obvladujejo in producirajo svet videzov. Zdej slikar ni več iluzionist, temveč modrec, ki pozna skrivnosti empiričnega sveta in ga zato lahko re-kreira. Vendar je to modrost drago plačal: tudi on je zgubil svoj objekt, se pravi, iluzijo možnosti užitka: s tem da postaneta »narava« (*physis*, mi bi raje rekli realnost) in podoba nerazločljivi – saj ju producira ista mašinerija – sta mu obe enako tuji ali nedostopni, njegova vloga se omeji na to, da variira videze, ne doseže pa nespremenljivega bistva.

Vendar ta nerazločljivost ne pomeni identitete: optična mašinerija, ki producira videze, ni vsa naravna mašinerija, slikar je prej ko slej še zmeraj zgolj »gospodar vseh gibov pri bitjih in oblik pri stvarih« – a to ravno pomeni, da ni gospodar ne bitij ne stvari. Zato je seveda treba izjavo o slikarjevi zmožnosti, da s svojim rokodelstvom streže svojim željam, jemati kot retorično prisposodobno. A v tej prisposodbi se vendarle kaže neka obsesija – v tej retoriki gre kakor v sleherni retoriki za nekaj, kar bi se naj pretihotapilo skozi diskurz. To ni neka skrivna resnica, temveč humanistova inhibicija, ki je učinek posebne umestitve slikarstva v realnost. Slika je sicer stvar med stvarmi, vselej zgolj videz, ki ga producira ista mašinerija kakor vse videze, a je hkrati še nekaj drugega: je podoba, posnetek videza drugih stvari, ki ima zdaj sama svoj videz. Torej metonimija »pojavnega« sveta in njegova metafora hkrati: kulturni ali civilizacijski objekt v francastelovskem pomenu in hkrati stvar<sup>58</sup>. To, kar bi Leibniz imel za dvojno zmoto v presoji, je pravzaprav sama konstitucija slike. Poleg tega je metaforična »plat« slike dominantna, natančnejše, z njo je prekrita njena realna narava, tako da se vnovič vzpostavi razloček med realnostjo in sliko. Ta razloček se kmalu izkaže za ireduktibilen razmik: tam, kjer subjekt misli, da ima opraviti s stvarjo, ker jo je korektno prenesel v sliko, se izkaže, da ta prenos ni re-produkcija, temveč posredovanje, distanca med reprezentacijo in reprezentira-

nim, in to, kar se v sliki reprezentira, zdaj ni več stvar, ni več realnost, temveč prav subjekt sam pod ravnodušnim ali kritičnim pogledom drugega: *Ogni dipintore dipinga se*. Leonardo pravi, da »slikarje velikokrat prevzame obup, ko opazijo, da njihove slike nimajo obrisa in življenja predmetov, ki jih vidimo v ogledalu . . . Razen tedaj, ko ene in druge gledajo s priprtimi očmi<sup>59</sup>.«

Ta izjava – če spustimo slikarjev obup – se zdi na prvi pogled tehnična pripomba o »mejah izraznega sredstva«: slikar je obupan, ker se mu ne posreči dobro posneti predmetov, ki adekvatno odsevajo v ogledalu, zato mora svoj pogled regulirati z organom vida, da izenači naslikano podobo s podobo v ogledalu. Zdi se kot utemeljitev sfumata in tonske (atmosferske) perspektive: ko podobo v ogledalu pogledamo s priprtim očesom, lahko naslikamo sliko, ki bo – gledana s priprtim očesom – enaka podobi v ogledalu. Kakšno funkcijo ima to priprto oko? Kakšno ogledalo?

Nemara je Leonardo hotel prav to razložiti s primerjavo med poezijo in slikarstvom. Gre za disimetrijo v popolni prevedljivosti humanističnega vesolja, za odpravo paralelizma med umetnostmi. Kakor pravi Chastel, je bila v *Quattrocentu* glavna tema ta paralelizem, ki je zvezan z povzdignitvijo likovnih umetnosti med *artes* in s sklicevanjem na antične avtoritete<sup>60</sup>. Ghiberti, denimo, je (med in nemara tudi pred številnimi drugimi) sodil, da so »moderno« slikarstvo, arhitektura in kiparstvo po desetih stoletjih zablod ali negibnosti spet našli moč Starih, kakršna se je še kazala na koncu rimskega imperija. V njegovi kronologiji XV. stoletje malone takoj sledi IV. stoletju<sup>61</sup>. Druga značilnost tega časa je bila intelektualizacija umetnosti: že Boccaccio je hvalil Giotta, ker je spet obnovil umetnost, ki jo je pokopala zmota tistih, »ki so slikali bolj zato, da bi ugajali očesu nevedneža, kakor pa zato, da bi ugajali pameti modrega<sup>62</sup>.« V ospredju vednosti so bile *artes* iz *trivia* (gramatika, retorika, dialektika), ki se jim je kmalu pridružila še geometrija: *studia humanitatis*. In nove umetnosti so si prizadevale, da bi dobile status teh disciplin. Denimo, v sholastičnem besednjaku ni skupnega izraza za to, kar so pozneje imenovali lepe umetnosti, Ghiberti in Alberti pa *arti del disegno*<sup>63</sup>. Od Boccaccia naprej je bila *ars scriptoria* že priznana za svobodno umetnost, okrog 1400. se je začelo prizadevanje za enak vzpon slikarstva: Cennino Cennini je še iskal paralelo s poezijo: tako slikarstvo kakor poezija producirata imaginarna bitja. Sredi stoletja je paralelizem že bolj drzen: Aeneas Sylvius Piccolomini že napade sholastiko in ji za nasprotje postavlja resnično moč duha – retoriko, ki je isto kakor slikarstvo: *dum viquit eloquentia, viquit pictura*. Temu tesnemu paralelizmu med likovnimi umetnostmi in retoriko se pridruži še specifičnost likovnih umetnosti, ki jim dajejo nov prestiž: njihova matematična struktura<sup>64</sup>. Hkrati uvedejo aristotelovski pojem imitacije (*mimesis*) in platonistični pojem navdiha (*furor animi*). Sprva (Ghiberti) zahtevajo, naj umetnik pozna *artes liberales*. S tem da so zahtevali – pravi Chastel – naj orator, arhitekt ali kipar obvladajo vse oblike vednosti, so dokazovali njegovo superiornost; ni moral le poznati drugih disciplin, le on jih je bil zmožen izrabiti do konca v dobrobit človeka<sup>65</sup>. Alberti je že reducirale te univerzalistične pretenzije, arhitekt mora biti najprej mojster matematike in risbe: »Sicer je malo pomembno, ali je doktor prava. Malo mi je mar, ali je dober astronom . . .« Vednost naj bo prilagojena določenemu cilju<sup>66</sup>. S to tendenco je prvi prenesel na slikarstvo abstraktne retorične členitve po Aristotelovem zgledu: Albertijeva opredelitev slikarstva s tremi členi (*circumscriptio, compositio, lumina*) je adaptacija Ciceronove sheme (*inventio, dispositio, elocutio*), kar bi nemara lahko prevedli takole: ideja, razvrstitev delov, čutna preobleka). Vsekakor je bilo *ut poesis pictura* v Leonardovem času splošno načelo<sup>67</sup>.

Leonardo nastopa zoper to načelo: govori o imaginarni kombinatoriki, katere »gospod« je slikar: »*Cio che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente e poi nelle mani*<sup>68</sup>.« In prav glede na to primarno »pameti« ima slikarstvo prednost pred poezijo, je bolj sugestivno: »Če razglasiš: opisal ti bom Pekel ali Paradiž ter druge sladkosti ali grozote, te bo slikar prekosil, saj ti bo pred oči postavil same stvari, ki bodo predstavljale te sladkosti, ali te prestrašile, da bi pobegnil<sup>69</sup>.«

Očitno gre pri ogledalu in priprtem očesu za pogoje, ki omogočajo to »postavitev-pred-oči« stvari. Priprto oko filtrira vi-



dez nekako tako, kakor da od videza stvari in njene podobe, ki jima zmanjša svetlobno moč, sprejme le tisto, kar je obema skupno. To pa pomeni, da je nerazločljivost realnosti in slike možna le v domeni očesa-organa, ki je zmožen preščiipniti pogled. Organa-pameti, ki nadzoruje in reducira slepilno žarenje stvari: obstaja neposredno razmerje *mente-lumina* in kolikor je *mente* gospodar situacije, so mogoče iluzionistične operacije rok. To, kar spravlja slikarja v obup, ni toliko razlika med sliko in podobo stvari v ogledalu, temveč medlenje *mente*, subjekta. Odsev realnosti in slika se iluzorno izenačita v pogledu priprtega očesa: priprto oko je potemtakem punktualna (pris)podoba ugašajoče funkcije subjekta<sup>70</sup>.

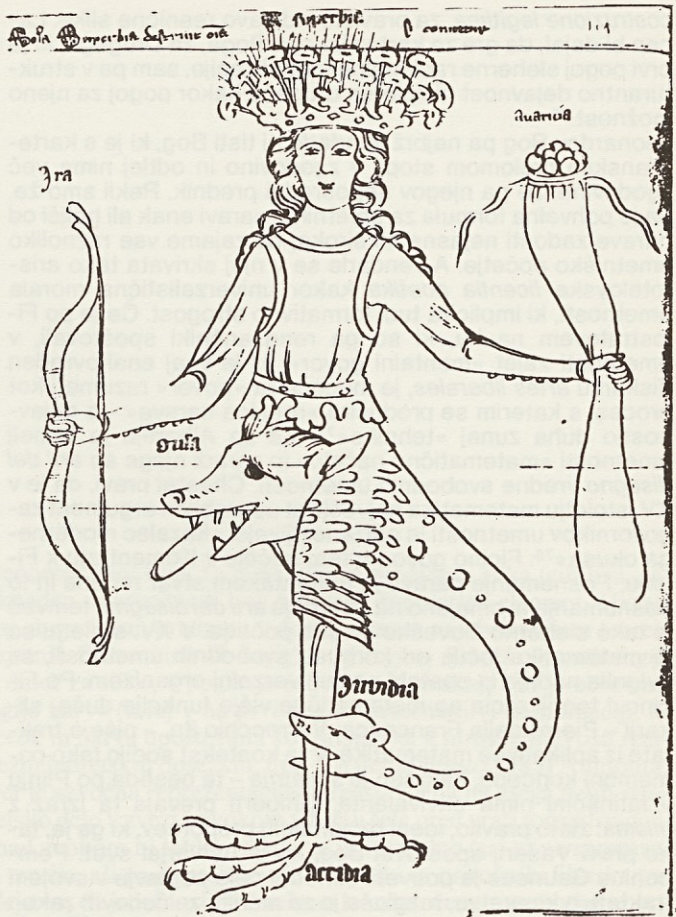
Prav zato lahko rečemo, da je priprto oko reprezentant optične mašinerije, kakršni sta *camera obscura* in Dürerjeva *lucinda*, pa tudi dioptrične naprave. A to ni edina implikacija te Leonardove »tehnične pripombe«, ki jo navaja Gombrich. Nemožnost, da bi reproducirali stvari, katerih odseve lahko zgolj vidimo in nemara nekoliko nadzorujemo, se uvršča v njegov saturnovski pesimizem, je podlaga melanholije. Vesolje je organizirano kot nenehna metamorfoza binarnih nasprotij – kakor pri neoplacionistih – ki tvorijo nerazpusne enote: bolečina-ugodje, smrt-življenje, a tudi *artificiosa natura-tempo consumatore delle cose* so le nizanje sprednje in narobne plati ene entitete. To nizanje odsevov lahko pripišemo funkciji ogledala: »ogledala imajo veliko skupnega s slikarstvom; dejansko slikarija, ki je na ploskvi, daje vtis reliefa, ogledalo pa je prav tako plosko... Tvoja slika bo gotovo, če jo znaš dobro komponirati, prav tako ustvarjala učinek naravne stvari, kakor jo vidimo v ogledalu<sup>71</sup>.« Gre le za to, katero plat lahko vidiš v ogledalu, za to, kaj pomeni, ko Lucas de Heere ob slikah Jana van Eycka vzklika: »To so ogledala, da, ogledala, ne pa slike<sup>72</sup>.«

Ogledalo očitno ni nekaj, kar bi pripadalo očesu, temveč je objektivacijska instanca, ob kateri se hkrati preskuša očesna moč in se odtuji pogled prav s tem, da odseva. Za Leonardove neoplacionistične sodobnike je to, kar odseva, ali, kar se v ogledalu zrcali, božje stvarstvo – *priscus theologus*, platonični »pramag« drži sredi sovražnega okolja ogledalo, v katerem odseva sonce. To je »apolinično dejanje«, natančneje, alegorija takih dejanj, ki so zvezana bodisi z odsevanjem (ogledalom), bodisi z zvenenjem kozmične kitare (ali lire). V ogledalu, kakor zvemo iz Ficinovega traktata o *Trojnosti življenja*, odseva fizični red, ker je analogija neba: gladka, izbočena in bleščeča oblika ogledala, podobna nebu, prejme prav zato dar neba, zbira Phoebove žarke in lahko umiri sleherno trdno telo, postavljeno v os njegovega žarišča<sup>73</sup>. Tu ogledalo uvršča med gorgonske pripomočke, ki »ubijajo življenje«, kakor »zlo oko«, ki pod njegovim pogledom subjekt otrpne.

A fizični red ni nič drugega kakor druga plat moralnega reda: tukaj pa ogledalo deluje kot krotilec želje, ogledalo je tedaj alegorija okultne *virtù*, »magije« in vednosti, ki krotijo strasti v podobi zveri. Prav zato je lahko ogledalo nadomestilo za kozmično liro: po Ficinu je Orfej poet/filozof sončnega božanstva, Apolon pa živo oko neba, ki ima pečat in ki daje formo vsem stvarjem sveta<sup>74</sup>.

Leonardo sicer ni sodil v Ficinov krog, a je, kakor pravi Chastel, imel na voljo zgolj ta okvir. Petrifikacijska-krotilska, natančneje, smrtna funkcija ogledal se je ohranila še v obdobju renesanci. Tako, denimo, Foucault, ko analizira Vélasquezovo umetnino *Las Meninas*, govori tudi o funkciji naslikanega ogledala: tam ogledalo nima »vloge podvojitve« vsebine slike, v nasprotju s holandskimi upodobitvami ogledala »ne pove nič o tem, kar je že bilo povedano«, »negibni pogled ogledala«, ki teče skoz vse »polje reprezentacije«, bo pred sliko, »v tisti nujno nevidni regiji, ki je njena zunanja plat«, zajel »osebe, ki so tam«<sup>75</sup>.

V ogledalu je vselej moment presenečenja, ki zadeva zlasti zavestno pričakovanje – bojazen pred ogledalom, ki je ni težko povezati s tesnobo kastracije in ki jo presenečenje zavesti le potrjuje, je na drugi ravni. Zavest, ki pričakuje, da bo subjekt v ogledalu videl – kakor Valéryjeva Mlada Parka – kako se vidi, uzre nekaj drugega, skrepenel red ali tisto, česar v podobi z ogledalom ni: drug prizor, ki prvega ponavlja v inverziji, ali prizor, ki je zunaj prizorišča, na drugem kraju, zaradi česar je podoba ogledala vselej podoba fantazma. In kaj je oko, ki vidi onstran slike, iz ogledala, če ne »zlo oko«



Zenska - greh, 1350-60

D drugega?

Ogledalo na eni strani olajšuje, s tem da v njem odseva omejen del realnosti, opazovanje predmetov. A to pomeni, da v ogledalu ne odseva naključen prizor, temveč izbrani predmeti, ki realnost zastopajo v njeni zrcalni podobi. Preščiipnjenje pogleda s priprtim očesom potemtakem izenači dve podobi, ne pa podobe in stvari. A že ti dve podobi, ki ju je treba tako izenačevati, sta močno različni: v podobi na sliki je že inkorporiran pogled kot geometralna točka, medtem ko zrcalna podoba to punktualizacijo šele omogoči: ko gledamo obe podobi s priprtim očesom, pravzaprav predelamo – z ločitvijo pogleda od očesa – zrcalno podobo v podobo (kakršna je lahko) na sliki.

Slikarjev obup, ki ga omenja Leonardo, potemtakem ne izvira iz nepopolnosti njegovega slikarstva, temveč iz aporije med punktualno (legitimno, normalno) konstitucijo vizije, ki »konvencionalno« reprezentira stvari s črtami, barvnimi lisami, toni in navsezadnje s potezami, ki jih na stvari ni, in zrcalno podobo, kjer sta subjektova posega zgolj izbira stvari – povzdignjenje stvari v kulturni objekt, bi dejal Francastel – in nastavitvev ogledala. Tedaj to, kar priprto oko izbrise, ni toliko odsev stvari v ogledalu kakor »faktura« slike.

Vendar ogledalo ni zgolj objektivacijska instanca, niti ni zgolj tehnično pomagalo, instrument, ki bi samodejno produciral podobo realnosti. Je veliko več: je varuh pogleda in s tem subjektovega narcisizma, zaradi katerega veljajo vsi pogledi za njegove lastne poglede, ne glede na to, kaj ga gleda; hkrati pa je varljiv zaslon, na katerem odseva pogled drugega kakor božja popolnost v čisti duši, kakor bi dejali platonisti. Natančneje, ogledalo je zaslon, od katerega se ta pogled odbije kot svetloba, ki konstituirava svet.

Ta drugi, čigar pogled srečamo v ogledalu, je za neoplacionike garant sveta, za kartezijance pa garant resnice, to se pravi, tisti izključeni označevalec brez pomena, ki v sliki manjka, v zrcalni podobi pa odseva v življenju in žarenju stvari, o katerem govori Leonardo. Zaradi njega ima podoba smisel – v slikarstvu *Quattrocento*, ki se konča prav z Leonardom, je ta smisel adekvatna ali pravilna interpretacija narave – in zaradi njega lahko ogledalo rabi kot pomagalo za

*costruzione legitima*: za pravilno izdelavo resnične slike. Laca bi dejal, da gre za kartezijskega Boga, za Drugega, ki je prvi pogoj sleherne racionalne formalizacije, sam pa v strukturantno dejavnost ni vpleten drugače kakor pogoj za njeno možnost.<sup>76</sup>

Leonardov Bog pa najbrž vendarle ni tisti Bog, ki je s kartezijskim prelomom stopil v zgodovino in odtlej nima več zgodovine. Je pa njegov neposredni prednik. Rekli smo že, da je pohvalna formula za umetnika: naravi enak ali boljši od narave zadosti nejasna ali široka, da zajame vse raznoliko umetniško početje. A vendarle se v njej skrivata tako aristotelovska *licentia poetica* kakor univerzalistična morala umetnosti, ki implicira tudi formativno strogost. Če je po Filostratovem nauku, ki so ga renesančniki spoštovali, v umetnosti zajet »mentalni govor«, ki je vsaj enakovreden diskurzu *artes liberales*, je mogoče ta »govor« razumeti kot proces, s katerim se producira »resnična narave« – z dejavnostjo duha zunaj »tehnik«<sup>77</sup>. Že za Albertija je temelj umetnosti »matematično načelo« in zaradi njega so *arti del disegno* vredne svobodnih umetnosti. Chastel pravi, da je v XV. stoletju matematika največkrat uporabljen argument zagovornikov umetnosti in najzanesljivejši »kazalec moderne okusa«<sup>78</sup>. Ficino govori o tem načelu v Komentarju k Filebu. Posnemanje narave je potemtakem stvar računa in to posnemanje ni omejeno na področje *arti del disegno*, temveč je tako sleherni človeško umsko početje. V XV. stoletju se je matematika ločila od korpusa svobodnih umetnosti, se dvignila nadnje in postala nov univerzalni organizem. Po Ficinovi teoriji racia so matematične višje funkcije duše, slikarji – Pierro della Francesca, Verrocchio itn. – pišejo traktate iz aplikativne matematike. V ta kontekst sodijo tako pomembni koncepti, kakršen je *simetrija* – ta beseda po Plinju v latinščini nima ekvivalenta, Ghiberti prevaja ta izraz z *misma*: zlato pravilo, ideal racionalnih proporcev, ki ga je, tako pravi Vasari, spoštoval Bog, ko je ustvarjal svet. Pomponius Gauricus je posvetil simetriji celo poglavje v svojem traktatu o kiparstvu, razglša jo za merilo, za čudoviti zakon narave, ki dobi ves svoj pomen v notranjih proporcih človeškega telesa – to je zato »čudovit instrument, dopolnjen v vseh svojih elementih«. Upoštevati je treba pravila simetrije, kakor so razložena v Timeju in na podlagi analogije z glasbo, kajti simetrija je harmonija. *Proporzionalità* je torej najpomembnejši zakon, a je hkrati skrivnostna, saj sodi v vesoljni, a prikriti red, ki ga mora spoznati sleherni umetnik, če naj bo vreden tega vzdevka: »Vulgarnež lahko kakor mu ljubo prezira skrivne nauke sokratske in pitagorejske filozofije, za nas tiči v njih zelo svet zaklad«<sup>79</sup>. Luca Pacioli v *Božanski proporciji* povezuje simetrijo z razsvetlitvijo duha, kajti nemogoče je dojeti red proporcev, ne da bi izoblikovali njihovo notranjo podobo, ki osvetljuje naravni red, merilo je tedaj pravzaprav isto kakor ideja, je Število. To število je pravilo lepote, ki je onstran racionalnih očitnosti<sup>80</sup>.

To število je tajna (hermetična) formula, ki razloži *iluminazione* in *splendore* kot atributa lepote, ki ju ni mogoče opredeliti drugače kakor s skrivnostjo. »Za Ficino in vse, ki se bodo ravnali po njegovih intuicijah, zavest o tej metafizični instanci stopnjuje zavest o simboličnih ujemanjih v vesolju. V komentarju k *Timeju* si prizadeva, da bi jih naredil predstavljuje z matematičnimi količinami, v *De vita triplici* z »magičnimi« analogijami form in kvalitet, v *De sole et de lumine* pa s sublimiranimi lastnostmi svetlobnega žarčenja<sup>81</sup>.

V teh konceptualizacijah narave in vesolja, ki jim je pokartezijski čas vzel »znanstveno« veljavo z argumenti eksperimentalne znanosti, hkrati pa skušal te kriterije podkiniti Leonardu<sup>82</sup>, nas ne zanima njihova resničnost, ki je »dokazana« na ravni racionalnih konstrukcij, temveč postopek, ki mu Pico della Mirandola pravi »načelo alegorične interpretacije« in ki pomeni, da je ujemanje med stopnjami ali ravnmi realnosti tako popolno in tako zanesljivo, da »vsi svetovi, povezani z vezmi sloge, v vzajemno velikodušnostjo, izmenjujejo narave in celo svoj smisel. To je – če kdo še ne ve – načelo alegorične interpretacije«<sup>83</sup>. Vse »etaže« in »sekcije« vesolja – ogenj, sonce, serafini, ljubezen itn. – se med seboj evocirajo, se pomenijo, se prevajajo.

V Ficinovem uvodu k prevodu *De Monarchia* iz 1468 so našeta tri kraljestva: kraljestvo blaženih, nesrečnih in popotnikov, ki evocirajo Paradiž, Pekel in Vice. Vendar ta delitev zadeva tako onostransko kakor tostransko življenje. Na-

sprotje med Nebom in Peklom je manj pomembno kakor »dušna stanja«. Tako je, denimo, Pekel kraljestvo materije, teže in negativne sile. V *Theologii platonici* je Had mora nečiste duše, ker je: *phantasticae rationis imperium in homine impio*<sup>84</sup>; kraljestvo blaženih pa je vzvišen svet idej, ki ga duša doseže z absolutnim uresničevanjem moči, deifikacija duše pa je mogoča tudi v pozemskem življenju. Manj pomemben je spopad med Dobroto in Zlom (med Bogom in Demonom) kakor spopad med višjimi (*Ratio in Mens*) in nižjimi (telo, teža, se pravi determinizem *physis*) področji duše<sup>85</sup>.

*Mens* in *Ratio* sta tisti zmožnosti duše, ki vladata in preseगतa naravo, posegata v dejavno življenje (*vita activa*), vanj vnašata načelo *justitiae* in *religionis* (*contemplatio*); to sta dve krili duše, ki se prevajata v stebre Vere (Možes – Sv. Pavel), v kozmično dvodelnost (Jupiter – Saturn) in v *complementa paganica* (Prometej – Ganimed)<sup>86</sup>.

To pomeni, da je v slikarstvu, kolikor je umetnost simetrije, vse simbol ali alegorija, med upodobljenimi bitji in elementi duše je konstantno in recipročno razmerje: *Totum in nobis est caelum*<sup>87</sup>. Mogoče je izdelati leksiko teh simbolnih korespondanc po Ficinovi »moralistični astrologiji«:

<i>Sol</i>	– <i>Deus</i>
<i>Luna</i>	– <i>animi et corporis motio continua</i>
<i>Mars</i>	– <i>celeritas</i>
<i>Saturnus</i>	– <i>tarditas</i>
<i>Jupiter</i>	– <i>lex</i>
<i>Mercurius</i>	– <i>ratio</i>
<i>Venus</i>	– <i>humanitas</i> <sup>88</sup>

*Anima mundi*, ki je načelo enotnosti med formami, v katerih se izreka kozmični red, je zvezana (identična) z *anima hominis*, ki prav tako vsebuje sedem vesoljskih krogel, pri čemer so planetarna božanstva vidni, angeli pa nevidni del istega sveta. Zadeva se ponovi v Naturi, ki je projekcija zavestnih in nezavednih energij duše: *Fecit Deus mundum vivantem, animatum et intellectualem*, pravi Ficino v komentarju k *Timeju*. Prvi člen je Natura, vsi trije pa se povezujejo v duši. Telega ekskurza v florentinski neoplatonizem nismo naredili zato, da bi od mrtvih obudili neko mumificirano modrost (nič ni jasno, ali je tako mrtva, da bi bilo obujanje potrebno), pač pa zato, ker gre za določeno teorijo metamorfoze: »simboli« se ne nanašajo drug na drugega, se ne pomenijo, temveč se drug v drugega spreminjajo hkrati s smerjo pogleda, ki razbira svetovne skrivnosti. Pa še to je pomembno: ta regularna, simetrična metamorfotična logika/optika je Zakon božji, je samo pravilo božje dejavnosti.

Leonardo, ki ni bil član platonističnega krožka Lorenza Magnifica in se njegove koncepcije niso ravnale po Ficinovih, je navzlic tej svoji posebnosti deloval v okviru, ki je bil ustvarjen s to univerzalno metamorfozo in ki ni bila zgolj apanaža »filozofov iz Careggija«. V zapiskih o geologiji, zbranih v *Codex Arundel*, kjer obravnava fosilne najdbe, uvede centralno temo s parafrazami ali citati iz Ovidija: *O tempo consumatore delle cose e o invidiosa antichità per la quale tutte le cose sono consumate* . . . ali pa parafraza o ostareli Heleni pred ogledalom: *Elena quando si specchio vedendo le vize grince del suo viso fatte per la vecchiezza piagne e pensa seco perchè fu rapida due volte*<sup>89</sup>.

In podobno kakor v neoplatonični duši se za Leonarda vse *scienze* osmislijo in verificirajo v eni instanci – v slikarstvu, ki je hkrati instanca pravila in empirične izkušnje. V tem je njegova kritika in preobrnitev platonistične koncepcije vednosti: »Mehanično imenujejo spoznanje, ki izhaja iz izkušnje, znanstveno tisto, ki izvira in se konča v duhu, polmehanično pa tisto, ki se rodi iz znanosti in se izteče v ročno operacijo.

A ničeve in polne zmote se mi zdijo znanosti, ki se ne rode iz izkušnje, matere sleherne gotovosti, ali pa se ne končajo v eksperimentalnem pojmu (*nozione*), to se pravi tiste, ki ne ob izvoru ne na sredi in ne na koncu ne potekajo skoz nobenega izmed petih čutov. Če pa dvomimo o resničnosti predmetov, ki gredo skoz čute, koliko bolj bi morali dvomiti o resničnosti predmetov, ki se izmikajo sleherni čutni izkušnji, denimo, (v resničnosti) esence Boga, duše in drugih podobnih vprašanj, o katerem se vselej razpravlja in prepira . . . Če pa kdo očita, češ te znanosti z zanesljivo resnico sodijo med mehanične znanosti, ker imajo svoj smisel v praktičnih

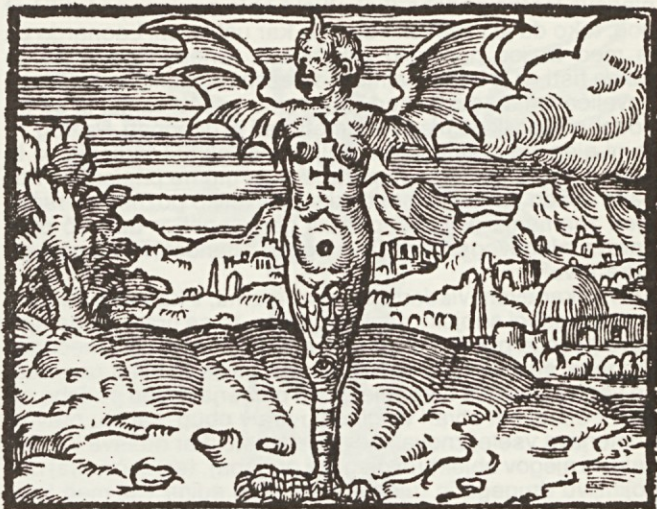
aplikacijah, bom dejal, prav toliko kakor vse umetnosti, ki gredo skoz roke pisateljev in izhajajo iz *disegna*, integralnega dela slikarstva; astrologija in druge znanosti gredo skoz ročno operacijo, potem ko so bile (čisto) mentalne, enako kakor slikarstvo, ki najprej biva v umetnikovem duhu, ne more pa se izvršiti brez ročne operacije<sup>90</sup>.«

Matematika ima zato za Leonarda docela drugačen pomen kakor za Ficina in somišljenike: »Nobeno človeško raziskovanje ne more pretendirati, da bi bilo resnična znanost, če ne poteka skoz matematično dokazovanje, če pa ti meniš, da znanosti, ki izvirajo in se končajo zgolj v duhu, vsebujejo resnico, s tem ni mogoče soglašati zaradi številnih razlogov, zlasti pa, ker v njihovem mentalnem diskurzu ni izkušnje, zunanaj katere ni gotovosti<sup>91</sup>.« Matematika navzlic nujni povezavi z izkušnjo ohrani vsaj del vloge, ki jo ima »število« – ne sicer kot pravilo vseh pravil kozmičnih metamorfoz, zato pa kot pravilo distance, ki omogoča duhovno interpretacijo: »Ti, ki bi rad spoznaval stvar, nobene zasluge ne boš pridobil, če jih boš spoznal po običajni poti, ki jo ponuja narava, pozabavaj se in odkrij njihov smisel, kakršnega zarisuje tvoj duh<sup>92</sup>.« Najti smisel pa pomeni najti vzrok. Tukaj je Leonardov odločilni odmik od »modernega« empirizma: če je izkušnja garant gotovosti, zanesljivosti sodbe, pa je vzrok garant resničnosti, ki je višja oblika spoznanja kakor gotovost: »V naravi ni učinka brez vzroka; če poznaš vzrok, ne potrebuješ izkušnje<sup>93</sup>.«

Leonardov bog je potemtakem zunaj konceptualne operacije – kot prvi vzrok, ki ga je mogoče zaznati prek izkušnje, ki je njegov zadnji učinek. To je tisti Vzrok, ki podeljuje naravo vzroka vsem vzrokom v kavzalnem nizu, in operacijo tega Vzroka je mogoče slediti na vseh naravoslovnih področjih, s katerimi se je veliki Florentinec ukvarjal. A to je Aristotelov, ne pa Descartesov bog – ta ne povzroča, ampak označuje. To, kar v Leonardovih besedilih o slikarstvu – vse *scienze* pa se nekako nanašajo nanj – in o naravni mehaniki nadomešča in napoveduje konstitucijo kartezijanskega boga (»deseksualiziranje« teoretskega diskurza), je svetloba, ki omogoča človekovo (slikarjevo) resnično vednost o redu stvari. A ne svetloba kot vzrok stvari, temveč kot tisto, v čemer postanejo stvari vidne: kot označevalec. Ta svetlobna vednost naredi umetnika za demiurga in hkrati za iluzionista (za subjekta, ki domnevno ve, in za sleparja) prav zato, ker se mora zanesti na ogledalo, na sredstvo, s katerim naj bi kontroliral realnost.

Svetloba se – navzlic antični in krščanski mitološki prtljaji – prikazuje kot nevtralen »medij«, v katerem se stvari po svoji naravi diferencirajo, a hkrati s njimi se »diferencira« tudi pogled. Zato je konec koncev slikarjeva umetnost – kadar teče skoz slikarjevo roko – varianta retorike, ne pa znanost v današnjem pomenu besede: je sinkrezija, skrupucalo, katerega elementi so sposojeni od vsepovsod in urejeni v prepričljivo kompozicijo, katere eksistenco omogoča svetloba, resničnost pa zagotavlja mentalni *disegno*. Svetloba s svojo nujno intervencijo, a z varljivo naravo – saj se z njeno količino ali močjo spreminja videz oddaljenosti in velikosti stvari – pomeni nekaj podobnega kakor »število«. Zato morata slikar in traktatist poznati pravila teh sprememb – a to so pravila optike, ne pa videnja – če hočeta, da se bo *disegno interno* kdaj uresničil v prepričljivi podobi.

Na tej ravni bi lahko slikarstvo razglasili za vednost, ki je hkrati *savoir faire* in *theoria* – znanost kontemplacije. Zato slikar tukaj ni »mag« ali *Divino*, ni domnevno vedoči subjekt, temveč (vsaj v pogledu nase) »zgolj« observator, teoretik; pozicija subjekta se spremeni, ko domnevo o svoji vednosti podtakne drugim kot njihovo prepričanje: ko, denimo, v ključnem madežu na steni prepozna kompozicijo *costruzione legitima*<sup>94</sup> in pri tem uporabi svojo imaginacijo, pred-formo, ki ji v XV. in XVI. stoletju pravijo *disegno interno*, ali ko naslika prepričljivo kompozicijo. O tem navsezadnje pripovedujejo Leonardove anekdote o prevaranem gledalcu. Za slikarja ni označevalec ta varljiva kompozicija, temveč tisto, kar bi lahko imenovali pogoj možnosti zanjo: stvari, kakor jih vidi v ogledalu. A ta vizija v ogledalu – enako kakor slikarjeva imaginarna projekcija v liso na steni – ni nič drugega kakor odlog realnosti, rezerva, v kateri se drugi izrine iz konstitucije subjekta v konstitucijo realnega, ogledalo pa je tu, da zakoliči to distanco. Svetloba v vincijski konceptiji



Emblem, ki ga je uporabljal Menestrier in predstavlja slabo politiko. L'art des emblèmes, Paris, 1684

umetnosti ni tako razspoljena kakor kartezijanski bog in bog znanstvenikov: zato lahko Drugi v renesančni in postrenesančni umetnosti intervenira kot kastracijska figura.

Nemara ne bo odveč še en neoplatonističen zgled. Antal ugotavlja povezavo med podobo Pana, ki je v Firenci na koncu XV. stoletja zelo pogosta »alegorija«, s protomonarhično reprezentacijo – se pravi, z reprezentacijo Medicejcev<sup>95</sup>. Ta povezava pa ni preprosta aluzija, kakršna bi bila, denimo: »Medicejci so taki kakor Pan« ali »Pan je podoba medicejskega početja«, temveč je prava retorična mojstrovina, ki deluje kot *impresa*<sup>96</sup>: (1) Pan nastopa v povezavi s Saturnom kot figura bukolične kontemplacije; (2) prek vesolja – kozmosa – aludira na Cosima de'Medici in hkrati na florentinskega mestnega patrona sv. Kozma, tako da je bilo praznovanje sv. Kozma in Damijana hkrati še čaščenje kozmičnega Pana in Medicejca. *Pan Saturnius* je hkrati še zavetnik kmetov, kakor je Cosimo njihov *protector*. Ta protomonarhična apologija je nemara prva »vsebina« novoveške bukolike: hvalnica vladarja, ki je vsa izdelana kot rebus, ki eksploatira vse velike postopke retoričnega dokazovanja: do podobnosti, do vzpostavljanja ekvivalence v primerjavi s tretjim členom in dokazovanja *a contrario* (denimo, s socialno političnim nasprotjem med pohlevnim in spokojnim podeželjem, primernim za kontemplacijo narave, in racionalnim, a samovoljnim in nepredvidljivim mestom, katerega »zavetnik je Phoebus Apollon).

Pan je tema florentinskega neoplatonističnega slikarstva; denimo, Signorellijev *Il Triomfo di Pan*, ki je bil po Vasariju narejen prav za Lorenza Magnifica (uničen 1945 v Berlinu), je zvezan s problemom kozmične reprezentacije te pol vladarske in pol humanistične osebnosti. Pan je tako na eni strani gospodar žive narave – vsega, kar umira in se rojeva – na drugi strani pa evokacija človeške ljubezni, katere korolarij je žalost, obup in melanholija – tako navsezadnje razloži vlogo Pana sam Lorenzo v svojih pesmih<sup>97</sup>.

*Pan Saturnius* se tako znajde v vlogi povezovalnega člana med Minervo – Modrostjo in Venero – Ljubezni, ki sta obe »božanstvi« Medicejcev, hkrati pa neogibni sestavini neoplatonistične duše: *Scientia* in *Voluptas*.

Kar nas zdajle zanima, se suče okrog (alegorične ali simbolne) podobe vladarja-filozofa, ki ni portret *maiestatis* kakor v času absolutistične monarhije<sup>98</sup>, kjer je ta simbolizem odpravljen z masko vladarjeve osebe, temveč je konstitucija ideološkega mesta, kjer se križata pošast in domnevno vedoči subjekt: kastrativen »simbol« *par excellence*.

Dokler slikar deluje kot stroj za transponiranje realnosti (dokler posnema naravo), je njegov pogled objektiviziran, objekt pa le element označevalne mreže, ki jo prek njega formalizira (figurira). A renesančni slikar na koncu XV. stoletja se ima še za Demiurga, za Ustvarjalca, in dokler živi v tem prepričanju (malone bi rekli: utvari), dokler povsod in v vsem vidi in prepozna le učinke svojih ustvarjalnih dejanj, živi pravzaprav v zaprti strukturi, v kateri mu pogled pripada kot

njegova lastna podoba (kot objekt a) in se mora počutiti kot bog, tako da je vzdevek »divino« kar ustrezen. Leonardo pa je med trojico največjih slikarjev iz renesančnega *fin de siècle* tisti, ki je bil še najmanj deležen tega ambivalentnega povečevanja navzlic nedvoumnemu spoštovanju, ki so ga sodobniki gojili do njegove umetnosti in učenosti. Razlog za to ni njegova pomanjkljiva priljudnost ali stil življenja, ki bi sodil k zakrknjenemu samotarju – viri mu ne pripisujejo nobene izmed teh značilnosti, ki so jih veliko pozneje uvrščali med znamenja diabolčnosti ali genialnosti – temveč prav narava njegovega početja: njegove znanosti in njegovega slikarstva<sup>99</sup>.

Ko v slikarjevem vladarskem narcisizmu, v katerem se sam ima za vedoči subjekt, zazija razpoka, to se pravi, ko se njegova povsod pričujoča podoba sprevrže v podobo (nečesa) drugega, se vsaj spozna za sleparja, če se že nima za norca. To vselej navzoče tveganje ga ob primerjavi med podobo na sliki z odsevom stvari v ogledalu tira v obup, saj mu prav ta primerjava vselej znova »pove«, da tisto, kar odseva v ogledalu, ni njegov objekt (ni njegova podoba), temveč nekaj nepojmljivo drugega in tujega, tako da je edina vez med tem, kar odseva, kar se zrcali, in tem, kar je upodobljeno na sliki, navidezna realnost v ogledalu. Pogled, ki ga njegovo oko ujame – nemara bi bilo bolje reči: ki njegovo oko ujame – kot pogled na tujo stvar v ogledalu, na stvar, ki njega ravnodušno označuje za svojega gledalca ter jo je zato mogoče gledati le v ogledalu – kakor Meduzin odsev v Perzejevem bronastem ščitcu – ni njegov pogled. Slikar je tedaj »razočaran« v obeh pomenih te besede: njegova slika ni niti tako resnična kakor podoba v ogledalu; zgine *fascinum*, ki ga je čutil okrog svoje osebe. Božanski subjekt se – vsaj zase – razkrije kot slepar, takoj ko se pokaže, da njegova vednost ni resnična, ker je med njo in realnostjo napremostljiva razlika, ki je ne more odpraviti nobena še tako umetelna interiorizacija. Slikar se mora počutiti kot norec: sam se je ujel v past, ki jo je nastvil drugim. Zaupal je svojemu pogledu, a ta pogled se mu zdaj vrača – a nemara se niti ne vrača ravno njemu – kot pogled monstruma, kakršen je živa stvar. Pripreti mora oko, saj se za njegovo podobo, za njegov objekt izkaže, da je »zgolj slika«, reprezentacija odsotnosti (*in effigie*) tistega drugega, kar je mogoče uzreti le kot zrcaljenje ali kot projekcijo na zaslonu. A to se dogaja (drugim) slikarjem, Leonardo s pomočjo svetlobe tematizira to norost.

## V.

Gombrich meni, da je prav pigmalionska želja, zaprečena v slikarstvu, povzročila, da je Leonardo venomer odlašal z dokončanjem slik in da je na stara leta praktično prenehal slikati – po pričevanjih ga je »zapuščalo potrpljenje« – in se ves posvetil matematiki in mehaniki, zlasti pa izdelovanju letelčega bitja – mehničnega ptiča, ki naj bi bil za Leonarda umeten pravi ptič.<sup>100</sup>

Ta trditev se nam zdi nekoliko prenagljena, zlasti pri poznavalcu leonardovske problematike, kakršen je nedvomno Gombrich. Ne trdimo pa, da med Leonardovim obotavljanjem pri končevanju slik in njegovimi naravoslovnimi, se pravi, tudi mehničnimi in matematičnimi študiji ni nikakršne povezave: temeljna povezava bi utegnila biti prav to, da je – tako kakor v retoriki – popolnost, celota, se pravi, konec dela, tudi v slikarstvu iluzorna. Leonardo ni zmožen Donatellovega navivnega izbruha ob intervenciji drugega objekta, narobe, podobno kakor kartezijanski traktatisti je iz nemožnosti konca skušal narediti načelo – ne tako kot sloviti Michelangelov *non finito*, ki je postal *maniera* in ki kastracijsko tesnobo subjekta odlaga v podobo pomanjkljivega objekta, pri katerem gre bržkone bolj za odpoved subjekta kakor za suvereno gesto božanskega umetnika – temveč konstitutivno načelo manka, inkorporirano v sleherni celoto: manko kot motivacija učenjakove želje. To pa je »moderna« utemeljitev znanstvenega diskurza. Namesto popolne vednosti, nanes-to spoznanja ali razodetja se leonardovsko slikarstvo skuša strukturirati kot diskurz, kot označevalna mreža, ki producira spoznavne učinke. Za kaj takega pa je slikarstvo kaj malo primerno, saj se slika – še zlasti slika, ki naj bi bila umetnina – vselej prezentira kot »svet zase«, kot celota, ne pa kot sekvenca diskurza, kakršen je znanstveni diskurz. Sliko je mogoče reproducirati, posnemati, nemara tudi ponoviti, ni je

pa mogoče nadaljevati. Tako bi Leonardovo »bežanje« v mehaniko lahko razložili kot konsekvenco njegovega slikarstva.

Vendar je tudi ta razlaga napačna ali vsaj dvomljiva, ker temelji na epistemologiji, ki je v Leonardovem času ni bilo. Da bi to pojasnili, moramo predočiti nekatere elemente ideološke konjunktore, v kateri je Leonardo deloval – deloval hkrati kot njen jetnik in kot agent njene transformacije.

»Interes« za mehaniko ni bil nikakršna Leonardova posebnost. Marsilio Ficino je, denimo, 1475. pisal o »nemškem tabernaklju« in ga opisal kot razčlenjen stroj, poln avtomatov, ki se mu je zdel analogija kozmične konstitucije. Sploh se je z renesanso začela moda »mehaničnih igrač«, se pravi, strojev za presenečanje ali čudežnih naprav (*miracle*). Ti avtomati so na eni strani gledališke ali iluzionistične naprave – denimo, iluzionistične *macchine* uličnega teatra in *nuvole* – na drugi pa *imago mundi*, kozmične makete in analogije narave – narava za neoplatoniste sama ni nič drugega kakor samodejen mehanizem, ki ga poganja skrivna moč. Med avtomate sodijo tudi hidravlične ure – kronometri, ki zaradi fonetične podobnosti s Kronom-Saturnom sodijo na njegovo področje kot stroji minevanja.<sup>101</sup>

Produkcija in občudovanje avtomatov sodi potemtakem k neoplatonistični vednosti, ki povezuje hermetične formule kozmosa (denimo: svet je božanska žival) z astrološko spekulacijo, glasbo in magijo. Neoplatonisti s to povezavo pojasnjujejo koherentnost naravnega reda in dogajanja v njej (časovnega toka; minevanje kot metamorfoza), zaradi česar je neoplatonistična narava hkrati matematičen sistem in popoln organizem. Njen izvir, zmožnost delovanja in smisel so v zvezi z Božanskim, a vsi zaznavni elementi (narava) so, preden se povežejo v Božjo intenco, ekspanzija »racionalne moči«: *anima mundi*.

Če je potemtakem Narava Božji avtomat, je mehanični avtomat njena imitacija ali re-kreacija<sup>102</sup>. V načelu je potemtakem vseeno, ali gre za našemljenega kuščarja iz Leonardove mladosti, ki ga omenja Vasari, interpretira pa Freud, ali za mehničnega ptiča iz poznih let: obakrat gre za podobo sveta, le da bi leteči tvor bil veliko popolnejša podoba in dokaz, da za konstitucijo sveta ni potreben hermetizem. Za Leonarda pravzaprav – v bistvu – ni razlike med slikarstvom in mehaniko.

Če je za Leonarda slikar »gospodar vseh gibov pri bitjih in vseh oblik pri stvareh«, če si lahko ustvari (in nato ima?) vse, kar si poželi, je tega zmožen zato, ker to tako ali tako v resnici ni mogoče, ker sodi v svet iluzije, zaslepljevanja. Referenčni prostor take izjave je prav nedosegljivost objekta – neeksistentnost realnega, ki je vselej že podoba, se pravi, ki gre vselej »skoz imaginarij«, preden nam je dano v videnje. Slikarstvo je zgolj mehanika te podobe, se pravi, rokodejstvo, umetnost, ki re-producira podobe. Umetnost projekcij ali umetnost projektiranja, katere produkt je vselej slepilo. V tem smislu gre za *imitazione della natura*, za reproduciranje realnega.

Zaslepljujoča narava (*fascinum*) podobe, ki se pokaže ob primerjavi slike s podobo v ogledalu (ne zato, ker bi ta druga podoba kazala resnico, temveč zgolj zato, ker je druga podoba, je osredotočena okrog manka, okrog odsotnosti (okrog »negativnega vpisa«) označevalca v sliki, ki jo s svojim bliščem zapolnjuje. Zato je mogoče reči, da je podoba označevalec, saj je tisto, kar implicira distanco (do) subjekta, zaradi česar je lahko subjekt označevalec za drugi subjekt. Ko Gombrich pravi: »Zahtevati, naj obesimo (kompozicijo) na steno tako, da jo lahko gledamo od koderkoli v prostoru, ne da bi zgubila katero izmed značilnosti iluzije, je v resnici nesmisel<sup>103</sup>,« ima prav; vendar je ta nesmisel legitimen. Pa ne zato, ker bi ta zahteva skrivala nekaj, »kar spominja na staro Pigmalionovo željo – upanje, da je slika lahko še kaj drugega kakor odsev – majhen svet, ki obstaja sam zase, neodvisno od gledalčeve navzočnosti<sup>104</sup>« – prav to, da je v zadnji instanci neodvisna od gledalčeve navzočnosti, natančneje, to, da je gledalec odvisen od slike – kako bi sicer bil gledalec – šele odpre problematiko objektno »relacije«, se pravi, lacanovsko problematiko pogleda – temveč zato, ker v tridelni topiki označevalčeve procedure (imaginarno, simbolno, označevalec) sodi v imaginarij.

Sele tedaj gre za načelno isto operacijo, če subjekt producira piktoralno ali mehanično podobo. Med Strojnikom

(Urarjem) in Sarlatanom je bržčas enako navidezna, vseka-  
kor pa komaj zarisana meja kakor med božanskim slikarjem  
in iluzionistom<sup>105</sup>.

Ko Ficino govori o življenju Narave, pravzaprav skuša zama-  
šiti to aporijo med božanskim delovanjem in človeškim pri-  
zadevanjem s samoumevnostjo imitacije in zrcalne podobe:  
med obema je proporcionalno razmerje – *divina propozione*,  
če si lahko sposodimo naslov traktata Luca Pacioliija –  
*symetria*. »Kaj je človeška umetnost? Neka določena nara-  
va, ki obdeluje snov od zunaj. Kaj je narava? Umetnost, ki  
ureja snov od znotraj, kakor da bi lesar tičal v lesu. V sleher-  
nem izmed področij, ki pripadajo posameznim elementom,  
so živa bitja, ki so iz tega elementa ter lahko rastejo in se  
gibljejo le s pomočjo elementa, katerega lastnosti nekako fi-  
gurirajo in predstavljajo<sup>106</sup>.«

Ker pa so štirje elementi »analogija« svetovne duše, je me-  
hanični videz življenja narave hkrati s tem, da je podoba (se  
pravi, metamorfoza), tudi absolutna iluzija – če ni povezave  
ali če metamorfoza ni mogoča, je ta iluzija dediščina Lukre-  
cija in epikurejcev, se pravi, krivih filozofov. »Kakor bi ljudje,  
ko bi videli, da se železo giblje, ne bi pa videli magneta, mis-  
lili, da ima železo svoje lastno gibanje, v resnici pa ga privlači  
magnet, prav tako verjamejo tisti, ki ne dojamejo duš sfer, da  
se telesca gibljejo sama od sebe. Vendar duh nobenega ro-  
kodelca (*artifex*) ne bi mogel tako dobro premikati njegovih  
udov ali njegovih strojev, kakor jih gibanje teh telesc v ve-  
solju; nujno je, da teh telesc ne giblje in ne vodi zgolj inercija  
kakovosti, temveč narava rokodelca (*artificiosa natura*).« Ta  
telesca so razslojena po gostoti, ti sloji so elementi, vsak  
element pa ima svojo »umetnostno« dejavnost. Ta dejav-  
nost je zagotovljena z dialektiko dveh načel – moškega in  
ženskega – ki sta dve plati istega elementa<sup>107</sup>.

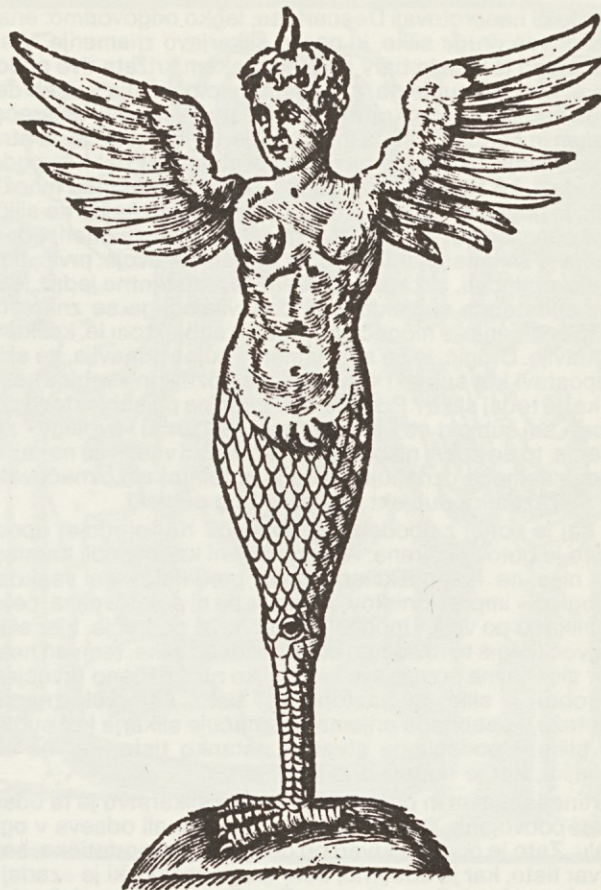
Ves ta metamorfotični *perpetuum mobile* je zgolj vizija, sle-  
pilo, kakor je treba razumeti aluzije izrazov *artifex*: umetnik,  
rokodelca, a tudi utemeljitelj, povzročitelj in slepar, preveja-  
nec, in *artificiosa natura* – umetna, a tudi umetnostna in sle-  
pilna narava.

Skratka, Ficino s tem, da hoče vzpostaviti posredovalno  
mašinerijo med subjektom in Bogom, ki naj bi bila hkrati me-  
hanična in organična (moška in ženska), geometrična in  
fluidna, skratka, ko stori vse, da bi opredelil neko realnost  
srečanja, se mu sicer ne zgodi, da bi pridelal infinitezimalno  
delitev, pač pa neskončno odsevanje, refleksijo *en abyme*, ki  
prav zato, ker se nikjer in zlasti nikoli ne ustavi, postavi sub-  
jekt v pozicijo histerika po lacanovski shemi diskurzov. Fi-  
cinovski diskurz, ki je prava parada prisilnih ponovitev, je do-  
besedno spekulacija. Glede tega je drugačen kakor Leonar-  
dov, ki omahuje med vsevednostjo in agnosticizmom.

## VI.

Slika je potemtakem v določenem smislu avtomat: vselej  
reproducira, ponavlja podobo za svojega subjekta. Tako ka-  
kor stroj venomer ponavlja iste gibe: Lacan je Freudovo  
*Wiederholung* povezal z aristotelovskim avtomatom: kar je  
samodejno, je vselej nujno že repriza, je »prisilno-dejno«. To  
je »usoda«, *tyché*, o kateri Lacan pove, da je realno kot zgre-  
šeno srečanje – ne pa aristotelovska usoda, ki je produkt  
naklepa<sup>108</sup>. A v Leonardovem in pozneje v Descartesovem  
času je aristotelizem tiha podmena neoplatonske konstitu-  
cije vesolja.

Kaj je torej srečanje? *Fatum* ali *Fortuna*? Kje lahko interve-  
nira Prudentia kot subjektova (ali božja) *virtus*, moč in vrlina  
hkrati. Neoplatonistični optimizem priznava le dobro usodo  
(prisilnih) ponovitev, ne pa zle usode, zaradi katere dobi me-  
tamorfotična logika monstrozne razsežnosti. Dvojica, ki je  
še pri Albertiju perinentno nasprotje – *Fatum/Fortuna* – je za  
neoplatoniste brez smisla, saj je vse odvisno od samovzgoje  
subjekta, ki ga lahko ne glede na stan povzdigne v najvišje  
območje duše in mu s tem priskrbi blaženost. S tem da se  
v neoplatonizmu postavlja nasprotje *Fortuni Prudentia*, to se  
pravi, nasproti naključju naravni dar modrosti, postane  
*Tyshé-Fortuna* iluzorno obvladljiva: subjekt s spekulacijo  
(kontemplacijo), se pravi, z neskončnim posredovanjem od-  
sevov odlaga srečanje ad *Calendam Graecam*, v neko pri-  
hodnost, ki je vselej že preteklost. A vendarle se *Fatum* pri-  
krade nazaj v podobi darežljive Narave.



Kompleksna pošast, ki naj bi se rodila 1512. J. Ruff, De conceptu et generatione hominis, Zürich, 1554

Ko podvoji *ars* na človeško in božjo umetnost in početverji  
Natura, na katero se obe umetnosti vsaka na svoj način ap-  
plicirata – prva kot njeno obdelovanje, druga pa kot formativ-  
no načelo in gibalno – je pravzaprav odpravljena aristotelov-  
ska povezava med *techné* in *physis*. Chastel takole oprede-  
ljuje neoplatonistično naravo: narava je »kozmos« v mnogo-  
vrstnosti pojavov, dojeti je treba načelo koherence, »živo«  
enoto, ki zagotavlja kroženje energij od zvezd do mineralov  
kakor v orjaški igri ogledal<sup>109</sup>, v kateri tako realnost kakor  
subjekt razpadeta na »simbole«.

Pojem izvornosti, ki se danes v trivialni literaturi o umetnosti  
zdi kakor garant enkratnosti in specifičnosti umetnostnega,  
je v kartezijanski, a tudi v predkartezijanski konceptualiza-  
ciji podobe lahko bile le metafora za nujnost ponavljanja,  
kajti sleherna podoba je podoba nečesa. Pa čeprav subjek-  
tove ničevosti in odvrtnosti stvari: »Kakšna ničevost je sli-  
karstvo,« pravi Pascal, »ki priteguje občudovanje zaradi  
podobnosti stvarim, katerih izvornikov nikakor ne občuduje-  
mo<sup>110</sup>.«

Descartes pojasnjuje, v čem je človek ustvarjen po božji  
podobi, takole: podobni smo Bogu, kakor je slika podobna  
slikarju – po »značilnih umetnostih«, ki so neposnemljive  
za vse, razen za določenega slikarja – navaja Apela – ter so  
»kot nekakšno znamenje, ki ga je Apel odtisnil v vsa svoja  
dela, da bi jih razločil od del drugih avtorjev . . .«, saj »k bistvu  
podobe ne spada to, da je v vsem podobna stvari, katere  
podoba je, marveč zadošča, da ji je podobna v nečem«. Na-  
pačno bi bilo, če bi »rekli, da je torej Aleksander podoben sli-  
ki, slike pa so iz lesa in barv, ne pa iz mesa kot Aleksan-  
der<sup>111</sup>.«

Za Descartesa je slika dvakrat podoba: podoba subjekta in  
podoba stvari. Čigava je potemtakem slika: Apelova ali  
Aleksandrova? To vprašanje dobro ponazarja naravo slike  
kot fantazma, kot zaslona, »ki zastira, kar je v funkciji pon-  
avljanja vseskoz prvotno, določujoče« – kar Lacan imenuje  
*peu-de-réalité* – denimo prav to, da je slika »iz lesa in  
barv«<sup>112</sup>. Kajti nazadnje prav to odloči, da slika ni Aleksan-  
der ali stvar, temveč podoba. Ta plat zadeve se zdi jasna: sli-  
ka ni Aleksandrova enako, kakor je Apelova. A kako je Ape-  
lova?

Ne da bi nasprotovali Descartesu, lahko odgovorimo: enako kakor vse druge slike, ki nosijo slikarjevo znamenje. V sliki kot stvari iz lesa in barv se potemtakem križata dve podobi: prva, podoba subjekta, ki se nenehno ponavlja v vseh delih tega subjekta, in enkratna podoba stvari: na sliki se srečata *Fatum* in *Fortuna*, usoda in naključje. Izvirnost pa je na strani ponavljanja, usode, ne pa na strani stvari, ki jo lahko upodobi kdorkoli. Le tako, da se podoba stvari znajde med množico slik, ki nosijo slikarjevo znamenje, se stvar znajde na slikarjevi ponavljajoči se podobi. Prav zaradi teh znamenj ponavljanja je slikar subjekt slike. To pa pomeni dvoje: prvič, tisto malo-realnosti, slikarski material, je rezistentno jedro, je sama substanca subjektivega ponavljajočega se znamenja, in to znamenje je mogoče povezati s subjektom le, kolikor se ponavlja. Drugič, le če se znamenje nujno ponavlja, se slikar vzpostavi kot subjekt (podlaga, podložnik in vsebina) slike. A kaj je tedaj slika? Podoba subjekta, ne pa subjektova podoba – saj subjekt ne obstaja zunaj nje, zunaj »svojega« znamenja, to se pravi, ne obstaja, ne da bi bil vselej že nekaj, kar njega samega označuje. Slika je potemtakem označevalec, ki reprezentira subjekt za (vsak) drug subjekt.

In kaj je potlej z upodobljeno stvarjo? Kot predmet upodobitve je gotovo izbrana: Aleksander ni kdorsibodi, karsibodi pa niso ne holandski aranžmaji predmetov ne vsakdanji »pogledi« impresionistov. Ta izbira pa ni prostovoljna, četudi je slikarju po volji. Upodobljena stvar je področje, kjer slikar največ tvega: to ni pomen ali označenec slike, temveč nekaj, kar sicer nima pomena in kar s sliko ni označeno (kvečjemu narobe), v sliki pa nastopa kot tisto, kar prek znamenj (poteze, »osebne prijema«) označuje slikarja kot subjekta slike. Upodobljena stvar je natanko tisto, kar na sliki manjka, kar je dobesedno *in effigie*.

V renesančnem in postrenesančnem slikarstvu je ta odsotnost podvojena, saj je podoba projekcije ali odseva v ogleдалu. Zato je podoba stvari po definiciji anamorfotična, saj je stvar tisto, kar je odsotno, tisto drugo realno, ki je »zadaj za mankom *Vorstellung*«, katere *Repräsentanz* je podoba, kolikor je podoba vselej sanjska podoba<sup>113</sup>. Podoba stvari nadomešča reprezentacijo ponavljalne prisile (*Wiederholungszwang*), s katero se subjekt konstituira kot to, kar je njegova definicija – kot travmatiziran subjekt, kot \$ v lacanovski algebrī, ki vselej tiči v »nekem mučnem srečanju«.

Slika se ne konstituira kot podoba stvari zaradi kakšne socialne ali ideološke prisile (»evaluacije« predmeta) – ta prisila je zgolj *Vorstellung* inhibicije v Subjektu, tistega manka, zaradi katerega je subjekt subjekt le, kolikor reprezentira nekaj za drugi subjekt (kolikor je subjekt menjave, se pravi, subjekt diskurza ali slike) – temveč zato, ker edino kot podoba stvari zakrpa tesnobo zbujajočo »kastativno« odsotnost razmerja med subjektom in tistim drugim, se pravi, nemožnost, da bi označevalec karkoli posredoval.

Za ilustracijo bi utegnili biti primerna tale anekdota. Neka gospa, ki je obiskala Matissa v ateljeju, je razsodila: »Roka te ženske je zagotovo veliko predolga.« Slikar pa ni odvrnil »le čevljev sodi naj kopitar«, pač pa: »Motite se, gospa, tole ni ženska, ampak slika.« V Matissovih *Notes d'un peintre sur son dessin* je nemara še poučnejša različica te anekdote: »Nekomu, ki je rekel, da nisem videl žensk takih, kakršne sem upodobil, sem odvrnil: če bi tako srečal na ulici, bi od strahu pobegnil. Sicer pa ne ustvarjam ženske, sliko delam<sup>114</sup>.«

Mar Matisse ne pove zadosti nedvoumno, da slika ne označuje stvari in da je podoba stvari na sliki zato, da bi bila tesnoba, ki jo zbuja v subjektu ravnodušen pogled drugega – sam ta pogled – zaprt v podobo, se pravi, odsotna. Prav to odsotnost namreč reproducira ponavljanje slike kot umetniškega znamenja.

Groza, »Meduzin učinek«, je podmena avtomata tudi tedaj, ko gre za mehanično napravo, za stroj. Še več, ta učinek je velikokrat figuriran, upodobljen, se pravi, imaginarno reproduciran. V kartezijanskih krogih ga jemljejo kot retorično figuro, za tako figuro pa so ga jemali že v XV. in XVI. stoletju – kot *miracula* ali *prodige*. To seveda nekaj pove o naravi retorične figure.

Nekoliko starejši Descartesov sodobnik, Salomon de Caus, frančiškan in učenjak, je videl kip, »velikega kiklopa, v čigar telesu je bilo zelo umetelno narejenih nekaj votlin<sup>115</sup>«, v Pra-

tolinu pri Firenzi na vrtu vile Francesca de'Medici iz 2. polovice XVI. stoletja. Baltrušaitis identificira tega orjaka in navaja še starejšo Montaignovo omembo, ki pravi, da gre za »velikana, katerega očesne odprtine so široke tri kololce – ostalo je proporcionalno veliko – iz njih pa se izliva zelo obilen studenec<sup>116</sup>«. Gre za Apenina Giana Bologne.

Salomon de Caus naredi načrt za podobnega kolosa: »Velika figura, ki jo lahko imenujemo hrib Tmolus – po zgodbi, ki jo pripoveduje Ovidij o razsodbi, ki jo je omenjeni Tmolus opravil med Apolonom in Midasom – in v njej naredimo votline, kakor bo povedano v prihodnjem Problemu«, kjer je »tudi risba druge rustične figure, ki naj upodobi Reko (kolos, ki napol leži na gori), v njenem telesu pa lahko naredimo nekaj votlin<sup>117</sup>«. Nato – v naslednjem Problemu – je risba take votline, »Orfejeve votline«, ki jo lahko naredimo v prejšnji figuri. Baltrušaitis komentira: »Kartezijanski človek v antičnimi figurami, ki jih v njegovih nedrih oživlja hidravlični mehanizem, je tukaj popoln v vseh svojih prvinah<sup>118</sup>.« Problem XXVII v Causovem traktatu razlaga delovanje stroja, s katerim bo upodobljen Neptun, »ki bo krožil okrog skale z nekaj drugimi figurami, ki bodo med kroženjem brizgale vodo<sup>119</sup>«.

Seveda ni naključje, da opis te pošastne figure najdemo pozneje pri Descartesu<sup>120</sup>. Velikano to telo, spremenjeno v goro, evocira mitsko Perzejevo, natančneje, Meduzino srečanje z Atlasom, srečanje, v katerem je pogled (na) mrtvega monstuma živega spremenil v goro, opisano kakor hortikulturna ureditev pratorinskega vrta. Ta metamorfoza, ki je mitska podoba uspelega srečanja – »neposrednega stika ali občejanja« – je pogoj za »kartezijanskega človeka«.

Meduzin učinek – okameneti od groze, do konca otrpniti ob »mučnem srečanju« – je pri klasičnih kolosih »alegorija«, se pravi, retorična figura, a retorična figura ni nič drugega kakor formalizirana, obredna ponovitev nekega (možnega, imaginarnega ali realnega) mučnega srečanja ali ločitve. Klasični kolos je živ mrtvec in ta ne živa in ne mrtva figura je »kartezijanski človek«, kakor nam pravi Baltrušaitis. Človek v *Traité de l'homme*<sup>121</sup> ni nič drugega kakor avtomat, mrtvo kolesje in vzvodi, ki jih poganja tok duhov, enako kakor mehanični avtomat poganja tekoči element: »... še več, dihanje in druge take akcije, ki so zanj (za človeka) naravne in običajne in ki so odvisne od toka duhov (*cours des esprits*) – kakor gibanje ure ali mlina, ki je lahko zaradi navadnega vodnega toka kontinuirano<sup>122</sup>«. Nato Descartes nadaljuje primerjavo z de Causovo votlino: »Zunanji objekti, ki zgolj s svojo navzočnostjo učinkujejo na čutilne organe in ki s tem povzročajo, da se (človek) giblje na več različnih načinov, kakor so disponirani deli možganov, so kakor tujci, ki, vstopivši v katero izmed teh votlin z vodnjakom, sami, ne da bi pomislili, povzročijo gibanje, ki se dogajajo v njihovi navzočnosti; vanje namreč lahko vstopijo le tako, da stopijo na določene kvadrate, ki so razvrščeni tako, da se, denimo, tedaj ko se približujejo Diani v kopeli, boginja skriva v trsje, če pa hočejo povrh tega še za njo, povzročijo, da se proti njim napoti Neptun, ki jim bo grozil s trizobom, če pa gredo po drugi poti, povzročijo, da se prikaže kakšna morska pošast, ki jim bo brizgnila vodo v obraz, ali podobne reči, kakor se je zazdelo inženirjem, ki so jih naredili<sup>123</sup>«.

Descartesova analogija med človekom in strojem je zelo podobna: »res lahko primerjamo živce stroja (tj. človeka), ki sem ga pravkar opisal, s cevmi stroja v teh vodnjakih; njegove mišice in kite z različnimi gonili (*engins*) in vzmetmi, ki rabijo za gibanje; oživljajoče duhove (*esprits animaux*), katerih vir je srce, z vodo, ki jih (stroje) giblje, vdolbine možganov pa so spravišča<sup>124</sup>«. Zaradi te podobnosti je treba človeško telo obravnavati »kot stroj«, ki je, kar zadeva sestavine, bolj potraten in bolj razčlenjen kakor izdelki »človeške marljivosti«<sup>125</sup>.

Drugi učenjaki Descartesovega kroga (minoritskega kroga), ki se niso ukvarjali z mehaniko, temveč z optiko in dioptriko, prav tako niso mogli mimo avtomatov, četudi jih niso načrtovali. Evocirali so antična in srednjeveška mehanična čudesa: Dedalove avtomate, govorečo bronasto glavo Alberta Velikega itn. po Corneliju Agrippi. Ta repertoar, ki tako kakor *forces mouvantes*, se pravi, štirje elementi pri Salomonu de Causu, spreminja po neoplatonističnem izročilu avtomat v demonstracijo kozmologije, je, denimo, v predgovoru k latinski izdaji *Traktata o človeku* napisal Florent Schuyt<sup>126</sup>.

To, kar smo v tem spisu imenovali »Meduzin učinek«, seveda ne pretendira na to, da bi bilo teoretski koncept. Gre za ime, ki naj bi zaradi mitološke konotacije bolje ilustriralo tisto, okrog česar se kartezijanski diskurz o človeku-stroju nenehno suče, ne da bi to kdaj povedal: da je gibanje (življenje) v ta stroj vneseno od zunaj, četudi je vse, kar potrebuje, že v njem.

Predpostavka živega bitja je mrtva naprava (cevi, napeljave, kolesja, vzvodi, tudi gibalna moč), katere struktura je skrita ali, bolje, v kateri je življenje potencialno in ki se sproži, ko je izpolnjen neki določen pogoj: ko »zunanjí objekti zgolj s svojo navzočnostjo učinkujejo na čutilne organe«, kakor tujci v votlinah sprožijo hidravlične mehanizme.

Očitno ni dovolj, da je človek ustvarjen po božji podobi, marveč je potrebno še nekaj več: da se vzpostavi kot subjekt (kot živ človek), mora biti označen, interpretiran z zunanjim objektom, kateremu odtlej pripada kot subjekt, dokler označevalni objekt ne ugasne, enako kakor je stroj samodej le v navzočnosti tujca, ki s svojo navzočnostjo in akcijo poganja skrite naprave. Tukaj je smrt na prvem mestu – navsezadnje se vse življenje dogaja v okamnelem kadavru kolosa – je latentno življenje, dejavno življenje pa je punktualno, hipno in je ves svoj čas virtualna smrt. Življenje je interval med smrtjo in smrtjo, ta interval pa je »realnost kot srečanje«, v katerem subjekt najde in zgubi »svoj« označevalec.

Kartezijanski diskurz je na strani smrti, je anatomski diskurz, razčlenjevalen diskurz – to je njegova glavna sorodnost z Leonardovim – ne pa na strani ugodja. Je »*obsession du mécanisme calculé*«<sup>127</sup>, je zatorej diskurz realnosti, katere presežek je življenje ali norost. Vsa prisilnost je že tu, še preden zunanji objekt sproži ponovitev travmatičnega prizora, kajti življenje (gibanje) je »presenečenje«, čudež, ki se dogaja v tujčevi navzočnosti. Ta ista »obsesija« obvladuje perspektivo in anatomijo.

Kakor se slika vzpostavi kot podoba ob gledalčevem pogledu in s tem gledalca naredi za svojega gledalca, »zunanjí objekt« sproži delovanje organizma, se pravi, povzroči, da se vzpostavi subjekt kot odsev bližnjega. In bržčas je nujno, da to »traja le nekaj časa«, pravzaprav le hip med dvema neskončnostma.

Pravzaprav je med »vizualnimi« vedami le dioptrika teorija vida<sup>128</sup>; natančneje, je teorija videnja – vizije – kolikor je videnje stroj. Vid je za Descartesa zgled vseh čutov – je »najbolj univerzalen in najbolj plemenit« – in zato »ni dvoma, da so izumi, ki povečujejo njegovo moč, med kar najbolj koristnimi«<sup>129</sup>. In kaj je ta vid?

Kartezijansko koncepcijo svetlobe bi lahko povzeli takole: svetloba je gibanje ali akcija v svetlobnem telesu (*corps lumineux*), ki se prenaša v naše oči s posredništvom presojnih teles (zraka, stekla, kristala, vode), »enako, kakor se gibanje ali odpor telesa, na katera naleti slepec, s posredovanjem palice prenaša v njegovo roko«<sup>130</sup>.

Svetloba ne izvira iz »našega« organa, »navaden človek« ni zmožen svetlobne akcije, kakor so je »tisti, ki lahko vidijo v temni noči, denimo, mačke«, temveč »zaradi dejavnosti, ki prihaja iz predmetov«, iz teles, v katerih sicer – kakor nikjer v naravi – ni praznin, so pa pore, napolnjene »z zelo subtilno in zelo fluidno materijo, ki sega od zvezd do nas«. Ta materija ima hitrost in s to hitrostjo zadeva ob bolj ali manj presojna telesa, ki jo bodisi ustavijo, jo odbijajo ali jo prepuščajo. Telesa, ki jo ustavijo – »ki ji vzamejo moč« – so črna, tista pa, ki jo odbijajo ali prepuščajo, ji na več načinov spreminjajo pot in gibanje: lahko so bolj ali manj »gosta«, se pravi, prepuščata kakor zrak, tedaj jo lomijo; lahko so gladka, ukrivljena ali hrapava, vendar neprosojna: tedaj jo odbijajo; konstitucija presojnih in neprosojnih teles pa je lahko tudi taka, da se spremeni premočrtno gibanje svetlobne materije, v nihanje ali rotiranje: tako nastanejo barve.

Odbijanje – refleksija (katoptrika) in lomljenje – refrakcija (dioptrika) sta v kartezijanski optiki konceptualizaciji dveh možnih pozicij subjekta v skopičnem polju; obe sta teoriji posredovanja in obe sta interpretaciji pogleda.

Katoptrika je teorija optičnega stroja, ki je naraven stroj, »delo Narave«, a kakor številna dela narave jo lahko človek, ki pozna zakone svetlobe, smiselno re-producira in dosega sicer naravno legitimne, a čistejše učinke kakor Narava. Z uporabo ukrivljenih ali ravnih ogledal lahko spreminja podobo odsevanega objekta. Tak je postopek pri katoptričnih



Satanov čudež. P. Boastuau, Histoires prodigieuses, Paris, 1560

anamorfozah, ki pretehtano deformirano odsevalno podobo v ukrivljenih (cilindričnih, koničnih) ogledalih spremenijo v »običajno« ali »normalno« odsevno podobo, kakršno bi videli, če bi v ravnem ogledalu odsevala *costruzione legitima*.

Katoptrika pa je odvisna od dioptrike, in sicer v dveh pomembnih: prvič, ker je njen del, saj zajema gibanje svetlobe zgolj v enem presojnem telesu; drugič pa, ker je dioptrika teorija videnja, zaradi katere je katoptrika sploh lahko relevantna. Kajti dioptrika je hkrati s tem, da je teorija vizije, še teorija organa vida. In pri tem se bomo nekoliko pomudili.

Oko je za Descartesa dioptrična naprava, stroj, ki deluje po zakonih svetlobe, hkrati pa je prenosni mehanizem, ki prenaša gibanje svetlobe v drugo materijo. Šele v tem stičišču se nauk o svetlobi – enako kakor nauk o strojih – razkrije kot nauk o mrtvem: »čuti namreč duša, ne pa telo,« saj »navsezadnje vemo, da vtisi, ki jih delajo predmeti v zunanjih udih, s posredovanjem živcev prispejo do duše v možganih«<sup>131</sup>. Ti živci, ob katere svetloba zadene v očesu, niso nič drugega kakor drug prenosni ali posredovalni mehanizem: napeljava, ki vodi v sedež duše in iz tega sedeža v vse, tudi najbolj »zunanje ude«. Sestava živcev je v kartezijanski anatomiji zelo zapletena: sestavljeni so iz razvejanih cevi, v katerih so po vsej dolžini drobne nitke in animalni duhovi, »ki so kakor zrak ali zelo rahel veter«. Šele ti duhovi, ki »prihajajo iz komor ali vdolbin v možganih« in ki »po teh ceveh tečejo v mišice«, so agensi duše, medtem ko je substanca v živčnem cevju prenašalka čutilnih zaznav.

Z očesom – ki sodi med zunanje organe – se konča prenašanje čutilnih podob, ki je mogoče tudi v umetni napravi, denimo, v *cameri obscuri*. Kajti to, kar duša »vidi«, ni optična projekcija na zadnji steni očesa, temveč podoba, sestavljena iz reduciranih sestavin ali značilnosti optične podobe. »Če tudi ta slika,« pravi Descartes, »ki tako pride v notranjost naše glave, še obdrži nekaj podobnosti s predmeti, iz katerih izhaja, ne smemo biti prepričani (...), da s pomočjo te podobnosti naredi, da jih čutimo, kakor da bi potemtakem imeli še druge oči v možganih, s katerimi bi jo lahko opazili; raje verjemimo, da je Narava gibanja, iz katerih je sestavljena, ki s tem, da učinkujejo na našo dušo, kolikor je združena z našim telesom, vzpostavila, da bi duša lahko imela take

občutke<sup>132</sup>. « Navzlic tej uslužnosti, ki jo narava izpričuje do duše, ta prenos ni nujno pravilen, ker mehanizem reagira na impulze, ne pa na intence. Zmote so mogoče zato, ker »ne mora biti nikakršne podobnosti med idejami, ki jih duša snuje, in gibanji, ki povzročajo te ideje.«

Vsekakor je ta kartezijanska dušna podoba prav zato, ker je reduktivna (ker ni podobna), nadaljevanje optičnega prenašanja/produkcije podobe: »Nobene podobe ni, ki bi morala biti v vsem podobna predmetom, ki jih predstavlja: sicer ne bi bilo nikakršnega razločka med predmetom in podobo; pač pa je dovolj, da so podobne v malo stvarih; velikokrat pa je celo njihova popolnost odvisna od tega, da jim niso tako podobne, kakor bi lahko bile . . . tako da velikokrat ne smejo biti predmetu podobne, da ga lahko predstavljajo<sup>133</sup>.« Drugače rečeno, podoba je tisto, kar zastopa stvar oz. drugega za subjekt: označevalec.

Ker pa je svetloba snov – najsi je še tako »subtilna in fluidna«, se pravi, navsezadnje stvar – je telo v gibanju, ki se srečuje z drugimi telesi vse dotlej, da se ustavi na nekem zaslonu, ki jo bodisi ustavi, bodisi prenese njeno gibanje subjektovi duši. Človeško telo je telo organov, je razkosano telo, ki ga drži skupaj akcija duše, ta akcija pa je vselej že hkrati reakcija na gibanje od zunaj. Vprašanje aktivnosti duše je v kartezijanski antropologiji implicite zastavljeno kot misterij, katerega racionalna razlaga pravzaprav pomeni odstranitev vprašanja s področja eksplikacije: človek je narejen po Božji podobi<sup>134</sup> – po podobi *a priori* nespoznavnega »objekta«. Zato v duši koincidirata dve vrsti podob: božja podoba in podoba sveta, ki prvo podvojuje. To bi lahko formulirali tudi takole: dušo konstituira razmik med dvema podobama, se pravi, je, kolikor je, razcepljena. To pa je navsezadnje definicija lacanovskega subjekta. Animalni duhovi so potemtakem tisti ništrc, ki se loči od duše kot njen del.

To, da animalni duhovi pripadajo duši kot njena fizična emanacija – snov, ki veje po živčnih ceveh – je nujno, saj sicer ne bi bilo mogoče razložiti življenja telesa-stroja. Navsezadnje gre – podobno kakor v neoplatonizmu – za prevajanje božje šifre – duše kot podobe – v delovanje stroja, ki je paradigma slehernega delovanja. Docela drugačen problem pa so živčne nitke, ki kot napeljava ali kot niti marionet vodijo v dušo, torej v nasprotni smeri, kakor se gibljejo animalni duhovi. Na eni strani niso preprosta inverzija animalnih duhov: res je sicer, da se z njimi vidne podobe z očesnega zaslona spreminjajo v šifre, ki jih duša dojema kot ideje – ta duša je očitno slepa ter je ilustrativni slepec s svojo čutečo palico zgolj nezavedna metafora duše – a zato še ni avtomatizma stimulus-odgovor; duša je lahko aktivna ne glede na občutja, še zlasti zato, ker so občutja – transformacija čutnih (vidnih) podob v idejno šifro – nezanesljiva, celo varljiva. Med idejo in zaznavo zunanjege reda ni nujne zveze, je le verjetnost, medtem ko je zveza, ki jo zagotavljajo animalni duhovi, veliko bolj stanovitna: »pogled je vselej določena igra svetlobe in nepresojnost<sup>135</sup>.«

Oko – tista dioptrična naprava, ki je tako rekoč zadnja postaja svetlobnega toka, preden se njegovo gibanje (akcija) prenese v drugo substanco (živčne nitke), je pri »navadnem človeku« enosmeren prenosni mehanizem (*engrenage*), saj skozenj ni mogoče pretvoriti gibanja animalnih duhov nazaj v gibanje svetlobe. Bitja, ki to zmorejo, sodijo v teratologijo, ne pa v traktat o človeku.

V tem svetu ogledal, zaslonov in presojnih teles je potemtakem najpomembnejše gibanje disimetrija, neravnovesje, ki je razlog za tendence snovi, ki se v ustreznih okoliščinah pokažejo kot gibanje. Kartezijanska anatomija je hidravlična mehanika, a niti optika ni v zadnji instanci nič drugega kakor posebna hidravlika. Podoba, ki jo oko zazna, je kakor tujec – sam mehanična naprava – ki sproži delovanje hidravličnih avtomatov v umetelnih votlinah v kolosovem kamnitem truplu.

Ta anatomska metafora je gola analogija Descartesove razlage vida: kakor je vid mogoče razložiti le prek slepčevske palice, tako je mogoče življenje razložiti le s pomočjo trupla, se pravi, telesa, ki mu do življenja manjka le malenkost: tujek, ki sproži njegove *forces mouvantes*. Paradoks te konstitucije življenja je ta, da je ta tujek vselej že podoba stvari, ne

pa stvar sama. Kakor je svetlobno telo (*corps lumineux*), denimo Sonce, navzoče le prek svoje prelomljene in nepopolne podobe – prek emanacije svetlobnih žarkov, ki se na poti do očesa lomijo skoz presojna telesa, se odbijajo od gladkih teles ali se projicirajo na ekran, da se nazadnje ustavijo na očesnem zaslonu kot nekaj povsem drugega, kot podoba, ki zastopa Sonce – tako je duša navzoča v delovanju telesa.

To je »negativna« navzočnost, navzočnost, s katero je nadomeščena neka odsotnost. Pogled, ki ga oko »meče« za objektom, je taka odsotnost, odsotnost, ki je nadomeščena z odsotnostjo (podobo) objekta. A tudi tukaj ni nikakršne simetrije: če je svetloba materija, ki skoz pore uhaja iz svetlobnega telesa, pa v pogledu ni materije, temveč čista odsotnost, manko. Ta manko je kartezijanski *appetitus animi*, ki ni drugi pol visoke ljubezni, kakor v neoplatonizmu, vsekakor pa ima neko zvezo z upodabljanjem Boga – a ne Boga platonistov, ki prekipeva od polnosti in katerega podoba je harmonija sfer, temveč kartezijanskega Boga, ki ni nič drugega, kakor povsod pričujoče znamenje resnice<sup>136</sup>. Z drugimi besedami bi lahko rekli takole: svetloba je kontinuirano gibanje, v katerem se metonimija spreminja v metaforo, pogled pa ni nadaljevanje emanacije duše, temveč je ločen od nje, čista negativnost, čista podoba brez »objekta« v določenem smislu negativen nameček, slep nameček emanacije duše.

Ta disimetrija med stvarjo (svetlobnim telesom) in subjektom (dušo, idejo), ki omogoča enosmeren tok svetlobe, v nasprotni smeri pa zgolj željo, negativnost pogleda, je kartezijanska teorija srečanja kot vselej že zgrešenega srečanja, se pravi, teorija realnosti. Ta *peu-de-réalité*, kar je svetloba, je tisto, kar prek podobe drugega, prek označevalca s smislom napolni subjektov pogled, tisto, kar objekt želje, željni pogled sprevrže v realno podobo. Tako se nazadnje izkaže, da je gombrichevska pigmalionska moč lastnost, ki jo je v kartezijanski konceptualizaciji vizije mogoče pripisati le bitjem, ki tekmujejo z Bogom, se pravi, bitjem, ki niso narejena po božji podobi, pač pa so realne podobe nekega drugega Bitja. To pa bi pomenilo za kartezijanstvo nevzdržno možnost, da obstaja več bogov in z njimi več resničnosti. Prav ta možnost je potlačeno kartezijanske teologije, v tekstih ali slikarstvu pa figurira le kot šala, rebus ali kot groteska<sup>137</sup>. Ta nepodobna bitja so groteskna v dobesednem pomenu besede, prebivalci votlin, bitja teme, katerih pogled ni željan, se pravi, pasiven, temveč emanacija snovi, *Unheimliche*. Ta bitja, ki so hkrati nemogoča in izključena, četudi empirično obstajajo v obliki »iger narave«, monstrumov, ali v obliki »iger razuma«, rebusov, alegorij itn., so podobe prepovedi in nemožnosti užitka za »navadnega človeka«; klasična teratologija je zbirka teh ambivalentnih podob.

Groteska je v zvezi z melanholijo in smrtjo, a ne kot življenje mehanizma, ki ga oživlja duša, temveč kot življenje tistega, kar je duša zapustila ali pa preprosto nima duše: izraz izvira iz renesančnih izkopavanj v Neronovi *Domi Aureii* na Eskvilinu, groteskno pomeni jamsko, votlinsko, htonično, torej pokopano, tuje, kar ne pripada Naravi; v XVI. stoletju so groteske že »*peintures fantasques*«<sup>138</sup>, ta opredelitev, ki naj bi otopila ostrino razlike, pa pravzaprav evocira monstroznost želje, kakršna se reprezentira v sanjah; obstaja pa še izraz *grotesquer*, ki pomeni *tracer capricieusement* (kapriciozno risati)<sup>139</sup>, kar je mogoče povezati s freudovsko razlago rebusa<sup>140</sup>. Monstrum je zato, ker premera nemogoče razdaljo, nevaren in šele nato smešen. Ustvarjanje pošasti je tista oblika norosti, ki jo je klasična doba zagrizeno izključevala iz svojega »zaznavnega polja« in jo silila v molk<sup>141</sup>.

To norost je mogoče nevtalizirati, tako da jo bagateliziramo: po-naredimo jo v njeno podobo. To, kar Descartes v *Dioptriki* mimogrede omeni kot izjemo v teoriji vizije, ne da bi postregel s kakršnokoli razlago – bitja z aktivnim očesom (groteskna bitja, ki vidijo v temi) – se znajde tam, kjer tega ni mogel odriniti med *varietas* pojavnosti, tam, kjer ni mogel več prezreti ponavljajoče se nenavadnosti – v slikarstvu in sanjah – in kjer tiči problematičnost njegove »posredne« teologije<sup>142</sup>. Takole piše: »Stvari, ki so nam predstavljene v snu, so kakor slike in slikarje, ki so lahko oblikovane le tako, da so podobne nečemu stvarnemu in resničnemu (. . .) Kajti, čeprav se slikarji z največjo umetelnostjo trudijo upodobiti sirene in satire s čudnimi in nenavadnimi oblikami, jim ne



morejo dati docela novih form in narav, temveč naredi zgolj določeno mešanico in kompozicijo udov različnih živali<sup>143</sup>. « To se pravi, za Descartes je monstrum produkt brkljanja (bricolage) v lévi-straussovskem pomenu<sup>144</sup>. Že Leonardo je pri upodabljanju pošasti predlagal ta brkljaški postopek; navdilo zanj se sliši kot kuharski recept: »Če hočeš domišljjski živali, denimo, zmaju, dati naraven videz, vzemi glavo mearskega psa ali pepelčarja, mačje oči, ježeva ušesa, zajčji gobec, levjo obrv, sencé starega petelina in želvji vrat<sup>145</sup>. «

Umetnikova nora želja – »demiurška želja ustvarjalca pošasti« – želja, da bi tekmoval z Bogom, je za Descartes vnaprej preprečena – nemogoča in prepovedana želja, da bi slikar sproduciral in nemara tudi imel svoje objekte<sup>146</sup>. Kajti vse, kar ni božje, je Bogu nasprotno in s tem nemogoče. Descartes v svojem svetu v resnici ne dopušta hudiča: insistiranje te »pigmalionske želje«, katere učinek je pri njem lahko le »brkljanje«, je ekstravaganca, evfemizem za norost: subjekt, ki se taki želji vdaja, se odvrne hkrati od realnega in od racionalnega, se pravi, od Boga, navzlic temu pa se mu ne posreči ustvarjati stvari ali bitja *ex nihilo*: »Če pa je morebiti domišljija (teh slikarjev) dovolj ekstravagantna, da ustvari nekaj tako novega, da česa takega še nikoli nismo videli in da nam tako njihovo delo prikazuje nekaj povsem lažnega in absolutno napačnega, pa morajo biti vsaj barve, iz katerih to komponirajo, resnične<sup>147</sup>. «

V *Les Passions de l'âme* pripiše to nesmiselno in iracionalno željo »imaginacijam, ki jih povzroča zgolj telo«. »Taksne so iluzije iz naših sanj, pa tudi sanjarjenja, ki jih imamo velikokrat v budnem stanju, ko naša misel ravnodušno blodi, ne da bi se sama od sebe česa lotila.« Tem imaginacijam so nasprotno »imaginacije in druge misli, ki jih oblikuje duša«. Te telesne imaginacije, ki so mogoče le, če misel ni zainteresirana, niso nagnjenja (*passions*), temveč akcije, najdemo pa jih zlasti pri slikarju, ki izdeluje pošasti: »Ko se naša imaginacija trudi, da bi si izmislila (*imaginer*) nekaj, česar sploh ni, denimo, da si predstavlja začarani palačo ali himero (...), so zaznave, ki jih ima o teh stvareh, odvisne predvsem od volje, ki naredi, da jih (imaginacija) opazi: zato jih po navadi imamo prej za akcije kakor za nagnjenja<sup>148</sup>. «

Baltrušaitisova študija o *prodiges* in *merveilles* pa nam z njihovo številnostjo in s tem, da sodijo v Descartesovem času avtorji teh čudes – anamorfoz, monstrumov in »začaranih palač« – v njegov krog ali v njegovo bližino, dokazuje, da je bil problem konstrukcije takega čudesa travmatična obsesija, čeprav odmik od Narave, ki ga pomeni monstrum, v kartezijski interpretaciji ni bil več prava transgresija naravnega reda, temveč zgolj mladostniška ali čudaška igra s stvarmi, ki pripadajo svetu: »pošast se da izdelati tako, da sprevržemo tisto, kar bi lahko imenovali Božja sestavljanja. Ker je izdelovanje pošasti (ki nam sicer daje ugodje) neučinkovito, nepomembno in nerazumno, je znamenje moje nemoci. Iracionalno je (v kartezijanstvu) spodneseno na terenu, ki si ga je izbralo: razum ga razume, ga situira in ga razvrednoti<sup>150</sup>. « A zakaj se potlej obsesionalno ponavlja?

Ta kartezijska digresija je le navidezen odmik od problematike vizije. Kajti v tej degradaciji »pigmalionske želje« na navadno infantilnost ali čudaštvo je razloženo nekaj, kar je v dioptriki potlačeno: kvalitativna narava dvojnosti vizije. Nemogoči užitek – se pravi, (pro)kreativna akcija očesa – bi bil mogoč le tedaj, če bi bilo oko projektivna, ne pa zgolj receptivna naprava, se pravi, če bi subjekt lahko bil Gospodar. Tedaj bi v svoji norosti – gospodar ima namreč po definiciji ženske lastnosti: »živo (se pravi, šibko) imaginacijo« – lahko tekmoval z Bogom. Gospodar, ki ga ni zunaj »njegovih« kapricioznih domislic, ki tiči le v podobi hlapcev, ki mu, seveda, niso podobni, ki ne eksistira. Če lahko sklepamo, da je kartezijski hudič ženska – prav kot neobstoječa »entiteta«: Ženska (naspluh, La Femme) – to je navsezadnje mogoče zato, ker je suspendiran Bog<sup>151</sup>.

V gombrichevski retoriki rečeno, umetnik bi lahko imel pigmalionsko moč le, če bi se znebil mračne dvojice Meduza-Afrodita in jima postal enak, stopil na njuno mesto. Dokler pa tega ni zmožen, je obsojen na brkljanje in umetelno produkcijo ugodja s sredstvi tega sveta in na podlagi zakonov, ki svet urejajo, kajti: »Slikarstvo je popoln posnetek vidnih predmetov. Njegov namen je prevarati vid<sup>152</sup>. « Kartezijska optika mu daje velike možnosti za to prevaro – tri mož-



Kronika Sebastiana Munstera, Basel, 1544

nosti, ki jih »moderne mediji« še zdaleč niso preseгли: prva možnost je naprava, imenovana *camera obscura*: projekcija podobe na ekran v prostoru, v katerem je tudi subjektov »zunanji organ« vida, natančneje, *camera obscura* je model očesa, v katerem se znajde sam subjekt in v katerem je upodobljena stvar zares fizično odsotna, četudi je do kraja verjetna; druga možnost je, da se subjekt postavi za oko, se pravi za zaslon, na katerem odseva podoba stvari – tak eksperiment z volovskim očesom navsezadnje predlaga sam Descartes – in s tem postavi medse in stvar mehanizem, ki mu omogoči, da sam ni del optičnega stroja; tretja možnost je rekonstitucija umetelno deformirane podobe v zakravljenem ogledalu. V saj za subjekta se nič bistvenega ne spremeni, če zunanji prizor, ki se projicira v *cameri obscuri*, nadomesti celuloidni trak ali če dioptrično napravo nadomesti katodna cev, katoptrično slepilo pa elektronski simulator: to, kar vidi, je še zmeraj podoba, ki ga kot njegov označevalec fascinira. Vse tisto pa, kar sodi k fantaziji, je v kartezijskem vesolju odpadek človeške dejavnosti: ta odpadek je slej ko prej še zmeraj nekaj, kar ne sodi k mehaniki produkcije podob. Kartezijska teorija sodi med poskuse klasične dobe, da bi preoblekla, udomačila ali prezrla monstrozno<sup>153</sup>, medtem ko je v »modernih medijih« ta monstroznost njihov nameček.

## VII.

Zgodovinska sprememba se ne zgodi na ravni mehanike, ne na tako skrbno varovanem prostoru, kakršen je konceptualizacija vizije. In povrh te spremembe ni mogoče imeti za kakšen progres, pač pa za obskurantistično regresijo. Prva znamenja spremembe lahko opazimo v XVIII. stoletju, ko se janzenizem in razsvetljenstvo ne zadovoljita več z racionalnim in posredovalnim razmerjem med Bogom in njegovo stvaritvijo. Bog se spremeni v nekaj, kar je treba nenehno reproducirati, ni več dovolj ravnati se po neizogibnih zakonih Narave. Človek-stroj se spreminja v državljana, rousseaujevska antropologija ni več ne anatomski ne mehanicistična, temveč funkcionalna, se pravi, ideološka. Na področju vednosti se formira nova entiteta: »tehnika«, zveza »znanost in tehnika« stoletje pozneje progresivno nadomešča zvezo »znanost in umetnost«.

Kakor postaja ta »tehnika« v mašinizmu XIX. stoletja povampirjen dvojniki umetnosti klasične dobe, tako se umetnost progresivno ločuje od znanosti prav s tem, da sproducira njene tehnicistične mite. Če, denimo, pigmalionska ikonografija v vsej renesančni in postrenesančni umetnosti ni bila mogoča – ker bi prišla navzkriž z vesoljnim redom – se v XIX. stoletju uveljavi v formi, na kakršno se sklicuje Gombrich. Hkrati s tem, ko umetniki, ki so opustili pisanje traktatov, v intimnejših literarnih formah dnevnikov in korespondence razglašajo avtonomijo umetnosti; hkrati s tem, ko industrijska revolucija demonstrira tehniško moč stroja, se regresivna, obskurantistična mitologija stroja pojavi kot literarna tema, ki privleče na dan – v zbanalizirani obliki – vso ezoterično plat mašinizma; in krati s tem, ko fotografska naprava krona kartezijsko optiko na kar najbolj banalen na-

čin, se slikarstvo zateče k tistemu pojmovanju podobnosti, ki ireduktibilno loči podobno od stvari in s tem sproducira novo iluzijo, iluzijo o sliki-vrednosti.

V tem spisu se ne bomo ukvarjali ne s prehodnim obdobjem ne z nedvomno zanimivo evolucijo ideoloških razmer od severnoameriške emancipacije in francoske revolucije naprej. Orisali bomo le tiste transformacije kartezijanskih koncepcij, ki za nazaj intepretirajo tisto, kar je kartezijanska mehanična kibernetika v teoriji videnja potlačevala, a je zdaj kot njen *impresu* v zamistificirani obliki udarilo na svetlo na docela drugem kraju: v erupciji tiste literarne zvrsti, ki bi ji danes rekli fantastika. »Misticistični« obskurantizem te literature je le druga plat »konstruktivističnega« obskurantizma tehnične, obema pa je skupna mistifikacija tistega, kar tehnika prikriva s tem, da ga prelaga v znanost, literatura pa zastira s svojo formo.

Ena izmed takih mistifikacij je zgodba o Pigmalionu. In kakor je tako mistifikaciji mogoče ponujati kot resno prepričanje, jo je mogoče tudi obravnavati z ironično distanco. Monstrumi so pravzaprav šele od XIX. stoletja naprej lahko smešni. Gombrich to monstruozno smešnost tematizira, ko obravnava karikaturu, a s to platjo zadeve se tukaj ne bomo ukvarjali.

V neki Goethejevi »fantaziji v šestih dejanjih z glasbo in pleši«<sup>154</sup> je uprizorjena temeljna konstitucija fantastične zgodbe, ki je nasprotna klasičnim prijemom. Ze ti kdaj pa kdaj zahtevajo intervencijo duhov ali prikazni, da se lahko razvzloži intriga. Če je torej dramska mašinerija klasične tragedije podrejena nečemu, kar v njej straši – krivdi ali usodi – ki se kdaj pa kdaj kot podoba subjektive inhibicije prikaže v obliki duha, se Goethejeva »fantazija« skonstruira okrog prav tako fantomske, a materialne navzočnosti objekta želje. Objekti, stroji so za ujetje želje bolj pripravi kakor bitja. Alfred Chapius navaja iz zadnje četrtine XVIII. stoletja celo vrsto zgodbic o lesenih lepoticah, ki še nadaljujejo kartezijansko izročilo, vendar v degradirani formi. Lahko bi jih imenovali antipigmalionske moralitete pred pojavitvijo pigmalionskega motiva. Vozlišče teh zgodb je nadomestitev Drugega (spola) z njegovo podobo, kar ima vselej tragikomično konotacijo, bržčas zato, ker bi kartezijanska aporija (se pravi, nemožnost drugačnega srečanja, kakor je tisto prek podobe) sprožilo enako katastrofo, kakor če bi Descartes priznal zunajracionalnost sanj in groteske<sup>155</sup>, se pravi, tistega izključnega ali ublaženega, udomačenega, v resnici odpravljenega, kar je prav zato prepovedano, ker je subjekta kot racionalne naprave nevredno: odsotnost Drugega (spola) v njegovi podobi, prazno mesto Gospodarja v konstituciji subjekta, neeksistentnost (spolne) razmerja, nemožnost intersubjektivnosti in kar je še formul, ki opisujejo realno.

V drugi etapi – pri tej etapi se bomo ustavili – v »razvoju« tega literarnega žanra, ki jo lahko postavimo na začetek XIX. stoletja v Nemčijo, so se zgodile pomembne modifikacije: namesto lutke, na katero se obesi želja – in ki nadomešča žensko v vlogi gospodarja (ali *la folle du logis*) – se zdaj žanr razvije v odkrito antikartezijanstvo, ki sprevrže racionalistične premise v iracionalno konstitucijo sveta. Opraviti imamo z misterijem stroja, ki ga je anticipiral platonistični ezoterizem, s skrivnostjo in njenim Varuhom: Urarjem, Strojnikom ali Iluzionistom. Hoffmanove zgodbe so taka inverzija kartezijanskega vesolja, ki pa se uče okrog istega prezrtja. To prezrtje ima zdaj obliko demoničnega misterija, s pomočjo katerega se v svet vrne drugi spol. »Umetnik« – se pravi, Strojnik ali Iluzionist – ni več »posnemovalec Boga Stvarnika«, pač pa je »začel izdelovati te stroje«, posnemanje narave pa »teži, da bi postalo njena nevarna reprodukcija ali njen dvolični posnetek. Vzpostavi se mesto velikega Iluzionista ali velikega Urarja.

Če se približamo temu praznemu mestu, postane meja, ki loči življenje in smrt, nejasna, kakor da je bil dotlej Bog za to, da ju je ločeval, ta nejasnost pa je vir tesnobe, ki jo izzovejo avtomati<sup>156</sup>.

Vendar pa le ni tako zelo jasno, da je mogoče postaviti Strojnika na izpraznjeno božje mesto. Po našem mnenju je to simplifikacija: mogoče je govoriti o božjem zastopniku, o nekakšni božji podobi ali o nadomestniku Boga, kar je lahko domnevno vedoči subjekt. Strojnik ali Iluzionist je sicer res tisti, ki ve, a ne ve vsega, njegova vednost ni popolna, zlasti

pa je vednost, ki je njegova skrivnost, vednost Drugega – hudiča ali demona. Potemtakem ni mogoče reči, da je mesto Boga izpraznjeno, pač pa, da je podvojeno. »Umetnik« je hudičev zastopnik na zemlji ali v družbi, sam prevaran in zapehjan, podobno, kakor je duhovnik božji zastopnik, premamljen v božjo službo s spoznanjem. Ta dva zastopnika se drug od drugega ločita po tem, da drugemu ni treba nič storiti, ker je svet urejen po božji podobi, hudičev zastopnik pa mora to podobo umirajočega življenja nadomestiti s podobo oživljenje smrti.

Ta podoba so velikokrat oživljeni kipi, lutke ali slike. Spominimo se le Commandatorja iz Don Juana, ali Golema, glinastega kolosa, ki tiho blodi po ulicah praškega ghetta, ali oživljene podobe s tapiserije, znane iz XVI. stoletja, ki je plesala v salonu lorrainskega vojvode<sup>157</sup> in ki jo je Théophile Gautier v XIX. stoletju uporabil v *Omphallu*, katere inverzija je Wildova *Slika Doriana Graya*, kjer večno življenje slike prehaja v upodobljenca. Poznosrednjeveška tema o živi smrti – mrtvaški plesi, srečanja treh mrtvih in treh živih, zmagoslavna smrt itn., kjer smrt ali mrtvec velikokrat evocirata pohoto, poltenost, *luxurio* – se v XIX. stoletju obnovi, a zdaj ne kot moraliteta o ničevosti ali minljivosti, temveč v »vampirski« obliki, se pravi, kot ne-božje, zlo življenje trupa, v katerega se vrača nespokojna pokojnikova duša<sup>158</sup>.

T. A. Hoffmann v *Hudičevih napojih*<sup>159</sup> razvije temo življenja mrtvih kot teorijo nemogoče, a realizirane želje: »Poišči v spominu to ljubko žensko podobo, ki je nekoč stopila k tebi kakor sam genij ljubezni! Tedaj si misli, da se prepoznáš le v njej in da le ona odseva ta jaz v višjo esenco, ki je tvoj pravi jaz (...). Nato pride. Rada bi ti vsa pripadla. Objel si jo, goreč od želje, in odtrgan od tega sveta si hotel pustiti, da te žar strasti ugonobi! A misterij se ni mogel zgoditi. Neka mračna in silna moč te je zadržala.« Če užitek že ni mogoč, če realno vselej zapreči željo, ne da bi jo zato odpravilo, s tem, da jo pripne na podobo (na označevalec), je edina rešitev za nesojenega ljubimca ta, da Drugi – tisti, v katerem najpopolneje, a zunaj njegovega dosega, odseva njegov jaz, tisti, ki s svojo ireduktibilno drugostjo onemogoči (samo)identifikacijo subjekta: ženska, genij ljubezni – zgine, da ga lahko nadomesti njegova sanjska ali spominska podoba, ki je želji na voljo in ki niti ni objekt želje, ampak njena forma (kdo ne bi v tem pričakovanju smrti Drugega prepoznal razmerja med hlapcem in gospodarjem): »Žalovanje uspe tam, kjer posedovanje spodleti«, pravi Rabant. Smrt Gospodarja, Drugega – natančneje, mrtev Gospodar – je solucija, ki jo ponuja subjektov narcisizem, kajti le tedaj postane gospodarjeva dejanska odsotnost imaginarna navzočnost. Če že misterij ni mogoč, pa je mogoč obred: »Tudi ti verjameš,« nadaljuje Hoffmann, »da se v smrti razodene najvišja zvestoba ljubezni in se dopolni njen misterij. Tako nam vsaj oznanjajo preroški glasovi, katerih temačni poudarki prihajajo k nam iz časov prednikov, njihove oddaljenosti pa ne more izmeriti nobeno človeško merilo; in kakor v misterijih, ki so jih proslavljali prvi otroci narave, je za nas smrt svečanost, ki posveča ljubezen.«

Cl. Rabant pravi, da gre za moment *fadinga*, zginevanja Drugega (ženske, Boga): »namesto užitka pride tesnoba, namesto spolovila Medardov nožič v *Napojih*, namesto pohote, ki združuje, neznan pregreha in krivda, ki ločuje. Ženska podoba postane iluzija, od katere se odtrga neprepustno in diabolično realno. Taka je Olympia, katere oči – ki jih je »strašni Coppelius« dodal Spallanzanijevemu izdelku in ki so lutki dajale vse življenje – se odtrgajo in se kotalijo po tleh, ko se njena dva očeta, hudič in urar, prepirata, jo pri tem razkosata ter drug drugega razglašata za demona<sup>160</sup>.

Freud je govoril o vznemirljivi in čudni vezi, ki povezuje Olympio in *Sandmanna* pohabljevalca<sup>161</sup>. Studentu Nathanielu je neko prijazno dekletce povedalo tole opredelitev Sandmanna: »To je hudoben mož, ki pride k otrokom, ki ne marajo v posteljo, jim vrže nekaj pesti peska v oči, zaradi česar oči vse krvave skočijo iz glave. Nato vrže te oči v vrečo in jih v mesečini odnese ter z njimi nahrani svoje mladiče, ki so v gnezdu in imajo ukvirvene kljune kakor sove, z njimi pa nabadajo oči človeških otrok, ki niso bili pridni.« Za Freuda je luščjenje ali odlučjenje tesno zvezano s kastracijsko tesnobo<sup>162</sup>. Ta evokacija osebe iz Hoffmannove zgodbe omogoča interpretacijo demoničnih naprav: vselej gre za grozljive ločitve, ki se jih tako ali drugače udeležuje drugi spol. Bache-

lard, denimo, pravi o ljubosumnem in ubijalskem kipu iz Mériméejeve *La Vénus d'Ille* med drugim tudi tole: »v njem se je čutilo zlobnost bronca, njegovo neusmiljeno trdoto<sup>163</sup>«.

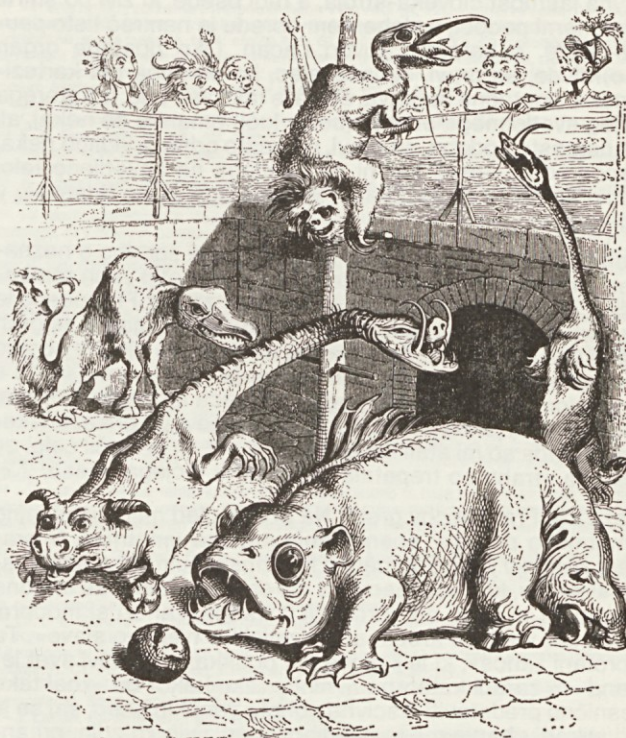
Ta intervencija drugega spola v božji podobi ima, kakor smo že povedali, dolgo tradicijo. Če ne omenjamo antične mitologije, lahko v cerkvenem podobarstvu pred Tridentinskim koncilom omenimo Sv. Trojico, naslikano v Marijinem trebuhu, nad katero se je zgražal Jean van Meulen (Molanus)<sup>164</sup>, ko je hkrati obsojal še triglavega ali triobraznega Krista, ali pa na istem koncilu prepovedano podobo sv. Wilgeforte, bradate svetnice, ki jo L. Réau razlaga kot napačen posnetek Krista z bizantskih križanj<sup>165</sup>. Na koncu srednjega veka je Odon de Cluny v podobi ženske opisal vso grozo subjekta vpricho Drugega: njegove ženske – »vreče iztrebkov« – ni mogoče imeti za kazalec »machistične« narave antropologije XIV. stoletja, kolikor ni ta narava prav določena podoba groze spričo tega, da subjekt svoj organ izroča drugemu. Seveda se »vse začne s prevaro«, katere »žrtev je bil že tisti, ki se je prvi ujel v čar ljubezni (...) že tisti, ki je z drugim ustvaril najbolj lažno zahtevo, zahtevo po narcisistični zadovoljivosti, pa naj bo to zahteva ideala jaza ali pa zahteva jaza, ki se ima za ideal<sup>166</sup>«. O tem seveda Odon ne govori, govori pa o ženski ničevosti (navideznosti) in manjvrednosti, seveda pa hkrati prezre – kar pa je v podobah *Vanitas* v XVI. in XVII. stoletju figurirano – da gre za opis njegove lastne konstitucije. Takole pravi: »Lepota telesa je vsa v koži. Če bi možje lahko kakor beocijski ris videli v notranjost in bi videli to, kar je pod kožo, bi se jim že ob pogledu na žensko obrnil želodec: ta ženska ljubkost je zgolj izcedek, kri, telesni sok, žolč. Pomislite, kaj se skriva v nosnicah, v grlu, v trebuhu: povsod nesnaga. Le kako si lahko mi, ki se nam gnusi, da bi se s koncem prsta dotaknili izbljuvkov ali gnoja, želimo stisniti v objem samo vrečo iztrebkov<sup>167</sup>«.

To mnenje v XIV. stoletju sicer ni univerzalno, je pa navzlic temu značilno za ideološko podobo ženske, ki pri moškem ogroža samo moškost. Dovolj je, če preberemo »biološko« dokazovanje Alberta Velikega o tem, zakaj so ženske kreature nižje vrste. Zato pa se kult sublimne matere, ki je mitološki pendant nedosežne ljubice iz trubadurske lirike in alegorij kreposti, prav v istem času širi po ozemlju pod vladavino rimske Cerkve v »sentimentalni« podobi usmiljene ali zavetniške Matere Božje.

Italijanska renesansa je bila zmožna večje sublimacije: kastracijska grožnja Drugega se v njej prestavi na raven alegorike in parabele: v Venerin svet. Predplatonistični humanizem si je sposojal koncepcije iz Lukrecijevega traktata *De natura rerum*; taka je, denimo, *Himna Veneri* Leonarda Brunija, ki Venus, alegorijo ljubezni in pomladi, zveže z erotično konstitucijo *physis*. Venus je tedaj postala alegorija univerzalnega vitalizma. In prav tega vitalizma je bilo neoplatoniste groza: v tem smislu je neoplatonizem beg pred epikurejsko skušnjavo, kajti v epikurejski Veneri je navzoč ciklični čas, minljivost in neizbežna dekadenca, smrt.

V neoplatonizmu se je Venus iz simbola življenja, ki ima svoj čas, spremenila v abstrakcijo, v načelo čiste ljubezni, ki zagotavlja srečno Naturo, vrt duše, prirejen za čedalje bolj »sublimirane« ljubezni. A zdaj se Veneri v urejanju človeških stvari pridruži Saturn, »simbol« minljivosti in ločitve, ki relativizira Zemeljski Paradiž oziroma Venerino kraljestvo. Šele v XVI. stoletju postane z ikonografijo *Vanitas* kastracijska figuracija manj prikrita<sup>168</sup>. Platonistična Venus – načelo ljubezni in vodilo človeškega življenja – je inverzna podoba ženske šibkosti iz srednjeveškega izročila, ta pa je spet podoba groze pred drugim spolom, ki je kastriran in kastrativen, ker je zaviden: *invidia* sodi med ženske »značajske poteze«. Nemara je zato v metamorfozah vselej akter kakšna ženska, metamorfoze pa so monstrozni »pojavi« par *excellence*. »V svetu, kjer je možna metamorfoza, nobeno spoznanje nima smisla: karkoli lahko neposredno postane ali, bolje, lahko je karkoli drugega... Metamorfoze implicitno temeljijo na čudni (étrange) ontologiji; generirajo posebno logiko: bitje ni to, kar je; isto in drugo se identificirata<sup>169</sup>«.

Ta posebna logika je logika manka ali, če hočete, odsotnosti, v kateri se lahko uprizori karkoli; manko je kazalec šibkosti. In prav bojazen, tesnoba spričo pomanjkljivega telesa, drugačnega telesa, najbolj travmatične metamorfoze, je razlog za to, da je pri ženskah vse mogoče. Zato Freud imenuje



Glava dvojerca. Grandville, Un autre monde, 1844

žensko spolnost »črni kontinent«: slabo poznano področje, ki si ga predstavljamo kot neurejeno in nevarno divjino, polno krvoločnih prikazni<sup>170</sup>.

*Abscheu*, ki ga občuti deček vpricho ženskega spolovila, je matrica figuracijskih monstroznosti. Če lahko verjamemo Lascauxu, dominantna tradicija na Zahodu v nasprotju z Vzhodom omalovažuje, prezira in se boji hkrati manka, praznine in ženskega spolovila<sup>171</sup>. Nemara zato monstri in arhaične Grčije naprej prihajajo z Orienta<sup>172</sup>.

Vendar pošasti ne prihajajo zgolj z Vzhoda, od koder je kristjanom zasijala Božja luč, ustvarjanje monstrovov je delo samega Boga že od vzpostavitve krščanskega demonija naprej. Bog dela čudeže in pošilja človeškemu občestvu svoja znamenja, kakor kartezijanski slikar zaznamuje svoj opus. »Bog je vselej ustvarjal pošasti, da bi na čudežen način sporočil svojo jezo ali usmiljenje, zlasti pa padeč ali vstajenje kraljestev ali cesarstev<sup>172</sup>«.

Če torej upoštevamo opredelitve ženske – ki so vse do Freuda in Lacana opredelitve prek negacije, prek figuracije ali prek manka, ki pa ženskam ne odrekajo prokreativne vloge, narobe, poskušajo razložiti (in evaluirati), zakaj ženske spočenjajo in producirajo po svoji želji v imaginarnem in realnem – gre za opredelitve Boga. Vendar ne tistega Boga, ki je ustvaril človeka po svoji podobi, da bi ta človek vladal, in ki ni maral sprejeti ne molitev ne darov tistih, ki so se od te podobe oddaljili: »Kajti nihče, ki ima v sebi kakšno hibo, se ne more približati, najsi je slep ali šepav, spačen ali nesoramren, ali pa človek, ki ima zlomljeno roko ali zlomljeno nogo, ali, če je grbast ali atrofičen, če ima madež v očesu, če je garjav ali lišajast, če ima zmečkan testis, nihče iz rodu duhovna Aarona, ki ima v sebi kakšno hibo, se ne bo približal in z ognjem daroval Jahevu<sup>172</sup>«.

Ta narcisistični in diskriminatorni Bog, Bog zakonodajalec, Bog izbrancev, je hkrati parcialen bog. Ženski Bog si lahko privoščiti vse anomalije, vse lahko streže njegovi nestanovit-

ni želji in »živi imaginaciji«. Kajti v klasični racionalistični antropologiji je zmožna ustvarjati (in se s tem pro-kreirati) po podobi objekta želje le ženska, zaradi česar lahko, ob reprodukcijah moškega, rojeva pošasti, spačke in druge odstoppe od tega, kar je zdaj le še povprečje, moška norma, ne pa Božja podoba.

Monstruoznost je v »fantastični« literaturi XIX. stoletja naravna lastnost človeka-stroja, a tudi osebe, ki živi po smrti. V sleherni podobi, v slehernem obredu je namreč tisto *peu-de-réalité*, o katerem govori Lacan. Oko postane organ (so)krivde, se pravi, označevalec, ko preneha biti kartezijanska dioptrična naprava, ali pa je tako vse telo, iz katerega poleg svetlobnega odboja (božje luči) emanira še nekaj, ali pa namesto podobe, se pravi, namesto odseva vidimo nekaj neposredno, nekaj, kar ni ne svetloba ne osvetljeno telo: »fluid smrti«. Vampirji, kakor je obče znano, ne odsevajo v ogledalu.

Hoffmann v *Hudičevih napojih* pripoveduje zgodbo o neznamem slikarju Francescu, ki je brzkone prototip vseh romantičnih in ekspresionističnih vampirskih zgodb: Francesco je živ mrtvec (trpeča duša, ki išče pokoj) zaradi greha, ta greh pa je ves v pogledu; za navadne smrtnike je njegov pogled pogled mrtve stvari: »Neznani slikar je vstal, strmel vame s pogledom, ki je bil hkrati pogled mrtveca in živega človeka. Molčal je: bil je tog kakor truplo; od njegovega prikazenskega pogleda so mi stali lasje pokonci, pot mi je močil čelo, od silnega strahu so trepetala vsa vlakna mojega telesa<sup>175</sup>.«

Kaj pa je Francescov greh? Na prvi pogled najbolj običajno umetniško početje: posnemanje antične umetnine. V pravem življenju je bil Francesco libertinski humanist, eden tistih slikarjev, ki »niso marali za nič drugega kakor za antično umetnost in ki so se norčevali iz vsega, kar so si moderni umetniki, vneti za krščanstvo, izmislili v njegovo slavo«. Ta »profani zanos«, ki je Francesca potiskal v »lažnivi svet legend« in zaradi katerega ni nihče tako kakor on »znan tako resnično predstaviti lascivne pohote ženskih oseb, saj se je pri slikanju barve mesa navdihal pri živih zgledih, pri antičnih kipih pa si je sposodil oblike in proporce<sup>176</sup>.«

To je bilo hudo, a še ne najhuje. Do sem bi se strinjali z Rabantovim komentarjem, češ da gre za napačno izbiro med krščanstvom in poganstvom, pri čemer je poganstvo laž, in sicer »sama laž želje, ki vse do varljivega blišča svojih bogov nosi resnico prepovedanega užitka: poganstvo je v umetnosti potlačeno krščanstva, reprezentacija pa je zastavek konflikta, katerega sled nosi podoba<sup>177</sup>.« To je greh, ki ga sankcionira večno pogubljenje, ne pa povampirjenje.

Drugače pa je, če to Francescovo zablodo vzamemo kot – nezavedno, seveda – ponovitev mita o Parisovi sodbi ali o Herakleju na razpotju: kot izbiro med vrlino in pohoto (mehkužnostjo), ki je za Hoffmannovo krščanstvo (in nemara za zbanalizirano podobo krščanstva, s katero so nas oskrbeli filozofi) izbira med Bogom Izraelovim in ženskim, lažnivo bleščečim bogom poganstva, ki sta ga humanizem XV. stoletja, nato pa še bolj kartezijanstvo potihem ustoličila kot nespolnega garanta resnice zunaj *Ratia* oziroma *Cogita*.

Tedaj tega, da je Francesco upodobil Sv. Rozaljo najprej golo, po telesu »antične Venere« in jo, premagujoč svetoskrunsko zamisel, prekril s krepostnimi oblačili, ni mogoče imeti za navadno blasfemijo. To je bilo obredno dejanje, Venerin kult, objektivna gesta, ne pa zgolj subjektov greh. Subjekt je s tem dejanjem zagrešil transgresijo, s katero je nevede in nehote priklical v življenje to paradigmo poganškega zla. Ko je svojo podobo svetnice – Venere skesan oblekel, mu že ni bilo več rešitve: da bi naslikal obraz, je moral obred dokončati s pitjem sirakuškega vina iz votline svetega Antona. Ta dopolnitev poganškega obreda, analogije tistega, ki smo ga omenjali ob mitu o Pigmalionu, je povzročila takojšen učinek: »Kakor Vezuv v divjem trušču bruha uničujoče plamene, tako se je Francescu zdelo, da mu iz srca kipijo hudourniki ognja (...) Nebeške svetnične poteze so postale čedalje jasnejše in nenadoma je Francesca pogledala s tako intenzivnim izrazom, da se je precej zrušil na tla ...« Bil je Venerin obraz. In zdaj se ponovi Gombrichova verzija Pigmalionovega mita: »prosil je Venero, naj navdihne življenje podobi, ki jo je naslikal«.

Obredna ponovitev – kakor v hasidski zgodbi o rabiju Baal Shemu – je učinkovala: v sobo je stopila ženska, v kateri »je prepoznal izvirnik svoje slike«, ženska, »ki jo je ustvaril po marmornem kipu, ki je spomin nanj našel v sebi. In skoraj ga je prevzel strah, ko je ob pogledu na sliko pomislil, da v njej odseva ta tujka«. Prislilna ponovitev obreda, ki ga je Francesco nevede izpeljal, je na svetlo zavesti privlekla potlačeno in prepovedano željo: uspešno srečanje je mogoče le prek rituala. Ta obred je rekonstituiral žensko kot Drugega (Boga), kot Gorgono-Afrodito, ki bi jo bilo mogoče brez usodnih posledic gledati le v podobi – ogledalu (v nevtralizirajoči izključitvi, odsotnosti *Unheimliche*), še bolje, v projekciji na ekran, ki odvzame stvarjem »žar življenja«. Ta Venus je le eden izmed Hoffmannovih demoničnih likov, vselej pa gre za like, ki evocirajo spoznanje, natančneje, srečanje v podobi spoznanja, in vselej se diabolična (ženska, satanska) narava te figure spoznanja razkrije v smrti.

Coppelius, iluzionist iz *Peskarja*<sup>179</sup> šele mrtev vidno, na »počrnelcem, ožganem obličju in s strašno spačenimi potezami« pokaže povezavo s hudičem; enako je s Francescovo Venero, ki je umrla pri porodu: »strahotno in predirljivo (je) zakrčila ter se skrčila, kakor da jo vlečejo močne roke ... Namesto lepega obraza z mladostnimi potezami je bila le še grda maska, nagubana, spačena, katere široko odprte oči so strmela vanj<sup>180</sup>.«

Kaj je pravzaprav bilo iluzija: lepa Venus ali Gorgonina maska? Hoffmannov sklep se zdi paradoksen; »Njena lepota je bila zgolj lažniv videz, ustvarjen s prekletimi čarodejstvi ... Francesco je zdaj vedel, s kom je živel.« Torej maska, zakrinkana v slepilo, Gorgona v Venerini podobi.

Za to, da se pokaže misterij – njegovo razodetje je zgolj smrt – je treba razkriti stroj, napravo, ki je na videz mehanizem, ki producira skrivnostne učinke. V *Hudičevih napojih* to pomeni »razdreti bedno optično škatlo« – *Wunderschrank* iz velikega racionalističnega izročila – in pokazati njeno nezadostnost. To je moment rousseaujevske pedagogike, pravi Rabant<sup>181</sup>, ki je zasnovana kot panoptikon, se pravi, kot situacija, v kateri je subjekt (vzgoje) nenehno opazovan, medtem ko je njegov pogled ujet v različna slepila, s katerimi Pedagog izdeluje učenca; Učiteljevo (Gospodarjevo) oko pa pritajeno preži na robu učenčeve zaznave<sup>182</sup>.

Morebiti pa ta umetna naprava vendarle ni zgolj past za subjektov pogled, temveč je hkrati nekaj docela drugega: stroj prisilnega ponavljanja – *Wiederholungszwang* obreda, ki hkrati s tem, da v subjekta upira svoj ravnodušni pogled, rekonstituirata realno kot naključno srečanje (naključno, ker se obred ponavlja, dokler na lepem ne sproži tega nepredvidenega in nepredvidljivega učinka): naključje ob prisili ponavljanja je diabolična (ali božanska) lastnost ženskega Boga, nemišljenega kartezijanske mašinstične anatomije. Vsemogočnost Drugega vsebuje za subjekta vselej moment presenečenja. Razdreti *Wunderschrank* še ne pomeni dokopati se do resnice, pač pa uničiti iluzijski učinek: skrivnost ne tiči v stroju – ne v optičnem ne v mehaničnem ali hidravličnem – pač pa v nečem, česar slepilo je. Ko Hoffmann v *Strojniku*<sup>183</sup> predlaga odpravo teatarske iluzije<sup>184</sup>, po našem mnenju ne gre za »brechtovsko distanciranje<sup>185</sup>«, pač pa za to, da bi iluzijo predstavil kot ambivalentno obredno formulo, ki hkrati omogoča in preprečuje srečanje: enako kot subjekt ne sme »pozabiti«, da je v gledališču, ne sme pozabiti niti, da je v božjem hramu.

Mar je učinek obreda res naključje? Mar ponavljanje že s tem, da je prisilno ponavljanje, ne izpričuje neke neotipljive navzočnosti – navzočnosti, ki je pravzaprav manko, ki je iluzija, podoba, ki pa je navzlic temu podoba nečesa, česar ni ne v subjektu ne v njej sami? To »naključje« je kaprica Drugega (spola), ki grozi z odcepitvijo, z osamosvojitvijo podobe ali stroja: s kastracijo. »Tesnoba se prenese z osebe avtomata, ki je hkrati mrtev in živ, na strojnika in na uganko njegove umetnosti<sup>186</sup>.« A Strojnik – Umetnik je figura Drugega kot smrti, je druga podoba, drug mehanizem, domnevno vedoči subjekt, subjekt-hlapec velikega Drugega, katerega skrivnost domnevno ve. Strojnik/Slikar je pravi junak Hoffmannovih pravljic: Pigmalion, ki z živo smrtjo plačuje uresničitev želje, nemogoči užitek.



lizma in empirizma. » V zvezi z naravo Leonardovega naravoslovja cf. E. Garin, »La cultura fiorentina nell'età di Leonardo» v *Medioevo e Rinascimento*; cf. s pridržki P. Duhem, *Léonard de Vinci, ceux qu'il a lu, ceux qui l'ont lu*, Pariz 1900; cf. še A. Chastel, *Art et humanisme*, 3<sup>e</sup> section: »Léonard de Vinci et le néoplatonisme«, str. 401 sq.

<sup>83</sup> Pico della Mirandola, *Heptaplus*, Proemio, ed. E. Garin, *Opera*, I, Firenze 1942, str. 192.

<sup>84</sup> M. Ficino, *Theologia platonica*, XVIII, 10, *Opera*, str. 418; cf. A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, str. 53, n. 33, str. 68.

<sup>85</sup> Cf. E. Panofsky, *Hercules am Scheidenwege*, Leipzig 1920.

<sup>86</sup> J. Sezneq, *La survivance des dieux antiques*, London, The Warburg Institute, 1939, VI, pogl.

<sup>87</sup> M. Ficino, Epistola V, *Opera*, str. 805.

<sup>88</sup> A. Chastel, *Art et humanisme*, str. 210.

<sup>89</sup> Cit. v *ibid.*, str. 414.

<sup>90</sup> *Trattato della pittura*, ed. H. Ludwig, par. 33, I, str. 68-70; G. Fumagalli, *Leonardo «omo senza lettere»* Firenze 1938, ponatis 1952, str. 47-49; o vlogi *disegna* cf. O. Benesch, »Leonardo da Vinci and Scientific Drawing«, *The American Scientist*, XXXI, 1943, str. 311-341.

<sup>91</sup> J. P. Richter, *The Literary Works . . .*, no. 3, G. Fumagalli, op. cit., str. 34; *Trattato della pittura*, H. Ludwig ed., par. 1

<sup>92</sup> Ms. v Institut de France, G. 47.2<sup>o</sup>; J. P. Richter, op. cit., no. 1151.

<sup>93</sup> *Codex Atlanticus*, 147 v<sup>o</sup> a; cit. v A. Chastel, *Art et humanisme*, str. 413.

<sup>94</sup> Cf. *Trattato della pittura*; cf. še H. Damisch, *Théorie du nuage*, Seuil, Pariz 1972, str. 49 sq.

<sup>95</sup> Cf. F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV<sup>th</sup> and early XV<sup>th</sup> centuries*, London 1947.

<sup>96</sup> V zvezi z *impresso* cf. R. Klein, *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Pariz 1970, str. 125 sq.

<sup>97</sup> Cf. A. Chastel, »Malancolia in the sonnets of Lorenzo de' Medici«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, VIII, 1945, str. 61-67.

<sup>98</sup> Cf. L. Marin, *Le portrait du Roi*, Minuit, Pariz 1981, 49 sq. in 251 sq.

<sup>99</sup> Cf. A. Chastel, »Léonard de Vinci et le néoplatonisme« v: *Art et humanisme*.

<sup>100</sup> Cf. Gombrich, *Art and Illusion*, str. 131 in M. Johnson, *Art and Scientific Thought*, London 1944, IV, pogl.

<sup>101</sup> O avtomatu - *imagu mundi* - piše Ficino v posebnem poglavju »De fabricando universi figura« v *De vita triplici*, III, 19; to poglavje nasteva vse elemente, vključno z magično vednostjo, ki jih je treba upoštevati pri tej delikatni rekonstrukciji podobe sveta, ki naj kakor sam svet zadošča sama sebi in se ravna po skrivnem načelu. Cf. A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, str. 95 in n.

<sup>102</sup> Cf. E. Garin, »Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento«, *Belfagor*, 1950, str. 657-667 in v *Medioevo e Rinascimento*.

<sup>103</sup> E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, str. 317.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Zapeljiva analogija s šibko začetno epistemično razmejitvijo med astronomijo in astrologijo, med newtonovsko fiziko in alkimijo ni pertinentna, saj se slikarstvo in mašinstvo (»tehnika«) le »od zunaj« in začasno približata kartezijanskemu racionalizmu znanosti, dejansko pa se nikoli ne otreseta svoje imaginarne (ideološke) narave, ki omogoča tako obskurantizme kakor njihovo nasprotje. Kakor je bilo v Quattrocentu - in pozneje v francoskih »klasičnih stoletjih« - slikarstvo scientificistično (od tam vrednostna povezava »znanost in umetnost«), tako je od industrijske revolucije naprej scientificistična »tehnika«: vrednostna povezava je tedaj: »znanost in tehnika«.

<sup>106</sup> M. Ficino, *Theologia platonica*, IV, 1, *Opera*, str. 124-125.

<sup>107</sup> *Ibid.*, IV, 1, *Opera*, str. 129-130; elemente »ilustrirajo« karakteristične kristalinične forme, ki sintetizirajo »antagonistična« načela (demone) v sleherni etaži: Zemlja ..... kubus ..... Pluton-Proserpina Ogenj ..... piramida (tetraeder) ..... Phaneta-Aurora Voda ..... ikosaeder ..... Ocean-Thetis Zrak ..... oktaeder ..... Jupiter-Juno

<sup>108</sup> J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti*, str. 74 in 95.

<sup>109</sup> A. Chastel, *Art et humanisme*, str. 204; cf. E. Garin, »Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento«.

<sup>110</sup> B. Pascal, *Pensées et opuscules*, ed. L. Brunswicg, Hechette, Pariz, str. 389.

<sup>111</sup> Descartes, *Cinquèmes Réponses*, Pleiades, str. 495; v slov. je fragment citiran v *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, str. 161.

<sup>112</sup> J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti*, str. 83.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Le Point*, IV, XXI, 1939, str. 14.

<sup>115</sup> S. de Caus, *Les raisons des forces mouvantes*, 1615, II, *Problème XIV*, sl. 14, cit. v J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, O. Perrin, Pariz 1969, str. 66.

<sup>116</sup> M. E. Montaigne, *Journal de voyage*, 1580, ed. L. Lantrey, Pariz 1906, str. 188; cf. še D. Heikamp, »Le merveilles de Pratinolo«, *L'Oeil*, 71, 1962, str. 16 sq.

<sup>117</sup> S. de Caus, op. cit., II, *Problème XVI*, sl. 16.

<sup>118</sup> J. Baltrušaitis, op. cit., str. 66.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> *Oeuvres de Descartes*, ed. Ch. Adam et P. Thanery, vol. XI.

<sup>121</sup> Leyden 1662; cf. *Oeuvres* (Adam & Thanery), vol. XI.

<sup>122</sup> *Oeuvres*, vol. XI, str. 130

<sup>123</sup> *Ibid.*, str. 131.

<sup>124</sup> *Ibid.*, str. 130.

<sup>125</sup> *Discours de la Méthode*, 1657.

<sup>126</sup> G. Rodis-Lewis, »Machinerie et perspectives curieuses dans leur rapport avec le cartésianisme«, *Bulletin de la Société d'Études du XVII<sup>e</sup> siècle*, 1956, str. 464.

<sup>127</sup> J. Baltrušaitis, op. cit., str. 62.

<sup>128</sup> Dioptrika je nauk o lomljeni svetlobi, medtem ko je optika nauk o svetlobnih zakonih, katoptrika pa o odboji svetlobi.

<sup>129</sup> Descartes, *Dioptrique*, *Discours premier*: »De la lumière«.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*, *Discours quatrième*: »Des sens en général«.

<sup>132</sup> *Ibid.*, *Discours sixième*: »De la vision«.

<sup>133</sup> *Ibid.*, »Des sens en général«.

<sup>134</sup> Cf. *Discours de la Méthode*, V, del.

<sup>135</sup> Cf. J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti*, str. 130.

<sup>136</sup> Cf. J. Lacan, *Le séminaire III, Les Psychoses*, str. 75-78.

<sup>137</sup> Cf. A. Chastel, »La Renaissance fantaisiste«, *L'Oeil*, sept, 1956, str. 34-41.

<sup>138</sup> Montaigne, *Essais*, I, 28, Gallimard, Pariz 1950, pogl.: »De amitié«, str. 218.

<sup>139</sup> Haguot, *Dictionnaire de la langue française du XVI<sup>e</sup> siècle*, Didier, Pariz 1925.

<sup>140</sup> S. Freud, *Traumdeutung*, VI, pogl.

<sup>141</sup> Cf. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Pariz 1961, str. 617.

<sup>142</sup> J. Derrida, »Nature, culture, écriture«, *Cahiers pour l'analyse*, 4, 1966, str. 44.

<sup>143</sup> Descartes, *Première Méditation* Pleiades, str. 269.

<sup>144</sup> Cf. Cl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Pariz 1962, str. 27-29.

<sup>145</sup> Legrand & Sluys, *Arcimboldo et les arcimboldesques*, La Nef de Paris, Bruselj 1955, str. 71.

<sup>146</sup> Cf. G. Lascaux, *Le monstre dans l'art occidental*, Kliencksieck, Pariz 1973, str. 102.

<sup>147</sup> Descartes, *Première Méditation*, Pleiades, str. 269.

<sup>148</sup> Descartes, *Les passions de l'ame*, 1. del, čl. 20-21, Pleiades, str. 705-706.

<sup>149</sup> Baltrušaitis, op. cit., str. 59.

<sup>150</sup> G. Lascaux, op. cit., str. 179.

<sup>151</sup> V zvezi s konstitucijo ženske cf. J. Lacan, *Le séminaire III*, str. 196-203; cf. še *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, str. 67 in 157; v zvezi z gospodarjevo figuro cf. *ibid.*, str. 151-153; v zvezi z bogom cf. *Le séminaire III*, V. pogl. in *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, str. 162.

<sup>152</sup> R. de Piles, *Disertations sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Chez N. Langlois, Pariz 1681, str. 33.

<sup>153</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie*, I, del, 2. pogl.

<sup>154</sup> Gre za *Triumph der Empfindsamkeit* (1778), kjer je glavni junak princ Cronaro, ki meni, da je zaljubljen v kraljico Mandadano, in si da narediti lutko po njeni podobi. Kraljica se sklene supirantno usmiliti in se postavi na lutkino mesto, princ pa spozna, da pravzaprav ljubi lutko, ne pa ženske.

<sup>155</sup> Taka lutka nastopa zlasti v nemški literaturi tega časa, dogajanje pa je vselej postavljeno v utopične ali eksotične kraje: v Italijo ali v Pariz. Italijanska imena »norih mašinistov« so še dolgo zaščitni znak tega literarnega žanra. Ob že omenjeni Goethejevi »fantaziji« cf. še Jean-Paul, *Teufels Papiere*, 1789 in *Personalien vom Bedienten und Maschiennemann*; Chapuis navaja še »saljivo zgodbo« neznanega avtorja *Madame du Bois* (Erfurt 1792), ki namesto o strojniki govori o sleparju, ki je za svoje nizkotne namene izrabil svoj izdelek, avtomat, »kip ženske iz lesa iz voska, ki naj bi bil lepši kakor najbolj očarljive dame«. Ta kip je lahko s pomočjo magnetna naredil nekaj gibov in poklonov. Nazadnje je slepar organiziral srečanje med »galanti« in »lepim angelom« ter izginil. Srečanje - katerega klavirni protagonist je bil »mlad duhovnik, ki je bil bolj zaljubljen kakor drugi« in ki je s poljubom povzročil, da je podoba razpadla - je bilo za »galante« tak pretres, da so »osramočeni pobegnili«. A. Chapuis, *Automates dans l'oeuvre d'imagination*, Ed. Du Griffon, Neuchâtel 1947, str. 66-68.

<sup>156</sup> Cf. Rabant, »L'écriture et la voix«, *Ornicar? Analytica 2* (Mélanges), 1975, str. 3.

<sup>157</sup> Cf. J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, 3. izd., Pariz in Lyon 1844.

<sup>158</sup> G. Lascaux, op. cit., str. 124-125.

<sup>159</sup> *Teufels Elixiere* iz 1814-15.

<sup>160</sup> Cf. Rabant, art. cit., str. 5.

<sup>161</sup> *Der Sandmann*.

<sup>162</sup> S. Freud, *Das Unheimliche*, 1919, III, del, 3. pogl.

<sup>163</sup> G. Bachelard, *La terre et les réveries du repos*, Corti, Pariz 1948, str. 226.

<sup>164</sup> *De picturis et imaginibus*, 1570.

<sup>165</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, P. U. F., Pariz 1955, t. I, str. 326.

<sup>166</sup> J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti*, str. 84.

<sup>167</sup> Cit. v G. Lascaux, op. cit., str. 383.

<sup>168</sup> Cf. A. Chastel, *Art et humanisme*, str. 266-267.

<sup>169</sup> G. Lascaux, op. cit., str. 163.

<sup>170</sup> Cf. S. Freud, »La feminité« v: *Nouvelles expériences sur la psychanalyse*.

<sup>171</sup> G. Lascaux, op. cit., str. 381.

<sup>172</sup> Stari Grki so odstranzjevali pohabljeni in deformirane novorojence, hkrati pa so svojo bojazan pred monstroznimi bitji »racionalizirali« tako, da so si izmislili monstrozne cloveške in živalske vrste daleč na Vzhodu, zlasti v Indiji. Cf. R. Wittkover, »Mervels on the East«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, V, str. 159; številni sodobni umetnostni zgodovinarji iščejo vir srednjeveških pošasti na Vzhodu: cf. denimo, E. Mâle, *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, A. Colin, Pariz, 1922; R. Huyghe, *L'Art et l'ame*, Flammarion, Pariz 1960. V zvezi z dejanskimi vzhodnjaškimi vplivi na antični in srednjeveški umetninarj Zahoda cf. P. Demargne, *Naissance de l'art grec*, Gallimard, Pariz 1964; *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne*, P. U. F., Pariz 1960; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. I; J. Baltrušaitis, *Art sumérien, art roman*, Leroux, Pariz 1934, in *Le Moyen Age fantastique*, A. Colin, Pariz 1955.

<sup>173</sup> Melanchton, uvod v pamflet o Oslu-Papežu, cit. v J. Baltrušaitis, *Revels et prodiges*.

<sup>174</sup> *Le gothique fantastique*, A. Colin, Pariz 1960, str. 314.

<sup>175</sup> *Levitika*, XXI, 18-21.

<sup>176</sup> *Teufels Elixiere*.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Cf. Rabant, art. cit., str. 5.

<sup>179</sup> *Teufels Elixiere*.

<sup>180</sup> *Der Sandmann*.

<sup>181</sup> *Teufels Elixiere*.

<sup>182</sup> Cf. Rabant, art. cit., str. 8; cf. tudi isti avtor, »L'illusion pédagogique«, *L'Inconscient*, VIII, 1968.

<sup>183</sup> M. Foucault, *Surveiller et punir. Histoire de la prison*, Gallimard, 1974.

<sup>184</sup> *Der Maschiennemann*.

<sup>185</sup> »Vojna pesnikom in godbenikom! Preobrnimo njihovo zlo nakano, da obdajo gledalca z varljivimi podobami in ga iztrgajo iz realnega sveta. Iz tega sledi, da morate enako, kakor se te osebe zatekajo k vsem sredstvom, da bi dosegle, da bi gledalec pozabil, da je v gledališču, z dobro kombinirano dispozicijo dekorja in strojev gledalca nenehno spominjati na to.« *Ibid.*

<sup>186</sup> Cf. Rabant, »L'écriture et la Voix«, str. 8.

<sup>187</sup> *Ibid.*, str. 9.



Harpie, V. Aldovrandi, 1642