

Pristrižena krila merkurjanskih slavčkov, kakršen je bil Wilde, so precej na gosto posejana v zgodovinskih knjigah. Padci in zlomi ljudi, ki so najboljše dni svojega življenja zapravili v tistih petnajstih minutah, kolikor je trajalo uresničenje njihovih sanj, so bili boleči. A nič manj tragična niso bila življenja tistih, ki takšnega padca zaradi neizpoljenih idealov niso nikdar doživeli. Nadarjeni pevci so v svojem sanjskem svetu nadoknadili mnoge primanjkljaje. Šilce, dve, in svet je bil za spoznanje lepši, še nekaj krepkih požirkov in pred očmi je že mrgolelo lepih muz, ki so kar same od sebe kovale hrepeneče verze. Nočna popotovanja se niso več zaključila v meglicah svežega jutra; nadaljevala so se z dopoldanskim spanjem, popoldanskim sanjarjenjem in kipečimi upi na dan, ko bodo romantične domišljajske puhlice začele rojevati oprijemljive sadove. A mokrocveteče rožce poezije v svojem šopku vedno skrivajo tudi nekaj rož zla. Za to vedno znova rada poskrbi javna morala. V prezirajočih okovih brezčasnih vrednot, ki so kot pijavka prisesane na občudovanja vredno fasado trdne družbene piramide, ni mesta za "brezčutno jecljanje in blebetanje duševno motenih", kot je nekaj tednov po obsodbi Oscarja Wilda pisal časnik *Weekly Sun*. "Kar imajo nevedneži za izbruhe navdušujoče mladostne moči in za razposajene konstruktivne vzgibe, so za vsakega posameznika, sposobnega logičnega razmišljanja, zgolj pretresi in krči utrujenih duš."

Bolehni pisuni, večni sanjači in sodobni zapraviljači čedalje bolj dragocenega časa imajo tako bore malo opraviti z logičnim, da ne rečem preračunljivim razmišljanjem varuhov obstoječih kulturnih vzorcev. Letošnjo zimo tako zelo aktualni Prešeren, svoje čase znan kot pijanec, pokvarjenec in vsemu svojemu talentu navkljub nevreden, da tepta v malomeščanstvo zagledano deželo Kranjsko, je samo eden od idealnih zgledov večnega sanjača.



Erich Neumann se je rodil leta 1905 v Berlinu. Leta 1927 je diplomiral iz filozofije, šest let kasneje pa še iz medicine. Nato je zapustil Nemčijo in se do leta 1936 izpopolnjeval pri C. G. Jungu. Bil je eden njegovih vidnejših učencev in sodelavcev. Potem se je za stalno naselil v Tel Avivu, kjer je kot analitični psiholog deloval do svoje smrti leta 1960. V svojih delih se je ukvarjal predvsem s teorijo ženskega razvoja in ustvarjalnim razvojem človeške zavesti ter s psihologijo kulture in možnostmi "kulturne terapije" na podlagi globinske psihologije. Njegova najbolj znana dela so *Velika mati*, *Amor in Psiha*, *Globinska psihologija in nova etika* ter *Umetnost in ustvarjalno nezavedno*, iz katerega objavljamo serijo odlomkov.

ERICH NEUMANN

## Umetnost in ustvarjalno nezavedno

1.

### Leonardo da Vinci in arhetip matere

Pri vsakem poskusu, da bi se približali osebnosti Leonarda da Vincija, je dobro imeti v mislih besede Jakoba Burckhardta: "Sijajnosti Leonardove narave ne moremo doumeti drugače kot v zabrisani in daljni podobi."<sup>1</sup> In vendar nam bo ta silovita osebnost, veliki umetnik in znanstvenik v enem, vselej predstavljala izziv: Katera je bila tista skrivnostna sila, ki je omogočila takšen fenomen?

Ne Leonardovi znanstveni interesi ne njegova mnogostranskost niso bili nekaj edinstvenega v dobi renesanse, ko so svet odkrivali na novo; a celo v primerjavi z mnogostranskim Leonardom Battisto Albertijem je bil Leonardo da Vinci "kot dovršitelj proti začetniku, kot mojster proti diletantu", kot se je izrazil Burckhardt.<sup>2</sup> A čeprav je pisal o umetnosti, zraven pa prihajal do temeljnih uvidov v naravo znanosti in eksperimentiranja, čeprav je odkrival pomembne zakone mehanike in hidravlike, geologije in paleontologije, čeprav mu lahko pripišemo, da je kot inženir predvidel odkritje letala in podmornice, in čeprav je ne le preučeval anatomijo in fiziologijo človekovega telesa, temveč je s svojo primerjalno anatomijo človeka in živali kot eden prvih mislecev doumel enotnost organskega razvoja, nas bolj od vseh teh impresivnih osebnih

<sup>1</sup> Jakob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, str. 87. [Za podrobno bibliografijo glej Seznam citiranih del.]

<sup>2</sup> Prav tam, str. 87.

dosežkov, ki so bili v stoletjih vsi preseženi, fascinira neprekosljiva individualnost Leonarda kot človeka, individualnost, ki sega v polje človeške eksistence, ki je nadčasovna in, v optiki človekovega načina merjenja, večna.

Leonardo nas kot zahodni fenomen fascinira na precej podoben način kot Goethe, in to prav zato, ker se pri obeh srečamo z močno težnjo po življenju v smislu individuacije in celovitosti, za kar se zdi, da je v skladu z intimnimi hotenji zahodnega človeka.

Zahvalo za prve osnovne poskuse razumevanja Leonarda s pomočjo globinske psihologije dolgujemo Sigmundu Freudu, ki se je v svojem esaju *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* iz leta 1910 lotil nekaterih bistvenih problemov Leonardove duševnosti. V pričujočem delu bomo uporabili drugačen pristop, pristop, ki temelji na analitični psihologiji C. G. Junga, ki v nasprotju s Freudovo osebno psihologijo izhaja iz transpersonalnih, arhetipskih dejavnikov.

V nasprotju s Freudom, ki skuša Leonardovo psiho izpeljati iz osebnih dogodkov iz njegovega otroštva – se pravi, iz materinskega kompleksa kot posledice družinskih okoliščin –, vidimo pri Leonardu temeljni, a ne patološki fenomen v prevladi arhetipa matere kot nadosebne podobe matere v ustvarjalnem človeku. V tej zvezi je očitno, da je Freud, brez dvoma nezavedno, Leonardove družinske okoliščine pačil na način, ki je ustrezal njegovi teoriji, toda po drugi strani je v isti študiji prodril do transpersonalnih procesov v podstati Leonardovega razvoja in razširil "osnovo svoje analize s pomočjo primerjalne analize zgodovinskega materiala".<sup>3</sup> Vendar pa iz tega ni izpeljeval nikakršnih zaključkov.

Leonardo je bil rojen leta 1452 kot nezakonski sin notarja, Sera Piera da Vinci, in kmečkega dekleta "iz dobre družine".<sup>4</sup> Freudova osebna izpeljava Leonardove psihe temelji na predpostavki, da je Leonardo prva (po Freudovem mnenju odločilna) leta svojega življenja preživel kot otrok brez očeta s svojo materjo Caterino.<sup>5</sup> Toda dejstva govorijo nekoliko drugače. "Po letu 1452 se je Piero poročil svojemu stanu primerno, kmalu zatem pa tudi Caterina."<sup>6</sup> Mali Leonardo je odraščal ob očetu in mačehi v hiši svojega deda, kjer je vsa družina skupaj živela leta 1457.<sup>7</sup> Ker so se Leonardovemu očetu zakonski otroci rodili šele leta 1472, v njegovem tretjem zakonu, je Leonardo živel kot edinec s svojo babico in dvema zaporednima mačehama, ki nista imeli lastnih otrok. O srečanjih s pravo materjo ne vemo ničesar. V vsakem primeru so bile njegove družinske okoliščine dovolj zapletene, da so lahko služile za osnovo vsem mogočim nasprotujočim si psihološkim konstruktom.

<sup>3</sup> C. G. Jung, *Symbols of Transformation*, par. 3.

<sup>4</sup> Marie Herzfeld (ur.), *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet.*

<sup>5</sup> Freud, *Leonardo da Vinci* (Stand. iz.), str. 91.

<sup>6</sup> Herzfeld, uvod.

<sup>7</sup> Slučajno imamo dokumentirane dokaze o njegovem družinskem življenju za leto 1457, kar pa seveda ne pomeni, da so Leonarda vzeli v družino le za tisti čas, kot predpostavlja Freud (str. 91).

Vse psihološke izpeljave, do katerih je prišel Freud na podlagi napačnega personalističnega pristopa, so s tem razveljavljene, toda za Freuda se zadeva ne konča pri njih; Leonardov spomin iz otroštva kot nesporen dokument o njegovi psihični realnosti se je na izjemno prediren način vdela v širše temelje njegovega dela. Ta spomin, tako imenovano "fantazijo o jastrebu", je mogoče najti med Leonardovimi zapiski o letu ptic, posebej jastrebcev. Takole pravijo: "Kaže, da mi je bilo od nekdaj usojeno, da se intenzivno ukvarjam z jastrebi; kajti zdi se mi, da v enem svojih najzgodnejših spominov, ki si ga lahko priključim iz otroštva, ležim v zibki, name se spusti jastreb, mi s svojim repom odpre usta in mi z njim še večkrat zadene ob ustnice."<sup>8</sup>

Prav osupljivo je, da je tako kritičen mož, kot je bil Leonardo, ta spomin zabeležil kot nekaj tako popolnoma samoumevnega; nobenega sledu o pridržku, ki ga je Freud brez obotavljanja privzel v zvezi s "fantazijo o jastrebu". Prav dejstvo, da Leonardo kljub kritičnemu "mi parea" ("zdi se mi") o tem dogodku govori kot o dejanskem spominu iz otroštva, nazorno priča o psihični realnosti tega izkustva. Otrok – manjši ko je, bolj intenzivno se to kaže – živi v predosebnostnem svetu, v svetu, ki je bistveno pogojen z arhetipi in katerega enotnost še ni razcepljena na zunanjo fizično in notranjo psihično realnost, ki sta značilni za razvito zavest. Zato ima vse, kar se zgodi njegovi še nerazviti osebnosti, numinozen, mitičen značaj ter usoden pomen v smislu božjega posega.<sup>9</sup> Leonardov "naivni", nepremišljeni zapis v tem smislu kaže, da ima njegov spomin opraviti s temeljnim dogodkom, osrednjim motivom njegove eksistence; če ga zmoremo razumeti, bomo prišli do skritega, a odločilnega vidika njegovega življenja.

Toda preden se spustimo v interpretacijo same fantazije in njenega pomena za Leonarda v Freudovi oziroma naši optiki, moramo spregovoriti nekaj besed o Freudovi tako imenovani "napaki". Nekateri avtorji<sup>10</sup> v zadnjem času poudarjajo, da ptič, ki ga omenja Leonardo, *nibio* oziroma *nibbio*, ni bil jastreb, ampak otroški zmaj. In tu se zastavlja vprašanje: V kakšni meri to ruši temelje Freudove študije, pa tudi naše, ki delno temelji na njej?

Freudova "napaka", ki je v tem, da ptiča razume kot jastreba, ga pripelje do pomena matere, ki ga je imel jastreb v Egiptu; simbolična enačba *jastreb = mati* mu služi kot osnova za razumevanje Leonardove otroške fantazije, za neutemeljeno teorijo o Leonardovem odnosu do prave matere ter za razlago

<sup>8</sup> "Questo scriver si distintamente del nibio [v dobesednem prevodu "rjavi škarnik" (*Milvus Milvus*) in ne "jastreb", kot navaja Freud – op. prev.] par che sia mio destino, perchè nella mia prima recordatione della mia infanta e' mi parea che, essendo io in culla, che un nibio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra." Codex Atlanticus, mapa 656; Freud, str. 82.

<sup>9</sup> Prim. Rudolf Otto, "Spontanes Erwachen des sensus nimiris", in otroške spomine Ernsta Barlacha v delu *Ein selbsterzähltes Leben*.

<sup>10</sup> Irma A. Richter (ur.), v opombi k delu *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci* (1952), str. 286; Ernst Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*, zvezek II (1955), str. 390; James Strachey, uredniška beseda (editorial note) k Freudu, zvezek XI (1957), od str. 59 naprej.



Leonardovega razvoja skozi fiksacijo na mater. "Zdi se, da fantazija in mit," piše Strachey, sposobni urednik Freudovih del, "nista v nikakršni neposredni medsebojni povezavi."<sup>11</sup> Ne glede na to pa bralca svari pred morebitnim vzgibom, "da bi celotno študijo zavrnil kot ničvredno".<sup>12</sup>

Kot bomo lahko videli, Freudova "napaka" za njegovo študijo nikakor ni tako pogubna, kot je morda videti na prvi pogled, in še manj za našo. Ravno nasprotno, naša kritika Freudove študije in poskus, da bi s transpersonalno interpretacijo nadomestili Freudovo osebnostno izpeljavo Leonardove fantazije iz njegovega odnosa do prave matere, z odkritjem te napake pravzaprav dobivata svojo potrditev. Celo v primeru, da ptič ni bil jastreb, da torej ni bil ptič z mitološko osnovanim pomenom matere, ampak neki povsem drug ptič, je osnovni element Leonardove fantazije, namreč gibanje ptičevega repa med dojenčkovimi ustnicami, ohranjen.

Ptiči so na splošno simboli duha in duše. Simbol ptiča je lahko moški ali ženski; ko se nam prikaže, ne vemo ničesar o njegovem spolu, razen v primeru ptičev s točno določenim simbolnim spolom, na primer moškim pri orlu ali ženskimi pri jastrebu.

Toda pravi temelj za kakršno koli interpretacijo je ptičevo početje znotraj Leonardove otroške fantazije. V povezavi z detetom, ki leži v zibki, je ptičev rep v prvi vrsti simbol materinskih prsi; hkrati ga je Freud pravilno interpretiral tudi kot moški spolni organ. Iz te osnovne konstelacije, porojene iz otroškega spomina, je skušal izpeljati tako osebni materinski kompleks pri Leonardu, kot otroku brez očeta, kot njegovo pasivno homoseksualno nagnjenje v ljubezenskem življenju. Obe izpeljavi sta napačni in potrebni korekcije, kajti "fantazija o jastrebu" je transpersonalna, arhetipska konstelacija, in ne nekaj, kar bi bilo mogoče izpeljevati osebno iz Leonardove družinske zgodbe.

V situaciji, ko dete pije pri materinih prsah, mati vselej predstavlja tudi uroborično oziroma moško-žensko veličino matere v odnosu do otroka, ki ga nosi, hrani in ščiti. Njene prsi kot vir življenja v tej funkciji – kot nam lahko nazorno pokažejo na primer primitivne skulpture – pogosto postanejo falični simboli, v odnosu do katerih otrok privzame držo do sprejemanja in spočenjavanja. To je človekova temeljna situacija, ki nima na sebi ničesar perverznega ali abnormalnega; otrok, pa naj bo ženskega ali moškega spola, je v tej situaciji ženski in spočenjajoč, mati pa moška in oplajajoča. Nadosebni značaj tega doživetja se pri Leonardu jasno kaže v dejstvu, da je v svojem spominu lastno mater pomenljivo zamenjal s simbolom ptiča.

Entotnost takšne vrste imenujemo uroborično, ker je uroboros, v krog zvita kača, ki žre svoj lastni rep, simbol Velikega kroga, vrtečega se, oplajajočega in porajajočega, moškega in ženskega obenem.<sup>13</sup> Uroboros, ki ga v egipčanskem

<sup>11</sup> Prav tam, str. 62.

<sup>12</sup> Prav tam, str. 61.

<sup>13</sup> Glej *Origins and History of Consciousness*, str. 8–13.

hieroglifu interpretirajo kot univerzum,<sup>14</sup> zaobjema nebo, vodo, zemljo in zvezde, torej vse elemente, prav tako pa tudi starost in ponoven začetek; v alkimiji je še vedno simbol prvobitne enotnosti, ki vsebuje nasprotja. Prav zaradi tega je uroboros tako izjemno pripraven simbol za ponazoritev zgodnjega psihičnega stanja, v katerem zavest še ni ločena od nezavednega, pa tudi vseh odločilnih psihičnih posledic takšnega stanja za odnos ega do nezavednega in človeka do sveta.

Torej, četudi ptič iz Leonardove otroške fantazije ni ravno jastreb, temveč neki drug ptič, še vedno ostaja simbol uroborične Velike matere, s katero moramo povezati ne le žensko simboliko doječih prsi, temveč tudi moško simboliko oplajajočega falosa. Podoba uroborične matere torej ne izhaja iz napačnega pojmovanja malega dečka v zvezi z materinimi genitalijami, temveč je simbolična predstava arhetipskega Ženskega kot ustvarjalnega vira življenja, ki živi v nezavednem vsakega človeškega bitja, neodvisno od njegovega spola.

Na tem mestu se moramo nekoliko spustiti v podrobnosti v zvezi z arhetipom materinskega otroškega-zmaja-jastreba. Kot je pokazal Jung, se takšni arhetipi lahko pojavijo spontano, torej neodvisno od kakršnega koli zgodovinskega ali arheološkega znanja, v sanjah in fantazijah modernega človeka.<sup>15</sup> Pri prvotnem, primitivnem človeštvu, ki mu je bila povezava med spolnostjo in rojstvom otrok še neznanka, je žensko – kot nam še zdaj kaže totemizem s svojim pojmovanjem o izvoru iz živali, rastlin in elementov – oplodil transpersonalni moški princip v obliki duha ali božanstva, prednika ali vetra, in ne dejanski moški kot oseba. V tem smislu je bila ženska "avtonomna", bila je devica, ki ni bila odvisna od telesnega moškega. Božansko je spočela, bila je božanska tvorka življenja, oče in mati v enem.

Najočitnejše predstavnice arhetipa Velike matere so velike egipčanske boginje, katerih glavni simbol je bil jastreb, s katerim Freud "po pomoti" zamenja "bolj neškodljivega" ptiča iz Leonardove fantazije. "Spodrsrljaj" moža, tako natančnega, kot je bil Freud, je po vsej verjetnosti mogoče pripisati njegovi preokupiranosti z Leonardovo fantazijo, ki je kljub njegovemu osebnotnemu pogledu in interpretaciji očitno aktivirala arhetipsko podobo Velike matere v njem samem.<sup>16</sup> V podporo tej trditvi je mogoče pripomniti, da je Freud arheološki in arhetipski material za to študijo, ki jo je – neobičajno zanj – najprej objavil anonimno, tudi črpal na način, ki je bil zanj precej nenavaden. Poudarjal je, da je bila boginja jastreb Mut, ki je identična z Nektet, v Egiptu pogosto prikazana falično.<sup>17</sup> Androgina boginja Velika mati, opremljena s falosom in včasih brado, je po vsem svetu razširjen arhetip, ki simbolizira enotnost

<sup>14</sup> George Boas (prev. in ur.), *The Hieroglyphics of Horapollo*, str. 57.

<sup>15</sup> Prim. dela Junga in njegovih privržencev o spontanem pojavu arhetipov pri otrocih, normalnih osebah, psihopatih in duševno prizadetih.

<sup>16</sup> Nikakršnega nasprotja ni med to možnostjo in Stracheyjevo razlago, da je Freud v mnogih nemških virih besedo "nibio" našel prevedeno kot "Geier" (jastreb).

<sup>17</sup> Lanzone, *Dizionario di mitologia egizia*, Pls. CXXXVI–CXXXVIII.

stvarjenja pri prvobitni stvarnici, "partenogenetični" matriarhalni Boginji materi, ki je bila na začetku. Ta temeljni pogled na matriarhalno psihologijo, katerega pomembnost znova in znova poudarjamo,<sup>18</sup> se je v Egiptu izrazil v prepričanju, da jastrebi – vsi naj bi bili ženskega spola – spočenjajo iz vetra.

Nekbet, boginja jastreb z belo krono, vrhovna boginja Zgornjega Egipta, je predstavnica starodavnega matriarhalnega sloja. Bila je kraljeva mati, celo v poznem obdobju je zaščitniško lebdela nad njegovo glavo, kraljčina oglavnica z jastrebom pa je izkazovala njen starodavni položaj. Besedo mati so v Egiptu zapisovali z znakom jastreba, ki je simbol boginje Mut, izvirne Velike matere. Ker se jastreb hrani s trupli, je boginja jastreb Strašna mati, ki nazaj vase golta mrtve; kot "tista z razprtimi krili" je zaščitni simbol neba ter boginja plodnosti in hrane, ki iz svoje materinske nočne teme poraja svetlobo – sonce, luno in zvezde. Boginjo jastreba so Grki zato imenovali Eileithyia, ki jo izenačujemo z Boginjo materjo, ki pomaga pri rojstvu otrok – torej z likom, ki je vsebovan v predhelenistični kretske Boginji materi, maloazijski Artemidi z mnogimi dojkami ter Heri in Demetri iz elevzinskih misterijev. Boginja mati ter kraljica, ki jo je utelešala, sta vladali nad življenjem, plodnostjo, nebom in zemljo. Egipčanski kralj, njen sin, sam o sebi značilno pravi: Izviram "iz dveh mater, iz dolgolasega jastreba bujnih prsi, gori na gori Sehseh; naj položi svoje prsi v moja usta in me nikoli ne odstavi."<sup>19</sup> "Nikoli odstavljeni", odraščajoči kralj je upodobljen sedeč v naročju Boginje matere – Mut, Hator ali Izide –, ki mu daje piti iz dojk. In prav ta simbolika je za naš kontekst odločilnega pomena.

Boginja jastreb je boginja dežja, ki ji iz rodovitnih prsi, kot na primer pri egipčanski Nut, teče oplajajoči dež, ki napaja moško zemljo, tako kot Izida doji kralja Hora. Kot Velika boginja je moško-ženska: hkrati je tista, ki plodi, in tista, ki nosi otroka.

Prav zato so boginjo jastreba Nekbet častili kot "obliko prvotnega brezna", iz katerega "se je porodila svetloba".<sup>20</sup> Ime ji je bilo "oče vseh očetov, mati vseh mater, ki obstaja od začetka in je stvarnica sveta".

Na ozadju teh arhetipskih odnosov je ptič iz Leonardove otroške fantazije, če ga jemljemo v njegovi ustvarjalno-uroborični enotnosti prsate matere in faličnega očeta, v simboličnem smislu še vedno "jastreb", čeprav mu Leonardo pravi nibio. Kajti le če prodremo v simbolični, arhetipski pomen fantazije, lahko razumemo ptiča in njegovo početje. Ne glede na to, ali Leonardovo reminiscenco povzamemo po Freudu in jo imenujemo fantazija, ali pa po kom drugem in jo imenujemo sanje, je govora o simboličnem dejanju s področja psihe in ne o fizični aktivnosti primerka živalske vrste na geografsko določljivi lokaciji.

<sup>18</sup> Cf. moje delo *Zur Psychologie des Weiblichen*, zvezek esejev na to temo.

<sup>19</sup> Kurt Hinrich Sethe (ur.), *Die alt-ägyptischen Pyramidentexte*, Pir. 1116/19.

<sup>20</sup> E. A. W. Budge, *The Gods of the Egyptians*, Vol. I, str. 440. Tb vodno brezno je nebeška voda nočnega morja v njegovi enotnosti z zgornjim in spodnjim svetom, o čemer bo govor drugje.



Iz tega razloga smo povsem upravičeni obdržati izraz jastreb, ki ga je Freud izbral "pomotoma"; njegova izostrena intuicija je namreč ravno skozi ta "spodrseljaj" prodrla v samo jedro zadeve, pa čeprav je ni ne popolnoma razumel ne interpretiral. Nobena znana vrsta ptice, noben "otroški zmaj" ali "jastreb" ni urobričen in se ne obnaša tako kot Leonardov ptič. Popolnoma logično pa je takšno vedenje za "jastreba", ki je kot simbol urobrične Matere živel tako v psihi Egipčanov kot Leonarda<sup>21</sup> – pa tudi v Freudovi.

Simbolika ptiča in njegovih moško-faličnih sestavin poudarja duhovni aspekt tega arhetipa v nasprotju z njegovim zemeljskim aspektom. V Egiptu poznamo hranilno nebeško kravo, ki je prav tako simbol doječe Velike matere. Vendar pa je v paradoksalni simboliki "jastreba bujnih dojk" poudarek na nebeški naravi ptiča, ki s svojimi krili ščiti zemljo. Ptič-nebo-veter pa so arhetipski simboli duha, značilni tudi za arhetip očeta. Zgoraj in spodaj, nebo in zemlja sta vsebovana v enotnosti oče-mati pri uroboru in urobrični Materi. Duhovna narava te Matere se izraža s simbolom ptiča – tako kot se njen zemeljski značaj izraža s simbolom kače. Sodbo o tem, da ptič iz Leonardove otroške fantazije ni v zvezi z očetom, temveč z urobrično Veliko materjo, lahko utemeljujemo z dejstvom, da se je pojavil v najzgodnejšem obdobju človeškega življenja, otroku v zibki, torej v fazi Matere z doječimi ali faličnimi prsmi. Pri starejšem otroku bi imela podobna izkušnja ptiča, na primer Zevsovega orla, ki posili Ganimedea, popolnoma drugačen pomen.

Prav gotovo pa tudi "otroški zmaj" narekuje novo korekcijo Freudove študije. Vsebina te korekcije še močneje izpostavlja nemožnost osebnotne interpretacije, torej interpretacije na osnovi Leonardove družinske zgodbe in odnosa do njegove dejanske matere. Transpersonalna, arhetipska interpretacija Leonarda in ustvarjalnega procesa na splošno dobi s tem svojo potrditev, še več, izkaže se, da jo je treba še poglobiti. Z odkritjem Freudove "napake" (v zvezi s katero smo Freudu deloma sledili) se je pokazalo za potrebno, da znova osvetlimo urobrično naravo Leonardove "matere jastreba".

Na tem mestu se ne moremo ukvarjati s celotnim spektrom pomenov, ki jih ima arhetipsko Žensko za človeštvo,<sup>22</sup> moramo pa jih vsaj nekoliko osvetliti. Arhetipsko Žensko se pojavlja tako v smislu vseporajajočega aspekta narave kot ustvarjalnega vira nezavednega, iz katerega se je skozi človeško zgodovino rodila zavest in od koder neprestano, v vseh obdobjih in pri slehernem človeku izhajajo nove in nove psihične vsebine, ki razširjajo, intenzivirajo in bogatijo življenje posameznika in skupnosti. V tem smislu ima molitev k Boginji materi: "Naj položi svoje prsi v moja usta in me nikoli ne odstavi," težo za vse ljudi, še posebej pa za ustvarjalne.

<sup>21</sup> Ta fenomen morda daje odgovor na še eno "uganko", s katero se bomo poukvarjali v nadaljevanju, namreč z "uganko-sliko" jastreba, ki jo je odkril Pfister na eni od Leonardovih slik.

<sup>22</sup> Prim. moje delo *Great Mother*.

Kljub vsemu pa ostaja vprašanje: V primerih, ko je arhetipska podoba dominantna, kdaj imamo opraviti z materinskim kompleksom, torej patološko, "infantilno" fiksacijo na mater, ki onemogoča življenje, še posebej moškemu, kdaj pa gre za legitimno in pristno arhetipsko situacijo? V tej skici, posvečeni Leonardu, imamo prostora le za to, da nakažemo določene navezave, ki bodo podrobneje obravnavane drugje.



Z razvojem zavesti se moško-ženski uroboros preoblikuje v Prve starše. V matriarhalni fazi zgodovine človeštva oziroma otrokovega razvoja, ko je nezavedno prevladujoče, se Prvi starši vzpostavijo v smislu uroborične Device matere, združene z nevidnim Duhom očetom, ki je kot očetovski uroboros brezimno transpersonalno duhovno bitje.<sup>23</sup> Normalen razvoj privede do sekundarne personalizacije kot procesa demitizacije, pri čemer pride do projekcije arhetipsko mitoloških podob na osebe iz družine ali bližnje okolice ter doživljanja skozi njih. Ta proces vodi k oblikovanju normalne osebnosti in "normalnega" odnosa do zunanjega sveta. Arhetipi se postopoma prenesejo v "kulturni kanon", ki ga priznava določena skupnost, posameznik pa se prilagodi na normalno življenje. Arhetipska napetost med Duhom očetom in Devico materjo se z razvojem zmanjša na napetost med zavestjo, ki v obliki patriarhalnega sveta prihaja kot nasledstvo Duha očeta, ter podzavestjo, ki postane živo utelešenje Velike matere. Normalni razvoj Zahoda, ki mu prav zato pravimo patriarhalni, vodi k prevladi zavesti oziroma arhetipa očeta ter k znatnemu tlačenju in zadrževanju nezavednega s pripadajočim arhetipom matere. Pri ustvarjalnem človeku – in v precejšnji meri pri nevrotiku – pa zmanjšanje arhetipske tenzije med Prvimi starši ni mogoče ali pa je omejeno.

Pri ustvarjalnem človeku se nam prevlada arhetipskega razkriva v skladu z njegovo ustvarjalno naravo; pri bolniku pa naletimo na motnjo normalnega razvoja zavesti, ki je deloma posledica razmerij v družini, deloma pa resničnih otroških doživljanj – če se dejavniki bolezni ne pojavijo na kasnejših stopnjah razvoja.

Pri ustvarjalnem človeku, ki je že po naravi odvisen od svoje dovtetnosti za ustvarjalno nezavedno, se posledice poudarjenosti arhetipa v določeni meri kažejo v odklonu od tako imenovanega normalnega človekovega razvoja. Nevrotika, pri katerem imamo opraviti z nekako podobnim stanjem, nam na tem mestu ni potrebno obravnavati. V življenju ustvarjalnega človeka je poudarek vselej na transpersonalnih dejavnikih, kar pomeni, da je doživljanje arhetipskega dejavnika tako prevladujoče, da postane ustvarjalni človek v izjemnih primerih tako rekoč nesposoben osebnih odnosov. Pa tudi v primerih, ko ohrani sposobnost človeških stikov in odnosov, lahko asimilira arhetipske projekcije in hkrati priznava človeško omejenost sočloveka le za ceno neizbežnega konflikta. To je tudi razlog, zakaj imajo mnogi umetniki, tudi najbolj nadarjeni med njimi, tako intenzivne duhovne povezave z "daljno ljubeznijo", odnose prek pisem, povezave z neznanim, mrtvimi itd.

Človekova "ženska komponenta" je pri normalnem razvoju v veliki meri potlačena in prispeva k vzpostavitvi anime<sup>24</sup> v nezavednem, kar ob projekciji na žensko omogoči stik z njo. Pri ustvarjalnem človeku pa je ta proces nepopoln. Ustvarjalni človek že po svoji naravi ostaja v veliki meri biseksualen, ohranjena ženska komponenta pa se kaže v njegovi povečani dovtetnosti, senzibilnosti in

<sup>23</sup> Glej moje delo *Origins and History*, str. 18.

<sup>24</sup> Jung, "The relations between the Ego and the Unconscious".

večjem poudarku na matriarhalni zavesti<sup>25</sup> v njegovem življenju, kar se izraža v notranjem procesu porajanja in oblikovanja, ki bistveno pogojuje njegovo ustvarjalnost.

Anima se pri njem ne oblikuje na enak način kot pri normalnem človeku. Kot smo pokazali na nekem drugem mestu, je patriarhalni, moški razvoj zavesti tisti, ki pogojuje vzpostavitev lika anime in njenega razločevanja od arhetipa matere.<sup>26</sup> Pri ustvarjalnem človeku se to razločevanje ne vzpostavi v celoti; manjka mu potrebne enostranskosti, ki kaže na identifikacijo ega z zgolj moško zavestjo, saj ostaja bolj otroški in bolj ženstven kot normalni človek. Prevlada arhetipskega sveta Velike matere pri ustvarjalnem človeku in njegova odvisnost od "bujnih dojk" sta tako močni, da nikoli ni sposoben "uboja matere", potrebnega za osvoboditev anime. Zato je ustvarjalni človek – razen s svojimi največjimi predstavniki – po navadi manj človek kot ustvarjalec. V natančno takšni meri, kot je sposoben asimilirati in izoblikovati vsebine nezavednega, ki jih primanjkuje v njegovi skupnosti, je nesposoben razviti samega sebe kot posameznika v odnosu do skupnosti.<sup>27</sup> Tako kot normalni človek svojo prilagoditev na življenje v zahodni civilizaciji v precejšnji meri plačuje z izgubo ustvarjalnosti, tako ustvarjalni človek, ki je prilagojen zahtevam nezavednega sveta, svojo ustvarjalnost plačuje z osamljenostjo kot izrazom relativnega pomanjkanja prilagoditve na življenje v skupnosti. Seveda pa ta opis velja le za skrajni poziciji, med katerima je možnih neskončno število prehajanj in odtenkov.

V vsakem primeru pri ustvarjalnem človeku v veliki meri prihaja do fiksacije na matriarhalno stopnjo psihe; tako kot egipčanski kralji se doživlja v smislu arhetipskega herojskega, "nikoli odstavljenega" sina Device matere. Tako je Leonardo kot "otrok jastreba" tipičen herojski sin, ki izpolnjuje arhetipski kanon herojskega rojstva, o katerem smo obširneje razpravljali drugje.

"Dejstvo, da ima heroj dva očeta in dve materi, je osrednja značilnost kanona o herojskem mitu. Poleg dejanskega očeta se pojavlja še neki 'višji', recimo temu arhetipski lik očeta, in prav tako se poleg dejanske matere pojavlja tudi lik arhetipske ..."

"Kot poudarja in obsežno pojasnjuje A. Jeremias,<sup>28</sup> je bistvo mitološkega kanona herojskega odrešenika v tem, da je brez očeta ali matere, da je eden od njegovih staršev nemalokrat božanstvo in da je herojeva mati pogosto kar sama Boginja mati ali pa je vsaj zaobljubljena bogu."<sup>29</sup>

Leonardova ptičja mati je sama Boginja mati; je "zaobljubljena bogu", obdana z "vetrom", enim od arhetipskih simbolov Duha očeta, hkrati pa je falična, urobrična Mati, ki sama spočenja in rojeva samo sebe. V tem smislu

<sup>25</sup> Glej moje delo *Psychologie des Weiblichen*.

<sup>26</sup> Glej moje delo *Origins and History*, str. 198.

<sup>27</sup> Glej naslednji esej v tem zvezku.

<sup>28</sup> *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, od str. 205 naprej.

<sup>29</sup> Glej moje delo *Origins and History*, str. 132–133.



je imel Leonardo, tako kot vsi heroji, "dve" materi, samega sebe pa ni doživljal kot sina svojega dejanskega očeta, temveč kot sina "neznanega" očeta, če ni bil kar "brez očeta".<sup>30</sup>

Povezava z Veliko materjo determinira herojevo otroštvo in mladost; v tem obdobju živi kot sin-ljubimec v varnem okrilju Materine popolne predanosti in hkrati pod pretnjo njene prevlade. V psihološkem smislu to pomeni, da razvoj in razgrinjanje herojevega zavestnega ega ter njegove osebnosti v veliki meri vodijo procesi, pri katerih igra nezavedno pomembnejšo vlogo od ega.

V toku patriarhalnega razvoja zavesti se vez z Veliko materjo pretrga in po boju z zmajem se heroj ponovno rodi v odnos z Duhom očetom; s tem izpolni svojo mitološko vlogo dvakrat rojenega človeka.

Boj z zmajem ter "zakol staršev" pomenita, da je presežena "mati" kot simbol nezavednega, ki sina močno drži v kolektivnem svetu nagonov; pomenita tudi preseganje "očeta", simbola kolektivnih vrednot in tradicije nekega obdobja. Šele po tej zmagi doseže heroj svoj lastni novi svet, svet individualnega poslanstva, v katerem lika uroboričnih staršev kot arhetipov matere in očeta zadobita novo podobo. Nič več nista sovražni, omejujoči sili, ampak tovariša, ki blagoslavljata življenje in delo svojega herojskega sina.

Veliki posameznik, ustvarjalni človek, mora po poti, ki jo določajo arhetipi, potovati na način, ki ustreza njegovi individualnosti, času, v katerem živi, ter poslanstvu, ki ga ima. Izraza "heroj" in "boj z zmajem" se nanašata na eno vrsto življenjske poti, vendar pa lahko drugačna oblika razvoja Velikega posameznika ubere tudi drugačno pot.

Ena skupina Velikih posameznikov z dramatično življenjsko potjo gre po poti heroja. Samo pomislimo na Michelangela ali Beethovna. Obstajajo pa tudi druge življenjske poti, ki se oblikujejo v počasnem razvoju, s postopno notranjo rastjo. Čeprav v takšnem razvoju ne manjka dramatičnih kriz in obdobj, dobimo vtis, da gre, kot na primer pri Goetheju, bolj za enakomerno, skoraj neopazno vodenost kot pa za zavestno herojsko dejanje.<sup>31</sup> Prvi tip razvoja se ujema s patriarhalnim razvojem in kljubovanjem Veliki materi; heroji, ki so ponovno rojeni v boju z zmajem, se dokažejo kot sinovi Duha očeta. Drugi tip herojskega razvoja pa je očitno bolj matriarhalen, torej bližji materinskemu arhetipu.

V obeh primerih se na začetku razvoja pojavlja mitološka konstelacija herojevega rojstva ter otroške, mladostniške navezanosti na Veliko boginjo mater. Patriarhalni heroji zapustijo Veliko mater in v uporabi proti njej se morajo dokazati za sinove Duha očeta, medtem ko v življenju matriarhalnih herojev ves čas prevladuje Mati, tako da nikoli v celoti ne zapustijo zavetja njenih duhovnih kril.

<sup>30</sup> Kot vemo, lahko človekovo otroško predstavo o tem, da je "pastorek" in ne dejanski otrok svojega očeta ali matere, srečamo pri mnogih nevrotikih, pa ne le pri njih.

<sup>31</sup> Na tem mestu se nehote spomnimo Schillerjevega razlikovanja med "naivnim" in "sentimentalnim" pisanjem v delu *Über naive und sentimentale Dichtung*, čeprav ga v tej zvezi ne moremo reducirati na nasprotujoče si vedenjske tipe, ki jih je Jung razvil v delu *Psihološki tipi*.

Čeprav se nam prevlada transpersonalnega arhetipskega sveta razodeva pri vseh Velikih posameznikih, pa za njihov življenjski razvoj pomeni precejšnjo razliko, če po ločitvi Prvih staršev ostane prevladujoč arhetip Device matere ali pa Duha očeta.<sup>32</sup>

Enostranski razvoj, pri katerem en arhetip v celoti prevlada nad drugim in se ne kompenzira s svojim nasprotjem, predstavlja skrajno psihično nevarnost.<sup>33</sup> Toda pri Velikih posameznikih vselej vidimo, da kljub temu, da eden od Prvih staršev, pa naj bo to Velika mati ali Veliki oče, na njih pusti usoden pečat, drugi še vedno ohranja pomemben vpliv na potek njihovega razvoja.

V življenju patriarhalnega heroja se zgodi to, da se heroj kot ponovno rojeni sin Duha očeta konec koncev povrne v razmerje z arhetipom Velike matere. Njegova herojska življenjska pot se prične z zmago nad Veliko materjo, toda osnovni konflikt se konec koncev – kot v primeru Herakla in Here – razreši s herojevo spravo z njo. Na podoben način se mora Veliki posameznik, čigar življenje je zaznamovano s prevlado arhetipskega Ženskega, v toku svojega razvoja spopasti z Duhom očetom. Resnično ustvarjalna eksistenca se lahko izpolni v vsej svoji celovitosti le v napetosti med arhetipskima svetovoma Velike matere in Velikega očeta. Posameznikov način razvoja, življenja in dela pa je odvisen od tega, ali herojski sin zavzame predvsem patriarhalno ali matriarhalno, solarno ali lunarno smer; odvisen je od tega, ali sta patriarhalni in matriarhalni vidik njegove zavesti razmeroma uravnotežena, ali pa med njima vlada napetost.

Na veliko primerih je mogoče pokazati, kako se ta odločilna razmerja arhetipskega sveta kažejo skozi sanje, fantazije ali spomine iz zgodnjega otroštva. Prav zato, ker otrok s svojo nerazvito zavestjo še vedno živi v mitičnem svetu prvobitnih podob in je pri njem tako kot pri zgodnjem človeštvu prisotna "mitološka zaznava" sveta, se zdi, da vtisi iz tega obdobja, v katerem je mogoče najgloblje plasti izraziti oziroma si jih "predstavljati" brez potvarjanja, nosijo v sebi slutnjo celotnega življenja.

Takšne "pred-stave" se pojavljajo v obliki otroških spominov ali fantazij.<sup>34</sup> V tem smislu daje Leonardov otroški spomin poglavitno noto njegovemu življenju; kot pomenljiv simbol je nakazal dejstvo, da bo v njegovem življenju dominirala boginja jastreb, Velika mati.

*(Se nadaljuje)*

*Prevedla Patricija Fajon*

<sup>32</sup> Na tem mestu nam ni potrebno razpravljati o različnih pomenih, ki jih imajo takšna razmerja za žensko ali moško psiho.

<sup>33</sup> Ta nevarnost se kaže v nevrozah in psihozah. Pojavlja se v obliki matriarhalne ali patriarhalne "kastacije", prevlade matriarhalne uroborične narave nezavednega ali ravno tako ogrožajoče očetovske uroborične narave duha nad posameznikom.

<sup>34</sup> Jung je na svojih seminarjih o sanjah pri otrocih, ki jih je imel na Visoki tehniški šoli v Zürichu, podal odločilne razmisleke v zvezi z otroškimi sanjami in njihovim vplivom na življenje. (Neobjavljeno delo.)

ERICH NEUMANN

## Umetnost in ustvarjalno nezavedno

2.

### Leonardo da Vinci in arhetip matere

Težko je soditi, v kolikšni meri je Leonardova dejanska družinska situacija prispevala k projekciji stanja arhetipskega heroja pri njem. Brez strahu smemo domnevati, da med njim in njegovim očetom ni bilo kakšne posebne intimnosti. Notar je bil skrajno posveten človek dejanj; mimo tega, da je imel nezakonsko razmerje z Leonardovo materjo, je sklenil nič manj kot štiri zakonite poroke. Do svojega tretjega in četrtega zakona – ko se je poročil tretjič, je štel že petinštirideset let – je imel devet sinov in dve hčeri. Če njegov življenjepis primerjamo z življenjem Leonarda, ki – razen morda v svoji mladosti<sup>1</sup> – ni imel nobenega znanega telesnega razmerja s kakšno žensko, in če upoštevamo dejstvo, da je njegov oče kljub Leonardovi slavi z njim ravnal kot z "nezakonskim sinom" in ga v svoji oporoki niti omenil ni, se domneva, da je med očetom in sinom vladalo temeljno nasprotje, ne zdi privlečena za lase. Poleg odtujenosti od lastnega očeta, človeka, ki je bil v svojem materializmu aroganten do te mere, da je razdedinil svojega "nezakonskega sina", moramo vzeti v ozir tudi problematični odnos, ki ga je imel Leonardo kot otrok do žensk, do svoje babice, dveh krušnih mater in lastne matere, ki jo je morda poznal, nemara pa tudi ne.

<sup>1</sup> Prim. njegov odnos do spolnosti in "poželenja", str. 28 in sl.



Takšna abnormalna družinska situacija celo pri povprečnem otroku po navadi pripelje do motenj: posledice kompenzacijske vzdraženosti nezavednega se kažejo v tem, da arhetipi staršev niso "odpravljeni", kot se to zgodi pri normalnem razvoju, in da veliki nadosebni starši na neki način nadomestijo odsotnost oziroma nezadostno prisotnost pravih.<sup>2</sup>

Ob upoštevanju Leonardovega nagnjenja do ustvarjalnosti in "naravne" prevlade arhetipskega, ki je povezana z njo, je mogoče Leonardovo otroško fantazijo razumeti kot simbol njegove odmaknjenosti od normalnega človekovega okolja in kot simbol njegovega odnosa do transpersonalnih sil v vsem njihovem usodnem pomenu. Razlog, zaradi katerega je Leonardova "fantazija o jastrebu" tako pomemben dokument, je prav v tem, da so se arhetipska razmerja in simboli, o katerih je govor v zvezi z mitičnimi heroji iz prazgodovine, pojavili pri človeku zahodne renesanse.

Za Leonarda je bilo že tedaj, ko je bil še mladenič – kolikor si ga pač lahko predstavljamo –, značilno, da ni bil zmožen omejiti se na ukvarjanje z eno samo dejavnostjo naenkrat, in to je ostalo značilno zanj skozi vse njegovo življenje. Celó v obdobju, ko je bila vsestranskost tako rekoč pravilo, je bila njegova mnogostranskost osupljiva. Bil je sicer genialen slikar – to je tako očitno bilo v oči, ko je še kot otrok študiral pri Verocchiju, da so pravili, da je njegov učitelj zaradi njega opustil slikarstvo<sup>3</sup> –, toda zdi se, da je mladi Leonardo vse okoli sebe navduševal ravno s tem, da je imel talentov v izobilju.

Leonardo je bil vse do svoje visoke starosti nenavadno čeden, njegov šarm in eleganca sta bila združena z izjemno telesno močjo; z golimi rokami je lahko upognil konjsko podkev. Bil je igriv in od vseh muz navdahnjen otrok, znan po svojih sposobnostih za petje, pisanje poezije, igranje na glasbene inštrumente in glasbeno improviziranje. Njegova izjemna nadarjenost za matematiko in tehniko mu je v njegovem času prinesla slavo kot hidravličnemu in vojaškemu inženirju, graditelju utrd in izumitelju;<sup>4</sup> in tudi te darove je izrabljal na značilno igriv način. Na milanski dvor, na primer, ni bil povabljen kot slaven slikar, temveč zato, ker je izumil nenavaden glasbeni inštrument v obliki konjske glave. Celó kot star mož je nadaljeval z izumljanjem čudnih igrack, dvorne zabave številnih plemičev pa je poživiljal z vsakovrstnimi tehničnimi igricami in izumi, ki zbudajo začudenje zaradi svoje nevrečnosti Leonardovega genija. Od vsega začetka je bil zaposlen bolj z domiselnostjo in neizčrpnim bogastvom svoje lastne narave kot pa z oblikovanjem zunanje resničnosti, ki je nikoli v življenju ni jemal posebej resno. Gibal se je v svojem času in svetu –

<sup>2</sup> Z motnjami, do katerih pride zaradi tovrstnega kompenziranja pri normalni prilagoditvi, se nam na tem mestu ni treba ukvarjati.

<sup>3</sup> Giorgio Vasari, *The Lives of the Painters*, zv. III, str. 222.

<sup>4</sup> Dvesto njegovih izumov je v dvajsetem stoletju realizirala in postavila na razstavo italijanska vlada. (Glej revijo *Life* z dne 17. julija 1939.) Med stvaritvami Leonardovega tehničnega genija so strojnica, padalo, požarna lestev, parni motor, teleskop, tiskarski stroj, rotacijski stroj, vrtnik, mlin na veter, propeler, krmilna naprava in še veliko drugih izumov in instrumentov, kot so števec korakov, merilec vetra in nešteti drugi. (F. M. Feldhaus, *Leonardo der Techniker und Erfinder.*)

slikal, kiparil, eksperimentiral, odkrival in izumljal je z globokim zanimanjem za vsa ta opravila, vendar je vselej ostajal nevpleten, vselej neodvisen, vselej outsider, nikoli v celoti predan čemur koli ali komur koli, razen svoji naravi, katere zapovedi je ubogal kot v sanjah, hkrati pa z izostreno pozornostjo znanstvenega opazovalca.

“Izumljanje,” piše Leonardo, “je delo mojstra, izvršitev dejanje služabnika.”<sup>6</sup> Človeka utegne zapeljati, da bi na to izjavo gledal kot na vodilo njegovega fragmentarnega dela in njegovega življenja. Vendar po krivici. V mladosti, morda, ga je njegova nepripravljenost, da bi se podrejal, včasih že privedla do objestnosti zgolj snovanja, ne pa tudi izvrševanja. V resnici pa je bil izjemen delavec, le da si iz razlogov, katerih preučevanje je ena naših glavnih nalog, nikoli ni prizadeval ustvariti “opusa”, kakršnega je zapustil Michelangelo, ki je Leonarda v svoji nepopustljivi enostranskosti zato tudi preziral.

Nagnjenje k fragmentarnosti v Leonardovi umetnosti ni slonelo na brezbržnosti do izvedbe, pa tudi iz neizmernosti njegovih notranjih predstav ni izviralo v celoti. V veliki meri je bilo odraz dejstva, da umetniško delo in umetnost nasploh Leonardu sama na sebi nista bila cilj, ampak – čeravno si tega morda še sam ni bil v svesti – le sredstvo za izražanje notranjega stanja. S tem in s svojo očaranostjo nad problemom letenja, ki mu je posvetil toliko energije in strasti, se je Leonardo izkazal za “jastrebjega otroka”. V duši je preziral stvarnost in njene naloge; preziral je denar in slavo, ciljno ustvarjanje opusa in ustanovitev šole, zakaj v svoji nezavedni predanosti Duhovni materi je bil skrajno odtujen od vsega snovnega in dejanskega. To je bil tudi razlog za njegov odpor do nagnonskih potreb in zavračanje spolnosti. “Hermelin raje umre, kot da bi se umazal,”<sup>7</sup> pravi eden njegovih aforizmov. Neki drug pa gre takole: “Človek, ki ne brzda pohote, samega sebe povezuje z živalmi.”<sup>8</sup> Obrabljeno prisposodobno metulja, ki propade, potem ko se pusti zapeljati žareči lepoti svetlobe, pa zaključí tako, da moralizira v pravem srednjeveškem slogu: “Tb velja za tiste, ki takrat, ko vidijo pred seboj mesene in posvetne užitke, pohitijo proti njim kakor metulj, ne da bi se kdaj zamislili o svoji naravi, za katero bodo spoznali, da jim je v sramoto in pogubo.”<sup>9</sup> Prizadetost ob tem tolmačenju upravičuje Leonardov lastni nenadno zastajajoči in zatikajoči se izraz.

V Leonardu je bila brez dvoma prisotna močna spolna blokada, neke vrste seksualna anksioznost, toda zavračanje spolnosti se je pri njem razširjalo na celotno materialno plat stvarnosti in življenja. Kot smo videli, ima uroborična Velika mati tudi falične, oplojevalne, moške, očetovske poteze, v odnosu do katerih – do faličnih prsi, na primer – je otrok sprejemajoč in “ženski”. V tem

<sup>6</sup> MS. C.A., mapa 109. Glej Herzfeld, str. 139; za okrajšave ipd. glej str. cixvi, ali Richter, *Selections*, str. 393. Angleška različica v Edward MacCurdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, zv. I, str. 95.

<sup>7</sup> MS. H. I, mapa 48\*. Glej Herzfeld, str. 143; Richter, *Selections*, str. 319.

<sup>8</sup> MS. H. III, mapa 119\*. Glej Herzfeld, str. 140; *Selections*, str. 280.

<sup>9</sup> MS. C.A., mapa 257\*. Glej Herzfeld, str. 270–271; *Selections*, str. 243.

smislu je v svoji pasivni odprtosti do ustvarjalnega toka "ženski" tudi ustvarjalni človek. In tako smo takšno osebnostno držo in zavest poimenovali "matriarhalna". Pri tem nam ni treba presojati, ali je prevlada pasivno ženskih oziroma aktivno moških osebnostnih potez v ustvarjalnem življenju posameznika posledica prirojenih dejavnikov ali dogodkov iz življenja. Zdi se pač verjetno, da spleti takšnih dejavnikov učinkujejo na razmerje med aktivnostjo in pasivnostjo, na razmerje med moškimi in ženskimi elementi, in to ne le v posameznikovem notranjem življenju, temveč tudi v njegovem odnosu do lastnega in nasprotnega spola. Kakor koli že, posameznikove temeljne spolne drže ne določa en sam dejavnik, ampak mnogo njih, ne določa je en sam splet razmerij na razvojni poti, na primer usmeritev k Veliki materi, temveč vrsta takšnih razmerij in faz. Tako je vez z uroborično Veliko materjo značilna za mnoge ustvarjalne ljudi, ki ne kažejo nikakršnih znakov istospolne usmerjenosti.

Še en tipični primer simbolične istospolne navezanosti je splet razmerij v odnosu med mladimi ljubimci, pri katerih poudarek ni na odprtosti do moškega aspekta Velike matere, ampak ravno nasprotno, na odporu do njega. Takšen odpor pogosto srečamo pri "mladih sinovih" Velike matere, ki – v svoji preobčutljivosti, podobni cvetnemu popku – zavračajo življenje; ker imajo življenje za "brezsmiselno", so mu večinoma pravzaprav nedorasli. In v tem kontekstu je tudi Leonardova nikakor ne dokazana homoseksualnost, ali kakor koli že, njegova homoerotika. Kot pri mnogih mladih ljubimcih Velike matere kompenzacijski odpor do njenega aspekta Zemeljske matere, kot snovne dejanskosti krepí težnjo k moškim povezavam in zavrnitvi lepote ženskega, ki uklene strast in človeka prikuje na nezanimivo realnost materije. Če drži, da naj bi Leonardo svoje učence izbiral bolj zaradi njihove lepote kot pa nadarjenosti, bi bilo to povsem v skladu tako z njegovo naravo, v kateri je igral Eros tako odločilno vlogo, kot z njegovo predanostjo brezciljni lepoti živih stvari, ki so mu pomenile več kot vsak ustvarjalni opus ali slikarska šola. Vselej lahko pokažemo, da sta dejanski cilj in motiv njegovih osrednjih dejanj v nečem, kar "transcendira realno".

Nobenega dvoma ne more biti o tem, da si je Leonardo s preučevanjem ptičjega leta in mehanike ptičjih kril, s svojimi neutrudnimi naporí, da bi izdelal letalni stroj, povsem jasno prizadeval za to, da bi tehniko letenja osvojil v dobro vsega človeštva. "Veliki ptič bo prvič vzletel s hrbta orjaškega laboda," je zapisal. "Vesoljni svet bo navdal s čudenjem; vsi spisi bodo polni njegove znamenitosti, in to bo prineslo slavo kraju njegovega porekla."<sup>9</sup> Ta znani stavek ljudje pogosto jemljejo precej dobesedno, v smislu, da "Leonardo že vidi svojega 'ptiča', kako se vzdiguje v zrak s 'Cecera' [Laboda], hriba pri Firencah". In ta interpretacija je verjetno pravilna. Toda Leonardov primer hkrati ponuja tudi edinstven dokaz, da so "tehnološki izumi", tako značilni za Zahod, privreli iz prvotne, še nezavedne notranje realnosti. Leonardo je vse do

<sup>9</sup> MS. Trn. O., notranja stran zadnje platnice. Glej Herzfeld, str. 32; *Selections*, str. 357.



svojega konca ostal igriv otroški sanjač; vse, kar je naredil, je bilo simboličen izraz notranje realnosti. Pri končni analizi ni bilo nič tako, kot se je dozdevalo, oziroma tako, kakor si je razlagal. Iskrenost njegovega zanimanja za znanost, natančnost njegovega dela, tehnična jasnost njegove volje in njegovo briljantno razmišljanje pa nikakor ne spremenijo dejstva – tudi sam je to nejasno čutil –, da je vse, kar je naredil, dejansko pomenilo nekaj čisto drugega. Le tako lahko razložimo nepretrganost njegovega razvoja, neutrudni in nenasitni tok njegovega življenjskega dela. Na ta način se je tudi njegova želja po letenju v resnici nanašala na nekaj, kar je bilo več od tehnike, ki se je je treba naučiti, več od stroja, ki ga je treba zgraditi.

Kako naj se nekdo izkaže za sina ptičje matere, Velike boginje? Kaj pomeni "leteti" in se dvigniti nad zemljo? To so realna vprašanja s simboličnim smislom, ki živijo v njegovem znanstvenem delu.

Toda vzlet z zemlje – če naj s tem pojmom povzamemo Leonardovo zavrnitev materialnega oziroma Matere zemlje kot nižjega aspekta Velike matere – bi v naravi, ki je bila tako neizmerna in tako jasno usmerjena k celovitosti, ne mogel ostati brez notranjega dialiektičnega protiodgovora. Pri ljudeh z manjšo življenjsko močjo privede splet razmerij ob takšnem vzletu do tega, da postanejo nežno lirični, psihično in intelektualno hipersenzibilni umetniki, pri katerih prevladuje estetsko; toda pri Leonardovi vseobsegajoči življenjski moči je moralo priti do nujnega, pa čeprav nezavednega protiodgovora v smislu težnje po kompenzaciji enostranskosti. S tem pa se je znova izkazal za pristnega sina Velike matere, ki v svoji celovitosti Velikega kroga združuje nebeški in zemeljski aspekt.

Medtem ko je srednjemu veku, še posebej v obdobju gotike, vladal arhetip Nebeškega očeta, pa je razvoj, ki se je začel v renesansi, temeljil na ponovni oživitvi ženskega zemeljskega arhetipa. V zadnjih stoletjih je ta razvoj privedel do revolucije človeštva "od spodaj", ki je zajela vsako plast zahodnega obstoja. Danes stojita v središču naše podobe o svetu človeštvo kot celota in človek kot posameznik, ne pa tudi nebeški svet in narava angelov; in človek samega sebe nič več ne doživlja kot Luciferja, izgnanega iz nebeškega raja, temveč kot pristnega sina zemlje. Človekovo ukoreninjenje je omogočilo odkritje telesa in naravoslovnih znanosti, pa tudi duše in nezavednega; osnova vsega pa je bila "materialistična" podlaga človeške eksistence, ki je v obliki narave in zemlje postala temelj našega pogleda na svet, kot se to kaže skozi astronomijo in geologijo, fiziko in kemijo, biologijo, sociologijo in psihologijo.<sup>10</sup>

Ta preokret od srednjega veka se je začel prav s pojavom Leonardove silovite osebnosti, ki je vse te poti razvoja pričakovala, jih v sebi združevala in jih v mislih videla v prihodnosti. Toba Leonardo se pri tem ni ustavil; v razvoju svoje osebnosti je šel z integracijo vseh teh značilnosti, tako pomembnih za prihodnost, precej dlje kot naslednja stoletja in tudi dlje kot stoletje, v katerem živimo danes.

Generacije, ki so prihajale za njim, so razvile vse drobce njegove vizije; presegle so ga na vseh področjih; izgubile pa so to, kar je bilo odločilnega in sijajnega pri Leonardu, namreč združenost vsega v enem. Zakaj pri Leonardu ni bistveno, da je njegov um zaobsegal tako širok razpon zanimanj, in tudi ne enciklopedični vidik njegove raziskujoče, v svet iztezajoče se volje, temveč povezovanje te mnogoterosti v celoto simbolične človeške eksistence. Za Leonarda nobena stvar ni imela pomena "sama na sebi", nobena ni bila sama sebi namen, ne uvid ne uresničitev v praksi, ne odkritje ne izum, in tudi enotnost ustvarjalnega opusa ne. Zanj kot skorajda edinega med zahodnimi umetniki umetnost ni bila vse in ni bila celota. Tudi med izumitelji in znanstveniki je bil edini, ki je imel znanost za stvar zasebnega življenja, ki je ostala zapečatenata v njegovih preštevilnih beležnicah, kot da se mu ne bi zdelo vredno, da bi dal v svet te knjige, ki nikoli niso postale knjige.

Ne da bi to sam vedel, ga je vse življenje vodila težnja po integraciji lastne osebnosti, ki je samo sebe doživljala podobno kot božanstvo, ki v sebi zaobjema višje in nižje, nebo in zemljo. Princip te enotnosti, ki jo je analitična psihologija stoletja kasneje prepoznala kot princip individuacije,<sup>11</sup> se pojavlja kot mandala, kot Veliki krog, ki – tako kot Velika boginja – zaobjema nebo in zemljo.

Tako kot se je "nezemskost" kot srednjeveška poteza njegovega bitja in njegovih časov preobrazila v znanstveni problem letenja, tako se je protiudarec njegove narave preobrazil v nekaj revolucionarnega, nabitega s prihodnostjo. Ta protiudarec je bil, kot bomo pri Leonardu znova in znova videli, izveden istočasno na različnih ravneh njegovega obstoja in delovanja, kar je tudi

<sup>10</sup> Prim. moje delo "Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit".

<sup>11</sup> Prim. dela Junga na to temo.

zunanjí znak njegove popolne obsedenosti s procesi, ki so potekali znotraj njega in ki so zahtevali celoto njegovih mnogostranskih naporov, da bi se asimilirali.<sup>12</sup>

V umetnosti je to svoje stanje izrazil s sliko *Devica s skal*, ki je edina svoje vrste in ki jo je morda najbolj poglobljeno popisal Merejkowski: "Ona, Nebeška kraljica, je bila prikazana ljudem v temačnosti somraka, v podzemski votlini, v najskrivnejšem koticu narave, morda v zadnjem zatočišču starodavnega Pana in gozdnih nimf – bila je skrivnost vseh skrivnosti, mati božjega človeka v prsih same matere zemlje."<sup>13</sup>

Ta madona je edinstvena. Skrivnost, da se svetloba rojeva iz teme in da je Duhovna mati otroka odrešenika eno z neskončnim zavetjem zemeljske narave, se v nobenem drugem umetniškem delu ne kaže tako jasno. Trikotnik s svojo osnovnico na zemlji,<sup>14</sup> s čimer je določena zgradba slike, je starodaven ženski simbol,<sup>15</sup> pitagorejsko znamenje modrosti in veselja.<sup>16</sup>

Drugo pojavno obliko arhetipa zemlje pri Leonardu najdemo v njegovem znanstvenem delu, ki s svojo celovitostjo priča o prebujenju, renesansi, ki v resnici ni bila preporod starega veka, ampak zemlje. V znamenju zemlje oziroma Zemeljske matere so tri področja Leonardovega znanstvenega raziskovanja: človeško telo, zemlja kot živ organizem in narava kot božansko bitje, ki zaobjema prejšnja dva.

Brez dvoma se je Leonardo za anatomijo najprej začel zanimati v povezavi s svojim slikanjem in kiparjenjem, toda kako daleč naprej od izhodiščne točke je prišel, kako prostrane pokrajine narave je odkril pri svojem seciranju tridesetih trupel! Risbe in opisi, ki sestavljajo anatomske študije, ki jih je zasnoval in večinoma tudi do konca izpeljal, so tako kakovostne, da je neki moderni anatom leta 1905 o njih zapisal, da nekaterim ni para celo v naših časih.<sup>17</sup> Leonardo je prišel do velikega števila anatomske odkritij. Neki pisec je šel celo tako daleč, da je izjavil, da "Vesaliusovo temeljno delo o zgradbi človeškega telesa ni nič drugega kot en sam plagiat, tatvina iz Leonardovega življenjskega dela".<sup>18</sup> A bistvo ni v tem, da je Leonardo osnoval moderno obliko topografske

<sup>12</sup> V tem eseju Leonardovih biografskih podatkov in izjav ne bomo urejali kronološko, temveč bomo skušali prodreti v temeljno arhetipsko strukturo, v vzorec. Snov življenja niha na različnih globinah ob kar najrazličnejših časih in tako razkriva latentne arhetipske temelje, kot da bi bil naravni premočrtni tok časa hkrati tudi krožni tok, ki "kroži" nad arhetipsko strukturo. Iz tega razloga se lahko osrednja spoznanja pojavijo v zgodnji življenjski dobi in izjave iz kasnejših obdobj niso nujno osrednjega pomena. Celó če je življenjski smoter v določenem obdobju izpolnjen, ne ustvarjalna ne ekspresivna oseba ne živita ves čas na isti stopnji oziroma na isti globini svoje eksistence.

<sup>13</sup> Dmitri Merejkowski, *The Romance of Leonardo da Vinci: The Forerunner*, str. 295.

<sup>14</sup> Heinrich Wölfflin, *Classic Art*, str. 18.

<sup>15</sup> Rudolf Koch, *The Book of Signs*, str. 3.

<sup>16</sup> S to opazko ne mislimo, da je Leonardo to vedel ali da je na sliko namerno vtihotopil ta simbol. Toda usklajenost vsebine, zgradbe in nezavedne simbolike vseeno ostaja omembe vredna.

<sup>17</sup> Moritz Holl, *Eine Biologie aus der Wende des XV Jahrhunderts: Leonardo da Vinci*.

<sup>18</sup> Herzfeld, str. cliii.



anatomije ali da je bil prvi, ki je preučeval primerjalno anatomijo, da bi odkril povezave med človeškimi organi in organi iz živalskega sveta. Pri njegovi daljnovidnosti in celovitosti pogleda je najbolj bistveno to, da je bil morda prvi, ki je na anatomijo gledal v njenih funkcionalnih povezavah in tako odkril fiziologijo človeškega telesa. Odkril je veliko enotnost človekovega krvnega obtoka, in – kot se je spretno izrazil Spengler – takrat ko je “preučeval anatomijo, je zaradi notranjih skrivnosti [pravzaprav] preučeval *fiziologijo*; raziskoval je *življenje znotraj telesa*”.<sup>19</sup>

In kljub mnogim napakam pri podrobnostih – do kakšnih odkritij je prišel na vseh področjih! Sto let pred Keplerjem je zapisal: “Sonce se ne giblje,”<sup>20</sup> in tako v temeljih zamajal srednjeveško kozmologijo. Marie Herzfeld v svojem opisu te antiteze citira občudovanja vredne besede Gabriela Séaillesa: “Zvezde so nepokvarjene, božanske, brez zveze z našim podlunarnim svetom, katerega zakon je ploditev, sprememba, smrt. Zemlja nas ničesar ne uči o nebu, ki pripada drugačnemu redu. ... Leonardo drzno poruši to hierarhijo; zemljo

<sup>19</sup> Oswald Spengler, *The Decline of the West*, zv. I, str. 277 in sl.

<sup>20</sup> MS. W., mapa 12669\*. Glej Herzfeld, str. 53; *Selections*, str. 54. J. P. Richter v zvezi s tem odlomkom pripominja: “Na ta odlomek naletimo sredi matematičnih zapiskov; zapisan je z nenavadno velikimi črkami.”

preseli na nebo." In Leonardo piše: "V svoji razpravi moraš dokazati, da je zemlja zvezda, nekako tako kakor luna, in da je ponos našega univerzuma."<sup>21</sup>

Po vsem tem se zdi čudno in pomenljivo, da je bil Leonardo kljub obilici novih temeljnih spoznanj v zvezi z zemljo tako trdno priklenjen na njeno mitološko podobo. Zaznal je vodni cikel in stratifikacijo zemlje zaradi sedimentacije; spodbijal je legendo o veliki povodnji in pravilno zaključil, da fosili, ki ležijo na gorah, pričajo o obstoju oceanov, ki so te gore nekoč prekrivali. Toda strast, s katero se je posvečal svojemu raziskovanju, in njegova očaranost nad zemljo kot predmetom raziskovanja sta ga privedli do tega, da jo je oživel. Kako živo je bilo zanj izenačevanje zemlje in telesa, lahko vidimo iz naslednjega citata:

"Voda, ki se dviguje v gorah, je kri, ki ohranja gore pri življenju. Če se katera od njenih žil odpre bodisi navznoter ali pa ob strani, je narava, ki podpira svoje organizme, polne rastoče želje, da bi premagali pomanjkanje vlage, ki se izliva iz njih, radodarna v svoji vdani pomoči, tako kot se to zgodi na mestu, kamor se človek udari. Kajti vidimo lahko, kako se kri ob tem, ko prihaja pomoč, pod kožo pomnoži in oblikuje oteklino, da bi odprla okuženo mesto. Podobno pošlje narava takrat, ko je življenje na skrajnem vrhu (gore) odrezano, tekočino iz svojih najnižjih temeljev navzgor v najvišje višave odrezanega predela, in ko se ta enkrat prelije tja, narava tega mesta vse do konca življenja ne pusti več prikrajšanega."<sup>22</sup>

In v botaniki zapaža isti zakon kompenzacije, kajti Mati narava svojih bitij nikoli ne pusti "prikrajšanih": "Če z drevesa olupimo košček skorje, narava zato, da bi poskrbela zanj, olupljenemu mestu zagotovi precej večjo količino hranilne tekočine kot kateremu koli drugemu; tako se lubje zaradi omenjenega prvotnega pomanjkanja na tistem mestu odebeli precej bolj kot kjer koli drugje."<sup>23</sup>

Leonardo je tako prepričan o materinskem značaju zemlje, da jo doživlja v podobi živega telesa:<sup>24</sup> "Tako potemtakem lahko rečemo, da ima zemlja duha rasti, da je njeno meso prst, da so njene kosti zaporedne plasti skal, ki oblikujejo gore, njene mišice apneni kamen, njena kri vodni izviri. Mlaka krvi okoli njenega srca je ocean ..."<sup>25</sup>

Narava je sama Velika boginja; materinski zemlji tako kot človeški materi Leonardo podeli rastlinsko dušo, ki "hrani in oživlja otroka".

"Narava položi v omenjeno telo dušo, tvorno dušo, dušo matere namreč, ki v svoji maternici človeka najprej oblikuje, ob primernem času pa prebudi dušo, ki naj bi se nasehila v njem in ki je prej spala v varnem okrilju materine duše, ki jo je skozi popkovino hranila in oživljala z vsemi svojimi duhovnimi organi

<sup>21</sup> MS. F., mapa 56\*. Glej Herzfeld, str. 59; *Selections*, str. 54.

<sup>22</sup> MS. H., mapa 77\*. Glej Herzfeld, str. 63; MacCurdy, zv. I, str. 77.

<sup>23</sup> MS. C.A., mapa 76\*. Glej Herzfeld, str. 120; MacCurdy, zv. I, str. 317.

<sup>24</sup> Ena njegovih ugank gre takole: "Mnogi bodo, ki bodo lastno mater odirali in ji potem nazaj poravnavali kožo." Odgovor se glasi: "Orači zemlje." (MS. L., mapa 64\*. Glej Herzfeld, str. 279; *Selections*, str. 245.) Arhetipski značaj te formulacije se kaže v odiranju, ki je igralo tako vidno vlogo kot del ritualov plodnosti starodavne Mehike.

<sup>25</sup> R. 1000, MS. Leic., mapa 34\*. Glej Herzfeld, str. 62; MacCurdy, zv. I, str. 91.



in ki s tem nadaljuje tako dolgo, dokler je muha povezana s sadežem in kličnimi listi, tako kot je otrok združen z materjo.<sup>26</sup>

O Leonardu se je govorilo: "V naravi vedno znova najde nekaj, česar se lahko nauči; predan ji je kot sin materi."<sup>27</sup> In to drži v veliko globljem in bolj temeljnem smislu, kot bi ob tej "poetični podobi" sprva morda pomislili.

Na tem mestu ni naša naloga, da bi razpravljali o pomenu, ki ga je imel Leonardo kot znanstvenik in ki je predvsem v njegovem odkritju znanstvenega poizkusa. "Izkušnje se ne motijo," je zapisal; "le tvoja presoja se moti, ko od narave pričakuje, kar ni v njeni moči."<sup>28</sup>

Ta, kar nas zanima, je izjemna živost arhetipa Velike matere, boginje enotnosti neba in zemlje v Leonardovem življenju in delu. Velika mati zanj ni živela le kot mitološka predstava, ampak je bila v njegovem znanstvenem delu povzdignjena na raven znanstvenega pogleda na svet.

Tako Leonardo govori o "vselej plodeči se boginji": "Narava je polna neskončnih vzrokov, ki jih nikoli ni bilo v izkustvu."<sup>29</sup>

Ali: "Človeški genij lahko pride do različnih izumov, pri čemer z različnimi napravami zaobjame en in isti namen; toda nikoli ne bo prišel do lepšega, uporabnejšega ali neposrednejšega odkritja kot narava, zakaj v njenih iznajdbah ničesar ne manjka in nič ni odveč."<sup>30</sup>

Vendar Leonardo ni podlegel romantičnemu povečevanju narave. Poleg Velike matere je prepoznaval tudi Strašno mater v njej, kar je jasno razvidno iz naslednjega stavka, v katerem se spoznanje in pogled na stvari zdita tako značilna zanj: "Tukaj se zdi, da je bila narava mnogim živalim kruta mačeha namesto mati, drugim spet pa ni bila mačeha, ampak najnežnejša mati."<sup>31</sup>

Ta ocena pa že ni več krščanska in srednjeveška. Leonardu je jasno, da je "naše življenje narejeno iz smrti drugih",<sup>32</sup> toda to dejstvo ga ne navdaja z občutkom krivde; ne jemlje ga kot dokaz o padlosti človeka, zamazanega z izvirnimi grehom. Tudi ta zemlja je zvezda in človek je vsaj potencialno božanski stvarnik, čeprav pripada živalskemu svetu.

"Človek se od živali pravzaprav ne razlikuje v ničemer drugem kot v naključnih rečeh, in prav v tem se kaže kot nekaj božanskega; zakaj kjer narava preneha ustvarjati svoje podobe, tam prične z naravnimi rečmi človek, da bi naredil ob pomoči narave neskončno število podob; in ker te niso nujno potrebne tistim, ki se ravnajo, kot je treba, kakor se živali, jim ni dano, da bi jih iskali."<sup>33</sup>

<sup>26</sup> R. 837, MS. W. AN. IV, mapa 184\*. Glej Herzfeld, str. 119.

<sup>27</sup> Herzfeld, str. 199.

<sup>28</sup> MS. C.A., mapa 154\*. Glej Herzfeld, str. 5; *Selections*, str. 5.

<sup>29</sup> MS. I., mapa 18\*. Glej Herzfeld, str. 11; *Selections*, str. 7.

<sup>30</sup> MS. W., mapa 19116\*. Glej Herzfeld, str. 118–119; *Selections*, str. 103.

<sup>31</sup> MS. S.K.M. III, mapa 20\*. Glej Herzfeld, str. 117; *Selections*, str. 278.

<sup>32</sup> MS. H., mapa 89\*. Glej Herzfeld, str. 117; *Selections*, str. 278.

<sup>33</sup> Sp. MS. W. AN. B., mapa 13\*. Glej Herzfeld, 4. itd., str. 104–105; MacCurdy, zv. I, str. 129.

In: "Slikar si prizadeva tekmovati z naravo."<sup>34</sup>

Toda v tej tekmovalnosti in "podobnosti bogu" Leonardo ni luciferski; ponižno je predan naravi in zemlji. V nasprotju z voljo Svetega duha sholastikov, ki je celotno življenje določala deduktivno "od zgoraj", se je moderni človek v Leonardu priklonil k zemlji.

"Vse naše spoznanje," je zapisal, "ima izvor v naših zaznavah."<sup>35</sup> "Zaznave" bi tukaj morda lahko tolmačili kot "dejanska izkustva", kajti tam, "kjer je največ čutenja, tam je največje mučeništvo",<sup>36</sup> tj. bolečina in trpljenje.<sup>37</sup>

A ob vsem zavedanju o svoji božanski ustvarjalni moči ostaja Leonardo, sin matere narave, v svoji ponižni predanosti zemlji, "služabnik". "Nikoli se ne utrudim služiti."<sup>38</sup> "Ovire me ne upognejo. /.../ Vsaka ovira vodi k neomajni vztrajnosti."<sup>39</sup>

"Nobenega dela ni toliko, da bi me utrudilo," zapiše in nadaljuje: "Roke, v katere zlatniki in drago kamenje padajo kot sneg – te roke se nikoli ne utrudijo od služenja; a služba je le zaradi koristi in ni v skladu z našim namenom." In ponosno zaključi: "Kajpak me je narava tako uravnala."<sup>40</sup>

Leonardov občutek potrebe po služenju črpa svojo neomajno moč iz izostrene budnosti višjega bitja. Prav prebujenost zavesti je tisto, kar se pokaže kot dejavnost in gibanje, kot psihično jedro človeškega in ustvarjalnega: "Rajši smrt kot dolčas!"

"Hej ti, ki spiš, kaj je spanje?" se sprašuje Leonardo. "Spanje je podobno smrti; zakaj bi tvoje delo ne bilo takšno, da bi se mogel še po smrti ohraniti v podobnosti popolnemu življenju, namesto da v življenju sličiš na nesrečne mrtve s tem, ko spiš."<sup>41</sup> Delo, ki ga je Leonardo nameraval opraviti, v smislu umetniškega oziroma znanstvenega opusa ni dokončano, pa naj se zdi še tako veličastno; a njegov namen se kaže, s simbolom "budnosti", "neutrujenosti".

"Intelktualna sla izžene čutnost,"<sup>42</sup> piše Leonardo. Ta tako značilna izjava dokazuje, da pri njem ni šlo le za tlačenje in zadrževanje sveta nagonov, in tudi ne le za preusmeritev energij na višjo stopnjo, ampak za prerazporeditev, s katero naravna sila, ki jo Leonardo označuje kot "strast duha", postane dominantna. Kajti tudi duh je naravna "nagonska sila" človeške psihe.

<sup>34</sup> MS: S.K.M. III, mapa 44\*. Glej Herzfeld, str. 159; *Selections*, str. 216.

<sup>35</sup> MS. Triv., mapa 20\*. Glej Herzfeld, str. 131; *Selections*, str. 4.

<sup>36</sup> MS. Triv., mapa 6\*. Glej Herzfeld, str. 131.

<sup>37</sup> Da Leonardova opazka o občutenju nima opraviti nič z materialistično spoznavno teorijo, je mogoče pokazati z naslednjim aforizmom: "Čuti pripadajo zemlji; razum stoji ločen od njih v premišljevanju." (MS. Triv., mapa 33\*. Glej Herzfeld, str. 131; *Selections*, str. 6.)

<sup>38</sup> R. 685, MS. W.P., mapa 11\*. Glej Herzfeld, str. 139.

<sup>39</sup> R. 682, MS. W.L., mapa 198\*. Glej Herzfeld, str. 141; j.J. P. Richter (ur.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, zv. I, str. 382, št. 682.

<sup>40</sup> R. 685, MS. W.P., mapa 11\*. Prim. Herzfeld, str. 139; prim. Richter, *Literary Works*, zv. I, str. 389, št. 685.

<sup>41</sup> MS. C.A., mapa 76\*. Glej Herzfeld, str. 122; *Selections*, str. 274.

<sup>42</sup> MS. C.A., mapa 358\*. Glej Herzfeld, str. 140; MacCurdy, zv. I, str. 72.

Herojski sin iz mitov ni le sin Devica matere, temveč tudi Duha očeta, ki jo oplaja. Ta "mitološka situacija", ki se pri Leonardu – tako kot pri vseh ustvarjalnih ljudeh – pojavlja v obliki iskanja "pravega očeta" oziroma Duha očeta, praviloma privede do dveh dopolnjujočih se dogodkov: do "zakola kolektivnega očeta" v smislu preseganja sveta tradicionalnih vrednot časa, v katerem heroj živi, ter do odkritja neznanega Boga.

Pri Leonardu se zakol očeta kaže v njegovi radikalno antiavtoritarni, antisholastični in antikonfesionalni drži, ki je bila tako odločna, da so ga ljudje njegovega časa imeli za "sumljivega" in celo – čeprav po krivem – za antikrista. "Kdor se v razpravi sklicuje na avtoritete, ne uporablja intelekta, ampak le spomin,"<sup>43</sup> je zapisal Leonardo. Polni pomen teh besed lahko razumemo le ob upoštevanju dejstva, da sta bili znanost in medicina njegovega časa zgrajeni na avtoriteti antičnih virov in da je tudi celotna srednjeveška Cerkev temeljila na "avtoriteti" Biblije in njenih tolmačenj. Leonardo je s svojim ugovorom prav gotovo sledil notranjemu klicu, ki se mu je tedaj pogosto oglašal, toda njegovo nevarno približevanje hereziji je bilo brez dvoma eden od razlogov, da je svoje zapiske pisal v zrcalni pisavi in le v obliki zapisov za svojo lastno rabo. Nevarnost, v katero se je spravljaj, je očitna, če samo pomislimo na Spenglerjev stavek: "Ko je Leonardo da Vinci na vrhuncu renesanse delal na svoji Ani samotretji, so v Rimu v najčistejši humanistični latinščini pisali Kladivo čarovnic."<sup>44</sup>

Del Leonardovih heretičnih naziranj je skritih v njegovih ugankah. Ena od njih gre takole: "V vseh delih Evrope se bo slišala tožba zaradi smrti človeka, ki je umrl na vzhodu."<sup>45</sup> In odgovor se glasi: "Tožba na veliki petek." Ali pa njegova uganka o malikovanju podob svetnikov, in to še pred reformacijo: "Ljudje bodo govorili ljudem, ki ne slišijo; njihove oči bodo odprte, a videli ne bodo; nagovorili jih bodo, a odgovora ne bo; odpuščanja bodo prosili takega, ki ima ušesa, a ne sliši; luč bodo ponudili nekemu, ki ne vidi."<sup>46</sup>

Takšne besede so hudo ikonoklastične, še posebej iz ust nekoga, ki slika madone in svetnike. Nič manj revolucionarne niso od uganke "o cerkvah in bivališčih menihov": "Mnogi bodo, ki bodo opustili delo in trud, bedno življenje in premoženje ter odšli živeti med bogate in sijajne zgradbe, oznanjajoč, da je to način, da postanejo dobrodošli pri Bogu."<sup>47</sup>

Antiavtoritarna drža heroja, čigar poslanstvo je uvajanje novega, je arhetipsko pogojena in se je ne da, kot to poskuša Freud, izpeljati iz dogodkov iz Leonardovega otroštva, sploh pa ne, če so napačno tolmačeni. Freud piše: "Pri večini drugih človeških bitij – nič manj danes kot v predzgodovinskih časih –

<sup>43</sup> MS. C.A., mapa 76\*. Glej Herzfeld, str. 9; MacCurdy, zv. I, str. 96.

<sup>44</sup> Spengler, sv. II, str. 291–292. [Ana samotretja = Sv. Ana, Devica Marija in Jezušček kot umetniški motiv Kladivo čarovnic = *Malleus Maleficarum*, dnevnik o kaznovanju čarovnic. – op. ur.]

<sup>45</sup> MS. C.A., mapa 370\*. Glej Herzfeld, str. 297; *Selections*, str. 248.

<sup>46</sup> MS. C.C., fol. 137\*. Glej Herzfeld, str. 292; *Selections*, str. 249.

<sup>47</sup> MS. C.A., mapa 370\*. Glej Herzfeld, str. 302; *Selections*, str. 249.



je potreba po podpori od avtoritete kakršne koli vrste tako neubranljiva, da se njihov svet zamaje, takoj ko je avtoriteta ogrožena. Le Leonardo bi lahko shajal brez te podpore; tega bi ne mogel, če se ne bi v prvih letih svojega življenja naučil biti brez očeta.”<sup>48</sup>

Pri Freudu večkrat opazimo, da nekaj, kar ne drži na osebnostnem nivoju, drži na ravni arhetipskega. Heroju njegov Duh oče, njegova notranja “dušna” realnost, “veter, ki oplodi boginjo jastreba”, ni poznan. “Vse” doživlja skozi mater, ki kot “Velika mati” v sebi združuje tudi moške in duhovne vidike. Takšen splet razmerij najdemo tudi pri normalnem razvoju otroka – vsaj v zahodnem svetu. Otrok se šele postopoma osvobodi uroborične Velike matere iz prvotnega odnosa; njen enotni svet se najprej razcepi na nasprotji, ki jim vladata arhetipa matere in očeta, in se končno spremeni v patriarhalni svet, ki ga obvladuje arhetip očeta. Toda pri “heroju” je splet razmerij drugačen. Odtujitev od lastnega očeta in sveta, ki ga ta predstavlja, ga vodi k “iskanju” “pravega očeta” kot duhovne avtoritete, iz katere pravzaprav izhaja.

<sup>48</sup> Freud, str. 122–123.

Toda medtem ko heroji, ki so "Očetovi sinovi", pridobijo izkušnjo enotnosti v boju z zmajem ("Jaz in Oče sva eno"), ostanejo "Materini sinovi", četudi najdejo svoj odnos z Duhom očetom, vselej bliže Materi, v kateri vidijo manifestacijo vrhovnega božanstva. V takšnem primeru se nemalokrat zgodi, da se očetovsko moški princip postavi ob bok materinskemu oziroma se mu podredi, kot se to praviloma dogaja v matriarhalni fazi.

Tako je očetovsko božanstvo duh kot novoodkriti neznan Bog v Leonardovem religioznem izkustvu ostalo podrejeno Boginji materi – četudi se Leonardo tega ni zavedal. Kot stvaritelj, kot mojster gradbinec, izumitelj in konstruktor je slavil ustvarjalnega Boga, njegovo religiozno občutje pa se je znova in znova porajalo iz gorečega čustva, s katerim ga je navdihovalo spoznavanje narave in njenih zakonov.

"Kako občudovanja vredna je tvoja pravičnost, oj ti, Prvo počelo!" je vzkliknil. "Ni bila tvoja volja, da bi bila kakšna sila prikrajšana za procese ali lastnosti, ki jih potrebuje, da obrodi sadove."<sup>49</sup> Ta formulacija še vedno nosi pečat tolmačenj Platonove filozofije iz Leonardovega časa. Toda tesneje ko so bile njegove formulacije povezane z njegovim raziskovanjem, bogatejša in nazornejša je bila njegova metaforika. "Naj nihče, ki ni matematik, ne bere osnovnih načel mojega dela."<sup>50</sup> Za ta stavek lahko rečemo, da napoveduje razvoj naravoslovnih znanosti, a vendarle ne predstavlja Leonardovega najglobljega uvida.

"Nujnost je ljubica in vodnica narave."

"Nujnost je predmet in izumitelj narave, njena večna uzda in zakon."<sup>51</sup>

"Narava ne prekrši svojega zakona."<sup>52</sup>

Vez med Duhom očetom kot zakonom, temeljno idejo in vzrokom ter Veliko boginjo naravo je osnova vseh panteističnih naziranj. V mitološkem smislu veter oplodi boginjo jastreba in prebudi dogajanje v njej; je duhovni zakon njene življenjske sile. Leonardo na temu ustrezni stopnji lastnega uvida izjavlja: "Naravo kroti logična nujnost zakonov, ki so vdahnjeni vanjo."<sup>53</sup> In v prisposodbi "vdahnjenosti" je še vedno mogoče razločiti mitološko podobo duhovnega semena.

Na tej točki najdemo nenavadno podobnost med Leonardom in Spinozo, ki se je od Leonarda sicer močno razlikoval. Sklicujem se ne le na "matematično metodo", ki jo je začrtal Leonardo, in na pojmovanje "deus sive natura", ki ga tudi Spinoza ni imel za materialističnega, temveč še zlasti na princip "ljubezni iz spoznanja", ki je obema možema pomenil najvišjo obliko človekove uresničitve. Leonardo je izjavil: "Slikanje je način spoznavanja stvarnika vseh čudovitih stvari in je način, kako ljubiti tega velikega iznajditelja. Zakaj

<sup>49</sup> MS. A., mapa 24\*. Glej Herzfeld, str. 22; *Selections*, str. 76.

<sup>50</sup> MS. W., mapa 19118\*. Glej Herzfeld, str. 3; *Selections*, str. 7.

<sup>51</sup> MS. S.K.M. III, mapa 43\*. Glej Herzfeld, str. 12; *Selections*, str. 7.

<sup>52</sup> MS. C., mapa 23\*. Glej Herzfeld, str. 12; *Selections*, str. 7.

<sup>53</sup> MS. C., mapa 23\*. Glej Herzfeld, str. 12; *Selections*, str. 7.

ljubezen v resnici izvira iz popolnega spoznanja stvari, ki jo ljubiš; in če je ne poznaš, jo lahko ljubiš le malo ali pa sploh nič.<sup>54</sup>

Spinoza skoraj sto petdeset let kasneje kot odmev odgovarja: "Spoznanje takšne vrste ... izhaja ... iz neposrednega razodetja samega predmeta razumu. In če je predmet veličasten in dober, tedaj duša nujno postane povezana z njim. ... Iz tega neizpodbitno sledi, da je prav spoznanje tisto, ki zbudi ljubezen."<sup>55</sup>

To "gnostično" naziranje o ljubezni iz spoznanja<sup>56</sup> pod okriljem Duha očeta je v nasprotju z nezavednim čutečim prizvokom v Leonardovem odnosu do Velike matere, ki ga je mogoče zaznati v njegovih besedah, polnih ponosne hvaležnosti: "Kajpak me je narava tako uravnala."

Leonardova povezava z naravo je neposredna in prvinska, njegova ljubezen do znanja pa izpeljana in drugotna, tako kot je mati neposredna in prva za otroka, oče pa izpeljan in drugoten.

Šele ko doumemo poti Leonardovega notranjega razvoja in njegova izkustva, si lahko predstavljamo osamljenost, v kateri je živel. Pri stanju herojskega sina, ki se doživlja kot sina Duha očeta – to spoznanje je bilo za Leonardove sodobnike še neznanka –, gre vselej za gnostično "eksistenco v tujem svetu". Toda pri Leonardu se je to enostransko gnostično razmerje kompenziralo in obenem zapletlo z Leonardovo posvetnostjo "Materinega sina" in njegovim globokim pritrjevanjem življenju. Ta osrednji konflikt je razlaga za dvoumnost in razcepljenost njegove eksistence. On, nezakonski otrok, se je gibal med aristokracijo, med plemiči, kralji in papeži svojega časa, s samotno odličnostjo genija, ki ga kljub občudovanju od daleč nihče ni razumel in ljubil.

Leonardo je v človeku videl veliko in popolno delo narave; v obrobnem pripisu k nekim anatomskim risbam s komentarji je zapisal: "In ti, človek, ki si v tem mojem delu ogleduješ čudovita dela narave, če sodiš, da bi ga bilo zločin uničiti, premisli, koliko bolj zločinsko je vzeti človeško življenje; in če se ti zdi ta zunanja forma tukaj čudovito zgrajena, pomni, da ni to nič v primeri z dušo, ki prebiva v tej zgradbi; in res, kar koli naj že bo, to je božanska stvar. Pusti jo torej, naj ostane s svojim delom in razvedrilom, in ne dovoli, da bi tvoja bes in zloba uničila takšno življenje – kajti ta, ki je ne ceni, si je v resnici ne zasluži."<sup>57</sup>

Toda prav to spoštovanje do človeka ga napolni s hladnim prezirom do sodrge, ki ni ustvarjalna in torej ni narejena po božji podobi: "Zdi se mi, da suroveži s slabimi navadami in majhnimi umskimi sposobnostmi ne zaslužijo tako finega instrumenta ali tako mnogostranskega mehanizma kot tisti, ki so obdarjeni z idejami in visoko sposobnim razumom, ampak zaslužijo le vrečo, ki sprejme vase hrano in jo spusti skozi se. Zakaj v resnici jih ne moremo imeti

<sup>54</sup> Iz *Trahtat von der Malerei* [Trattato della Pittura], str. 54; *Selections*, str. 217.

<sup>55</sup> A. Wolf (prev.), *Spinoza's Short Treatise on God, Man, and his Well-Being*, II. del, pogl. 22, str. 133.

<sup>56</sup> Prehod k Spinozi je potekal prek renesančne filozofije ljubezni, katere najpomembnejši zagovornik je bil Leo Hebraeus. Njegovo delo *Dialoghi d'amore* je izšlo leta 1535.

<sup>57</sup> MS. W., mapa 19001\*. Glej Herzfeld, str. 137; *Selections*, str. 280.

za kaj drugega kot za prehod, skozi katerega gre hrana, kajti ne zdi se mi, da bi imeli s človeško raso skupnega še kaj drugega kot glas in obliko. Vse ostalo je daleč pod nivojem živali."<sup>58</sup>

Leonardo, ki je nasprotoval temu, da se vzame človeško življenje, ki je bil vegetarijanec<sup>59</sup> in ki so o njem pravili, da je celo v času svoje revščine na trgu kupoval ptice samo zato, da bi jih osvobodil – ta isti Leonardo je seciral žive žabe, sestavljal najbolj strašljive vojaške stroje in se s svojimi izumi celo bahal. Bil je intimni svetovalec Cesara Borghie; preučeval je fizionomijo in skiciral ljudi, ki so jih peljali na usmrtitev. Ta enkratni slikar lepote duše je bil brez primere v zaznavanju bestialnega in zlega na človeškem obrazu; bil je prvi, ki je človeka videl kot opico, kot karikaturu njega samega.

Leonardo je zaradi te napetosti med nasprotji neba in zemlje trpel; v svojih sferah iznad dobrega in zla je bil tako osamljen kot komajda kak drug ustvarjalni človek pred Nietzschejem. Tudi na velikane med njegovimi sodobniki ga ni vezalo prav nič. Tuja mu je bila tako Michelangelova nadčloveška zaposlenost z ustvarjalnim opusom kot Raphaelova brezpogojna blaženost. "Nezanesljivi", problematični Leonardo, ki ni nikoli ničesar dokončal, je živel kot outsider, skorajda kot izobčenec med slavnimi možmi svojega časa. In vendar ob vsej svoji mnogostranskosti in brezupni nesposobnosti, da bi se izpolnil z eno samo stvarjo, nikoli ni bil nemiren, nikoli ga ni nič preganjalo. Bil je vse prej kot "problematična natura" v običajnem pomenu besede, kaj šele bolnik, ki bi bil "nesposoben" opravljati svoje delo.

Naloga, ki si jo je zadal – da bi zakone in nujnosti duha, ki ga je skušal razumeti skozi mere in razmerja telesa, v umetnosti združil z ustvarjalno spontanostjo lepote narave –, je bila tako gromozanska in paradoksalna, da njen rezultat skorajda ni mogel biti drugačen kot eksperimentalen in fragmentaren. Enako paradoksalno je bilo Leonardovo prizadevanje, da bi izoblikoval neko višjo enotnost iz neskončnega prostora in odprtih, neomejenih človeških oblik, iz globine ozadja in polnosti ospredja ter iz nasprotja med svetlobo in senco z vsemi prehodi in vmesnimi stopnjami. "Leonardo začne pri notranjosti, pri duhovnih prostranstvih znotraj nas, ne pa pri pretehtanih črtah obrisa, in ko konča, ... je snovnost barv kot sapica, ki gre prek dejanske zgradbe slike."<sup>60</sup>

Tudi pri tem gre za Leonardov namen spajanja duha in narave, neskončnega in omejenega, nevidne resničnosti duše, ki postane vidna, in otipljive resničnosti telesa, neomejenega v prostoru. Leonarda je začaral protislovni značaj teh vprašanj in posvetil se jim je z vso strastjo svoje narave; vendar pa jih je hkrati videl z distance, kot da bi samega sebe gledal od zunaj. To se kar najjasneje kaže v nenavadni obliki njegovih zapiskov: Leonardo nikoli ne zapiše "moram" ali "jaz bi moral", ampak – kot da bi mu govoril glas od zunaj – "moraš" ali "ti bi moral". Ta distanca, to neutrudno, kljub strastnosti njegovega

<sup>58</sup> MS. W., mapa 19038. Glej Herzfeld, str. 105; *Selections*, str. 279.

<sup>59</sup> R. Langton Douglas, *Leonardo da Vinci: His Life and His Pictures*, str. 1.

<sup>60</sup> Spengler, zv. I, str. 277–278.

dela nikoli opuščeno poizkušanje, da bi našel srednjo pot med nasprotji, ki jih je doživljal in zaradi njih trpel v vsej njihovi globini in moči, so pri njem res nekaj edinstvenega.

Leonardo je bil odprt do vsega; bil je tako sin Matere kot sin Očeta. V svoji notranjosti je moral trpeti križanje vertikalnega – Duha, srednjeveškega človeka in nebeškega Očeta – s horizontalnim, z na zemljo vezanim in k zemlji usmerjenim modernim človekom in Veliko materjo. Prav v tem križanju med nebom in zemljo, kar je Križ modernega človeka,<sup>61</sup> pa se mu je razkril človekov novi položaj med obema silama.

Izraz tega boja med nasprotji in njihovega spajanja je po mojem Leonardova *Zadnja večerja*. V Kristusu s te slike se pojavlja povsem nov način dojetja in spajanja Boga in človeka, tistega, kar je zgoraj, in tistega, kar je spodaj. Ta Človeški Sin, obkrožen z apostoli, je arhetipska, a vendarle resnična in telesna podoba prvobitnega človeka, je njegovo utelešenje. Je podoba tega, kar človek "resnično in v svojem bistvu" je. Leonardov Kristus ni trpin, ni človek bolečine in tudi ne Kristus iz Janezovega evangelija. Bolj človeški je, zakaj predstavlja samo jedro človeškega, okoli katerega so dramatično in vendar harmonično razvrščeni apostoli, ki predstavljajo različne plati čudi, ki tvorijo človeško naravo. Leonardov Kristus ni le "človek z Vzhoda" in samotni človek, pa tudi ne le mladostno utelešenje Boga; v povečani podobi predstavlja vse tisto, kar je človeško, vso osamljenost modrosti. In v njegovih razširjenih rokah živi sprejemajoča tišina človeka, ki se izroča nujnosti usode, ki jo predstavlja on sam.

Vemo, kako dolgo in neomajno – vztrajnostjo, značilno zanj kljub fragmentarnosti njegovega dela – se je Leonardo mučil s to sliko. Če je pustil Kristusov obraz nedokončan, je to le dokaz, da je ostal zvest svoji notranji podobi in se ni ukvarjal z idealom dovršenosti, ki toliko pomeni človeštvu in ki je bil v njegovem času še posebej pomemben. Ta podoba človeka, ki se je najprej pokazala Leonardu, je morala ostati nedokončana; zakaj v nepopolnosti je bistvo človeškega in zemeljskega, kar je Leonardo, morda kot prvi moderni človek, izkusil skozi trpljenje svojega lastnega obstoja.

Prevedla Patricija Fajon

Patricija Fajon je diplomirala iz angleščine in primerjalne književnosti. Deset let je delala v oglaševanju. Prevaja iz angleščine in v angleščino. ([patricija.fajon@siol.net](mailto:patricija.fajon@siol.net))



<sup>61</sup> Jung, *Aion*, kazalo, s.v.



ERICH NEUMANN

## Umetnost in ustvarjalno nezavedno

3.

### Leonardo da Vinci in arhetip matere

V borbi z Veliko materjo kot osrednjo temo Leonardovega življenja nikoli ni prišlo do sprave; pri petdesetih ga je pripeljala do največjih in najodločilnejših stvaritev ne le v evropskem slikarstvu, ampak v ustvarjalnem utelešanju ženskega nasploh.

*Mona Lisa* in *Sveta Ana z Devico in Jezuškom* sta edinstven izraz obdobja, v katerem se je žensko zahodnemu svetu skozi Leonarda jasno pokazalo v novi in na neki način dokončni obliki. Ni slučaj, da je *Mona Lisa* stoletja fascinirala na tisoče in tisoče ljudi, in tudi ne, da ta slika zavzema prav posebno mesto v evropskem slikarstvu. Toda zakaj je med vsemi evropskimi ženskimi portreti ravno *Mona Lisa* tista, ki velja za utelešenje skrivnosti ženskega; zakaj njen smehljaj izvablja nove in nove interpretacije, kot da bi izzival z vprašanjem, ki od modernega človeka tako rekoč zahteva odgovor?

Ženska na tej sliki se pojavlja na prav poseben način, ne v smislu Nebeške boginje ali Matere zemlje, temveč v obliki človeške duše, v kateri sta na nov način spojena nebeško in zemeljsko. Na *Moni Lisi* je nekaj dvoumnega in nedoločljivega, nekaj neulovljivega in mističnega, očarljivega in skrivnostno čutnega, hkrati pa bi lahko rekli, da se vse to na njej prav jasno kaže. Kajti v neskončnosti ozadja, v barvnih prehodih, v prelivanju svetlobe in sence živi duša, ki je v enaki meri kot v sami *Moni Lisi* utelešena tudi v pokrajini, v

nepopisni enotnosti slike in v vseh njenih detajlih, v rokah, smehljaju, gorah v ozadju in v ovinkasti poti, ki vodi k skrivnosti modrih jezer.

“Njena navzočnost, ki se tako nenavadno vzdiguje ob vodovju, izraža to, po čemer je človek zahrepenel v teku tisočletnega razvoja. Prav nad njeno glavo so se ‘zgrnili vsi konci sveta’, in njene veke so malce utrujene. To je lepota, ki je v njeno telo vdrela od znotraj; je nanos drobca za drobcem nenavadnih misli, fantastičnih sanjarij in globokega hrepenenja. Postavite jo za trenutek poleg katere tistih belih grških boginj ali antičnih lepotic. Kako zbegane bi bile od te lepote, v katero se je prelila duša z vsemi svojimi bolečinami! Z močjo, ki obliko prečisti in ji podeli zunanjo izraznost, so tod jedkale in oblikovale vse misli in vsa izkustva tega sveta – animalizem Grčije, pohota Rima, srednjeveška mistika s svojimi spiritualnimi ambicijami in imaginativnimi ljubeznimi, povratek poganškega sveta, grehi družine Borghia. Ona je starejša od skal, med katerimi sedi; za seboj ima premnoge smrti, tako kot vampir, in spoznala je skrivnosti groba; je potapljač, ki se potaplja v globine morij in nosi na sebi njihove minule dni; kupčevala je po čudnih mrežah s trgovci z Vzhoda; kot Leda je bila mati trojanske Helene, kot sveta Ana mati Marije; in vse to je zanjo kot zvok lire in flavte, kot nekaj, kar živi le v tankočutnosti, s katero so oblikovane spreminjajoče se poteze obraza ter osenčene veke in roke. Predstava o neskončnem življenju, ki nanosi skupaj na tisoče izkustev, je stara; a tudi pojmovanje človeštva v moderni filozofiji je zgrajeno na temeljih vseh možnih načinov mišljenja in življenja. Gospa Lisa bi kot utelešenje stare predstave lahko predstavljala simbol modernega pojmovanja.”<sup>1</sup>

Posredujoče in nedoločljivo, nežno in okrutno, daljne in bližnje, obstoječe zdaj, in vendar brezčasno – vse to, kar je Pater izrazil v svoji skoraj magični sliki, skorajda povsem natančno ustreza arhetipski podobi duše ženskega oziroma animi, ki jo je kasneje odkrila globinska psihologija. In skrajno pomenljivo je, da je le Leonardo, ki se je osvobodil realnosti zemeljskih vezi, uspel priklicati to podobo ženske duše. V Moni Lisi se je nesmrtno ljubljeno temu petdesetletniku pokazalo kot Sofija, kot človekov neotipljivi in transcendentni dvojniki.

V Valentinski gnozi “se je duša sveta porodila iz Sofijinega smehljaja”.<sup>2</sup> In s smehljajem Mone Lise se je porodila duša modernega človeka, v kateri se združujeta madona in čarovnica, zemeljsko in božansko.<sup>3</sup>

Preboj, do katerega je prišlo v Leonardovem življenju, ko je srečal Mono Liso, je privedel do zmage Erosa nad Logosom, do zmage ljubezni nad spoznanjem. Za besede “Ljubezen premaga vse”,<sup>4</sup> ki bi iz ust kogar koli drugega zvenele banalno, bi pri Leonardu, pri katerem se je ljubezen porodila iz spoznanja, lahko rekli, da izražajo povsem nov uvid.

<sup>1</sup> Walter Pater, *The Renaissance; Studies in Art and Poetry*, pp. 129–130.

<sup>2</sup> G. Quispel, *Gnosis als Weltreligion*, op. 76.

<sup>3</sup> Ta slika, ki jo je Leonardo delal štiri leta, je prav tako ostala nedokončana. Mona Lisa je v starosti šestindvajsetih let nenadoma umrla. Leonardo, ki je imel sliko pri sebi do konca svojega življenja, je morda tudi sam zaznaval vez med življenjem in smrtjo, ki kot pajčolan neresničnosti pada na njen skrivnostni obraz.

<sup>4</sup> MS. C.A., mapa 344\*. Glej Herzfeld, str. 149; MacCurdy, zv. I, str. 96.

Vse Leonardove vélike slike po *Moni Lisi* moramo razumeti v luči Erosa, ki je preobrazil in prenovil njegovo življenje. To je kar najočitneje v zvezi s *Sveto Ano*, s katero mu je uspelo priti do sijajne zasnove Svetih mater.

Elevzinska matriarhalna skupina poleg enotnosti matere in hčere, Demetre in Kore, vključuje še nekoga tretjega: božansko hčer ali božanskega sina.<sup>5</sup> Na krščanskih slikah *Svete Ane z Devico in Jezuščkom* vstopa ta prvobitna matriarhalna figura v pretežno patriarhalno-krščansko polje. Iz tega razloga je Marija, ki drži Jezuščka, pogosto tudi sama prikazana kot otrok, ki sedi v naročju svoje matere. *Sveta Ana* se tako pojavlja kot vsezaobjemajoči prazvor generacij, kot oblika Velike matere, ki se je obdržala skozi krščanstvo.<sup>6</sup>

Legenda pravi, da sveta Ana pripada skupini arhetipskih žensk, ki – jalove ob svojih zemeljskih možeh – zanosijo z božanstvom. Kasneje to mitološko zanositev od boga običajno zamenja božja obljava jalovim ženskam. Kot pravi legenda, je bila sveta Ana trikrat poročena, rodila je svetnikov brez konca in bila je zaščitnica rojstev in žena, kar priča o njenem izvornem ploditvenem aspektu Matere zemlje. V krščanskem slikarstvu je upodobljena v rdečem spodnjem oblačilu, simbolu ljubezni, in zelenem ogrinjalu narave v nasprotju z Marijinim modrim, ki predstavlja aspekt Sofije – duha.

V Masaccievem delu figura svete Ane zapolnjuje ozadje; v zaščitniški drži z reminiscencami na ogrinjala madon s svojimi razširjenimi rokami še vedno objema Marijo z otrokom.

V simboličnih figurah Ane in Marije zaznavamo nasprotje med "prvinskim" in "preobrazbenim" značajem Arhetipskega ženskega.<sup>7</sup> Da poenostavimo, prvinski značaj ustreza aspektu materinskega, vsebujočega, porajajočega, hranečega in zaščitniškega, medtem ko preobrazbeni značaj v svoji najvišji obliki ustreza aspektu Sofije pri ženskem.

Zgodovinske okoliščine v zvezi z nastajanjem Leonardove slike niso brez zanimivosti. *Sveto Ano* so leta 1500 naročili serviti za cerkev Santissima Annunziata v Firencah.

"V tistem obdobju so cerkveni redovi, posvečeni kultu Marije, poudarjali pomen doktrine brezmadežnega spočetja. Sprejetje te dogme je sčasoma pripeljalo do privzetja teze, da je bila mati Device Marije zelo sveta ženska. Stare legende, ki pripovedujejo o tem, da je imela sveta Ana tri može in tri hčere, so začele zbuhati vse večji sum. To gibanje v katoliški teologiji je doseglo svoj vrhunec leta 1494, ob izdaji knjige v čast sveti Ani izpod peresa znamenitega nemškega učenjaka Johannes Trithemiusa, opata v Sponheimu."<sup>8</sup> Sveta Ana je bila, kot je zapisal avtor, za svojo službo od Boga izbrana pred stvarjenjem sveta. Zanosila je "brez dejanja moškega" in je bila tako čista kot njena hčer.

<sup>5</sup> C. Kerényi, "Kore," str. 198 in sl. v *Essays on a Science of Mythology*; prim. moje delo *Great Mother*, str. 305 in sl.

<sup>6</sup> To ugotovitev dolgujemo Olgi Froebe-Kapteyn, ustanoviteljici arhiva Eranos v Asconi v Švici.

<sup>7</sup> Prim. moje delo *Great Mother*, str. 24 in sl.

<sup>8</sup> Johannes Trithemius, *De laudibus Sanctissimae Matris Annae tractatus* (1494).

“Zakaj potem,” se sprašuje Trithemius, “ne častimo matere tako, kot častimo hčer?”<sup>9</sup>

Doktrina o nedolžnosti svete Ane, ki jo je Cerkev kasneje zavrnila, je dala Leonardu priložnost, da prebudi arhetipsko podobo ženskega, ki je ležala speča v njegovem nezavednem, ter predstavi arhetip mati – hči v enotnosti Ane in Marije.

Na prvi pogled je videti, kot da Leonardova slika ohranja običajni vzorec. Silhueta svete Ane objema Marijo, ki ji sedi v naročju, obe skupaj pa oblikujeta celoto. Pogled na eno od Leonardovih (drugače zasnovanih) študij za *Sveto Ano* pa nas skorajda zapelje, da bi govorili o dvoglavi figuri, ki jo je opazil Freud<sup>10</sup> in ki izvira iz spleta arhetipskih razmerij, ki ga označuje mit, po katerem ima heroj zemeljsko in nebeško mater.<sup>11</sup>

Kakor koli že, sveta Ana je običajno predstavljena kot mati in Marija kot hči. Toda Leonardovi figuri upodabljata žensko v obliki večno mladostnih dvojčic. Tako kot elevzinsko Demetro in Koro bi tudi njiju lahko imenovali “boginji”.<sup>12</sup> Toda pri Leonardu pride do čudnega preobrata. Marija, ki se sklanja naprej in objema otroka, predstavlja materinski, prvinski značaj ženskega, medtem ko je smehljajoča se sveta Ana utemeljena v duhovni, preobrazbeni sferi Sofije,<sup>13</sup> ki na tej sliki oblikuje ozadje, ki je še pomenljivejše in še skrivnostnejše od tistega na *Moni Lisi*.

Preobrat, pri katerem značaj Sofije-duha-preobrazbe prevlada nad prvinskim značajem materinskega, je simbolični izraz arhetipske situacije, ki se zdi značilna ne le za Leonarda, temveč za modernega človeka nasploh.

Kadar je prvinski značaj ženskega prevladujoč, na primer v obdobjih, v katerih je poudarek na matriarhalnem, je duševni svet razmeroma statičen, kajti vladavina Velike matere ne pomeni le prevlade nezavednega nad zavestjo,<sup>14</sup> temveč tudi relativno statično situacijo. Takšne kulture so konzervativne in v določenem smislu celo nazadnjaške, kajti vidik nagonskega pri nezavednem, ki ga predstavlja arhetip Velike matere, jim narekuje točno določen sistem nezavednih vedenjskih vzorcev, pri katerih imata ego in zavest, torej moški vidik, le malo prostora za pobude in dejavnost. V nasprotju s stanjem, ko Velika mati obvladuje svojega sina ljubimca, predstavlja stanje heroja, ki razvije svoj ego in zavest, “novo prizadevanje” s strani psihe. Toda tam, kjer prevladuje prvinski značaj ženskega, je moška mladost – če naj se izrazimo po mitološko – “stvar sezone” Heroj je obsojen na zgodnjo smrt; nezavedno privzame vse dejavnosti ega, jih uporabi za svoje lastne namene in ego prepreči, da bi dozorel in se uresničil v neodvisnem svetu zavesti.

<sup>9</sup> Douglas, str. 26.

<sup>10</sup> Leonardo, str. 111 in sl.

<sup>11</sup> Pogosto, čeprav ne vedno, gre za nasprotje med dobrim in zlim.

<sup>12</sup> Prim. moje delo *Velika mati*, str. 305 in sl.

<sup>13</sup> Prim. prav tam, str. 329 in sl.

<sup>14</sup> Glej moje delo *Origins and History*, str. 40 in sl.



Srednjeveški človek je bil "vsebovan" v nedrih Matere cerkve. Ko pa je preobrazbeni značaj začel prevladovati nad prvinskim, je to pomenilo, da je preobrazba zavesti in celotne osebnosti s tistim trenutkom postala glavna tema razvoja zahodnega sveta.

Sočasna rast alkimistične literature, s katero so, kot je pokazal Jung,<sup>15</sup> skušali izraziti proces duševne preobrazbe, pa tudi mnoga druga "znamenja tistega časa", na primer reformacija, kažejo na to, da je središče duševnega življenja začelo prehajati v polje individualnega. Renesansa je bila pravilno imenovana obdobje odkritja individualnega. Vprašanje posameznika in njegove usode oziroma posameznikove vsebovanosti v kolektivni psihi, zunaj in znotraj kolektivnosti, je v naslednjih stoletjih začelo vse bolj prihajati v ospredje politike, likovne umetnosti, literature, sociologije in psihologije.

Leonardova neutrudnost, ki mu je preprečevala, da bi se pri kakšnem delu ali uvidu zaustavil, in ga gnala k temu, da se je neprestano spreminjal, je izraz nemira pri modernem človeku, ki je začel spoznavati neskončnost in skrivnostnost psihe. Ni bilo naključje, da je Walter Pater ta preobrazbeni značaj odkril ravno pri Leonardovih ženskih figurah, v *Moni Lisi* in ženskah iz *Svete družine*, o katerih pravi:

"... one so jasnovidke, prek katerih se – kot s pomočjo občutljivega instrumenta – zavemo subtilnejših naravnih sil in načinov njihovega delovanja, vsega tistega, kar je v naravi neustavljivo privlačnega, in tistih prefinjenih stanj, v katerih se delovanje materialnih stvari dvigne na raven subtilnosti, ki vzpostavi njihovo duhovnost, ki ji lahko sledita le posebej izostrena občutljivost in rahločutnost. Tako je, kot da bi na nekaterih značilnih primerih dejansko videli, kako te sile delujejo na človeško telo. Ti živčni, naelektreni, v svoji nejasnosti vselej nerazložljivi ljudje se zdijo dovzetni za izjemna stanja, v katerih lahko začutijo na delu sile, ki jih drugi v običajnih okoliščinah ne čutijo; kot takšni postanejo zbirališče teh sil in jih kot skrivnostne vplive drugo za drugo prenašajo na nas."<sup>16</sup>

Hči, ki rodi Odrašenika, na Leonardovi sliki tako predstavlja prvinski značaj; podrejena je sveti Ani kot Veliki materi in viru duhovne preobrazbe. In v tem vidimo izraz arhetipske konstelacije, katere revolucionarnih razsežnosti še danes ne moremo v celoti dognati.

Po Leonardu je med zahodnjaki le Goethe kazal tovrstno težnjo po individualizaciji v neskončnost spremenljive celovitosti življenja in dela. Prav nič narobe ni, če imamo Leonarda za "faustovskega človeka". Splet arhetipskih razmerij, ki ga je oblikoval Leonardo, je namreč prav z Goethejevim *Faustom* prišel do zavestne izrazitve. In to, kar pravi Goethe v zvezi z Materami, je popolnoma v skladu z njihovim preobrazbenim značajem: "Oblikovanje, preoblikovanje, večno ohranjanje večnega pomena."

<sup>15</sup> Posebej v delu *Psychology and Alchemy*.

<sup>16</sup> Pater, str. 120.

Splet razmerij, kakršnega najdemo pri Sveti Ani, se ponovno pojavi na koncu drugega dela *Fausta*. Dvojna postava Ane-Marije, ki vzdiguje sina, ustreza Večnemu ženskemu, ki vleče "naprej" otroka Fausta. Boginja jastreb je Boginja neba. Glava svete Ane na Leonardovi sliki se vzdiguje proti eteričnemu nebeskemu svetu. In pri Goetheju lahko beremo:

Höchste Herrscherin der Welt  
Lasse mich in blauen  
Ausgespannten Himmelszelt  
Dein Geheimnis schauen.

Višnja vladarica, daj,  
da v vsej veličini  
gledam tvoj skrivnostni sijaj  
na neba modrini.

Naj bo še tako čudno, a na Leonardovi sliki se – čeprav nejasno – izraža povezanost matriarhalne skupine, ki jo sestavljajo Ana, Marija in otrok, z jastrebom, arhetipskim simbolom Velike matere. Do tega odkritja je prišel Pfister: "V tistem delu modrega blaga, ki je viden okrog bokov ženske v ospredju in ki se razteza proti njenemu naročju in desnemu kolenu, lahko opazimo jastrebovo tako značilno glavo, njegov vrat in ostro krivuljo, s katero se pričinja njegovo telo. Komaj kdo od tistih, ki sem jim pokazal svoje malo odkritje, se je mogel upreti očitnosti te slikovne skrivalnice."<sup>17</sup>



<sup>17</sup> O. Pfister, *Kryptolalie, Kryptographie und unbewusstes Vexierbild bei Normalen*, str. 147. (Prevod kot pri Freudu, str. 115.)

Popolnoma jasno je, da Freud in Pfister to nezavedno podobo jastreba povezuje z Leonardovim otroškim spominom. Tako kot v Leonardovi fantaziji se jastrebov rep tudi na tej sliki pojavlja nad usti otroka, ki obrača glavo navzgor, medtem ko pri svojih nogah drži jagnje.

Zdaj se nam zastavlja vprašanje o tem, ali Freudova "napaka", o kateri smo obsežneje razpravljali nekoliko prej, lahko zbudi dvom o Pfistrovem odkritju. Kajti če ptič iz Leonardovega otroškega spomina ni bil jastreb, ampak *nibio*, rjavi škarnik, zakaj bi se torej na sliki *Sveta Ana z Devico in Jezuščkom* pojavljal jastreb? Stracheyev odgovor se glasi, da je treba misel o "skritem ptiču" na Leonardovi sliki opustiti.<sup>18</sup> Toda nekoliko globlji pogled na zadevo nas pripelje do drugačnega zaključka. Pfister in Freud sta imela v mislih *nezavedno* figuro in nobenega razloga ni za domnevo, da bi morala takšna nezavedna podoba sovpadati z Leonardovim zavestnim spominom na "rjavega škarnika". Če tako kot Pfister in Freud pristanemo na to, da je mogoče opaziti obliko jastreba, ki se s svojim repom dotika Jezuščkovih ustnic (kar bomo tudi storili), ni naša slikovna skrivalnica nič manj potrebna interpretacije kot prej – pravzaprav še celo bolj, kajti zdaj se moramo vprašati: kako se je zavestni spomin na rjavega škarnika lahko preobrazil v nezavedno podobo jastreba? Že s tem, ko smo si to vprašanje zastavili, smo skorajda odgovorili nanj. Zavestni spomin na zoološko določljivega škarnika je zamenjala simbolična podoba, značilna za Veliko mater. Neodvisno od tega, ali menimo, da je ta oblika privrela iz arhetipske podobe – in vemo, da lahko takšne podobe vstanejo same od sebe pri ljudeh, ki nimajo nikakršnega "vedenja" o njih –, ali pa smo mnenja, da se je Leonardo zavedal pomena matere pri jastrebu, Freud zagovarja svojo domnevo, da je Leonardo, ki je bil zelo načitan, vedel za to, da je jastreb materinski simbol, zato opozori na to, da so cerkveni očetje, ko je bil govor o deviškem rojstvu, neprestano navajali legendo o jastrebu ženskega spola, ki ga oplaja veter. In "podoba jastreba" se pojavlja ravno na sliki svete Ane, ki je, kot smo lahko videli, tesno povezana z vprašanjem "deviškega rojstva". Ob upoštevanju te povezave si skorajda ne moremo kaj, da se ne bi vprašali, ali ni Leonardo "skritega jastreba" morda zavestno upodobil na svoji sliki, in je tako vse prej kot plod nezavednega. To bi se povsem ujemalo z njegovo igrivo naravo in ljubeznijo do skrivalnic. Toda v vsakem primeru, pa naj verjamemo, da je jastreb prišel na sliko *Svete Ane* zavedno ali nezavedno, ostaja neizpodbitno dejstvo, da se njegov rep dotika otrokovih ust enako kot v Leonardovem otroškem spominu. Z drugimi besedami, Leonardo je temeljno konstelacijo "božanskega otroka" z "božansko materjo" spravil v zvezo s samim seboj in se identificiral z otrokom s slike. Če drži naša osnovna domneva, da je bilo Leonardovo celotno delo razkrivanje procesa individuacije pri njem samem, potem ne moremo na tem fenomenu videti ničesar presenetljivega. A kakor koli že – in to moramo na tem mestu poudariti –, četudi je slikovna skrivalnica bolj

<sup>18</sup> Strachey, uredniška beseda k Freudu, str. 61.



nezavedna kot zavedna, se Freudova "napaka" ujema z napako, ki jo je napravil sam Leonardo. Tako pri Freudu kot pri Leonardu se je simbolična podoba Velike matere izkazala za močnejšo od dejanske podobe "rjavega škarnika".

Če sledimo desni stranici velikega trikotnika, v katerega je Leonardo tako kot na sliki *Devica s skal* vkomponiral tudi figure s te slike, pridemo do naraščajočega niza simboličnih figur, ki zaobjemajo celoten matriarhalni svet in kažejo na povezave Velike boginje matere s svetom in človekom; drug za drugim si sledijo zemlja, jagnje, otrok Odrešenik, jastreb, Marija in nad vsemi njimi smehljajoči se obraz svete Ane, obkrožene s spektralno modrino duhovnih gora, ki se stapljajo z eteričnim nebom.

Zasnova slike ni sakralna; njen poudarek je, tako se zdi, v celoti na človeškem. In prav s tem ta slika jasno kaže na skrivnost modernega sveta, pri katerem se zdi, da arhetipska simbolika sovпада s posvetno dejanskostjo. Enotnost tozemskega in božanskega v tem simbolu doživljamo kot človeško življenje; in tako antična kot srednjeveška razcepljenost med višjim nebeškim in nižjim tozemskim svetom se s tem umika novi antropocentrični izkušnji.<sup>19</sup>

Naj so Marijo častili kot nebeško boginjo ali pa so jo imeli za navadno žensko bitje, za zemeljsko stvarnico Boga, ki je vstopil vanjo od zgoraj – v obeh primerih je bila zemeljska, človeška srednja plast jasno ločena od sfere božanskega. Iz tega razloga je bil človek v krščanstvu vselej žrtev greha in potreben milosti. Toda ko je človeška psiha postala prizorišče božanske drame oziroma ko so jo začeli kot takšno dojemati, je človek prišel do novega načina vrednotenja sveta, ki ga imenujemo antropocentrično, kajti le skozi takšno vrednotenje se pojasnita razmerje med božanskim in človeškim ter odvisnost božanskega od človeškega.

Leonardo o vsem tem ni razmišljal; nič od tega vsaj ni dobesedno zapisanega v njegovih razmišljanjih. Toda posvetni značaj njegovega portretiranja<sup>20</sup> dobi svojo protiutež v božanskosti človeškega, in prav to je tisto, kar nas prevzame pri njegovem delu.

V tem novem, še ne povsem zavednem pogledu na svet dobi žensko kot nosilec psihičnega ponovno svoj stari položaj principa, porajajočega življenje in duha. Boginji s sinom, ki jima je podrejena sinova zemeljska, v obliki jagnjeta prikazana narava, zato igrata pri določanju novega, človeškega pogleda na duševnost pomembnejšo vlogo kot srednjeveški Duh oče. Tako kot na skoraj vseh renesančnih upodobitvah madone tudi na *Sveti Ani z Devico in Jezuščkom* sin ni upodobljen v smislu odrešujoče žrtve, krvaveče na križu, zapuščene od krutega Boga in postavljene pred človeštvo, temveč v smislu "Božanskega otroka",<sup>21</sup> ki živi v smehljaju Mater, se ozira navzgor proti njima in povezuje vrhovno Sofijo s plodno zemljo. Igra se z jagnjem, otroku podobnim živalskim

<sup>19</sup> Glej moje delo *Bedeutung des Erdarchetyps*.

<sup>20</sup> Iz tega razloga moramo imeti za delo učenca londonsko *Devico s skal* s svetniškim sijem, ne pa sliko iz Louvra.

<sup>21</sup> Glej Jung in Kerény, *Essays on a Science of Mythology*, str. 33 in sl.

bitjem zemlje in človeštva, ki ga bo kasneje kot dober pastir zaščitil. Toda še celo kot dober pastir, ki mu je bila zaupana čreda, ostaja ljubljene sin obeh Mater, prinašalec božanskega zveličanja in Duhovni sin Sofije, ki nudi bitju, ki ga je porodila, zavetje, obenem pa ga tudi preoblikuje, razvija in odrešuje.

V Sofiji in njenem skrivnostnem smehljaju živi novo in najvišje izkustvo Erosa pri osamljenem, postaranem Leonardu. Marejkowski navaja risbo Marije, ki malega Jezuščka uči geometrijo, kar po mojem prepričanju kaže na to, da pri razmerju, ki smo ga opazili med Mono Liso, sveto Ano in Sofijo, ni nič poljubnega in naključnega. Skrivnostni smehljaj Mone Lise odtlej nikoli več ni zapustil Leonardovega dela in vsem kasnejšim slikam je skupno izkustvo Sofije. Za zadnji dve med njegovimi pomembnimi slikami, namreč za *Janeza Krstnika* in s to sliko tesno povezanega *Bakha*, pa se zdi, da motiv vezi med Božanskim sinom in Materjo na neki skrivnosten način razvijata še naprej.

Tako kot Leonardov *Janez Krstnik*, ki skrivnostno smehljaje se s prstom kaže navzgor, tudi *Bakh* izraža nenavadno svobodo in odprtost, ki človeka kar zbega. Celó Freud, ki mu je – česar se je tudi sam zavedal – manjkalo “občutka za neizmerno” in z njim povezanega občutka za religijo in vsakršno poglobljeno umetnost, je bil nad tema dvema slikama očaran in je svoje občutke ob njiju izrazil z besedami, ki jim v njegovem delu ni primere: “Iz teh dveh slik veje mistična sapica, v katere skrivnost si človek ne drzne prodirati.”

V nadaljevanju pravi: “Figuri sta še vedno androgini, toda nič več v smislu fantazije o jastrebu. Predstavljata dva čudovita, žensko krhka mladeniča nežnih potez, ki ne pobešata pogleda, temveč odkrito strmita z izrazom skrivnostnega zmagoslavja, kot da bi imela védenje o tem, kako doseči srečo, in bi morala o njem molčati. Znani smehljaj uročenosti človeka napelje na to, da pomisli, da gre za skrivnost ljubezni. Prav mogoče je, da je Leonardo s tema dvema figurama pretrgal z nesrečo v svojem ljubezenskem življenju in s svojo umetnostjo proslavil zmago nad njo, tako da je želje dečka, slepo zaljubljenega v mater, prikazal kot izpolnjene v blaženosti zveze med moško in žensko naravo.”<sup>22</sup>

O smehljaju Mone Lise je bilo zapisano: “Moški mu pravijo skrivnosten, kajti oni stoje zunaj povezave med žensko in Božjim očetom, prav ta povezava pa je tisto, ki izvablja ta smehljaj.”<sup>23</sup>

Da ta trditev ni ravno ustrezna, potrjuje smehljaj na ustnicah obeh mladeničev, v katerem sta krščansko in pogansko transcendirala na višjo raven. Tudi njun smehljaj je simbol “ljubezenske skrivnosti” med njima in Veliko materjo. Oba nosilca te skrivnosti, tako mladi bog kot Duhovna mati, imata polno pravico do tega, da na svojih ustnicah nosita isti pečat skrivnosti. Toda kaj to dejansko pomeni? Ničesar namreč ne vemo o kakršnem koli razmerju med

<sup>22</sup> *Leonardo*, str. 117–118.

<sup>23</sup> F. du Bois-Reymond, *Über die archetypische Bedingtheit des erstgeborenen Sohnes und seiner Mutter*, str. 45.

Janezom Krstnikom in "materjo", pa tudi za nobeno od obeh slik se ne zdi, da bi kakor koli namigovala na takšno razmerje.<sup>24</sup>

Polemike, ki so se pojavljale v zvezi z Leonardovim *Bakhom*, nas privedejo do najglobljega arhetipskega smotra, izpolnjenega na teh portretih, na katerih je upodobljen *puer aeternus*. Po eni od interpretacij naj bi bil "Bakh" prvotno eden od "Janezov v puščavi", panterjeva koža, trtini listi in tirs pa naj bi bili dodani šele proti koncu sedemnajstega stoletja.<sup>25</sup> Marie Herzfeld proti tej tezi zapiše: "Nobenega dvoma ne more biti, da je bila ta poetična kompozicija že prej zasnovana kot Bakh, vsaj odtlej ne, odkar je bil najden epigram z naslovom 'Bakhus (!) Leonardi Vinci' v čast tej sliki izpod peresa Leonardovega sodobnika Flavia Antonia Giraldija."<sup>26</sup>

Sproščena in lenobna drža tega hermafroditkega boga, ki sede počiva sredi podeželske pokrajine, je povsem v skladu z antično predstavo o Dionizu. Na tej sliki "orientalnega boga" je Leonardo, brez dvoma nezavedno, portretiral osrednjo figuro skrivnostnega matriarhalnega sveta, ki je tesno povezana z boginjo jastrebo. Zakaj Dioniz je skrivnostni bog ženskega obstoja, sin Frigijske boginje Zemele, ene od oblik maloazijske Velike boginje matere zemlje. V Grčiji je ta boginja postala zemeljska Semela, toda celo v mitu o Semeli, ki umre ob pogledu na svojega ljubimca Zevsa, je še vedno mogoče razločiti zvezo med Boginjo devico in moškim Duhom vetrom oziroma "očetovskim uroborom".<sup>27</sup> Nimfe in živali, ki hranijo Dioniza, prav tako pa tudi orgije – ekstatične orgije Boginje matere Cibebe,<sup>28</sup> v katerih človek postane eno z naravo, boga v obliki živali pa razkosajo in pojedjo –, so izraz raznovrstnih povezav med mladim bogom in ženskim.

Celo v starem veku je veljalo prepričanje, da dionizijski misteriji, ki so prišli v Grčijo precej pozno, izvirajo iz Egipta, katerega boginje – z Leonardovo boginjo jastrebo na čelu – so bile med najzgodnejšimi predstavnicami Velike matere.

Toda kako je takšen Bakh lahko obveljal za Janeza Krstnika, oziroma če je slika od vsega začetka upodabljala Bakha, kako je mogoče, da je ta Bakh Janezu Krstniku podoben kot brat dvojček? Kako velik je vendar prehod od asketa iz divje puščave do te figure, izžarevajoče skrivnostno notranjo svetlobo! In od kod "skrivnostno zmagoslavni" pogled in skrivnostni smehljaj Sofije na njegovih ustnicah?

Kot se je nejasno dozdevalo že Freudu, se odgovor skriva v spoznanju o skrivni zvezi z Veliko materjo kot materjo vsega, kar živi, v spoznanju ljubljene sина Velike boginje, da je za vselej blagoslovljen zaradi vezi, ki ga vežejo nanjo, "blagoslovljen zaradi zveze med moškim in ženskim bitjem". Gre za

<sup>24</sup> Edino znano povezavo najdemo v Janezovem evangeliju, v katerem Kristus na križu spregovori v prid razmerju mati – sin med Janezom Evangelistom in Madono.

<sup>25</sup> *Tout l'œuvre peint de Leonard de Vinci*.

<sup>26</sup> Herzfeld, *op. cit.*

<sup>27</sup> Prim. moje delo *Amor and Psyche*, str. 99.

<sup>28</sup> Euripides, *The Bacchae*.

skrivnost matriarhalnih misterijev, za skrivnost nesmrtnosti božansko razsvetljenega sina Velike matere, ki v smrti ponovno zaživi.<sup>29</sup> Skrivnost vseh njenih božanskih sinov, ki je v odreševanju in odrešenosti, se zlije v eno v skrivnostnem smehljaju Svete Ane, Bakha in Janeza Krstnika.

Janez, ki kliče v puščavi, predstavlja simbol obljube, ki je z misterijskimi besedami izražena takole: "On mora rasti, jaz moram pasti." Janez in Kristus gresta skupaj; cerkveni praznik v spomin na smrt Janeza Krstnika pade na poletni sončni obrat in ob prazniku je navada s hribov navzdol kotaliti ognjena kolesa iz slame, Kristusovo rojstvo pa praznujemo na zimski sončni obrat, s prižiganjem lučk na drevescu svetlobe kot simbolu ponovnega daljšanja dneva. V tem smislu sta Janez in Kristus brata dvojčka, sorodnika, ki nosita luč; v Mitrovem misteriju eden od njiju drži spuščeno, drugi pa vzdignjeno baklo, s čimer simbolizirata krajšanje in daljšanje dneva, ki ga navzven zaznamuje letna sončeva pot.

Vsa ta simbolika izvira s področja matriarhalnega, kjer je Velika mati, Božanska boginja oziroma boginja jastreb tudi devica s klasom svetlobe; je Demetra-Kora, ki v elevzinskih misterijih pšenično misterijsko baklo nebeške svetlobe simbolično preda moškemu in mu s tem deli nesmrtnost v ponovnem rojstvu.

Kar zadeva Janezovo mistično izkustvo, sta Janez in Kristus eno v natančno takšnem smislu, kot ga je izrazil sveti Pavel z besedami: "Jaz živim; vendar ne jaz, ampak Kristus v meni."

Gib roke pri *Janezu Krstniku* in *Bakhu* simbolizira "kazanje skrivnosti" v misterijih. Janez s prstom kaže navzgor, proti soncu Kristusovem, ki se dviguje nad njim in katerega svetloba ga obseva od zgoraj, medtem ko se vse ostalo na njem ogrinja v kopreno teme. In tako kot Janez kaže proti križu, kaže Bakh proti skrivnosti, ki je skrita v tirsu, z drugo roko pa tako kot mladostni Janez Krstnik iz ene od zgodnjih študij, ki je zdaj shranjena v Windsorski knjižnici, kot po naključju kaže navzdol, proti zemlji. Kajti Bakh Dioniz je tudi bog življenja in smrti, in pri razkositanju Dioniza gre za ravno takšen misterij kot pri križanju Kristusa ali obglavljenju Janeza. Pri Dionizu je tako kot pri Janezu vzpon povezan s padcem, tako rast kot propadanje pa spremlja smehljajoča se gotovost, ki jo izpričuje njun "skrivnostno zmagoslavni" pogled, poln zaupanja v neuničljivost vezi s prerojevajočo Materjo vseh skrivnosti.

Pri Leonardu, in to ne samo v *Zadnji večerji*, so roke bistveni simboli. Zveza med Janezovo roko, ki s prstom kaže navzgor, in to isto kretnjo pri sveti Ani z ene od Leonardovih študij je očitna. Sveta Ana se k Mariji, ki je povsem potopljena v ljubezen do malega Jezuščka, ne obrača le z ljubečim smehljajem, ampak jo kot Sofija s svojim proti nebu uprtim kazalcem tudi opominja: Ne pozabi, on ni le tvoj otrok; on pripada nebesom in je vstajajoča svetloba. Če to kretnjo, ki da človeku misliti, interpretiramo na takšen način, se zdi, da je kasnejša verzija te slike, na kateri ta morda že kar nekoliko preveč očitna

<sup>29</sup> Prim. moje delo *Great Mother*, str. 309 in sl.



kretnja umanjka, še toliko pomembnejša; na njej se namreč to spoznanje zliva v višjo obliko stvaritve, ki takšno interpretacijo nosi v sebi.<sup>30</sup>

Ko skuša opisati proces individuacije,<sup>31</sup> se Jung sklicuje na prej navedene besede svetega Pavla in pripominja, da "središče celovite osebnosti nič več ne sovпада z egom, temveč z določeno točko nekje na pol poti med zavednim in nezavednim. To je točka novega ravnovesja, novega osrediščenja celovite osebnosti, virtualno središče, ki zaradi svojega žariščnega položaja med zavednim in nezavednim osebnosti zagotavlja nove in bolj trdne temelje".

Proces individuacije se simbolično izraža v Leonardovem Janezu, v njegovem smehljaju, ki je nad življenjem in smrtjo, ter v njegovem spoznanju o propadu ega in vzponu jaza,<sup>32</sup> spoznanju, pri katerem se na nov način spajata pogansko in krščansko. Tako kot v psihologiji modernega človeka sta se narava in poganstvo, ki ju je srednji vek obsojal, v renesansi pogosto pojavljala kot simbola "nasprotnega vidika", ki ga je potrebno vključiti v celoto. Inkviziciji in Savonaroli z njegovimi krščanskimi pogledi se Leonardov Janez Krstnik ni mogel zdeti kaj drugega kot "čuden hudič", in tako rekoč čudež je, da je Leonardova slika preživela cerkveni odziv; za človeka moderne dobe pa sta narava in poganstvo le znamenji božanskih simbolov nove dobe in človekovega novega razumevanja samega sebe.

To transcendiranje dobrega in zla, krščanskega in poganskega oziroma moškega in ženskega pri Leonardu ni ušlo Nietzschejevemu edinstvenemu psihološkemu pogledu: "Morda je bil Leonardo da Vinci med tistimi umetniki edini, ki je imel zares nadkrščanske poglede. Poznal je Vzhod, 'jutrovo deželo' znotraj in zunaj sebe. Na njem je nekaj nadevropskega in molčečega: značilnost vsakogar, kdor je videl prevelik krog stvari, dobrih in slabih."<sup>33</sup>

V izkustvu, ki je privzelo svojo obliko na Leonardovi sliki, Eros in Logos nič več ne stojita drug nasproti drugemu, temveč oblikujeta višjo celoto. Leonardo je v svetu zaznaval mistično povezanost med ustvarjalno spontanostjo ter zakoni pomembnosti in nujnosti. Ljubezen in spoznanje sta zanj postala eno.

S tega zornega kota je Leonardo spoznal, da je nujnost smrti neločljivo povezana z naravo, prav tako pa se je zavedel tudi poplačila narave, ki svojih bitij nikoli ne pusti "prikrajšanih": "Kajti narava ni odredila, da živali ne bi smele živeti od smrti drugih živali."

<sup>30</sup> Pomembnost Janeza Krstnika za Leonarda, za katerega se zdi, da se je poglobljeno zanimal zanj skozi vse svoje življenje, se odraža v neki opazni, a sicer ne najjasnejši potezi na neki drugi sliki: v nenavadni kretnji, s katero angel na neprimerno lepši louverški verziji *Device s skal* kaže na oboževanje malega Janeza. Mogoče je, da je simbolično nasprotje med Janezom in Kristusom, pri čemer Janez predstavlja zemeljski in človeški vidik človekove narave, Kristus pa nesmrtnega in božanskega, ravno tedaj postalo pomembno za Leonarda. Tudi tu je mogoče zaznati Leonardov "homoerotični" problem, ki se kot problem arhetipskih "dvojčkov" znova in znova pojavlja v mitologiji, na primer v prijateljstvu med Gilgamešem in Engidujem, med Kastorjem in Poluksom itd.

<sup>31</sup> Jung, *The Relations between the Ego and the Unconscious*, odst. 365.

<sup>32</sup> Več o Kristusu kot zahodnem simbolu pri Jungu, v delih *Psychology and Alchemy, A Psychological Approach to the Dogma of the Trinity*, in *Aion*.

<sup>33</sup> *Peoples and Countries, Complete Works*, zv. 13, str. 216–217 (modificirano).

“Narava, ki je tako nestalna in si privoščiči užitek ob ustvarjanju vedno novega življenja in oblik, ker ve, da povečujejo njeno zemeljsko snov, je pri ustvarjanju hitrejša in okretnejša kot čas pri uničevanju; in zato je odredila, naj mnoge živali služijo za hrano drugim; in ker to še ni dovolj za njeno poželenje, pogosto širi določene strupene in neznosne hlape ter neprestane kuge med nakopičene črede živali; še najbolj pa med človeštvo, ki hitro narašča, ker se druge živali ne hranijo z njim. /.../ Zemlja se tako skuša znebiti življenja, medtem ko hrepeni po neprestanem razmnoževanju.”<sup>34</sup>

Izhajajoč iz istega občutka nujnosti je zapisal: “Medtem ko sem mislil, da se učim, kako živeti, sem se učil, kako umreti.”<sup>35</sup>

Leonardov starostni avtoportret kaže, da je Leonardo dosegel stopnjo razvoja, ki je v zahodnem svetu izredna: postal je modri starec. Toda obraz na njegovi risbi ni le obraz modreca; je tudi obraz ustvarjalca in znanstvenika, za katerega se zdi značilno ravnovesje med prijaznostjo in resnostjo, med ustvarjalnim trpljenjem in nemirom ter nejasno svetlobo spoznanja. Med množico obrazov “Velikih posameznikov” je prav obraz odmaknjene in osamljene Leonarda najpresenetljiveje podoben obrazu Boga očeta, kot si ga predstavlja evropski človek.

Pri modrem starcu in mladem bogu gre za arhetipski obliki, pri katerih je moško povezano z Veliko materjo kot Sofijo. Pri mladem bogu je prevladujoč materinski aspekt Duhovne matere: mladi bog je njen sin in ljubimec. Modremu starcu pa vlada figura mlade in hčerinske Device Sofije, pri Leonardu Mone Lise, v kateri je srečal Erosa Sofije. Oba vidika, ki oblikujeta celovitost duhovnega ženskega, sta na Leonarda učinkovala do konca njegovega življenja, in v odnosu do njiju je ostal problematičen in ambivalenten, mladenič in modri starec obenem.

Leonardova doživljenjska zvestoba liku boginje jastreba, o kateri priča prav vsaka razvojna stopnja njegovega ustvarjalnega obstoja, je bila dejanski razlog za njegovo osamljenost, v katero ni nikoli vdrla nobena človeška bližina.<sup>36</sup>

Leonardova ljubezen in Eros sta preseгла meje človeškega. V tem je bila hkrati njegova veličina in njegova omejenost. Njegov Eros se nikoli ni odrekel vezem z neskončnim, z materjo boginjo. Sprva nezavedni motiv se je v toku njegovega življenja uresničil v njegovih delih in znanstvenih raziskavah, v njegovih srednjih letih pa končno tudi v človeškem srečanju z Mono Liso.

<sup>34</sup> MS. B.M., mapa 156<sup>v</sup>. Glej Herzfeld, str. 133; *Selections*, str. 277.

<sup>35</sup> MS. C.A., mapa 252<sup>v</sup>. Glej Herzfeld, str. cxxiii; *Selections*, str. 275.

<sup>36</sup> Dejstvo, da arhetipska slika boginje jastreba, ženskega, ki ga je oplodil moški duh veter, v Leonardu nikoli ni prenehala biti prisotna, se odraža tudi v tem, da je bila ena njegovih zadnjih slik, ohranjena v obliki risbe in kopije nekega študenta, upodobitev Lede in laboda. Leda, ki jo je oplodil ptič veter, je mati heroja. Tudi na njej se razkriva smehljaj, ki priča o ženski povezavi z Bogom očetom. Ob njenih nogah se igrata otroka, rojena iz jajca, jajce pa je vselej simboliziralo potomstvo Velike matere. Ta dva otroka, Kastor in Poluks, sta – podobno kot Janez in Kristus – antično utelešenje dvojne, umrljive in nesmrtno narave heroja. Nekatero kopije poleg njiju prikazujejo iz jajca izvaljeni hčeri, Heleno in Klitemnestro, matriarhalni zastopnici aspektov zapeljivosti in ubijanja pri Veliki materi, ki sta moškemu tako neverna.

Vendar ni naključje, da je do takšnega srečanja prišlo z žensko, ki je bila obsojena na to, da umre: Leonardo je celo pri svojem najbolj človeškem ravnanju ohranil vez z neskončnim.

Zapisal je tele radikalne, ljudomrzne besede: "Ko si sam, si popolnoma sam svoj; ko imaš samo enega tovariša, si le še napol sam svoj ali pa še manj, odvisno od tega, kako obziren je. In če imaš več tovarišev, boš padel še globlje v težave. Če bi jim rekel: 'Šel bom svojo pot, umaknil se bom od vas, da bom bolje preučeval oblike naravnih predmetov,' ti povem, da ne bi kaj dosti pomagalo, ker pogosto ne gre drugače, kot da prisluhneš njihovemu blebetanju."<sup>37</sup>

In vendar to ni bila drža samotnega, razmišljujočega ekscentrika. Vasari je o Leonardu zapisal: "S sijajnostjo svoje veličastne harmoničnosti je potolažil vsako nesrečno dušo in s svojim darom govora je lahko človeka pripravil do tega, da je v zvezi z nekim vprašanjem verjel tako ali drugače."<sup>38</sup>

Na dnu Leonardove odmaknjenosti, ki je bila v času razposajeno veseljaške renesanse tako neobičajna, se ni skrivalo grenko človeško sovraštvo kot pri Michelangelu, ampak predanost notranjim silam, ki so vodile njegovo življenje. Tudi povsem sposoben ljubezni in vdanosti je bil; o tem priča globoka navezanost njegovega učenca Melzija, ki je Leonarda spremljal v Francijo in ostal z njim vse do njegove smrti:

"Bil mi je kot najboljši oče," je zapisal, "in ob njegovi smrti sem občutil bridkost, ki je ne bi mogel opisati; vse dotlej, dokler se bodo te vezi ohranile, me bo obvladovala neprestana žalost, in to z dobrim razlogom, zakaj iz dneva v dan mi je izkazoval najtoplejšo ljubezen in predanost. Za vsakogar je boleče izgubiti takšnega moža, kajti narava ne more znova narediti takšnega, kot je bil on."<sup>39</sup>

In vendar je bil Leonardo kljub vsemu temu vselej bliže neskončnemu kot pa končnemu, in na skrivnosten, simboličen način je njegovo življenje živelo v mitu o Veliki boginji. Lik Duha očeta, največjega stvarnika in oplajajočega boga vetra, je zanj vselej ostal drugoten v primerjavi z Veliko boginjo, ki je izbrala otroka v zibki, ga obsula z darovi in nad njegovim življenjem tako kot nad svetom razpela svoja duhovna krila. Leonardovo hrepenenje, da bi se povrnil k njej, k svojemu viru in zavetju, ni bilo le hrepenenje njegovega bitja, ampak hrepenenje bitij vsega sveta.

"Poglej, upanje in želja, da bi se vrnil v svojo deželo [*repatriarsi*] in k prvotnemu stanju kaosa, sta takšna kot pri molju, ki hoče k svetlobi, in takšna kot pri človeku, ki se z neprestanim hrepenenjem radostno veseli vsake nove pomladi in vsakega novega poletja in novih mesecev in let, misleč, da stvari, ki jih išče, prihajajo prepočasi, ne da bi opazil, da hrepeni po svojem lastnem uničenju. Toda njegovo hrepenenje je v svojem bistvu duh prvinskih sil, ki si – ko spozna, da je v obliki duše ujet v človeško telo – neprestano želi vrniti se k

<sup>37</sup> Iz *Traktat von der Malerei; Selections*, str. 216–217.

<sup>38</sup> *Lives of Painters*, zv. III, str. 327.

<sup>39</sup> *Selections*, str. 392.



svojemu viru; in rad bi, da veš, da je prav to hrepenenje tudi bistvo, ki je vrojeno v naravo, in da je človek neke vrste svet."<sup>40</sup>

Tako je torej zvezda Velike matere osrednja zvezda na Leonardovem nebu. Sveti nad njegovo zibko in sveti nad njegovo smrtjo. Boginja, ki se je pojavila nezavednemu otroku v zibki, postane sveta Ana, vrhovno duhovno in psihično utelešenje ženskega, ki se smehlja malemu Jezuščku. Kot zemlja in narava je bila predmet Leonardovega raziskovanja; kot umetnost in modrost je bila boginja njegovih preobrazb. Ohranjajoč ravnovesje, ki je bilo skoraj edinstveno med ljudmi zahodnega sveta, je Leonardo v procesu nepopustljive samodiscipline svoje preštevilne darove prelil v višjo celoto. Na nobeni stopnji razvoja se ni zaustavil, temveč je šel skozi svet, kot da je njegovo notranje oko že od vsega začetka zaznavalo splet razmerij, h kateremu ga je vodila njegova življenjska pot – splet razmerij matere boginje, zaščitnice njegovega otroštva, zavetnice njegovih starih dni. Njegovo življenje je bilo uresničitev maksime, ki jo je zapisal v eno od svojih beležk:

"Ta, ki svojo pot začrta po zvezdah, se ne spremeni."<sup>41</sup>

*Prevedla Patricija Fajon*

<sup>40</sup> MS. B.M., mapa 156<sup>r</sup>; *Selections*, str. 276.

<sup>41</sup> R. 682, MS. W.L., mapa 198<sup>r</sup>. Glej Herzfeld, str. 141; MacCurdy, zv. I, str. 99.