

Michel de Certeau

*Nikolaj Kuzanski: Skrivnost pogleda**

Estoy dentro el ojo: el pozo
donde desde el principio un niño
está cayendo, el pozo donde cuento
lo que tardé en caer desde el principio ...

V očesu sem: brezno
kjer od začetka pada
otrok, brezno, kjer štejem čas,
ki sem ga porabil v padanju od začetka ...

Octavio Paz, *Pasado en claro*

»Zdaj, najdražji bratje, vam bom, kot sem obljubil, razložil lahkost mistične teologije.« Nikolaj Kuzanski, učenjak, matematik, diplomat, večni popotnik, piše s Tirolske, iz Brixna, če smo natančni, oziroma Bressanona (ki je, tako kot je on pol Nемеc pol Italijan, pol nemški pol italijanski). Leta 1450 je z imenovanjem za škofa dobil nalogo reformirati to gorsko diocezo, strateško umeščeno med nemško vplivno področje in italijanske kneževine. Spopada se z večino klera, ki zavrača tega tujca, Renca, ki ga je postavil papež, in tudi s silami grofa Sigismunda Tirolskega, ki ga bo leta 1460 zaprl. V oktobru leta 1453 pošilja torej menihom, ki so nastanjeni na obalah njihovega čudovitega jezera Tegern v bavarskih Alpah, razpravo, ki jim jo je obljubil, in ki jo bo sam naslovil *O podobi* ali bolje *O sliki* (*De icona*), ki pa je znana kot *De visione Dei sive De icona*.¹

* Prevedeno po M. de Certeau, »Nicolas de Cues: Le secret d'un regard«, *Traverses*, 30-31 (marec, 1984), str. 70-84. Razširjen članek je pod naslovom »The Gaze. Nicholas of Cusa« izšel v *Diacritics*, 13 (jesen, 1987), str. 2-38.

¹ Na žalost do sedaj *De icona* oziroma *De visione Dei* ni izšla v veliki izdaji *Opera omnia* Nikolaja Kuzanskega, ki jih je izdala heidelberška akademija, Leipzig in nato Hamburg, F. Meiner, 1932 in naprej, niti v *Philosophische Schriften* (ur. A. Petzelt, Stuttgart, W. Kohlammer, 1 zv., 1949), ampak v *Philosophisch-Theologische Schriften* (ur. L. Gabriel, Herder, Dunaj 1964-1967, 3 zv., z nemškim prevodom), 3. zv. str. 94-219. Za *De icona* se torej sklicujem na dunajsko izdajo (D.) in heidelberško (H., sledi številka zvezka in svežnja) ali stuttgartsko izdajo (S.) za ostala dela.

Znamenito leto. Na zahodu se je končala stoletna vojna (1337-1453) med Francijo in Anglijo. Začenja se obdobje narodov. Na vzhodu se s turškim zavzetjem Carigrada (1453) ruši Vzhodno rimsko cesarstvo: Nikolaj Kuzanski, ki je bil tam leta 1437, je iz Rima ravnokar prinesel strašljive novice in med govoricami o vsesplošnih grozodejstvih, nasilju in prelivanju krvi je mesec dni pred delom *De icona* napisal svojo razpravo *De pace fidei* (vera kot temelj miru), protibabilonsko »vizijo« nebeškega »teatra«, v katerem drug za drugim nastopajo odposlanci vsakega naroda, da bi govorili v prid gibanju, ki jo podpira. Grk, Italijan, Arabec, Indijec, Kaldejec, Jud, Skit, Galec, Perzijec, Sirec, Turek, Španec, Nemec, Tatar, Armelec itd., vsak od njih nastopi, da bi v jeziku lastne tradicije na svoj način izpričal resnico: ta sloga je odgovor furijam fanatizma. Z utopično zarjo te internacionale »svobodnih duhov«² se mora roditi druga zgodovina. To so leta, ko se prvič pojavi tisk (1450); Leon Battista Alberti končuje svojo razpravo *De re aedificatoria* (1452); v San Francesco D'Arezzu slika Piero della Francesca svojo *Legendo svetega križa* (okoli leta 1453). Nov način videnja vzpostavi način konstruiranja. Vprašanje Nikolaja Kuzanskega v razpravi *De icona* je naslednje: kaj pomeni »videti«, kako lahko »videnje« ustvari nov svet?

Dva načina »videnja«. Matematična estetika

Pri Nikolaju Kuzanskem je neskončna erudicija, ki zadeva »pozitivne elemente« vednosti, spojena s trenutno vizijo, ki zapopade njihovo razmerje. Eno ponuja drugemu brezmejno polje partikularnih realnosti, v katerih naj, kot posledico njihovih nasprotij, prepozna modalitete dinamike neskončnosti. Da bi pojasnili intenzivnost, ki jo ima za Nikolaja Kuzanskega vizualno izkustvo, bomo raje govorili o kombinaciji opazovanja in intuicije. Opazovanje se »razvije« v nenasitnem iskanju, ki se osredotoča na vse vrste vsakdanjih zanimivosti (beril, kegljanje, vrtavka, lesena žlica, ura itd.),³ kot tudi na vse obiskane regije in neštete knjige ali arhive. Opazovanje

² *De pace fidei*, Praefatio editorum (R. Klibansky in H. Bascour), H., VII, str. IX-XIII, predvsem poglavja 1-6 in 19, str. 1-17 in 61-63.

³ »Beril je bleščeč, bel, prosojen kamen, ki je brušen hkrati konkavno in konveksno« (*De beryllo*, 2. pogl.). Tako kot je slika povod za razpravo *De icona*, je predmet, beril, povod za razpravo, ki nosi njegovo ime (1458). Isto velja tudi za kegljanje v delu *De ludo globi* (1463); vrtavko (oziroma *trochus*, »obroč«) v delu *De possess* (1460) ali žlico, ki jo je izdelal »laik« v delu *De idiota* (1450).

zagotovi prostor diskurzu, ki v svoje naslove često postavlja predmete (beril, kegljanje, podoba ali slika itd.). V odsotnosti druge institucije predmet »instituirira« prostor refleksije. Vzpostavi vidik stvari (na tem nivoju opazovanja oziroma upodabljanja), ki »zavzame mesto« »avtoritet«, ki naj bi ustvarile ta prostor, ki pa so postale negotove. Nasprotno pa je intuicija »skoncentrirana« v jasnosti »videnj duha«.

Ti dve obliki »videnja« se nenehno križata. Točka njunega sovpadanja je vidni lik, v katerem pogled zapopade nevidno, ki je dejavno v liku. Ta instrument prehoda (*transumptio*) od enega »videnja« k drugemu je zrcalo. Vdelano v tekste, je ekvivalent pesniških citatov v mističnih razpravah šestnajstega stoletja. Zrcalo je za vizualno dejansko tisto, kar je »besedacitat« za verbalno. Prozo diskurza skandira z nenadnimi točkami sečišč med več prostori.

Pri Van der Weyden, Van Eycku (glej portret zakoncev Arnolfini, 1434) ali mojstru iz Flémallea (glej portret kanonika Werla, 1438), ki so skoraj Kuzančevi sodobniki, je zrcalo kraj, umeščen v notranjost poslikanega okvirja in često okrašen kot monštranca ali relikvija, ki opisuje pojavnost nekega drugega sveta. V notranjosti omogoča videti tisto, kar je izven – drug čas (smrt), druga dimenzija (žalovanje, vice itd.) –, tisto, kar ni vidno v prizoru, ki ga predstavlja slika, kar pa kljub temu že deluje v njej. Zrcalo je razkrivalec (ali halucinacija) neke zgodovine, ki je skrita, toda prisotna, je zmožnost vidnosti tistega, česar tam ni mogoče videti. Pri Nikolaju Kuzanskem je »zrcalo« nek konkreten predmet, ki omogoča videti tisto, kar ga že oživlja s te ali one strani njegovih pojavnosti. V briljantnem primeru pojasnjujoče proze so stvari nenadoma osvetljene kot »zrcala«. Tako se lesena žlica v trenutku, ko je mogoče nevidne oblike prepoznati v zaznavni podobi, spremeni v »katerokoli vrsto zrcala, konkavno, konveksno, ravno, cilindrično – ravno na spodnjem delu ročaja, cilindrično v spodnjem delu žlice, konkavno v notranjosti žlice in konveksno zadaj.«⁴ Žlica se dovrši v zrcalo, v dragulj za duha, ko opazovalec, ko preseže pikolovsko opazovanje, v njej zapopade bleščavo, ki je oko ni moglo videti. Nato se eno »videnje« umakne drugemu. Videnje večera postane »videnje zore« (*ut aurora*), v svetlobi nekega drugega dne vidi tisto, kar prihaja v predmet, ki je preoblikovan v naznanjajoč lik: kot angel.⁵

⁴ *De idiota*, III, 2. in 5. pogl.

⁵ Cf. M. de Gandillac, *La Philosophie de Nicolas de Cues*, Aubier, Pariz 1941, str. 446. Giordano Bruno, goreč bralec N. K., je razložil razliko teh dveh »videnj«; cf. *Les fureurs héroïques*, I, 4. dialog, fran. prev. Les Belles-Lettres, Pariz 1954, str. 218.

Partikularna intelektualna intuicija je spremenila vse stvari v možna zrcala. Ta dogodek je zabeležen na koncu dela *De docta ignorantia*, v zaključnem nagovoru kardinalu Cesariniju, v obliki posvetila. Diskurz je zaključen, »Amen«. Izven teksta, niti zaključek niti dokaz (razprava je samozadostna), je podpis, podpis prejetega imena, ki ne razkriva svojega nosilca. Nagovor je kratek. Utemeljujoča intuicija, kot je bila za Avgušтина vizija Ostije, je rojena iz delitve in v sami delitvi. Prizor se dogaja na morju. Diplomatski se v pripravah na srečanje s papežem v spremstvu patriarha in carja vrača iz Carigrada (spomladi 1438): »In maris ex Graecia rediens.« Med vzhodom in zahodom, med dvema nasprotjema, in v dejanju prehoda iz enega nasprotja v drugo, piše Kuzanski, da »verjame«, da je bil na potovanju, ki je potekalo vzporedno s plovbo po morju, »voden od daru od zgoraj, od očeta luči, da bi z učeno nevednostjo na nedoumljiv način zajel nedoumljive stvari, s preseganjem neminljivih resnic, ki jih je mogoče spoznati na človeški način.« Tega slepečega počela sovpadanja nasprotij, te zaslepitve v srcu nevednosti, kljub svoji želji ni bil sposoben doseči s pomočjo »različnih poti naukov.«⁶ Kar »dojema«, mu je dano iznenada: če to izraža z Avguštinovimi formulacijami, ki zadevajo način, kako napravi Duh našo »nevednost« »učeno«, jo njegov način, kako ju misli, spremeni v novo koncepcijo, ki bo obladovala njegovo celotno delo.

Ko Johannes Wenck obtožuje »učeno nevednost« v imenu virov, za katere se sodi, da so kompromitirajoči (Dionizij Aeropagita, Eckhart itd.), in vidi v tekstu svojega nasprotnika nekakšno ponovitev pozitivnih izrazov, ki jih učeno oko lahko prepozna, Nikolaj Kuzanski, preden bo branil napadeno delo, napravi popravek: »Ko sem sprejel koncept« učene nevednosti »od zgoraj, nisem videl ne Dionizija ne kateregakoli drugega starega teologa.« Kljub temu pa je res, pravi, pohlepno »tekkel« kot »lovski pes« k spisom doktorjev,⁷ toda »uvid«, o katerem govori, se ne zreducira na tisto, kar kritičnemu očesu predstavijo dokumenti: ravno nasprotno, v njihovi vidni pozitiviteti odkrije to, kar v njih prihaja od daleč. Ta »uvid« ni nekompatibilen z neutrudnim »tekom« erudicije, toda tekste in »zanimivosti«, ki jih raziskovalec nikoli ne neha popisovati, spremeni v »zrcala« tistega, kar jih oživlja, ne da bi bilo to tam vidno. Opazujoči in zbirajoči »lov« kontinuirano dostavlja nove kraje, kjer se reproducira alkemija, ki spreminja eno obliko »videnja« v drugo kot svinec v zlato.

Med dvema oblikama *videre* vzpostavi prostor sovpadanja Kuzančeva matematika. Ta je geometrija. Vrsta mentalnih operacij, ki jo definirajo,

⁶ *De docta ignorantia*, III, 12. pogl., »Peroratio«.

⁷ *Apologia*, S., str. 282-83.

se začne s kompozicijo vidnih prostorov: »Zamisli si piramido ...,« »Misli na trikotnik ...,« »Če je podan krog ...« itd. Toda v tej »čutni podobi«, ki se ponuja »očesu«,⁸ vidi duh formalna razmerja in njihov možni razvoj. Geometrija poveže opazovanja oziroma optične konstrukcije z racionalnim dokazom. »Videnje« duha tu sovpade z »videnjem« očesa; intelektualna intuicija z okularno percepcijo; univerzalnost »oblike« s konkretno posamičnostjo lika. In nasprotno, kdor zna videti na en način, ne pa na drug, ni matematik.

Geometrija tako zagotovi model znanstvenosti prav v momentu, v katerem (ali bolje: ravno v obsegu, kolikor) je ločena od svoje prejšnje ontološke funkcije. Z izjemo morda tistega, kar zadeva »enico« (katere ambivalentnost ni za Nikolaja Kuzanskega zaradi umankanja ničle nikoli nehala predstavljati problema), ta matematika ni več razodetje oblik ali resnic, ki organizirajo univerzum. Ni epifanična. Ravno tako kot slikarstvo je »konstrukcija« duha (*conceptus*), vpisana v problematiko, ki jo bo Tasso kmalu imenoval *fabbrica della mente*. Kolikor ureja koherentno serijo »vaj« na elementarnih likih (točka, premica, krožnica itd.) in kolikor nima več statusa diskurza, ki manifestira strukture bivajočega, postane zmožna formuliranja in obvladovanja produkcij duha v vseh disciplinah. Matematika dobi vrednost privilegirane jezika, zaščitenega pred dvoumnostjo oziroma polisemijo, ki drugim jezikom dopušča igre nepredvidljivih invencij; matematika je tako zmožna nadzorovati in razvijati, kot v laboratoriju, intelektualne postopke, ki jih je mogoče aplicirati na vsa področja vednosti. »V naši znanosti ni razen matematike nič gotovega« in nič »velikega« ni bilo rečenega, »kar ni bilo utemeljeno na modelu matematike«.⁹ Vsakemu partikularnemu raziskovanju daje sheme konstrukcije in transformacije, ki jih je potrebno izvesti na različnih »pozitivitetah«.

Geometrija se ukvarja predvsem z operacijami, ki so povezane z »videnjem«, kajti v celoti se odvija v tem elementu, in za pravo polje intelektualnih vizij napravi tisto, kar je vidno. V tem oziru ne zagotavlja zgolj formalnosti postopkov, ki jih je mogoče aplicirati tudi na vidno izkustvo; za znanost »videnja« ima vrednost modela. Ta znanost je sama po sebi estetika. Od tod izvira njen status uganke: »To je uganka za lov božjih del«. Tako je treba »enigmatizirati matematično«.¹⁰ Ta umetnost ne meri na »videnje vidnega« temveč na »videnje nevidnega v vidnem«,¹¹ z gibanjem duha, ki

⁸ Cf. *De conjecturis*, I, 11. in 12. pogl.; H., str. 140.

⁹ *De possess*, H., XI, 2, str. 54. Cf. *De docta ignorantia*, I, 11. pogl.; itd.

¹⁰ Ibid. in H., XI, 2, str. 71 (*mathematicae aenigmatizare*).

¹¹ *Non aliud*; B., str. 189, glede pomena *videre*.

ga ravno tako izvaja slikarstvo Van Eycka ali mojstra iz Flémallea,¹² in ki ga Nikolaj Kuzanski ne utemeljuje s sklicevanjem na Prokla, ampak na Sv. Pavla: »Videmus nunc per speculum in aenigmate«. ¹³ Geometrija, »enigma« v »zrcalu« svojih likov, postane znanost zrcala, toda samo, kolikor sestoji v videnju nečesa nevidnega v vidnem prostoru, kolikor je praksa te vrste »videnja«. Taka je dejansko značilnost geometra Nikolaja Kuzanskega, ki jo razširi na filozofijo. Postopa na temelju teoretičnih ekscesov: konceptualni »prebliski« prehitujejo, preplavljajo in prekinjajo formalni tok razmišljanja; v analizo so zmožni prinesli presenečenje in jo tako prenavljajo; ne podrejajo se načelu neprotislovnosti in tako ne morejo biti podvrženi verifikaciji. Ustvarjalni genij, Nikolaj Kuzanski, sodi v tisto kategorijo matematikov, ki, če si sposodimo besede Davida Hilberta glede Georga Cantorja, matematiki odpirajo »paradiž« oziroma »teologijo«, ki ju ni mogoče zavriniti. Produktivnost inventivne imaginacije se meri samo s koherentnostjo njenih učinkov. Nikolaj Kuzanski predvsem »vidi«. V formalizaciji in dokazovanju pa se izkaže slabše; često je prehitel ali pa ga zavede tisto, kar »zapopade«. Tako so bile sodbe o njem protislovne, odvisno od tega ali je kritik dajal prednost matematični inventivnosti (Moritz Cantor) ali strogosti razmišljanja (Pierre Duhem).

Kuzančeva geometrija kot umetnost »videnja« oziroma brušenja likov v zrcala izvaja vajo, ki jo je potrebno prakticirati tudi pri branju avtorjev ali opazovanju fizičnih nenavadnosti. Geometrija, vizualni jezik in konceptualna praksa, uči prepoznavati v berljivih tekstih in vidnih predmetih kot tudi v »čutnih« podobah na tisoče vrst zrcal – in množice mogočih zrcal –, ki oblikujejo gibljivi pogled na svet »najbolj nadarjenega« in najbolj »inventivnega« matematika svojega časa.¹⁴

¹² Cf. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Harper and Row, New York 1971, str. 149-204 in njegovo analizo Van Eyckove *Device v cerkvi* kot prisotnosti nematerialnosti, str. 144-148.

¹³ I Kor 13, 12. Cf. *De docta ignorantia*, I, 11. pogl.; *De beryllo*, 1. pogl. itd.

¹⁴ Moritz Cantor (dober sodnik), citira ga E. Cassirer, *Individuum und Cosmos in der Philosophie der Renaissance*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1962, str. 63; P. Duhem, *Le système du monde*, Hermann, Pariz 1959, 10. zv., str. 247-347. Za Giordana Bruna je N. K. »il divino Cusano«, »avtor najlepših skrivnosti geometrije« (*De la Causa*, 5. dialog), in za Keplerja »divinus mihi Cusanus« (cf. A. Koyré, *Etudes d'histoire de la pensée scientifique*, Gallimard, Pariz 1973, str. 336).

Predgovor k delu De Icona

Nikolaj Kuzanski je star dvainpetdeset let, ko snuje svojo razpravo. *De icona* se po mirnosti svojega sloga zdi predvsem jasno zrcalo, v katerem se pokaže, kot je pokazal že Cassirer,¹⁵ osrednja točka Kuzančeve spekulacije. Takoj si zada za program »lahkost« mistične teologije. Tipičen program, ne samo zato, ker določa slog številnih Kuzančevih tekstov, ki so zasnovani kot logična nadaljevanja enostavnih operacij; ali, še enkrat (že bolj osreden vidik), ker na tem področju, kot tudi v matematiki, nekdo »vidi« ali »ne vidi«, tako da to ni vprašanje truda; temveč predvsem zato, ker razprava v vsakem od svojih bralcev postulira »sejanje« neskončnosti. Ubesedi tisto, kar je že tu. Vednosti, ki jo nagovorjeni nekje že imajo, ponudi besede, tako da se ti lahko zadovoljijo z odgovarjanjem: »Kako resnično! To je natanko to!« Resnica je že tam, samo videti jo je treba – tako se začne delo *De beryllo*; modrost kriči na javnih krajih, samo slišati jo je treba – tako se začne delo *De idiota*.¹⁶ Kleriki, ki s svojimi besednimi igrami »laiku« (*idiotus*) preprečujejo dostop do resničnega, ogorčijo Nikolaja Kuzanskega; da bi jih pregnal, uporablja posmehljive eksorcizme, katerih slog se bo ponovno pojavil pri Rabelaisu: »A dialecticis libera nos, Domine« (»Reši nas dialektikov, o Gospod«).¹⁷ »Lahkost« označuje izkustvo, ki je osvobojeno dolgih šolskih priprav in ki temelji na »impulziji« slehernega svobodnega duha.

Predgovor razprave *O podobi* oziroma *O sliki* meri natanko na to, da za razpravo odpre prostor, ki se izogne tako neskončnim preliminarijam tehnične kompetentnosti kot tudi privilegiju »doživetega«, ki je v zadnji analizi pozitivistično. Služi kot temelj za vsa poglavja, ki sledijo. Je ničta točka razprave. Predhodi govoru in ga omogoča: *prae-fatío*. Predgovor se predstavi kot »čutni eksperiment«, ki, s tem, da svoje naslovnike osvobodi njihovih predsodkov, »odpre pot« za Kuzančevo teorijo. Je stvar »vaje« (*praxis*). Delovanje bo omogočilo govorjenje. Ta propedeutika je poleg tega običajna v duhovnem oblikovanju ter razmerjih med učiteljem in učencem: »Stori to in kasneje boš razumel.« Obenem ima tudi pomen laboratorijskega opazovanja, katerega teoretična interpretacija bo nastopila kasneje. Igra

¹⁵ Cf. E. Cassirer, *op. cit.*, str. 32, 34, 38-39. Cf. M. Alvarez-Gomez, *Die Verborgene Gegenwart des Unendlichen bei N. von Kues*, A. Pustet, München-Salzburg 1968, str. 59 in dalje, o osrednjem pomenu dela *De icona*.

¹⁶ *De beryllo*, I. pogl.; *De idiota*, I, I. pogl.

¹⁷ *Apologia*, S., str. 288.

na dvojni register »duhovne vaje« in znanstvenega eksperimenta. Tu je torej celoten tekst uvoda (razen zadnjih dveh vrstic):

Uvod

Če vas hočem na človeški način voditi do božanskih stvari, se mora to zgoditi z neko podobnostjo. Med človeškimi deli pa nisem našel našemu namenu nič bolj ustreznega od podobe vsevidnega (imago omnia videntis), katerega obraz je naslikan tako subtilno, da se zdi, da gleda vsenaokoli. Obstaja mnogo takih zelo dobro naslikanih podob: kot na primer podoba strelca na trgu v Nürnbergu, potem tista dragocena slika velikega slikarja Rogerja [van der Weydena], ki je v mestni hiši v Bruslju,¹⁸ dalje Veronikina v moji kapeli v Koblenzu, nadalje podoba angela, ki drži orožje Cerkve, na gradu v Brixenu in mnoge druge drugje. Da pa vam pri vaji, ki zahteva takšen zaznaven lik, ne bi nič manjkalo, vam, dragi bratje, pošiljam sliko, ki mi je bila na razpolago in ki predstavlja lik vsevidnega in ki jo imenujem slika (ikona) Boga.¹⁹

Namestite jo npr. na severno steno, vi, bratje, pa se v enaki razdalji od nje postavite okoli. Opazujte jo in sleherni od vas bo izkusil – iz kateregakoli mesta jo bo gledal – kot da je edini, ki ga slika gleda. Bratu na vzhodu se bo zdelo, da tisti obraz gleda na vzhod, tistemu na jugu, da na jug, in tistemu na zahodu, da na zahod.

Najprej se boste čudili, kako je mogoče, da gleda hkrati vse in vsakega posamič. Kajti tistemu, ki stoji na vzhodu, si je nemogoče predstavljati, da je pogled ikone usmerjen drugam, na zahod ali jug na primer. Potem se lahko brat, ki je bil na vzhodu, postavi na zahod in izkusil bo, da je pogled usmerjen nanj na zahodu tako kot prej na vzhodu. In ker ve, da je ikona pritrjena in negibna, se bo čudil gibanju negibnega pogleda. In četudi usmeri svoje oči na podobo in gre od zahoda na vzhod, bo odkril, da ga pogled ikone nenehno spremlja in da ga ne zapusti, tudi če

¹⁸ Van der Weydenov avtoportret je izginil, toda ostala je kopija, tapiserija, ki jo hranijo v bernskem muzeju. Cf. E. Panofsky, »Facies illa Rogeri maximi pictoris«, v *Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of Albert Mathias Friend*, Princeton 1955, str. 392-400; ter *Early Netherlandish Painting*, op. cit., str. 248. Avtoportret je na desni strani enega od *Primerov pravice* (Trajanova in Herkinbalдова pravica).

¹⁹ Slik iz Nürnberga, Koblenza in Brixena ni bilo mogoče identificirati. Kar zadeva vsevidni »lik«, ki mu je bil na razpolago, piše Nikolaj Kuzanski na Tegernsko jezero, 14. septembra 1453, da »ima tako sliko« doma in da »ima slikarja«, katerega bo zaprosil, da naredi kopijo za prejemnike razprave (izd. v L. Vansteenberghe, *Autour de la Docte ignorance: une controverse sur la théologie mystique au XV^e siècle*, Aschendorf, Münster 1915, str. 116).

se vrne z vzhoda na zahod. In čudil se bo, kako se negibno giblje, in ne bo si mogel predstavljati, da se giblje podobno tudi s kom drugim, ki se mu približuje z njemu nasprotnim gibanjem. Hoteč to izkusiti, bo napravil, da bo sobrat, opazujoč ikono, prešel z vzhoda na zahod, medtem ko bo sam šel z zahoda na vzhod: vprašal bo nasprotni idočega, če ga pogled ikone nenehno spremlja, in slišal bo, da se giblje podobno v obratni smeri, in verjel bo. Če ne bi verjel, ne bi dojel, da je to mogoče.

In tako bo zaradi razodetja priče prišel do spoznanja, da tisti obraz ne zapusti nobenega sprehajalca, tudi če ti hodijo v nasprotnih smereh. Torej bo izkusil, da se ta negibni obraz giblje tako na vzhod kot tudi, da se obenem giblje na zahod in ravno tako na sever kot tudi na jug, in prav tako, da je usmerjen na eno mesto kot na vsa hkrati in da opazuje eno gibanje in vsa hkrati. In medtem ko bo pozoren na to, da pogled ne zapušča nikogar, bo videl, da tako skrbno skrbi za slehernega, kot bi bil edini, ki je izkusil, da ga spremlja pogled, in to tako, da tisti, ki ga pogled spremlja, ne more dojeti, da ta skrbi tudi za koga drugega. Tako bo tudi videl, da ta pogled z izjemno skrbjo spremlja najmanjše stvaritve kot tudi največje in celoten univerzum.²⁰

Fantastično

Predgovor vzpostavi atmosfero prostora. V besedišču se množe besede, ki so povezane z gledanjem (videti, izgledati – *videri* – gledati, preučevati, opazovati, spremljati z očmi, usmeriti pogled itd.). Te mnogovrstne vizualne dejavnosti se postopoma širijo na vse igralce, tako da postopoma sestavijo labirint; ne labirint stvari, temveč labirint pogledov, ki se srečujejo, presenečeni ali zadržani, negibni ali potujoči, hipni ali trajajoči. Fantastično pogleda straši s svojim spremstvom presenečenj, nepredstavljivega in neverjetnega. Ta gozd oči priključuje v spomin mnogo starih vizij, vključno s slavno rensko vizijo Hildegarde iz Bingena, pretresene zaradi pojava telesa, prekritega z očmi.²¹

Pogled, usmerjen na gledalca, ima tudi kulturno vrednost čudeža. Tako je v *Legendi svetnikov* (ali *Zlati legendi*), za praznik »iznajdbe Svetega Križa« (3. maj), pogled nagrada, ki so jo nebesa podelila mlademu »tajniku (*notarius*)«, ki se je hudiču upiral z uporabo znaka križa (znak, ki ga je mogoče zaslediti tudi v kompoziciji Kuzančevega prostora). Malo pozneje po

²⁰ *De icona*, »Praefatio«, D., str. 94-98.

²¹ Hildegarda iz Bingena, *Scivias*, ur. A. Fürkötter in A. Carlevaris, *Corpus Christianorum*, CM, zv. 43-43A, Turnhout, 1978. Cf. J. Schomer, *Die Illustrationen zu den Visionen der hl. Hildegard als Künstlerische Neuschöpfung*, Bonn 1937.

tej kvazizakramentalni gesti, medtem ko stojita učitelj in tajnik pred podobo Kristusa v cerkvi Sv. Sofije, opazi učitelj, da ima podoba »svoje oči usmerjene« na mladega moža; mladeniča pripravi do tega, da se večkrat izmenično premakne »na levo in potem desno«, toda podoba »obrača svoje oči« v smer, kamor je šel tajnik, in »zadrži svoje oči usmerjene nanj«. ²² Kuzančeva vaja je zelo podobna temu čudežu *Zlate legende*, celo v razmerju učitelja z Nikolajem Kuzanskim, ki odreja gibanje po prizorišču, in gledalca teh iger pogledov. Dejansko se vaja vpisuje v okvir dolge, fantastične, mistične oziroma čudežne tradicije. Izstopa z avro misterija in skrivnosti, ki sta obogateni s stotinami drugih zgodb o pobožnosti, duhovih in zlem očesu. Začetna operacija se razvija v mitični klimi zgodovinsko temeljne izkušnje.

Primeri »vsevidnega«, navedeni v tekstu (ki tu spominjajo na katalog zbiralca ali arhivarja), dodajajo vsem tem pogledom, ki organizirajo prostor in se pojavljajo kot duhovi podedovanih vizij, avtobiografsko razsežnost. Nürenberg, Bruselj, Koblenz, Brixen: ta mesta so mejniki v karieri Nikolaja Kuzanskega; v teh mestih je imel, ali še ima, svoje bivališče. Zdi se, da ga je pogled zasledoval po vsej Nemčiji, od severa do juga, od vzhoda do zahoda, navkljub različnosti svojih obrazov: Strelec, kentaver, ki proži puščico, ki v zodiaku povezuje zemljo in nebo; avtoportret Van der Weydena, tričetrtinski pogled, obrnjen proti gledalcu, med množico, zbrano na desnem panelu *Trajanove pravice*; »sveti obraz«, ki ga kaže Veronika ali sama Veronika; ²³ angel, ki nosi cerkveno zastavo na (Sigismundovem?) gradu, ki se dviga nad Brixenom; in na koncu slika, ki jo ima doma v brixenški škofiji in ki jo je dal kopirati slikarju, da bi jo poslal na Tegernsko jezero. Mnogovrstna niso samo mesta, ampak tudi upodobljene vrste (kentaver, človek, ženska, angel) in profesionalna oziroma simbolična prizorišča (javni zodiak, sodišče, zasebna kapela, vojaški grad, cerkvena palača). To bi bili sukcesivni in različni pojavi enega pogleda, vedno istega, ki »ga ne zapušča.« V tem primeru prizor, skonstruiran za Tegernsko jezero, kot v zrcalu obnovi vse te sukcesivne pojave. Ko v tradicionalno vizionarsko izkustvo uvede neko že »mo-

²² Cf. [Jacobus de Voragine], *Legenda aurea Sanctorum*, ur. P. Lopez, Madrid, J. Garcia, 1688, str. 241.

²³ Tako ima *Kalvarija* Rogerja van der Weydena (Dunajski muzej) (na levi strani triptiha) Veroniko, ki drži platno, na katerem »sveti obraz« Jezusa gleda na gledalca (cf. tudi *Veronikin pajčolan* Quentina Metsysa ali *Volto sancto*, ki so ga širili trgovci iz Lucce). Severno slikarstvo predstavlja številne primere »vsevidnega«. Na splošno išče v tem času »učinek, za katerega se zdi, da v predstavljen prostor vključi osebo, ki ga gleda« (E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, Pariz 1975, str. 49).

derno« optično opazovanje, vplete v pedagoško vajo celo serijo osebnih dogodkov. Ustvari koeksistenco mnogovrstnih prizorov. Heterogeni prostori so privedeni v sovpadanje v tem povsod navzočem pogledu, ki nima več svojega lastnega imena ali obraza (v tekstu ni identificiran z nikomer): prostor, ki ga ta pogled organizira, ima tako globino zabrisanih zgodovín; pluralen, narejen iz vizualnih slojev, ki igrajo drug na drugega, je anonimni teater spomina.

Podobi lastna gostota se nazadnje manifestira v razmerju, ki ga ima slika do diskurza. Dialoška struktura. Vaja, pravi predgovor, »zahteva« podobo. V klasičnem geometričnem dokazovanju izjava predpostavlja lik; enako tu tekst zahteva sliko. Eno ne more biti brez drugega. Diskurz in slika, gledana skupaj, konstituirata dinamiko prakse prav s svojo razliko. Trije racionalni »momenti«, ki urejajo eksperimentiranje, vračajo fantastično podobe, vsakič povečano; in vsakič zaznamuje to vrnitev *admiratio*, vizualno presenečenje. Toda od enega do drugega, od verbalnega do ikoničnega, se razmerje v teku vaje obrača. Na začetku je podoba, nujni pogoj, tista, ki sprva generira prostor (polkrog gledalcev). Na koncu edino govorjeno pričevanje (*revelatio relatoris*) dopusti »verjeti« tisto, kar uhaja pogledu, tako da ušesa dopustijo slišati, česar oči ne morejo videti. Odslej podoba »zahteva« diskurz; v prostoru, ki mu ga je odprla in ki omogoča projekt »pripovedovanja čudežev«,²⁴ se bo razprava razvijala v štiriindvajsetih poglavjih. Toda o čem ta dolgi diskurz ne neha govoriti, kaj ga »drži« od prve točke naprej, če ne podoba, ki je vedno tu, in ki jemlje očem tisto, kar dopušča videti duhu in ki ostaja, ali celo bolj in bolj postaja, v središču teh tesno prepletelih besed, prisotnost odsotnosti?

Geometrija pogleda

To, da podoba nikoli ne neha postajati drugo teksta, se začne, ko se zazdi, da je ni mogoče zapopasti. Tã začetek mora zagotoviti eksperiment. Njegova naloga je »konverzija« enega načina videnja v drugega. Je »prevod«, v skladu s Kuzančevo metodo, ki sestoji v spremembi, v sprejetem prostoru, operacije, ki se tam izvaja. Vaja se razvija znotraj vizualne množitve, toda s ciljem, da bi v njej zamejila drugo prostorsko prakso.

To izvira iz geometrije. Nikolaj Kuzanski to pojasni v pismu z dne 14. septembra 1453, v katerem razlaga Aindorfferju prihodnjo razpravo *De*

²⁴ *De icona*, predgovor.

icona: »matematičen lik« bo predmet transformacij, ki širijo njegov pomen vse do »teološke neskončnosti«. »Eksperimentalna procedura«, ki jo name-rava razviti, je, kot dodaja, »zelo elegantna in jasna«²⁵ – kvaliteti matematičnega dokaza. Po istem pismu je bila *De icona* najprej »poglavje« *Dodatka k Mathematicis complementis*, ki jih Nikolaj v tem času namenja papežu Nikolaju V., mecenu in pobudniku humanistične in matematične preнове v Rimu. Pripada torej kaskadi »dodatkov«, aplikacij geometrije na teologijo. *De icona* je bila razvita neodvisno, ločeno od *Complementum theologicum figuratum in complementis mathematicis*, kjer je ni več; toda čeprav je leta 1453, ko je končno poslana, popolnoma ločena od *Teološkega dodatka*, ostaja določeno z njegovim programom: »Prizadeval si bom napraviti like te knjige [*Matematični dodatki*] teološke, tako da bomo, z božjo pomočjo, lahko s pogledom duha videli kako resnično, ki ga iščemo v vseh stvareh, ki jih je moč spoznati, sije v matematičnem zrcalu, ne samo brez [nujne uporabe] podobnosti, temveč v bleščečem približku. ... Pravzaprav bomo teološke stvari bolje videli z očesom duha, kot pa jih lahko izrazimo z besedami.«²⁶ Privilegij »videnja« kot sredstva dostopa do resničnega, toda preko »matematičnega zrcala«: to prepričanje zadnjih petindvajsetih let življenja Nikolaja Kuzanskega, od dela *De docta ignorantia* naprej (1440), določi razpravi *De icona* njen cilj in predgovoru, ki jo uvede, njegov znanstveni status.

Nič posebnega ni v privilegiju očesa nad ušesom: s tem so bile pridige tega obdobja zasičene.²⁷ Toda vaja, ki mora omogočiti transformacijo »čutnega« vizualnega izkustva v teorijo mistične vizije, je za Nikolaja Kuzanskega matematična operacija. Pridružuje se raziskavam petnajstega stoletja, ki so od Albertija do Piera della Francesce (v pričakovanju Leonarda da Vincija) tesno povezovale matematično teorijo s teorijo umetnosti. Matematika ni zgolj pogoj gotovosti v spoznanju, temveč metodično sredstvo dekodiranja oziroma organiziranja znanstvenih »opazovanj«. Šola strogosti je hkrati tudi znanost videnja (hermeneutika likov) in »arhitektonska« znanost (umetnost konstrukcije preišljenih in demonstrativnih izkustev). V novem znanstvenem redu, ki je v svojem bistvu vizualen, zavzame mesto, ki ga je v srednjeveški znanosti imela logika, ki je bila po svojem bistvu

²⁵ Izd. v L. Vansteenbergh, *Autour de la Docte ignorance: une controverse sur la théologie mystique au XVI^e siècle*, op. cit., str. 116.

²⁶ *Complementum theologicum*, 1. pogl., B., str. 1107.

²⁷ Cf. M. Baxandall, *Painting and Experience in 15th c. Italy*, Oxford Univ. Press, Oxford 1974, str. 41 ff.

lingvistična. Toda, če pustimo ob strani te povezave s sodobniki, zadostuje poudariti, da Nikolaj Kuzanski zasnuje vajo, ki jo morajo menihi izvesti z nogami in ne s kompasom, kot bi jo zasnoval matematik. To store v obredu, ki je tudi nadaljnja razširitev »iger«, mimov in »glumaških nastopov«, ki so imeli v opatiji Tegernskega jezera že dolgo tradicijo, in ki izkazuje nenavadno smelost v zamenjavi liturgije z geometričnim razporejanjem ter še posebej oltarja in Biblije s sliko.

Ta matematična liturgija uprizori prostor, ki je razdeljen na mesta s sistemom razlik med posameznimi entitetami, ki so vzpostavljene preko svojih vzajemnih razlik. Zdi se, da ustreza »geometriji položaja«, katere potrebnost je štiri stoletja kasneje tako pravilno poudaril Buffon: »Vse, kar ima neposredno razmerje s položajem, je popolnoma odsotno iz naših matematičnih znanosti. Ta umetnost, ki jo je Leibniz imenoval *Analysis situs*, se še ni rodila, bi pa bila ta umetnost, ki bi nam omogočila spoznati razmerja položajev med stvarmi, za naravoslovje tako koristna – in verjetno bolj potrebna – kot umetnost, ki ima za svoj predmet samo velikost stvari.«²⁸ Nikolaj Kuzanski, neznan Buffonu, ne pa Leibnizu, na svoj način iznajde geometrijo razmerij med položaji, anticipacijo topologije, in jo aplicira na razmerje videc-videno. Svoj eksperimentalni dokaz sestavi v treh fazah, ki jim bomo sledili eni za drugo.

Simultanost osuplosti

Pogled slike konstituira točko. Po stalni teoriji Nikolaja Kuzanskega, kot jo povzema v *Teoloških dodatkih*, je točka sama po sebi »kvazinič« (*prope nihil*), toda obdarjena z neskončno »plodnostjo«; v analitični perspektivi je blizu nič, »obenem« pa je skoraj vse v dinamični perspektivi.²⁹ Kot najmanjša enota je neločljiv epistemološki princip geometrične definicije in s svojo plodnostjo genetični princip prostorske konstrukcije. Tako je nastanek prostora posledica enakih linij, ki so izpeljane iz točke. To lastnost predstavljajo menihi, ki so enako oddaljeni od slike. Tvorijo polkrog. Z vidika mentalne operacije konstruirajo »matematičen lik«.

²⁸ Buffon, *OEuvres completes*, 4. zv., str. 73. Navaja in komentira ga J. Petitot »Psychanalyse et logique: plaidoyer pour l'impossible«, v R. Major (ur.), *Le lien social*. Confrontation, Pariz 1981, str. 171-234.

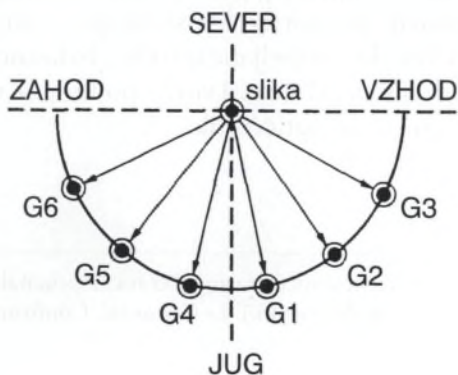
²⁹ *Complementum theologicum*, 9. pogl.

Z vidika telesnih premikov istočasno napravijo ta »krožni teater«, ki je v Nemčiji petnajstega in šestnajstega stoletja značilen za uprizoritev misterijev in pasijonov. Polkrog menihov, ki so kot v liturgiji hkrati gledalci in igralci, se podreja primatu središča in oboda. Ponovno upodablja krožni teater, ki je v petnajstem stoletju še vedno to, kar je katedrala v dvanajstem ali trinajstem stoletju.³⁰ prizorišče *par excellence*, oblika vidnosti, ki predstavlja tisto, kar je temeljno in kar bo Nikolaj Kuzanski imenoval »krožna teologija«, simbolni kraj, ki je v sorazmerju z vajo čuta.

Lik je končno tudi zemljevid, povezan s štirimi glavnimi stranmi neba, po dispozitivu, ki se ne pokorava kozmografskemu simbolizmu (kjer bi bilo na primer središče Vzhod), temveč abstraktnemu okvirju, ki ga predpostavlja geografska konstrukcija. Nikolaj Kuzanski, sam avtor zemljevida srednje Evrope (*Tabula cusana*), o kateri je kasneje razpravljal Sébastian Münster, daje svoji kompoziciji prostora pomen atlasa sveta, toda sveta, katerega središče (pogled) je lahko popolnoma arbitrarno nameščeno na sever kot tudi kamorkoli drugam, tako da je izza te upodobitve, zaradi potreb eksperimenta za trenutek zamrznjene okoli te točke, Kuzančeva vizija univerzuma, katerega središče je vsepovsod, obod pa nikjer.³¹ Isti prostor, ki ga organizirajo položaji, neodvisni od nosilcev, toda realizirani v njih, tako funkcionira na treh nivojih: kot »lik« v geometričnem prostoru; kot prizor v teatrskem prostoru; in kot zemljevid v geografskem oziroma kozmološkem prostoru. Zaradi svoje geneze je polivalenten. To je igra kvalitativno različnih prostorov. Prvi moment lahko predstavimo shematično:

Lik št. 1

Prizor: stratifikacija prostorov in razmerje pozicij.



V nasprotju s sočasnimi študijami o barvah in kromatizmu, vrstah svetlob (izžarevajočimi, odbijajočimi itd.) in s tem o očesu kot odbojni površi-

³⁰ H. Rey-Flaud, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Gallimard, Pariz 1973, str. 44-50, 299-301.

³¹ Cf. slavne tekste iz *De docta ignorantia*, II, 11.-12. pogl.

ni,³² raste problematika pogleda iz geometrične perspektive. Pogled je vektor – linija in akcija v prostoru. Kot puščica se zapiči v vsakega gledalca. S tem daje teoriji, ki je iz točke napravila razmerje med tem, kar ta vsebuje v »kvaziničnosti« (to je *complicatio*), in tem, kar se razvije v liniji (to je *explicitio*), »čutno« obliko. Še več, ta matematika točke se ujema z antropološko koncepcijo, ki v tradiciji evklidske optike, od Guillaumea iz Conchesa do Ficina in celo Bramanteja, meni, da je pogled učinek »naravnih duhov«, ki jih oddaja oko, in ki »izhajajo ven« proti stvarim³³ – koncepcija, ki so jo čedalje bolj omahljivo in ambivalentno zagovarjali vse do Descartove *Dioptrique*.³⁴ Toda četudi je v Kuzančevem predgovoru tradicionalno gibanje ohranjeno, so njegova krajišča obrnjena: predpostavljeni objekt (slika) gleda, subjekti (gledalci) pa tvorijo sliko. Med tem prvim momentom je prizor negiben: osebe so fiksirane na različnih točkah polkroga; pogled hipnotizira oči, ki opazujejo; prostor, ohromljen v čisti koeksistenci položajev, ki so v razmerju s središčem in brez razmerij med njimi samimi.

Petnajst let kasneje bo Marsilio Ficino v svojem delu *De amore* spomnil na pogled, ki »obnori«: pogled drugega, ločen od neprosojnega in čudovitega telesa, ki ga nosi, »preseneti« ljubimca, ki se približuje in ki »ostane tam«. ³⁵ To je tisti nenadni šok zaradi pogleda »mimoidoče ženske«, o katerem govori Walter Benjamin, ko razpravlja o Baudelairovi pesmi. Slepeč blisk, odmaknjen od hitrega ali počasnega časa potovanj vida prek teles in stvari. Kuzančeva kompozicija, s tem, ko uporabi sliko, odstrani telo, ki bi prepustilo oči gledalcev njihovim premikom in njihovemu lovu. Ohrani samo pogled. Toda ne izolira dualnega razmerja. V koeksistenco prinaša vse te oči, ki jih je vse ujel en pogled. Rojstvo prostora (mnoštvo) uprizori v trenutku, v katerem ta preseneti vse, ki ga zasedajo. Če rečemo kot Ficino, to, kar »obnori«, ni to, da pogled prežene iz socialnih prostorov in povezav; to je prostor sam, je sovpadanje polastitev, ki odnašajo kolektivno zavedanje posameznikovega verovanja v skupen prostor; je simultanost posameznih osuplosti.

³² Cf. E. H. Gombrich, »Light, Form and Texture in XVth-Century Painting«, *Journal of the Royal Society of Arts*, 112, 1964, str. 826-849.

³³ Guillaume iz Conchesa (umrl leta 1154), *De philosophia mundi*, 4. knjiga, 25. pogl., »De oculis« (PL 172, c. 95-96).

³⁴ *Dioptrique*, 1. razg.: izd. Pleiade, 1953, str. 183.

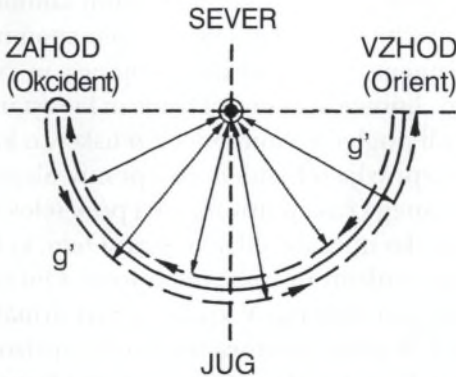
³⁵ Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon* (1469), VII, 10. pogl.; ur. R. Marcel, Les Belles-Lettres, Pariz 1956, str. 254-256.

Torzija prostora: gibanje

Vaja, skandirana s »čudenjem«, ki neti celo Kuzančevo refleksijo in ji daje ritem, prehaja na drugo stopnjo, ki v tem atomiziranem prostoru ustvari gibanje. Igralec mora izkusiti usmerjenost pogleda tako, da menja položaje. Njegovo premikanje uvede tudi trajanje. Testiranec, še vedno sam in nem, se sooči s pogledom v sukcesiji akcij, s premikanjem naprej in nazaj, z vzhoda na zahod oziroma z Orienta na Okcident: fizični in potujoči liki narativne časovnosti.

Lik št. 2

Torzija prostora



Pogled »spremlja« hodca vsepovsod. Obvladuje vse te poti. Toda ni zunaj njih, kot da bi bil kaj »drugega« kot one; imanenten jim je, ne da bi bil z njimi tudi identičen. Še več, ta sukcesivna potovanja preganja isti pogled, čeprav potekajo v nasprotnih smereh. Ta diskurzivnost, ki jo vzpostavijo, sestavljena iz sekvenc, ki se sukcesivno zarisujejo v istem

prostoru, je reverzibilna. Te linije, vsaka od njih obložena s pomenom, priključijo v spomin (sam Nikolaj Kuzanski napravi to primerjavo v osmem poglavju) podobo knjige, ki jo lahko beremo z desne na levo, kot npr. hebrejščino ali arabščino, kot tudi z leve na desno, kot latinščino ali nemščino – oziroma določene severne slike, na primer Fléemallov *Poroko device*, ki so bile zamišljene tako, da jih beremo z desne na levo kot tudi z leve na desno, in ki tako napotujejo na prostor, ki se ne podreja koherenci vizualnega dispozitiva.³⁶ Tej somožnosti dveh pomenov, dveh pisav, dveh naracij, ki sta si nasprotni, bi ekvivalente lahko našli v palindromih in »žonglerskih zvijačah« oziroma v mojstrovinah jezikovnega žonglerstva, ki je cvetelo v petnajstem stoletju, in ki je »prepovedovalo« linearno branje in je, s po-

³⁶ Cf. P. Francastel, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Galimard, Pariz 1967, str. 244-245.

močjo medsebojne zamenljivosti načinov dekodiranja, množilo različna, celo nasprotna videnja.³⁷

Te prakse sestojе v onemogočanju časovne sukcesije (nereverzibilna diskurzivnost), ki stavku ali tekstu zagotavlja pomen. S kršenjem reda sukcesije spodkopljejo pomen. S tem zamenjajo zakon pomena s problematiko ekvivokalnega prostora. Ko izkrivljajo, preobračajo in množijo možne poti tam, kjer je bil pomen odvisen od izbire ene izmed njih, ustvarijo množitev, ki je polisemična in v skrajnem primeru protislovna: tekst postane podoba. Prostor, zaznamovan s pomenom, toda nezvedljiv nanj, je pravzaprav podoba. Na tej stopnji napreduje Kuzančev eksperiment preko reverzibilnosti »poti izstrelkov« (fizičnih ali narativnih) proti enakemu izničenju diskurzivnosti in s tem pomena, toda njegov cilj je izpostaviti prostor kot neberljiv – izven pomena in teksta – kolikor je eden. Tō kar te »poti izstrelkov« – in sliko, ki jo rišejo – oropa pomena, je sama enost oziroma središče (ki je lahko umeščeno kamorkoli). Z drugimi besedami, pogled ni objekt, niti podoba niti koncept in »umanjka s svojega mesta« (J. Lacan): je vsepovsod in nikjer. Je operator, ki napravi »eno« tako, da naredi vse poti nesmiselne. Tā moment je moment anti-naracije. Potovanje se tu prakticira kot dokaz tega, da le-to ne spreminja ničesar, in tega, da njegov čas, daleč od tega, da bi ustvarjal točke, od koder ni povratka, vedno pride nazaj na isto; vsaka točka namreč ponavlja isto nemisljivo; potovanje na vzhod ali zahod, v eno ali drugo smer/pomen, je popolnoma isto. Pod pogledom je čas izničen, samo gibanje pa postane neresnično.

Učinek pogleda je tudi izguba objekta. Za tistega, ki je viden, ni več videnega objekta. Nenormalnost tega vztrajnega pogleda povzroči izginitje možnosti, da ga zapopademo kot objekt med drugimi objekti, pred ali za drugimi objekti. Opazovalec je mislil, da je videl. Spremenjen v opazovanca vstopi v »čudenje«, ki pa ga ne spremlja nobena reprezentacija. Izkušnja pogleda je presenečenje brez objekta. Pogled drugega izključuje posedovanje podobe. Jemlje vid, ga bega, slepi. Nasprotno, percipirati objekt pomeni braniti se proti svoji zmožnosti gledanja: pomeni eksorcirati njegovo moč, da uroči vid. Če je, kot Nikolaj Kuzanski pojasni kasneje, sama bit opazovan predmet,³⁸ potem postane videni objekt alibi opazovane biti; služi za zavajanje pogleda; subjekt odvrāča in ščiti pred njim. Ali drugače, zapolnjuje manko pogleda, je *Ersatz* pogleda in njegovo pričakova-

³⁷ Cf. P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Seuil, Pariz 1975, str. 25-88; *Le masque et la lumière*, Seuil, Pariz 1978, str. 244-281.

³⁸ »Sem, ker me gledaš.« (4. pogl.). Cf. analize J. Lacana, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, XI. seminar, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, str. 93-141.

nje, kot da bi množitev videlih objektov reprezentirala to odsotnost. Videni objekti tako ponovno uvedejo zgodovino in narativnost, zgodovino in narativnost odklonov, zamud ali pričakovanj; pripovedujejo, v brezkončnem mitu črkujejo oddaljevanje pogleda. Na tej stopnji Kuzančeve vaje je zgodovina rojena, če je pogled izguba objekta, iz izgube pogleda.

Antinomijo med vidom in pogledom, ki jo prinaša na plano gibanje, spremlja opozicija med dvema tipoma prostora. Potovanja očesa z vzhoda na zahod naj bi preoblikovala zaznano pokrajino:³⁹ ko gledalec spreminja »svojo točko gledišča«, je slika, kot jo dojema na sukcesivnih mestih, ki jih zavzema, podvržena proporcionalnim anamorfozam. Pokrajina se giblje. Toda sam pogled se ne pokorava zakonu te vizualne reciprocitete, ki določa pokrajino. Pogled »sledi« gibanjem in ostaja negibljiv. Njegova vsepovsodnost enoti negibni prostor tam, kjer razmestitve očesa ne nehajo spreminjati slike. Kroženja gledalca razločijo dva tipa prostora, prostor očesa in prostor pogleda, ki sta si protislovna v istem prostoru. Bolj natančno, na prostor, v katerem fiksiranost pogleda kljubuje zakonu pokrajine, vtisneta pečat torzije. To protislovje enako igra na dva zgodovinska momenta videnja: v istem okvirju prenavljajoče se estetike, v kateri analiza gledišč, razmerij med premikajočimi se točkami, postopoma vsiljuje problematiko perspektive (povezano s tistim, kar tu imenujem pokrajina), nadaljuje Kuzančeva vaja srednjeveško problematiko pogleda, univerzalnega in trdnega, ki visi nad vsemi stvarmi in nad sleherno od njih. Gledalčevo pohajkovanje, s tem ko sproži kombinacijo dejanskih in navideznih premikov, razkriva hkrati opozicijo in sovpadanje dveh vizualnih praks prostora, ki ustrezata dvema zgodovinskima in antropološkima »vizijama«. Pohajkovanje maksimalizira fantastično videnja, tako kot Chirico v svoji *Lassitude de l'infini* odpre svojo pokrajino kvalitativni razliki prostora z notranjo torzijo dveh tipov videnja.

Družbeni prostor pogleda: verjeti

Tretji moment, znova zaznamovan s čudenjem, zagotavlja prehod od vizualnega k diskurzu. To stori predvsem z izključitvijo možnosti, da bi imaginacija nadomestila nezadostnost vida. Nepredstavljivo poleg tega podaljšuje »čudenje« in eksplicira njegovo »naravo«: čudenje, prikrajšano

³⁹ »Pokrajina« v širšem pomenu besede, kot reciprociteta dveh prostorov, in ne v strogem pomenu avtonomizacije ozadja v razmerju do figur slike, zelo pozen in predvsem severni fenomen; cf. E. H. Gombrich, *Norm and Form*, Phaidon Press, London 1966, str. 107-121.

za predstavljen objekt, postane s tem, da se obrne proti nedojemljivemu, hkrati etična in poetična gesta odgovarjanja na eksces. Presenečenje bo rojstno mesto diskurza. Odsotnost vidnega oziroma predstavljevega objekta služi kot preludij, še brez vsebine, prazen, nujnosti verjetja govoru drugega. Tekst-vodič tako zavrne imaginacijo, toda namesto tega nagovori »voljo«. *Experiri volens*: če hočeš slediti izkustvu in nadaljevati z iskanjem, potem se bo ponudila možnost premestitve, ki ne bo več fizična, ampak umska – v hoji po drugi poti, ki nima kontinuitete z vizualno percepcijo, temveč s potjo samega »čudenja«, presenečenja brez podobe, odpiranja neznanemu.

Prag družbenosti se pojavi s pozivom partnerju. To je v resnici ponovitev gibanj, ki so bila predvidena na prejšnji stopnji, v eni smeri od igralca, v drugi od njegovega sobrata, toda artikulacija teh dveh nasprotujočih si kroženj se dogaja v družbeni sferi, najprej v koordinaciji delovanja, potem v strinjanju na stopnji govora.

Prvi igralec socializira prizorišče, s tem ko svojega partnerja pripravi do tega, da stori to, kar je skladno s priročnikom izvedel sam (predgovor). Vanj uvede transmisijo in sodelovanje. Zgodi se nekaj podobnega Petkove mu vstopu na Robinzonov otok. V Kuzančevem teatru se itinerarij osamljenega in molčečega moža, ki ga spremlja pogled, transformira v nastanek zveze. Obstajajo individui, toda kako tvorijo skupino? Kako napravijo eno? To je Kuzančevo vprašanje. Ta mikro-utopija zadeva problem, ki bo obsedel »moderno« sociološko misel: s kakšnim modelom naj pojasnimo izvor človeške družbe, če je eksistenca individua dana?

V tem predgovoru model ni več biblični; skupnost ni utemeljena na spolni razliki, tj. stanju »narave« (katere božanski izvor Nikolaj Kuzanski priznava, toda katere pomen relativizira; vsako človeško bitje ima namreč tako moške kot ženske lastnosti);⁴⁰ skupnost izhaja iz pogodbe o sodelovanju in delitve dela; je prva od *opera humana*, tudi če je njeno počelo neskončnost, ki oživlja vsakega posameznika. Od teološke sheme, ki privilegira spolno razliko, preide mišljenje k modelu politične ekonomije, postavljene pod znak produkcije: skupnost se vzpostavi na podlagi dejanj volje, razlikovanih ali nasprotujočih, toda koeksistirajočih in koordiniranih. Ta model je vzdrževal dispositive reprezentacije in sodelovanja, ki so bili nedavno predstavljeni v delu *De concordia catholica*. V svojem individualističnem postulat in svoji produktivistični perspektivi je »moderen«, čeprav je v svojem teološkem oziroma mističnem temelju tradicionalen; »seme« neskončnosti v vsakem in vseh.

⁴⁰ Pravi, da obstaja moško v ženskem in obratno, tudi ko gre za znake spolne razlike. Cf. *De conjecturis*, II, 8. pogl., S., str. 172.

V drugem momentu je pogled za oba (vsakega) gledalca to, kar je verjetje med njima v tretjem momentu.

Stil tega sodelovanja že izrisuje obliko, ki jo dobi govor, ko se nenadoma končno pojavi: dialog, oblika, ki jo ima večina Kuzančevih del. Predpostavlja ireduktibilnost slehernega govorca z ozirom na drugega: zaradi umanjkanja skupnega videnja mora eden verjeti drugemu. Protokol verbalnega strinjanja med njima sestoji iz sukcesivnih (toda nasprotujočih in recipročnih) dejanj, urejenih v produkciji skupnega stavka. Tekst jih povzema v »kanoničnem« pogovoru, časovni seriji, kot da bi predstavljal sodno formalizacijo pogovornih postopkov: *interrogatio*, *revelatio* (pričevanje in razodetje, ki ga napravi priča-sogovornik), *auditio* (zasliševanje kot tudi poslušanje) in soglasje (*credere*), ki omogoča »dojeti« (*capere*) tisto, česar ni mogoče videti. Na koncu sestoji izkustvo pogleda v verjetju brez videnja in s tem v življenju v družbi, v »medsebojnem razumevanju«.

Lik št. 3

Od videnja do verjetja/govorjenja



Zaključek je nenaden. Bitje, ki je gledano, ima kot svoj edini ustrezeni jezik *ex auditu*, to je, kar se nauči ali sliši od drugega. Kako je v teku tretje faze vaje izvršen prehod od nevednosti, ki zaznamuje njen začetek, do vednosti, ki je njen konec? Ta prehod se izvrši predvsem s transpozicijo razmerja nevednost/vednost v razmerje med začetnim čudenjem (»Ne verjamem svojim očem.«) in končnim soglasjem (»Verjamem, kar pravi drugi.«). Na tej osnovi so odločilni določeni elementi.

(a) Želja zaznamuje začetek dostopa do drugega načina operacij, ki jih izvaja več ljudi in ne samo eden; to omogoči kvalitativno spremembo prostora s tem, da znotraj vizualnega polja dopusti vpeljavo družbenega

polja. »Želim eksperimentirati.«, »Želim storiti več.«, »Želim iti vse do konca.«: ti možni prevodi za *volens experiri* spremenijo »želim vedeti« v dejansko stanje »vednosti«; stanje spoznanja vrnejo nazaj na željo, ki je njena gonilna sila; nagovarjajo temeljno dinamiko, ki v sami srčiki vednosti poveže željo spoznanja (želim vedeti) s pogumom delovanja (želim storiti). Da bi ta prvi element manifestiral etično (ali asketsko ali »duhovno«) gibanje, ki daje raziskavi trdno osnovo, že pripravlja obliko dejavne gostoljubnosti, ki bo »verjetje«. Pogledu ne ustreza več osuplost, temveč želja.

(b) Za prizorišče, povzročeno s tem »hotenjem drugega«, je značilna torzija »delovanja« in »govorjenja«. Prizor tega tretjega momenta kombinira dve nasprotujoči si dejavnosti, ki za partnerja sestojita v tem, da vsak od njiju dela nasprotno od drugega (inverzni poti) in nato v tem, da si povesta isto stvar (»Ti tudi?« »Da.«). »Delovanje« izhaja iz protislovne množine: »govorjenje« iz poenotujočega sovpadanja. Na način časovne komunikacije (in ne več samo prostorskih potovanj), znova najdemo torzijo, ki je v drugi fazi ustvarila razmerje med gibanji pokrajine, ki jo prečkajo potujoče oči in med imanenco istega pogleda vsem tem potovanjem. Ni več redukcijske »delovanja« na »govorjenje« kot iz teh gibanj v enotnost, s katero so obsedena: v teh dveh sferah operacij »eno« ne zatre množine (»vsi in vsak«). V socialnem prostoru je »delovanje« za »govorjenje« to, kar so v vizualnem prostoru oči za pogled, tako da ima znotraj človeških razmerij »govorjenje« funkcijo, ki je analogna pogledu.

(c) »Pogled govori.« Od samega začetka vpelje vprašanje drugega, slepo pego vida, ki zapopade objekte. Za predpostavljenega gledalca je ta pogled, ki ga fiksira, in ki ga spremlja vsepovsod, vprašanje brez odgovora: »Kaj potemtakem hoče od mene?« Noben viden ali predstavljen objekt ne more stopiti na mesto tega vprašanja. Pogled izniči vsak položaj, ki bi popotniku zagotavljal sprejemljiv prostor, avtonomno in zaščitniško bivališče, individualen in objektiven »dom«. V osnovi je pogled govorenje, ki organizira celoten prostor. »Tvoj pogled govori,« komentira Nikolaj Kuzanski.⁴¹ Je izjavljalen. Toda nihče ne ve in ne more vedeti, kaj hoče povedati. Te neznane želje nič ne artikulira oziroma ne distribuira v »artiklih« in misljivih objektih.

Predhodnike te izjavljalne koncepcije ikone je mogoče najti med srednjeveškimi estetskimi teorijami ali v okamistični filozofiji, ki iz diskurza izloči »absolutno moč« in božjo voljo, o katerih ni možno govoriti resnice. V vsakem primeru vsevidna ikona utemelji razliko med znakom-operator-

⁴¹ *De icona*, 10. pogl.

jem, indeksom volje, ki ni povezan z nobenim dejanskim mestom oziroma »substratom«, in znaki-objekti, vidnimi podobami, ki so postavljeni v pokrajino. Ikona vzpostavi vprašanje subjekta z alogičnim pogledom oziroma absolutno željo, ki »dela luknjo« v reprezentaciji.⁴²

(d) Pogled se v diskurz in socialni red vpiše z »verjetjem.« Obnori brez telesa in mesta. Toda Kuzančeva vaja ga, na svoji končni stopnji, postavi v sorazmerje z dialoškim in družbenim telesom, ki izvira iz komunikacije, katere gonilna sila je razmerje subjekta do subjekta: če ne verjameš drugemu, ostaneš znotraj nemogočega in nesmiselnega. Verjetje med dvema sogovornikoma ustreza tistemu, kar je pogled za vsakega od njiju. Njuno protislovje je ireduktibilno, kajti vsak korak nosi v sebi osamljeno skrivnost svojega razmerja z neskončnim. Noben zamenljiv element ne more preiti od enega do drugega. Noben transformacijski kod ne more, kot s pomočjo kovanca, zaobjeti njune zasebne menjave v splošen sistem ekvivalence. Tistega, kar lahko vsak od njiju v vlogi subjekta, ki je obseden s pogledom, reče, drugi ne more videti, ampak lahko samo verjame. To bi bil lahko primer ljubezni ali norosti.

Sprijetost partnerjev z »govorjenjem« množi razmerje, ki ga vsak sam vzdržuje s pogledom. Le-to ga artikulira v vzajemna izjavljalna izkustva. S tega vidika verjetje socializira nesmisel. »Norost« pogleda postane (skoraj) telesna; zato sicer ne postane obvladljiva, ampak generator menjav, ki poženejo začetno osuplost v gibanje in spremenijo osamljeno »čudenje« v produktivno delo skupine. Verjetje je tako moment, ki ga je potrebno nenehno ponavljati, s katerim se norost pogleda, osamljena skrivnost, transformira v diskurz in zgodovino.

Prevedel M. V.

⁴² Cf. J. Petitot, *op. cit.*, str. 209.