

SIMBOLIZEM TAROKA

Renesančni neoplatonizem in ikonografija zgodnjih italijanskih tarokov

Tine Germ, Ljubljana

“V občestvo bogov pa ni dano priti nobeni duši, ako se ni ukvarjala s filozofijo in ne odide povsem čista s sveta: to je namenjeno samo ljubitelju modrosti.”

Platon

Tarok ali *carte da trionfi*, kakor so v 15. stoletju imenovali te imenitne karte, je s svojo bogato ikonografijo še zmeraj izjemno privlačen predmet raziskav strokovnjakov z različnih področij. Že bežno poznavanje dvaindvajsetih adutov, značilnih za igro, upravičuje zanimanje, ki pa je na žalost pogosto enostransko in nekritično. Le temeljita ikonološka študija lahko v zadostni meri osvetli celotno širino problema ter odgovori na vprašanja o nastanku, vsebini in vlogi taroka. Pogled na rezultate dosedanjih raziskav kaže, da se mnenja strokovnjakov o vsebini zgodnjih italijanskih tarokov¹ precej razlikujejo,² vse bolj pa se uveljavlja prepričanje, da se je tarok izoblikoval v okviru idejnega sveta renesančnega neoplatonizma. Obširnejše študije v tej

¹ V prvi vrsti gre za taroke iz skupine Visconti-Sforza in še posebej za najpopolneje ohranjen, t. i. *Pierpont Morgan-Bergamo komplet*, ki je nastal okrog leta 1450 v Milanu. Za podatke o omenjenem kompletu cf. Stuart R. Kaplan: *The Encyclopedia of Tarot*, I, II, U.S. Games Systems, Inc., New York 1978 in 1986 (od tod citirano Kaplan: *The Encyclopedia*).

² Gertrude Moakley v svojem članku *The Tarot Trumps and Petrarch's Trionfi* (*Bulletin of the New York Public Library*, 60/2, 1960, p. 15) tarok povezuje s Petrarcovo pesnitvijo *Trionfi* in deset let kasneje v knjigi *The Tarot Cards Painted by Bonifacio Bembo* (New York 1966) postavlja nekoliko spremenjeno teorijo o taroku kot ilustraciji pustnega karnevalskega sprevoda. John Shephard vidi v njem kozmografski sistem s poudarjenimi astrološkimi vsebinami in elementi klasične mitologije (John Shephard: *The Tarot Trumps: Cosmos in Miniature*, Wellingborough 1985). Avtorji knjige *Tarocchi* (Giordano Berti, Pietro Marsilli, Andrea Vitale: *Tarocchi: Le carte del destino*, Faenza 1988) ob celostni ikonografski analizi poudarjajo kozmološke in magične vsebine ... Osnovno (v nekaterih primerih na žalost precej skromno vsebinsko interpretacijo) vsebuje tudi omenjena Enciklopedija taroka (Kaplan: *The Encyclopedia*).

smeri sta zastavila Michael Dummett in Robert V. O'Neill,³ ki opozarjata, da se v renesančnem neoplatonizmu združujejo tradicije, katerih vsebine lahko prepoznamo v taroku (od astrologije, gnosticizma, misterijskih religij, hermetizma do krščanskega in židovskega misticizma ter elementov magije), in da je neoplatonistični odnos do izražanja v simbolih botroval oblikovanju tarokov ter zato predstavlja tudi osnovno vodilo za njihovo interpretacijo. Prav tako sta ideja stopnjevitosti urejenosti kozmosa, ki se odraža v hierarhični strukturi taroka, in motiv vzpenjanja duše skozi stopnje, ki vodijo k spoznavi idealnega prapočela, značilni potezi omenjene filozofije. Pri orisu renesančnega neoplatonizma se avtorja osredotočata na vodilna predstavnika, Marsilia Ficina in G. Pica della Mirandola, pri čemer je v njunem pisanju opazna nelagodnost, ki izvira iz nezadostno pojasnjene časovnega razkora med pojavom taroka (najverjetneje konec tridesetih oziroma v začetku štiridesetih let 15. stoletja) ter prvim večjim razcvetom italijanskega neoplatonizma v drugi polovici stoletja. Poleg tega je pozornost, ki jo posvečata vlogi omenjenih tradicij, nekoliko presenetljiva, ko je vendar ikonografijo taroka moč razložiti tudi znotraj ožje filozofskih vsebin neoplatonizma. Zato je vredno opozoriti, da je omenjena filozofija z Nikolajem Kuzanskim (čigar vloga v Italiji in vpliv na italijanske kolege je izjemnega pomena) že v času okrog leta 1440 dosegla stopnjo razvoja (in predvsem priljubljenosti v izbranih intelektualnih krogih), ki lahko pojasni zgodnji nastanek taroka in da neoplatonistična predelava platonskega mita o duši z nekaj slikovitimi dopolnili gnostičnega in misterijskega izvora predstavlja vsebinski okvir, v katerem dvaindvajset tarokov najde svoje mesto in v celoti zadovoljivo ikonografsko interpretacijo. Z mislijo na kompleksnost ikonografije taroka in ob upoštevanju dosedanjih izsledkov želi pričujoči prispevek z večjim poudarkom na filozofskih vsebinah neoplatonizma v nekaj potezah začrtati tezo, da tarok ilustrira na platonskem mitu temelječe mistično potovanje duše.

Na prvi pogled je razvidno: tarok je skrbno pretehtan, hierarhično zgrajen sistem, katerega ikonografija kaže, da imamo opraviti s skrito vsebino, ki se razodeva skozi dvaindvajset premišljeno oblikovanih simbolnih podob. Ikonografska zasnova, ki nima pravega prednika v vsej zahodnoevropski umetnosti, priča, da gre za nov, enkrat in celovit koncept, ki sicer ni zgrajen *ex nihilo*, nasprotno, uporablja skoraj same uveljavljene ikonografske motive, le da so zbrani v navidez povsem nezdružljivi postavi. Tako na tarokih srečamo like družbenega življenja, t. i. *personae* (Norček, Čarodej, Cesar, Cesarica, Papež, Papežinja ali Velika svečenica, Puščavnik ali Starec s pečeno uro), ki jih poznamo iz najrazličnejših ikonografskih sklopov, kot družčina pa so še najbližje moralistični temi, znani pod imenom *humanae conditiones*. Tu so motivi, ki spadajo v železni repertoar krščanske ikonografije - kardinalne

³ Michael Dummett: *The Game of Tarot*, London 1980; id.: *The Visconti-Sforza Tarot Cards*, New York 1986 in številni članki v *Journal of the International Playing Cards Society*; Robert V. O'Neill: *Tarot Symbolism*, Lima (Ohio) 1986.

kreposti (karte *Moč*, *Pravica*, *Zmernost*) in štiri poslednje stvari - smrt (*Smrt*), sodba (*Sodba*), nebo (*Svet*) in pekel (*Hudič*). Ob tem najdemo še široko uveljavljene motive, ki ne pripadajo kaki ožji tradiciji - *Zaljubljenca*, *Zmagoslavni voz* in *Kolo sreče*, pa dva nekoliko posebna motiva na kartah *Obešenec* in *Stolp*. Raznolikost in navidezna nezdržljivost motivov, ki so iztrgani iz običajnih ikonografskih tem, dajeta misliti, da je neznanega oblikovalca taroka zanimala le temeljna simbolna vrednost posameznega motiva ali lika, primarna, ne pa določenemu tematskemu kontekstu prilagojena vsebina in da izbor, raba in zaporedje temeljijo na kriteriju primernosti in uporabnosti za ilustriranje nove, globlje vsebine, ki ustvarja smiselno vez med njimi. Povedano drugače: stari motivi z uveljavljeno simbolno vsebino služijo za pripovedovanje nove ali vsaj na novo oblikovane zgodbe. Kot rečeno, izhajajo temeljne ikonografske premise iz idejnega sveta renesančnega neoplatonizma in nekoliko podrobnejši pogled na niz adutov potrjuje prepričanje, da je tarok antropocentrični kozmografski sistem, ki v svojih večplastnih simbolnih podobah na izjemno izviren način ilustrira mit o mističnem potovanju duše, in da smemo v taroku videti humanistični odgovor na dogmatsko *salvatio animae* katoliške cerkve, ki je bila za razgledane in predvsem z novim samozavedanjem oborožene duhove vse manj sprejemljiva.⁴

Ob osnovnem motivu lahko v taroku prepoznamo vsebine različnih tradicij, kar priča o širokih obzorjih oblikovalca, harmonično ujemanje in dopolnjevanje ter sijajna ideja o igri kot sredstvu za njihovo izražanje pa kaže izvirnost misli in redko iskričnost duha. A ostanimo pri kartah in si oglejmo tradicije, ki se zrcalijo v *trionfih*.

Klasična mitologija ima v izvorni ikonografiji taroka šibak vpliv, ki pa se že v drugi polovici 15. stoletja močno okrepi. To je razvidno iz mnogih primerov; še posebno ilustrativen je znameniti komplet Visconti-Sforza⁵, ki je nastal sredi stoletja in vsebuje le malo elementov klasične mitologije. Izjema so aduti, ki so v zadnji četrtini stoletja nadomestili šest izgubljenih tarokov originalnega niza. Kar pet od njih nosi klasične motive! Tako krilati genij z antropomorfno oblikovano sončevo kroglo v rokah predstavlja Sonce, pri

⁴ Razvoj humanizma je z novim odnosom do človeka in prevrednotenjem vrednot nujno trčil ob cerkev in z dvomom v njeno nesporno avtoriteto zamajal tudi kredibilnost nauka o zveličanju duše. S tem se je odprlo pereče vprašanje prave poti in humanisti so vztrajno iskali novo, odvečnega dogmatskega balasta očiščeno rešitev. Iskanje poti, ki naj vodi v resnično odrešitev duše, je značilna komponenta duhovne klime dobe in se najočitneje kaže v odnosu do življenja in smrti, pri čemer je življenje vse bolj pojmovano kot možnost, ki nam je dana, da ustvarimo nekaj, česar smrt ne more pokositi. (Odlično sliko omenjenega odnosa najdemo v knjigi Alberta Tenentija *Občutek smrti in ljubezen do življenja v renesansi*, *Studia Humanitatis*, l. 2, Ljubljana 1987.) Resnična rešitev je torej v poudarjeni aktivni vlogi posameznika, ki se s svojim ustvarjalnim delom, znanjem in še posebej s hotelem po znanju izgrajuje ter s ponotranjeno osebo vero išče poti k Bogu.

⁵ Gre za že omenjeni komplet iz skupine tarokov Visconti-Sforza, t. i. *Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza komplet*, ki je razdeljen med Pierpont Morgan Library, New York in Accademia Carrara, Bergamo, medtem ko je del kart še zmeraj v zasebni lasti družine Colleoni v Bergamu.

čemer je šel ustvarjalec tako daleč, da je sonce jasno priličil Apolonovi glavi. Luna, Zvezda in Zmernost so upodobljene kot ženska božanstva v oblačilih, ki se zgledujejo po grški antični noši. Luna je z atributom loka izenačena z Artemido-Diano, medtem ko je žena z zvezdo, ki jo kot luč dviguje nad sabo, Afrodita-Venera, gospodarica zvezde Danice. Mitološki vpliv je pri novih adutih tako močen, da je personifikacija krščanske kreposti Fortitudo, ki se običajno pojavlja na karti Moč, zamenjana z motivom Herakleja, ki ubija nemejskega leva. Novi aduti si tudi v likovnem izrazu prizadevajo biti klasični, tako da je Nebeški Jeruzalem na karti Svet upodobljen v značilnem antičnem medaljonu, ki ga nosita krilata genija. Klasična mitologija je v drugi polovici 15. stoletja močno vplivala na ikonografijo taroka in kmalu so nastali kompleti, ki so izrazito mitološko obarvani ter so počasi izgubili stik z izvirno ikonografsko zasnovo.⁶ Slednja je najbolj ohranjena v Marsejskem taroku, kjer so klasični motivi redki in se praviloma povezujejo z astrološkimi ter tako opozarjajo na drugo pomembno tradicijo, ki se zrcali v taroku.

Vež predstavljajo planetarna božanstva, ki jih zlahka prepoznamo v nekaterih likih s kart. V Čarodeju se skriva Merkur, prvi mojster magije in najrazličnejših veščin, učitelj in psihopomp. Cesarica je Venera, boginja ljubezni, tokrat še posebej v svojem aspektu plodnosti. Cesar ni nihče drug kot mogočni vladar Jupiter. Zmagoslavni voz je seveda Marsov bojni voz in starec s peščeno uro (Puščavnik) je starešina Saturn. Tu sta še Luna in Sonce, vsak s svojo karto, ki nosi njuno ime. Zanimivo je, da v taroku ne najdemo kart, ki bi jih lahko povezali z dvanajstimi zodiakalnimi znamenji. (Nekaj navideznih podobnosti nas ne sme zapeljati.)⁷ To po svoje govori v prid tezi, da je tudi vloga astrologije pri oblikovanju taroka drugotnega pomena. Vendar ima astrologija s tarokom nekaj skupnih vsebinskih potez, ki jih ne kaže prezreti. Oba imata kozmografski značaj in izražata sorodno prizadevanje. Proučevanje zvezdnih vplivov je imelo od nekdaj za cilj spoznavanje skritih zakonitosti, ki vladajo kozmosu. To hotenje prepoznamo tudi v taroku, saj je, kot bomo videli, prvi del potovanja posvečen prav odkrivanju in obvladovanju sveta. Tako astrologija kot tarok obenem služita spoznavanju človeka in njegove narave, kajti obema je skupna ideja o makrokozmosu, ki se zrcali v mikrokozmosu, in je torej odkrivanje enega nujno tudi spoznavanje drugega. Toda med astrologijo in tarokom obstaja bistvena vsebinska razlika. Astrologija ne sega preko meja nebesnih sfer in se omejuje na proučevanje zvezdnih

⁶ Med močno mitološko obarvanimi "taroki", natančneje, taroku podobnimi kompleti so: *Tarocchi di Mantegna*, Bibliothèque Nationale, Paris, *Minchiate* (več različnih kompletov hranijo številni muzeji od Londona do Budimpešte), fragmenti v zbirki Castello Sforzesco, Milano, komplet Sola-Busca, Albertina, Dunaj, "klasične tarok" karte, Bibliothèque Municipale, Rouen, itd.

⁷ Tu so predvsem podobe kardinalnih kreposti, ki naj bi odgovarjale znakom Tehtnice (Iustitia, VIII), Leva (Fortitudo, XI) in Vodnarja (Temperantia, XIV). Vendar to ni verjetno, saj bi prisotnost treh zodiakalnih znamenj nujno zahtevala še ostalih devet (kot jih najdemo v *Minchiatah*). Ob tem je treba povedati, da se poskusi povezovanja posameznih adutov z zodiakalnimi znaki začinjajo šele s francoskim okultizmom 19. stoletja.

vplivov na človeka. Človek se lahko s poznavanjem le-teh izogne slabim vplivom in izkoristi ugodne, ne more pa vplivati na delovanje planetov in komunikacija je vedno le enosmerna - večna interpretacija planetarnih vplivov. Tarok se v nasprotju s tem ponaša z bogatejšo ikonografijo, ki opozarja, da se njegov svet ne konča pri planetih in njihovem delovanju. Slike smrti, vstajenja in nebes govorijo o stvareh, ki so onstran planetarnih sfer, so simboli, ki služijo spoznavi najvišjega, tega, kar je prvo in zadnje, začetek in konec vsega. Pri tem je v taroku ves čas navzoča misel o aktivni vlogi človeka v kozmosu. Renesanci mag, ki ga vidimo v *Čarodeju*, stoji nad zvezdami in je lahko njihov vladar, saj služijo njegovi volji zato, ker pozna in obvladuje principe njihovega delovanja.⁸ V taroku torej najdemo nekaj vsebin, ki se ujemajo z astrološkimi; za nekatere ikonografske motive se celo lahko zdi, da bi utegnili biti prevzeti neposredno iz bogatega likovnega besednjaka astrologije, tako da vpliva te tradicije ne moremo zanikati.

To še toliko bolj velja za gnosticizem in misterijske religije, tradicije, ki so v času resda precej odmaknjene, a, kot kaže ikonografija kart, ob rojstvu taroka še kako žive in vplivne. V njih najdemo vsebine, ki se povezujejo z osnovnim motivom in nas pripeljejo k samemu jedru taroka.

Gnosticizem, po mnenju mnogih prva univerzalna religija, je zapleten konglomerat izrazito mističnih filozofsko-religioznih nazorov, ki so s presenetljivo spekulativno močjo oblikovali bogato kozmološko-antropološko strukturo teologije, v kateri osrednje mesto zavzema mit o duši, ujeti v spone sveta, in njeni odrešitvi v iskanju boga. Filozofsko ozadje je jasno prepoznavno in mit o potovanju duše, čudovita prispodoba, ki jo je uporabil Platon, se je v skladu z manj filozofskimi, zato pa toliko močnejše izraženimi verskimi potrebami, slikovito razrasel.⁹ Večina tarokov se lepo ujema s ključnimi

⁸ V tem duhu je treba razumeti stihe G. Pica della Mirandola, ki so jih velikokrat zmotno in brez pravega poznavanja njegovega odnosa do astrologije navajali v dokaz, da je Pico v celoti zavračal vplive zvezd:

*"El re e il savio son sopra le stelle,
onde io son fuor di questa vana legge:
e i buoni punti e le buone or son quelle
che l'uom felice da se stesso elege."*

Cf. Eugenio Garin, G. Pico della Mirandola, v: *Storia della filosofia italiana*, Milano 1947. Poglavlje o Pico della Mirandola prevedeno tudi v slovenščino v izboru del z naslovom *Spisi o humanizmu in renesansi* (E. Garin: *Spisi o humanizmu in renesansi*, Studia Humanitatis, l. 7, Ljubljana 1993.)

⁹ Miti različnih gnostičnih cerkva se med seboj seveda razlikujejo, osnovna vsebina pa ostaja enaka. Kratek oris naj služi večji nazornosti pri iskanju stičišč z ikonografijo taroka. Bog je s svojo modrostjo (Sophia) in kreativno močjo (Dynamis) ustvaril kozmos in postavil svoje namestnike (Archontes), da mu vladajo. Najvišji med arhonti, Demiurg, je postal ljubosumen na božansko kreativnost in ga je sklenil posnemati. Tako je ustvaril Zemljo in jo obdal s planetarnimi sferami. V ta svoj mali kozmos je ujel del božanske luči, ki omogoča njegov obstoj. Božanska luč je človeška duša, ki je ujeta v materijo in podvržena njenemu vladarju, vendar je v sebi ohranila spomin na svojo pravo domovino. Edini način vrnitve je, da človek prepozna resnično naravo svoje duše in prividnost

elementi zgodbe. Prvi del potovanja obsegajo karte od I. do XI. Duša je ujeta v telo in prisiljena bivati v materialnem svetu, ločena od boga. Vse dokler se ne začne spominjati svoje božanske narave, živi brez globlje vednosti o sebi in svoji nalogi. Takšno stanje je ilustrirano v *Norčku*. Razvijanje zavesti o sebi, duša, ki se začenja spominjati in spozna svojo nalogo ter dobi moč obvladovanja sveta okrog sebe, je stopnja, ki se odraža v *Čarodeju*. Božja modrost, gnostična Sophia (*Velika svečenica*) in božanska življenjska moč - Dynamis (*Cesarica*) stojita ob strani duši, ki se bojuje z arhontom profanega (*Cesar*) in sakralnega (*Papež*) sveta, pri čemer mora premagati dva največja izziva - svetno ljubezen (*Zaljubljenca*) in slavo (*Zmagoslavni voz*). To seveda pomeni odpoved svetu (*Puščavnik*), kar je rezultat poglobljenega in pravilnejšega odnosa (*Pravica*). Za nadaljevanje poti mora duša spoznati in sprejeti gibanje usode, v katero je ujeta (*Kolo sreče*), saj se šele zdaj lahko uspešno spopade z dvojno naravo svojega bivanja in obvlada nižji, materialni del (*Moč*). Tu se začenja drugi, težji del potovanja, ki vodi do srečanja z Demiurgom, znamenito potovanje v podzemlje, ki ga pozna večina mitologij in verstev ter je še posebej značilno za misterijske religije.

Misterijske religije izvirajo iz enako odmaknjenega časa kot gnosticizem, s katerim delijo skupen osnovni motiv duše, ki išče odrešitev. Njihovo poznavanje v renesansi je bilo slabo, a zanimanje zanje je bilo brez dvoma veliko.¹⁰ Dobro znan je bil vsaj en avtentičen zapis, ki zaradi mojstrskega orisa misterijskih skrivnosti še danes predstavlja dragoceno pričevanje - Apulejeve *Metamorfoze*. Čeprav Apulej o svoji posvetitvi v misterije Velike Izide govori skrajno skopo in le v prisposodobah, nas opis mističnega potovanja v navidezno smrt in ponovno življenje zbode v oči zaradi sorodnosti z vrsto tarokov. Tako se glasi drobec, s katerim nas Apulej kljub najstrožji prepovedi popelje v središče dogajanja: "*Prišel sem do roba smrti, stopil na prag Prozerpinin in med vrnitvijo me je neslo skozi vse prvine veselja; sredi noči sem videl sonce, sijoče v slepeči bleščavi, prišel do bogov spodnjega in zgornjega sveta in častil sem jih iz obličja v obličje*".¹¹ Osnovni elementi - prostovoljni pristop k misterijem, občutje smrti, trda tema, bogovi spodnjega sveta, naraščajoča svetloba, srečanje z boginjo v njeni polni bleščavi - se tako ujemajo z motivi na tarokih, da se zdijo slednji kot ustvarjeni zanje. Izhodišče potovanja v podzemlje je *Moč*, enajsti

sveta, ki ga obdaja, s čemer ta neha obstajati in se razblini kot iluzija, duša pa se svobodna vrne domov.

¹⁰ Podobno kot gnosticizem, s katerega elementi se pogosto povezujejo, tudi misterijske religije dolgujejo svojo razširjenost in trdoživost dejstvu, da so zadovoljevale temeljne zahteve človeka v novonastalih razmerah helenizma, ko je vera v stare lokalne bogove v večini primerov izgubila moč in je na tem področju zavezala tesnobna praznina. Antropocentrično obarvana razlaga kozmosa in z naukom o osebni odrešitvi zadovoljena temeljna potreba po varnosti je pritegnila ljudi ne glede na njihovo narodno ali versko pripadnost in ostala aktualna dolga stoletja, še posebej v kriznih trenutkih zgodovine. Porajajoči se novi vek je bil vsekakor tudi čas krize, zato povečano zanimanje za misterije v renesansi ne preseneča.

¹¹ Apulej: *Metamorfoze* (prev. P. Simoniti), Ljubljana 1981, p. 355.

adut, ki stoji na sredi med *Čarodejem* (iniciant, duša) in *Svetom* (končni cilj), karta, ki predstavlja zmago duhovnega (človek) nad materialnim (lev). Iz prevlade duhovnega nad telesnim sta porojena moč in pogum, ki sta potrebna za pot. *Obešenec* simbolizira prostovoljno dejanje samožrtvovanja. To je začetek poti, prag podzemlja. *Smrt* je metamorfoza, ki omogoča prehod v svet teme. *Zmernost*, ki predstavlja notranjo uravnovečeno, je vodnik na poti. *Hudič* pomeni srečanje s silami zla, "bogovi spodnjega sveta", (gnostičnim Demiurgom). Srečanju sledi strela, ki zruši kraljestvo teme (*Stolp*) in začenja se potovanje skozi nebesne sfere, koder dušo vodi naraščajoča svetloba *Zvezde*, *Lune* in *Sonca*. Sledi rojstvo v novo svetlobo (*Sodba*), v katero kliče bog, in končno tisto najvišje - "člaščenje iz obličja v obličje" (*Svet*). Potovanje je tako končano. Z njim smo skozi gnosticizem in misterijske religije oziroma njunih temeljnih vsebin zarisali vodilni motiv taroka, za širše umevanje ikonografije in njenega strukturnega koncepta, interpretacijsko metodo in končno za sijajno zamisel o igri kot načinu predstavitve pa se moramo ozreti k filozofiji, ki je zibelka taroka.

Renesančni neoplatonizem ni samo filozofska smer ali filozofija v ožjem pomenu besede, saj v sebi združuje tudi nefilozofske vsebine od gnosticizma in hermetizma, elementov klasične mitologije, misterijskih religij in številčne mistike, do astrologije in magije, predvsem pa je v sinkretističnem duhu izoblikovan svetovni nazor, način mišljenja in tvorna intelektualna drža. Stapljanje raznorodnih tradicij, iskanje skupnih vsebin, ujemanj in sorodnosti je rezultat prizadevanj, ki služijo enemu samemu cilju - spoznavi človeka in njegovega mesta v kozmosu, pri čemer naj bo sleherno spoznanje potrditev vere v edinstveno vlogo individua, v njegovo izbranost, da kot edino bitje odseva resnično podobo boga, in ni samo ustvarjeno po božji podobi ter postavljeno v svet, da mu vlada, temveč obdarjeno tudi z močjo, da se vrne v svojo nebeško domovino. Odlično pojmovanje človeka, ki je zaobjeto v tej veri, najdemo že pri Platonu, Plotin pa ga je še povzdignil, saj v človeku in še posebej v umetniku vidi bitje, ki poseduje božansko kreativno silo, demiurga, ki se z ustvarjanjem lepega prilikuje samemu bogu. Modrec in umetnik, tvorec in vladar, to je renesančni mag, kot se zrcali v *Čarodeju*. Prav tako je razpetost med tuzemskim in onostranskim, med pojavnim svetom in svetom idej, ki je značilna za platonizem, razpoznavna tudi v taroku. Kozmična hierarhija emanacij, s katero Plotin v svojem nauku o izžarevanju Enega premošča to razpetost, se vsaj kot ideja zrcali v stopnjevitosti urejenosti taroka, kjer se med *Čarodejem (I)* in *Svetom (XXI)* v premišljenem zaporedju zvrstijo aduti kot vrsta posredništev med obema poloma. Če se ob tem spomnimo, da so že poznohelenistični neoplatonisti - Jamblih, Proklos in Psevdo Dionizij Areopagit - bogato razčlenili shemo posredništev ter vsak po svoje naredili korak k razumevanju teh stopenj kot posebljenih božanskih sil, se zdi misel o tarokih - simbolnih upodobitvah, ki ponazarjajo posredništva, toliko verjetnejša.¹² Od vsega začetka se hierar-

¹² Jamblih je v svojem sistemu med Eno in svet postavil celo vojsko bogov, božanstev, nebesnih duhov, nadangelov, angelov in demonov. Podobno shemo je izoblikoval

hična shema in vrstenje božanskih posrednikov v neoplatonizmu tesno povezuje s številčno mistiko, in čeprav v tem okviru ni prostora za natančnejšo predstavitev njenega vpliva na ikonografijo in strukturni koncept taroka, ne moremo mimo, ne da bi vsaj nakazali nekatere povezave.

Številčna mistika se skriva tako v številu kot v zaporedju tarokov. Le-teh je dvaindvajset - število črk židovske abecede in sveto število židovskega misticizma, katerega vpliv na renesančni neoplatonizem je nesporen. Oštevilčenih tarokov je enaindvajset - število z zelo bogato simbolno vrednostjo, katerega posebna odličnost je v tem, da je zmnožek dveh najsvetejših števil - trojke in sedmice. Triadna struktura je, kot priča večina kozmogonij, teogonij, religij in filozofskih sistemov, od nekdaj temeljni vzorec za umevanje stvarstva in njegovega linearnega ali v krogu sklenjenega razvoja. V ikonografiji taroka je tridelni sestav dovolj očiten: neoštevilčeni *Norček* potuje skozi tri sekvence adutov. Prvi del poti (od I do VII) predstavlja odkrivanje in obvladovanje mundanih sil, drugi (od VIII do XIV) odpovedi svetu in spoznavi njegove prividnosti, tretji del (od XV do XXI) je zmaga nad svetom materije in potovanje duše skozi nebesne sfere do vrnitve v nebeško domovino. Sedmica je izrazito mistično število in najpopolneje simbolizira v sebi zaključeno celoto. (Tako vse od začetkov pitagorejske številčne mistike do krščanskega misticizma in še posebej pri Proklu, kjer je ob trojki temeljno število v organizaciji kozmične hierarhije.) Veliko mistično potovanje je razdeljeno na tri v sebi zaokrožene enote, potovanja skozi tri svetove - vidni svet, podzemlje in svet nebesnih sfer. Ob osnovni razdelitvi je seveda tudi individualna vsebina tarokov usklajena s simbolno vrednostjo števila, ki določa njegovo mesto v zaporedju.

Da pri vplivu številčne mistike in primerjavi tarokov s posredništvu v kozmični hierarhiji nismo zašli na krivo pot, nas prepriča taroku podoben ikonografski sestav, znan pod imenom *Tarocchi di Mantegna*. Le-ta jasno kaže svojo odvisnost od ikonografije taroka, ki je deloma spremenjena in osiromašena, zato pa močno razširjena v novi smeri - precej natančnejši shemi neoplatonistične vizije kozmosa. Tokrat ni nobenega dvoma več: motivi so opremljeni z napisi, ki opredeljujejo vsebino, in števili ter črkami, ki določajo njihovo mesto v sistemu.¹³ Ena od bistvenih razlik je v tem, da *Tarocchi di*

tudi Proklos in Psevdo Dionizij Areopagit je v svojem znamenitem *De coelesti hierarchia* med boga in človeka postavil devet angelskih korov, ki posebej stopnje in attribute božanske kreativnosti. Takšne spekulacije seveda niso ostale brez vpliva na renesančni neoplatonizem in njegovo vizijo kozmosa.

¹³ Petdeset grafik, razdeljenih v pet skupin, ilustrira:

1. človeška stanja ali družbene stopnje (od berača in služabnika do cesarja in papeža),
2. Apolona in zbor devetih muz,
3. svobodne umetnosti in vede,
4. krepsti in kozmične principe,
5. nebesne sfere.

Popoln seznam z vsemi imeni tarokov je objavljen v številnih publikacijah in seveda tudi v Enciklopediji taroka (Kaplan: *The Encyclopedia*).

Mantegna kažejo kozmično hierarhijo v smislu nazorne, enopomenske predstavitve - od najvišjega (*Prima causa*) do najnižjega člana (*Misero*), medtem ko je v taroku hierarhija nekoliko manj razdelana (poudarek je na potovanju skozi stopnje in ne toliko na predstavitvi kozmosa) in s svojo dvoplastnostjo ves čas opozarja na temeljni princip organizacije, to je večkrat omenjeno teorijo o analognosti mikro- in makrokozmosa. Tako *Čarodej* ni samo podoba duše, ki se spominja in stopa na pot, ni samo začetek potovanja in najnižja točka v sestavi, temveč je tudi slika tistega najvišjega kozmičnega načela, prvega vzroka, ki se prebujen v spominu duše iskri kot odblesk sonca v ogledalu. Pogledano z druge perspektive: Velika svečenica ni le simbol božanske modrosti, Hagie Sophie, po kateri je ustvarjen univerzum, je obenem spominjanje nanjo, obujeno vedenje duše, s pomočjo katerega stopa na pot. Tudi analogni simbolizem, vsebinska bipolarnost na temelju misli o zrcaljenju makrokozmosa v mikrokozmosu je dedič platonske filozofije. In če nekoliko pozorneje pogledamo analogno simboliko tarokov, odkrijemo še en značilni platonski motiv: nauk o anamnezi. Spominjanje duše ni le izvor sleherne človeške vednosti, je tudi prvi pogoj in edina možnost za začetek poti in uspešno potovanje. Zaman si Eros - demon vodnik, prizadeva dvigniti dušo v višje svetove, če v njej ni obujen spomin nanje. Korak nazaj na gosto zaraščeni stezi spomina je korak naprej na poti rešitve. Taroki so ilustracija te dvojne poti, arhetipski simboli bistvenih stopenj, ki jih je treba prekoračiti. Kot taki imajo implicitno vsebovano aktivno magično moč, da vplivajo na duha tistega, ki se pogloblja vanje in v njegovo zavest priključijo doslej skrita znanja in vedenja. Z magijo smo zadeli na enega značilnih elementov renesančnega neoplatonizma. Zanj je bila magija, v plemenitem pomenu besede seveda, eden od bistvenih aspektov vednosti, ki so jo delili na praktično in teoretično. Če je filozofija pomenila teorijo, je magija predstavljala njeno uporabo v praksi, obe pa sta služili istemu cilju - spoznavi bistva stvari.¹⁴ Najboljši dokaz za vero v magično moč podob na kartah je njihova raba v okultne namene, ki se ne začneja šele, kot zmotno mislijo nekateri, v 18. stoletju, temveč je zgodovinsko izpričana že za 16. stoletje.¹⁵ A tudi mimo tega se ob tarokih velja spomniti misli Rudolfa Wittkowerja, ki pravi: "*V resnici je večina umetniških del potencialno magična kakor tudi estetska... V dolgih obdobjih zgodovine umetnosti ni nikjer rečeno, kako in kje potegniti ločnico med estetsko*

¹⁴ Za pojmovanje in vlogo magije v renesančnem neoplatonizmu cf. mdr.: Eugenio Garin, *Magija in astrologija v renesančni kulturi* (objavljeno tudi v: *Spisi o humanizmu in renesansi*, Studia humanitatis, I. 7, Ljubljana 1993), Paul Oskar Kristeller, *L'état present des études sur Marsile Ficin*, XVI. Colloque international de Tours Platon et Aristote à la Renaissance, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 1976 in številna druga dela omenjenih dveh avtorjev. Poleg tega še nekaj odličnih prispevkov Erwina Panofskega, Fritza Saxla, Raymonda Klíbanskyga, Hansa Ernsta Gombricha, Rudolfa Wittkowerja idr.

¹⁵ Prerokovanje s kartami prvi opisuje Francesco Marcolino v svoji leta 1540 v Benetkah objavljeni knjigi z naslovom *Le Sorti di Francesco Marcolino da Forli, intitolate Giardino di Duca di Ferrara*, vendar omenjeno in v nekaj verzih orisano že v knjigi *Chaos del Triperuno* Merlinia Cocaia leta 1527 (Merlini Cocai [psevdonom za Teofilu Folenga]: *Chaos del Triperuno*, Venice 1527).

in magično funkcijo. Pogosto sta obe tako tesno prepleteni, da jih nobena analiza ne more ločiti.¹⁶ O prevladujoči magični vrednosti tarokov govori tudi neoplatonistično pojmovanje simbola, ki predstavlja eno najtesnejših vezi med tarokom in idejnim svetom renesančnega neoplatonizma. Bolj kot katerakoli filozofija se neoplatonizem odlikuje po odličnem smislu za slikovito izražanje v podobah in pretanjenem občutku za njihovo mistično vsebinsko noto, saj se mora idealistična filozofija, kot je pokazal že njen velik utemeljitelj, na najvišjih nivojih nujno zateči k simbolični logiki in mitološko-poetskemu jeziku. Od govorice metafor in simbolov do njenega likovnega udejanjanja ni tako velik korak, kot se morda zdi, in če prisluhnemo mislim neoplatonistov, spoznamo, da je izražanje v vizualnih podobah in simbolih najodličnejši in celo edini možni način zapisa najvišjih resnic in prave vednosti. Že Plotin je v skladu s Platonovim naukom o idejah govoril o likovnih simbolih kot o najčistejših podobah bistva: "Ne smemo misliti, da (v svetu uma) bogovi in blaženi gledajo aksiome (vidijo čiste resnice v obliki aksiomov); vse, o čemer govorimo, je tam čudovita podoba, kot se zamišlja, da obstaja v duši modreca; vendar podobe tam niso naslikane, temveč bivajoče. Zato so stari govorili, da so ideje bitja in biti. Zdi se, da so to razumeli egipčanski modreci... Kadar želijo zapisati neko modrost, ne uporabljajo česa, kar bi zamenjevalo glasove ali zaporedja zlogov, niti ne zlagajo besed in stavkov s pomočjo zaporedja črk, temveč prikažejo izhajanje tistega (božanskega lika) v napisih v templjih tako, da narišejo slike (ideograme) ter odredijo po eno sliko za vsako stvar. Tako je vsaka slika po svoje vedenje in modrost in substanca, vse to hkrati, ne pa razmišljanje in preudarjanje."¹⁷ Misel, ki se kot rdeča nit vleče skozi vso evropsko kulturo, je bila v renesančnem neoplatonizmu tako široko sprejeta, da je večinoma postala pravilo in norma izražanja.¹⁸ Vplivala je tudi na Albertija, ki v osmem zvezku svojih *Desetih knjig o arhitekturi* pravi, da so vsi jeziki in pisave podvrženi času. Vedenje o njih se izgubi, pisava postane nečitljiva in jezik nerazumljiv. Egipčani so poznali to resnico, zato so svojo modrost zapisali v jeziku simbolov, saj so verjeli, da so simboli razumljivi vsakemu izobražencu, ne glede na to, kdaj in kje živi. Že razlog, ki ga navaja Alberti, bi bil lahko zadostna potrditev za mnenje, da je tarok likovni izraz temeljnih filozofskih nauk renesančnega neoplatonizma, miselnost samih neoplatonistov pa teorijo prepričljivo postavlja na trdne temelje. In ne samo to. Od jezika simbolov do osnovnega koncepta taroka in zamisli o igri kot o načinu za podajanje globljih filozofskih vsebin je le še korak. Kako razumeti sijajno idejo o igri, ki naj na simboličen način ilustrira bistvo neke filozofije in

¹⁶ Rudolf Wittkower: *Interpretation of Visual Symbols*, Thames and Hudson: London 1977, p. 187.

¹⁷ Plotin: *Eneade*, V.8. (o umni lepoti), 5. 20-25 in 6. 1-10 (prevod S. Blagojevića), Beograd 1984.

¹⁸ Zasedimo jo pri vodilnih neoplatonistih, kot so Nikolaj Kuzanski, Marsilio Ficino in Giovanni Pico della Mirandola, odraža pa se seveda tudi v pisanju številnih manj znanih predstavnikov; sočasna likovna umetnost jasno kaže njen vpliv. (Za vpliv v likovni umetnosti so poleg že omenjenega Wittkowerjevega dela zelo ilustrativne študije E. H. Gombricha.)

njeno mistično srž? Odgovor najdemo v misli Nikolaja Kuzanskega, najodličnejšega predstavnika neoplatonizma, čigar karizmatična osebnost je razvoju humanizma in platonske filozofije vtisnila neizbrisen pečat. Njegove besede o igri, ki določa bistvo človeka, so kot po meri ukrojene za tarok in razkrivajo ključno načelo ikonografske zasnove, namen in vlogo teh neobičajno zanimivih in privlačnih igralnih kart. Takole pravi avtor *Docte ignorantie* v enem od svojih manj znanih spisov: "Človek se od živali ne razlikuje po tem, da se lahko igra; tudi živali se igrajo. Toda dejstvo, da človek SKLENE, da bo IZNAŠEL novo igro, in sicer zavoljo tega, da bi s to igro na poseben način SIMBOLIZIRAL pomene biti, spoznavanja, gibanja, števil, itd, to je mogoče samo za človeka in označuje njegovo namembnost."¹⁹

Ko smo se na kratko ozrli po nekaterih vsebinah, ki se odražajo v taroku, nakazali strukturni koncept njegove ikonografije in opozorili na glavne značilnosti, zaradi katerih lahko igro *trionfov* razumemo kot simbolično predstavitev velike teme neoplatonizma, teme, ki je v svojih bistvenih potezah zaobjeta v znamenitem, ničkolikokrat omenjenem mitu, nam ostane le še, da si nekoliko pobliže ogledamo osnovne simbolne pomene dvaindvajsetih tarokov in pospremimo *Norčka* na njegovem potovanju.

Norček je v evropski kulturni tradiciji uveljavljen simbolični lik, ki v sebi združuje različne vsebine vse od pomilovanja vrednega ubožca do iskrivega duhoviteža in filozofa. A najsibo karkoli že, zmeraj se izmika iz okvira priznanih družbenih norm, tujec, blodeč nekje na robu družbe, in čeprav kar najpristneje povezan s svetom, vseeno ne od tega sveta, četudi do vratu v blatu, še zmeraj čist. Prav zato je v taroku simbol duše, ki brez spomina blodi po tujem svetu, duše, ki je izgubljena v materiji in kar se le da daleč od doma, a kljub vsemu v sebi ostaja nedotaknjena - *anima candida*. Ko se v njej prebudi spomin na pravi dom in želja po vrnitvi, se brezciljno blodenje spremeni v veliko potovanje, ki poteka skozi preizkušnje, predstavljene na tarokih z arhetipskimi liki in situacijami, v srečanju s katerimi in v katerih se preobraža. Podoba z zavestjo o svoji božanski naravi oborožene duše je *Čarodej (I)*, veliki mag, ki s svojim znanjem in močjo spoznava in si podreja svet. Čarodej predstavlja začetek poti in obenem odsev tistega prvega vzroka (*prima causa*), je slika urejajočega logosa in njegov svetni pendant, renesančni *magus* in utelešenje humanističnega pojmovanja Človeka. *Velika svečenica (II)* simbolizira modrost, globljo mistično vednost, ki se poraja v duši, kadar se z močjo spomina vrača v svet uma, v katerem kot vir slehernega vedenja vlada čista modrost, gnostična Sophia ali krščanska Divina sapientia, po kateri je bil ustvarjen univerzum in s pomočjo katere ga duša na novo spoznava. *Cesarica (III)* je velika mati, simbol plodnosti in obilja, neizčrpne regenerativne moči in življenja samega. V njej je jasno prepoznaven koncept ktonskega božanstva, Magna mater, ki so jo ljudstva antike častila pod različnimi imeni in se je v krščanstvo prenesla v aspektu Marije

¹⁹ Misel najdemo v spisu *De ludo globi*, vendar citirano po: Ernst Hoffmann, *Nikolaus von Kues* (oris njegove filozofije objavljen v Vorländerjevi *Geschichte der Philosophie*, I, Hamburg 1949, p. 283, dostopno tudi v slovenskem prevodu P. Simonitija).

Mater omnium.²⁰ Kot vladarica sveta je lahko duši sovražna, saj jo zadržuje v objemu svojih čarov, kot notranja ustvarjalna moč pa je odraz božanske kreativne sile - Dynamis, ki je ustvarila kozmos in s pomočjo katere si duša utira pot v višje svetove. *Cesar (IV)* je arhetipski lik očeta-vladarja, podoba reda, urejenosti in trdnosti sveta, porok varnosti in zakonitosti. Je par *Cesarici*, vrhovno uransko božanstvo različnih religij, v krščanstvu pa Kristus vladar in utelešenje ideje o cesarju kot njegovem namestniku na zemlji. V neoplatonističnem kontekstu je *Cesar* materializiran logos - uobličena snovnost, svet, v katerega je duša ujeta in od koder se lahko reši le tako, da razpozna poteze pečata, ki ga je logos vtisnil materiji. *Papež (V)* je veliki svečenik, posrednik med bogovi in ljudmi, rimski Pontifex maximus, most med dvema svetovoma in Vicarius Dei. Simbolizira modrega posrednika in pozornega učitelja, je poglavar cerkve, dobri pastir, ki bdi nad verniki in njih zveličanjem. Tudi njegova simbolika je bipolarna: v višjem smislu je duši vodnik in opora, ki naj ohranja njeno budnost, v nižjem sta on in njegova cerkev samo posnetek duhovne hierarhije višjega sveta in stranpot, ki slepi dušo ter jo zadržuje v sponah sveta. *Zaljubljenca (VI)* ilustrirata priljubljeno temo o izboru med svetno in božansko ljubeznijo. Na dolgi poti je to ena od najtežjih preizkušenj, trenutek, ko mora popotnik ločiti božansko ljubezen od njenega mičnega posnetka - svetne ljubezni, ki ga vabi v svoje naročje. Nezadržno privlačnost in slast zemeljske ljubezni je mogoče premagati le z živim spominom na njen vzvišeni pravzor, ljubezen, ki vlada v svetu uma. Pri tem duši pomaga Eros, velika ustvarjajoča in oblikujoča moč kozmosa, o kateri govori Hesiod, in demon vodnik, kot ga pozna Platon, medtem ko njegov nagajivi dvojnik, slepi Kupido, mami dušo na kriva pota. *Zmagoslavni voz (VII)* je podoba zmagovalca in slave, ki ju svet ponuja svojim ljubljencem. Zdaj zmagovalec nad svetom in silami, ki mu vladajo, je nekdanji *Norček* še enkrat na robu prepada, saj je v zmagovalstvu skrita tudi slepa želja po novi moči in slavi, nenehno pehanje, ki zasušnjuje. Popotnik mora spoznati, da je blesk svetne slave minljiv in da obvladovanje sveta, ki mu je bilo namenjeno toliko truda, nikakor ni končni cilj, temveč le postaja na potovanju. Resnična slava ga čaka drugje. Do tja je še dolga pot in prvi korak je spremenjen pogled na svet. Nov pogled ponazarja *Pravica (VIII)*, ki ni samo simbol pravičnosti, kreposti, brez katere bi popotnik ne prišel daleč v svojem iskanju, ampak se najtesneje povezuje z resnico, katere braniteljica je. V luči resnice se prvič pojavi dvom o vrednosti in resničnosti sveta ter se rodi

²⁰ Babilonska Ištar, sirska Astarte, egipčanska Izida oz. Izida-Hator, grška Demetra in frigijska Kibela so le nekatera imena za boginjo mater v različnih religijah. Že v poznem helenizmu je prišlo do mešanja in stapljanja božanstev in Kibela, ki so jo Rimljani po zmagi nad Hanibalom začeli častiti kot zaščitnico Rima (prerочиšče jim je razodelo, da jih lahko pred zmagovitim kartažanskim vojskovodjo reši le "Magna Mater Deorum Ideae"), v sebi najpopolneje združuje razne vidike in uteleša idejo Velike matere (edini pravi tekmeč ji je kasnejši kult Velike Izide [Isis Magna]). Oba, slednji še posebej, sta bila široko razširjena še v četrtem in celo petem stoletju, zato je treba dogmo o Mariji Theotokos, sprejeto na koncilu v Efezu 431, razumeti kot premišljeno potezo cerkve, da bi v okviru krščanstva zadostila globoki ljudski potrebi po čaščenju Velike matere.

spoznanje, da je pravi svet treba iskati v sebi in da je zmaga na polju svetnih vrednot majhna v primerjavi z zmago, ki jo popotnik izbojuje v sebi. Odpoved svetu, zaziranje vase, zavestno in pogosto do kraja mukotržno iskanje po globinah spomina je predstavljeno v *Puščavniku (IX)*, ki je simbol v samoto umaknjenege in vase iščočega asketa. *Norček*, ta simpatični vandrovec, ki na začetku poti zvedavo pohajkuje po svetu in je njegov spomin le speča iskra, je zdaj drugačen popotnik: obrača se proč od sveta in v njegovem iskanju ga zanesljivo vodi živ plamen luči, v katero se je tačas razgorela božanska iskra.²¹ Z odpovedjo svetnim hotenjem se razkadi megla zmot in iluzij - pred oči popotnika stopi podoba usode, ki večno kraljuje nad vsem spremenljivim. *Kolo sreče (X)* je simbol nestanovitnosti in minljivosti vsega, kar je pod oblastjo muhaste vladarice Fortune. Predstavlja tudi univerzalni princip nujnosti, kakor so ga umevali Grki, in je soroden pojmovanju karmične zakonitosti, ki jo srečamo pri pitagorejcih ter jo je deloma prevzel Platon v svojem nauku o duši.²² Deseti tarok torej kaže karmični krog, v katerega je ujeta duša, vse dokler ne zlomi vseh zemeljskih spon. Tu se začenja spopad duha in telesa, duša se mora ločiti od posode, ki ji je služila na dosedanji poti, a je kljub vsemu ječa, iz katere se mora rešiti, če hoče naprej. *Moč (XI)*, predstavljena v klasični obliki - žena, ki zmaguje nad levom, je podoba boja med duhovnim in telesnim in seveda simbol zmagovitega duha, ki ruši zidove svoje ječe. Duh, ki se ne meni več za tegobe telesa in ga celo hote trpinči v želji po očiščenju in novi moči, je prikazan v *Obešencu (XII)*, taroku z nekoliko problematično ikonografijo.²³ *Obešenec* prestaja kazen, ker je izdal svet in njegove vrednote, a kazen si je naložil sam in jo prenaša prostovoljno. S tem dejanjem popotnik postavlja na glavo vse svoje predstave o svetu (gleda nanje s perspektive obešenega) in se jim odreka, da bi mogel z novo močjo razumevanja odkrivati svoj globlji jaz. Kakor je namreč

²¹ V Marsejskem taroku in večini drugih kompletov ima stavec v roki svetilko, ki jo previdno zagrinja s plaščem - gesta, ki opozarja, da gre za notranjo luč, ki mu sveti na poti. Motiv puščavnika, ki predstavlja asketskega modreca, odmaknjenege iz sveta ničevosti v iskanje duhovnih vrednot, je v sočasni in nekoliko starejši likovni umetnosti precej pogost in še posebej v priljubljeni temi srečanja treh živih in treh mrtvih se modri puščavnik - sv. Makarij pojavlja v enaki vlogi.

²² O kozmični nujnosti govori že Anaksimandros v najstarejšem ohranjenem filozofskem fragmentu: "Iz česar pa stvari nastajajo, v tistem tudi minevajo, po nujnosti, zakaj druga drugi plačujejo kazen in poravnava za krivdo po redu časa." (A. Sovre: *Predsokratiki*, Ljubljana 1946, p. 35) Misel jonskih filozofov in kasneje pitagorejcev je bila odprta za vzhodnjaško modrost in pojmovanje nujnosti, ki se pri pitagorejcih že povezuje z naukom o selitvi duš, je najverjetneje odraz indijske filozofije in nauka o karmi.

²³ Formalni vzor za ikonografijo *Obešenca* so t. i. italijanski sramotilni portreti, ki so jih mestne oblasti naročale kot nekakšne tiralice v primeru, da se je zločinec izmaknil roki pravice. (V skladu z italijansko sodno prakso 15. stoletja so prestopnike obesili za noge in jih pretepali.) Tudi del vsebine - kršitelj uveljavljenih družbenih norm, se da razložiti na ta način, težje pa je dokazati vpliv Atisovega kulta in poiskati vez z germansko mitologijo, kjer najdemo motiv samožrtvovanja z obešanjem, ki ima za cilj preporod moči. (Še posebej zanimiv je primer Odina, skandinavskega boga, ki si je zadal rane s svojim kopjem in se z glavo navzdol obesil na drevo, kjer je visel devet dni in noči, dokler se mu niso prikazale magične rune, s pomočjo katerih se je prerodil.)

Norček novorojenček v svetu oblik okrog sebe, tako je *Obešenec* otrok v svetu svoje še neodkrite notranjosti. Prehod med obema svetovoma predstavlja *Smrt (XIII)*, mistična izkušnja transcendence, izničenje starega in rojstvo novega. Z njo se duša osvobodi telesa in stopi iz temnice, vendar za trenutek še zmeraj ostane v temi. *Zmernost (XIV)* je tretja vrlina, ki duši v tej težki uri stoji ob strani, saj ne pomeni le dobro znane krščanske kreposti, temveč je obenem podoba umerjenosti, ravnovesja in iz tega porojene notranje trdnosti in miru, tistega vzvišenega miru pravega filozofa, ki spremlja Sokrata v smrt.²⁴ Zato je najprimernejši vodnik v onostranstvo in opora duši, ki se mora v podzemskem kraljestvu soočiti z vladarjem teme. *Hudič (XV)*, simbol zla in prekletstva, je gospodar materije, gnostični veliki Demiurg in plotinska ideja odsotnosti boga. Srečanje s knezom prividov je najtežja preizkušnja duše. A vedenje, da luč, ki jo nosi v sebi, ni od tega sveta, ki je le posnetek višjega, njegova senca in privid, ji daje moč, da se iztrga iz njegove oblasti. *Stolp (XVI)* je podoba kraljestva materije, ki se zadeto od strele ruši in razblinja, kajti za dušo, očiščeno na dolgi poti, ne obstaja več; mora se ji umakniti, kakor se po platonskem učenju tema nujno umika svetlobi, ki je njeno nasprotje. Zdaj se začena tretji del poti - potovanje v svet nebesnih sfer, sloviti *raptus animae*, ki ga poznajo mistiki vseh časov, milostno dviganje, o katerem zanosno govori Giovanni Pico della Mirandola: "*evolemus ad Patrem, ubi pax unifica, ubi lux verissima, ubi voluptas optima.*"²⁵ *Zvezda (XVII)* je simbol upanja, Danica, ki kaže pot in naznanja novo jutro, planet posvečen Veneri, ki je v svojem najplemenitejšem vidiku Afrodita Urania, kozmična moč ljubezni.²⁶ Še svetlejša je luč *Lune (XVIII)*, ki s svojo svetlobo vabi dušo, vendar se slednja ne sme ustavljati v njeni sferi, kajti luč lune ni prava, je le odsev sonca, kamor mora psihe ravnati svoja krila. *Sonce (XIX)*, simbol življenja, oziroma tiste čiste, življenje porajajoče energije, ki prihaja od njega, je obenem prisposoda pravega spoznanja, luči resnice, kakor je sijajni Foibos tudi bog, ki razodeva skrito resnico. Gorka luč *Sonca* vodi v zadnje očiščenje in najvišje spoznanje - *Sodbo (XX)*, ki seveda ni poslednja sodba, kot jo pozna krščanstvo, ampak samo vstajenje - rojstvo v svet uma, ki ga simbolizira *Svet (XXI)*. Zadnji tarok predstavlja vrh mistične ekstaze, zrenje *nousa*, o katerem govori Plotin, stapljanje z njim, konec velikega potovanja duše, ki se očiščena vsega zemeljskega, gola v svoji božanski naravi obrača k bogu.

Sprevod *trionfov* je končan. V njem se zrcali pisana paleta vsebin, vendar smo sledili le glavnemu motivu - potovanju duše, v katerem prepoznamo v mit

²⁴ V mislih imamo seveda sijajen Platonov opis v *Faidonu*. (Sovretov prevod trilogije pod naslovom *Poslednji dnevi Sokrata*, Ljubljana 1955.)

²⁵ "*Letimo k Očetu, kjer je mir, ki združuje, kjer je najresničnejša luč, kjer je najvišja slast.*" (Iz pisma Gian Francescu, vendar citirano po: E. Garin, *Spisi o humanizmu in renesansi, Giovanni Pico della Mirandola*, Studia Humanitatis, Ljubljana 1993, p. 157.)

²⁶ Povezovanje *Zvezde z Venero* ni samovoljno in brez podlage, saj je na karti Mantegnevega taroka motiv zvezde združen z motivom mlade žene v vodi (podobno v Marsejskem taroku) in zaznamovan z nedvoumnim napisom: Venus.

zavito večno prizadevanje človeka, da bi si odgovoril na vprašanje o naravi, bistvu in smislu bivanja ter potešil svoje stremljenje po nesmrtnosti. Platonski mit, ki ga ilustrira tarok, je eden najlepših poskusov odgovora na vprašanja o življenju tukaj in onstran ter je bil humanizmu še posebej blizu zaradi odlične vloge, ki v njem pripada človeku, bitju, ki po besedah Pica della Mirandola edino nima vnaprej določene usode, ampak si jo oblikuje samo. V svojih rokah ima namreč moč, da se dvigne v svet luči ali postane najbolj zavrženo bitje v stvarstvu. Pot, ki jo v mitu prehodi duša, je odprta vsem, saj bogovi vedno kličejo, duša pa se odzove po svoji volji.²⁷ Kadar se želi odzvati in stopiti na pot, potrebuje vodnika, da bi ne zašla na dolgem potovanju, in edini pravi vodnik je po mnenju Platona in platonistov božanski Eros, ki se človeku razodeva kot ljubezen do lepega in dobrega, kot filozofija - ljubezen do modrosti.

RENAISSANCE NEOPLATONISM AND ICONOGRAPHY OF EARLY ITALIAN TAROCCHI

The iconography of early Italian *tarocchi*, which is best represented by the Visconti-Sforza group and particularly the *Pierpont Morgan-Bergamo Visconti-Sforza deck*, clearly reveals the influences of the cultural milieu in which it was formed, i.e. the humanist circles of the Italian Quattrocento, governed by Neoplatonistic philosophical thought. Interpretations of the enigmatic iconography of *tarocchi* differ greatly; the elements of different traditions ranging from those of hermetism, gnosticism, mystery religions, Jewish and Christian mysticism to classical mythology, astrology and magic can be recognised in the symbolic images of *tarocchi* trumps. The common feature of all these traditions can be found in the syncretism of the Renaissance Neoplatonism, which can explain the presence of the highly varied elements in the iconography of *tarocchi*, but above all, explains the contents, structure and concept of this noble game.

The ideas of Neoplatonistic philosophy are clearly seen in both the individual symbolism of trumps and the broader contextual framework created by the hierarchic organisation of the cards. The hierarchy of trumps mirrors the graduated, essentially Plotinian concept of the arrangement of the universe, while the bipolar symbolism of images mirrors the theory that the microcosm is the reflection of the macrocosm, and the main motif - the mystical journey of the soul based on the myth of Plato - points directly to Plato. In accord with the humanist vision of man, his place, duty and goal in the world, this journey is presented as the soul rising through a stratified universe to God, the mystical and ontological centre of the Universe. *The Fool*, representing the soul, walks the path of learning, which according to the aforementioned reflection

²⁷ Takšno prepričanje najdemo pri številnih velikih mislecih, še posebej pri mistikih, in je vsebovana tudi v imenitni prisposodbi o božjem pogledu (*Visio Dei*, 1453) Nikolaja Kuzanskega, filozofa, ki si tudi z umetnostnozgodovinskega stališča zasluži kar največ pozornosti, saj so njegove ideje kmalu naletele na odmev v likovni umetnosti, na kar so opozorili mnogi pomembni pisci (R. Wittkower, *The Perspective of P. della Francesca, Flagellation, Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, London 1953; Giovanni Santinello, *Nicolai de Cusa et L. B. Alberti: Una visione estetica del mondo e della vita*, Florenza 1962; F. Winzinger, *Dürers Münchener Selbstbildnis, Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 8, 1954).

theory leads to both the discovery of the world and oneself. The cards from *The Magician (I)* to *Judgement (XX)* illustrate the main stops on the journey, steps leading to the Kingdom of Heaven - Plato's world of ideas, symbolised by the last card, *The World (XXI)*. Thus presented, the journey of the soul reveals the typically humanistic view of a man who self-confidently stands at the centre of the world, discovers the laws of the universe through the power of faith, will and knowledge, and searches for his Creator and the path that leads to Him. This quest, giving sense to and guiding one's life, may be seen as the humanists' answer to the Catholic Church's teaching on the redemption of the soul, which did not suit the conditions of the time and which could not satisfy a Renaissance man, whose spirit was armed with new self-awareness.

Apart from the clearly recognisable Neoplatonistic context in the iconography of *tarocchi*, their origin is also pointed at by the manner of its presentation: philosophical ideas are depicted in the language of visual symbols in the twenty-two trumps. This is also confirmed by the renowned *Tarocchi di Mantegna*, which show an iconographical connection with cards of the Visconti-Sforza group, but unlike these carry names which clearly reveal the Neoplatonistic concept of their iconography. Apart from the well-known Neoplatonistic understanding of the symbol as the most perfect instrument for expressing philosophical truths and divine mysteries, an idea which is of special significance is formulated by Nicholas of Cusa, the leading Platonist of the 15th century, who was active in Italy in the very years of the creation of the first *tarocchi*. In his view, man is defined by a unique ability which separates him from all other beings in the universe, namely the ability to invent a game which he can use as a symbol of the most outstanding philosophical achievements. Rich iconography, which must be understood as a carefully chosen language of visual symbols, makes *tarocchi* a true manifestation of this concept of the game.

The results of a longer study summarised in the article define *tarocchi* as a symbolic set of cosmographic nature, the basic premises of which derive from the conceptual world of Renaissance Neoplatonism, the leading motif being the mystical journey of the soul. Plato's teaching on the soul, veiled in myth, is brought to life, with an accurate sense of the changed demands of the time and in a new, richer form, in the noble game of *tarocchi*, which reveal greater originality of the spirit of the age than many monuments of fine art.