

KERIA. Studia Latina et Graeca
XIV 1, 2012

VSEBINA

ANTIČNI MITI V BESEDI, PODOBI IN ZVOKU
Prispevki s tretjega Grošljeva simpozija (Kamnik, 22. oktobra 2011)

RAZPRAVE

Monika Osvald: *Io, Argos, Hermes in Siringa. Primer vpliva Ovidijevih Metamorfoz na rimsko slikarstvo*

Marjeta Šašel Kos: *Carnaria: praznik boginje Karne*

Bojan Djurić: *Mitološki prizori na noriških in panonskih sepulkralnih spomenikih*

Katarina Šmid: *»Po kopnem in morju pot je zaprta – nebo je odprto...«: Ikarjev lik na nagrobnih spomenikih Norika in Panonije*

Katja Hrobat Virloget: *»Poljubiti Babo«. O slovanskem in predslovanskem mitskem liku*

Metoda Kokole: *Euridice Giulia Caccinija – dva (?) izvoda partiture v ljubljanski stolnici okoli leta 1620*

Tine Germ: *Narcisove metamorfoze v slikarstvu simbolizma in nadrealizma: Gustave Moreau in Salvador Dalí*



XIV 1, 2012

K E R I A

DRUŠTVO ZA ANTIČNE IN HUMANISTIČNE ŠTUDIJE SLOVENIJE
SOCIETAS SLOVENIAE STUDIIS ANTIQUITATIS ET HUMANITATIS INVESTIGANDIS

STUDIA LATINA ET GRAECA
Letnik XIV, številka 1, Ljubljana 2012

KERIA



KERIA. Studia Latina et Graeca

ISSN 1580-0261

Glavna in odgovorna urednika / Editors-in-Chief
Jerneja Kavčič in / and Marko Marinčič

Uredniški odbor / Editorial Board
Nada Grošelj, Valentin Kalan, Stanko Kokole, Aleš Maver, Marjeta Šašel Kos, Janja Žmavc

Uredniški svet / Editorial Council
Rajko Bratož, Alenka Cedilnik, Varja Cvetko Orešnik, Kajetan Gantar, Matej Hriberšek, Gorazd Kocijančič, Brane Senegačnik, Vladimir Simič, Primož Simoniti, Svetlana Slapšak, Maja Sunčič, Agata Šega, Barbara Šega Čeh, Miran Špelič, Boris Vezjak, Tadej Vidmar, Sonja Weiss, Franci Zore, Igor Ž. Žagar

Jezikovni pregled / Language Advisor
Nada Grošelj (angleščina / English)

Koncept naslovnice / Frontpage Design
Ana Movrin

Izdajatelj / Issued by
Društvo za antične in humanistične študije Slovenije
The Slovenian Society for Ancient and Humanist Studies, Ljubljana
Naslov / Address
Društvo za antične in humanistične študije Slovenije (Keria)
Aškerčeva cesta 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija
Tel. / Phone (+386-1-)241-1416; faks / fax (+386-1-)241-1421
E-pošta / E-mail keria@dahs.si
Spletna stran / Web site www.dahs.si

Založnik / Publisher Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Spletna stran / Web site <http://www.ff.uni-lj.si/fakulteta/zalozbainknjigarna/zalozbainknjigarna.html>
Odgovorna oseba založnika / For the Publisher: Andrej Černe, dekan / Dean of Faculty

Naročanje / Ordering
Knjigarna Filozofske fakultete UL, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija
Tel. / Phone (+386-1-)241-1119
E-pošta / email knjigarna@ff.uni-lj.si

Cena posamezne številke / Single Issue Price: 10 €
Letna naročnina / Annual Subscription: 18 € (za študente Filozofske fakultete UL 10 €)

© Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani & Društvo za antične in humanistične študije Slovenije

Tisk / Printing
Birografika Bori d.o.o., Ljubljana

Naklada / Circulation: 250

Revija izhaja s podporo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije. / The journal is published with the support of Slovenian Book Agency.

Na naslovnici:
Ikar. Flavia Solva, Universalmuseum Joanneum, inv. št. 137.

STUDIA LATINA ET GRAECA

Letnik XIV, številka 1, Ljubljana 2012

KERIA



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

DRUŠTVO ZA ANTIČNE IN HUMANISTIČNE ŠTUDIJE SLOVENIJE
SOCIETAS SLOVENIAE STUDIIS ANTIQUITATIS ET HUMANITATIS INVESTIGANDIS

Vsebina

ANTIČNI MITI V BESEDI, PODOBI IN ZVOKU

Prispevki s tretjega Grošljeva simpozija (Kamnik, 22. oktobra 2011)

Monika Osvald: <i>Io, Argos, Hermes in Siringa. Primer vpliva Ovidijevih Metamorfoz na rimsko slikarstvo</i>	9
Marjeta Šašel Kos: <i>Carnaria: praznik boginje Karne</i>	23
Bojan Djurić: <i>Mitološki prizori na noriških in panonskih sepulkralnih spomenikih</i>	41
Katarina Šmid: »Po kopnem in morju pot je zaprta – nebo je odprto...«: <i>Ikarjev lik na nagrobnih spomenikih Norika in Panonije</i>	55
Katja Hrobat Virloget: »Poljubiti Babo«. <i>O slovanskem in predslovanskem mitskem liku</i>	67
Metoda Kokole: <i>Euridice Giulia Caccinija – dva (?) izvoda partiture v ljubljanski stolnici okoli leta 1620</i>	83
Tine Germ: <i>Narcisove metamorfoze v slikarstvu simbolizma in nadrealizma: Gustave Moreau in Salvador Dalí</i>	99

Contents

ANCIENT MYTHS IN WORD, IMAGE AND SOUND

Contributions to the third Milan Grošelj symposium

(Kamnik, October 22, 2011)

Monika Osvald: <i>Io, Argus, Hermes, Syrinx: An Example of the Influence Excercised by Ovid's Metamorphoses on Ancient Roman Painting</i>	9
Marjeta Šašel Kos: <i>Carnaria: The Festival of the Goddess Carna</i>	23
Bojan Djurić: <i>Mythological Scenes Depicted on the Sepulchral Monuments of Noricum and Pannonia</i>	41
Katarina Šmid: <i>'Through Minos blocks escape by sea and land / The unconfined skies remain ...': The Icarus Figure on the Sepulchral Monuments of Noricum and Pannonia</i>	55
Katja Hrobat Virloget: <i>'Kissing the Crone': On a Slavic and pre-Slavic Mythological Figure</i>	67
Metoda Kokole: <i>Euridice by Giulio Caccini: Two (?) Copies of the Original Score Held in the Cathedral of Ljubljana around 1620</i>	83
Tine Germ: <i>The Metamorphoses of Narcissus in Symbolist and Surrealist Painting: Gustave Moreau and Salvador Dalí</i>	99

ANTIČNI MITI V BESEDI, PODOBI IN ZVOKU

Prispevki s tretjega Grošljeva simpozija
(Kamnik, 22. oktobra 2011)

Razprave

Monika Osvald

Io, Argos, Hermes in Siringa. Primer vpliva Ovidijevih *Metamorfoz* na rimsko slikarstvo

I. RAZISKOVALNI PROJEKT METAMARS

Ovidijeve *Metamorfoze* so eden najpomembnejših antičnih literarnih virov, iz katerih je likovna umetnost vse od srednjega veka dalje črpala vsebine in motive za posvetno ikonografijo. Posamezne epizode in opisi narave so namreč prikazani tako plastično ali slikovito, da se bralcu pred očmi tako rekoč naslikajo podobe. Vprašanje se torej ponuja samo od sebe: če so imele *Metamorfoze* tolikšen vpliv na veliko kasnejše umetnike in njihovo občinstvo, ali je to veljalo tudi za Ovidiju sočasno rimsko likovno ustvarjanje?

V strokovni literaturi – vzemimo za zgled *The Cambridge Companion to Ovid* iz leta 2002, v katerem se tega vprašanja dotakne Stephen Hinds¹ – je povsem sprejeto prepričanje o nujnosti in logičnosti odmeva *Metamorfoz* v rimski umetnosti. A čeprav so *Metamorfoze* najbolj pogosto citirano delo v študijah iz antične ikonografije, se ni doslej nihče analitično lotil problematike Ovidijevega vpliva na rimsko umetnost. Vpliv *Metamorfoz* na antično (in kasnejšo zahodnoevropsko umetnost) je sumarno predstavila le podatkovna baza ICONOS, v kateri so zbrani tako številni viri kot podobe, razporejeni v kronološkem smislu, vendar brez kritičnega razmisleka o sovpadanjih in razhajanjih med literarno naracijo in figuralnim repertoarjem.²

Takšno je bilo stanje stvari, dokler se ni skupina raziskovalk iz Univerze v Padovi pod vodstvom prof. Francesce Ghedini lotila ambicioznega raz-

¹ Hinds, »Landscape and figures«, 141.

² Gl. www.iconos.it (spletna stran Univerze La Sapienza v Rimu).

iskovalnega projekta z »udarnim« naslovom *MetaMARs: Le Metamorfosi di Ovidio. Mito, Arte, Società* (Ovidijeve Metamorfoze: mit, umetnost, družba), projekta, katerega širši namen je prikazati »podobo družbenega okolja avgustejskega obdobja preko primerjave med Ovidijevimi teksti in z njimi povezanimi upodobitvami«.³

Francesca Ghedini in njena skupina so se pri raziskovanju (so)vplivov Ovidija in likovne umetnosti njegove dobe naslonile na metodologijo, ki so jo izoblikovale ob študiju in pripravi monografije o Filostratih (Starejšem in Mlajšem), retorjih z Lemnosa, avtorjih ekfrastičnih spisov, znanih pod latinskimi naslovom *Imagines*, v katerih so v smislu retoričnih vaj opisane imaginarne pinakoteke.⁴ Ovidijeve *Metamorfoze* sicer niso ekfrastičen tekst v ožjem pomenu besede, toda lahko jih beremo tudi z vidika ikonografije, kajti Ovidij je bil pravi mojster ustvarjanja podob.

Prvi rezultati raziskovalnega projekta so bili predstavljeni na simpoziju AIPMA (*Association internationale pour la peinture murale antique*) v Neaplju leta 2007⁵ in v začetnih prispevkih je bila pozornost usmerjena zlasti na pompejanske stenske poslikave, ki predstavljajo temeljni repertoar bodisi zaradi številnosti bodisi zaradi časovne bližine objavi pesnitve.

Skupina, ki sta jo na začetku poleg Francesce Ghedini sestavljali še Isabella Colpo in Monica Salvadori, se je sčasoma razširila in pritegnila tudi strokovnjake z drugih področjih antičnih študij. Pričevanja bogatega dela sta dva strokovna posveta leta 2008 in 2010,⁶ katerih rezultati so bili objavljeni v reviji z naslovom *Eidola*,⁷ ter simpozij septembra letos, ki je privabil širok krog raziskovalcev antike.⁸ Sčasoma so bili poleg slikovnega gradiva vključeni tudi drugi mediji, zlasti geme ter sarkofagi in mozaiki,⁹ sedaj pa je raziskovalna vnema dosegla oblo plastiko z namenom, »da bi ugotovili, ali so bile znotraj dekorativnih programov rimskih hiš in vil Ovidijeve tematike

3 Ghedini, »MetaMARs« in »Ovidio e il Progetto MARs«.

4 Ghedini, *Le Immagini di Filostrato Minore*.

5 Ghedini, »Ovidio e la cultura figurativa coeva«; Colpo in Salvadori, »Ovidio e la pittura della prima età imperiale«.

6 *Progetto MetaMARs: Le Metamorfosi di Ovidio. Mito, Arte, Società* (Padova, 1. april 2008) in *Tra testo e immagine: Riflessioni ovidiane* (Padova, 24. maj 2010).

7 *Eidola: International Journal of Classical Art History*, ur. Francesca Ghedini in Irene Favaretto. Revija izdaja Oddelek za arheologijo Filozofske fakultete Univerze v Padovi, cfr. Favaretto in Ghedini, »Eidola: International Journal of Classical Art History«. Prispevki na posvetu leta 2010, objavljeni v reviji *Eidola*: Ghedini, »Ovidio e il Progetto MARs. Torre, »*À rebours*: Dalle immagini al testo«; Santoro, »L'instabilità dell'essere«; Menichetti, »Metamorfosi: Una trama di sguardi«; Grassigli, »Metamorfosi: Una trama di sguardi«; Colpo, »Tutte le Ariane di Ovidio«; Salvadori in Baggio, »Lo svelamento di Marte e Venere«; Toso, »Non vanno d'accordo«; Baldo, »*Splendidior vitro*«; Ghedini, »Spunti di riflessione sulla casa romana«; Slavazzi, »Ovidio nelle residenze di Augusto«; Sperti, »Temi ovidiani nella Libreria Sansoviniana«; Ghedini, »Ovidio sommo pittore?«.

8 *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie: Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico* (Padova, 15. –17. september 2011).

9 Ghedini, »Temi ovidiani nel repertorio glittico«; Colpo, »Temi ovidiani nel repertorio glittico«; Salvadori, »*Captaeque erat urbis imago*«; Toso, »Intorno all'altare«; Ghedini, Colpo in Salvo, »Echi di iconografie ovidiane nel repertorio musivo«.

priljubljene ali ne.«¹⁰ Pozornost nameravajo usmeriti tudi v poklasično likovno produkcijo.

Francesca Ghedini je v prispevku na simpoziju o gliptiki v Akvileji meto-
todo poenostavila takole:

V prvi fazi, ko poskušamo vzpostaviti do teksta in podob kar se da objektivni odnos, zberemo *vsa pričevanja* na izbrano vsebino, tako *literarna* kot *ikonografska*. Na podlagi tega nabora ugotovimo, iz katerih raznolikih in pogosto tudi nasprotujočih si variant mita se je navdihoval Ovidij (včasih postane očitna tudi pesnikova izvirnost glede na tradicijo) in katera/e verzija/e mita so bile prevedene v figuralni repertoar.

Nadalje se lotimo branja Ovidijevega teksta iz ikonografskega zornega kota, branja, ki z ene strani zoži naracijo, ki je po svoji naravi dinamična, v sekvence, ki jih lahko prevedemo v statične podobe, z druge strani izbere iz pesnitve figuralne elemente in jih loči od tistih, ki so le pripovedni. S pomočjo tega postopka razdelimo pripoved v posamezne epizode, ki jih lahko, s sposojenjo iz gledališkega jezika, imenujemo *dejanja* in *prizori*. Slednji so najmanjše enote, pri katerih se kraj in čas dogajanje ter število protagonistov ne spremeni.

Istočasno klasificiramo ikonografski repertoar po *temah*, tako da izberemo izključno prizore, ki sovpadajo z Ovidijevo verzijo, in izločimo vse ostale, ki so sicer sorodni, vendar nimajo vzporednice v obravnavanem tekstu. Izbrane podobe nadalje klasificiramo po *shemah*, da bi v seriji odkrili notranjo logiko in določili arhetip, variante ali predelave.

Ob koncu tega postopka imamo na razpolago dve vzporedni seriji (na eni strani tekst, razdeljen v *dejanja* in *prizore*, na drugi podobe, klasificirane po *temah* in *shemah*), tako da lahko nemudoma prepoznamo sovpadanja in razlikovanja med Ovidijevimi opisi in figuralnim repertoarjem.¹¹

V našem prispevku bomo torej skušali, sledeč predstavljeni metodologiji, dodati repertoarju raziskovalk iz Padove nov motiv: ikonografijo Io, Argosa in Hermesa, ki je ohranjena v enajstih primerih rimskega stenskega slikarstva iz Rima, Pompejev in Herkulaneja.

II. IO, ARGOS, HERMES IN SIRINGA

Literarna tradicija

Zgodbo o Io, ki je del argoškega mitološkega cikla, je literarna tradicija do Ovidijevega časa ohranila v obliki naslednje pripovedi.¹² V Io, hčerko argo-

¹⁰ Ghedini, »Ovidio e il Progetto MARs«, 12.

¹¹ Ghedini, »Temi ovidiani nel repertorio glittico«. Prevod M. O.

¹² Literarni viri so zbrani v: Yalouris, »Io«, 661–64.

škega kralja in rečnega boga Inaha, se zaljubi Zevs. Da bi jo zavaroval pred svojo ljubosumno ženo Hero, jo spremeni v telico. Ko ga žena odkrije, ji telico podari in Hera jo izroči v varstvo stookemu pastirju Argosu. Po Zevsovem naročilu Hermes Io-telico reši ujetništva, tako da ubije čuvaja Argosa. Toda Hera pošlje nadnjo obada, ki jo nenehno nadleguje. Po dolgih blodnjah po Grčiji in Sredozemlju končno prispe v Egipt, kjer ji Zevs vrne človeško podobo in z njim spočne sina Epafa.

Ovidij je pripoved o Io in njenih preoblikovanjih vpletel v prvo knjigo *Metamorfoz* (v. 568–750), kjer ji je namenil kar 83 verzov (če štejemo še ekskurz o Panu in Siringi).¹³ Po zgledu v prejšnjem poglavju opisane metodologije lahko pesnikove verze razdelimo v naslednja dejanja in prizore:

Prolog: Pesnik uvede mitološko zgodbo z daljšim opisom soteske Tempe in reke Peneja, s čimer se naveže na žalovanje rečnega boga Inaha ob izgubi hčerke Io.

Prvo dejanje, prvi prizor: Zevs zagleda deklico Io, ko se vrača od očetove struge, se vanjo zaljubi in jo poskuša s sladkimi besedami privabiti v sosednji gozd.

Prvo dejanje, drugi prizor: Deklica zbeži, toda bog ovije lep kos zemlje v gosto meglo in nimfo zapelje.

Drugo dejanje, prvi prizor: Hera tedaj obrne svoj pogled na Argolido, kjer zagleda nenavadno meglo. Takoj postane sumničava, kajti moža ni na nebu. Nemudoma se spusti na zemljo in ukaže meglicam, naj se umaknejo.

Drugo dejanje, drugi prizor: Zevs, ki je predvidel ženin prihod, spremeni Io v belo telico. Na ženino vprašanje, odkod žival, si izmisli, da se je porodila iz zemlje. Da bi odvrnil Herino ljubosumno jezo, ji telico podari.

Tretje dejanje, prvi prizor: Boginja zaupa Io-telico v varstvo stookemu pastirju Argosu, ki nikoli povsem ne zaspi, kajti zadremlje le z dvema očesoma hkrati, vsa ostala ostanejo budna.

Tretje dejanje, drugi prizor: Rečni bog Inah na svojo veliko žalost prepozna hčerko.

Četrto dejanje, prvi prizor: Zevs naročil Hermesu, naj deklico reši. Hermes se Argosu približa v pastirski opravi: potem ko si sname petazos in krilca, obdrži le čarobno palico in siringo, na katero ubere melodijo. Argos, očaran nad prijetnim zvokom, povabi glasnika bogov, naj prisede in mu igra.

Ekskurz o Panu in Siringi

Četrto dejanje, drugi prizor: Hermes s pripovedjo o Panu in Siringi uspava vseh sto Argosovih oči, ki jih potem zavije v trden spanec s pomočjo čarobne palice. Nato mu z mečem odseka glavo.

Peto dejanje, prvi prizor: Hera pobere Argosovih sto oči in jih posadi v pavov rep. Nad Io-telico pošlje nedležnega obada, ki jo preganja po vsej zemlji, dokler ne prispe na bregove Nila, kjer se obrne k nebu po pomoč.

¹³ Ovidij je vključil Io in Argosa tudi v svoji zgodnji pesnitvi *Amores* (3,4) in *Ars Amatoria* (1.108–13, 478–81; 3.688–97, 914–25), vendar ju navaja le kot *exemplum*, ne da bi razlagal mitološko ozadje.

Peto dejanje, drugi prizor: Zevs pomiri ženino jezo in Hera spremeni teli-co nazaj v deklico. Le-ta spočne z Zevsom Epafa in je v Egiptu čaščena kot boginja.

Po mnenju komentatorja nemške izdaje *Metamorfoz* Franza Bömerja je element siringe (po naši razdelitvi četrto dejanje, prvi prizor) Ovidijev izvirni doprinos k sicer že ustaljeni mitološki verziji.¹⁴

Nec superum rector mala tanta Phoronidos ultra
 ferre potest natumque vocat, quem lucida partu
 Pleias enixa est letoque det imperat Argum.
 Parva mora est alas pedibus virgamque potenti
 somniferam sumpsisse manu tegumenque capillis.
 Haec ubi disposuit, patria Iove natus ab arce
 desilit in terras; illic tegumenque removit
 et posuit pennas, tantummodo virga retenta est:
 hac agit, ut pastor, per devia rura capellas
 dum venit abductas, et structis cantat avenis.
 Voce nova captus custos Iunonius 'at tu,
 quisquis es, hoc poteris mecum considerare saxo'
 Argus ait; 'neque enim pecori fecundior ullo
 herba loco est, aptamque vides pastoribus umbram.'
 Sedit Atlantiades et euntem multa loquendo
 detinuit sermone diem iunctisque canendo
 vincere harundinibus servantia lumina temptat.
 Ille tamen pugnat molles evincere somnos
 et, quamvis sopor est oculorum parte receptus,
 parte tamen vigilat. Quaerit quoque (namque reperta
 fistula nuper erat), qua sit ratione reperta. (Ovidij, *Metamorfoze* 1.668–88)

Niti vladar nebeščanov prenašati dlje več ne zmore
 vsega gorja Foronêjeve vnukinje; sina iz zveze
 s svetlo Plejado pokliče, veli mu, naj Arga ubije. 670
 Trajalo hip je, da krila nadel si Merkur je na noge,
 s silno rokó uspavalno je palico zgrabil, poveznil
 brž si prek las pokrivalo, in Jupitrov sin je, opremljen,
 izpred palače očetne je zdrsnil na zemljo; peruti
 tam je odlóžil, snel si klobuk in obdržal le šibo: 675
 z njo po odročnih stezàh, preoblečen v pastirja, si žene
 koze, ukradene spotoma; svira na trstno piščalko.
 Novi napev očara čuvarja v Junonini službi.
 »Kdorkoli si, bi lahko prisedel«, mu Argus predlaga,
 »k meni na skalo; nikjer ni obilnejše trave za pašo, 680
 senca drevesna, kot vidiš, je kakor nalàšč za pastirje.

14 Bömer, P. *Ovidius Naso: Metamorphosen I-III*, ad 1.691 (str. 205).

Vnuk Atlánta je sédel; s pripovedjo gostobesedno
čas mimobežnega dne je zapolnil; budna očesa
skuša uspavati zdaj, igraje na svirko iz trstja.
Vendar se Argus bori, ne vda se zaspanosti sladki;
sen mu je sicer zaprl oči, a samo nekatere,
druge prežijo kot prej. Ker trsténke so novo glasbilo,
zvedel bi rad še, kako je prišlo do iznajdbe te svirke.
(Prevod Barbara Šega Čeh)

685

Siringa in sploh celoten prvi prizor četrtega dejanja sta torej ključna pri ugotavljanju morebitnega vpliva Ovidijevih *Metamorfoz* na upodobitev mitološke zgodbe o Io v sočasnem in nekoliko kasnejšem rimskem slikarstvu.

Ikonografska tradicija

Ikonografsko temo Io, Argosa in Hermesa lahko v kontekstu rimskega stenskega slikarstva razdelimo v dva sklopa:¹⁵ (1) *dvofigurene upodobitve*, to je prizor z Io in Argosom (poznana ena shema), in (2) *trifigurene upodobitve*, kjer so upodobljeni vsi trije protagonisti (ta sklop se nadalje deli v tri skupine, saj so izpričane tri različne sheme). Dvofigurene upodobitve lahko naveženo na prvi prizor tretjega dejanja, kjer Hera zaupa telico-Io v varstvo stookemu Argosu. Skorajda vse trifigurene upodobitve vključujejo element siringe in so prava ilustracija prvega prizora četrtega dejanja, v katerem Hermes v pastirski opravi očara Argosa z melodijo čuvaju dotlej neznanega instrumenta. Ravno te podobe so očitni dokaz Ovidijevega vpliva na rimsko slikarstvo.

Dvofigurene upodobitve (Io in Argos) so se ohranile na sedmih poslikavah iz Pompejev:¹⁶

- 1) Pompeji, Hiša ruske carice (ni ohranjena, poznana iz virov)¹⁷
- 2) Pompeji, IX, 9, d (ohranjena *in situ*)¹⁸
- 3) Pompeji, Tržnica (ohranjena *in situ*)¹⁹
- 4) Pompeji, Hiša Dioskurov (ni ohranjena, poznana iz virov)²⁰
- 5) Pompeji, Hiša bankirja ali angleške kraljice (ni ohranjena, poznana iz virov)²¹
- 6) Pompeji, Meleagrove hiša (Neapelj, Nacionalni arheološki muzej)²²
- 7) Pompeji, IX, 2, 18 (ni ohranjena, poznan le skop opis)²³

15 Likovne upodobitve so zbrane v: Yalouris, »Io«, 5/1, 66–73; 5/2, 442–52.

16 Yalouris, »Io«, 5/1, 668; 5/2, 446–47.

17 Bragantini, »VI 14, 42: Casa dell'Imperatrice di Russia« (3. slog).

18 Sampaolo, »IX 9, d« (3. slog).

19 Sampaolo, »VII 9, 7: Macellum« (4. slog).

20 Bragantini, »VI 9, 6.7: Casa dei Dioscuri« (4. slog).

21 Sampaolo, »VII 14, 5: Casa del Banchiere o della Regina d'Inghilterra« (4. slog).

22 Bragantini, »VI 9, 2.13: Casa di Meleagro« (4. slog).

23 Sampaolo, »IX 2, 18«.

Trifigurne upodobitve vključujejo element siringe ali pa tudi ne (siringe ni v Livijini hiši); poznane so naslednje stenske slike:

- 1) Rim, Livijina hiša na Palatinu (ohranjena *in situ*)²⁴
- 2) Herkulanej, Hiša Io in Argosa (ni ohranjena, poznana iz virov)²⁵
- 3) Pompeji, Kitarojdova hiša (Neapelj, Nacionalni arheološki muzej)²⁶
- 4) Pompeji, Izidin tempelj v Pompejih (Neapelj, Nacionalni arheološki muzej)²⁷

Gulio Emanuele Rizzo, avtor doslej edine monografije o Livijini hiši na Palatinu,²⁸ je leta 1939 povzel takrat že uveljavljeno tezo, da je prizor z Io verodostojna kopija originala atiškega poznoklasičnega slikarja Nikiasa iz Aten (ok. 350–300 pr. Kr.), katerega sliko z naslovom *Io* omenja Plinij Starejši v *Naravoslovju* (35.132: *fecit et grandes picturas, in quibus sunt Calypso et Io et Andromeda*).²⁹

Z vprašanjem omenjene Nikiasove predloge se je med zadnjimi ukvarjal Burkhardt Wesenberg, ki meni, da izhajajo prav vse zgoraj omenjene dvo- in trifigurne kompozicije iz Nikiasovega originala, a da je prišlo zaradi novega elementa siringe (!) do določenih premestitev v posameznih likih, tako da posledično ločimo štiri različne sheme:³⁰

Prva shema: Livijina hiša na Palatinu

Druga shema / varianta 1: Hiša ruske carice, Hiša IX, 9, d; Tržnica, Hiša Dioskurov, Hiša bankirja ali angleške kraljice v Pompejih

Druga shema / varianta 2: Meleagrova hiša v Pompejih

²⁴ Rizzo, *Le pitture della 'Casa di Livia'* (2. slog).

²⁵ *Casa d'Io ed Argos* (2.–3. slog).

²⁶ de Vos, »I 4, 5.25: Casa del Citarista« (ok. 70 po Kr.).

²⁷ Sampaolo, »VIII 7, 28: Tempio di Iside« (4. slog)

²⁸ Rizzo, *Le pitture della 'Casa di Livia'*.

²⁹ »V istem času je živel Kidias, čigar sliko Argonavti je govornik Hortenzij kupil za 144 000 sestercijev in dal na svojem posestvu pri Tuskulu zanj narediti posebno sobo. Evfranorjev učenec pa je bil Antidot. Njegova dela so *Bojevnik s ščitom* v Atenah, *Rokoborec* in *Trobentač*, ki prav posebej slovi. Ustvaril ni veliko, je bil pa pri delu zelo skrben ter strog pri izbiri barv; a najbolj je zaslovel s svojim učencem Nikijem iz Aten, ki je z izjemno skrbnostjo upodabljal ženske. Pazil je na svetlobo in sence in skrbel, da so naslikane podobe izstopale iz ozadja. Med njegovimi deli so: *Nemeja*, ki jo je dal iz Azije v Rim pripeljati Silan in zanj smo povedali, da je razstavljena v kuriji; dalje je tu *Dioniz* v svetišču Konkordije; *Hiacint*, ki je navdušil Cezarja Avgusta in ga je ta po osvojitvi Aleksandrije odpeljal s seboj (in zato je Tiberij Cezar v Avgustovem svetišču dal posvetiti to sliko in *Danao*); v Efezu je nagrobnik Megabiza, svečenika Artemide v Efezu, v Atenah Homerjeva *Nekromantija*. Te slike kralju Atalu ni hotel prodati za 60 talentov; in ker je bil premožen, jo je raje podaril rodnemu mestu. Ustvarjal je tudi velike slike, med katerimi so *Kalipso*, *Io* in *Andromeda*; Nikiu pripisujejo tudi *Aleksandra* v Pompejevem stebrišču in *Sedečo Kalipso*. Od štirinožnih živali je najbolj posrečeno upodabljal pse. To je tisti Nikias, o katerem je Praksitel na vprašanje, katera svoja dela najbolj ceni, odgovoril: 'Tista, na katero je roko položil Nikias.' Tolikšen pomen je pripisoval njegovi barvni poslikavi. Ni mogoče z gotovostjo potrditi, ali je umetnik, ki ga nekateri umeščajo v čas 112. olimpijade, kdo drug ali ta. (Plinij Starejši, *Naravoslovje* 35.130–33; prevod Matej Hriberšek.)

³⁰ Wesenberg, »Zur Io des Nikias«. O zidni poslikavi v Hiši IX, 2, 18 nisem našla nobenih natančnejših pričevanj, zato je ne morem umestiti v predlagani okvir.

Tretja shema: Hiša Io in Argosa v Herkulaneju, Kitarojdova hiša v Pompejih

Četrta shema: Izidin tempelj v Pompejih

Na stenski slikariji v *Livijini hiši* je dogajanje postavljeno v kamnito krajino (prva shema). Kompozicija je osredotočena na Io, ki sedi na nekoliko nižji polici sicer masivne skale. Iz skale se na visokem podstavku dviguje pozlačen kip ženske boginje (najverjetneje Here), za njo se košati vejevje dveh dreves, ki zapolnjuje celoten zadnji plan. Io je prikazana v človeški podobi in na njeno metamorfozo spominjajo le mali rogovi na čelu. Oblečena je v hiton svetlo modre barve in ima pogled usmerjen v Argosa na desni strani kompozicije. Slednji je upodobljen kot atletski mladenič in prav nič ne spominja na stooko pošast. Argos se z desno nogo opira na precej visok kamen, desno roko pa naslanja na osrednjo skalo, zato daje vtis, da Io ne varuje le z budnim pogledom, ampak s celotnim telesom. Upodobljen je povsem gol, razen plašča, ki ga skupaj s pastirsko palico in mečem naslanja na desno nogo. Zadaž za skalo se z leve strani približuje Hermes, ogrnjen v rumeno rjavo hlamido in s sivo modrim petazom na glavi, vendar brez drugih božanskih atributov.

Poslikave, ki smo jih navedli kot *prvo varianto druge sheme* (Hiša ruske carice, Hiša IX, 9, d; Tržnica, Hiša Dioskurov, Hiša bankirja ali angleške kraljice), so najštevilčnejše in se po kompoziciji skorajda povsem ujemajo s prejšnjo stensko sliko, le da sta tu prikazana le dva protagonista, to je Io in Argos. Postavitev figur je tako rekoč identična, toda opazna je velika razlika v kvaliteti izdelave, saj so pompejski izdelki daleč od anatomske spretnosti in barvne prefinjenosti rimske umetnine.

Kompozicija iz *Meleagrove hiše* (druga varianta druge sheme) se od prejšnjih nekoliko razlikuje, čeprav gre tudi v tem primeru za upodobitev z dvema figurama. Io je v skorajda enaki drži kot prej, le da je njen odnos do Argosa veliko bolj provokativen, saj ji je skorajda prozorni hiton zdrsnil z levega ramena, zlato-modri himation pa ima ovit le okoli spodnjega dela telesa. Dekle ne sedi več na skalni polici, temveč na kamnitem podstavku in tudi skala v ozadju ima bolj vlogo atributa kot prizorišča dogajanja. Argos, ki je prikazan kot postaven mladenič, se z desno roko ne opira več na skalovje, ampak jo naslanja na še vedno dvignjeno desno nogo, levico pa v opira ob levi bok; drža v celoti učinkuje precej nastopaško.

Pri treh stenskih poslikavah, ki se neposredno navezujejo na Ovidijeve verze, se položaj treh protagonistov precej spremeni (*tretja shema*). Zdi se, kot da bi novi element siringe in z njim povezano dogajanje zahteval novo razmerje sil. Če sta bila v *drugem prizoru tretjega dejanja*, ki mu odgovarja *druga shema*, v središču dogajanja Io in Argos, pa sedaj deklica stopi v ozadje, saj je v prvem prizoru četrtega dejanja vsa pozornost usmerjena v Hermesovo opravilo z Argosom. V *Kitarojdovi hiši* v Pompejih (podobno kot v *Hiši Io in Argosa* v Herkulaneju) so osebe še vedno vključene v skalnato krajino,

le da na kamnito polico sedaj – s hrbtom obrnjen proti gledalcu – sede Argos, medtem ko Hermes prevzame njegov položaj s prejšnjih slik. Argos je tokrat oblečen v pastirsko opravo, Hermes je naslikan v herojski goloti, in sicer v kontrapostu s prekrižanimi nogami (desno stopalo pred levim). Levica mu sega čez prsa, dlan, čez katero visi plašč, naslanja na palico; z desnico ponuja siringo Argosu. Med junakoma leži bela telica, Io pa je, v skladu z vsebino prizora, nekoliko v ozadju, kjer sede na skali opazuje dogajanje. Prizor in njegovi protagonisti skorajda dobesedno sledijo Ovidijevim verzom, edino neskladje je v perutih na Hermesovih sandalih, saj je v *Metamorfozah* zapisano, da je »božji sel peresa snel« (*posuit pennas*, 1.675).

Zidna slika iz *Izidinega templja* v Pompejih je zasnovana v povsem originalni *četrti shemi*, pri kateri gre, po mnenju Heide Lauter-Bufe, za kontaminacijo dveh grških predlog, Nikiasove in neke starejše.³¹ Junaki so tukaj postavljeni vzporedno drug ob drugem, brez večje prepletenosti, ki je očitna na drugih shemah. Sedeča Io, ki ima ob sebi belo telico (navezava na Kitarojdovo hišo?), se zdi precej osamljena. Lika Hermesa in Argosa sta, če ju primerjamo s tretjo shemo, zamenjala položaja, obenem so očitne tudi druge razlike. Hermes sledi postavitvi Argosa s prve in druge sheme, le da je zrcalno obrnjen. Argos je, podobno kot na tretji shemi, upodobljen sede, vendar je tu njegovo telo usmerjeno proti gledalcu in skorajda povsem golo (razen plašča, ki mu ovija noge); obe roki sta naslonjeni na pastirsko palico. Burkhardt Wesenberg sicer povzame tezo Heide Lauter-Bufe, da gre pri četrti shemi za kontaminacijo dveh predlog, toda po njegovem mnenju je slikar poleg Nikiasove poznal tudi poslikavo *Vile P. Fanija Sinistorja v Boscoreale*, saj naj bi bil lik Argosa povzet po enem od sedečih moških likov tamkajšnje megalografije.³²

III. NAMESTO ZAKLJUČKA

Preden se povsem zadovoljimo z zadnjo razlago nemškega profesorja Burkhardta Wesenberga, si dovolimo, da nam precej starejša razmišljanja Olge Elia nekoliko omajejo poenostavljeni razvoj štirih shem in morda odprejo še kako novo vprašanje.³³ Omenjena avtorica monografije o Kitarojdovi hiši v Pompejih je ob motivu Io, Argosa in Hermesa podala nekoliko bolj previdno razlago likovnih predlog, na podlagi katerih naj bi nastala pompejanska dela. O dveh variantah upodobitve mita o Io in Argosu (prva je poznana s poslikav v Livijini hiši na Palatinu ter Tržnice, Meleagrove hiše in Hiše Dioskurov v Pompejih, drugo, pri kateri je uveden element siringe, razberemo v Hiši Io in

31 Lauter-Bufe, *Zur Stilgeschichte* (povzeto po Wesenberg, »Zur Io des Nikias«).

32 Vprašanje ikonografije likov na megalografijah Vile P. Fanija Sinistorja je zapleteno vprašanje, zato se vanj na tem mestu ne bom spuščala, cfr. Torelli, »The Frescoes of the Great Hall«.

33 Elia, *Le pitture della 'Casa del citarista'.*

Argosa v Herkulaneju ter v Izidinem templju in v Kitarojdovi hiši v Pompejih) sta namreč menila, da druga ne more izhajata iz istega prototipa kot prva, to je iz znamenite Nikiasove slike *Io*.

Glede na dejstvo, da najdemo znotraj iste slikarske tradicije in tako rekoč sočasno še eno kompozicijo, ki se precej razlikuje od Nikiasovega dela, lahko sklepamo, da se je druga varianta zgledovala po ravno tako znamenitem originalu, katerega avtor nam je žal neznan. Najverjetneje gre za delo aleksandrinskega izvora iz 2. ali 1. stoletja pr. Kr., delo, ki je upodobilo varianto mita v skladu s helenistično poezijo, in varianto, ki je najverjetneje služila tudi Ovidiju pri zasnovi obravnavane epizode *Metamorfóz*.³⁴

Za zaključek namesto enostavnega sklepa vprašanje. Kako se je torej odvila naša zgodba vplivov v smislu *ut pictura poesis*? Ali smo še vedno prepričani, da so Ovidijevi verzi vplivali na pompejanske slikarje tudi v tem primeru? Ali ni morda helenistična likovna mojstrovina navdihnili Ovidija, da je v svojo zgodbo o Io, Argosu in Hermesu vnesel siringo?

BIBLIOGRAFIJA

- Baldo, Gianluigi. »*Splendidior vitro*: Idee per uno studio del paesaggio nella poesia augustea.« *Eidola* 8 (2011): 119–28.
- Bömer, Franz. *P. Ovidius Naso: Metamorphosen*, Buch I–III. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1969.
- Bragantini, Irene. »VI 9, 2.13: Casa di Meleagro.« *V: Pompei: Pitture e mosaici*, IV, 660–61; 681, fig. 50. Roma: Enciclopedia Italiana, 1993.
- . »VI 9, 6.7: Casa dei Dioscuri.« *V: Pompei: Pitture e mosaici*, IV, 860–61; 683, fig. 44. Roma: Enciclopedia Italiana, 1993.
- . »VI 14, 42: Casa dell'Imperatrice di Russia.« *V: Pompei: Pitture e mosaici*, V, 409–10. Roma: Enciclopedia Italiana, 1994.
- Colpo, Isabella. »Temi ovidiani nel repertorio glittico: Dedalo e le ali di Icaro.« *V: Gemma Sena Chiesa in Elisabetta Galletti, ur., Aquileia e la glittica ellenistica e romana: Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana" (Aquileia, 19–20 giugno 2008)*, 183–94. Trst: Editreg, 2009.
- . »Tutte le Ariane di Ovidio.« *Eidola* 8 (2011): 65–78.
- Colpo, Isabella, in Monica Salvadori. »Ovidio e la pittura della prima età imperiale.« *V: Irene Bragantini, ur., Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Napoli, 17–21 settembre 2007)*, *Annali di archeologia e storia antica* 18, št. 1 (2010): 277–88.
- Elia, Olga. *Le pitture della 'Casa del citarista'*. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione Terza. La pittura ellenistico-romana. Pompei, Fasc. I. Roma: La Libreria dello stato, 1937.
- Favaretto, Irene, in Francesca Ghedini. »*Eidola*: International Journal of Classical Art History: Le ragioni di una scelta.« *Eidola* 1 (2004): 9–21.
- Ghedini, Francesca. »MetaMARS: Mito, arte, società nelle Metamorfosi di Ovidio: Un progetto di ricerca.« *Eidola* 5 (2008): 47–64.

34 Povzeto po Elia, *Le pitture della "Casa del citarista"*, 24.

- . «Temi ovidiani nel repertorio glittico: Il ruolo di Eros nel mito di Apollo e Dafne.» V: Gemma Sena Chiesa in Elisabetta Galletti, ur., *Aquileia e la glittica ellenistica e romana: Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana"* (Aquileia, 19-20 giugno 2008), 171-81. Trst: Editreg, 2009.
- . «Ovidio e la cultura figurativa coeva: Polifemo e Galatea.» V: Irene Bragantini, ur., *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA (Napoli, 17-21 settembre 2007)*, *Annali di archeologia e storia antica* 18, št. 1 (2010), 267-76.
- . «Ovidio e il Progetto MarS.» *Eidola* 8 (2011): 11-14.
- . «Spunti di riflessione sulla casa romana nelle Metamorfosi di Ovidio.» *Eidola* 8 (2011): 129-42.
- . «Ovidio sommo pittore? Le Metamorfosi tra testo e immagini.» *Eidola* 8 (2011): 179-98.
- Ghedini, Francesca, Isabella Colpo in Marta Novello, ur. *Le Immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*. Roma: Quasar, 2004.
- Ghedini, Francesca, Isabella Colpo in Giulia Salvo. «Echi di iconografie ovidiane nel repertorio musivo medio e tardo imperiale.» V: Olof Brandt in Philippe Pergola, ur., *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, 613-34. Città del Vaticano: Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2011.
- Grassigli, Gian Luca. «Metamorfosi: Una trama di sguardi tra Grecia e Roma: Il caso di Atteone e Diana (2).» *Eidola* 8 (2011): 51-54.
- Hinds, Stephen. «Landscape and figures. Aesthetics of place in the Metamorphoses and its tradition.» V: Philip Hardie, ur., *The Cambridge Companion to Ovid*, 122-49. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Lauter-Bufe, Heide. *Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken*. Erlangen: Hög, 1969.
- Menichetti, Mauro. «Metamorfosi: Una trama di sguardi tra Grecia e Roma: Il caso di Atteone e Diana (1).» *Eidola* 8 (2011): 45-50.
- Rizzo, Giulio Emanuele. *Le pitture della «Casa di Livia» (Palatino)*. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Sezione Terza. La pittura ellenistico-romana. Roma, Fasc. III. Roma: Libreria dello Stato, 1936.
- Salvadori, Monica. «*Captaeque erat urbis imago*: Il tema della Centauromachia fra Ovidio e la tradizione iconografica.» V: Gemma Sena Chiesa in Elisabetta Galletti, ur., *Aquileia e la glittica ellenistica e romana: Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana"* (Aquileia, 19-20 giugno 2008), 195-204. Trst: Editreg, 2009.
- Salvadori, Monica, in Monica Baggio. «Lo svelamento di Marte e Venere: Fra repertorio iconografico e narrazione ovidiana.» *Eidola* 8 (2011): 79-96.
- Sampaolo, Valeria. «VII 9, 7: Macellum.» V: *Pompei: Pitture e mosaici*, VII, 328-29; 346, fig. 25. Roma: Enciclopedia Italiana, 1997.
- . «VII 14, 5: Casa del Banchiere o della Regina d'Inghilterra.» V: *Pompei: Pitture e mosaici*, VII, 663-64; 948, fig. 169. Roma: Enciclopedia Italiana, 1997.
- . «VIII 7, 28: Tempio di Iside.» V: *Pompei: Pitture e mosaici*, VIII, 732-34; 825, fig. 188. Roma: Enciclopedia Italiana, 1998.
- . «IX 2, 18.» V: *Pompei: Pitture e mosaici*, IX, 58. Roma: Enciclopedia Italiana, 1999.
- . «IX 9, d.» V: *Pompei: Pitture e mosaici*, X, 63; 91, fig. 36. Roma: Enciclopedia Italiana, 1999.
- Santoro, Sara. «L'instabilità dell'essere e l'irrappresentabile metamorfosi.» *Eidola* 8 (2011): 29-44.

- Slavazzi, Fabrizio. »Ovidio nelle residenze di Augusto e della sua corte.« *Eidola* 8 (2011): 143–55.
- Sperti, Luigi. »Temi ovidiani nella Libreria Sansoviniana a Venezia.« *Eidola* 8 (2011): 155–78.
- Torre, Chiara. »À rebours: Dalle immagini al testo (o brevi istruzioni, dedicate ai filologi, per l'uso di MARs).« *Eidola* 8 (2011): 15–28.
- Torelli, Mario. »The Frescoes of the Great Hall of the Villa at Boscoreale: Iconography and Politics.« V: David Braund in Christopher Gill, ur., *Myth, History and Culture in Republican Rome: Studies in Honour of T. P. Wiseman*, 217–56. Exeter: University of Exeter Press, 2003.
- Toso, Sabina. »Non vanno d'accordo ... la maestà e l'amore: Lo scottante caso di Giove ed Europa.« *Eidola* 8 (2011): 97–118.
- . »Intorno all'altare: Segni del sacro nelle gemme a soggetto mitologico.« V: Gemma Sena Chiesa in Elisabetta Galletti, ur., *Aquileia e la glittica ellenistica e romana: Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana"* (Aquileia, 19–20 giugno 2008), 205–18. Trst: Editreg, 2009.
- de Vos, Mariette. »I 4, 5.25: Casa del Citarista.« V: *Pompei: Pitture e mosaici*, I, 117–19; 129, fig. 50. Roma: Enciclopedia Italiana, 1990.
- Wesenberg, Burkhardt. »Zur Io des Nikias in den pompejanischen Wandbildern.« V: Margot Schmidt, ur., *Kanon: Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag am 26. Februar 1988 gewidmet*, 343–50. Basel: Vereinigung der Freunde antiker Kunst, 1988.
- Yalouris, Nicolas. »Io I.« V: *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae*, 5/1, 661–676, 5/2, 442–52. Zürich in München: Artemis Verlag, 1990.

IO, ARGUS, HERMES, SYRINX: AN EXAMPLE OF THE INFLUENCE EXERCISED BY OVID'S *METAMORPHOSES* ON ANCIENT ROMAN PAINTING

Summary

Although a main source of iconography ever since the Middle Ages, the influence of Ovid's *Metamorphoses* on Ancient Roman visual arts has been presupposed rather than researched in detail. This lacuna in ancient iconography has been filled by the research project *MetaMARs, Le Metamorfosi di Ovidio: Mito, Arte, Società*, headed by Professor Francesca Ghedini of Padua University. The aim of the project is the systematic study of mutual influences between Ovid and the art of the Roman period. The research is based on a four-step methodology: (1) selecting the subject-matter and compiling an inventory of all literary and iconographic testimonies relating to it; (2) dividing Ovid's narrative into episodes, i.e. acts and scenes; (3) classifying the iconographic repertoire by themes and schemes; (4) identifying the convergences/divergences between the two parallel series.

Following the above methodology, the paper focuses on the myth of Io woven by Ovid into Book 1 of the *Metamorphoses* (ll. 568–750). The lines have

been divided into a prologue and five acts, with each of the latter subdivided into two scenes, while Act 4 subsumes the passage on Pan and Syrinx as well. In the opinion of Franz Bömer, it is the Syrinx element that is Ovid's original contribution: thus both the Syrinx figure and the entire first scene of Act 4, which has Hermes in a shepherd's attire beguile Argos by playing a new instrument, are crucial to establishing a potential influence of the *Metamorphoses* on select Roman iconography.

The iconographic theme of Io, Argos, and Hermes is represented in Roman wall painting by eleven pictures, which may be divided into bi-figural and three-figural depictions, with the former corresponding to Act 3, Scene 1, and the latter to Act 4, Scene 1. In terms of composition, the images follow four schemes, the second of which includes two variants. Schemes 3 (in the House of the Citharist at Pompeii) and 4 (in the temple of Isis at Pompeii) directly allude to Ovid's verse, encompassing the Syrinx motif and thus practically serving as illustrations to Act 4, Scene 1. According to Burkhardt Wesenberg, all four schemes stem from a common prototype – the painting *Io* by a late Attic painter, Nicias of Athens (Pliny, *Natural History* 35.132). What seems likely, however, is that Ovid's new version with Syrinx influenced a rearrangement of the figures in the original composition, which led to the formation of new schemes.

Marjeta Šašel Kos

Carnaria: praznik boginje Karne

PRAZNIK CARNARIA IN CEZERNIJI V EMONI

Alfons Müllner je prvi objavil zanimiv rimski nagrobnik, ki je vzdan v južni zid cerkvice sv. Lenarta v Spodnjih Gameljnah (slika 1), kakih 9 km severno od Ljubljane, antične Emonae.¹ Spomenik je bil izdelan iz glinškega apnenca (Glince so majhen zaselek zahodno od Ljubljane, kjer so odkrili sledove antičnih kamnolomov),² v napisu na njem pa je omenjena družina Cezernijev in praznik *Carnaria*, ki se sicer v rimskem imperiju ne omenja nikjer drugje, niti v antični literaturi niti na napisih. Leta 1997 so nagrobno ploščo, ki je na prostem že zelo propadla, zaradi velikega sporočilnega pomena napisa izzdali in jo prepeljali v Narodni muzej Slovenije, prazno mesto spomenika pa so nadomestili z odlitkom. Napis se v prevodu glasi: »Božanskim Manom. Luciju Cezerniju Primitivu, članu kolegija petih in dekurionu združenja obrtnikov ter njegovi ženi Olijii Primili. V svojih oporokah sta zapustila 200 denarijev štirim dekurijam združenja obrtnikov, da bi na dan praznika boginje Karne prinesli (na njen grob) vrtnice. Staršem (je dal postaviti nagrobnik) Lucij Cezernij Primitiv.«³ (slika 2)

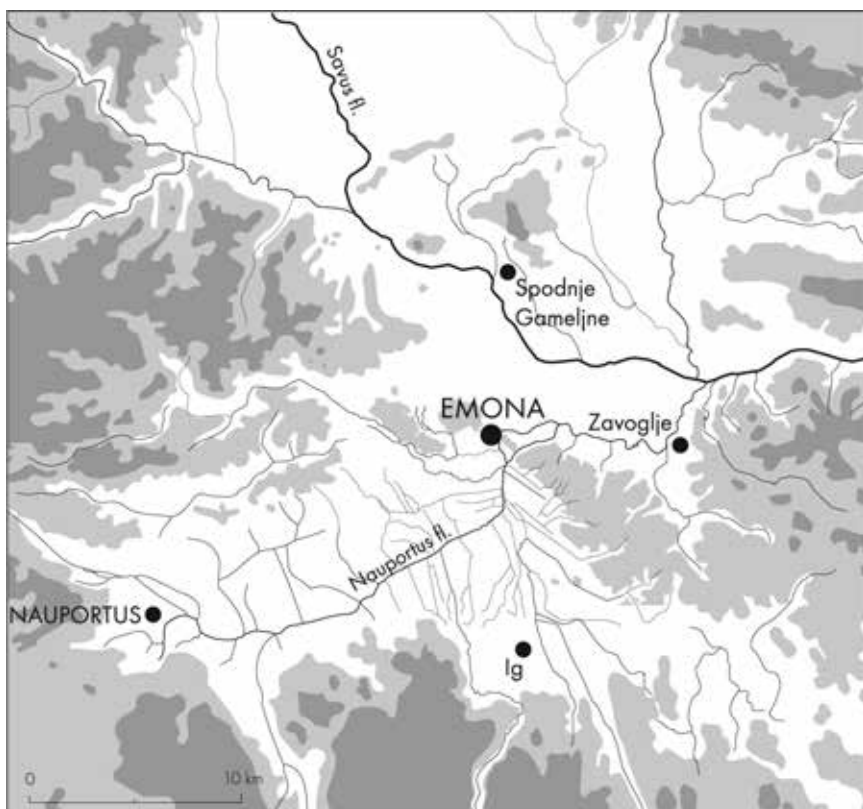
Vrstic 11 do 13 danes ni več, vidne so bile še v času Müllnerja in Theodora Mommsena, medtem ko jih Balduin Saria ni več videl. Glede na omembo denarijev in ne sestercijev spomenik po vsej verjetnosti sodi v čas po letu 120 po Kr.; denarije so namreč začeli pogosteje uporabljati proti koncu 2. in v 3. stoletju.⁴

1 Müllner, »Notizen«, 76; Id., *Emona*, št. 100; CIL III 3893 = ILS 7235a = AIJ 209.

2 Ramovš, *Gliničan*, 18–20.

3 *D(is) M(anibus). / L(ucio) Caesernio / Primitivo, / (quinque)v(iro) et dec(urioni) col(legii) fab(rum), / et Olliae Primillae, / coniug(i) eius. / Leg(at)is ex testament(is) eor(um) / dec(urii) IIII coll(egii) fab(rum), / uti rosas Carnar(iis) ^{no} ducant (denariis) CC. / L(ucius) Caesernius / Primitivos / parentib(us)*. Mere napisa: 93,5 x 62 x 27–30 cm, v. črk: 6,4–3,1 cm.

4 Mrozek, »Les espèces monétaires«, 83–84.



Slika 1: Kraji v okolici Emone, kjer so bili najdeni pomembnejši rimski spomeniki. Računalniška grafika: Mateja Belak.



Slika 2: Nagrobnik Cezernijev (AIJ 209).

Družina Cezernijev je bila ena najuglednejših in gospodarsko najpomembnejših v Emoni,⁵ kamor se je naselila iz severne Italije, predvsem iz Akvileje, kjer so Cezerniji zelo dobro dokumentirani.⁶ V Emono so prvič prišli še v času, preden je bila v mestu ustanovljena kolonija (kar se je verjetno zgodilo v najzgodnejšem avgustejskem obdobju). Tako kaže nagrobnik Tita Cezernija Difila (T. Caesernius Diphilus), osvobojenca Tita Cezernija Asupe (T. Caesernius Assupa). Difil je bil sredi 1. stoletja pr. Kr. ali pa malo pozneje v Akvileji član kolegija šestih mož (*sexvir*), katerih funkcije so morale biti upravno-religioznega značaja, natančno pa niso pojasnjene.⁷ Njegov nagrobnik je namreč datiran v čas okrog leta 30 pr. Kr. ali celo nekaj let prej, na kar lahko sklepamo iz paleografije napisa in najstarejše oblike zapisa *sexvir* z besedo in z *x*, in ne s številko.⁸ Dejstvo, da se je Cezernij Difil v Emoni naselil kot akvilejski *sexvir* in z njim njegov osvobojenec Dignus, ki je tudi omenjen na nagrobniku, kaže, da je Akvileja nedvomno igrala pomembno vlogo pri ustanavljanju kolonije v Emoni, ki je tedaj morda celo že obstajala, saj si jo je Difil očitno izbral za rezidenco, glede na to, da si je dal nagrobnik postaviti še za življenja. Mesto je postalo sekundarno središče družine Cezernijev, iz nje so se potem naseljevali v različna mesta Norika in Panonije.⁹ Del bogastva Cezernijev je morda temeljil na železarstvu, zato ne preseneča, da je imel Lucij Cezernij Primitiv vodilno funkcijo v združenju obrtnikov (*collegium fabrum*), v katerem so delovali kovači, predelovalci bakra in brona, gradbeniki in kamnoseki, ki so imeli v večjih mestih tudi funkcijo gasilcev.

Poleg tega, da je bil dekurion v omenjenem združenju, je Cezernij Primitiv opravljal tudi razmeroma redko funkcijo člana v kolegiju petih (*quinquevir*). Ta mestna služba je bistveno slabše dokumentirana kot *sexviri*, zato jo je še težje opredeliti kot članstvo v kolegiju šestih. Mommsen in Dessau sta bila celo mnenja, da v številki, ki funkcijo na napisu obeležuje, manjka šesta navpična črta in sta jo razložila kot članstvo v odboru šestih. Vendar je Anton von Premerstein na osnovi natančnega ogleda napisa izključil možnost, da bi kamnosek pozabil vklesati šesto navpično črto. Odbor petih je poznan iz Rima tako iz republikanske dobe kot iz časa imperija, dokumentiran pa je tudi v nekaterih drugih italjskih mestih. V Rimu se je teh pet mož imenovalo »peterica tostran Tibere« (*quinqueviri cis Tiberim*), sprva so bili podrejeni resorju treh višjih jetničarjev (*tresviri capitales*), ki je bil med drugim odgovoren za varnost ulic v mestu, posebej ponoči, in za gasilce, v avgustejskem času pa so te naloge prevzeli edili.¹⁰ Člani kolegija petih so bili svobodnega rodu, v njihovi službi so bili mestni sužnji; v hierarhiji mestnih služb pa je bil kolegij petih na najnižjem mestu. Ti kolegiji, ki so drugod morda opravljali drugačne

5 Šašel, »Caesernii«.

6 Zaccaria, »I Caesernii«.

7 AIJ 176 = Šašel Kos, *Lapidarij*, 3.

8 Šašel Kos, »Caesarian Inscriptions«, 104–105.

9 Šašel, »Caesernii«.

10 Pomp., *Digest*. 1.2.2 § 33.

naloge kot v Rimu, so namreč delovali tudi v nekaterih drugih mestih Italije, ni pa jih zaslediti v provincah. Premierstein je zbral vsega deset napisov izven Rima, ki omenjajo to funkcijo, od katerih so trije iz Desete italske regije: iz Akvileje, iz Konkordije in iz Emone;¹¹ to je eden od dokazov, da je Emona pripadala Italiji.¹²

Cezernij Primitiv in Olija Primila, ki sta domnevno imela v območju današnje vasi Spodnje Gameljne posestvo, sta štirim dekurijam združenja obrtnikov v oporoki volila 200 denarijev (kar je znašalo 800 sestercev), da bi iz (dela) vsakoletnih obresti kupili vrtnice in z njimi okrasili njun grob. Obresti so običajno znašale 6% ali 12% glavnice, kar bi pomenilo 48 ali 96 sestercev. Ta znesek se zdi na prvi pogled visok glede na to, da je namenjen nakupu rož, vendar so vrtnice dejansko stale med 16 in 140 sesterci.¹³ Napisi, ki omenjajo volila, da bi dediči s tem denarjem okrasili grobove pokojnih, so znani predvsem iz severne Italije.¹⁴ Drugod so ti napisi zelo redki, nekaj jih je bilo najdenih v vzhodnih provincah, kamor so to navado verjetno zanesli kolonisti iz (severne) Italije.¹⁵ V provincah zahodnega dela imperija so praktično neznani in niso bili odkriti niti v Noriku niti v Panoniji, kjer tudi v bodoče ni pričakovati, da bi se našli. Tudi to je eden od dokazov, da je Emona pripadala Deseti italjski regiji.

Pisci oporok so največkrat želeli, da dediči njihov spomin počastijo na praznike *Parentalia*, kar je bil neke vrste dan mrtvih, in/ali *Rosalia* in *Violaria*, ko so grobove krasili z vrtnicami oz. vijolicami, ali pa na njihove rojstne dneve oz. obletnice smrti. Včasih pa so navajali tudi druge praznike, ki so bili iz tega ali onega razloga pomembni v njihovi družini oz. v kolegiju, kjer so opravljali službo; v posameznih primerih je bil omenjen celo cesarjev rojstni dan. Praznik *Parentalia* je trajal od 13. do 21. februarja, končal pa se je s praznikom *Feralia*, ko so na grobovih svojcev Mane (duhove umrlih) počastili s skromnimi darovi in s tem preprečili, da bi jim škodovali. Ovidij v *Fastih* (2.237–40) pravi: »Čisto dovolj bo opeka, ovita z darilnimi venci, pest nasutih plodov, zraven še zrno soli, v vinu razmočeni kruh, prgišče razsutih vijolic, deni vse v glinasti vrč, pusti na sredi poti.«¹⁶ Naslednji dan se je na praznik *cara cognatio* oz. *Caristia* v spomin na umrle svojce zbrala vsa družina oz. pozneje morda člani kultnega združenja. Na ta praznik se je poudarjala povezanost s predniki, medtem ko je bil na praznik *Lemuria* poudarjen strah pred zli duhovi (o njem glej spodaj).

Praznik vrtnic (*Rosalia* oz. *Rosaria*) so v različnih deželah praznovali različno, od maja do prvega tedna v juliju, pač glede na cvetenje vrtnic. Sprva ni bil povezan s kultom mrtvih, to povezavo zasledimo šele konec 1. stoletja

11 Premierstein, »Stadtrömische und municipale Quinquéviri«, 240–42.

12 Več o tem Šašel Kos, »Emona was in Italy«.

13 Mrozek, *Prix et rémunération*, 58–59.

14 Duncan-Jones, *Economy of the Roman Empire*, 171 ss., posebej 203 ss..

15 Kokkinia, »Rosen für die Toten«.

16 Rüpke, »Wann feierte Ovid die Feralia«.

po Kr. Še za vlade Domicijana je bil praznik vrtnic med napotki Silvanovega kolegija omenjen kot pomladni praznik, skupaj z drugimi prazniki, kakršna sta bila novo leto in cesarjev rojstni dan.¹⁷ Pozneje pa so ga vse bolj povezovali z dnevom mrtvih, in ta dva praznika (*Parentalia* in *Rosalia*) sta tudi največkrat omenjena na napisih, ki navajajo volila za krasitev grobov. Tak primer je napis iz Pize (*Pisa*), kjer so volili 400 sestercev, da bi iz obresti počastili grob na dan mrtvih in na dan vrtnic.¹⁸ Na nekaterih napisih pa so navedeni prazniki, ki niso niti povezani s kultom mrtvih niti niso omenjeni kot obletnice pokojnikov, temveč so morali imeti zanje kak poseben pomen. Na grškem napisu iz Čepigova (Makedonija) je tako omenjen praznik Vetija Bolana, ki naj bi se ga vsako leto z banketom spominjali na 19. oktober (Vulić, *Spomenik* 71, 1931 št. 500); to je bil bodisi njegov rojstni dan bodisi pomemben družinski praznik,¹⁹ podobno kot najverjetneje *Carnaria* na napisu Cezernijev. V rimskem času je bilo namreč običajno navesti datum z imenom praznika, ki so ga na ta dan praznovali.²⁰

OVIDIJEV RIMSKI KOLEDAR

Lucij Cezernij Primitiv in njegova žena Olija Primila sta v oporoki zapisala, naj se ju spominjajo na praznik *Carnaria*, ki, kot smo videli, ni dokumentiran nikjer drugje. Interpretacij tega, kaj naj bi ta praznik pomenil, je v starejši literaturi več, vendar se pridružujem splošnemu mnenju, ki ga povezuje z boginjo Karno.²¹ Boginji Karni so bile posvečene junijske kalende, torej prvi dan meseca junija, kot je v *Rimskem koledarju* (*Fasti*) zapisal Ovidij.

Mnenja o namenu in torej tudi pomenu Ovidijevega *Rimskega koledarja* se razlikujejo, najverjetnejše se zdi tisto, ki v pesnitvi vidi učeno razpravo o rimski religiji v tradiciji aleksandrinskih pesnikov. Delo naj se tako po namenu vsebine ne bi dosti razlikovalo od proznih razprav o kultih in religiji, kakršne so napisali avtorji del o rimskih starožitnostih, na primer Varon, Mark Verij Flak ali Plutarh; Ovidijevo delo se od njihovih loči zgolj po literarnem stilu. Ovidiju pač ne moremo in ne smemo očitati protislovij in pomankljivega poznavanja rimske religije, nasprotno, s tem ko je opisoval različne verzije kultov in mitoloških zgodb, je izkazoval svojo načitanost, in jasno je tudi, da mu njegov ugled ne bi dovoljeval navajati napačnih podatkov.²² Dejansko pa so si pisci vseh dob in posebej pesniki izmišljali oz. prikrejevali mite in etio-

17 Nilsson, »Das Rosenfest«, posebej 312–13 in 321.

18 CIL XI 1436 = ILS 7258: *ex cuius reditu parental(ia) et rosar(ia) quotann(is) at sepulchrum suum celebrent.*

19 O pomembnosti rojstnih dni glej Harmon, »Family Festivals«, 1596–1598.

20 Latte, *Religionsgeschichte*, 71, op. 3.

21 Po eni od razlag, ki pa ni verjetna, naj bi se beseda nanašala na neko drugo božanstvo, morda lokalno keltsko, glej Pettazzoni, »Carna« (malo znani *Carneus* ?/ oz. keltski *Cernunnos*).

22 Scheid, »Myth, Cult and Reality«.

loške zgodbe, da bi podkrepili in poantirali svoja sporočila, tako domnevno tudi Vergilij v *Eneidi*. Zato ni izključeno, da si je Ovidij kaj tudi sam izmislil, zlasti bi to lahko veljalo za zgodbe, ki naj bi jih osebno slišal od različnih pripovedovalcev, in jih ni mogoče preverjati, če niso ohranjene nikjer druge.²³ Koledar je bil v javni domeni, o njem so obstajale učene študije, marsikaj je bilo znanega tudi povprečnemu Rimljanu, zato ni bilo veliko manevrskega prostora za izmišljije. Te v veliki meri niti niso bile potrebne, saj je Ovidiju kar najbolj raznoliko snov nudilo bogato grško-rimsko izročilo. Uporabil je lahko sodobna zgodovinska dela, na primer Livija, ter dela o rimskih starožitnostih, kakršno je bilo Varonovo, predvsem pa različne že obstoječe koledarje, od znamenitega prenestinskega, ki ga je sestavil že omenjeni Verij Flak, do raznih lokalnih koledarjev lacijskih mest. Nanj je dalje močno vplival helenistični pesnik Kalimah (3. stol. pr. Kr.), predvsem s svojo, žal le v fragmentih ohranjeno pesnitvijo *Vzroki* (*Aítia*), ki je bila kot Ovidijeva spesnena v elegičnih distihih in v kateri je obravnaval mitološki izvor zgodovinskih izročil in verskih običajev pri Grkih. Poleg Kalimaha je na Ovidija vplival tudi nekaj desetletij starejši helenistični pesnik Arat iz Solov s svojo v Rimu zelo priljubljeno pesnitvijo *Pojavi* (*Phainómena*), v kateri opisuje glavna ozvezdja.²⁴

Ovidij je zabeležil celo vrsto v njegovem času splošno uveljavljenih kulturnih običajev in religioznih obredov ter jih postavil v širši zgodovinski kontekst. Z navajanjem različnih variant in razlag istih praznikov je bolj kot negotovost izkazoval svojo načitanost; za kulturnim obredjem pogosto ni stala le ena mitična zgodba, ki naj bi ga pojasnjevala, temveč več različnih, tudi ta raznolikost pa je bila skladna z rimskim religioznim sistemom, ki se je s časom spreminjal. Važno je bilo, da je obred, ki ga je kult zahteval, potekal strogo po pravilih, manj je bilo pomembno, kaj so si ljudje ob tem mislili in ali so »pravilno verovali«; ortodoksnost je postala tako zelo pomembna šele s krščanstvom.²⁵ Politeizem je *eo ipso* dopuščal najrazličnejša verovanja in predstave o božanstvih, k bogastvu verskih predstav pa so prispevale tudi raznovrstne mitološke zgodbe. Ovidij jih ni razvrščal hierarhično, vsaka skupnost in vsak posameznik sta si lahko izbrala tisto, kar jima je najbolj ustrezalo. V svoji pesnitvi Ovidij ni ohranil le raznih variant starega rimskega izročila in s tem opozoril na njegovo bogastvo, temveč je popisal tudi vsakodnevno obredje svojega časa, zato je izjemno zanimiv vir za rimski koledar. To pa je imelo širše razsežnosti in pesnitev je dejansko neke vrste nacionalni ep; Ovidij je namreč posredno proslavil pomembno koledarsko reformo Julija Cezarja iz leta 46 pr. Kr., ki je uskladila tromesečno diskrepanco med sončnim letom in koledarjem rimskih praznikov, nič manj pa tudi uvajanje starih praznikov pod Cezarjevim posinovljencem in naslednikom Avgustom. *Fasti* so upesnili rimske praznike in praznične običaje; ravnati se po tem koledarju je pomeni-

23 Graf, »Myth in Ovid«, 110; 118.

24 Grošelj, *Ovidij: Rimski koledar*, 25 ss (spremna beseda).

25 Scheid, »Myth, Cult and Reality«, 122–23; Dyson Hejduk, »Ovid and Religion«, 53.

lo biti Rimljan, kar je bilo tako zelo pomembno za »rimsko identiteto« v avgustejskem imperiju mnogih identitet.

Ovidijev *Rimski koledar* nesporno velja za enega važnih prispevkov k rimski identiteti v času Avgusta, ki je razširil meje imperija na velik del tedaj znanega sveta in ustvaril novo rimsko družbo na temelju starih rimskih običajev in vrednot. Nekateri sicer menijo, da je Ovidij svoj *Koledar* zasnoval subverzivno, saj njegova snov obravnava zelo različne teme, od vzvišenih domoljubnih do komičnih in lahkotnih, ki se pogosto med seboj prepletajo, vendar so vsaj nekatere izmed njih odražale dejansko različnost rimskih praznikov. Ni utemeljenega razloga, da bi bili podatki v *Rimskem koledarju* manj vredni zaupanja od podatkov pri drugih pesnikih, ki so opevali rimske starožitnosti. Ni povsem jasno, do kakšne mere je Ovidij želel slaviti Avgusta, saj v ohranjeni pesnitvi ni obravnaval mesecev julija in avgusta, posebej pomembnih za julijsko dinastijo (čeprav sam sicer navaja, da je spesnil vseh 12 knjig);²⁶ Avgust tudi ni vedno predstavljen zgolj v dobri luči, na kar na primer kaže primerjava z Romulom. Ta ima v ohranjenem izročilu, ki nam ga posreduje Ovidij, tudi negativne poteze. Vendar pa je Ovidij poudaril, da so *Fasti* njegov prispevek k izgradnji principata in je za to celo uporabil vojaški izraz (*haec mea militia est*); šest deloma revidiranih knjig – verjetno edinih, ki so izšle –, je posvetil Germaniku in zdi se, da se jih je resneje lotil leta 4 po Kr., ko je Avgust posinovil Tiberija.²⁷

BOGINJA KARNA PRI OVIDIJU

V *Fastih* (6.101–102) Ovidij o Karni pravi takole: »Prvi dan, Karna, je tvoj, saj to je boginja tečajev; / kar je zaprto, odpre, kar je odprto, zapre.«²⁸ V šesti knjigi je upesnil njeno mitično zgodbo, ki obsega verze od 101 do 182 in je najboljši vir za lastnosti in delokrog te stare rimske boginje. Na samem začetku jo je opredelil kot boginjo tečajev, kar pa so mnogi smatrali za napačno in menili, da jo je Ovidij zamenjal s Kardejo.²⁹ Vendar je že W. F. Otto prepričljivo dokazoval, da boginja *Cardea* (*cardo* pomeni vratni tečaj) ni nikdar obstajala, kar je bilo v stroki deloma sprejeto,³⁰ gotovo pa je, da ne morejo Ovidijevi verzi služiti kot dokaz, da Karna ne bi mogla biti tudi boginja tečajev. Ovidij si tega bržkone ni izmislil, bolj verjetno se zdi, da je v njegovem času Karna dejansko veljala tudi za zaščitnico vrat, kar bi dobro ustrezalo njenim drugim lastno-

26 Ov., *Trist.*, 2.549–52.

27 Prim. Herbert-Brown, »*Fasti*: the Poet«.

28 Grošelj, *Ovidij: Rimski koledar*, 252.

29 Tako znameniti komentator Ovidijevih *Fastov* Frazer, *Commentary on Books V and VI*, 141–47; glej tudi njegov skrajšan komentar v Loeb Classical Library. Med drugimi tudi Wissowa, *Gesammelte Abhandlungen*, 138–39.

30 Otto, »Römische "Sondergötter"«, 460 ss.; prim. tudi Eisenhut, »Cardea«, in Fauth, »Römische Religion im Spiegel der "Fasti"«, 131.

stim. Načeloma pa velja, da njeno ime po vsej verjetnosti izvira iz besede *caro, carnis*, »meso«, kar je ena zgodnjih etimologij njenega imena.³¹

Ovidijeva zgodba o Karni je zanimiva; pesnik takoj po prvih dveh verzih poudari, da je to stara rimska boginja: »Glas, od kod in zakaj ima moč, je zamrl v pozabo / v dolgih vekovih, a moj spev te o vsem pouči.«³² V Alernovem gozdičku blizu Tibere, ki je bil še tedaj sveti gaj, saj so v njem svečeniki še vedno žrtvovali, se je pred davnimi časi rodila nimfa Kránaa (to je bilo Karnino prvotno ime). Marsikdo jo je zaman snubil, ona pa je odhajala na deželo in lovila divjad, podobna Apolonovi sestri Diani, ki ji nikakor ne bi delala sramote. Snubcem se je uspešno skrivala, dokler je ni zapeljal Janus, ki je videl tudi nazaj, tako da se mu ni mogla skriti. Da bi se ji oddolžil za vzeto nedolžnost, ji je dal oblast nad tečaji in ji izročil beli trn (*spina alba*),³³ verjetno vejico gloga, med ljudmi znanega tudi kot beli trn, ki odganja nesreče od vrat. Predvsem so bile nevarne nočne ujede, ptice kot večje s krili, ki so ponoči predirno vreščale in ogrožale dojenčke v zibkah brez varstva dojilj in jim kljuvale drobovje ter sesale kri. Nekoč so prišle v Prokovo sobico, kjer je komaj pet dni star malček sam ležal v zibki, večje pa so mu začele piti kri. Z jokom je priklical dojiljo, ki se je ob pogledu nanj prestrašila in pohitela h Kranai po pomoč. Nimfa je prišla in potolažila žalujoča starša, z jagodičnico je trikrat oplazila podboje in prag in poškropila vhod z zdravilno vodo. Nato je žrtvovala še drobovje dvomesečnega odojka, drobovje mladiča za drobovje otroka, srce za srce, skratka življenje živali naj nadomesti življenje dojenčka. Razrezane kose žrtvene živali je postavila na prosto, vejico belega trna je položila pod linico, skozi katero je prihajala svetloba, in malček si je kmalu spet opomogel. Proka je bil Romulov praded in kralj v Albi Longi.³⁴

Ovidij na začetku omeni Karno in njej posvečene kalende, nato zanjo uporabi »staro« ime Kránaa, po epizodi s Prokom pa jo spet poimenuje Karna in pravi: »Kadar so njene kalende, uživamo mastno slanino, / v piro pa vmešamo bob. Ti me vprašuješ, zakaj? / Karna, pradačna boginja, uživa nekdanja jedila, / ni zapravljivka, ki v slast šle bi ji tuje jedi.«³⁵ Po opisu tujih in dražjih jedi, ki v starih časih še niso bile na mizah Rimljanov, strne svojo misel: »Pač pa cenili so svinjo, na praznik so svinjo zaklali; / prst je dajala samó zrnca pire in bob. / Vsak, ki na šeste kalende užije zmes pire in boba, / pravijo, drob utrdi proti boleznim vseh vrst.«³⁶

Ovidijeva zgodba o Karni je jasno razdeljena na tri sestavne dele. V prvem pesnik opredeli Karno kot boginjo vratnih tečajev in omeni njeno pove-

31 Tako meni tudi Frazer v citiranih delih in npr. Dumézil, *La religion romaine archaïque*, 377. Obstaja več etimologij, ki jih navaja Porte, *L'étimologie religieuse*, 230–32.

32 Ov. *Fast.*, 6.103–104. Prevod iz: Grošelj, *Ovidij: Rimski koledar*, 252.

33 Vejice gloga (*Crataegus spinosa*), ki je ljudem znan kot beli trn, naj bi varovale pred čarovnicami in zli duhovi. Manj verjetno je šlo za črni trn (*Prunus spinosa*), ki snežnobelo cveti in ima užitne plodove, trnulje.

34 McDonough, »Carna, Proca and the Strix«.

35 Ov., *Fast.* 6.169–72. Prevod iz: Grošelj, *Ovidij: Rimski koledar*, 254.

36 Ov., *Fast.* 6.178–82. Prevod iz: Grošelj, *Ovidij: Rimski koledar*, 255.

zavo z vegetacijskim božanstvom Alernom oz. Helernom (*Alernus/(H)Eler-nus*), ki ga tedaj niso več častili, imel pa je praznik 1. januarja. Morda je – hipotetično – nekoč bdel nad bližajočo se setvijo zelenjave in žita, medtem ko bi Karna skrbela za pretvorbo tako rastlinske kot živalske hrane v (človeško) meso.³⁷ Kot boginjo vratnih tečajev jo je Ovidij pridružil bogu Janu, ki jo je oskrbel s čudežno vejico belega trna (gloga). V drugem delu njene zgodbe je opisal, kako je imela moč odganjati vešče in zaščititi dojenčke s tem, da je uporabila vejico gloga in čarobno tekočino, in da je žrtvovala mladega prašička ter izmenjala njegovo srce in drobovje za dojenčkove organe. V tretjem delu jo je imenoval »boginja starih časov« (*prisca dea*) in popisal obred, ki so ga opravili na dan njenega praznika; ta je bil med ljudmi znan kot »bobove kalende« (*Kalendae fabariae*). Skuhali so kašo iz boba, pomešanega s pšenico (piro) in zabeljenega s svinjsko mastjo, ki so jo jedli med slovesnostmi na njen praznik. Ljudje so verjeli, da ta hrana daje telesu moč in varuje njihove notranje organe (*viscera*) pred boleznijo. V prevodih in tudi strokovni literaturi se včasih pojavi fižol namesto boba, treba pa je vedeti, da je fižol prišel šele mnogo kasneje iz Amerike; v antiki so poznali le bob.³⁸

KARNINE LASTNOSTI IN NJENA VLOGA V RIMSKI RELIGIJI

Slednji del Ovidijeve zgodbe o Karni potrjujejo tudi Makrobijevi verzi (*Saturnalia* 1.12.31–33), kjer je ohranjen zanimiv podatek o njenem svetišču. Pravi, da nekateri trdijo, da se mesec junij imenuje po prvem rimskem konzulu Juniju Brutu. Potem ko je Brut pregnal Tarkvinija, je dal Karni zgraditi svetišče (*sacrum*) na griču Celiju in s tem izpolnil zaobljubo, ki jo je dal na prvi dan tega meseca.³⁹ Ker zmaga nad Tarkvinijem in Karnino svetišče ne moreta biti v vzročni povezavi, vse kaže, da je Brut v tistem času verjetno bolehal na srcu, čeprav je besedilo pri Makrobiju nejasno. Makrobij omenja, da naj bi bila boginja po splošnem mnenju zavetnica življenjsko pomembnih človeških organov in ljudje se nanjo obračajo z molitvami za zdravje jeter, srca in črevesja. Dejansko je tudi omenil, da je Brutus bolehal na srcu, iz česar lahko sklepamo, da je verjel, da se je pozdravil po posredovanju boginje, ki ji je v znak

37 Dumézil, »(H)Eler-nus«.

38 Zohary, Hopf, *Domestication of Plants*, 112 ss. Na knjigo me je prijazno opozorila dr. Metka Culiberg.

39 Besedilo se glasi: *Nonnulli putaverunt Iunium mensem a Iunio Bruto qui primus Romae consul factus est nominatum, quod hoc mense, id est Kalendis Iuniis, pulso Tarquinio sacrum Carnae deae in Caelio monte voti reus fecerit. Hanc deam vitalibus humanis praeesse credunt. Ab ea denique petitur ut iecinora et corda quaeque sunt intrinsecus viscera salva conservet: et quia cordis beneficio, cuius dissimulatione Brutus habebatur, idoneus emendationi publici status extitit, hanc deam quae vitalibus praeest templo sacravit. Cui pulte fabacia et larido sacrificatur, quod his maxime rebus vires corporis roborantur. Nam et Kalendae Iuniae fabariae vulgo vocantur, quia hoc mense adultae fabae divinis rebus adhibentur.*

hvaležnosti postavil svetišče. Boginji se žrtvuje kaša iz boba s slanino, jed, ki bolj kot katerakoli druga napravi telo krepko. Zato so bile junijske kalende med ljudmi znane kot »bobove kalende«, kajti v tem mesecu zraste prvi bob, ki ga ljudje prinašajo na oltarje. To nam je o Karni ohranil Makrobij; njegova pripoved se v podrobnostih nekoliko razlikuje od ustreznega dela pripovedi pri Ovidiju, a lahko ju zlahka medsebojno razložimo in sestavimo v celoto. Pri Makrobiju omenjeno svetišče na Celiju, ki ga je Karni posvetil Lucij Junij Brut,⁴⁰ se omenja tudi kot *fanum* pri Tertulijanu (*Nat.* 2.9.7). Da so na junijske kalende v resnici žrtvovali kašo iz boba, kot piše Makrobij, je bilo omenjeno tudi pri Varonu, kar je razvidno iz citata pri Noniju Marcelu.⁴¹

Mnenja o lastnostih in vlogi Karne so v stroki deljena, razlage se med seboj zelo razlikujejo, vendar sem te že obravnavala in bom tu le povzela nekatere bolj relevantne.⁴² Karno lahko prejkone, tako kot Ovidij, enačimo s Kardejo/Kranao, vsekakor v Ovidijevi pripovedi nič ne kaže na to, da bi bila kakorkoli povezana s svetom mrtvih. Velik poznavalec rimske religije, Georg Wissowa pa je bil vendarle prepričan o nasprotnem.⁴³ Menil je, da je bil praznik *Carnaria* podoben praznikoma *Parentalia* and *Rosalia*, ko so ljudje obiskovali grobove in počastili mrtve. V prid svoji tezi je navajal emonski napis, žrtvovanje boba, kar naj bi bilo povezano s kultom mrtvih, in dejstvo, da so bile junijske kalende označene s črko *N*, *dies nefastus*;⁴⁴ vendar nič od tega ni odločilno. Kurt Latte je menil, da je treba *Carnaria* na junijske kalende razložiti kot praznik, ko se pobira zreli bob in se na oltarjih žrtvuje prvi pridelek; ta bob nima nič skupnega s črnim bobom, ki se je uporabljal pri obredih na praznik *Lemuria*, povezan s pokojniki.⁴⁵ Georges Dumézil se z njegovo razlago praznika *Carnaria* ni strinjal, češ da se je z bobom jedla tudi slanina in so Karni žrtvovali oboje.⁴⁶

Predvsem ne gre pozabiti, da je bil izvor boginje Karne že v času Ovidija zelo nejasen in pesnik jo je izrecno označil kot staro italsko boginjo. Kljub temu pa se je njen praznik 1. junij praznoval še pozno v 4. stoletje po Kr. in vsako leto so na ta dan uprizarjali tudi igre (*ludi*), ki jih omenja Filokalova *Kronika* iz leta 354 po Kr.⁴⁷ S tem ko je Karna v davni preteklosti rešila Romulovega pradedo Proko, se je od najzgodnejših časov rimske zgodovine izka-

40 Mastrocinque, »La cacciata di Tarquinio il Superbo«; Id., *Lucio Giunio Bruto*.

41 *De compendiosa doctrina*, izd. W. M. Lindsay, Teubner 1903, zv. 3, str. 539, citat 341 M., 33–34: Varro de Vita Pop. Rom. lib. 1: »quod calendis Iuniis et publice et privatim fabatam pultem dis mactant«. Prim. tudi Festus, *De rerum significatu* (izd. W. M. Lindsay, 1913), str. 344 (str. 381 Th.).

42 Bolj natančno o tem Šašel Kos, »Festival of Carna«, 137 ss.

43 Wissowa, *Gesammelte Abhandlungen*, 138–39; idem, *Religion und Kultus der Römer*, 236; cf. 107.

44 Wissowa, »De feriis anni Romanorum«; s tem se ne strinja Dumézil, *La religion romaine*, 377–79; prim. id., »Carna«.

45 Latte, *Römische Religionsgeschichte*, 70–71.

46 Dumézil, »Religion romaine et critique philologique«.

47 Furius Dionysius Filocalus, pod katerega imenom je ta kronika ohranjena: *CIL* I² str. 266, prim. 319. Prim. tudi Sabbatucci, *La religione di Roma*, 182 ss.

zala za Rimljanom naklonjeno boginjo,⁴⁸ kar je nedvomno veliko pripomoglo k njeni priljubljenosti med tistimi, ki so želeli poudariti svojo »rimskost«, morda še toliko bolj med Rimljani, ki so živeli na robu Italije, na primer Cezerniji v Emoni.

LJUDSKE VRAŽE IN PREŽITKI ELEMENTOV IZ ČAŠČENJA KARNE

Zakaj je Karna odganjala večše ravno z glogovo vejico? Zanimivo je, da so Grki verjeli, da vejice gloga ali krhlike, ki jih pritrdijo na vrata ali okna, odganjajo čarovnice.⁴⁹ Zgodba o Karni in Janu pri Ovidiju kaže, da so bile podobne vraže razširjene tudi med Rimljani. Vraže pa so med ljudmi vseh časov globoko zakoreninjene, zato ni čudno, da je še danes marsikje razširjeno vraževerno mnenje, da rastline z zelo močnim vonjem, ki so razobešene po sobi, odganjajo krvose in vampirje.⁵⁰ Še pozno v antiki so prav tako verjeli, da naj bi glog varoval ljudi pred strahovi in sicer tisti dan v letu, ko naj bi duše umrlih v mestu prežale na žive in jih nadlegovale.⁵¹ Ta podatek ne govori v prid temu, da bi Karnino delovanje utegnili biti deloma povezano tudi s spodnjim svetom, temveč kaže, kako veliko moč so v antiki pripisovali glogu.

Že William Warde Fowler se je v svoji knjigi o rimskih praznikih strinjal z Mommsenovo razlago emonskega napisa v korpusu rimskih napisov (CIL), da je okrajšavo *Carnar(iis)* treba razumeti kot junijske kalende (torej zgolj kot oznako za datum), in podvomil, da bi smeli praznik *Carnaria* razumeti kot praznovanje podobno drugim rimskim praznikom mrtvih, čeprav ni zanimal, da bi Karna utegnili biti povezana tudi s kultom mrtvih. Vendar je svoje mnenje o boginji izrazil veliko bolj previdno kot Wissowa: »But it is going a little too far to argue on this slender evidence, even if we add to it the fact that the day was *nefastus*, that the festival of Carna was of the same kind as the Parentalia, Rosalia, &c.; a careful reading of Ovid's comments seems to show that there were curious survivals of folk-lore connected with the day and with Carna which cannot all be explained by reference to rites of the dead.«⁵²

Že on je opozoril na nenavadne prežitke ljudskega izročila in eden takih je gotovo povezava boba z umrlimi. Zanimiv je običaj iz Benetk, da so okoli praznika vseh svetih – in samo takrat – v slaščičarnah spekli male bobke (*bobbi, fava dei morti*); ta običaj se je prenesel tudi v Split, kjer je bil živ še pred drugo svetovno vojno.⁵³ Ni znano, od kod je običaj prišel v Benetke, a ker vse kaže, da gre za antični prežitek, morda izvira iz antične Venetije in bližnje-

48 Loehr, *Ovids Mehrfacherklärungen*, 345–46.

49 Dioscorides, *De natura medica* 1.119

50 Ovsec, *Vraževerje sveta*, 36.

51 Phot., *Lexicon*, s.v. *μιαρὰ ἡμέρα*; sholiast k Nikandru [*Nicander*], *Theriaca* 860^a.

52 Warde Fowler, *Roman Festivals*, 131.

53 Nikolanci, »Bob mrtvih«.

ga rimskega Altina. Prav tako se ne ve natančno, od kod pravzaprav izvira splitski običaj. Domnevno poreklo so Benetke, čeprav je nenavadno, da bi se iz Benetk običaj razširil samo v Split, ne pa tudi denimo v Dubrovnik. Morda se je v Splitu ohranil iz antičnih Salon, ki so bile še dolgo v pozno antiko pomembno rimsko središče v Dalmaciji in ob zlomu antične civilizacije v notranjosti Balkana zatočišče mnogim prebeglim rimskih skupnostim in posameznikom.

Bob je bil v antiki na več načinov povezan z mrtvimi. Zanimivo je na primer, da so pitagorejci verjeli, da se duše mrtvih selijo v bob; boba pitagorejci zato niso jedli, morda tudi, ker naj bi bil slabo prebavljiv. Še Horacij je o bobu zapisal: »Faba Pythagorae cognata« (bob, Pitagorova tetka).⁵⁴ Ta vera bi se v Rim mogla že zgodaj razširiti iz kolonij Velike Grčije.⁵⁵ Duhovi prednikov so se pri Rimljanih imenovali *Lemures*, od tod ime njim posvečenega praznika *Lemuria*, dobri so bili *Lares*, neopredeljeni pa *Manes*, ime, ki je prevladalo na nagrobnikih. *Lemuria* so obhajali 9., 11. in 13. maja. Ti dnevi so veljali za nesrečne (*dies nefasti*), tedaj se niso smeli poročati, svetišča so bila zaprta, na oltarjih se ni smelo žrtvovati in na ognjiščih se ni prižigal ogenj, niso se smele opravljati pomembne javne zadeve, niti svete niti posvetne; vir za ta praznik je predvsem Ovidij (*Fasti* 5.419 ss.). Okrog polnoči je družinski oče bos obhodil hišo, roke si je umil v studenčnici, sklenil je prste v »figo«, da bi odvrnil nesrečo, za seboj je metal črne bobes⁵⁶ in devetkrat izrekel: »Tele darujem in z njimi odkupim sebe in svojce.« Ponovno si je umil roke, zaropotal s kovinskimi predmeti in devetkrat zaklical: »Duhovi prednikov odidite!« (*Manes exite paterni*).

Zanimivo je, da nam je Valvasor v *Slavi Vojvodine Kranjske* ohranil podatke o zlih duhovih, ki otrokom do smrti izsesajo kri, podobno kot pri Rimljanih vešče, ki jih je odganjala Karna. Govorico o duhovih Valvasor navede, ko omenja grad Prestranek (Prostranigkh). Pravi takole: »Pripovedujejo, da je na tem območju okoli Pivke ob določenem času, kot npr. na sveti večer, mogoče videti množico prikazni, ki jih v deželnem jeziku imenujejo vedavci; ti naj bi otrokom do smrti izsesali kri. Tem duhovom se postavljajo po robu nižji duhovi, ki jih imenujejo šentjanževci in ki se proti njim bojujejo. Če namreč lahko zaupamo splošnim govoricam, so take že mnogi videli.«⁵⁷

Med ljudmi pa je bila tudi drugod na Slovenskem dejansko razširjena vera, da nekateri lahko vidijo coprnice. Kdor jih želi prepoznati, stori to najlažje na Božič pri polnočni maši, mora pa si prej napraviti t.i. Lucijin stolček.

54 Hor., *Serm.* 2.6.63.

55 Nikolanci, »Bob mrtvih«.

56 Ne fižole, fižol je prišel šele iz Amerike, glej zgoraj.

57 Valvasor, *Die Ehre*, III. zv., 400: »Man erzehlet, daß in dieser Gegend an der Poick herum zu gewissen Zeiten, wie am H. Christtag Abend, eine Menge Gespenster sich sehen lasse, so man in der Land-Sprach Vedavēze nennet, die den Kindern das Blut biß auf den Tod aussaugen sollen. Diesen Gespenstern setzen sich nidere Gespenster, welche man Sentiansavēze heisset, entgegen und bestreiten die Vedavēze. Es sind solche von Vielen, wann anderst dem gemeinen Gerüchte zu trauen, gesehen worden.« Prim. Kropelj, »Magija in magično zdravljenje«, 77.

Tak stolček je sestavljen iz 13 vrst lesa moškega spola (iz javora, drena, češmina, bora, oreha, hrasta, mecesna, bresta, kostanja, bršljana, srobot, gloga in šipka), treba pa ga je začeti izdelovati dan pred sv. Lucijo, 12. decembra in sicer vsak dan en del stola. Na božični večer ga je bilo treba med polnočno mašo postaviti med glavna vrata in nanj poklekniti; tisti, ki je na njem klečal, je coprnice videl, one pa njega ne, sicer bi ga na poti iz cerkve raztrgale. Če se vrže ostržke od lesa med kamne v blagoslovljeno vodo, coprniki in coprnice ne morejo iz cerkve. Neki cerkovnik je nekoč res vse tako napravil in po koncu maše, ko so že vsi odšli, videl veliko ljudi, ki so po cerkvenem zidu plezali in iskali poti iz cerkve. To je povedal župniku in potem na njegov nasvet zli vso blagoslovljeno vodo iz kamnitih kropilnikov in jih obrisal, da so coprniki lahko odšli iz cerkve.⁵⁸ To je le dodatno pojasnilo k Valvazorjevi zanimivi notici o vedavcih, podobnih Karninim veščam, nima pa seveda nobene povezave z boginjo.

KRATICE

AIJ	Hoffiller, Viktor, in Balduin Saria. <i>Antike Inschriften aus Jugoslavien</i> , Heft I: <i>Noricum und Pannonia Superior</i> . Zagreb: St. Kugli, 1938.
ANRW	<i>Aufstieg und Niedergang der römischen Welt</i> .
CIL	<i>Corpus inscriptionum Latinarum</i> .
ILS	<i>Inscriptiones Latinae selectae</i> , izd. Hermann Dessau. Berlin: Weidmann, 1892–1916.

BIBLIOGRAFIJA

- Dumézil, Georges. *La religion romaine archaïque*. Paris: Payot, 1966.
- . »Carna (Déesses latines et mythes védiques, 5).« *Revue des Études Latines* 38 (1960): 87–99.
- . »Religion romaine et critique philologique, 1. Carna.« *Revue des Études Latines* 39 (1961): 87–91.
- . »(H)Elernus.« *The Journal of Indo-European Studies* 1 (1973): 304–308.
- Duncan-Jones, Richard. *The Economy of the Roman Empire. Quantitative Studies*. London in New York: Cambridge University Press, 1974.
- Dyson Hejduk, Julia. »Ovid and Religion.« V: Peter Knox, ur. *A Companion to Ovid*, 120–39. Chichester, West Sussex, VB, in Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell, 2009.
- Eisenhut, Werner. »Cardea.« V: *Der Kleine Pauly* 1 (1964): 1054.
- Fauth, Wolfgang. »Römische Religion im Spiegel der "Fasti" des Ovid.« V: *ANRW II* 16.1 (1978): 104–86.

⁵⁸ Gradivo o tem hrani Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU. Za podatke se zahvaljujem dr. Moniki Kropelj.

- Frazer, James George, prev. *Publius Ovidius Naso, Fastorum libri sex. IV: Commentary on Books V and VI*. London, 1929.
- , prev. *Publius Ovidius Naso, Fastorum libri sex*. Loeb Classical Library. 2nd ed. revised by G. P. Goold. Cambridge, London: W. Heinemann, 1989 (1. izdaja 1931).
- Graf, Fritz. »Myth in Ovid.« V: Philip Hardie, ur. *Cambridge Companion to Ovid*, 108–21. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Grošelj, Nada, prev. *Publij Ovidij Nazon: Rimski koledar*. Dialog z antiko. Ljubljana: ISH, 2009.
- Harmon, Daniel P. »The Family Festivals of Rome.« V: *ANRW II* 16,2 (1978): 1592–1603.
- Herbert-Brown, Geraldine. »Fasti: the Poet, the Prince, and the Plebs.« V: Peter Knox, ur. *Companion to Ovid*, 45–58. Chichester, West Sussex, VB, in Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell, 2009.
- Kokkinia, Christina. »Rosen für die Toten im griechischen Raum und eine neue rodismos-Inschrift aus Bithynien.« *Museum Helveticum* 56 (1999): 204–21.
- Kropej, Monika. »Magija in magično zdravljenje v pripovednem izročilu in ljudsko zdravilstvo danes.« *Etnolog* 10 (2000): 75–84.
- Latte, Kurt. *Römische Religionsgeschichte*. München: C. H. Beck, 1960.
- Loehr, Johanna. *Ovids Mehrfacherklärungen in der Tradition aitiologischen Dichtens*. Beiträge zur Altertumskunde 74. Stuttgart in Leipzig: B. G. Teubner, 1996.
- Mastrocinque, Attilio. »La cacciata di Tarquinio il Superbo. Tradizione romana e letteratura greca, II.« *Athenaeum* 62 (1984): 210–29.
- . *Lucio Giunio Bruto. Ricerche di storia, religione e diritto sulle origini della repubblica romana*. Trento: La Reclame, 1988.
- McDonough, Christopher Michael. »Carna, Proca and the Strix on the Kalends of June.« *Transactions of the American Phil. Association* 127 (1997): 315–44.
- Mrozek, Stanisław. *Prix et rémunération dans l'Occident romain*. Gdansk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975.
- . »Le sesterce et le denier dans les inscriptions latines des provinces balkaniques.« V: *Studia Aegaea et Balcanica in honorem Lodovicae Press.*, 179–82. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1992.
- . »Les espèces monétaires dans les inscriptions latines du Haut-Empire romain.« V: *Les "dévaluations" à Rome. Époque républicaine et impériale (Rome, 13–15 novembre 1975)*, 79–87. Coll. Éc. fr. Rome 37. Rome: De Boccard, 1978.
- Müllner, Alfons. »Notizen über einige römische Inschriftsteine.« *Mitt. Hist. Ver. Kr.* 18 (1863): 63–67; 73–84.
- . *Emona, Archäologische Studien aus Krain*. Laibach: I. v. Kleinmayr & F. Bamberg, 1879.
- Nikolanci, Mladen. »Bob mrtvih (Fava dei morti).« *Vjesnik za arheol. i hist. dalmatinsku* 82 (1989): 183–84.
- Nilsson, Martin P. »Das Rosenfest.« V: *Opuscula selecta* 1. Acta Inst. Athen. Regni Sueciae 8° II: 1, 311–29. Lund: Gleerup, 1951 (= *Beiträge z. Religionswiss.* II, 133–54. Stockholm, 1918).
- Otto, Walter F. »Römische "Sondergötter."« *Rheinisches Museum für Philologie* N.F. 64 (1909): 449–68.
- Ovsec, Damjan J. *Vraževerje sveta. O nastanku vraž, njihovem razvoju in pomenu*. Ljubljana: Kmečki glas, 2001.
- Pettazzoni, Raffaele. »Carna.« *Studi Etruschi* 14 (1940): 163–72.
- Porte, Danielle. *L'étiologie religieuse dans les Fastes d'Ovide*. Pariz: Les Belles-Lettres, 1985.

- Premmerstein, Anton von. »Stadtrömische und municipale Quinquéviri.« V: *Festschrift zu Otto Hirschfelds sechzigstem Geburtstag*, 234–42. Beiträge zur alten Gesch. u. griechisch-röm. Alterthumskunde. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1903.
- Ramovš, Anton. *Gliničan od Emone do danes*. Geološki zbornik 9. Ljubljana: Inštitut za geologijo, VTOZD Montanistika, Fakulteta za naravoslovje in tehnologijo, 1990.
- Rüpke, Jörg. »Wann feierte Ovid die Feralia.« *Museum Helveticum* 51, št. 2 (1994): 97–102.
- Sabbatucci, Dario. *La religione di Roma antica dal calendario festivo all'ordine cosmico*. Milano: Il Saggiatore, 1988.
- Scheid, John. »Myth, Cult and Reality in Ovid's *Fasti*.« *Proceedings of the Cambridge Philological Society* n.s. 38 (1992): 118–31.
- Šašel, Jaroslav. »Caesernii.« *Živa antika* 10 (1960): 201–21 (= *Opera selecta*, 54–74. Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, 1992).
- Šašel Kos, Marjeta. *The Roman Inscriptions in the National Museum of Slovenia / Lapidarij Narodnega muzeja Slovenije*. Situla 35. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 1997.
- . »Caesarian Inscriptions in the Emona Basin?« V: Gianfranco Paci, ur., *Epigrafia romana in area adriatica (Actes de la IX^e rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain)*, 101–12. Macerata: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998.
- . »The Festival of Carna at Emona.« *Tyche* 17 (2002): 129–44.
- . »Emona was in Italy, not in Pannonia.« V: Marjeta Šašel Kos, Peter Scherrer et al., ur., *The Autonomous Towns of Noricum and Pannonia. Pannonia/ Die autonomen Städte in Noricum und Pannonien – Pannonia I*, 11–19. Situla 41. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2003.
- Valvasor, Janez Vajkard. *Die Ehre des Herzogthums Crain*. 15 zv. Nürnberg: Wolfgang Moritz Endter, 1689.
- Warde Fowler, William. *The Roman Festivals of the Period of the Republic. An Introduction to the Study of the Religion of the Romans*. Handbooks of Archaeology and Antiquities. London: Macmillan, 1899.
- Wissowa, Georg. *Gesammelte Abhandlungen zur römischen Religions- und Stadtgeschichte*. München: C. H. Beck, 1904.
- . »De feriis anni Romanorum vetustissimi.« V: *Gesammelte Abhandlungen zur römischen Religions- und Stadtgeschichte*, 154–74. München: C. H. Beck, 1904.
- . *Religion und Kultus der Römer*. Handbuch der klass. Altertumswiss. 5, 4. 2. izd. München: C. H. Beck, 1912.
- Zaccaria, Claudio. »*Palatina tribus*. Cavalieri e senatori di origine libertina certa o probabile ad Aquileia. I. – I *Caesernii*.« V: M. Faraguna in V. Vedaldi lasbez, ur., Δύνασθαι διδάσκειν. *Studi in onore di Filippo Càssola per il suo ottantesimo compleanno*, 439–55. Fonti e studi per la storia della Venezia Giulia. Studi 11. Trieste: Editreg 2006.
- Zohary, Daniel, in Maria Hopf. *Domestication of Plants in the Old World*. 3. izd. Oxford: Oxford University Press, 2000.

CARNARIA: THE FESTIVAL OF THE GODDESS CARNA

Summary

I. The Caesernii at Emona

Built into the church of St Leonard at Spodnje Gameljne (*Picture 1*), c. 9 kilometres north of Ljubljana (the Roman Emona), was a Roman tombstone made of Glinščica (Rosandra) limestone. Its inscription refers to the family of the Caesernii and to the festival *Carnaria*, which is mentioned in no other literary work or inscription of the Roman Empire. Due to the unique significance of the inscription, the tombstone, dilapidated by exposure, was removed in 1997 and transported to the National Museum of Slovenia. In translation, the text runs: 'To the divine Spirits of the Deceased. To Lucius Caesernius Primitivus, one of the board of five and the head of the *decuria* of the college of artisans (*collegium fabrum*), and to his wife Ollia Primilla. By their wills they left 200 *denarii* to the four *decuriae* of the *collegium fabrum* in order that they would bring roses (to their grave) on the day of the festival of Carna. Lucius Caesernius Primitivus (had the tombstone erected) to his parents.' (*Picture 2*)

The Caesernii family, whose forebears had moved to Emona from northern Italy, especially from Aquileia, belonged among the most distinguished and economically important local families. Judging by the tombstone of the Aquileian public functionary Titus Caesernius Diphilus, who had moved to Emona with his freedman Dignus in the middle of the 1st century BC or slightly later, the family's first representatives came to Emona even before the latter was established as a colony (an event probably dating to the earliest Augustan era). Since Diphilus had his tombstone erected in his lifetime, he appears to have chosen the town as his permanent residence. Emona became a secondary centre of the Caesernii, from which they went on to settle in various towns of Noricum and Pannonia. As part of their wealth may have rested on ironworks, it is hardly surprising that Lucius Caesernius Primitivus had a leading role in the craftsmen's association (*collegium fabrum*) comprising blacksmiths, workers in copper and bronze, builders, and masons, whose activities included firemen's duties in the larger towns.

Caesernius Primitivus and Ollia Primilla, who presumably owned an estate in the territory of today's village of Spodnje Gameljne, bequeathed to the *collegium* 200 *denarii* (equalling 800 *sestertii*) on condition that (part of) the annual interest should be used to buy roses and decorate their grave. Inscriptions referring to similar bequests are mainly known from northern Italy but largely unknown in the western provinces: Noricum and Pannonia have yielded no finds, nor are expected to do so (yet another proof that Emo-

na belonged under the *Regio X*, Tenth Italic Region). The testament writers usually desired to have their memory honoured on the *Parentalia* (a festival of the dead) and/or the *Rosalia* and *Violaria* (festivals when graves were decorated with roses and violets respectively), or on their birthdays or death anniversaries. On occasion other festivals could be selected if they were important to their families or *collegia*. A Greek inscription from Čepigovo (Macedonia), for example, stipulates that the festival of Vettius Bolanus should be commemorated with a yearly banquet on 19 October: this date may have been his birthday or an important family festival. The same may be assumed about the *Carnaria* of the Caesarnii inscription, as the Roman custom was to cite the date by referring to the accompanying festival.

II. Carna and Her Festival

According to Ovid's *Fasti*, the Calends, i.e. the first day, of June were dedicated to the goddess Carna: 'The first day is given to thee, Carna. She is the goddess of the hinge: by her divine power she opens what is closed, and closes what is open' (6.101–102; trans. J. G. Frazer). The versification of her myth at *Fasti* 6.101–182 is our best extant source for the characteristics and province of this ancient Roman goddess. Ovid's initial definition of her as the goddess of hinges has been questioned by many scholars, believing that the poet had confounded her with Cardea (*cardo* is the Latin for 'door hinge'). To all appearances, however, no such goddess as Cardea had ever existed (a conclusion partly accepted by the scholarship), and Ovid's lines offer no proof that Carna might not have been the goddess of hinges as well. The idea could hardly have been Ovid's own invention: what is more likely is that his contemporaries actually worshipped Carna also as a patron of doors, an office agreeing with her other characteristics. Her name, however, probably derives from *caro*, *carnis*, 'flesh', as an early etymology has claimed.

Carna was an ancient Roman goddess: 'Time has dimmed the tradition which sets forth how she acquired the powers she owns, but you shall learn it from my song' (103–104). According to Ovid, the grove of Alernus near the Tiber, still held sacred in his own time, was the birthplace of a nymph, Cranaë. She managed to evade all suitors until she was caught by Janus, from whom she could not hide because he had eyes in the back of his head. In return for her maidenhood, he invested her with power over the hinges and gave her a twig of whitethorn (*spina alba*), which repels harm from doors. Particularly dangerous were nocturnal birds of prey, the *striges* which attacked nurseless infants in their cradles at night, rent their innards and sucked their blood. On one occasion, Carna thus rescued the five-day-old Proca (the future great-grandfather of Romulus and king in Alba Longa) by touching the doorposts and threshold three times with a whitethorn twig, sprinkling the

entrance with healing water, and sacrificing the innards of a suckling pig just two months old.

Ovid begins by naming Carna and the Calends sacred to her and continues by using her 'old' name, Cranaë, but reverts to the name 'Carna' after the Proca episode, saying: 'You ask why fat bacon is eaten on these [C]alends, and why beans are mixed with hot spelt. She is a goddess of the olden time, and subsists upon the foods to which she was inured before; no voluptuary is she to run after foreign viands' (6.169–172). His description of expensive foreign dishes, which had not been served at the Roman tables of old, concludes: 'The pig was prized, people feasted on slaughtered swine: the ground yielded only beans and hard spelt. Whoever eats at the same time these two foods on the [C]alends of the sixth month, they affirm that nothing can hurt his bowels' (178–182). The June Calends were popularly known as *Kalendae fabariae* because it was in June that the first beans were harvested in Italy and brought as offerings to the altars. This is attested by Macrobius, and while his details slightly diverge from Ovid's, the two accounts are easily amalgamated into a whole. Macrobius further mentions a temple on Mount Caelius dedicated to Carna by Lucius Iunius Brutus.

The Greeks believed that whitethorn twigs attached to doors or windows would repel witches (Dioscorides, *De natura medica* 1.119). Judging by Ovid's tale of Carna, similar superstitious beliefs proliferated among the Romans. And since superstition dies hard, the belief still lingers in many places that strongly scented plants, if hung about the room, will repel bloodsuckers and vampires. Moreover, it was believed into late antiquity that whitethorn offered protection against spirits on the day when they supposedly stalked and harassed the living.

For the territory of present-day Slovenia, Johann Weikhard von Valvasor's 'Glory of the Duchy of Carniola' (*Die Ehre*, vol. 3, 400) preserves a note about evil spirits who kill children by sucking their blood, not unlike the Roman *striges* repelled by Carna. The rumour about the spirits is cited in connection with the Prestranek (Prostranigkh) castle: 'As for this area around Pivka, it is said that at certain times, such as Christmas Eve, there is a host of apparitions to be seen; called *vedavci* in the local language, they are believed to drain children of their blood. These spirits are resisted and fought against by lower spirits called *šentjanževci*. If rumour is to be trusted, they have been seen by many.'

Bojan Djurić

Mitološki prizori na noriških in panonskih sepulkralnih spomenikih

Na sepulkralnih spomenikih Norika in obeh Pannonij¹ so v 2. in 3. stoletju zelo pogosto v rabi posamezne mitološke figure in bolj ali manj zapleteni mitološki prizori, ki dajejo tej kamnoseški produkciji poseben značaj in jo ločujejo od produkcije drugih rimskih provinc. Znotraj te produkcije je bilo v preteklosti največ pozornosti namenjeno noriškim spomenikom² in med njimi posebej šempeterskim,³ medtem ko so bili panonski spomeniki deležni nekaj manj, predvsem pa manj osredotočene pozornosti.⁴

PROSTOR

Za podonavski prostor med vzhodnimi Alpami in Železnimi vrati Karpatov lahko najprej ugotovimo, da gre za geografsko jasno zamejeno območje, ki je z drugimi deli Rimskega imperija povezano le z nekaj kopenskimi in samo eno vodno potjo – Donavo. Hkrati je to območje notranje izrazito dobro povezano prav z Donavo in njenimi desnimi pritoki – Raabo, Muro, Dravo in Savo. Te geografske lastnosti bistveno določajo izmenjavo izdelkov med noriško-panonskim prostorom in drugimi deli Rimskega imperija. V primeru težkih izdelkov, kakršni so kamniti nagrobni spomeniki, pa prav to dejstvo pogojuje njihovo skoraj izključno izdelavo in distribucijo znotraj enotnega podonavskega prostora.⁵

1 Kakor tudi obdonavskega dela Gornje Mezije do Železnih vrat.

2 *Corpus signorum - Österreich*; Gorenc, »Klesarske i kiparske manufakture«; Gorenc, »Antičko kiparstvo«; Diez, »Der provinziale Charakter«; Diez, »Die Bildhauerkunst«; Kremer, *Antike Grabbauten in Noricum*.

3 Klemenc, Kolšek in Petru, *Antične grobnice v Šempetru*; Priester, »Mythenbild und Grabbau«; Kastelic, *Simbolika mitov*.

4 *Corpus signorum - Ungarn*; Dautova-Ruševljan, *Rimska kamena plastika*.

5 Djurić, »Poetovio and Danube«.

PROIZVODNJA

Za izdelavo kamnitih spomenikov je še ne dolgo nazaj veljal dokaj preprost model bolj ali manj neodvisnih kamnoseških delavnic posameznih avtonomnih mest, ki so s svojo proizvodnjo v celoti zadovoljevale mestne potrebe.⁶ Nove raziskave so, nasprotno, pokazale, da je ta preprosta podoba preveč poenostavljena in da moramo ob lokalni proizvodnji računati na mnogo pomembnejšo nadregionalno in nadprovincialno proizvodnjo in distribucijo nekaterih središč, vezanih na glavne in največje kamnolome.⁷ Ob tem moramo upoštevati tako kompozitno oz. monolitno naravo posameznih zvrsti nagrobnih spomenikov (edikule vs. stele) kot tudi dvostopenjski postopek njihove izdelave, o katerem pričajo ohranjeni polizdelki. Oboje namreč bistveno vpliva na njihovo razprostranjenost v noriško-panonskem prostoru in na izbor in izvedbo okrasa na njih. Dober primer za ponazoritev te proizvodnje in distribucije so stele z akroterialnimi levi, za katere je dokazljiva dvostopenjska izdelava in so bile eden najuspešnejših izdelkov virunskih in petovionskih delavnic, izvažali pa so jih vse do Viminacija in celo onstran Železnih vrat.⁸ Če bi na podoben način kartirali na primer sarkofage, izdelane iz neogenskega, dobro cementiranega in delno zakraselega apnenca, značilne predvsem za Pannonio inferior, bi dobili podobno karto s centroma proizvodnje v Aquincu in Brigetiju ter njihovo distribucijo ob Donavi nizvodno vse do Viminacija.⁹ Ti dve nadregionalni proizvodnji s svojima središčema ob največjih kamnolomih – Gummern zahodno od Beljaka za marmor¹⁰ in predvsem Budakalász za apnenec¹¹ – s svojimi izdelki v precejšnji meri obvladujeta skoraj celoten del obravnavanega prostora. Izjema so le severni predeli ob Donavi, ki uporabljajo za svoje potrebe lastne vire in uvažajo iz JV Norika predvsem marmorne portretne niše za svoje edikule *in antis*.¹²

Osnovne oblike nagrobnih spomenikov, izdelanih v teh kamnolomih, ne kažejo velike pestrosti, kar je za nagrobne stavbe Norika odlično pokazala G. Kremer.¹³ Obstaja nekaj značilnih oblik nagrobnih stavb, med katerimi najpogostejše so tipa edikule,¹⁴ sestavljene iz številnih kamnitih blokov in plošč, večdelne (teh je največ) in monolitne nagrobne are, eno- ali dvodelne stele (predvsem tipa edikule) ter sarkofagi. Petovionska in ovilavska posebnost so

6 Npr. Mikl-Curk, »Gospodarstvo«.

7 Djurić in Müller, »White marbles«; Djurić et al., »Marmore römischer Brüche«.

8 Djurić, »Poetovio and Danube«.

9 Nadbath, »Roman sarcophagi«.

10 Müller, »Marmor von Gummern«.

11 Torma, »Római-kori kőbánya Budakalász«.

12 Müller, Uhlig in Vetter, »Roman quarries«; Traxler, »Römische Grabdenkmäler«; Id., *Die römischen Grabdenkmäler*.

13 Kremer, *Antike Grabbauten in Noricum*.

14 Poznamo jih najbolje iz Šempetra pri Celju; prim. Klemenc, Kolšek in Petru, *Antične grobnice v Šempetru*.

v tem pogledu tudi pepelnice.¹⁵ Na vseh teh izdelkih se lahko pojavijo mitološki reliefi, vendar v največji meri na nagrobnih edikulah, ki so sploh največji in najbogateje okrašeni nagrobni spomeniki.

OHRANJENOST IN PROSTORSKA RAZŠIRJENOST

Pri obravnavi spomenikov z mitološkimi prizori je treba upoštevati tudi stopnjo njihove ohranjenosti ter njihovo prostorsko razprostranjenost. Dokaj popoln, čeprav ne vedno povsem zadovoljujoč vpogled v znane nagrobne spomenike obravnavanega prostora nudi spletni portal *ubi erat lupa* (v nadaljevanju UEL), ki ga je zasnoval O. Harl.¹⁶ Omogoča nam takojšen dostop do osnovnih podatkov posameznih spomenikov in njihovo selektivno grupiranje glede na želene kombinacije lastnosti, kar daje dovolj dober vpogled v gradivo in njegovo problematiko.

Na podlagi podatkov v UEL smo izdelali preprosto statistiko mitoloških prizorov in posameznih motivov po zvrsteh sepulkralnih spomenikov po provincah, kar je prikazano na sliki 1. Prevladujoč položaj sestavljenih spomenikov – edikul kot nosilcev mitoloških prizorov je v absolutnem smislu v vseh treh provincah očiten in primerljiv, v odstotkovnem smislu pa je treba razlike razumeti predvsem kot različno stopnjo ohranjenosti delov kompozitnih spomenikov v posameznih provincah. Edikulam sledijo nagrobne stele – razumljivo je, da prevladujejo v Pannoniji superior, kjer marsikdaj nadomeščajo edikule, – v Pannoniji inferior pa to velja za sarkofage, ki v hierarhiji zvrsti nagrobnih spomenikov sledijo edikulam. Preseneča majhno število ohranjenih mitoloških reliefov z osrednjim mitološkim prizorom, ki edini označujejo in potrjujejo dejansko število edikul z mitološkim okrasom.

	Norik			Pannonia superior			Pannonia inferior		
	kosov	mitološka figura/ vsebina	mitološki prizor	št. kosov	mitološka figura/ vsebina	mitološki prizor	št. kosov	mitološka figura/ vsebina	mitološki prizor
edikula	797	353	88	144	48	19	252	88	50
nagrobna ara	117	21	1	24	2	1	19	2	0
stela	115	23	4	630	40	8	846	78	7
sarkofag	4	0	0	14	2	0	128	14	9
pepelnica	33	2	0	21	7	1	1	0	0

	Norik			Pannonia superior			Pannonia inferior		
	kosov	mitološka figura/ vsebina	mitološki prizor	št. kosov	mitološka figura/ vsebina	mitološki prizor	št. kosov	mitološka figura/ vsebina	mitološki prizor
edikula	100%	44.90%	6.80%	100%	33.33%	13.20%	100%	28.10%	12.60%
nagrobna ara	100%	17.90%	0.8%	100%	8.30%	4.10%	100%	10.50%	0
stela	100%	20.00%	3.50%	100%	6.50%	1.10%	100%	4.30%	0.30%
sarkofag	100%	0	0	100%	2.80%	0	100%	10.90%	7.00%
pepelnica	100%	6.00%	0	100%	33.30%	4.80%	100%	0	0

Slika 1.: Statistika mitoloških motivov in prizorov po zvrsteh sepulkralnih spomenikov, izdelana na podlagi podatkovne baze *ubi-erat-lupa*.

15 Diez, »Die Aschenkisten von Poetovio«; Djurić, »Ossuaria Poetovionensia«.

16 Gl. www.ubi-erat-lupa.org; Harl F. in O. Harl, »>lupa< setzt ein Pfötchen«; Harl in Schaller, »Römische Steindenkmäler in der Web-Plattform«.

Če vse razgrajene ostanke nagrobnih edikul kartiramo tudi glede na vrsto kamnine, iz katere so izdelane (slika 2), ugotovimo, da se pomembno koncentrirajo v bližini večjih kamnolomov: marmorne predvsem na prostoru med Virunom, Celeio, Petoviono, Solvo in na območju severno od teh mest, tiste iz apnenca pa na dveh območjih, t.j. predvsem na prostoru od Aquinca do Brigetija na severu in Gorsija ter Intercise na jugu ter med Skarbantijo, Vindobono in Carnuntom. Vmesna območja zapolnjujejo predvsem stele.



Slika 2: Karta razprostranjenosti mitoloških reliefov v Noriku in obeh Panonijah. Z rdečo barvo so označeni marmorni reliefi, z modro barvo pa tisti iz apnenca.

Taka podoba govori najbrž predvsem o ekonomskih pogojih postavljanja bogatih nagrobnih stavb, ki jih moramo razumeti kot arhitekture, grajene blizu virov kamnine, iz katere so izdelane – to bistveno določa njihovo ceno –, večinoma pa tudi na območju delovanja ustrezno kakovostnih kamnoseških in kiparskih delavnic. Te delavnice so grobnice najprej zgradile in nato okrasile *in loco*. Dokaz za tako sosledje pri izdelavi in krašenju sestavljenih nagrobnih stavb je nekaj neokrašenih delov edikul, ki so se nam ohranili,¹⁷ predvsem pa nedokončana Sekundi(a)nova grobnica v Šempetru.¹⁸

¹⁷ UEL 610 (Lavant), UEL 2011 (Piber), UEL 4214 (Ptuj).

¹⁸ Klemenc, Kolšek in Petru, *Antične grobnice v Šempetru*.

Kakšna je bila pri tako strukturirani prostorski distribuciji sestavljenih nagrobnih stavb vloga njihovih naročnikov, pripadnikov mestnih elit predvsem – kot lahko razberemo iz ohranjenih napisov – antoninsko-severskega časa, bo treba še preveriti. Vendar popolna ali skoraj popolna odsotnost sestavljenih nagrobnih stavb tipa edikul v pomembnih panonskih središčih, ki ležijo daleč od velikih kamnolomov (Mursa,¹⁹ Sopianae, Cibalae, Sirmium, Siscia), kaže, da je najverjetnejši razlog te odsotnosti prav ekonomske narave in da so bile na omenjenem prostoru njihov nadomestek predvsem velike stele tipa edikule,²⁰ ki so tipično njihova reducirana oblika.

MITOLOŠKI OKRAS

Kako bogato okrašene so bile sestavljene nagrobne stavbe, nam kažejo srečno ohranjene šempetrske grobnice,²¹ predvsem grobnica Spectacijev. Samo na njej je okrašenih 34 polj, med njimi polovica (17) s figuralnimi motivi, med katerimi je pet reliefov z mitološkimi prizori. Manjša grobnica Ennijev ima dvajset takih polj z le dvema mitološkima prizoroma, Vindonijeva pa enajst polj z le enim mitološkim prizorom. Hkrati nam samo šempetrske grobnice omogočajo strukturno analizo teh podob in njihovo branje na način vertikalnega povezovanja sestavnih delov glavne, sprednje fasade – od portretov pokojnikov v zgornji etaži, preko napisa v sredini, do osrednjega (mitološkega) prizora v spodnjem delu (slika 3). Relief z mitološkim prizorom je v taki zasnovi eden od treh bistvenih delov celovite samopredstavitve pokojnika na nagrobnem spomeniku.

S pomočjo mitoloških reliefov lahko tudi dokaj hitro prepoznamo procese širjenja figuralne kulture med posameznimi antičnimi središči ter rabo oz. razlike v rabah te kulture v njih. Šempetrske in druge grobnice so nastale v antoninsko-severskem času.²² To je čas, ko figuralno kulturo sepulkralnih kontekstov v celotnem imperiju bistveno določajo predvsem frizni sarkofagi, tako tisti, ki nastajajo v Rimu, kot oni, ki jih označujemo za atiške in maloazijske.²³ Podobe na njih tematizirajo smrt in objokovanje, pa tudi kreposti, vrline in družbeni položaj pokojnikov, zato iz obsežnih mitoloških kontekstov ekstrapolirajo posamezne prizore, ki taki tematizaciji najboljše ustrezajo.²⁴ Pri tem je pri upodobitvah mitoloških alegorij pomembna strategija neposredne identifikacije pokojnikov s pomočjo portretov ali samo nekaterih sočasnih atributov (npr. frizure), apliciranih na heroje in bogove.

19 Leta 2011 je bila v Dravi pri Osijeku na lokaciji rimskega mostu preko Drave odkrita (še neobjavljena) polovica reliefne plošče iz apnenca, ki prikazuje Reo Silvijo ali Ariadno.

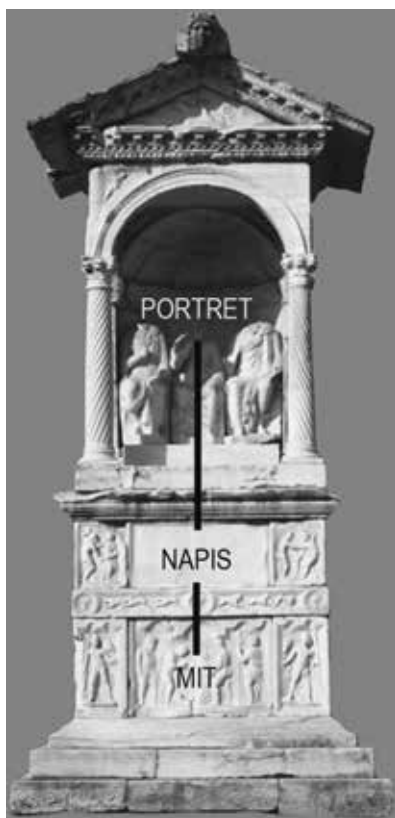
20 Kakršen je npr. ptujski pranger UEL 3106.

21 Klemenc, Kolšek in Petru, *Antične grobnice v Šempetru*.

22 Kranz, »Die Grabmonumente von Šempeter«; Id., »Überlegungen zur Herkunft«.

23 Prim. Koch in Sichtermann, *Römische Sarkophag*.

24 Zanker in Ewald, *Vivere con i miti*, 42–50.



Slika 3: Navpično branje sprednje fasade edikule (Spektacijev) od portretov zgoraj, preko napisa v sredini, do glavnega mitološkega prizora spodaj.

Dve osnovni temi umetnosti sarkofagov sta²⁵ osredotočanje na smrt, tolažbo in objokovanje (sem sodijo mitološke alegorije in prikazi sveta sreče) ter osredotočanje na čaščenje pokojnika in njegovih kreposti oz. vrlin ter na objokovanje in slovo, kar sta sicer tudi dva *toposa* pogrebne poezije in retorike.²⁶

Prvo temo predstavljajo: (1) podobe nenadne smrti (Niobide, Faetont, Kreuza, Medeja, Aktajon) ali smrti nasploh (Perzej in Meduza, Tezej in Minotaver), (2) ugrabitve (vedno ženske, npr. Perzefona in Had), (3) ritualna objokovanja (Meleager, Ahil), (4) slovo, deloma tudi smrt (slavni pari Hipolit in Fajdra, Adonis in Afrodita, Alkestida in Admet, Ahil in Pentesileja, Endimion in Seleno, Ariadna in Tezej) in (5) stanje sreče, srečni svet (Dionizov *thiasos*, marinski prizori, bukolični prizori in narava nasploh kot mesto sreče). Drugo temo prikazujejo tisti mitološki prizori, ki so parafraze kreposti, vrlin in socialnih vlog (Herakles in njegova dela, Orfej med žival-

²⁵ Zanker in Ewald, *Vivere con i miti*, 110–15.

²⁶ Boymel-Kampen, »Biographical narration«.

mi, Orfej in Marsias). Priljubljenost obeh glavnih tem je časovno različna: upodobitve smrti in objokovanja so značilne predvsem za sarkofage antoninskega časa, podobe sreče in čaščenja kreposti in vrlin pa za sarkofage 3. stoletja.

O pomembnem vplivu umetnosti sarkofagov na figuralno kulturo noriških in panonskih nagrobnih spomenikov ni dvomiti. O tem nas hitro prepričajo primerjave posameznih figur²⁷ ali kompozicij (Ikar, Ahil-Hektor-Priam, Mars in Rea Silvia, Endimion in Selena, Orest-Pilad-Ifigenija, Medeja), ki dokazujejo obstoj delavniških sredstev za prenos modelov (slika 4). A vzporedno z njimi obstaja vrsta zelo priljubljenih motivov in kompozicij, ki jih z rimskih sarkofagov ne poznamo (Skila in Minos, Perzej in Andromeda, Herakles in Heziona, Enej in Kreuza). Ti motivi pričajo o zelo bogatem mitološkem repertoriju glavnih kiparskih delavnic Norika in Panonije in o njihovi sposobnosti sestavljanja kompozicij in prilagajanja kompozicij oblikam figuralnih polj (Adonis in Afrodita, Endimion in Selena; slike 5, 6 in 7).



Slika 4: Zgoraj: risba (Codex Coburgensis) sprednje stranice izgubljenega sarkofaga iz Firenc s prizorom Ahila, ki vleče Hektorjevo truplo okoli Troje (ASR XII, Textabb. 4). Spodaj: del edikule iz Budimpešte s prizorom Ahila, ki vleče Hektorjevo truplo okoli Troje, UEL 2703. Foto O. Harl.

²⁷ Za dionizične figuralne motive je to odlično pokazala M. Pochmarski Nagele, *Die dionysischen Reliefs*.



Slika 5: Adonis in Afrodita v zatrepu stele, Starše, Slovenija, UEL 1731. Foto O. Harl.



Slika 6: Adonis in Afrodita v zatrepu stele, Tata, Madžarska, UEL 694. Foto O. Harl.

Če primerjamo motive noriško-panonskih mitoloških prizorov ter njihovo priljubljenost s tistimi, ki se pojavljajo na sarkofagih, pridemo do podobnih ugotovitev. Med motivi nenadne, usojene smrti najdemo Aktajona,²⁸ Ikarja,²⁹ Hipolita³⁰ in Medejo,³¹ nikakor pa ne glavnih tovrstnih motivov, ki so upodabljeni na sarkofagih – Meleagra in Ahila. Med motivi smrti izpod rok herojev najdemo na edikulah motiv Perzeja in Meduze,³² Te-

28 Szentgyörgymező (UEL 3849), Tac (UEL 4037), Harlanden(?) (UEL388).

29 Seggauberg (UEL 1194).

30 Komarom (UEL 3851).

31 Székesfehérvár (UEL 1592).

32 Oswaldgraben (UEL 1241), Neumarkt im Tauchental (UEL 442), Budimpešta (2984).



Slika 7: Endimion in Seleno v zatrepu stele, Kiskajd, Madžarska, UEL 3330. Foto O. Harl.

zeja in Minotavra,³³ Ahila in Hektorja,³⁴ Odiseja in Polifema,³⁵ Ojdipa in Sfingo,³⁶ Belerofonta in Himero,³⁷ vsi razen Ahila in Hektorja pa se na sarkofagih upodablajo zelo redko. Med motivi ugrabitve najdemo Evropo,³⁸ ki je na sarkofagih sploh ni, in Ganimedea,³⁹ ki je le redek motiv sarkofagov, medtem ko je z edikul v celoti odsoten na sarkofagih zelo pogosti motiv ugrabitve Perzefone. Med motivi slovesa najdemo slavne pare: Hipolita in Fajdro,⁴⁰ Adonisa in Afrodito,⁴¹ Alkestido in Admeta,⁴² Ahila in Deidamejo (Ahil na Skirosu),⁴³ Tezeja in Ariadno,⁴⁴ ki so na sarkofagih sicer bolj ali manj pogosti, a tudi Eneja in Kreuzo,⁴⁵ ki ju na sarkofagih ni. Med slavne pare, ki tematizirajo rešitev pred smrtjo in ponovno srečanje, sodijo Herakles in Heziona,⁴⁶ Perzej in Andromeda,⁴⁷ Herakles in Alkestida,⁴⁸

33 Budimpešta (UEL 2988), Ács (UEL 4390).

34 Zollfeld (UEL 1068), Budimpešta (UEL 2703 in 3891), Ptuj (UEL 1021).

35 Budimpešta (UEL 3999).

36 Budimpešta (UEL 2985, 2986 in 3892)

37 Budimpešta (UEL 3890).

38 Šempeter (UEL 13329), Oswaldgraben (UEL 4642).

39 Šempeter (UEL 13331), Seggau (UEL 1259).

40 Seggau (UEL 1272), Szöny (UEL 3848).

41 Piber (UEL 1454), Voitsberg (UEL 4644), Knittelveld (UEL 6088), Starše (UEL 1731), Tata (UEL 694), Tács (UEL 3076), Adony (UEL 3870), Székesfehérvár (UEL 4036).

42 Piber (UEL 1393).

43 Tács (UEL 4042), Dunaj (UEL 15859), Sankt Donat (UEL 1070).

44 Budimpešta (UEL 2990).

45 Seggau (UEL 1264).

46 Hallstatt (UEL 569), Sankt Johann bei Herberstein (UEL 1485), Dunaújváros (UEL 3958), Ptuj (UEL 4216).

47 Illmitz (UEL 2249), Moosburg (UEL 1069).

48 Šempeter (UEL 13339), Enns (UEL 519), Hédervár(?) (UEL 3832), Budimpešta (UEL 3968, 3969), Kleinneusiedl (UEL 131), Tács (UEL 10458).

Orfej in Evridika,⁴⁹ pa tudi Skila in Minos,⁵⁰ Odisej in Penelopa,⁵¹ Endimion in Selena,⁵² Rea Silvia in Mars.⁵³ Samo nekaj teh motivov se pogosteje pojavlja na sarkofagih: Herakles in Alkestida, Endimion in Selena, Rea Silvia in Mars. Drugi so z njih v celoti odsotni. Dionizičnih motivov, kakršen je zlasti dionizični *thiasos*, teme velike skupine dionizičnih sarkofagov, na edikulah skorajda ni. Znana sta zgolj po en prizor spreveda⁵⁴ in Dionizovega indijskega trumfa⁵⁵ ter dva prizora Dioniza in Ariadne⁵⁶ (ki prej sodita med motive rešitve pred smrtjo), ob številnih Menadah in Satirih: ti tvorijo osnovni figuralni okvir mitološkim in drugim prizorom. Isto je možno trditi za morske sprevede. Svet sreče zato bolje predstavljajo prizori z Orfejem med živalmi⁵⁷ in redki pastoralni oz. bukolčni prizori.⁵⁸ Motivi pokojnikovih vrlin niso tako pogosti kot motivi smrti, slovesa in ponovnega snidenja. V mitološkem ključu gre ta vloga predvsem Heraklovim delom⁵⁹ in v manjši meri Apolonu v prizoru z Marsijem,⁶⁰ povsem izjemoma pa tudi Gaju Muciju Scaevoli.⁶¹ Med take motive sodi tudi edini prizor *dextrarum iunctio*,⁶² ki je na sarkofagih eden velikih, pogosto upodabljenih motivov. Statusni motivi se na edikulah omejujejo predvsem na prizore, na katerih se najde *sella curulis*, ter na spremljevalne pisarje in tajnike, le zelo redko pa se pojavljajo motivi vojskovodij: to je povsem v nasprotju s pojavljanjem te velike teme na rimskih sarkofagih. Prav tako na edikulah ne najdemo drugega velikega motiva poznih sarkofagov, filozofa med Muzami oz. motiva *mousikos aner*.⁶³

ZAKLJUČEK

Povzamemo lahko, da so edikule v Noriku in obeh Panonijah glavna zvrst sepulkrálnih spomenikov, okrašenih z mitološkimi prizori in posameznimi motivi. Ti se na spomenikih drugih oblik pojavljajo predvsem kot odmev nanje, kar je najbolj razvidno na nagrobnih stelah, ki so večinoma njihova redukcija. Osrednji mitološki prizor dopolnjuje portret pokojnika

49 Dunaújváros (UEL 3938).

50 Gornji Grad (UEL 5004), Oswaldgraben (UEL 4385), Frauenberg (UEL 67), Budimpešta UEL 2991).

51 Budimpešta (UEL 4).

52 Voitsberg (UEL 1178), Celje (UEL 4119), Sindelburg (UEL 509).

53 Budimpešta (UEL 2989), Soponya – Nagyláng (UEL 12770), Celje (UEL 5941).

54 Dunaújváros (UEL 3981).

55 Dunaszekcső (UEL 8969).

56 Budimpešta (UEL 10485), Köflach (UEL 1196).

57 Vojnik (UEL 5015), Enns (UEL 517, 518), Dunaújváros (UEL 3942).

58 Celje (UEL 5383).

59 Seggauberg (UEL 1322), Enns (UEL 503), Mannersdorf am Leithagebirge (UEL 133).

60 Dunaj (UEL 16671).

61 Dunaújváros (UEL 3976).

62 Grades (UEL 887).

63 Še najbližji prizor te vrste je Herakles *mousikos* iz Seggauberga (UEL 1311).

in njegove epigrafske podatke tako, da posreduje gledalcu pokojnikovo samopodobo, predstavljeno v mitološkem ključu. To je primerljivo s sočasnimi rimskimi sarkofagi. Slednji so v antoninsko-severskem in poznejšem času glavni nosilci rimske sepulkralne figuralne kulture in bistveno vplivajo tudi na izbiro mitoloških tem, uprizarjanih na noriško-panonskih edikulah. Na njih prevladujejo motivi smrti, slovesa in ponovnega snidenja, motivi torej, ki so nabiti s čustvi in tesno povezani s konkretnimi pokojniki. Prevladujoče pojavljanje mitoloških parov je treba brati v povezavi s portreti, kar posredno potrjujejo tovrstni mitološki prizori, postavljeni na mesto portretov na stelah,⁶⁴ neposredno pa za panonske edikule značilni portreti pokojnikov *in forma deorum*.⁶⁵ Pri temeljnih mitoloških prizorih glavnih fasad moramo pri izboru slutiti tudi vpliv naročnikov, na enak način, kot je to dokazljivo pri sarkofagih, s poudarjanjem zelenih sporočil, ki širšo mitološko zgodbo večinoma odmislijo oz. jo postavijo v vlogo asociativnega ozadja.

Izbor motivov na noriško-panonskih edikulah je specifičen tudi v tem smislu, da ne povzema nekaterih najbolj razširjenih tem umetnosti sarkofagov (mednje sodijo Meleager, Faetont, Ahil, Amazonke, Niobide, Perzefona), druge, na sarkofagih malo ali sploh neznane, pa prevzema iz drugih virov. To dejstvo dodatno potrjuje domnevo o obstoju pomembnih velikih delavnic z veliko zbirko modelov, ki so delovale ob velikih kamnolomih.

Primerjava obeh velikih središč, enega v JV Noriku in drugega v SV Panoniji okoli Aquinca, pokaže tako na podobnosti kot na razlike v izboru upodabljenih motivov in poudarkov. Obe središči preferirata uporabo slavnih mitoloških parov, vendar pa se nekateri uporabljajo samo v enem od obeh središč: Endimion, Adonis in Hipolit na zahodu ter Tezej, Odisej, Enej in Ojdip na vzhodu. Drugi pari, pri katerih je na zahodu poudarjen predvsem njihov čustveni naboj, so na vzhodu marsikdaj interpretirani v ključu kreposti (Herakles in Alkestida). Ta ključ potrjuje tudi neobičajni prizor Gaja Mucija Scaevole. Razliko si moramo najverjetneje razlagati kot razliko v času njihovega nastanka, enako tisti, ugotovljeni za rimske sarkofage: antoninski čas upodablja motive smrti in objokovanja, v 3. stoletju pa se razširijo motivi sveta sreče in čaščenja kreposti oz. vrlin.

BIBLIOGRAFIJA

ASR XII = Grassinger, Dagmar. *Die Mythologischen Sarkophage. Teil 1. Achill bis Amazonen*. Die antiken Sarkophagreliefs XII.1. Berlin: Gebruder Mann Verlag, 1999.

64 Primeri Szombathely (UEL 3104), Zalavár (UEL 3103), Ptuj (UEL 3106), Šmartno na Pohorju (UEL 3107), Székesfehérvár (UEL 3592),

65 Herkules in Alkestida - Dunaújváros (UEL 3893, 3968), Orfej in Evridika - Dunaújváros (UEL 3938).

- Boymel-Kampen, Natalie. »Biographical Narration and Roman Funerary Art.« *American Journal of Archaeology* 85 (1981): 47–58.
- Dautova-Ruševljan, Velika. *Rimska kamena plastika u jugoslovenskom delu provincije Donje Panonije*. Dissertationes et monographiae 25. Novi Sad: Vojvodanski muzej, SADJ, 1983.
- Diez, Erna. »Die Aschenkisten von Poetovio.« *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* 37 (1948): 151–74.
- . »Der provinzielle Charakter der römischen Skulptur in Norikum.« V: *Le Rayonnement des Civilisations Grecque et Romaine sur les Cultures Périphériques. VIIIe Congr. Intern. d'Archéologie Classique*, 207–12. Paris: E. De Boccard, 1965.
- . »Die Bildhauerkunst von Flavia Solva.« *Savaria* 10 (1968): 79–86.
- Djurić, Bojan. »Ossuaria Poetovionensia: iconography and structure.« V: Titus A.S.M. Panhuysen, ur., *Die Maastrichter Akten des 5. Internationalen Kolloquiums über das provinzialrömische Kunstschaffen - im Rahmen des CSIR: Typologie, Ikonographie und soziale Hintergründe der provinzialen Grabdenkmäler und Wege der ikonographischen Einwirkung - Maastricht 29. Mai bis 1. juni 1997*, 117–29. Maastricht: Stichting Willem Goossens, 2001.
- . »Poetovio and the Danube marble trade.« V: Miroslava Mirković, ur., *Römische Städte und Festungen an der Donau. Akten der regionalen Konferenz, Beograd 16.-19. Oktober 2003*, 75–82. Beograd: Filozofski fakultet, 2005.
- Djurić, Bojan, in Harald W. Müller. »White marbles in Noricum and Pannonia: an outline of the roman quarries and their products.« V: Philippe Jockey, ur., *Leukos lithos: marbres et autres roches de la Méditerranée antique: études interdisciplinaires: Actes du VIIIe Colloque International de l'Association for the study of marble and other stones used in antiquity (ASMOSIA), Aix-en-Provence, 12-18 juin 2006*, 111–27. Paris: Maisonneuve & Larose, 2009.
- Djurić, Bojan, Jasmina Davidović, Andreja Maver in Harald W. Müller. »Stone use in Roman towns: resources, transport, products and clients: case study Sirmium: first report.« *Starinar* 56 (2006): 103–37.
- Djurić, Bojan, Slavica Filipović in Harald W. Müller. »Karakteriziranje mramornih spomenika Murse.« *Osječki zbornik* 29 (2009): 9–18.
- Djurić, Bojan, Bernhard Hebert, Christoph Hinker, Erich Hudeczek, Stephan Karl in Harald W. Müller. »Marmore römischer Brüche und Steindenkmäler in der Steiermark und in Štajerska. Ergebnisse eines Forschungsprojektes.« *Fundberichte Österreichs* 43 (2005): 365–431.
- Gorenc, Marcel. »Klesarske i kiparske manufakture u našim krajevima i njihov odnos prema drugim noričkim i panonskim radionicama iz doba rimskog carstva.« *Arheološki vestnik* 19 (1968): 195–99.
- . »Antičko kiparstvo jugoistočne Štajerske i rimska umjetnost Norika i Panonije.« *Vjesnik AMZ* 5 (1971): 15–46.
- Harl, Friederike, in Ortolf Harl. »>lupa< setzt ein Pfötchen in die Cisalpina. Ein erster Arbeitsbericht.« *Forum Archaeologiae* 51 (2009) (<http://farch.net>).
- Harl, Friederike, in Kurt Schaller. »Römische Steindenkmäler in der Web-Plattform www.ubi-erat-lupa.org.« V: Mirjana Sanader in Ante Rendić Miočević, ur., *Religion und Mythos als Anregung für die provinzialrömische Plastik. Akten des VIII. Internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens in Zagreb vom 5.-8. Mai 2003*, 441–48. Zagreb: Golden marketing, Tehnička knjiga, 2005.

- Kastelic, Jože. *Simbolika mitov na rimskih nagrobnih spomenikih: Šempeter v Savinjski dolini*. Ljubljana: Slovenska matica, 1998.
- Klemenc, Josip, Vera Kolšek in Peter Petru. *Antične grobnice v Šempetru*. Katalogi in monografije 9. Ljubljana: Narodni muzej, 1972.
- Koch, Guntram, in Hans Sichtermann. *Römische Sarkophagie*. Handbuch der Archäologie. München: C.H. Beck Verlag, 1982.
- Kranz, Peter. »Die Grabmonumente von Šempeter. Beobachtungen zur Entwicklung der Bildhauerkunst in Noricum während der mittleren und späten römischen Kaiserzeit.« *Bonner Jahrbücher* 186 (1986): 193–239.
- . »Überlegungen zur Herkunft südnorischer Bildhauerwerkstätten.« V: Bojan Djurić in Irena Lazar, ur., *Akten des IV Internationalen Kolloquiums über Probleme des Provinzialrömischen Kunstschaffens, Celje 8.-12. Mai 1995*, 141–49. Ljubljana: Narodni muzej, 1997.
- Kremer, Gabrielle. *Antike Grabbauten in Noricum*. Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Instituts 36. Dunaj: Österreichisches Archäologisches Institut, 2001.
- Müller, Harald W. »Der Marmor von Gummern und seine Bedeutung für die römischen Provinzen Pannonien, Norikum und Rätien.« V: V. Höck, F. Lang in W. Wohlmayer, ur., *Akten zum 2. Österreichischen »Römerstein-Treffen« 2006 in Salzburg*, 33–36. Dunaj: Phoibos Verlag, 2007.
- Müller, Harald W., Christian F. Uhler in Wolfgang Vetter, »Roman quarries in the northern part of Noricum–Austria.« V: Richard Přýkril, ur., *Dimension Stone. New perspectives for a traditional building material*, 79–82. London: Taylor and Francis Group, 2004.
- Mikl-Curk, Iva. »Gospodarstvo na ozemlju današnje Slovenije v zgodnji antiki.« *Arheološki vestnik* 19 (1968): 307–18.
- Nadbath, Barbara. »Roman sarcophagi between Brigetio and Viminacium.« V: Bojan Djurić in Branka Migotti, ur., *Rimski sarkofagi Panonije in Gornje Mezije, Ljubljana 10. – 11. marec 2005*, Ljubljana (v tisku).
- Pochmarski, Erwin. *Die Porträtmedaillons und Porträtnischen des Stadtgebietes von Flavia Solva*. Corpus Signorum Imperii Romanum 4/2. Dunaj: VÖAW 2011.
- Pochmarski-Nagele, Margaretha. *Die dionysischen Reliefs in Noricum und ihre Vorbilder*. Dunaj: VWGÖ, 1992.
- Priester, Sascha. »Mythenbild und Grabbau. Alkestis, Orest und die Bilderwelt der römischen Nekropole von Šempeter.« *Kölner Jahrbuch für Vorgeschichte und Frühgeschichte* 31 (1998): 7–41.
- Torma, István. »Római-kori kobánya Budakalász határában. (Roman stone quarry in Budakalász).« V: Gömöri János, ur., *Iparrégészeti és archaeometriai kutatások Magyarországon Veszprém, 1982, augusztus 9-11* (Research in industrial archaeology and archaeometry in Hungary), 39–49. Veszprem: A Magyar Tudományos Akadémia Veszprémi Akadémiai Bizottságának Történelmi Szakbizottsága, 1984.
- Traxler, Stefan. »Römische Grabdenkmäler an der norischen Donaugrenze. Material- und Typenspektrum.« V: V. Höck, F. Lang in W. Wohlmayer, ur., *Akten zum 2. Österreichischen »Römerstein-Treffen« 2006 in Salzburg*, 77–107. Dunaj: Phoibos Verlag, 2007.
- . *Die römischen Grabdenkmäler von Lauriacum und Lentia. Stein - Relief - Inschrift*. Forschungen in Lauriacum 14. Linz: Gesellschaft für Landeskunde von Oberösterreich, 2009.

Zanker, Paul, in Björn Christian Ewald. *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

Katarina Šmid

»Po kopnem in morju pot je zaprta – nebo je odprto...«:^{*} Ikarjev lik na nagrobnih spomenikih Norika in Panonije

V nekdanjih rimskih provincah Noriku in Panoniji, ki sta segali tudi na ozemlje današnje Republike Slovenije, so bile, sodeč po doslej odkritih primerih, kiparske upodobitve Ikarja številčno presenetljivo dobro zastopane. Motiv nesrečnega letalca, v antičnih likovnih upodobitvah sicer dobro dokumentiran v keramiki, gliptiki, reliefih in predvsem v slikarstvu, je bil v kamniti plastiki le redko zastopan. Večkrat je bil upodobljen v bronu v grškem oziroma vzhodnem svetu (zlasti na Kreti in v Smirni).¹ Kot je med prvimi ugotovil že Arnold Schober,² je najštevilčnejše zastopan ravno v Noriku in Panoniji, med katerima močno prednjači Panonija (zlasti *Poetovio*, *Savaria*, *Aquincum*), kljub temu da je bilo največ, do sedaj osem³ kiparskih upodobitev Ikarja najdenih na ozemlju noriškega mesta *Flavia Solva*. Poleg primerov iz Flavije Solve iz noriških mest prihajata le še dve najdbi, obe z območja Celeje.⁴ S področij zunaj obeh omenjenih provinc je večje število primerov izpričanih še v *Regio X Venetia et Histria*. Na obravnavanem geografskem področju se je motiv pojavljal tako v reliefni kot v obli plastiki. Podobe so bile omejene na skupino z Dedalom oziroma Parko, ki mu pritrjuje krila, ter na celopostavni ali doprtni tip Ikarja z razprtimi rokami in s krili tik pred vzletom oziro-

* Ov., *Met.* 8.185–86. Prevod Kajetan Gantar.

1 Ghedini, »Tradizione ellenistica nella scultura aquileiese«, 263.

2 Schober, *Die römischen Grabsteine*, 207.

3 Cf. Hudeczek, *Flavia Solva*, no. 21–28.

4 Hudeczek, *Flavia Solva*, 25; Lorenz, »Icarus«, 50–51; Hudeczek, *Römersteinsammlung Joanneum*, 108–14.

ma takoj po njem (slednji je precej številčnejši). V pompejanskem stenskem slikarstvu sicer zelo priljubljeni motiv Ikarjevega padca razen na zatrepu na grobnega spomenika iz Karnunta⁵ ni izpričan.⁶

Glavnina upodobitev prikazuje Ikarja golega ali ogrnjeneega zgolj s hlamido. Za hrbtom se mu pnejo velika krila, ki so nemalokrat s fibulami ter z na prsi prekrižanimi trakovi pritrjena na ramena, podobno kot v Ovidijevem opisu.⁷ Enako križanje trakov se pojavi že na bronastem kipu iz Smirne, datiranjem verjetno že v 4. st. pr. Kr., poleg tega pa tudi na mnogih reliefih, gemah in kamejah. Značilno je za prikaze Ikarja v trenutku, ko mu Dedal tik pred pobegom s Krete na ramena pritrjuje krila (cf. slika 1).⁸ V nekaterih primerih so trakovi, na katera so prilepljene peruti, zgolj oviti okrog zapestij, letalec pa se z dlanmi oklepa držajev. Roke ima spuščene oziroma malo razširjene, s čimer se nakazuje pripravljanje na vzlet. Ker so tovrstni upodobitveni tipi v rimski umetnosti na Apeninskem polotoku redki, je Arnold Schober figure označil za posebnost noriško-panonske sepulkralne plastike (ki naj torej drugod ne bi bila izpričana), a je pri tem pa je očitno moral spregledati že tedaj znane primere iz Akvileje.⁹



Slika 1: Ikar. Flavia Solva, Universalmuseum Joanneum, inv. št. 137.

5 Landesmuseum Niederösterreich, inv. št. 3931 (10804).

6 Diez, »Mythologisches aus Carnuntum«, 47.

7 Ov., A. A. 2.50.

8 Lorenz, »Icarus«, 49; Nyenhuis, »Daidalos et Icarus«, 320.

9 Schober, *Die römischen Grabsteine*, 207.

Glede na velikost kota dvignjenih kril se v Noriku in Panoniji pojavi več različic, ki se med sabo ločijo zgolj v detajlih, nanašajočih se na dva ali tri trenutke pred ali že med letom. Prvi bi predstavljal na vzlet pripravljenega letalca s spuščeni rokama, na katere so pritrjene peruti. Temu sledi tip Ikarja z že dvignjenimi krili, ki je ravnokar vzletel oziroma že leti. Pogojno med obema nastopi še vmesna stopnja, to je Ikar z le rahlo privzdignjenimi krili (slika 2). Glede na interpretacijo poprejšnjih dveh skupin bi ta lahko predstavljala junaka v zaletu. Dve različni fazi se pojavljata tudi pri tipu z dvignjenimi krili, saj imajo nekateri kipi operutnične roke usločene za hrbtom v domala vodoravnem položaju, vzporedno glede na stojno ploskev, pri drugih pa so jasno dvignjene v višino.¹⁰



Slika 2: Ikar. Flavia Solva. Universalmuseum Joanneum, inv. št. 135.

Večina Ikarjevih kipov z vodoravno iztegnjenimi rokama s krili je bila odkrita na območjih nekdanjih nekropol, zato so od nekdaj veljali za okras

¹⁰ Lorenz, »Icarus«, 51–52; Verzár-Bass, »Icarusdarstellungen aus Flavia Solva«, 1082.

nagrobni spomenikov.¹¹ Nastalo je več hipotez v zvezi s prvotno postavitvijo, vendar je bila splošno sprejeta razlaga, da so največkrat služili kot okras akroterija zatrepov grobnih edikul. Na to bi lahko kazala tudi njihova največkrat dokaj rudimentarna izdelava ter ponekod po en par lukenj na spodnji strani stojne ploskve.¹² Akroterije so bržkone krasile tudi doprsne upodobitve, odkrite na nekdanjih nekropolah Celeje¹³ in Emone.¹⁴ Na vseh je Ikar prikazan gol, s pogledom uprtim predse, za njegovim hrbtom pa se boči zgornji del kril. Na vrh nagrobnega spomenika jih je kot prvi postavil Arnold Schober,¹⁵ pri čemer je posebej poudaril tip stel, katerih ovršje na levi in desni zamejuje po en lev, Ikar pa bi bil postavljen med njiju. Pred očmi je bržkone imel ohranjeni zgornji del stele iz Savarije¹⁶ ali žal izginuli nagrobnik iz Slovenskih Konjic. Na obeh ima mladenič že pritrjena krila, njegove roke so spuščene, sam pa je postavljen na sredino, med ležeča leva. Poleg akroterijev zatrepov grobnih edikul so Ikarjevi kipi krasili tudi osrednji del timpanona nagrobni stel; to prikazujeta dve doprsni upodobitvi junaka s krili, pripetimi na ramena, iz Akvinka.¹⁷ Gerald Fuchs je zavoljo kipca, odkritega na območju nekdanje Flavije Solve,¹⁸ na mestu, kjer je bilo izkopanih več gomil iz 2. st. po Kr., postavil tezo, da bi ti kipi lahko bili sestavni deli gomilnih grobov in bi tako prvotno služili kot okras na vrhu tumulov.¹⁹

Zunaj meja donavskih provinc je celopostavna polnoplastična upodobitev Ikarja tudi ena redkih mitoloških figur, ki se pojavi na nagrobni spomenikih vzhodnega dela Cisalpinske Galije. V njej je bil polnoplastični kiparski okras iz lokalnega apnenca skorajda izključno uporabljen kot akroterij nagrobni spomenikov, kar bržkone velja tudi za Ikarjeve kipe.²⁰ Ti so doslej izpričani na nekropolah dveh mest, in sicer Akvileje in Altina. Fragmenta iz Akvileje, zgornji del telesa z delom levice ter desna roka z razprtim krilom,²¹ nedvomno pripadata istemu najdišču, če ne celo istemu kipu. Za figuro iz Altina,²² datirano v prvo polovico 1. st. po Kr., pa se prav tako domneva ista, v Akvilejo locirana delavnica.²³ Vse te upodobitve so postavljene v obdobje ju-

11 Prim. Beschi, »Sculptura romana di Aquileia«, 171; Hudeczek, *Flavia Solva*, 25.

12 Schober, *Die römischen Grabsteine*, 166; Verzár-Bass, »Mito nell'ambito funerario«, 249; Beschi, »Sculptura romana di Aquileia«, 170–71.

13 Pokrajinski Muzej Celje, inv. št. L 86.

14 Narodni muzej Slovenije, inv. št. R 12660.

15 Schober, *Die römischen Grabsteine*, 166.

16 Savaria Múzeum, inv. št. 67.10.48.

17 Aquincumi Múzeum, inv. št. 66.11.9; Aquincumi Múzeum, lapidarij za muzejem. V timpanonu prikazani mladenič s krili je bil od odkritja dalje interpretiran kot krilati Genij, krilati Amor ali kasneje *Hypnos-Somnus*, dokler ga ni Erna Diez označila za Ikarja (Diez, »Genius mit gebrochenem Flügel«).

18 Universalmuseum Joanneum, inv. št. 135, slika 1.

19 Fuchs, *Gräberfelder von Flavia Solva*, 114 (neobjavljena disertacija, Fuchs, *Die römischen Gräberfelder von Flavia Solva*, 1980); citirano v: Hudeczek, *Flavia Solva*, 25–28, no. 26.

20 Vogt, »Kalksteinskulpturen in Norditalien«, 669.

21 Museo Archeologico di Aquileia, inv. št. 1271 in 839.

22 Museo Archeologico Nazionale di Altino, inv. št. AL 1117.

23 Fragment iz Altina se je sprva smatral za delo domače delavnice visoke kvalitete, ki bi bil ikonografsko vezan na akvilejski vpliv (Tirelli, »Monumenti funerari delle necropoli di Altinum«,

lijsko-klavdijske dinastije in so prav tako nedvomno predstavljale del okrasja akroterija grobnih edikul.²⁴ V slogovnem smislu so polnoplastične upodobitve stoječega Ikarja s krili ter z na prsih prekrižanimi trakovi iz Akvileje podobne primerom iz Norika in Panonije, a jih dejansko loči vsaj dobrih sto let. Nehote se zastavlja vprašanje, na kakšen način bi lahko ta, na Apeninskem polotoku sicer redek motiv, iz severne Italije vplival na kasnejši razcvet upodobitev v noriško-panonskem prostoru. Najbolj verjetna se zdi domneva, da se je ta tema okrasja zatrepov akroterija skupaj s še nekaterimi drugimi oblikami in vrstami nagrobnih spomenikov preko dobrih trgovskih povezav in stalnih stikov med provincami s časovnim zamikom prenesla v noriško-panonsko plastiko.²⁵

Drugačen tip upodobitve je prisoten na kvalitativno bolj rafiniranem fragmentu sarkofaga iz Flavije Solve (slika 3).²⁶ Ikar z vodoravno dvignjenimi rokami, na katere so že pripeta krila, stoji gol v rahlem kontrapostu, glavo ima



Slika 3: Ikar s Parko. Universalmuseum Joanneum, inv. št. 185.

190; Vogt, »Kalksteinskulpturen in Norditalien«, 674), šele kasneje je bila izpostavljena teza o isti delavnici (prim. Verzár-Bass, »Icarusdarstellungen aus Flavia Solva«, 1083).

24 Verzár-Bass, »Icarusdarstellungen aus Flavia Solva«, 1083.

25 Prim. zlasti oblike monumentalnih grobnic; Verzár-Bass, »Icarusdarstellungen aus Flavia Solva«, 1083–1084.

26 Universalmuseum Joanneum, inv. št. 185.

obrnjeno v levo. Na njegovi levi sedi v profilu upodobljena napol gola ženska, pogosto identificirana kot Parka. Desnico ima dvignjeno in daje vtis, da mu pritrjuje krila. Parka na tem mestu zamenja Dedala, ki se zlasti v gliptiki vse od 5. st. pr. Kr. dalje skozi ves stari vek običajno pojavlja na prizoru pritrjevanja kril.²⁷ Za njeno prisotnost ob Ikarju ni na voljo nobene literarne predloge. Bržkone se je na upodobitvi znašla na željo kamnoseka oziroma naročnika in bi lahko aludirala na junakovo tragično usodo in prezgodnjo smrt.²⁸ Skorajda identična kompozicija pritrjevanja kril na fragmentu sarkofaga iz Flavije Solve je poleg mnogih malih predmetov iz gliptike uporabljena še na stenski sliki v Zgornji Germaniji (*Germania Superior*), iz kastela ob limes v Echzellu v Wetterau (Saalburgmuseum, slika 4), ter na maloazijskemu sarkofagu, zdaj hranjenem v Messini (slika 5).²⁹

Na slabo ohranjeni stenski sliki iz Echzella je namesto Parke ob Ikarju prikazan v *exomis* oblečen bradat Dedal, ki obrnjen proti sinu sedi na skali ter mu pritrjuje desno perut.³⁰ Ta stenska slika je še posebej pomembna zato, ker je na podlagi najdiščnih okoliščin dokaj natančno postavljena v čas med letoma 135 in 155 po Kr.³¹ Dedal namesto Parke se pojavi tudi na reliefu iz nekdanje Gerulate v Panoniji s konca 1. oziroma z začetka 2. st. po Kr.,³² ki ima še ohranjene ostanke polihromacije.³³ Tu Dedal enako kot na freski iz Echzella sedi na stolu na levi strani, oblečen je v kratko eksomido. Ikar poleg njega je gol, levico z že pritrjenimi krili ima spuščeno ob telesu, desnico, na katero mu oče ravnokar pritrjuje krila, pa ima dvignjeno.³⁴ Edinstven primer tovrstne upodobitve v pompejskem stenskem slikarstvu kaže že ob odkritju izjemno slabo ohranjena, danes pa posledična v celoti izginula stenska slika na vzhodni steni tablinuma iz *Casa dei quattro stili* (XVIII, 17, 9) v Pompejih, kjer Dedal kleči ob sinu ter mu na vodoravno dvignjene roke namešča peruti.³⁵ Levo in desno od dogajanja sta deloma ohranjeni še dve figuri: na desni

27 Lehmann, *Mythologische Prachtreliefs*, 90. Ta v gliptiki pogosti prizor naj bi posnemal neki helenistični zgled, ki ga izpričujeja tudi reliefa iz Vile Albani v Rimu (inv. št. 164, 1009); Sena Chiesa, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, 266; Toso, *Fabulae graecae*, 113–15.

28 Parko Erna Diez smatra za del originalne postavitve, prisotno že na prvotnem zgledu (Diez, »Genius mit gebrochenem Flügel«, 11), medtem ko jo ima Hellmuth Sichtermann za iznajdbo izdelovalcev sarkofagov (Sichtermann, *ASR XII*, 24). Sichtermannovi tezi v prid govori tudi dejstvo, da so se Parke v rimski umetnosti daleč najpogosteje upodabljale ravno na sarkofagih (prim. de Angeli, »Moirai«, 647). Njen lik je verjetno pogojen s funeralnim kontekstom, saj velikokrat nastopa ob junakih, katerih tragična usoda je že dokaj zgodaj zapečatena (Sichtermann, *ASR XII*, 24).

29 Museo Regionale di Messina, inv. št. 233. Calderone, »Mito di Dedalo-Icaro nel simbolismo funerario«, 750; Verzár-Bass, »Mito nell'ambito funerario«, 249.

30 Baatz, »Wandmalereien aus dem Limeskastell Echzell«, 48; Nyenhuis, »Daidalos et Ikaros«, no. 21.

31 Baatz, »Wandmalereien aus dem Limeskastell Echzell«, 48.

32 Mestské múzeum v Bratislave-Múzeum Antická Gerulata.

33 Verzár-Bass, »Mito nell'ambito funerario«, 250.

34 Ista kompozicija z golim Ikarjem ter Dedalom, ki sedi poleg njega ter mu pritrjuje krila, je bila priljubljena na gemah republikanskega in cesarskega obdobja, pojavi se tudi na Porte Noire v Besançonu, prav tako iz prve polovice 2. st. po Kr., ali na dveh reliefih iz 2. st. po Kr., hranjenih v Vili Albani (inv. št. 164 in 1009); Dufková in Ondřejová, »Daidalos und Ikaros aus Gerulata«, 86; Verzár-Bass, »Mito nell'ambito funerario«, 249–50.

35 Gallo, *Casa dei quattro stili*, 48–50, fig. 20.



Slika 4: Ikar in Dedal, Echzell.



Slika 5: Maloazijski sarkofag iz Messine. Museo regionale di Messina, inv. št. 233.

se opazi najverjetneje v hiton oblečena sedeča ženska figura, medtem ko je na levi drug, v dolgo tuniko oblečen sedeči lik s prekrizanimi nogami; prizor se odvija na prostem.

Sarkofag v Messini, odkrit leta 1751 med deli pri cerkvi San Giacomo, ima na svoji sprednji strani vklesan cikel prizorov iz Ikarjevega življenja.³⁶ Skrajno levo je Dedal med izdelovanjem kril, za njim stoji ženska figura z diademom na glavi. Desnico drži pod nadlaktjo, kot da bi mu želela pomagati pri delu.³⁷ Sledi kompozicija, identična oni na fragmentu sarkofaga iz Flavije Solve: pred golim Ikarjem z dvignjenimi rokami, na katere so že pritrjena krila, kleči napol gola Parka ter mu z iztegnjeno desnico pritrjuje krila.³⁸ Desno od mladeniča je za protiutež kompozicije pod njegovimi razpetimi krili prikazan Apolon z lovorjevim vencem v spuščeni desnici, medtem ko se z levico opira na steber. Mitološki pripovedni cikel se zaključí z Ikarjevo smrtjo: letalec leži brez življenja na zemlji, verjetno na otoku, kamor ga je naplavilo, roke in noge mu mlahavo visijo ob telesu. Levo od nesrečnega mladeniča je ponovno postavljena Parka, tokrat prikazana v profilu, ki je obrnjena proti njemu, v rokah pa drži odprt zvitek, na katerem je bržkone zapisana njegova usoda.

Ikarjevo kratko življenje in zgodnja smrt sta v povezavi z relativno pogostimi upodobitvami junaka v antični umetnosti že zelo zgodaj vodili v iskanje simbolnega pomena lika. Carl Robert je v podobi nesrečnega mladeniča videl utelešenje želje človeškega stremenja preko meja mogočega in motiv v tem pogledu primerjal s Faetontovimi upodobitvami: oba junaka sta namreč zavoljo lastne smelosti strmoglavila v smrt.³⁹ Salvatore Calderone je v narativnem ciklu sarkofaga iz Messine videl alegorijo osnovne neoplatonistične misli: Ikarjev let in strmoglavljenje naj bi predstavljala dušo, ki se po smrti kot na krilih dvigne v nebo, kjer prebiva do ponovnega padca na zemeljski svet in se od tod zopet povzpne v višave, vse skupaj pa se ponavlja v neskončnost. V prenesenem pomenu bi njegova upodobitev torej predstavljala pokojnikovo željo po apoteozi.⁴⁰ V nasprotju s tem se je Ikarjev padec v likovni umetnosti tradicionalno vzporejalo s kaznovanjem za njegovo *hybris*, pri čemer sta se vse bolj zamenjevali njegova in očetova vloga: navsezadnje je

36 Calderone, »Mito di Dedalo-Icaro nel simbolismo funerario«, 750; Robert, *ASR III*, 52, T XI, 37; Koch in Sichtermann, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, no. 15, T 31. 32, 2.

37 Žensko figuro se je tradicionalno razlagalo kot Ateno, a za takšno interpretacijo omenjenega sarkofaga zavoljo pomanjkanja atributov ni zanesljivih dokazov. Verjetneje gre za kako personifikacijo, morda Umetnosti (Koch in Sichtermann, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, 26, no. 15).

38 Pomen te geste je bil deležen najrazličnejših ugibanj, od prazne roke, do rotulusa ali neidentificiranega predmeta, ki bi pomagal pri pritrditvi kril, do preslice; prim. Verzár-Bass, »Icarusdarstellungen aus Flavia Solva«, 1085; Sichtermann, *ASR, XII*, 24. Najpogostejša je interpretacija predmeta z zaprtim rotulusom, v katerem je zapisana tragična vnaprej določena usoda (Walde, *Im herrlichen Glanze Roms*, 125).

39 Robert, *ASR III*, 47; Turcan, *Messages d'outre tombe*, 53–55.

40 Calderone, »Mito di Dedalo-Icaro nel simbolismo funerario«, 765–67.

bil Dedal tisti, ki je sestavil krila kot sredstvo za pobeg.⁴¹ Glavna težava te interpretacije je nespregledljivo dejstvo, da domislica v osnovi sploh ni bila mišljena kot prestopok proti bogovom, temveč je bila v danih okoliščinah edina možnost za pobeg. Poleg tega brezizhodnost situacije Dedal sam obrazloži in se Jupitru za svojo smelost celo opraviči.⁴² Ikarjev padec se je posledično začelo razlagati kot vzgojni nauk, s katerim naj bi bil slednji deležen kazni ne za *hybris*, temveč kvečjemu za neupoštevanje očetovih nasvetov, bolj kot želja po poseganju po prepovedanem pa naj bi ji botrovale nepremišljena mladost ter njej lastna zaletavost in neprevidnost.⁴³ Kot je nakazal že Calderone, imajo Ikarjeve pogoste upodobitve v provincah bržkone neoplatonistično vsebino, saj nastopajo vselej v sepulkralnem kontekstu, poudarek pa je na letu in ne na padcu. V kontekstu postavitve na vrh nagrobnih spomenikov oziroma kot okras akroterija grobnih edikul naj bi torej motiv simboliziral dvig v nebo ter s tem predstavljal pokojnikovo osebno apoteozo. Poleg tega naj bi njegova bližajoča se usoda (oziroma padec) poosebljala smrt.⁴⁴

Pri samem tipu upodobitve gre prepoznati vsaj tri osnovne tipe: pristoječo celopostavno upodobitev z razprtimi krili, reliefno upodobitev v paru z Dedalom ali Parko, ki mu pritrjuje krila, in doprsno upodobitev kot akroterij ali del zatrepna stele. Postavitev na akroterij zatrepna grobne edikule je bila verjetno prenešena iz Akvileje, ki je imela močne trgovske stike z noriško-panonskim prostorom, preko nje pa so se širili tudi določeni umetnostni vplivi. Zagonetnejši je fragment sarkofaga, hranjen v graškem Joanneumu, pri katerem bržkone gre za prenos tipa iz atiških sarkofagov. To nakazuje zlasti podoba Parke, ki je na spomenikih z Ikarjevim motivom sicer ni zaslediti – izjemi sta zgolj omenjeni fragment in mesinski sarkofag – nasploh pa se v kontekstu sepulkralne plastike največkrat pojavi ravno na atiških sarkofagih in naj bi služila kot dodaten opomin na kratko življenje protagonista. Doprsne upodobitve v zatrepnih stel pa so se na teh preprostejših sepulkralnih spomenikih najverjetneje pojavile kot skromnejši odgovor na akroterije zatrepov razkošnejših grobnih edikul.

BIBLIOGRAFIJA

- de Angeli, Stefano. »Moirai.« V: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI, 1, 636–48. Zürich: Artemis Verlag, 1992.
- Baatz, Dietwulf. »Römische Wandmalereien aus dem Limeskastell Echzell Kr. Büdingen (Hessen).« *Germania* 46 (1968): 40–52.

41 O simboliki Ikarjevega lika oziroma predvsem padca prim. Schefold, *Pompejanische Malerei*, 108, 186–88; Sichtermann, *ASR XIII*, 28–30.

42 Ov., *A. A.* 2.38–43.

43 Luc., *De Astr.* 15; Frontisi-Ducroux, *Dédale*, 156; Sichtermann, *ASR XII*, 28–29.

44 Ghedini, »Tradizione ellenistica nella scultura aquileiese«, 265; Hudeczek, *Flavia Solva*, 25; Hudeczek, *Die Römersteinsammlung des Landesmuseums Joanneum*, 108; prim. zlasti Calderone, »Mito di Dedalo-Icaro nel simbolismo funerario«.

- Beschi, Luigi. »La scultura romana di Aquileia: Alcune proposte.« *Antichità altoadriatiche* 23 (1983): 159–74.
- Calderone, Salvatore. »Il mito di Dedalo-Icaro nel simbolismo funerario romano.« V: Gerhard Wirth, ur., *Romanitas Christianitas: Untersuchungen zur Geschichte und Literatur der römischen Kaiserzeit*, 749–67. Berlin in New York: de Gruyter, 1982.
- Diez, Erna. »Genius mit gebrochenem Flügel.« *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 50 (1972–75): 8–12.
- . »Mythologisches aus Carnuntum.« *Carnuntum Jahrbuch* (1963–64): 43–47.
- Dufková, Marie, in Iva Ondřejová. »Daidalos und Ikaros aus Gerulata.« V: Klára Kuzmová et al., ur., *Zwischen Rom und dem Barbaricum: Festschrift für Titus Kolník zum 70. Geburtstag*, 85–88. Nitra: Archäologisches Institut der slowakischen Akademie der Wissenschaften, 2002.
- Frontisi-Ducroux, Françoise. *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*. Pariz: F. Maspero, 1975.
- Gallo, Anna. *La casa dei quattro stili*. Napoli: Arte Tipografica, 1989.
- Ghedini, Francesca. »La tradizione ellenistica nella scultura aquileiese: Rapporti con l'Egeo orientale.« *Antichità altoadriatiche* 26 (1990): 255–67.
- Hudeczek, Erich. *Die Römersteinsammlung des Landesmuseums Joanneum*. Graz: Landesmuseum Joanneum, 2004.
- . *Die Rundskulpturen des Stadtgebietes von Flavia Solva*. Corpus signorum Imperii Romani IV, 1. Dunaj: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2008.
- Koch, Gunthram, in Hellmuth Sichtermann. *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*. Tübingen: Wasmuth, 1975.
- Lehmann, Stefan. *Mythologische Prachtreiefs*. Bamberg: E. Weiss, 1998.
- Lorenz, Thuri. »Icarus: Sein Bild als zeichen des Lebens auf norischen und pannonischen Grabmonumenten.« V: Christine Brandstätter et al., ur., *Ikarus: Gedenkschrift für Gerhilde Jeschek*, 48–53. Graz: Institut für Klassische Archäologie der Karl-Franzens Universität Graz, 1999.
- Nyenhuys, E. Jacob. »Daidalos et Ikaros.« *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, 1, 313–21. Zürich: Artemis Verlag, 1981.
- Robert, Carl. *Die mythologischen Sarkophage, Actaeon – Herkules*. Die antiken Sarkophagreliefs III, 1. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1897.
- Schefold, Karl. *Pompejanische Malerei: Sinn und Ideengeschichte*. Basel: Schwabe, 1952.
- Schober, Arnold. *Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien*. Dunaj: Hölzel, 1923.
- Sena Chiesa, Gemma. *Gemma del Museo nazionale di Aquileia*. Aquileia: Associazione nazionale per Aquileia, 1966.
- Sichtermann, Hellmuth. *Die mythologischen Sarkophage: Apollon, Ares, Bellerophon, Daidalos, Endymion, Ganymed, Giganten, Grazien*. Die antiken Sarkophagreliefs XII, 2. Berlin: Gebr. Mann, 1992.
- Tirelli, Margherita. »Horti cum aedificiis sepulturis adiuncti: I monumenti funerari delle necropoli di Altinum.« *Aquileia nostra* 69 (1998): 137–203.
- Toso, Sabina. *Fabulae graecae: miti greci nelle gemme romane del I secolo a.C.* Rovine circolari 9. Rim: L'Erma, 2007.
- Turcan, Robert. *Messages d'outre-tombe: l'iconographie des sarcophages romains*. Pariz: De Boccard, 1999.

- Verzár-Bass, Monika. »Il mito nell'ambito funerario tra alto Adriatico e le province danubiane.« V: Isabella Colpo et al., ur., *Iconografia 2005*, 245–57. Rim: Quasar, 2006.
- . »Icarusdarstellungen aus Flavia Solva und das Problem der Vorbilder« V: Christiane Franek, ur., *Thiasos*, 1081–1093. Dunaj: Phoibos Verlag, 2008.
- Vogt, Simone. »Kalksteinskulpturen in Norditalien.« V: Peter Noelke, ur., *Romanisation und Resistenz*, 669–78, Mainz: P. von Zabern, 2003.
- Walde, Elisabeth. *Im herrlichen Glanze Roms: die Bilderwelt der Römersteine in Österreich*. Innsbruck: Institut für Klassische und Provinzialrömische Archäologie, Universität Innsbruck, 2005.

»THOUGH MINOS BLOCKS ESCAPE BY SEA AND LAND / THE UNCONFINED SKIES REMAIN ...«: THE ICARUS FIGURE ON THE SEPULCHRAL MONUMENTS OF NORICUM AND PANNONIA

Summary

The motif of Icarus is richly represented in small objects, such as gems and cameos, as well as in wall paintings, but appears only rarely in stone sculpture. As pointed out by Arnold Schober, it has achieved its greatest popularity in Noricum and especially in Pannonia: outside these provinces, a larger number is represented only in *Regio X Venetia et Histria*. Icarus is accompanied by Daedalus or one of the Parcae, who is attaching wings to his arms. The majority of the statuettes shows Icarus standing, naked or draped only in a *chlamys*, with large wings attached to his shoulders. Since the Roman Empire has so few representations of the young hero just before or during the flight, Schober has labelled this motif as a special feature of Norico-Pannonian sepulchral monuments.

Most of the statuettes were found in the territory of a Roman necropolis, and they apparently belonged to the decoration of the sepulchral monuments. They usually served as the acroteria of the tympanums of the aedicule tomb, which is confirmed by their more or less rudimentary workmanship and in some cases by a pair of holes in the plinth. Icarus was also one of the rare mythological motifs depicted on the sepulchral monuments of the eastern part of Gallia Cisalpina, where it doubtlessly decorated the acroterium. Statues were found in the necropolises of Aquileia and Altinum. All date to the Julio-Claudian era and resemble those from Noricum and Pannonia. The theme probably came to the Danubian provinces with a time delay through well-established merchant connections.

The high-quality fragment from Flavia Solva shows sitting on Icarus' left side a naked woman, usually interpreted as one of the Parcae, who is securing his wings. In this position she replaces Daedalus, who is sculpted beside Icarus especially from the 5th century BC onward. She might be an allusion

to Icarus' premature death. An almost identical composition is found in a wall painting from Echzell (*Germania Superior*), where the Parca is replaced with Daedalus, and on a sarcophagus from Asia Minor depicting Icarus' life. Based on the narrative cycle of Icarus' life on that sarcophagus, Salvatore Calderone has pointed out a Neoplatonic explanation of the myth: that the flight and fall could symbolise the soul which goes into the sky, from where it falls to Earth again. As Icarus in the Danubian provinces is never shown falling but rather flying or about to take wing (the only exception being the relief from Carnuntum), the image may express a Neoplatonic thesis and the apotheosis of the deceased. The provinces display at least three elementary types: Icarus standing alone with outstretched winged arms – this type probably derives from Aquileia; Icarus in relief, together with the Parca or Daedalus; and the bust of Icarus in the tympanum of the stele or acroterium. The fragment in Joanneum has most probably arrived from one of the Attic sarcophagi, where the Parca often appears by the side of the protagonists who die prematurely.

Katja Hrobat Virloget

»Poljubiti Babo«. O slovanskem in predslovanskem mitskem liku

Prispevek obravnava segment ustnega izročila o krajini Krasa,¹ in sicer del, ki se navezuje na kamnite monolite po imenu Baba. Dosedanje raziskave so nakazovale analogije babe po vsem slovanskem svetu, zaradi česar je bilo mogoče interpretirati folklorni lik babe kot ostanek določenih slovanskih mitičnih predstav.² Novost pričujoče razprave je v odkritju novih primerjav specifično kraškemu izročilu, ki presegajo zgolj slovanske okvire in s tem odpirajo nove možnosti interpretacij.

O BABAH NA PRIMORSKEM IN PO SLOVANSKEM SVETU

Izhodišče raziskav sta dva kamnita monolita na Krasu po imenu Baba, pri Rodiku in pri Opčinah nad Trstom. Pri Rodiku se ljudje spominjajo kamnitega monolita po imenu Baba, ki naj bi v predstavah domačinov imela »*kukar obliko riti, žjanske, in prsa*«. ³ Na Babo s Trsta se navezuje izročilo s celotnega Krasa in dela Brkinov, ki je precej obsceno. Ko so si želeli otroci v Trst s starši, so jih starši ustražovali, da bodo morali ob prvem odhodu v Trst poljubiti *šmrkavo* staro babo ali ji pihati v rit. Čeprav večina ljudi ni vedela, kaj naj bi bila Baba s Trsta, so jo najstarejši povezovali s fontano, ena izmed njih pa je poudarila, da naj bi se Baba s Trsta imenovala zato, ker je bila ta fontana v bližini javne hiše, iz katere naj bi prostitutke hodile po vodo. Najstarejša go-

1 Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*.

2 Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 207–26; ista, »Ustno izročilo o kamnitih Babah«; »Various Spatial Aspects«.

3 Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 186.

spa z Opčin pri Trstu, ki je v otroštvu hodila v Trst iz okolice Postojne, pa se je spominjala kamnitega monolita na meji med Opčinami in Trstom, ki so ga ob gradnji ceste uničili.⁴

Enako ustrahovanje otrok, da bodo morali ob prvem odhodu v bližnje mesto poljubiti kamnit monolit, *šmrkavo* Babo, jo pljuniti ali ji odjesti smrkelj, so poznali tudi v več krajih okrog Ajdovščine v Vipavski dolini, na območju Ilirske Bistrice za prvi odhod v Reko, v Čičariji za Trst in na otokih ter na celini Kvarnerja na Hrvaškem.⁵ Dokaz, da so kamniti monoliti predstavljali personifikacijo ženske, je iz žive skale izklesana Baba z veliko glavo in poudarjenimi ženskimi boki ter prsmi na starem vhodu v mesto Grobnik v hrvaški Istri,⁶ ki ima še kaštelirsko/pragzdovinsko osnovo.⁷

Baba se zdi vseprisoten, vendar fragmentarno ohranjen fenomen v izročilih vseh slovanskih ljudstev vse do Rusije. Označuje najrazličnejše pojave od ženskega demona do kruha, zadnjega snopa žita, žitnega duha, delov ljudskih orodij in delov arhitekture, hribov, padavinskih pojavov, mraza, lune, ozvezdij, mavrice, dni, mesecev in obdobja v letu itd.⁸ Na Krasu in v Čičariji z babo označujejo sklepni kamen v apnenici, železni podstavek za klepanje kose, kos ledu kot podlago v ledenici, del portala in kamen v otroški igri. Preveč je pomenov besede baba v slovenskem in v drugih slovanskih jezikih, da bi jih vse naštevale,⁹ je pa mogoče opaziti dve splošni pomenski značilnosti.

Na splošno beseda baba označuje nekaj, kar služi za podporo, osnovo, podlago¹⁰ (kot na primer steber pri kozolcu, sklepni kamen apnenice, led kot podlaga za metanje ledu v ledenici).¹¹ Pri poimenovanjih je mogoče opaziti, da baba po eni strani označuje stare, iztrošene, nerodovitne, zato manj vredne stvari, po drugi strani pa mlade, žive, bujne, rodne stvari¹² (recimo pri opoziciji babe kot starke, čarovnice s poudarjenimi negativnimi lastnostmi, piškavega oreha na Krasu nasproti babe kot mlade ženske, matere, samice – z zdravo življenjsko močjo, telesno privlačnostjo, plodnostjo itd.).

Imaginarni babi (Velika Planina) in kamnitim Babam so ponekod darovali pridelke (Velebit) ali venčke, zimzeleno rastlinje, rože (Črni babi v Posočju, ki so jo trikrat letno zdrgnili z orehovimi lupinami) v prošnjah in v zahvalo za zdravje živine (Velebit) ali v suši ali za dobro letino (Črna baba v

4 Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 187–91.

5 Vince-Pallua, »History and Legend in Stone«; Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 195–98; izročilo z območja Ilirske Bistrice povedala arheologinja Sabina Pugelj po pripovedovanju babice s Kosez.

6 Vince-Pallua, »History and Legend in Stone«, 286–87.

7 Pod naseljem je železnodobna nekropola Grobnik, glej Blečič, »Ukrasna plošča iz Grobnika«.

8 Glej več v Piškur, »Pomenska analiza besede baba«; Ternovskaja, Tolstoj, »Baba«, 122–23; Tolstoj, »Baba«, 38–39; Šmitek, *Mitološko izročilo Slovencev*, 192, 238; Kuret, »K imenu Sredozimke«; Kuret, »Sredozimka pri Slovencih«; Terseglav, »Babje poletje«, 19; Marjanič, »The Dyadic Goddess and Duotheism«, 197; Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 192–95.

9 Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 192–95.

10 Piškur, »Pomenska analiza besede baba«, 13; Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 195.

11 Bugarič in Hrobat, »Opis ledeničarske dejavnosti«, 13.

12 Piškur, »Pomenska analiza besede baba«, 10.

Posočju), glede na njih so napovedovali prihodnost, na skali Stara Baba nad Ajdovščino so na Jurjevo plesali, igrali in jedli itd. Obredja ob Babah so zabeležena tudi v Makedoniji. V Golcu v Čičariji so kamniti Babi darovali tri dni zapored za kresni dan v obredju po imenu »tridan«, prvič vodo, drugič pepel in oglje, tretjič zemljo z doma, pri čemer so vsak element odnesli še vrh posameznega hriba, pri Babi pa so zakurili kres.¹³ Trojnost spominja na izročilo iz zahodnih delov Slovenije o prostorskem konceptu »tročana«, ki je odraz starih verovanj v tri osnovne sile narave in v katerega so ravno tako vključene kamnite babe po imenu Štribabe.¹⁴

V izročilih s celotnega slovanskega sveta je baba povezana z vodo. Z babo namreč enačijo ali napovedujejo padavinske pojave (na primer srb. *Babino proso* - toča; Babja jeza, Babje pšeno – sodra) ali hitre vremenske spremembe. Slednje velja še posebej za pojav imenovan Babji kot, ki v srbsčini, češčini, hrvaščini in slovenščini označuje kraj, od koder prihajajo nevihtni oblaki (na primer črn oblak nad Železno babico v Lokvi naj bi v Divačo prinašal nevihto¹⁵ ali napovedovanje vremena, dežja, na Banjški planoti po hribu Matajur ali Baba¹⁶).¹⁷ Na Veliki Planini so pastirji darovali kruh ob odhodu na prvo pašo, da ne bi baba prinesla toče,¹⁸ v Ravnah nad Cerknim pa naj bi v dvajsetih letih 20. stoletja zazidali jamo po toči, ker naj bi verjeli, da iz nje prihajajo babe, ki povzročajo ledene nevihte.¹⁹ Voda je razvidna v pridevnikih za mokroto, s katerimi poimenujejo babe, kot recimo smrkava, blatna,²⁰ ponekod je bilo potrebno Babam odjesti smrkelj ali jih pljuniti, kot recimo v Budanjah pri Ajdovščini ali pri Babi s Trsta,²¹ pogosto so tudi skalni monoliti Babe postavljeni ob vodnih hudournikih ali vodi (recimo čez *šmrkavo* Babo na Grobniku teče voda iz vodnjaka nad njo).²² Še posebej izpovedna je povedka iz Rodika o Babi, v kateri postane babin urin dež, *uscan kin dež*:

Baba je baba in najboljša je slaba. Ma, tako slaba kot je rodiška baba, je ni na svetu. In kako je gnusna. Prej ko pride v vas, se ustavi na Čelevem in Krašiču. Eno nogo dene na Čuk, se obrne proti Slopam, pokaže Rodiku ret in

13 Möderndorfer, *Verovanja, uvere, običaji Slovencev*, 221; Medvešček in Podobnik (v tisku); Medvešček, *Let v lunino senco*, 43–48, 136–37, 199; Cevc, »Verovanja v Alpah«, 132–33; Marković, *Narodni život I običaji sezonskih stočara na Velebitu*, 126–27; Pleterski, »Nekateri topografski vidiki obrednih mest»; Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 198–204; Vražinovski, *Rečnik na narodnata mitologija na Makedoncite*, 218–19; Medvešček, *Na rdečem oblaku vinograd rase*.

14 Pleterski, »Poliški tročan«.

15 Povedal dr. Ladislav Placer.

16 Arheologu Mihi Miheliču povedal Pavel Medvešček.

17 Šmitek, *Mitološko izročilo Slovencev*, 192, 238; Piškur, »Pomenska analiza besede baba«; Terno-vskaja in Tolstoj, »Baba«, 122–23; Tolstoj, »Baba«, 38–39.

18 Cevc, »Verovanja v Alpah«, 132–33.

19 Povedal Rafael Podobnik; za druge primere glej Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 207–11.

20 Po informacijah arheologinje Sabine Pugelj na območju Ilirske Bistrice pravijo baba otroškemu smrklju (močnemu) in kisovi matici, ki ima podobno strukturo. Zanimivo, da se na mesto *šmrkave* Babe pri Opčinah pri Trstu navezuje povedka o srečanju smrklja in bolhe, glej Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 209.

21 Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 198.

22 Vince-Pallua, »History and Legend in stone«.

reče: PRDEC NAGAJA, FITA NE DAJA, VEN NAJ GRE! To ponovi trikrat in potlej prdne. Prdi dolgo dolgo in njena sapa je taka kot ena gorka burja. Potlej se obrne in se poščije in njena voda je kakor gorek dež. In zato rečejo njeni sapi v Rodiku uscanka in dežju uscankin dež. Ko se baba olajša, se odpravi tja v Italijo, v Milan. Ko je že daleč, se obrne proti Rodiku in dvigne krilo in pokaže vse, kar ima spodaj. Takrat se dvignejo oblaki. In takrat rečejo: »Baba je dvignila krilo, nebo se bo zjasnilo, dežja ne bo!« Tako je to.²³

Tako kot postane babin urin dež, se tudi njen »prdec« spremeni v veter, kar nakazuje odnos med makro- in mikro-kozmosom, opažen v indoevropskih mitičnih izročilih.²⁴ Povezava med telesnimi vetrovi babe in vetra je razvidna tudi v slovenskem ljudskem izročilu, po katerem spušča veter stara baba iz luknje vselej, ko se razjezi.²⁵ Lahko bi rekli, da je obraten proces spuščanju telesnih vetrov babe izročilo o pihanju babe v zadnjico, saj so otroke iz Vodice, Rodika, Slop in s Postonjskega strašili, da bodo morali ob prvem odhodu v Trst »poštemat šmrkovo babo in ji /.../ pihat v ret.«²⁶ Povezava med telesnimi vetrovi in babo je razvidna tudi v povedki iz Makedonije, po kateri »baba Marta« kot personifikacija meseca marca zaradi žalitve s prdenjem okamni starko.²⁷ Neposredna povezava z mestom spuščanja telesnih vetrov je že sama beseda baba, ki etimološko pomeni »anus«, »obstetrix« – porodništvo.²⁸ To povezavo potrjuje tudi raziskava Mirjam Mencej, ki je na širokem folklornem gradivu iz celotne Evrope pokazala jasne povezave med spuščanjem telesnih vetrov in vetrov ter hkrati s spočetjem, rojstvom in novimi dušami.²⁹

Z dvigom krila v rodiškem izročilu baba, v Vipavski dolini »Furlanka«, povzroči lepo vreme, kar spominja na obscen dvig krila starke Bavbóne (gr. *Baubó*) iz homerske himne Demetri, ki oživi Demetro. Sicer dvig krila boginj, ki prinaša veselje, ni prisoten le v grški mitologiji, temveč tudi v Egiptu in na Japonskem.³⁰ Svetlana Slapšak interpretira lik Bavbóne v helenizmu v kontekstu misoginije. Bavbóna simbolizira sramoten predel ženskega telesa in hkrati nevarno, divjo žensko seksualnost, še posebno tisto nedovoljeno, seksualnost starih žensk.³¹ Sicer je veljalo pri Srbih in Vlahih plazenje pod krilom *babe* (najstarejše žene v vasi, ki je že rodila) za obredno zaščito

23 Peršolja, *Rodiške pravce in zgodbe*, 27. Enako pripoveduje tudi drugi sogovornik iz Rodika, glej Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 229, 252.

24 Lincoln, *Myth, Cosmos, and Society*, 17, 57. Na 3. Grošljevem simpoziju »Antični miti v besedi, podobi in zvoku« 22. oktobra 2011 je bila podana analogija v reku, Jupiter »dežuje«, urinira.

25 Kroje, »Veter«, 669.

26 Za druge primere glej v Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 188, 210–11; Vince-Pallua, »History and Legend in stone«, 285; Peršolja, *Rodiške pravce in zgodbe*, 27.

27 Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 210.

28 Bezljaj, *Etimološki slovar slovenskega jezika*, 7.

29 Mencej, »Duši v vetre«, 227–44.

30 Devereux, *Bauba – mitska vulva*, 21–22, 34–36, 59–61, 73–74; Kerényi, *The Gods of the Greeks*, 244.

31 Slapšak, »Baubo: slika iz arheologije misoginije«, 15–21.

pred kugo, v Makedoniji pa sta šego opravljala mladoporočenca ob izgovorjavi magičnih formul za rodovitnost. Dotikanje intimnih delov, tako vagine kot zadnjice, naj bi v izročilu Balkana ščitilo pred različnimi boleznimi.³²

V toponimih Slovenije, Hrvaške in Makedonije se v povezavi z babo ponavlja vzorec z manifestacijo dveh nasprotnih mitskih karakterjev v krajini, nebeškega moškega božanstva (primer Perun, Treskavec, Kresavnik) nasproti htonskemu zlobnemu ženskem aspektu (primer Treskavec nasproti Babune, Mukoši, Pali Babe, Besne babe pri Prilepu v Makedoniji, Kresavnik nasproti Babin grobu v okolici Števerjana / San Floriano del Collio v goriški pokrajini v Italiji, pri slednjem sta zanimiva tudi toponima V sveti meji in Trebežišče, kar Radoslav Katičič izpeljuje iz slovanske besede *treba*, žrtev).³³ Mitologizacijo krajine so prepoznali že mnogi arheologi in etnologi. V njej v glavnem prepoznavajo tridelni vzorec dveh vrhov z vodo na sredini, kar naj bi ustrezalo trojni strukturi manifestacije treh glavnih staroslovanskih božanstev v krajini, Peruna, Velesa in Mokoši.³⁴ Mitologizacija krajine je sicer znana tudi iz antičnih pisnih virov. Pavzanas tako omenja skalo, kjer naj bi bil Kronos prevaran, drugo, v katero naj bi se spremenila Dionizova lisica, mesta grobov mitičnih junakov, fontano, v kateri naj bi si Ojdip umil krvave roke, mesto Kačje glave, kjer naj bi Tejrezias kači odsekal glavo itd.³⁵

Pogosto so Babe v bližini arheološkega najdišča oziroma na območju koncentracije arheoloških struktur. Recimo, na Rodiškem je prazgodovinska in antična naselbina Ajdovščina nad Rodikom ter prazgodovinsko gradišče Debela griža, monumentalna Baba nad Prilepom v Makedoniji pa stoji na robu višinske akropole iz helenističnega, poznorimskega in slovansko-bizantinskega obdobja. *Šmrkava* baba iz Grobnika je vklesana v živo steno ob vhodu v staro naselje, ki sloni na prazgodovinskem gradišču.³⁶

Baba je po celotnem slovanskem svetu najpogostejše povezana z goro, kar bi po mnenju Nikolasa Čausidisa lahko nakazovalo širše evrazijske predstave o gori kot zemlji in ženski/materi.³⁷ Sicer je mogoče opaziti, da se toponim Baba večinoma nanaša na goro, hrib ali skalo, ki je razklana (na primer skala na hribu Baba nad Kokro, gora Velika baba v Reziji, Dovška Baba itd.).³⁸ Razklanost bi bilo mogoče razumeti v luči hipoteze Andreja Pleterskega, ki v babi prepozna simboliko ženskega mednožja, torej matere zemlje, od koder

32 Risteski, »Selska svadba«, 36; Vukanović, »Studije iz Balkanskog folklor«, 16–22.

33 Katičič, *Božanski boj*, 307–309; o makedonskih toponimih Čausidis, »Mythologization of the Mountain«, 278–83; ostale primere glej Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 214–19.

34 Pleterski, »Strukture tridelne ideologije v prostoru pri Slovanih«, 165–85; Šmitek, *Mitološko izročilo Slovencev*, 219–40; Katičič, *Božanski boj*, 285–326; Belaj, »Mit u prostoru«, 5–40.

35 Paus. 8.36., 9.19.

36 Za Rodik glej Slapšak in Hrobat, »Detecting Ritual Landscape in Oral Tradition«, 301–10; Marchesetti, *I castellieri preistorici di Trieste e della Regione Giulia*, 80; za Prilep glej Lilčič in Mitkovski, »Baba – Prilep«, 147–49; o železnodobnem pokopališču pod Grobnikom glej Blečič, »Ukrasna plošča iz Grobnika«, 331; drugi primeri: glej Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 204–206.

37 Čausidis, »Mythologization of the Mountain«, 274–78.

38 Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 220–22.

prihajamo. Po njegovem mnenju postane s tega stališča razumljivo, zakaj so babe v izročilu sluzave, urinirajo in spuščajo vetrove.³⁹ Toponimi enačijo dele telesa babe s segmenti gore (Babin kolk, koleno, glava, zob, nos, hrbet, trebuh in Babja jama).⁴⁰ Tudi iz kraškega izročila, po katerem so otroku, ki je padel na tla, rekli, da je poljubil *šmrkavo babo*, je mogoče sklepati, da *šmrkava baba* ne more biti nič drugega kot zemlja sama.⁴¹

Doslej je bilo izročilu o babi mogoče najti analogije po vsem slovanskem svetu. Opolzkost, grotesknost izročil o babi je primerljiva s podobo edinega ženskega božanstva iz panteona ruskega kneza Vladimirja (leta 980), Mokoši. Etimologija Mokoš izhaja iz »moker, vlažen«, kar je najpogostejši pridevnik babe. Na njej posvečen dan, petek, so obstajali številni tabuji, kot so prepovedi spuščanja kodelje, pranja perila, tabu spolnih odnosov. Ljudje so jo povezovali z razuzdanostjo, v njeni podobi so poudarjene njene seksualne lastnosti. V ruskih krščanskih obrazcih iz 16. stoletja je vprašanje ženski, če je hodila k Mokoši, pomenilo, ali je grešila v smislu razuzdanosti.⁴² Opolzkost, razuzdanost se skriva v izročilih o poljubljanju ali pihanju v zadnjico *šmrkave* babe, o čemer so se ljudje sramovali pripovedovati, na njen seksualni kontekst nakazuje povezovanje pripovedovalke Babe s Trsta s prostitutkami, Babo z Rodika so si predstavljali s poudarjenimi ženskimi atributi, kot je tudi izklesano pri Babi na Grobniku. V opoziciji moškega ognja in ženske babe v krajini je mogoče prepoznati antitezo med Mokošjo in Perunom. Boris Rybakov interpretira Mokoš kot personifikacijo Matere zemlje.⁴³ V ruski folklori zemljo poimenujejo »Mater vlažna zemlja«.⁴⁴ Oboje spominja na predstave o vlažni, mokri, sluzavi – *šmrkavi* babi kot personifikaciji zemlje, kot nakazuje kraško izročilo.⁴⁵

POLJUB »STARKE« IN SORODNA IZROČILA PO EVROPI

In vendar poljub *šmrkave* babe ob padcu na tla niso poznali le otroci s Krasa, temveč, kot se je v zadnjem času pokazalo, tudi od drugod. Študent arheologije Davide Ermacora z Univerze v Benetkah me je opozoril na povsem enaka

39 Pleterski, »Nekateri topografski vidiki obrednih mest«, 42. Pri tem je zanimivo, da je ena od pripovedovalk pojasnila, da naj bi bila Baba s Trsta zato, ker naj bi k njej (kot fontani) hodile prostitutke po vodo. Glej Hrobat, *Ko baba dvigne krilo*, 222.

40 Čausidis, »Mythologization of the Mountain«, 274–78.

41 Hrobat, *Ko baba dvigne krilo*, 220: »/.../ Sogovornik iz Pliskovice: *In pole je pal /padel/ na nus! Da si bješ /poljubil/ babu, so rekli pole, ne. /smeh/.*« Podobna pripoved je iz Svetega.

42 Toporov, *Predzgodovina književnosti pri Slovanih*, 47–50; Kropčej, »Slovene Midwinter Deities and Personifications of days«, 188–94.

43 Rybakov, *Le paganisme des anciens Slaves*, 396–97.

44 Johns, »Baba Iagavand the Russian Mother«, 32.

45 Hrobat, *Ko baba dvigne krilo*, 222–23.

izročila izven slovenskega območja, v romanskem svetu.⁴⁶ Tovrstne primerjave bi nakazovale veliko večjo arhaičnost izročil kraških izročil, ki presegajo zgolj slovanski kontekst.

Na italijanskem spletnem viru o ustnem izročilu Cinque terre in Val di Vara v Liguriji na severozahodu Italije je mogoče prebrati, da se reče otroku, ki je padel na tla, da je »šel poljubiti rit Velike matere« (*t'ei anetu a bajà u cù aa maimunna*). Na kraško izročilo še bolj spominja enak rek iz Serra di Lerici, le da se nanaša na »starko«, *la Vecchia*.⁴⁷

Izraz starka se v enakih kontekstih kot v kraškem izročilu uporablja tudi v Franciji in drugod v Italiji. Ravno tako so otrokom v Franciji, ko so prvič odšli v mesta Fouras, Saintes in st Thomas de Conac, govorili, da se na mestnih vratih nahaja starka, ki zahteva od vsakega novinca groteskni poklon poljuba na zadnjico z aluzijo na njeno umazanost. V mestu Fouras so vprašali novinca, če je videl luno (podnevi!). Novega obiskovalca so peljali v določeno jamo z luknjo na stropu, ki je služila prostaškim šlam. V belgijski Valoniji naj bi tudi podobno strašili s starko, ki je bila kot neke vrste »bav-bav«. Zanimiva je šega v mestu Étaules v francoski Bretaniji, kjer so gojitelji ostrig morali »poljubiti rit starke« vsakič, ko so prvič vstopili v območje ostrig. V Brionu so izraz *aller a Brion bijer le cul de la vielle* ali *bijer ou biser le fond de la vielle*⁴⁸ uporabljali za poražence v posebni igri z žogami (*boule de Fort*) in v igrah na karte.⁴⁹

Podobne izraze povezane s poljubljanjem starke je mogoče zaslediti v Italiji. V dolinah Ade in Mere ob vznožju Alp v severni Italiji je izraz *baciare la vecchia* ali *baciare il didietro alla vecchia*⁵⁰ v odtenkih različnih narečij in podobnih krajevnih pomenov pomenil »prvič se odpraviti nekam« ali ponekod celo »vstopiti v hišo prvič«. Remo Bracchi med mnogimi izročili iz obeh dolin omenja tudi toponime, ki se navezujejo na ime starke, pri čemer se je bilo pri enem izmed njih pri prvem mimohodu potrebno pokloniti nevidni starki iz jame.⁵¹ Po informacijah študenta arheologije Davida Ermacora so v Furlaniji otroke iz Saurisa/Zahre, ki so prvič šli iz doline, strašili, da bodo morali poljubiti rit stare čarovnice Belin, ki je vezana na določen del ozemlja in naj bi imela veliko od »dreka« umazano zadnjico. Podobna izročila je mogoče najti tudi na italijanskih spletnih straneh.⁵² Da ne bi šli s starši v mlin, so otroke v

46 Davidu Ermacori se zahvaljujem za informacije o večini literature iz Francije in Italije, kar je omogočilo nastanek tega članka.

47 <http://www.paleoastronomia.com/articoli/shopexd.asp?id=90> (obiskano 6.2.2012). Spletni vir sicer navaja, da se *maimunna* nanaša na Veliko Mater, Magno Mater Latinov, vendar lahko jemljemo take trditve z zadržkom, saj ne gre za znanstveno hipotezo.

48 »Iti v Brion poljubiti rit/zadnjico starke.«

49 Delavigne, »Sur les expressions angevines. 'Aller à Brion bijer le cul de la Vieille'; étude ethno-mythique de littérature orale«, 111–43. Originalni zgoraj omenjeni izreki: *As-tu été a Fouras? As-tu vu la lune mon gars?(en plein jour!)*.

50 Slov.: »Poljubiti to staro« ali »poljubiti zadnjico te stare/starke«.

51 Bracchi, *Nomi e volti della paura nelle valli dell'Adda e della Mera*, 335–38.

52 Poleg informacij Davida Ermacora je izročilo mogoče zaslediti na sledeči spletni strani: <http://www.italia-eventi.com/2010/12/der-orsh-vander-belin-il-sedere-della.html>, obiskano 12.2.2012.

vasi Serra v italijanski Liguriji strašili, da bodo morali poljubiti zadnjico starke (*no vegnie sinò te devi basae er cuo aa vecia*).⁵³ Na spletni strani nekega literarnega tekmovanja je najti zapis, ki priča, da so enaka izročila poznali tudi na jugu Italije, v Beneventu. V pripovedi je zapisano izročilo o tem, da kdor je šel prvič v mesto Benevento, je moral pred mostom *Calore* poljubiti zadnjico najstarejše čarovnice.⁵⁴

Če v poljubljanju bab ali stark prepoznamo določeno vrsto poklona, je mogoče v ta kontekst umestiti tudi izročilo iz otoka Yeu v francoski Bretanji, kjer so otroci ob mimohodu megalit naslavljali z babica in mu darovali dva kamenčka, rekoč: »Babica, tu imaš kruh in slanino«. Sicer je tudi drugod v Franciji mogoče zaslediti izročilo o poljubljanju megalitov ob mimohodu.⁵⁵ Podobna izročila je mogoče zaslediti širom Evrope. V Franciji in v Makedoniji so h kamnom, megalitom, v Makedoniji imenovanim Babe, hodile ženske v prošnjah za plodnost in iz njih strgale pesek ali se drgnile ob nje.⁵⁶ V švicarskih Alpah je poznano izročilo o poljubljanju ti. »kamnitih nevest« – *Brautstein*.⁵⁷

Izročila iz dolin Ade in Mere v severni Italiji so povsem enaka tudi v povezovanju babe/starke kot fizične geografske lokacije in ljudskega napovedovanja slabega vremena. Kot zgoraj omenjeno, na Banjščicah napovedujejo vremenske neprilike po hribu Baba ali Matajur, v Divači podobno pravijo, da črn oblak nad Železno babo prinaša vedno nevihto⁵⁸, Babji kot v večini slovanskih jezikov označuje kraj, od koder prihajajo nevihtni oblaki.⁵⁹ Podoben pomen ima tudi izraz iz Dolin Ade in Mere *al böc' de la véglia* z več narečnimi različicami, ki označuje ali pas zaprtega neba nad določenimi pobočji ali udorino na gorskem grebenu, po katerem so ljudje napovedovali vreme, poslabšanje vremena.⁶⁰

BABA OZIROMA STARKA – OSTANEK ARHAICNE MITOLOGIJE

Zgoraj omenjene analogije kažejo na izredno široko razprostranjenost izročila o babah oziroma starkah. Ne le, da je lik prisoten v najrazličnejših ljudskih poimenovanjih in šegah po vsem slovanskem svetu, pokazali smo, da je

53 <http://www.paleoastronomia.com/articoli/shopexd.asp?id=90>, obiskano 6.2.2012.

54 Da gre za Benevento v Kampaniji na jugu Italije, je razvidno po mostu, imenovanem Calore, na vhodu v Benevento; http://www.metrocampanianordest.it/marketing-iniziative-concorso_elenco_rac_.asp, obiskano 11.2.2012.

55 Sébillot, *Riti precristiani nel folklore Europeo*, 208–10.

56 Sébillot, *Riti precristiani nel folklore Europeo*, 10–12; Podatki za Makedonijo: Zoran Malinov z Instituta za folklor v Skopju, januarja 2007.

57 Glej Meier, *Der Brautstein. Frauen, Steine und Hochzeitsbräuche*.

58 Po pripovedovanju Pavla Medveščka za Matajur in dr. Ladislava Placerja za Divačo.

59 Šmitek, *Mitološko izročilo Slovencev*, 192, 238.

60 Bracchi, *Nomi e volti della paura*, 337.

mogoče tako specifična izročila, kot so poljubljanje babe in druga izročila, povezana z babo, razširjena po vsej Evropi. Če se je v začetku raziskave zdelo, da je baba vseprisoten, vendar fragmentarno ohranjen fenomen v izročilih vseh slovanskih ljudstev vse do Rusije,⁶¹ je sedaj to spoznanje mogoče potrditi za celotno Evropo. Najbrž bi lahko na najrazličnejša izročila o babah oziroma starkah naleteli povsod, kjer bi se jih namenili iskati. Kar še posebej preseneča, je tolikšna podobnost tako specifičnih in groteskno-obscenih izročil, predvsem kar se poljubljanja babe ali pihanja babine riti tiče.

S folklornega vidika se v babi kaže ambivalentnost. Na to kažejo že poimenovanja po eni strani iztrošenih, gnilih reči, po drugi vitalnih, nosilnih stvari. Babin degradiran, star, nerodoviten aspekt je mogoče zaznati v zastrašujočih predstavah, ustrahovanjih z ogabnimi, blatnimi in smrkavimi »stariimi babami« ob vstopu v mesto, v enačenju babe z nenadnim mrazom, zimo, z okrutno »babo Marto«, ki okamni starko, na smrt spominja ubijanje ali zažiganje zadnjih snopov, »bab« pri metvi ali mlatvi itd. Njen nasproten, življenjski, plodnostni vidik je prepoznaven v podobi poudarjenih ženskih telesnih atributov, njeni povezanosti z vodo, enačenju z (vlažno) zemljo, v njeni lastnosti opore, podlage, nosilca strukture. V enačenju z atmosferskimi objekti in časovnimi obdobji se baba identificira z zemljo in celo skupaj z nebesno sfero s širšim makrokozmosom. Na mikronivoju vaške skupnosti deluje Baba kot povezovalka treh osnovnih elementov narave, ognja, zemlje in vode,⁶² kar se na makronivoju odraža v njeni moči nad dežjem, vetrom in soncem.

Ob zažigu zadnjega snopa žita, »babe«, so na Krasu in drugod zaželeli enako (dobro letino) za naslednje leto. Zdi se, da baba zaključí en letni cikel, dobro letino, ki se mora končati s »smrtjo«, da se naslednje leto lahko spet obnovi. Šele smrt je tista, ki omogoča obnovitev življenja. Kar je podlaga celotnemu makrokozmosu, osnova konstrukciji, življenju, predstavlja tudi njegov konec, z babo se začne in konča.⁶³

Kot neki osnovni princip življenja in smrti je pojem babe prodril na vse ravni človekovega bivanja, od mikro- do makrokozmosa. Analogije iz slovanskega in romanskega sveta nakazujejo, da bi bilo potrebno v babi prepoznati neki izredno star princip delovanja sveta. V obscenih in grotesknih izročilih o poljubljanju zadnjice ali same babe ob prvem prestopu na določeno območje je mogoče prepoznati neki ostanek iniciacijskega obreda tipa *rite de passage*, obreda prehoda.⁶⁴ Znano je, da je otroška folklor zelo konzervativna, saj vanjo lahko ponikne še živa tradicija, ki je v nekem trenutku izgubila svoj namen in smisel.⁶⁵ Po mnenju Raymonda Delavigne je v obsce-

61 Hrobat, »Various Spatial Aspects of Image of Baba«, 321.

62 Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 286.

63 Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 286.

64 Delavigne, »Sur les expressions angevines«, 115. Hrobat, »Ustno izročilo o kamnitih babah«, 422.

65 Delavigne, »Sur les expressions angevines«, 132; Vince-Pallua, »History and Legend in Stone«, 285; Kuret, »K imenu sredozimke«, 82–83.

nih izročilih mogoče prepoznati degradirano obliko neke svete predkrščanske starke.⁶⁶

Sodobna znanost je kritična do generalizirajoče »ženskocentrične« teorije Marije Gimbutas o »Veliki materi«, boginji neolitika, spomin, na katero naj bi se ohranil v številnih antičnih boginjah in folklornih likih po vsej Evropi, od ruske *babe jage*, poljske *babe jedze*, litvanske in latvijske *ragane*, do baskovske *mari*, nemške *frau holle* idr.⁶⁷ Glede na tolikšno razprostranjenost izročil o babi oziroma starki po vsej Evropi je težko poiskati drugačno razlago. Pri tako razširjenih analogijah pri večini ljudstev Evrope je težko zanikati spomin na obstoj neke prastare boginje.

V izogib preveč posplošujočim hipotezam pa je le mogoče predvidevati, da takšna ženska mitološka figura ni edinstvena in sama zase. Že glede na konstanten par »babe in dedca« v pustnih likih, ustnem izročilu in tudi v krajini je potrebno dodati vsaj njen moški korelat. Glede na najnovejše raziskave v mitologiji, kjer se vse bolj kaže tridelna verovanjska shema, ki ustreza trem mitološkim likom (na primer v slovanskem svetu Baba ali Mokoš, Perun in Veles),⁶⁸ trojnemu božanstvu (na primer Triglav v izročilu v Lokvi in v Bohinju)⁶⁹ ali trodelnim strukturam v krajini⁷⁰, bi lahko babo uvrstili v tridelni konceptualni model. Nenazadnje takšno trojnost nakazuje izročilo o kamniti Babi z Golca, kjer so ji na »tridan« ob solsticiju v treh dneh darovali tri osnovne elemente narave, vodo, ogenj in zemljo, kar so povezali tudi s tremi okoliškimi hribi. Na podoben način so kamnite Štribabe s Polic na Cerkljanskem sestavni del prostorskega koncepta »tročana«, ki je odraz starih verovanj v tri osnovne sile narave.⁷¹ Trojnost je v vseh evropskih izročilih veljala za princip svetosti, kot del konceptualnega sistema se odraža tudi v simboliki svetovne osi, ki deli svet na kozmične ravni podzemlja, zemlje in nebes.⁷² Lik babe je vključen tudi v verovanjsko tradicijo z Zahodne Slovenije, ki deluje precej arhaično, v kateri je bila poleg hribov kačjih glav glavna kulturna točka Babja jama ob Soči.⁷³

Razprava je pokazala, da je mogoče v liku babe prepoznati del izjemno arhaičnega sistema, saj je v fragmentih ohranjen praktično po vsej Evropi. Izročila o babi tako ni več mogoče pojasnjevati zgolj kot ostanek slovanske mitologije, temveč je v njej mogoče prepoznati izredno arhaičen mitičen lik.

66 Delavigne, »Sur les expressions angevines«, 132.

67 Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe*.

68 Toporov, *Predzgodovina književnosti pri Slovanih*.

69 Glej izročila v: Čok, *V siju mesečine* (v tisku). Vir za izročilo o Triglavu: ddr. Andrej Pleterski po pripovedovanju Čoka, deloma objavljeno v: Hrobat, *Slovensko mitično izročilo na znamenih Pošte Slovenije*, 15.

70 Pleterski, »Strukture tridelne ideologije v prostoru pri Slovanih«, 165–85; Šmitek, *Mitološko izročilo Slovencev*, 219–40; Katičič, *Božanski boj*, 285–326; Belaj, »Mit u prostoru«, 5–40.

71 Pleterski, »Poliški tročan«.

72 Šmitek, *Mitološko izročilo Slovencev*, 33–72; primere svetih tridelnih glej v Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 151; o trojnem konceptualnem modelu glej Dumézil, *Tridelna ideologija Indoevropcev*.

73 Glej izročila v Medvešček, *let v lunino senco*.

Njene povezave s tremi elementi nakazujejo, da je najbrž morala biti del celovitejšega bolj celovitega verovanjskega sistema treh osnovnih sil narave.

Večini pripovedovalcev s Krasa in drugod, kot je mogoče zaslediti tudi na italijanskih spletnih straneh,⁷⁴ se zdi, da je ustrahovanje otrok s poljubljanjem šmrkave babe zgolj »pravljica«, ki je služila odvrčanju otrok od tega, da bi starše spremljali v mesto, kot je Trst. Kot pravi sogovornik s Sežane, »... ena od teh zgodb je bla, da so otroci ostali doma, da ku greš u Trst in ku se spustiš dol proti hišam, murəš kušənt [poljubiti] eno grdo babo, ki ima velike brədavice, je šmrkava, ji teče z nusa in je grda, grda ku hudič, ma ne murəš jət mimu nje, ne smeš jət v Trst, te ne pustijo, če je nisi kušnu, evo tu jə vse. /.../ No, ma pər njih je bla taka zgodba. Tu je bil vərjetnu en strah, da so odvrčali od...«⁷⁵ Pa vendar razširjenost tako specifičnega izročila, od hrvaškega Kvarnerja, Krasa, Vipavske doline, Alp, Italije, vse do Francije nakazuje, da je mogoče v na prvi pogled tako banalni »pravljici« za otroke prepoznati obrise nekega arhaičnega iniciacijskega obreda ob prvem prestopu na določeno območje, vezano na starodavno vseevropsko boginjo, gospodarico elementov.

BIBLIOGRAFIJA

- Belaj, Vitomir. »Mit u prostoru.« *Moščenički zbornik* 3, št. 3 (2006): 5–39.
- Bezljaj, France. *Etimološki slovar slovenskega jezika. Knjiga 1: A–J*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.
- Blečić, Martina. »Ukrasna pojaska pločica iz Grobnika.« *Opuscula archeologica* 27 (2003): 331–36.
- Bracchi, Remo. *Nomi e volti della paura nelle valli dell'Adda e della Mera*. Zeitschrift für romanische Philologie, Beihefte 351. Tübingen: Walter de Gruyter, 2009.
- Bugarič, Boštjan, in Katja Hrobat. *Opis ledeničarske dejavnosti v okolici Hrpelj in Kozine*. Etnološka naloga. Koper: Gimnazija Koper (neobj.), 1994.
- Cevc, Tone. »Verovanja v Alpah.« V: Tone Cevc, ur., *Človek v Alpah: desetletje (1996–2006) raziskav o navzočnosti človeka v slovenskih Alpah*, 125–37. Zbirka *Linguistica et philologica* 15. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2006.
- Čausidis, Nikos. »Mythologization of the Mountain (A Diachronic Survey of Examples from Macedonia and the wider Balkan region)«. V: Kata Kulakova, ur., *Memory & Art. Interpretations*, Vol 2., 261–303. Skopje: MANU, 2008.
- Čok, Boris. *V siju mesečine*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU (v tisku).
- Delavigne, Raymond. »Sur les expressions angevines. 'Aller à Brion bijer le cul de la Vieille'; étude ethno-mythique de littérature orale.« V: *Actes du colloque de langue et littérature orales dans l'Ouest de la France*: 111–43. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 1982.
- Devereux, Georges. *Bauba – mitska vulva*. Prevod Radmila Zdjelar. Zagreb: August Cesarec, 1990.

74 Na primer http://www.metrocampanianordest.it/marketing-iniziativa-concorso_elenco_rac_.asp ali <http://www.italia-eventi.com/2010/12/der-orsh-vander-belin-il-sedere-della.html>.

75 Celotno transkripcijo glej v: Hrobat, *Ko Baba dvigne krilo*, 187–88.

- Dumézil, Georges. *Tridelna ideologija Indoevropcev*. Prevod in spremna beseda Braco Rotar. Ljubljana : ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1987.
- Gimbutas, Marija. *The Goddesses and Gods of Old Europe: 6500–2500 BC. Myths and Cult Images*. London: Thames and Hudson, 1989.
- Hrobat, Katja. »Ustno izročilo o kamnitih babah med etnologijo in arheologijo.« V: Ingrid Slavec Gradišnik, ur., *Čar izročila*, 407–25. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2008.
- . »Various Spatial Aspects of the Image of Baba.« V: Mirjam Mencej, ur., *Space and Time in Europe. East and West, Past and Present*, 321–36. Zbirka Županičeva knjižnica, št. 25. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2008.
- . *Ko Baba dvigne krilo. Prostor in čas v folklori Krasa*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010.
- . *Slovensko mitično izročilo na znamkah Pošte Slovenije*. Rače: Pošta Slovenije, 2011.
- Johns, Andreas. »Baba Iagavand the Russian Mother.« *Slavic and east European Journal* 42, št. 1 (1998): 21–36.
- Katičić, Radoslav. *Božanski boj. Tragovima svetih pjesama naše pretrkršćanske starine*. Zagreb in Mošenička draga: Ibis grafika, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu in Katedra Čakavskog sabora Općine Mošenička Draga, 2008.
- Kerény, Károly. *The Gods of the Greeks*. Prevod Norman Cameron. London: Thames and Hudson, 1988.
- Kropej, Monika. »Veter.« V: Angelos Baš, ur., *Slovenski etnološki leksikon*, 669. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.
- . »Slovene Midwinter Deities and Personifications of days in the Yearly, Work, and Life Cycles.« V: Miram Mencej, ur., *Space and Time in Europe. East and West, Past and Present*, 181–90. Zbirka Županičeva knjižnica, št. 25. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2008.
- Kuret, Niko. »K imenu sredozimke.« V: Helena Ložar-Podlogar, ur., *Opuscula selecta/Niko Kuret*, 79–84. Dela /Razred za filološke in literarne vede, 43. Ljubljana: SAZU, 1997.
- . »Sredozimka pri Slovencih (Pehtra baba in torka).« V: Helena Ložar-Podlogar, ur., *Opuscula selecta/Niko Kuret*, 66–78. Dela /Razred za filološke in literarne vede, 43. Ljubljana: SAZU, 1997.
- Lincoln, Bruce. *Myth, Cosmos, and Society. Indo-European Themes of Creation and Destruction*. Cambridge, Massachusetts in London: Harvard University Press, 1986.
- Marchesetti, Carlo. *I castellieri preistorici di Trieste e della Regione Giulia*. Trieste: Museo Civico di Storia Naturale, 1903.
- Lilčić, Viktor, in Aleksandar Mitkovski. »Baba' – Prilep«, Zbornik, Arheologija 1 (1995): 147–51.
- Meier John. *Der Brautstein. Frauen, Steine und Hochzeitsbräuche*. Bern: Edition Amalia, 1996.
- Marjanić, Marjana. »The Dyadic Goddess and Duotheism in Nodilo's The Ancient Faith of the Serbs and the Croats.« *Studia Mythologica Slavica* 6 (2003): 181–204.
- Marković, Mirko. *Narodni život i običaji sezonskih stočara na Velebitu*. Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena. Knjiga 48. Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti, 1980.

- Medvešček, Pavel. *Na rdečem oblaku vinograd rase : pravce n štorje od Matajurja do Korade*. Ljubljana: Kmečki glas, 1990.
- . *Let v lunino senco*. Nova Gorica: Taura, 2006.
- Medvešček, Pavel, in Rafael Podobnik. Gradivo za knjigo v pripravi (v tisku).
- Mencej, Mirjam. »Duši v vetre.« V: Predrag Piper in Ljubinko Radenković, ur., *Etnolingvistička proučavanja srpskog i drugih slovenskih jezika*, 227–44. Srpski jezik u svetlu savremenih lingvističkih teorija, knj. 3. Beograd: SANU, Odeljenje jezika i književnosti, 2008.
- Möderndorfer, Vinko. *Verovanja, uvere, običaji Slovencev. Druga knjiga. Prazniki*. Celje: Družba sv. Mohorja, 1948.
- Pausanias. *Description of Greece. Books VIII. 22-X*. The Loeb Classical Library 297. Cambridge, Massachusetts, in London: Harvard University Press, 2000.
- Peršolja, Jasna Majda. *Rodiške pravce in zgodbe*. Ljubljana: Mladika, 2000.
- Piškur, Milena. »Pomenska analiza besede baba.« *Jezik in slovstvo* 10, št. 1 (1965): 6–15.
- Pleterski, Andrej. »Strukture tridelne ideologije v prostoru pri Slovanih.« *Zgodovinski časopis* 50, št. 2 (1996): 163–85.
- . »Poliški tročan.« *Studia mythologica Slavica* 9 (2006): 41–58.
- . »Nekateri topografski vidiki obrednih mest.« *Studia Ethnologica Croatica* 21 (2009): 27–46.
- Risteski, Milan. »Selska svadba (IV).« *Stremež (Spisanje za liuteratura, kulturni i opštestveni prašanja)*, godina VIII, januari–februari 1962; broj 1 (1962): 32–48.
- Rybakov, Boris. *Le paganisme des anciens Slaves*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- Sébillot, Paul. *Riti precristiani nel folklore Europeo*. Milano: Xenia Edizioni, 1990.
- Slapšak, Svetlana. »Baubo: slika iz arheologije misoginije.« *ProFemina* 10, št. 35/36 (2004): 15–22.
- Slapšak, Božidar, in Katja Hrobat. »Detecting Ritual Landscape in Oral Tradition: the case of Rodik-Ajdovščina.« *Histria Antiqua* 13 (2005): 301–10.
- Šmitek, Zmago. *Mitološko izročilo Slovencev. Svetinje preteklosti*. Ljubljana: Študentska založba, 2004.
- Ternovskaja, O. A., in N.I. Tolstoj. »Baba.« V: Nikita Tolstoj, ur., *Slavjanskije drevnosti: etnolingvističij slovar, T.1: A-G.*, 122–23. Moskva: Meždunarodnye otnošenija, 1995.
- Terseglav, Marko. »Babje poletje.« V: Angelos Baš, ur., *Slovenski etnološki leksikon*, 19. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.
- Tolstoj, Nikita I. »Baba.« V: J. Petruhin et al., ur., *Slavjanskaja mifologija. Enciklopedičeskij slovar*, 38–39. Moskva: Elliz lak, 1995.
- Toporov, Vladimir N. *Predzgodovina književnosti pri Slovanih. Poskus rekonstrukcije*. Zbirka Županičeva knjižnica, št. 9. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2002.
- Vince-Pallua, Jelka. »History and Legend in Stone – To Kiss the Baba.« *Studia ethnologica Croatica* 7/8 (1995/96): 281–92.
- Vražinovski, Tanas. *Rečnik na narodnata mitologija na Makedoncite*. Skopje: Matica Makedonska, 2000.
- Vukanović, Tatimir P. »Studije iz Balkanskog folklora III.« *Vranjski glasnik* VII (1971): 165–274.

»KISSING THE CRONE«: ON A SLAVIC AND PRE-SLAVIC MYTHOLOGICAL FIGURE

Summary

The research focuses on the folklore regarding two monolith 'Babas' in the Karst region of Slovenia. From the Karst to the Vipava Valley and Croatian Istria, parents used the 'baba' to frighten their children, telling them that they would have to kiss or blow up the buttocks of the ugly 'old baba' (crone) or swallow her snivel on their first visit to a neighbouring town (for example, Trieste). Throughout the area, stone 'Babas' were represented as personifications of a repulsive old woman. At Grobnik in Croatian Istria, a 'Baba' with pronounced female attributes is carved in rock at the entrance to the old town.

In some parts, the imaginary or stone 'Babas' were given offerings of crops. At Golec in Čičarija, a three-day ritual to 'Baba' was performed on Midsummer Day, offering her water, soil and ashes (from a bonfire). Immolation and rituals performed in the immediate vicinity of 'Babas' are recorded also in Macedonia, as well as in France and Italy.

The 'Baba' appears to be an omnipresent, yet fragmentarily preserved phenomenon in the traditions of all Slavic peoples. It encompasses different phenomena. On the one hand it represents old age, infertility, and on the other young, fertile things, or a structural support or basis.

In Slavic traditions, the 'baba' is connected with water or equated with precipitation phenomena (rain, hail, places where storms break, etc.). She is associated with moisture through some adjectives ('snotty', 'muddy') or through the location of the stone monoliths by the water. According to the Rodik tradition, the 'baba's' urine turns to rain, her fart to wind, and by lifting her skirt she brings clear weather. Slavic and Indo-European folklore material points to a close connection between bodily winds and conception, birth, and new souls. The lifting of the skirt is reminiscent of the obscene gesture by *Baubó* in Greek mythology. In several rituals of the Balkans, crawling under the skirt of the 'baba' (the oldest woman in the village) is believed to protect from diseases and bring fertility.

The 'baba' is most commonly associated with a mountain, which could point to the wider Eurasian representations of the mountain as the earth and a woman/mother. The Karst tradition which has it that a person falling on the ground has kissed 'the snotty baba' could also suggest that the 'snotty baba' is nothing but the earth itself.

As stone monoliths or mountain names, 'Babas' commonly appear in the vicinity of archaeological sites. The toponyms show a pattern of the Baba opposed to a celestial male deity (Slavic Perun), often in a tripartite structure. The lasciviousness of the traditions about the 'baba' can be compared to those

surrounding the Slavic goddess Mokosh. Both figures are associated with adjectives of moisture, debauchery, sexual traits, and to Mother Earth.

However, the analogies go beyond the Slavic world. The traditions of 'kissing the crone on the buttocks' on going somewhere for the first time are known also in Liguria, the valleys of Adda and Mera, and Friuli in northern Italy, in Benevento in southern Italy, and in France up to Brittany. Like in Slovenia, people in northern Italy used to predict bad weather by observing the mountain ridge named after the 'baba' or 'crone'. Moreover, Liguria has the same saying about falling down on the ground as the Karst tradition mentioned above.

The widespread analogies all over Europe suggest a much more ancient background for the 'baba' than has been supposed. Particularly striking is the similarity between such specific grotesque, lascivious traditions as 'kissing the *baba* or blowing up her buttocks'.

The 'Baba' is an ambivalent folklore figure. Her degraded principle can be seen in horrifying representations and in the threats with repulsive, muddy, and snotty 'crones' on entering a town, in her connection with a sudden cold, winter, etc. Her vital, generative principle can be discerned in the representations of the 'baba' that symbolise fertility: exaggerated female attributes, association with water, personification of (moist) earth, her power over the weather, her role of providing structural support, etc. With the Karst tradition of burning the last sheaf of grain, again called 'baba', people asked for the return of the same in the following year. The 'baba' concludes the yearly cycle, which has to finish with 'death' so as to be renewed in the following year. What presents the basis or support of the entire macrocosmos, the grounds for construction, for life, is also its end.

Despite criticisms of the 'Great Mother' theories, it is difficult to avoid comparisons to the ambivalent deities and female figures from European folklore. But such a deity would probably be part of a larger tripartite belief system, demonstrated in the recent researches. This would be corroborated by the immolation of the three basic nature elements to 'Baba' and by her inclusion in the tradition of 'tročan', a reflection of the old beliefs in the three primary forces of nature from western Slovenia.

The common opinion perceives the traditions of 'kissing the *baba* on her buttocks' just as a 'fairytale' intended to frighten children. However, the presence of such a specific tradition all over Europe suggests the remnant of an initiation rite on first entering a place, a rite connected to an ancient European goddess governing the forces of nature.

Metoda Kokole

Euridice Giulia Caccinija – dva (?) izvoda partiture v ljubljanski stolnici okoli leta 1620

V Firencah je 20. decembra leta 1600 italijanski skladatelj Giulio Caccini, rojen v Rimu, datiral posvetilno pismo svojemu firenškemu prijatelju in zaščitniku grofu Giovanniju de Bardiju. Pismo je bilo nato natisnjeno kot uvod v njegovo glasbeno-dramatsko delo, *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo*, ki ga danes označujemo kot eno izmed prvih oper.¹ Glasbeno delo je v obliki partiture izdal firenški tiskar Giorgio Marescotti in tisk prav tako nosi letnico 1600. Delo je brez sprememb leta 1615 ponatisnil še beneški tiskar in glasbeni založnik Giacomo Vincenti.²

Caccinijeva *Evridika* velja za eno prvih opernih del v zgodovini svetovne glasbe, oziroma prvo natisnjeno in v celoti ohranjeno opero. Vsekakor je Giulio Caccini s svojim delom soustvarjal in na razne načine razširjal »drugega« način petja in glasbeni slog, ki je v naslednjih desetletjih – na primer

1 Diplomatski naslov dela se glasi: »L'EVRIDICE | COMPOSTA IN | MVSICA | In Stile Rappresentativo da | GIVLIO CACCINI | detto Romano | IN FIRENZE | APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI | M D C.« Ohranjenih je 12 izvirnih natisov, od tega 8 v Italiji, posamezni pa še na Dunaju, v Leipzigu ter dva v ZDA. Gl. *RISM – Einzeldrucke vor 1800*, 1. Rokopisni prepisi opere niso znani. Izvirnik Caccinijeve opere je tiskan v enem samem zvezku na papirju formata 23 x 34 cm; poleg naslovnice obsega dve strani posvetila grofu Giovanniju Bardiju in 52 oštevilčenih strani notnega dela v partituri. Za potrebe tega prispevka sem si ogledala dva izvoda firenškega prvotiska iz leta 1600 v beneški knjižnici Biblioteca Nazionale Marciana (Mus. 64 in Mus. 604). Znanih je tudi nekaj faksimilnih izdaj. Starejša, z uvodom Rodolfa Paolija je izšla v Bologni leta 1968 in še v dveh ponatisih, novejša, ki vključuje Caccinijevo partituro in Rinuccinijev libreto, pa leta 2000 v Firencah in ima uvod Piera Miolija. Kritično izdajo z realizacijo generalnega basa, je pripravil Angelo Coan in je izšla v Firencah leta 1980.

2 Ohranili so se le trije izvirniki tega ponatisa brez posvetilnega pisma in sicer v Parizu, v Oxfordu in v Rimu (Vatikan). Gl. *RISM – Einzeldrucke vor 1800*, 1. Za potrebe tega prispevka sem si ogledala mikrofilm izvirnika, ki ga hrani Christ Church Library v Oxfordu, Velika Britanija.

v Monteverdijevih³ in pozneje Cavallijevih⁴ delih – dozorel v novo glasbeno zvrst, ki jo danes posplošeno imenujemo opera.

Kljub temu, da je bila v okviru mednarodnih muzikoloških raziskav v zadnjih petih desetletjih prav najzgodnejša faza razvoja operne umetnosti, ki je neločljivo povezana s tradicijo klasičnih antičnih mitov, sorazmerno privlačna tema in je zato tudi precej dobro raziskana in znana, pa siceršnja zgodovina glasbene umetnosti v 17. stoletju, ki je še do začetka osemdesetih let 20. stoletja veljala za skoraj popolno belo liso v našem sicer bogatem glasbenozgodovinskem vedenju,⁵ vsaj na lokalnem nivoju še vedno med manj raziskanimi.

Prav zaradi močno povečanega mednarodnega zanimanja in veliko novih tiskanih razprav, analiz in tudi novih leksikografskih popisov, katalogov, sodobnih kritičnih izdaj, zvočnih posnetkov in ne nazadnje širših kulturnozgodovinskih razprav in dokumentarno zgodovinskih del pa je sedaj nekoliko lažje določneje strniti in dopolniti nekatera sicer že dolgo znana dejstva. Med ta sodi tudi naše vedenje o razširjenosti najzgodnejšega opernega repertoarja oziroma o njegovi prisotnosti na Slovenskem in razlogih zanj.

Še preden pa se posvetimo prisotnosti Caccinijeve *Evridike* na Slovenskem, naj opozorim na nekatera dejstva o obravnavanemu glasbenemu delu in glasbeni zvrsti »pripovedovanja s petjem«, kakršno so si predstavljali kot primerno za »oživljeno« antično tragedijo humanisti poznega 16. stoletja.

Caccinijeva *Evridika*, natisnjena leta 1600 v Firencah, je uglasbitev libreta, ki ga je po naročilu firenškega dvora napisal firenški pesnik in član slavne *Camerate* Ottavio Rinuccini. Besedilo je bilo predvideno za novo – v celoti uglasbeno – dramatsko delo za uprizoritev med slovesnostmi ob poroki nečakinje velikega vojvode Francesca I., Marije Medičejske, s francoskim kraljem Henrikom IV. v oktobru leta 1600 v Firencah. Uradno naročilo za uglasbitev je dobil sicer mlajši firenški dvorni skladatelj Jacopo Peri,⁶ saj je Caccini za isto slovesnost uradno skladal že glasbo h gledališki predstavi tipa intermedijev, *Il rapimento di Cefalo*, ki je bila sicer osrednji dogodek poročnih slavnosti, 9. oktobra 1600 v Palazzo degli Uffizi in sicer v dvorani za igre (*Sala della Commedia*). Peri je do oktobra 1600 v sodelovanju z Rinuccinijem celotni libreto uglasbil, a zataknilo se je pri izvedbi.

3 Claudio Monteverdi (1567–1643), avtor štirih večjih glasbeno-dramatskih del, med katerimi je bila še posebno odmevna prav njegova uglasbitev libreta *Orfeo* izpod peresa Alessandra Striggia, ki je bil uprizorjen leta 1607 v Mantovi.

4 Francesco Cavalli (1602–1676), utemeljitelj beneške opere in avtor 15 opernih del. Njegov pomen in vpliv se ponovno odkriva v zadnjih desetih letih.

5 To je ugotavljala vrsta muzikologov, ki so se v času razcveta gibanja za staro glasbo začeli ukvarjati z raziskavami tega obdobja. Tako na primer v uvodu v enega izmed zgodnejših »novih« pregledov glasbene zgodovine zgodnjega baroka tudi jasno zapiše urednik Curtis Price. Price, »Music, Style and Society«, 21.

6 Jacopo Peri (1561–1633) je bil skladatelj prvega glasbeno-dramatskega dela, ki ga lahko imenujemo opera. Leta 1597 je uglasbil libreto Ottavia Rinuccinija z mitološko vsebino, *Dafne*. Delo je nastalo v okviru prizadevanj firenških humanističnih krogov pod pokroviteljstvom Jacopa Corsija. Ohranjen je libreto, glasba pa je izgubljena.

Tako kot Peri je namreč celotno besedilo uglasbil tudi Giulio Caccini, verjetno iz tekmovalnih nagibov in ljubosumja do mlajšega in na dvoru bolj priljubljenega Perija. Ker je za uradno izvedbo 6. oktobra 1600 v Palazzo Pitti Peri nujno potreboval dobre pevce, ti pa so bili člani Caccinijeve družine, je bil prisiljen najeti tekmečeve sorodnike. Skladatelj in družinski oče Giulio Caccini pa je v zameno za dovoljenje zahteval, da njegova žena, hčerka in sin svoje vloge pojejo na njegovo in ne na Perijevo glasbo. Po sili razmer je moral Peri popustiti in tako so 6. oktobra v okviru Perijevega dela poslušali približno eno šestino Caccinijeve uglasbitve.

Spletke med glasbeniki so bile seveda za zunanji pomen in blišč tako pomembne dinastične poroke moteče in se jim je moral uradni kronist v svojem tiskanem poročilu, po volji velikega vojvode Francesca I., izogniti,⁷ lahko pa se razberejo iz ohranjene korespondence in rokopisnega osnutka ter poznejših komentarjev in popravkov, na primer, da »ne gre imenovati vseh teh glasbenikov«. ⁸ Zanimivo je tudi, da zgoraj omenjeni poročevalec Buonarroti v svojem opisu ne dela terminološke razlike med tem, kar danes imenujemo »intermedij« – Caccinijev *Il rapimento di Cefalo*, ki ga imenuje »opera recitata«, in Perijevo »opero«, ki jo imenuje »affettuosa favola«; oboje sta bili zanj v celoti komponirani »deli«, razlika je bila bolj v tem, da je intermedije plačal neposredno dvor, izvedbo *Evridike* pa je omogočil zasebnik, grof Jacopo Corsi, ki je pri izvedbi kot večji plemiški amater sam igral čembalo.⁹

Z glasbenega stališča je bila leta 1600 izvedena *Evridika*, ki je bila torej hibrid dveh glasbenih del. V pravi tekmi za formalno prvenstvo je nato Caccini svojo uglasbitev dejansko uspel objaviti nekaj mesecev preden je isti tiskar natisnil še Perijevo partituro, ki jo je spremljalo kar ponatisnjeno posvetilo libretista Rinuccinija, ki se obrača na slavljenko, Marijo Medičejsko. Prav na začetku zgodovine operne umetnosti moramo zato pravzaprav govoriti o treh *Evridikah*: Perijevi in Caccinijevi, ki sta bili obe natisnjeni, in skupni, kakršna je bila izvedena leta 1600.¹⁰ Kljub uspešni tekmi pri prvenstvu tiskane izdaje, je moral Giulio Caccini nato na izvedbo svoje celotne uglasbitve čakati kar dve leti.

To se je namreč zgodilo šele 5. decembra 1602. Iz dnevnika, ki ga je o medičejskih slavih pisal Cesare Tinghi izvemo, da se je predstava začela popoldne »a ore 24« in je trajala dve uri, prisotna pa je bila izbrana družba dam in gospodov, ki jih je glasba pod vodstvom Caccinija in v izvedbi njegovih pevcev prijetno razvedrila.¹¹ Delo je bilo uprizorjeno na čast kardinala Montalta

7 *Descrizione delle felicissime nozze [...] della Cristianissima Maesta di Madama Maria Medici, Regina di Francia e di Navarra* izpod peresa Michelangela Buonarrottija mlajšega, ki ga je natisnil isti Giorgio Marescotti leta 1600. O slovesnostih leta 1600 gl. tudi Solerti, *Musica, ballo e drammatica*, 23–26.

8 O tem podrobno: Carter, »Non occorre nominare tanti musici«, 89–104.

9 Carter, »Non occorre nominare tanti musici«, 94–97.

10 Gl. podrobno analizo libreta in uglasbitev v kontekstu alegorično-političnih pomenov mitološko osnovane vsebine: Harness, »Tre Euridici«.

11 Cesare Tinghi, *Diario delle feste medicee (1600–1637)*: »Et al di detto a ore 24, avendo S.A. fatto

in markiza Perettija v Palazzo Pitti. Caccini je Rinuccinijevo *Euridice* uglasbil predvsem iz tekmovalnih nagibov in brez naročila, zato verjetno nima političnih podtonov, ki so pri natančnem branju zaznavni v Perijevi. Caccini jeva Evridika verjetno manj ponazarja Marijo Medičejsko ali mesto Firenze in Orfej francoskega kralja ali celo firenškega velikega vojvodo Cosima I.,¹² in se bolj približuje pastoralni tradiciji, kar izžareva tudi spevnejša uglasbitev. Kljub temu pa je tudi v Caccinijevi uglasbitvi, pa čeprav je posvečena grofu Bardiju, in ne Mariji Medičejski, tako kot predvideva Rinuccinijev libreto, uvodoma ohranjen slavlilni uvod, kitični spev z ritornelom, ki ga poje Tragedija in ki v zadnjih treh kiticah neposredno slavi »Kraljico«.¹³

Libretist Ottavio Rinuccini je *Evridiko* napisal za zbor in enajst oz. dvanajst nastopajočih oseb.¹⁴ Obsega Prolog, strofično pesem Tragedije, in šest prizorov, v katerih nastopata Orfej in Evridika, nimfe (Dafne, Tirsi in Amin-ta) in pastirji (Arcetro), Venera ter prebivalci podzemlja: sence umrlih, brodar Haron ter Pluton in Proserpina. V Caccinijevi uglasbitvi sta peti in šesti prizor glasbeno združena v enega. Osnovno tematiko – mit o božanskem pevcu Orfeju, moči njegove glasbe in ljubezni do žene Evridike, je libretist povzel po nekaterih tedaj dobro znanih klasičnih virih, predvsem seveda Ovidijevih *Metamorfozah*, deloma pa tudi odlomka Vergilijevih *Georgik* in prikrito še iz nekaterih drugih Vergilijevih in Ovidijevih verzov.¹⁵ Vsaj Ovidijeve *Metamorfoze* – takrat tako rekoč priročnik za dražljive klasične mitološke zgodbe, polne čutnega eroticizma in čudežnih elementov s poudarjeno strastnostjo – so italijanski pa tudi drugi izobraženci humanističnih krogov v 16. stoletju seveda poznali tako v latinskih natisih kot tudi italijanskih in drugih prevo-

ordinare una pastorale per dare un poco di gusto con piacere a' suddetti signori, et avendo fatto invitare un bel numero di gentildonne, montorno su nella sala detta del sig. Don Antonio, et fu detta Comedia fatta et cantata in musica guidata da Giulio Caccini romano, musico di S.A.S., nominata la Euridice del sig.re Ottavio Rinuccini; et durò ore due con grandissimo gusto di S.A. et de' suddetti signori; et fatta questa ogniuno fu licenziato e andorno alle case loro.« Povzeto po: Testi, *Musica italiana*, 91; citirano v: Uberti, »Recitativo delle origini«. Gl. tudi Solerti, *Musica, ballo e drammatica*, 30.

12 Harness, »Tre Euridici« v podpoglavjih: »1. Introduction: the Three Eurydices« in »7. *L'Euridice* and its Political Implications«. Gl. tudi Carter, *Music in Late Renaissance*, 403–404 in Carter, »Jacopo Peri's *Euridice* (1600)«, 89–103. Glede Orfeja kot personifikacije Cosima I. je v Firencah obstajala že daljša tradicija. Ne nazadnje se je okoli leta 1540 dal sam portretirati kot Orfej. Gl. Simon, »Bronzino's Cosimo I«. Ne gre pa seveda pozabiti tudi na še starejše poskuse t. i. »orfičnega« petja v humanističnih krogih 15. stoletja. Gre za solistično petje ob spremljavi lire da braccio, kot ga je opisal na primer Marsilio Ficino in ga kot najprimernejše plemiškemu stanu za izobražene moške priporočila tudi Baldassare Castiglione v svojem *Dvorjanu* (1528).

13 »Vostro Regina sia cotanto alloro / qual forse anco non colse Atene, o Roma / fregio non vil su l'onorata chioma / fronda Febea fra due corone d'oro. | Tal per voi torno, e con sereno aspetto / ne' Reali Imenei, m'adorno anch'io / e su corde più liete il canto mio / tempro al nobile cor dolce diletto. | Mentre Senna Real prepara intanto / alto diadema, onde il bel crin si fregi, / e i manti, e seggi degl'antichi Regi / del Tracio Orfeo date l'orecchia al canto.«

14 Rinuccini, *Drammi per musica*, 27–65. Glede spodaj obravnavane uporabe virov in temeljito analizo Rinuccinijevega libreta gl. Sternfeld, »Orfeus, Ovid and Opera«, 172–202 (podobno tudi v Sternfeld, *Birth of Opera*, 1–30) in Bujić, »Figura Poetica Molto Vaga«, 29–64.

15 Bojan Bujić ugotavlja, da so nekateri elementi prevzeti na primer iz Vergilove *Eneide* (pastirjeva pripoved o spustu Venere, ki pripelje junaka pred vhod v podzemlje; 6.190–98). Bujić, »Figura Poetica Molto Vaga«, 38.

dih. In prav zgodba o pevcu Orfeju in moči njegove glasbe je bila v času iskanja nove »povednosti« glasbe in sle po poustvarjanju antične tragedije, ki naj bi bila v celoti glasbena, še posebno privlačna.¹⁶

Predvsem pa so za nastanek Rinuccinijevega libreta seveda pomembne tudi izdaje in predelave *Zgodbe o Orfeju*, kot jo je v dveh različicah napisal firenški humanist Angelo Poliziano v drugi polovici 15. stoletja; *La Favola di Orfeo* in *Orfeo, Tragedia*. Polizianov *Orfeo* je bil dokumentirano izveden leta 1480 ob večerji na dvoru Gonzagov v Mantovi in izvedba je bila péta v večjem deležu kot igrana. Prvič je bila *La favola di Orfeo* natinsnjena leta 1494 in do leta 1607, torej do najslavnejše zgodnje predelave, Striggiovega libreta za Monteverdijevo umetnino, je luč sveta zagledalo že okoli trideset ponatisov in tiskanih predelav.¹⁷

Vendar Rinuccinijevo besedilo, kot tudi številna poznejša operna besedila, ne sledi v celoti antičnemu mitu, temveč se nanj le deloma opira in ga po svoje preoblikuje, tako kot je narekovala politično-dinastična priložnost, za katero je bilo delo naročeno. Ker je bila *Evridika* namenjena poročnemu slavju, se ni smela končati tragično, z Orfejevo ponovno izgubo ljubljene Evridike, ali z njegovim lastnim krutim koncem, kar oboje vsebuje klasična mitološka zgodba ter tudi Polizianova zgodba. Rinuccini se zato zavestno odloči za spremenjen konec in se za svoj poseg v mit v posvetilu tudi na neki način opravičuje.¹⁸ Zgodba se tako zaključi srečno, z rešitvijo iz podzemlja in radostjo ob tem srečnem dogodku. Pet prizorov, na kakršne je Rinuccinijevo besedilo v svoji analizi logično razdelil Bojan Bujić, se pravzaprav nanašajo samo na prvi del mita, ki se neposredno navezuje na Evridiko in ima svoj vir v prvem delu zgodbe v Ovidijevih *Metamorfozah*¹⁹ ter odlomku iz Vergilijevih *Georgik*.²⁰ Zanimivo je tudi, da naslovni osebi, Evridiki, pripada le 27 vrstic besedila, medtem ko jih Orfej odpoje kar 159. Sicer pa je tudi res, da v zgodnejših virih *Evridika* do drugega povratka v podzemlje sploh ne govori.²¹

16 Gl. npr. Harris, »Significance of Ovid's *Metamorphoses*«, 12–20, še posebno 16–17. O priljubljenosti zgodbe o Orfeju v 17. stoletju kot tudi pozneje priča na desetine uglasbitev. Gl. na primer seznam 76 glasbenih del (intermediji, opere, baleti, itd.) v: Poduska, »Classical Myth in Music«, 246–52.

17 Sternfeld, »Orfeus, Ovid and Opera«, 192.

18 Iz posvetila: »Potrà parere ad alcuno, che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della favola d'Orfeo, ma così mi è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, avendo per mia giustificazione esempio di poeti greci, in altre favole, e il nostro Dante ardì di affermare essersi sommerso nella sua navigazione, tutto che Omero, e gl'altri poeti avessero cantato il contrario. Così parimente ho seguito l'autorità di Sofocle nel l'Aiace in far rivolgere la scena non potendosi rappresentar altrimenti le preghiere, e i lamenti d'Orfeo. Riconosca v. m. in queste mie ben che piccole fatiche l'umil devozione dell'animo verso di lei, e viva lungamente felice per ricever da iddio ogni giorno maggior grazie, e maggior favori. Rinuccinijev libretto je dostopen na: <http://www.librettidopera.it/zpdf/euridice.pdf>.

19 Ovidij, *Metamorfoze* 10.1–54.

20 Vergilij, *Georgike* 4.464–70. Celotna zgodba o Orfeju je povedana v verzih 454–529.

21 Tudi sicer komajda kaj reče. V *Metamorfozah* ob svoji »drugi« smrti le dahne »Zbogom« (»vale«, 10.62), v *Georgikah* pa je malo bolj zgovorna in toži: »Kakšna brezumna ljubezen je mene ubogo in tebe, Orfej, v takšno nesrečo pognala? Že zopet me kliče kruta usoda nazaj in oči, ki mi tonejo

Kratka vsebina opernega libreta, razdeljena na pet prizorov in z edinima izvirnima napotkoma glede scenografije (v ležečem tisku):

Prolog, ki nadomešča poznejše instrumentalne uvodne tokate oz. uverture: poosebljena Tragedija, nedvomno že v posvetilnem besedilu omenjena starogrška gledališča zvrst, poda tako rekoč glasbeno estetsko pojasnilo, kakšno bo sledeče glasbeno delo in kako bo v celoti učinkovalo. Tragedija namreč poje: »razbarvam žalostna obličja in obraze, [...] opevam v žalostnem in jokavem prizoru, [...] v srcih prebudim sladka čustva, [...] strune mojih najsrečnejših pesmi bodo dale plemenitemu srcu najslajši užitek.« To je kot bomo videli, nekak manifest nove glasbeno-dramatske glasbene zvrsti. V zadnjih treh kiticah pa omeni poročno priliko in Kraljico [Marijo Medičejsko].

Na trati rajajo nimfe in pastirji ter se vesele Evridikine poroke z Orfejem. Zbor rajajočih prekinjajo vesele pesmi posameznikov.

Na drugi trati Orfej vsej naravi vzhičeno poje o svoji sreči in tudi pastirji opevajo poroko. Veselje prekine sel, Dafne, s svojo pripovedjo o tem, kaj se je zgodilo Evridiki in kako je umrla. Orfej v bolečini toži nad krito usodo (uglasbeno kot »lamento«), sledi še zborovska žalostinka nimf in pastirjev. Še vedno na trati pastir Arcetro opisuje, kako je nato Orfej jokal na kraju, kjer je preminula njegova Evridika. Z neba se spusti Venera in Orfeja dvigne s tal, da ga odnese pred vrata podzemlja. *Tu zbor zapusti prizorišče in prizor se spremeni.*²²

Venera Orfeja pripelje do vrat podzemlja in ga spodbuja, naj s svojo pesmijo skuša omehčati srce tamkajšnjega vladarja. Orfej poje o svoji žalosti. Tako brodnik Haron kot tudi Proserpina prosita Plutona, naj prisluhne Orfejevi prošnji, da mu vrne Evridiko. Čeprav nerad, le ta pevcu nazadnje vrne so-progo in prizor zaključi petje zborov podzemnih senc in božanstev.

Na trati zaskrbljeni čakajo pastirji in nimfe. *Spremeni se prizor in vrne se ti-sti od prej.*²³

Potem se mednje vrne Orfej z Evridiko in zapoje pesem veselja, ki se zaključí s splošnim rajanjem in zborom vseh nastopajočih.

Rinuccini je za oblikovanje dramske zgradbe izkoristil predvsem dva trenutka iz klasične zgodbe, Orfejev tragični patos ob izgubi Evridike, kar je odlična predloga za čustveno poudarjeni glasbeni *lamento*, in Orfejev strastni obup, ki ga izliva v svojo pesem pred božanstvoma podzemlja. Po mnenju Bojana Bujića kaže Rinuccinijev libreto dobro premišljen literarni načrt in poznavanje tako antičnih kot tudi poznejših humanističnih virov za obravnavano tematiko. Drama ima svojo notranjo simetrijo, katere vrh je Orfejev spev v podzemlju, ki mu omogoči vrnitev Evridike.²⁴

v solzah, smrtni mi spanec zapira. Pozdravljen! Zavita v temino črne noči spet odhajam, zaman iztegujem, moj dragi, k tebi brezmočne roke, ah, nisem, nisem več tvoja!» (Prev. Fr. Bradač.).

22 Po vrstici 397: »Qui il Coro parte, e la scena si Tramutà«.

23 Po vrstici 583: »Si rivolge la scena, e torna come prima.«

24 Bujić, »Figura Poetica Molto Vaga«, 45.

Preden pa se še malo posvetimo Caccinijevi glasbi, je morda potrebnih nekaj osnovnih pojasnil o samem skladatelju Giuliju Cacciniju (Rim, 1551 – Firence, 1618), ki je bil tudi večš instrumentalist, pevec in učitelj. V zgodovino glasbene umetnosti se je zapisal predvsem kot eden od dokončnih utemeljiteljev posvetne monodije in t. i. »stile rappresentativo«, iz katerega so izrasle prve opere.²⁵

Po glasbenih začetkih v Rimu je leta 1565 nadaljeval svojo poklicno pot v Firencah, kjer je debitiral kot pevec v intermedijih, prirejenih na čast poroke firenškega velikega vojvode Francesca de Medici in Johane Avstrijske. V Firencah je bil vsaj v letih 1568 in 1569 glasbeni učenec skladatelja, pevca in igralca, Neapeljčana Scipiona della Palla, za katerega se zdi, da je bistveno vplival na glasbeni razvoj in nagnjenja svojega učenca. Palla je namreč v okviru neapeljskih dvornih in akademskih glasbeno-dramatskih predstav tipa komedija spoznal v praksi že sredi 15. stoletja priljubljen način solističnega petja s spremljavo glasbila, kar je v neapeljsko akademsko glasbeno zabavo prešlo iz ljudske tradicije. Po neapeljskem vzoru se je Caccini verjetno navdušil tudi za okrašeno petje (»il canto di gorgia«), kar je pozneje zapisal v svojih didaktičnih glasbenih tiskih.

Ne nazadnje pa so tudi v samih Firencah akademski krogi po ljudski tradiciji vpeljevali solistično petje ob samo-spremljavi na lutnjo; med najbolj znanimi skladatelji pa je bil član *camerate* Vincenzo Galilei. V sedemdesetih in osemdesetih letih 16. stoletja je bil med najdejavnějšími člani slavne firenške Camerate, ki jo je vodil grof Giovanni Bardi. Temu je po sporih in spletkah v Firencah Caccini leta 1592 sledil v Rim. V Firence se je vrnil šele leta 1600, da bi izpolnil dvorno naročilo za glasbo intermedija *Il rapimento di Cefalo* za že omenjene poročne slovesnosti. Tam je, kot je povedano že zgoraj, uglasbil celotno Rinuccinijevo besedilo *Evridike* in delo tudi izdal. Na samo izvedbo pa je moral nato, kot že rečeno, čakati skoraj dve leti.

Pomembnejše pa se zdi, da je leta 1602 izšel tudi prvi od dveh zvezkov posvetnih monodičnih skladb *Le nuove musiche* z obsežnim teoretičnim uvodom, ki vsebuje tudi navodila za ustržno izvajanje natančno opisanih okrasov. Drugi del tega dela je izšel leta 1614 z naslovom *Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. Leto pozneje je beneški tiskar Giacomo Vincenti izdal ponatis tega dela in hkrati tudi ponatis *Evridike*, verjetno kot primer za improviziranje po v svojem priročniku razloženi pevski praksi.²⁶

Caccinijeva *Evridika* je izšla v obliki partiture za glas in *basso continuo* oz. deloma s partituro za štiri- in petglasne zbore. V partituri so eden pod drugim zapisani vsi sodelujoči glasovi in posamezni glasovi niso več natisnjeni v ločenih zvezkih za vsak glas, načinu ki se je v glasbenem tisku sicer obdržal vse do 18. stoletja. Tak je denimo primer prve replike štiriglasnega

25 Splošno o Giuliju Cacciniju gl. Carter in Hitchcock, »Giulio Romolo Caccini«, 769–75; in Hill, »Caccini, Giulio«, 1531–35.

26 Gl. literaturo na koncu prispevka in tudi pojasnila spodaj.

zboru, ki neposredno sledi dialogu med pastirjem in nimfo. Izvirna Caccinijeva partitura ne vsebuje izpisanega okrasja, ki so ga po skladateljevih besedah izvajali pevci sami. Pri zborih ni povsem jasno, ali so harmonske dele izvajali zborovsko ali solistično, raziskovalci Caccinijevega opusa pa menijo, da v zborih ni sodelovalo več kot osem do deset pevcev. V tisku se prav tako ne omenjajo glasbila, ki bi izvajala inštrumentalni basovski glas. Glede na takratno prakso pa so bila to lahko čembalo, klavikord, pa kitarone, razne lutnje, harfa, teorba ipd.; nekatere od teh v svoji partituri poimensko omenja Jacopo Peri.

Uglasbitev Giulia Caccinija velja za manj angažirano in pastoralno spevnejšo od Perijeve. Večje število njegovih solističnih točk vsebuje bogatejšo izpisano okrasje (kot ga je sočasno kodificiral v primerih zbirke *Le nuove musiche*) in so zato bolj virtuozne. V posvetilnem pismu na več mestih spregovori o svojem glasbeno-estetskem programu. Razloži na primer, kako doseči, da se z glasbo »dobro« izrazi besede. Peti je treba s posebno »sprezzatura«, to je s prijetno in čutno, plemenito in predvsem naravno pevsko držo (»con grazia«), kar bi bil najboljši pevski približek naravnemu in jasnemu govoru.²⁷

Caccini tam govori tudi o tem, kako je delo pravzaprav rezultat razprav, potekajočih v okviru firenških akademskih krogov, kako oživiti antično dramo, za katero so verjeli, da je bila v celoti peta.²⁸ O tem je že leta 1590, pred Caccinijem, v svojem teoretskem delu, naslovljenem prav na Giulia Caccinija, pisal tudi grof Giovanni Bardi.²⁹ Caccini je priporočani način glasbene pripovedi, ki so ga poimenovali »stile rappresentativo«, samo prenesel v svoje glasbeno delo. V njem dejansko pripoveduje s petjem (»recitar cantando«) z dolgimi melodičnimi frazami, ki so oplemenitene s »sprezzatura«. Bistveno je, da pevec besedilo jasno izgovarja in vsebino čustveno interpretira, izraža »afekt« vsebine besedila, situacije itd. To pa doseže z raznimi glasbenimi sredstvi, kot so dinamična, ritmična, in tudi z okraševanjem, kromatiko in podobnim.³⁰ Zborovske točke so bile ob izvedbi skoraj zagotovo pospremljene s plesom, ki se prilega vsebini pastoralnih prizorov s petjem pastirjev in nimf.

Najzgodnejši stik Ljubljane – tedaj glavnega mesta vojvodine Kranjske, ene od habsburških dednih dežel Notranje Avstrije z upravnim središčem v Gradcu – z operno umetnostjo lahko postavimo že v drugo ali tretje desetle-

27 Iz posvetila: »Nella qual maniera di canto, ho io usata una certa sprezzatura, che io ho stimato, che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella [...] non havendo mai nelle mie musiche usato altr'arte che l'imitazione de sentimenti delle parole, toccando quelle corde, più, e meno affettuose, le quali ho giudicato più convenirsi per quella grazia che si ricerca per un ben cantare.« O *sprezzaturi* spregovori tudi v uvodu v ponatis zbirke *Le nuove musiche* leta 1614. Gl. tudi Uberti, »Recitativo delle origini: Cavalieri, Peri e Caccini«.

28 Iz posvetila: »E questa è quella maniera altresì la quale ne gli anni, che fioriva la Camerata sua in Firenze, discorrendo ella insieme con molti altri nobili virtuosi, essere stata usata dagli antichi Greci nel rappresentare le loro Tragedie, & altre favole adoperando il canto.«

29 Giovanni de' Bardi, *Discorso sopra la musica*. Gre za pismo, ki ga je naslovil na Caccinija okoli leta 1580. Ohranilo se je v Donijevi *Lyri Barberini* iz leta 1763. Gl. Strunk, *Source readings*, 100–11.

30 To prakso je Caccini ponazoril v obeh zvezkih *Le nuove musiche* iz leta 1601 in 1614 in ponatisih.

tje 17. stoletja. Fenomen te sorazmerno zelo zgodnje recepcije pa je za kakršno koli razumno interpretacijo nujno treba opazovati kot del spleta širših okoliščin v okviru družbenopolitične celote notranjeavstrijskih dežel.

V slavnem in stalno navajanem inventarju muzikalij, katerega osrednji del sta po naročilu knezoškofa Tomaža Hrena leta 1620 popisala ljubljanski kanonik Gašper Bertonja in vikar Baltazar Wurzer, pozneje pa so ga do nekako 1628 še dopolnjevali, je kar na dveh mestih jasno zabeležena tudi Caccinijeva *Euridice*.³¹ V prvotnem popisu, ki je bil zaključen 16. oktobra 1620, je označena s pripombo »in folio«, kar pomeni da je na velikem formatu, kar povsem ustreza fizični obliki obeh izvirnih tiskov; tako prvotiska iz leta 1600 kot tudi ponatisa iz leta 1615.³² Ob poznejši prvi reviziji stolnega fonda operne partiture očitno niso več našli, zato je pregledovalec zabeležil, da gradivo manjka, s pripombo »desunt«. Opomba »desunt« (manjkajo) bi sicer morala pomeniti, da je manjkalo več stvari, npr. posamezni prepisi partov, kar pa je glede na prvotni pravilni vpis manj verjetno in je verjetno šlo le za pregledovalčevo nepoznavanje novega tipa glasbenih tiskov zgodnjebaročne monodije v obliki partiture.

Drugič je opera *Euridice* zabeležena v poznejših pripisih, s pripombo »liber solus«.³³ Tokrat je tretji popisovalec očitno ponovno ugotovil, da izvirni tisk v zbirki je in ga je ponovno popisal, spet pravilno z oznako, da gre samo za en zvezek. Manj verjetno se zdi, da bi bila v Ljubljani dejansko dva izvoda. V prepisu Janeza Höflerja iz leta 1978 je opera prvič zabeležena pod zaporedno številko 80, drugič pa 179.³⁴

V slovenski muzikološki literaturi je splošno sprejeta interpretacija, da v stolnici verjetno niso hranili dveh izvodov – če ni šlo seveda za enega, ki se je izgubil in pozneje spet našel – samo za arhiv, temveč so ga ali ju tudi uporabili.³⁵ Neizpodbitno je namreč dejstvo, da je bilo v Ljubljani v drugem desetletju 17. stoletja dovolj glasbenikov za izvedbo Caccinijeve *Euridice*. Ljubljanska stolnica je v svojem fondu dejansko imela dovolj preprost izvod, ki bi ga morda celo z manjšim ansamblom in manj izurjenimi pevci lahko izvedli tako glasbeniki stolne kapele kot tudi jezuitski seminaristi, za katere vemo, da so v okviru svojih šolskih dejavnosti redno uprizarjali tudi igre z glasbeno spremljavo, predvsem z uvodno glasbo, s petimi zbori ter z »vsem bliščem

31 Prepis celotnega inventarja, na katerega je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja prvi opozoril Dragotin Cvetko, je skupaj z identifikacijami večine navedenih glasbenih del leta 1978 objavil Janez Höfler. Gl. Höfler, *Glasbena umetnost*, 36–41 (transkripcija izvirnika: 134–57). Izvirnik je založen in ga trenutno ni mogoče preveriti, je pa v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice dostopna fotografska kopija izvirnika.

32 »Euridice Giulii Cazini in folio (desunt)«. Gl. kopijo izvirnika (Glasbena zbirka NUK) in Höfler, *Glasbena umetnost*, 140.

33 »L'euridice composta Julii Caccini liber solus«. Gl. kopijo izvirnika (Glasbena zbirka NUK) in Höfler, *Glasbena umetnost*, 146.

34 Gl. opombi 32 in 33, zgoraj.

35 Dvom o dejanski uprizoritvi sta v preteklosti izražala le Stanko Škerlj in Janez Höfler. Gl. Škerlj, *Italijansko gledališče*, 70–72; Höfler, *Tokovi*, 73–75; Höfler, *Glasbena umetnost*, 125–26.

takratnega italijanskega gledališča». ³⁶ Poleg tega je bila knezoškofu Tomažu Hrenu, če bi se tako odločil, na razpolago tudi glasbena kapela njegove gornjegrajske rezidence, najeti pa se je dalo tudi ljubljanske mestne in deželne glasbenike.

Za scensko uprizoritev, ki bi sicer zahtevala seveda še precej več kot samo glasbenike izvajalce, v Ljubljani oz. na Kranjskem manjka predvsem dober razlog oz. ustrezno okolje, saj Ljubljana ni imela niti posvetnega dvora niti kake literarne akademije, za katere je znano, da so prispevale k razvoju, rojstvu in uprizoritvam prvih oper. Celo v Gradcu, kjer je v okviru nadvojvodskega posvetnega dvora delovala kapela z izkušenimi italijanskimi glasbeniki in so poznorenesančne glasbeno-dramatske zvrsti dobro poznali, opere v Hrenovem času niso dokumentirano izvajali, čeprav so za kaj takega imeli dobre razmere in tehnične možnosti.

Je pa dejstvo, da so bili z zgodnejšo glasbeno-dramatsko zvrstjo intermedijev na graškem dvoru dovolj dobro seznanjeni. Intermedije, ki so bili sicer priljubljeni predvsem v firenških krogih zadnjih desetletij 16. stoletja, so zaradi neposrednih dinastičnih vezi s firenškim dvorom poznali tako nekateri dvorjani kot predvsem člani glasbene kapele Ferdinandovega nadvojvodskega dvora v Gradcu. ³⁷ Sam nadvojvoda Ferdinand je firenške glasbeno-dramatske zvrsti osebno spoznal že vsaj leta 1598, ko je na poti iz Rima obiskal tudi medičejski dvor, kjer je sklepal dinastično povezavo svoje sestre s Cosimom. Ob tem obisku so ga tam namreč počastili z izvedbo »komedije oz. pastoralne drame« *Il Guoco della Cieca*, s plesom in glasbo, ki sta ju prispevala Laura Guidiccioni in Emilio de' Cavalieri. ³⁸ Še pred njim pa je tudi njegov oče Karel, ki se je v imenu svojega brata cesarja Maksimilijana mudil v Firencah na obisku pri svoji sestri Johannni, vladarjevi ženi, že leta 1568 tam doživel tradicionalno maškerado, v okviru katere so izvajali tudi neko komedijo, med katero so bili tudi glasbeni intermediji. ³⁹

Za recepcijo naj sodobnejših glasbeno-dramatskih zvrsti na graškem dvoru v zgodnjem 17. stoletju pa je pomembna predvsem od leta 1608 še okrepjena dinastična povezava. Takrat se je namreč Karlova hčerka oz. sestra nadvojvode Ferdinanda poročila z bodočim firenškim velikim vojvodom Cosimom II. Zanimiv je podatek, da je nevesta Marija Magdalena že pred odhodom v Firence v predpustnem času leta 1608 svojemu bratu Ferdinandu pisala o zanimivi plesni prireditvi v Gradcu. Dvorni plesni mojster Ambrosio Bontempo je namreč pripravil vsakovrstne plesne, med katerimi se

³⁶ To je ugotavljal že Radics konec 19. stoletja: Radics, *Frau Musica*, 20. Avtor dodaja, da je deželni glavar jezuitskim seminaristom izrecno dovolil, da v Tivolskem dvorcu izvajajo tudi plesne in satirične glasbene točke, morda tudi v smislu poznorenesančnih intermedijev. Za obdobje od leta 1606 do 1638 Janez Ludvik Schönleben poroča o kar 40 predstavah pri jezuitih v Ljubljani. Gl. tudi Kumbatovič, »Barockkultur Mitteleuropas«, 254.

³⁷ Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, 40.

³⁸ Gl. Antonicek, *Italianische Musikerlebnisse Ferdinands II.* 1598, 108–109.

³⁹ Loserth, »Reise Erzherzog Karls II.«, 162–66 in 194–95.

zdi, da je bila tudi kakšna točka, ki je vsaj spominjala na del zgodnje opere ali intermedija.⁴⁰

Za poročne slovesnosti v Firencah pa je bil pripravljen še poseben projekt glasbenih intermedijev *Il giudizio di Paride*, za katere je glasbo skladal prav Giulio Caccini.⁴¹ Ob tej priložnosti so v Firencah načrtovali izvedbo cele vrste del, katerih besedila so izšla v priložnostnem tisku.⁴² Ker je bil torej skladatelj tudi graškemu dvoru od tedaj neposredno znan, bi bilo razumljivo, da bi se partitura opere *Euridice* okoli leta 1608 znašla v graški kapeli, od koder pa bi hipotetično skupaj z nekaterimi drugimi glasbenimi deli – po selitvi dvora novoizvoljenega cesarja Ferdinanda II. leta 1619 na Dunaj – lahko prešla v fond ljubljanske stolnice.

Knezoškof Hren je imel namreč na dvoru visoko funkcijo,⁴³ ki bi mu kot velikemu ljubitelju glasbe verjetno omogočala, da si v času razpusta za svoji ljubljansko in gornjegrajsko kapelo vzame kaj gradiva, katerega del je dobil v dar že v prejšnjih letih.⁴⁴ To bi razložilo marsikateri vpis in na splošno izjemno velik obseg fonda muzikalij v Ljubljani leta 1620, ki je poleg *Euridice* vseboval še nekatera druga dela zgodnjega posvetnega monodičnega sloga oz. prvih poskusov glasbeno-dramatskih uglasbitev, ki so neposredno povezani z graško kapelo; npr. zbirko, katere neposredni zgled so bile prav monodične skladbe iz Caccineve zbirke *Le nuove musiche*, leta 1613 v Benetkah tiskano zbirko *Musiche a una, doi e tre voci* Bartolomea Mutisa⁴⁵ ali pa zbirka Francesca Stivorija *Madrigali et Canzoni a otto voci: Libro terzo de suoi concerti*, ki jo je skladatelj objavil v svojem graškem obdobju leta 1603 in jo posvetil visokemu nadvojvodovemu dvorjanu, konjušniku Stefanu della Roveru.⁴⁶ Zbirka poleg dialogov za dva zboru vsebuje tudi nekaj madrigalov na Rinuccinijeva besedila, ki jih je prvi uglasbil Giulio Caccini in jih objavil v svoji že imenovani zbirki *Le nuove musiche*. Zanimivo je tudi nepopolno ohranjeno delo *Musica Austriaca*, leta 1605 posvečeno Ferdinandovi soprogi, nadvojvodinji Mariji, katere večji del so skladbe za intermedije, ki so spremljali neko pasto-

40 Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, 48–8 in 60–61.

41 Carter in Hitchcock, »Giulio Romolo Caccini«, 770–71; Hill, »Caccini«, 1533. Ob tej priložnosti so v Firencah načrtovali izvedbo vrste del, katerih besedila so izšla v priložnostnem tisku Camilla Rinuccinija *Descrizione delle feste nelle reali nozze* [...], ki ga je natisnil leta 1608 firenški tiskar Giunti. O poročnih slovesnostih leta 1608 v Firencah gl. predvsem Carter, »Florentine Wedding of 1608«, a tudi Wessely, »Werden der barocken Musikkultur«, 282, in Solerti, *Musica, ballo e drammatica*, 40–41.

42 Gl. opombo zgoraj.

43 Andritsch, »Landersfürstliche Berater am Grazer Hof (1564–1619)«, 86 in 91.

44 Gl. npr. Kokole, »Zgodnja duhovna monodija«, 28–31.

45 Zbirka je v inventarju, zanimivo, navedena neposredno pred Caccinijevo *Euridice*. Gl. Höfler, *Glasbena umetnost*, 146–47 (št. 178). Glede Mutisa gl. tudi Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, 185–86.

46 V ljubljanskem inventarju: »Madrigalia Francisci Stivorii a 8 Vo[cum]«. Gl. Höfler, *Glasbena umetnost*, 138–39 (št. 61, ki jo je možno razrešiti kot *Madrigali et dialoghi a 6* iz leta 1589 ali pa *Madrigali et canzoni a 8* iz 1603). O Stivoriju, ki je bil v letih 1602–1605 tretji graški dvorni organist, gl. tudi Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, 213–15; Einstein, »Italienische Musik und italienische Musiker an Kaiserhof«, 45–48.

ralno dramo.⁴⁷ Vsi ti drobci nakazujejo, da so bili na graškem dvoru povsem na tekočem z najsodobnejšimi glasbeno-dramatskimi zvrstmi in bi torej zgodnja opera ne presenečala.

Kljub zapeljivosti druge hipoteze, namreč misli, da so eno izmed prvih oper v svetovni glasbeni zgodovini že v prvih desetletjih 17. stoletja izvajali tudi pri nas, pa se ta resnično zdi manj verjetna. Dejstvo je namreč, da je bila Caccinijeva opera zanesljivo uprizorjena samo enkrat, skoraj dve leti po natisu partiture in v primerjavi z uspešnejšo Perijevo uglasbitvijo ni doživela nobene dokumentirane ponovitve. Partituro je beneški tiskar Giacomo Vincenti sicer leta 1615 ponatisnil, a je to verjetno naredil zato, da bi pevci imeli na voljo dodatno ilustrativno gradivo, napisano v »stile rappresentativo«, kot ga podrobno opisuje v hkrati tiskanem ponatisu Caccinijeve izjemno uspešne didaktične zbirke *Le nuove musiche*.

Morda je v tem smislu – kot ilustrativni primer novega stila – razumeti tudi izvod ali izvoda, zabeležena v našem inventarju. Vincentijev ponatis Caccinijeve *Euridice* je bil na tržišču še celo leta 1635 in bi ga tako knezoškof Hren ali njegov zastopnik v prvem ali celo drugem desetletju 17. stoletja pri založniku dejansko brez težav lahko nabavil.⁴⁸ Hrenovi nakupi muzikalij v Benetkah pa so dovolj zanesljivo dokumentirani.⁴⁹

Zaradi pomanjkanja več primarnih virov pa mora kakršna koli dejanska uprizoritev Caccinijeve *Evridike* v Ljubljani oziroma vsaka interpretacija o prisotnosti njene partiture okoli leta 1620 v arhivu ljubljanske stolnice ostati zgolj hipoteza in bi bilo prav, da se kot taka do odkritja kakenga pristnega dokaza v sekundarni muzikološki literaturi tudi obravnava.⁵⁰

BIBLIOGRAFIJA

- Andritsch, Johann. »Landersfürstliche Berater am Grazer Hof (1564–1619).« V: Alexander Novotny in Berthold Sutter, ur., *Innerösterreich 1564–1619*, 73–118. Graz: Steiermärkische Landesregierung, 1968.
- Antonicek, Theophil. *Italianische Musikerlebnisse Ferdinands II.* 1598. Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 18. Dunaj: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1967.

47 Gl. tudi Federhofer, »Monodie und musica reservata«.

48 »Euridice di Giulio Romano« je zabeležena v Vincentijevih prodajnih katalogih iz let 1621 in 1635 v razdelku »Musiche per cantar, e sonar nel chitarron, tiorba, arpicordo, e altro simile strumento«. Gl. *Indice di tutte le opere*, 151 (izvirna str. 21, št. 571, kot prvi vpis v tej kategoriji) in 155 (pod izvirno št. 45). Zanimivo je, da oba navedena kataloga navajata tudi Perijevo *Euridice* (»Euridice di Iacopo Peri ditto Zazzarino«). Zbirka *Le nuove musiche* v katalogu ni zabeležena, kar zaradi velike priljubljenosti ne preseneča, in je bila leta 1621 zanesljivo že razprodana.

49 Iz ohranjenih dokumentov je razvidno, da je Hren dejansko veliko notnega gradiva tudi kupoval prek raznih posrednikov, pretežno Benečanov. Zabeležen je npr. večji nakup muzikalij v Benetkah za leto 1611 (to je bilo seveda še pred Vincentijevim ponatisom *Euridice*; prim. op. 14). Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena*, 276.

50 Glede raznih interpretacij in tudi zmoti, ki so se doslej pojavljale v slovenski muzikološki literaturi glede izvedbe Caccinijeve *Euridice* gl. Kokole, »Najzgodnejše opere na Slovenskem«, 230–31.

- Bujić, Bojan. »'Figura Poetica Molto Vaga': Structure and Meaning in Rinuccini's *Euridice*«. *Early Music History* 10 (1991): 29–64.
- Caccini, Giulio. *L'Euridice, composta in musica in stile rappresentativo. Firenze 1600*. Archivum Musicum. Musica Drammatica 5. Firenze: S.P.E.S., 2000.
- . *Le nuove musiche*. Firenze: I Marescotti, 1601.
- . *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo*. Biblioteca musica bononiensis IV, št. 3. Bologna: Forni Editore, 1968.
- . *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo*. Ur. Angelo Coan. Firenze: Edizioni musicali OTOS, 1980.
- . *Nuove Musiche e Nuova Maniera di scriverle, con due arie particolari per Tenore che ricerchi le corde del Basso, nelle quali si dimostra che da tal Maniera di scrivere con pa pratica di essa si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'Arte senza necessità del Canto dell'Autore; adornate di Passagi, Trilli, Gruppi e nuovi affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo*. Firenze: Pignoni, 1614.
- Carter, Tim, in H. Wiley Hitchcock. »Giulio Romolo Caccini.« V: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4: 769–75. London [...]: Macmillan, 2001.
- Carter, Tim. »A Florentine Wedding of 1608.« *Acta musicologica* 55 (1983): 89–107.
- . »Jacopo Peri's *Euridice* (1600): A Contextual Study.« *The Music Review* 43 (1982): 89–103.
- . »Non occorre nominare tanti musici: Private Patronage and Public Ceremony in Late Sixteenth-Century Florence.« *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance* 4 (1991): 89–104.
- . *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*. London: B.T. Batsford, 1992.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Zv. 1. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958.
- Einstein, Alfred. »Italienische Musik und italienische Musiker an Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz.« *Studien zur Musikwissenschaft* 21 (1934): 3–52.
- Federhofer, Hellmut. »Monodie und musica reservata.« V: Walter Vetter, ur., *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1957*, 30–36. Leipzig: Peters, 1958.
- . *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*. Mainz: Schott, 1967.
- Hanning, Barbara R. »Euridice (ii).« V: *The New Grove Dictionary of Opera* 2: 86–87. London: Macmillan, 1992.
- Harness, Kelley. »Le tre Euridici: Characterisation and Allegory in the *Euridici* of Peri and Caccini.« *Journal of the Seventeenth-Century Music* 9 (2003). <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v9/no1/Harness.html> (obiskano 23. 3. 2012).
- Harris, Simon. »The Significance of Ovid's *Metamorphoses* in early seventeenth-century Opera.« *The Music Review* 48, št. 1 (1988): 12–20.
- Hill, John Walter. »Caccini, Giulio.« V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, 3:1531–1535. Kassel [...]: Bärenreiter, 2000.
- Höfler, Janez. *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978.
- . *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970.
- Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della pigna di Alessandro VINCENTI (Venezia 1621)*, V: Oscar Mischiatti, *Indici, catalogi e avvisi degli editori e librai italiani dal 1591 al 1798*. Studi e testi per la storia della musica 2. Firenze:

- Olschki, 1984.
- Kokole, Metoda. »Najzgodnejše opere na Slovenskem: od Euridice (?) do začetka delovanja stanovskega gledališča.« V: Primož Kuret, ur., *Stoletja glasbe na Slovenskem*, 223–47. Ljubljana: Festival, 2006.
- . »Zgodnja duhovna monodija v notranjeavstrijskih deželah in prispevek Isaaca Poscha.« V: Nataša Cigoj Krstulović et al., ur., *Muzikološke razprave: In memoriam Danilo Pokorn*, 27–44. Ljubljana: Muzikološki inštitut, ZRC SAZU, 2004.
- Kumbatovič, Filip Kalan. »Die Barockkultur Mitteleuropas und die Ursprünge des slovenischen Theaters.« *Maske und Kothurn* 7 (1961): 248–73.
- Lavrič, Ana. *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti*. Zv. 2. Ljubljana: SAZU, 1988.
- Loserth, Johann. »Die Reise Erzherzog Karls II. Nach Spanien (1568–1569).« *Mittheilungen des Historischen Vereinse für Steiermark* 54 (1896): 130–204.
- Poduska, Donald M. »Classical Myth in Music.« *The Classical World* 92, št. 2 (1999): 195–276.
- Price, Curtis. »Music, Style and Society.« V: Curtis Price, ur., *The Early Baroque Era: From the Late 16th Century to the 1660s*, 1–22. Basingstoke: Macmillan, 1993.
- Radics, Peter von. *Frau Musica in Krain. Kulturgeschichtliche Skizze: Festgabe zur Feier des 175; Gedenktages der Gründung der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*. Laibach: Ig. V. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1877.
- Rinuccini, Ottavio. *Drammi per musica: Dafne – Euridice – Arianna*. Ur. in uvod napisal Andrea della Corte. Torino: UTET, 1926.
- RISM – Einzeldrucke vor 1800 (A/I), 2. Ur. Karlheinz Schlager. Kassel [...]: Bärenreiter, 1972.
- Simon, Robert B. »Bronzino's Cosimo I de Medici as Orpheus.« *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 82, št. 348 (1985): 16–27.
- Solerti, Angelo. *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637: Notizie tratte da un diario, con appendice di testi inediti e rari*. Firenze: R. Bemporad & Figli, 1905.
- Sternfeld, Frederick W. »Orfeo, Ovid and Opera.« *Journal of the Royal Musical Association* 113, št. 2 (1988): 172–202.
- . *The Birth of Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Strunk, Oliver. *Source Readings in Music History*. Zv. 2, *The Renaissance*. London in Boston: Faber and Faber, 1981.
- Škerlj, Stanko. *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Dela 26. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973.
- Uberti, Mauro. »Il recitativo delle origini: Cavalieri, Peri e Caccini.« (1998). <http://www.maurouberti.it/tours98/tours98.html> (obiskano 23. 3. 2012).
- Wessely, Othmar. »Das Werden der barocken Musikkultur.« V: Rudolf Flotzinger in Gernot Gruber, ur., *Musikgeschichte Österreichs*, 1: 263–98. Dunaj [...]: Böhlau Verlag, 1995.

EURIDICE BY GIULIO CACCINI: TWO (?) COPIES OF THE ORIGINAL SCORE HELD IN THE CATHEDRAL OF LJUBLJANA AROUND 1620

Summary

L'Euridice, composta in musica in stile rappresentativo by Giulio Caccini (1551–1618) is considered the first fully preserved and printed opera in music history. It was composed in 1600 to the libretto by Ottavio Rinuccini, itself commissioned for the wedding celebrations of Maria de Medici and her spouse, the French king Henry IV. The score was printed in 1600 in Florence and dedicated to Count Giovanni Bardi; in 1615 it was reprinted in Venice, but without the dedication. In fact, Caccini had not been commissioned to write the music for that occasion: in 1600 the official composer of the opera *Euridice* had been Jacopo Peri, whose version, with approximately one sixth of Caccini's music – the parts sung by Caccini's family members, including Euridice's part – was performed in Florence on 6 October 1600. At this hybrid performance, parts of Giulio Caccini's opera were heard for the first time. The only known full staging of Caccini's opera took place on 5 December 1602 at Palazzo Pitti in Florence to honour Cardinal Montalto. It entertained the noble public for two hours. Considering the simplicity and shortness of the extant score, the performance cannot have been a simple one: it would have included repetitions, dances, and other unwritten additions.

In the tradition of humanist Florentine circles, Ottavio Rinuccini's libretto follows one of the most famous classical myths – the story of the divine singer Orpheus, which was particularly appropriate for a first attempt to resurrect the classical tragedy, believed to have been entirely sung. Yet Rinuccini was inspired not only by Ovid's and Virgil's narratives of the myth but also by Angelo Poliziano's *Favola di Orfeo* and some other, earlier Renaissance sources. The story itself was partly changed and adapted to the occasion of an important state marriage, a common practice in later operatic texts as well. It tells only the first part of the myth, centred on the tragic loss of Eurydice and on Orpheus' despair: on his 'magic' song that makes the underworld deities return his beloved to life. Omitting Eurydice's second death, the opera has her and her Orpheus return to the meadow, where it ends with a happy chorus of nymphs and shepherds.

Caccini's *Euridice* did not have a wide dissemination in the early 17th century, but somehow the score (published in a single volume, as a score for a single voice and instrumental bass with some four- and five-part choruses) found its way into the music collection of the Cathedral of Ljubljana, where it was first recorded in 1620 as »Euridice Giulii Cazini in folio«. Another hand added »desunt«, meaning that the second review had found it missing. At the next review, however, a third hand added new information, »L'Euridice com-

posta Julii Caccini liber solus«, probably referring to the same copy – now found – rather than to a second copy. Unfortunately neither of the music items listed in the above-mentioned inventory survives, so these two short notes are the only testimony to an early presence of Giulio Caccini's *Euridice* in Ljubljana. The article discusses some possible theories on why and how the score might have entered the Ljubljana inventory.

Tine Germ

Narcisove metamorfoze v slikarstvu simbolizma in nadrealizma: Gustave Moreau in Salvador Dalí

Narcis je eden od tistih motivov iz Ovidijevih *Metamorfóz*, ki so se trdno zasedli v evropski kulturni zavesti, hkrati pa so na področju umetnosti prisotni v neprekinjeni tradiciji od antike do sodobnega časa. Razvoj motiva v likovni umetnosti je izjemno bogat, posebno radikalne pa so ikonografske novosti, ki se uveljavijo v slikarstvu simbolizma in nadrealizma. Ključno vlogo pri tem odigrata sočasna literatura in (zlasti v primeru nadrealizma) razvoj psihoanalize, ki Narcisa poveže z raziskovanjem koncepta narcizma in narcisoidnih motenj osebnosti.

Motiv Narcisa (in narcizma) je v okviru umetnostne zgodovine obravnavan z različnih vidikov, kot izrazito interdisciplinarna tema pa je obenem predmet raziskav drugih humanističnih in družboslovnih ved, predvsem zgodovine književnosti, primerjalne književnosti (še posebej imagologije), psihologije, sociologije in kulturne antropologije. Strokovna literatura je zelo obsežna, a če se osredotočimo na umetnostnozgodovinske raziskave, se pokaže, da je motiv Narcisa v evropskem slikarstvu in kiparstvu presenetljivo slabo raziskan.¹ Na voljo je sicer nekaj študij, posvečenih ikonografiji Narcisa

¹ Študije, ki obravnavajo Narcisa v likovni umetnosti, so zelo redke. Večinoma gre za ikonografske raziskave, povezane z literaturo, kar je zaradi narave motiva razumljivo. Temeljno starejše delo, posvečeno temi Narcisa v literaturi, vendar pomembno tudi za razumevanje ikonografije Narcisa v likovni umetnosti, je še zmeraj: Vinge, *Narcissus Theme*. Med novejšimi preglednimi deli (prav tako s področja literature, vendar s pogledom na razvoj teme v likovni umetnosti) je treba omeniti: Orlowsky in Orlowsky, *Narziss und Narzissmus*. Za Narcisa v pisnih virih sta relevantni publikaciji: Renger, *Mythos Narziß*, in Renger, *Narcissus*. Med zgodnjimi študijami, posvečenimi specifičnim temam, glej: Panofsky, »Narcissus and Echo«. Oris ikonografije Narcisa v baročni umetnosti: Pigler, *Barockthemen*. Ključno delo za slikarstvo 16. in 17. st.: Nordhoff, *Narziss an der Quelle*. Posebna študija je posvečena Narcisovemu vodnjaku Francesca Robbe:

v posameznih obdobjih in umetnostnih okoljih, analiz izbranih umetniških del ter tematsko zasnovanih prispevkov (ki se najpogosteje posvečajo vprašanju zrcalne podobe, njene percepcije in vloge, vprašanju razmerja med realnim in iluzornim itd.),² medtem ko celovita analiza ikonografije Narcisa zaenkrat ostaja naloga, ki jo bo šele treba opraviti.

Obstoječi poskusi orisa ikonografskega razvoja Narcisa v likovni umetnosti novega veka so praviloma zastavljeni v povezavi z raziskovanjem motivike Narcisa v literaturi, zaznamuje pa jih predvsem raziskovanje alegoričnih in/ali simbolnih pomenov ter prepletanje interpretativnih ravni, ki ga pogojuje psihoanalitično razumevanje Narcisa. Slednje neredko vodi do nepravilnosti v razlagi vsebine, med katerimi je potrebno opozoriti vsaj na dve najpogostejši. Prvo predstavljajo ikonografske analize starejših umetnin (nastalih pred koncem 19. st.), ki kljub navidezni objektivnosti historičnega pogleda na različnih ravneh nekritično vključujejo videnje Narcisa, temelječe na preobratu, ki so ga v razumevanje tega motiva vnesli Sigmund Freud in njegovi nasledniki.³ Drugi se kaže v razlagah novejših del, v katerih imajo spoznanja psihoanalize pomembno vlogo, vendar pisci ob osredotočanju na psihološko dimenzijo pogosto zanemarijo druge dejavnike ikonološke interpretacije.

Umetnost poznega 19. in zgodnjega 20. st. ni prelomna samo z vidika vsebinskih metamorfoz, ki jih doživlja mit o Narcisu, temveč tudi s stališča interpretativnih pristopov. Prav v analizah umetniških del tega obdobja pogosto opazimo nedoslednosti in interpretativne zdrse, zaradi katerih dobimo vtis, da so umetniki simbolizma in nadrealizma radikalno prekinili z obstoječo ikonografsko tradicijo ali – nasprotno – da lahko psihoanalitično razumevanje Narcisa razbiramo v umetniških delih različnih dob, vse od antike naprej. Pričujoči prispevek opozarja na ključne vsebinske novosti, ki jih v ikonografijo Narcisa vneseta simbolizem in nadrealizem, na značilnosti, ki

Kokole, »Francesco Robba and the Classical Tradition«. Kratek pregled ikonografije Narcisa v literaturi in knjižni ilustraciji 17. st.: Crescenzo, »La figure de Narcisse à l'époque baroque«. Za ikonografijo Narcisa v francoskem slikarstvu 18. st.: Zaalene, »Peindre, c'est embrasser la surface de la source'«. Za Narcisa v literaturi, glasbi in slikarstvu ok. 1900: Zürcher, *Stilles Wasser*.

2 Med najrelevantnejšimi velja izpostaviti: Hartlaub, *Zauber des Spiegels*; Zanker, »Iste ego sum«; Baruccio, »Les miroirs brisés«; Wolf, *Schleier und Spiegel*.; med slovenskimi avtorji zlasti: Mikuž, Jure. *Zrcaljena podoba*.

3 Sigmund Freud je uporabil mitski lik Narcisa za ponazoritev psihoanalitičnega koncepta narcizma in s tem odločilno vplival na sodobno razumevanje zgodbe o Narcisu. Freud je pojem narcizma prvič klinično opredelil v spisu *Zur Einführung den Narzissmus* (1914) in ga pozneje razvil v drugih delih. (Prvič ga je uporabil že v psiho-biografiji Leonarda da Vincija leta 1910). Sam pojem sta v različnih oblikah pred njim uporabila ameriški psiholog Henry Havellock Ellis leta 1898 v spisu *Auto-erotisms: A Psychological Study* (Ellis uporabi izraz »Narcissus-like tendency«) in nemški zdravnik za živčne bolezni in spolne motnje Paul Näcke leta 1899 v komentarju Ellisovega dela: *Kritisches zum Kapitel der normalen und pathologischen Sexualität*. Näcke prvič neposredno uporabi besedo »Narzissmus«). V 20. st. se je pojem narcizma uveljavil tudi v drugih strokah (zlasti v sociologiji in kulturni antropologiji), fenomen narcizma pa je pomembno zaznamoval likovno umetnost 20. stoletja. Vzporedno s tem so se tudi v umetnostozgodovinskih razpravah na temo Narcisa uveljavile psihoanalitične interpretacije. Za kratek oris sosledja ključnih del, ki se ukvarjajo z mitom Narcisa s psihoanalitičnega vidika, glej: Vinge, *Narcissus Theme*, 49–53.

jih pred tem ne poznamo in jih ni mogoče retrospektivno »prepoznavati« v delih zgodnejših obdobj. Obenem želi ob zbranih primerih iz simbolističnega in nadrealističnega slikarstva izpostaviti vprašanje razmerja med sliko in temeljnim literarnim virom, to je zgodbo o lepem Bojotijcu, kot jo v *Metamorfozah* podaja Ovidij.⁴ Kot reprezentativna umetnika sta izbrana »oče simbolizma« Gustave Moreau (1826–1898), ki se je z motivom Narcisa ukvarjal intenzivneje kot katerikoli drugi slikar 19. st., in Salvador Dalí (1904–1989), ki je z znamenito sliko *Narcisova metamorfoza* (1937, Tate Modern, London) ustvaril najvplivnejše delo na področju ikonografije Narcisa v 20. stoletju.

NARCIS V OPUSU GUSTAVA MOREAUJA

V opusu Gustava Moreauja je motiv Narcisa zelo pogost, realiziran v različnih tehnikah in formatih, največ je risb, študij in skic.⁵ Moreau se je z motivom ukvarjal vse od zgodnjih šestdesetih let 19. st. posebej intenzivno v poznem obdobju, po letu 1880. Glede na veliko število del (več kot trideset) lahko rečemo, da je Narcis, podobno kot Orfej, ena od vodilnih tem v njegovem slikarstvu. Zanimivo je, da se poznavalci Moreaujevega dela bistveno pogosteje ukvarjajo z Orfejem, čeprav sta motiva v ikonografskem pogledu primerljiva.⁶

Moreaujeva interpretacija Narcisa je izrazito osebna in intimna, umetnik vnese ikonografske novosti, ki odločilno zaznamujejo razvoj motiva v poznejših obdobjih. Že ob hitrem pregledu slik in študij je mogoče prepoznati temeljne značilnosti, ki so toliko pomembnejše, ker se ponavljajo in oblikujejo jasno prepoznaven vzorec. Prevladujeta dva osnovna tipa: stoječi efebski lik mladeniča sklonjene glave, ki gleda navzdol predse in se (redko) ogleduje v vodi,⁷ ter zleknjena, izrazito feminilna figura z dvignjeno glavo in pogledom, uprtim predse, v nedoločljivo daljavo. Mogoče najbolj znani primer prvega

4 Ovidijeve *Metamorfoze*, v katerih je zgodba o Narcisu najbolj izčrpno predstavljena (*Metamorfoze* 3.339–510), so nesporno najpomembnejši antični vir za ikonografijo Narcisa v evropski umetnosti. To je razvidno že v rimski umetnosti, saj se motiv v slikarstvu in kiparstvu zaris razširi šele v 1. st., potem ko Ovidij napiše *Metamorfoze*. Hkrati so *Metamorfoze* tudi v poznejših stoletjih najpogostejše navajanje vir za zgodbo o Narcisu. Prim: Orłowsky, *Narziss und Narzissmus*, 19–20 in Belting, *Florence and Baghdad*, 232. Za recepcijo *Metamorfoz* glej med drugim: Herman in Horn, *Die Rezeption der Metamorphosen*.

5 Glej zlasti: Bittler in Mathieu, *Musée Gustave Moreau*; Mathieu, *Gustave Moreau*, in isti, *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*. Večji del slik, risb in študij je dostopen tudi na spletnem portalu francoskega ministrstva za kulturo: Joconde. http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr.

6 Medtem ko je motiv Orfeja v Moreaujevem opusu temeljito obdelan in je strokovna literatura precej obsežna, je Narcisu namenjene le malo pozornosti – v glavnem krajše analize slik v okviru monografskih študij Moreaujevega slikarstva. Edina umetnostnozgodovinska študija, ki se posveča izključno motivu Narcisa pri Moreauju, je prispevek Zaaleneve: Zaalene, »Narcisse d'après Gustave Moreau«.

7 Na nobeni Moreaujevi sliki ne vidimo zrcalne podobe Narcisa na gladini vode. Tudi sam pogled je velikokrat tak, da ni mogoče z zanesljivostjo reči, ali se mladenič zares ogleduje v vodi ali zgolj zre predse.

tipa je *Narcis*, ki je nastal ok. 1890 in je danes v zasebni zbirki v Parizu (slika št. 1). Istemu tipu pripadata slika *Narcis* iz ok. 1975 in približno sočasna oljna študija *Narcis* (slika št. 2) (oboje v Musée Gustave Moreau v Parizu) in večje število risb. Tip stoječega Narcisa ni tako poudarjeno feminilen, telo je praviloma deško, čeprav izrazito senzualno. Feminizacija je najbolj neposredno prepoznavna v stojnem motivu, ki je primerljiv z držami posameznih ženskih likov v Moreaujevem opusu, na primer Lede (*Leda z labodom*, ok. 1882).⁸ Tip zleknjenega Narcisa, ki je pogostejši, je veliko bolj feminiziran. Drža močnejše izpostavlja čutnost, obline telesa so bolj ženske: široki boki, mehko zaobljena, polna stegna, ženska glava z dolgimi lasmi itd. Tipičen primer je *Narcis* (nedatirani akvarel, Musée Gustave Moreau, Pariz, slika št. 3).⁹ Moreaujevi Narcisi so nedvoumno zaznamovani kot androgina bitja, ki v sebi združujejo značilnosti obeh spolov. Androginost je dodatno izpostavljena s tem, da v večini primerov spol ni jasno prepoznaven tudi zato, ker slikar namenoma zakrije ali zabriše spolovilo.¹⁰



Slika 1: Gustave Moreau, *Narcis*, olje na platnu, ok. 1890, zasebna zbirka, Pariz.

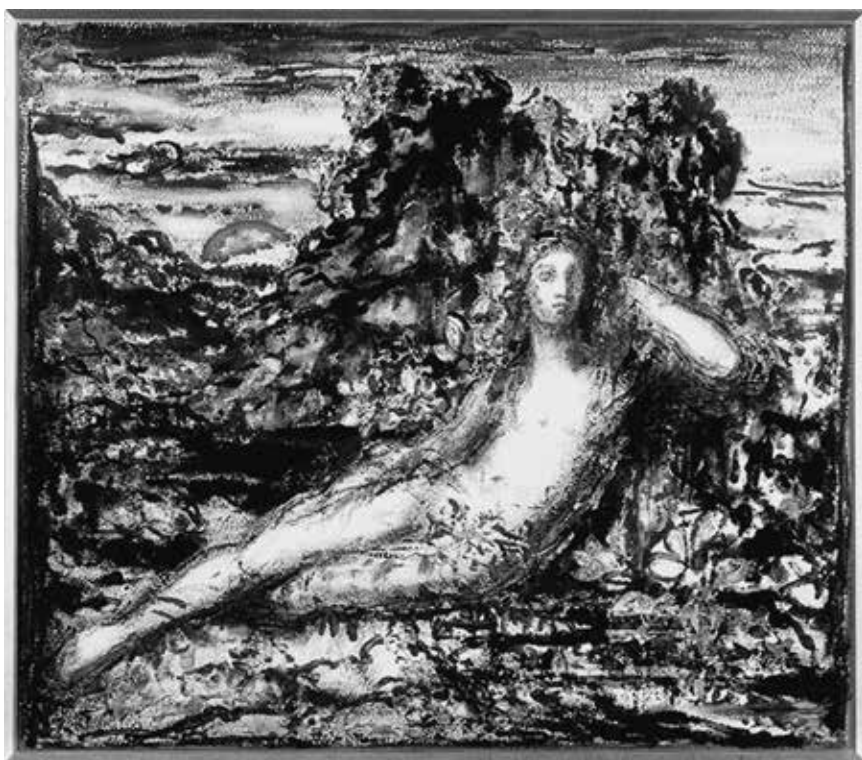


Slika 2: Gustave Moreau, *Narcis*, oljna študija, ok. 1975, Musée Gustave Moreau, Pariz.

8 Današnja lokacija slike ni znana. Prim. Mathieu, *Gustave Moreau*, 375.

9 *Narcis*, nedatirano, 53 x 61 cm, inv. št. 11960, Musée Gustave Moreau, Pariz. Obstaja več variant istega tipa (glej spletni katalog francoskega ministrstva za kulturo Joconde: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>, geslo »Narcisse«).

10 Motiv androgina v Moreaujevem slikarstvu je tema, ki še ni bila dovolj celovito raziskana, čeprav ima v njegovem opusu izjemno pomembno vlogo. Prim. Sloan, »Too beautiful for a Man'«.



Slika 3: Gustave Moreau, Narcis, akvarel, zadnja četrtna 19. st., Musée Gustave Moreau, Pariz.

V feminizaciji Narcisa gre Moreau včasih tako daleč, da soroden tip telesa, celo povsem enako držo in izvedbene značilnosti uporabi tako za Narcisa kot za ženske figure, kot v primeru Galateje na sliki *Polifem in Galateja* (ok. 1896, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid) ali speče Eve z Adamom, ki predstavljata otroštvo in zlato dobo v Moreaujevem poliptihu *Življenje človeštva* (1886, Musée Gustave Moreau, Pariz). Feminilen in izrazito erotiziran mladeniški akt odpira vprašanje možnih homoerotičnih interpretacij v smislu slikarjevega odnosa do obravnavane teme, toliko bolj, ker je homoerotika imanentna samemu motivu.¹¹ V drugi polovici 19. st. ima Narcis naglašeno

¹¹ Pri Ovidiju in večini antičnih avtorjev, ki pišejo o Narcisu, je homoerotika v Narcisovi zgodbi samoumevna prvina – Narcis se zaljubi v lik mladeniča na gladini tolmunca. Narcisova ljubezen je razumljena v grškem kulturnem kontekstu kot običajna spolna praksa, ki ne izključuje heteroseksualne spolnosti, in ni z ničemer posebej izpostavljena. To je v primeru Narcisa izraženo tudi v podatku, da so se vanj zaljubljali tako moški kot ženske. Edini antični pisec, ki posebej naglasi homoerotični vidik zgodbe, je Konon, ki v svoji različici ne omenja nimfe Eho niti kakršnega koli ženskega lika. V njegovi zgodbi Narcisa snubijo le moški in kazen ga doleti potem, ko neuslišani Aminij naredi samomor. (Konon, fr. 24, *Narcissus*; prim. Orlowsky, *Narziss und Narzissmus*, 76) Med antičnimi viri v tem pogledu izstopa Pavzanija (9.31.7–9), ki v opisu Bo-

homoerotično noto v novem kontekstu meščanske morale, ki homoseksualnost ostro obsoja, hkrati pa se umetniška in intelektualna elita upreta moralističnim predsodkom, kar se odraža tudi v sočasni umetnosti. V literaturi je homoerotika očitna v delih Oscarja Wilda – na primer v romanu *Slika Doriana Graya* (1890). Ob tem je treba poudariti, da za razliko od Wilda, ki svojih homoerotičnih nagnjenj ni skrival in se povsem nedvoumno zrcalijo tudi v njegovem literarnem opusu, vprašanje homoseksualnosti pri Gustavu Moreauju ostaja odprto, homoerotični podtoni v nekaterih njegovih delih pa izraženi bolj subtilno. Kot poudarja vodilni poznavalec Moreauja Pierre-Louis Matthieu, zaenkrat nimamo neposrednih dokazov za Moreaujeva morebitna homoseksualna nagnjenja. Vendar hkrati priznava, da tako izbor motivov (Narcis, Ganimed, Orfej) kot tudi likovna realizacija razkrivata latentno obliko homoseksualnosti.¹² Homoerotika kot ena od pomembnih tem v literaturi in likovni umetnosti na prelomu stoletja najde v motivu Narcisa »legitimen« umetniški izraz, saj gre za temo iz klasične antike, hkrati pa v tedanjem družbenem kontekstu odpira nove izrazne možnosti in aktualne pomenke ravni.

Z vidika razvoja ikonografije Narcisa v evropskem slikarstvu in v odnosu do Ovidijevega besedila so novosti v obravnavi teme pomembnejše od bolj ali manj izpostavljenih homoerotičnih poudarkov. Med njimi je posebej očitna neobičajna izoliranost glavnega junaka. Narcis na Moreaujevih delih je največkrat upodobljen sam, brez Eho, spremstva nimf, lovskih tovarišev ali Erosa.¹³ Osamitev glavnega junaka pa ni omejena na opustitev figur, ki mu v klasični tradiciji pogosto delajo družbo – Moreaujev Narcis je še vse drugače sam, saj se zdi odrezan od zunanjega sveta. Tako na večini slik nima realnega stika z okoljem: čeprav je postavljen v naravo, daje vtis, da okolice sploh ne zaznava. Umaknjen je v svoj svet, njegova negibna lepota vzbuja občutek nadčasnega.

Izoliranost Narcisa v smislu slikarskih kompozicij, v katerih mladi Bojotijec nastopa sam, brez spremljevalnih figur, ima dolgo tradicijo, ki ji lahko sledimo vse od antike naprej.¹⁴ Prisotna je tudi v srednjem veku¹⁵ in v rene-

jotije ob omembi Narcisovega izvira povzame klasično različico, vendar jo oceni kot neverjetno. Namesto nje poda neobičajno zgodbo, v kateri se Narcis ne zaljubi v svoj odsev temveč v svojo sestro dvojčico. Po Pavzaniju naj bi Narcis po smrti ljubljene sestre videl njen odsev v tolmunu, in čeprav je vedel, da gre le za odsev, je v svoji bolečini začel verjeti, da zares vidi sestro. To je edina različica zgodbe, v kateri je homoerotični motiv izključen.

12 Matthieu, *Gustave Moreau*, 167. Prepričanje o Moreaujevih homoseksualnih nagnjenjih je pogosto tudi v strokovni literaturi. Glej: Kapaln, *The Art of Gustave Moreau*, 22.

13 Izjeme so zelo redke, tako na primer Narcis z Erosom (ok. 1875, zbirka Roberta Lebela, Pariz) ali nedatirana študijska perorisba, na kateri Narcisa spremljata Eho in Eros (Musée Gustave Moreau, Pariz, inv. št. Des. 2645).

14 Ohranjeni so predvsem primeri pompejanskih fresk iz prvega stoletja (danes večji del v Museo Nazionale Archeologico v Neaplju) in antiohijskih mozaikov iz 3.–4. stoletja (Arheološki muzej Antakya).

15 Najpogostejše so ilustracije v poznosrednjeveških rokopisih Ovidijevih *Metamorfoz*, v moralizirani srednjeveški različici Ovidijevih zgodb *Ovidé Moralisé* in v *Romanu o roži* (Guillaume de Lorris in Jean de Meung, *Roman de la rose*).

sansi, kjer je v posameznih primerih dodatno naglašena s formatom slike in umestitvijo Narcisa v prostor, na način, ki figuro postavi v prvi plan v skorajda portretnem načinu predstavitve. Mogoče najbolj znani primer novega ikonografskega tipa Narcisa v portretnem izrezu je slika *Narcis ob vodnjaku* (ok. 1500–1510), ki jo hranijo v Uffizih. Gre za delo slikarja iz Leonardovega kroga, ki je v strokovni literaturi pogosto pripisano lombardskemu visokorenasnanemu slikarju Giovanniju Antoniu Boltraffiu (1467–1516).¹⁶ Skoraj enaka je različica Narcisa, ki se danes nahaja v National Gallery v Londonu (*Narcis ob vodnjaku*, ok. 1500), prav tako atribuirana slikarju iz Leonardovega kroga, in je mogoče delo istega mojstra.¹⁷ Ob tem je treba omeniti še sliko *Narcis ob vodnjaku* Altobella Meloneja (ok. 1510, Städel Museum, Frankfurt na Majni).¹⁸ Vsem trem je skupen bolj individualiziran in intimen pristop, kot ga poznamo v zgodnejših delih, osredotočanje na izražanje čustev in občutij, pri čemer je nedvomno prepoznavno kontemplativno melanholično razpoloženje.¹⁹

Baročni slikarji redkeje izpostavljajo osamljenost Narcisa. V primerih, ko je to vendarle naglašeno, je Narcis praviloma umeščen v slikovito pokrajino, največkrat gozdno jaso, na kateri je sam, kot izgubljen v gozdu. Tovrstnih primerov je precej in jih najdemo tako pri italijanskih mojstrih kot v slikarstvu severno od Alp.²⁰ (Ob tem je treba opozoriti, da so bistveno pogostejše različice, ko Narcis ni povsem sam – ob njem je lahko Eros in/ali lovski pes.) Slikarji prve polovice 19. st., zlasti romantiki, občutje osamljenosti oblikujejo z jukstapozicijo mogočne krajine, naslikane v tako rekoč panoramskem izrezu, in drobno figuro Narcisa, ki se v njej skoraj povsem izgubi. Tak pristop, ki ga zasledimo že pri predromantičnem slikarju Valenciennesu (Pierre-Henri de Valenciennes, *Narcis*, 1793, Musée des Beaux-Arts, Quimper), ostane priljubljen celo 19. stoletje.

Med starejšimi deli, nastalimi pred sredino 19. st., je izoliranost glavnega junaka od okolice najbolj dosledno izpeljana pri Caravaggu. Njegov *Narcis* (ok. 1597–1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rim; slika št. 4) je postavljen v prvi plan, okolico pa definira samo tolmun v sprednjem delu slike. Vse ostalo je zabrisano: za mladeničem ob tolmunu je le neopredeljiva tema, abstraktna praznina. Caravaggieva slika je izjemna tako z likovnega kot iko-

16 V katalogu galerije Uffizi je slika z inv. št. 1890: 8539 pripisana Psevdo-Boltraffiu. Glej: Gregori, *Le Musée des Offices*, 287. V spletnem katalogu galerije Uffizi je isto delo atribuirano Giovanniju Antoniu Boltraffiu. Prim. <http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp>. Poznavalka Boltraffija Maria Teresa Fiorio pravi, da slike ni mogoče z zanesljivostjo pripisati Boltraffiu; prim. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio*, 164.

17 Slika z inv. št. NG2673 je v spletnem katalogu National Gallery označena kot delo iz kroga Giovannija Antonia Boltraffija («the follower of Giovanni Antonio Boltraffio»). Prim. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-giovanni-antonio-boltraffio-narcissus> (obiskano 12. 2. 2012).

18 Prim. Sander, *Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 im Städel*, 36.

19 Prim. Welsch, *Vom Narziss zum Narzissmus*, 60–64.

20 Med tipičnimi primeri za ilustracijo omenimo zgolj sliko Bernarda Castella *Narcis ob tolmunu* (ok. 1600–1610, Galleria Pallavicini, Rim).



Slika 4: Caravaggio, *Narcis*, olje na platnu, ok. 1597-1599, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rim.

nografskega vidika. Zaradi novosti, ki jih vnaša v ikonografijo, jo lahko primerjamo z Moreaujevimi realizacijami tega motiva, čeprav vsaj na prvi pogled med njima ni opaznejših sorodnosti. V smislu osamitve glavnega junaka je z likovnega vidika Caravaggiev pristop bolj radikalen kot Moreaujev. Moreau *Narcisa* (z izjemo nekaterih študijskih risb) postavi v krajinski izrez, ki je lahko fantastično predelan ali pa zgolj nakazan v nekaj potezah,²¹ zato for-

²¹ Primeri, ko Moreau krajinskemu okolju posveti več pozornosti, so razmeroma redki, najbolj znani so *Narcis* iz ok. 1890 (glej sl. št. 1) *študija Narcisa* (glej sl. št. 2) in slika *Narcis v vodi* (1885-

malno ni do te mere izdvojen iz okolice kot pri Caravaggu. Vendar ne smemo spregledati bistvene razlike: pri Caravaggu je izoliranost oblikovne narave, tako rekoč zunanja. Mladenič je sam, razen njega ni nobene druge osebe, »pokrajina«, v katero je postavljen je – z izjemo tolmunca – zreducirana na temno nedefinirano ozadje. Toda Narcis v resnici ni čisto sam, tu je njegov zrcalni odsev na gladini vode, podoba mladeniča, ki jo zavzeto opazuje. Caravaggiev Narcis torej aktivno komunicira z okolico, do nje ima jasno opredeljen dejaven odnos. Nasprotno je pri Moreauju izolacija junaka notranja, psihološka, intimna. Narcis je postavljen v krajino, vendar daje vtis, da svoje okolice sploh ne zaznava. Strmi odmaknjeno predse, na nedoločljiv način, značilen za nekatere Moreaujeve like, ki živijo težko opredeljivo življenje med sanjanjem in budnostjo. Njegovi Narcisi so vsaj navidez budni – imajo odprte oči, za katere pa se zdi, da ne vidijo nič od tega, kar jih obdaja. Pogreznjeni so v sanjavo mrtvilo, nekakšno mesečevost, ki spominja na izraze oseb, podvrženih somnambulizmu.²²

Odmaknjenost in zatopljenost vase sta v Moreaujevih delih dopolnjeni z zanj značilno pasivno držo in negibnostjo figur, z obravnavo protagonistov, ki presega formalno in estetsko dimenzijo – je namreč tudi psihološka kategorija, izviren način raziskovanja najintimnejših, navzven komaj zaznavnih duševnih stanj. Gre za nemotiviran, prosti tok misli, ki dovoljuje, da na površje priplavajo pretanjeni, v običajnih razmerah neopazni občutki, zaznave in podobe, »notranji prebliski« (*éclairs intérieurs*), kot jih imenuje Gustave Moreau. Zaradi njih se po Moreaujevem prepričanju odpirajo resnično veličastni in magični horizonti.²³ Osebe, upodobljene na ta način, s svojim mirom in lepoto nezadržno privlačijo pozornost gledalca, ga tako rekoč uročijo. Peter Cooke izpostavlja »mirno slikarsko lepoto, ki je porojena iz negibnosti telesa«, kot eno od ključnih estetskih potez Moreaujevega slikarstva.²⁴ To novo estetsko in izpovedno razsežnost vase zatopljenih likov lahko pri Narcisu razumemo kot odtujenost ali izraz nesposobnosti navezati pristen stik z okolico. Z dobršno mero gotovosti smemo v njej videti tudi avtoprojekcijo slikarja, ki je trpel zaradi občutkov odtujenosti in pomanjkanjem intimno občutenege stika s svetom. Identifikacija umetnika z likom Narcisa se v literaturi pojavlja že v obdobju romantike, v simbolizmu pa postane ena od prepoznavnih

1897, Musée Gustave Moreau). Krajinsko okolje je v razvitejši varianti prisotno tudi na posameznih risbah (npr. *Narcis*, risba s svinčnikom, Musée Gustave Moreau, inv. št. Des. 2653).

22 Tak izraz ni značilen le za Narcisa, Moreau ga uporabi tudi pri drugih likih, na primer pri Orfeju. Mesečevost ali somnambulizem se je v strokovni literaturi pri označevanju posameznih Moreaujevih likov uveljavil kot *terminus technicus*.

23 »L'expression des sentiments humains, des passions de l'homme m'intéresse sans doute vivement, mais je suis moins porté à exprimer ces mouvements de l'âme et de l'esprit qu'à rendre pour ainsi dire visible les éclairs intérieurs qu'on ne sait à quoi rattacher, qui ont quelque chose de divin dans leur apparente insignifiance et qui, traduits par les merveilleux effets de la pure plastique, ouvrent des horizons vraiment magiques et je dirai même sublimes.« (Cooke, *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*, 1. zv., 53.)

24 Cooke, *Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting*, 398.

tem tako v literaturi kot v likovni umetnosti, le da je v slednji izražena bolj subtilno.²⁵

Gustave Moreau v že omenjenem akvarelu (in v številnih risbah) izoblikuje tip Narcisa, za katerega je poleg androginega značaja, izrazite senzualnosti, pasivne drže in mirne lepote značilna zanimiva novost, ki radikalno stopnjuje njegovo izoliranost: Narcis se namreč ne ogleduje več v tolmunu, motiv zrcalne podobe je povsem ukinjen.²⁶ Ogledovanje odseva na gladini vode, ki je tradicionalni element ikonografskega tipa Narcisa ob izviru, nadomesti kontemplativno zaziranje vase. Moreaujev Narcis je do svoje okolice brezbrizen, »slepe« oči motrijo njegovo notranjo podobo. Melanholično razpoloženje, ki je v upodabljanju Narcisa prisotno že v antiki in se povsem nedvoumno izrazi v renesansi,²⁷ je pri Moreauju stopnjevano v (na videz) nedejavno, letargično zatopljenost vase, ki ustvarja pregrado med junakom in okolico, obenem pa postavlja zid, ki preprečuje povsem jasno in nedvoumno interpretacijo.

Moreaujevi Narcisi so ne glede na številčnost del in variacije likovnih realizacij po značaju enaki: gre za različice istega tipa somnambulnih androginih figur, ovitih v težko opredeljivo atmosfero senzualne privlačnosti in letargije. Narcisa v Moreaujevem opusu ni mogoče opredeliti z enoznačnimi ikonografskimi kategorijami, saj je razpet med nasprotja: zdi se izredno senzibilen in ranljiv, hkrati pa neobčutljiv za dogajanje okrog sebe in povsem nedostopen. Zaznamuje ga močan erotični naboj, ki izžareva privlačnost in vzbuja željo, da se mu približamo, obenem pa s svojo nezainteresiranostjo in odmaknjenostjo preprečuje kakršenkoli stik. Negibna lepota izziva gledalca, da poskuša prodreti globlje, nedejavnost protagonista kliče po aktivnem pristopu gledalca.

25 V romantični literaturi, na primer v delih Johna Keatsa (1795-1821), Augusta Wilhelma von Schlegla (1767-1845), Friedricha Rückerta (1788-1866) in drugih, pride do prepoznavne identifikacije pesnika z Narcisom, pri čemer je motiv zrcaljenja največkrat razumljen kot umetnikova avtorefleksija. Romantično temo umetnikove avtorefleksije dopolni in bistveno nadgradi simbolizem, kjer je pogostejša izpostavljena pesimistična plat: umetnikova nezmožnost, da bi izpolnil svoja umetniška prizadevanja. Subjektivizem je v tem obdobju izrazito poudarjen, vključuje pa lahko različne vidike od odtujenosti in notranje razklanosti do avtoerotike, larpurlartizma in avtodestrukcije. Glej: Orłowsky, *Narziss und Narzissmus*, 63-64.

26 Med številnimi slikami Narcisa v Moreaujevem opusu jih je le nekaj, ki v tem pogledu ohranjajo tradicionalno ikonografijo opazovanja lastne podobe v tolmunu, denimo *Narcis* iz ok. 1890 (slika št. 1) in *Narcis z Erosom* iz ok. 1875 (Zbirka Roberta Lebel, Pariz), čeprav tudi v teh primerih slikar ne upodobi zrcalnega odseva.

27 Razvidno je v vseh treh omenjenih renesančnih slikah, ki poleg melanholie izražajo tudi zamišljenost in kontemplativnost, kar lahko povežemo z neoplatonistično interpretacijo Narcisa. Renesanci neoplatonizem se naveže na Plotinovo interpretacijo Narcisa kot prispodobno za človeka, ki ni sposoben uzreti bistva, ampak sledi le zunanjim podobam (*Eneade* 1.6.7.9-17). Marsilio Ficino ob naslonu na Plotina Narcisa razume kot prispodobno duše nepremišljenega človeka, ki se ne posveča svojemu bistvu, svoji pravi podobi, ampak praznim sencam, podobam, ki jih zrcali pojavni svet. V komentarju Platonovega *Simpozija* (*Commentarium in Convivium Platonis sive De amore, Oratio sexta*, 17) piše, da človek, ki išče lepoto le v vidnih podobah, ne more spoznati prave lepote in ostane praznih rok, kot Narcis, ki zaman poskuša objeti podobo na gladini vode.

Svetlana Slapšak med značilnostmi Narcisa v umetnosti simbolizma postavi zavračanje telesne ljubezni in vsega zunanjega, nezanimanje za trivialni pojavni svet. Simbolistični Narcis je po njenem mnenju »bitje časovno neobremenjenega razmišljanja, posvečenega duhovnim vrednotam« in izrecno zapiše, da potrditev za takšno razlago najdemo v likovni umetnosti.²⁸ Čeprav ne omenja nobenega simbolističnega slikarskega dela, ima verjetno pred očmi (tudi) Moreaujeve slike, saj se del zapažanj ujema z Moreaujevo slikarsko interpretacijo Narcisa. Če njen pogled prenesemo na Moreauja, vsekakor drži, da lepi Bojotijec zavrača pojavni svet, medtem ko na vprašanje, ali pri Narcisu lahko govorimo o zavračanju telesne ljubezni, ni mogoče dati povsem zanesljivega odgovora. Narcis je na številnih Moreaujevih slikah do te mere odmaknjen v svoj svet, da z okolico nima resničnega stika, torej bi težko izpostavili prav telesno ljubezen kot specifično komponento zunanjega sveta, ki jo zavrača. Hkrati velja opozoriti, da je telesna ljubezen tudi v stanju popolne, nadčasne zamaknenosti vase lahko prisotna v obliki avtoerotike. Slednja je Narcisu imanentna, vendar stopi v ospredje šele v srednjem veku in v renesansi. Pri Ovidiju in drugih antičnih avtorjih o avtoerotiki ne moremo govoriti, saj Narcis živi v zmoti, da ljubi prelepega mladeniča.²⁹ Moreau avtoerotizem tematizira v povsem novi obliki. Namesto klasične jukstapozicije lepega bojotijskega mladeniča in njegove zrcalne slike na gladini tolmana nam postavi pred oči poudarjeno erotiziranega efeba, ki se zazira vase. Ali moramo to motrenje razumeti kot razmišljanje, posvečeno zgolj duhovnim vrednotam ali tudi čutni lepoti, ostaja odprto vprašanje, več indicov pa kaže na to, da čutna lepota in telesna ljubezen nista izključeni.

V ikonografski tradiciji je namreč vse od Ovidija naprej povsem nedvoumno izpostavljeno dejstvo, da se Narcis zaljubi v čutno zaznavno podobo – v sliko, ki jo vidi na gladini bistrega tolmana. Pri Ovidiju je čutni vidik močno poudarjen, saj se Narcis zagleda v lik mladeniča na gladini vode, se z njim pogovarja in ga celo poskuša objeti. Narcisa prevzame vidna, telesna lepota. Tudi v srednjeveških in novoveških interpretacijah, kjer prevlada podoba Narcisa kot zaljubljenca vase (junak ne živi več v zmoti, da ljubi

28 »Možda je jedno od najzanimljivijih tumačenja Narcisa ono koje su zamislili francuski simbolisti, krajem 19. veka. Za njih je Narcis simbolička predstava odbijanja telesne ljubavi, uz to odbijanja svega spoljašnjeg, ukrasnog, nebitnog. Narcis, sa svojim ukočenim posmatranjem sebe, zapravo simboliše unutarnju koncentraciju, estetičku kontemplaciju, neprolaznost ideja, neobaziranje na trivialni pojavni svet. Narcis simbolizma je biće vremenski neopterećenoga razmišljanja, posvečenosti duhovnim vrednostima. Razlog za ovo tumačenje možda možemo videti u likovnoj tradiciji prikazivanja Narcisa: on nije ostareo promatrajući sebe, već i dalje predstavlja objekt čežnje za okolinu.« Slapšak, *Narcis i Eho*, 26.

29 Večina antičnih piscev Narcisove zmote ne problematizira in ostaja pri navedbi, da se Narcis zaljubi v svojo zrcalno podobo na gladini vode. O njej na kratko piše Pavzanas, ki ne verjame, da je takšna zмота možna in zato zgodbo zavrne kot neverjetno (glej op. št. 11), medtem ko se Ovidij osredotoči prav na ta motiv, ki predstavlja jedro njegove pripovedi o Narcisu. Vendar iz Ovidijeve interpretacija jasno izhaja, da Narcis ni zaljubljen v vase v smislu sodobnega razumevanja avtoerotike niti v smislu narcizma kot zaljubljenosti vase. Živi namreč v trdnem prepričanju, da ljubi skrivnostnega mladeniča. Ko spozna svojo zмотo, obupan umre od bolečine.

drugo osebo, temveč se zagleda v lastno podobo), je jasno, da gre za telesno, čutno zaznavno lepoto. Vse od trenutka, ko je v evropski ikonografiji prišlo do preobrata v interpretaciji Narcisa, s katero slednji postane prispodoba zaljubljenosti v lastno lepoto, je avtoerotika neločljivo povezana z interpretacijo Narcisa.

Motiv avtoerotike je v literaturi poznega 19. st. našel duhovit izraz v Wildovi pesmi *Učenec* (*The Disciple*), kjer avtor z domisljico dvojnega zrcaljenja dejansko vzpostavi kompleksnejšo igro avtoerotike, kot jo pozna klasična interpretacija mita. V njej vase zagledani tolmun izkoristi Narcisa, da se lahko zaljubljeno ogleduje v mladeničevih očeh.³⁰ Avtoerotika je motiv, ki dobi v simbolizmu nove vsebinske dimenzije (ki v povezavi s Freudovo teorijo narcizma predstavljajo izhodišče za razumevanje Narcisa v umetnosti nadrealizma). Ob stopnjevanju estetizaciji poudarja vidik telesne ljubezni ne glede na to, da lahko v končni konsekvenci preide v otopelo zrenje in postane sterilna.³¹ Moreaujev Narcis je – kot rečeno – izrazito senzualen in erotiziran, negibna zamaknjenost vase tega ne spreminja, ampak le odpira nove možnosti »branja«.

Zavzetost, s katero se Moreau ukvarja z Narcisom in pogostost motiva v njegovem opusu, dokazujeta, da je imel Narcis zanj poseben pomen. Je enigmatičen lik, ki se izmika enoznačnim ikonografskim opredelitvam in (v povsem simbolističnem duhu) dopušča različne interpretacije. Lahko ga razumemo kot preobraženo samopodobo umetnika, projekcijo njegovih neiz živetih (mogoče celo nezavednih) homoseksualnih nagnjenj, skoraj povsem zanesljivo pa lahko v njem razbiramo sublimiran izraz umetnikove intimne odtujenosti in izoliranosti od sveta. »Il a l'air d' être situé hors de l'espace et du temps«, je za Gustava Moreauja zapisal njegov prvi biograf, prijatelj in velik občudovalec Ary Renan.³² Z istimi besedami bi lahko opisali tudi Moreaujevega Narcisa.

Moreau se v svoji interpretaciji Narcisa na prvi pogled zelo odmakne od Ovidijevega besedila, skupna jima je le postavitev lepega mladeniča v gozdno krajino s tolmunom. A to je seveda zgolj zunanji, deskriptivni vidik relacije med Ovidijevo zgodbo in Moreaujevimi upodobitvami Narcisa. Moreau – kot vsi veliki slikarji – Ovidija interpretira subjektivno in z vso umetni-

30 Tolmun, v katerem se je ogledoval Narcis, po njegovi smrti žalujočim nimfam na vprašanje o Narcisovi lepoti odgovori: »But was Narcissus beautiful? said the pool. / 'Who should know better than you?' answered Oreads. 'Us did he ever pass by, but you he sought for, and would lie on your banks and look down at you, and in the mirror of your waters he would mirror his own beauty.' / And the pool answered, 'But I loved Narcissus because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored'.« Oscar Wilde, *The Disciple, Poems in Prose*, 1894; navedeno po: <http://www.online-literature.com/donne/2315/>.

31 Lik Narcisa je v umetnosti druge polovice 19. st. in v zgodnjem 20. st. celo bolj erotiziran kot v prejšnjih obdobjih in to tako v literaturi kot v likovni umetnosti, hkrati pa z izrazito estetizacijo in motivom odtujenosti erotika Narcisa postaja brezplodna in sterilna.

32 »Zdi se, kot da se nahaja izven prostora in časa.« (Renan, *Gustave Moreau*, 10.)

ško svobodo.³³ Z ukinitvijo motiva zrcalne podobe in izoblikovanjem negibnega, vase zazrtega lika opusti temo zrcaljenja kakor tudi slikoviti ljubezenski dialog in tragični moment spoznanja lastne zmote, ki v Ovidijevi zgodbi predstavlja vrhunec dramske napetosti. Namesto tega dogajanje prenese v Narcisov notranji, imaginarni svet. Proces metamorfoze ljubezenskega motrenja iz zunanjega v notranje, iz budnega v sanjsko, iz minljivega v nadčasno potrjuje tudi edini Moreaujev zapis, posvečen Narcisu. V pesniškem jeziku z njim ustvari vzporednico dogajanju, ki smo mu priča v njegovi slikarski interpretaciji motiva:

Narcisse.

Déja la frondaison ardente, déjà la fleur enlaçante, déjà la végétation avide s'emparent de ce corps adoré de cet amant s'oubliant en lui-même dans la contemplation idolâtre de l'être.

Bientôt, il rentrera dans le sein, dans l'essence de cette créature, qui s'adore, qui se contemple elle-même, qui mourra avec lui pour revivre plus belle, plus resplendissante encore et toujours, plus solitaire dans son rêve, toujours plus entière à elle-même.

Et le soir ce beau corps et cette mystérieuse nature se frondent dans un suprême et ineffable embrassement.

Narcis.

Že strastno brstenje, že oklepajoči cvet, že bujno rastje prevzemajo to telo ljubimca, ki pozablja nase v malikovalskem motrenju bistva.

Kmalu se bo potopil v naročje, v bistvo bitja, ki se obožuje, ki samo sebe motri, ki bo skupaj z njim umrlo, zato da se ponovno rodi lepše, še bolj blesteče in za vedno, še bolj osamljeno v svojih sanjah, še bolj vse samo sebi predano.

In zvečer se bosta to lepo telo in ta skrivnostna narava zlila v poslednji in neizrekljiv objem.³⁴

NARCISOVA METAMORFOZA SALVADORJA DALÍJA

Narcisova metamorfoza (slika št. 5) ni samo najznamenitejše likovno delo z motivom Narcisa v umetnosti nadrealizma, ampak tudi ikonografsko najzanimivejša realizacija v slikarstvu 20. stoletja. Interpretacije slike, ki jo lahko

33 Nobenega dvoma ni, da je široko razgledani Gustave Moreau poznal Ovidijeve *Metamorfoze* in da so (kot za večino umetnikov) tudi zanj poglavitni vir za mit o Narcisu. Da je bil Moreau domač z *Metamorfozami*, priča tudi to, da je na sliki Jazon (ok. 1865, Musée d'Orsay, Pariz) verze celo neposredno vključil v sliko; prim. Zaalene, »Narcisse d'après Gustave Moreau«, 153.

34 Za strokovni pregled prevoda se zahvaljujem Davidu Kraševcu. Besedilo, ki je nastalo avgusta 1897, manj kot leto dni pred slikarjevo smrtjo, je edini zapis o Narcisu, ki se je ohranil izpod Moreaujevega peresa. Nanaša se na sliko *Narcisa v vodi* (1885–1897, Musée Gustave Moreau). Navedeno po: Mathieu, *L'assembleur de rêves*, 86. Prim. Zaalene, *Narcisse d'après Gustave Moreau*, 157–58.



Slika 5: Salvador Dalí, Narcisova metamorfoza, olje na platnu, 1937, Tate Modern, London.

beremo kot kodiran manifest Dalijevega osebnega in umetniškega narcizma, se osredotočajo na povezave s Freudovo psihoanalitično teorijo narcizma in Dalijevo paranoično-kritično metodo umetniškega ustvarjanja.³⁵ Na tem mestu puščamo večji del psihoanalitičnih interpretacij ob strani, saj so posamezne izpeljave pogosto precej spekulativne narave in jih z vidika ikonografske analize slike ni mogoče sprejeti brez zadržkov. Spoznanja psihoanalitičnega pristopa v razlagi slike so vključena le v obsegu, ki je preverljiv tudi v okviru ikonološke metode in relevanten za razumevanje slike. Ob tem želimo opozoriti na problem vsebinske razlage slike, ki je otežena z avtorjevim poigravanjem z gledalcem, ter odgovoriti na vprašanje, kakšno je razmerje med Dalijevo revolucionarno interpretacijo mita³⁶ in zgodbo, kot jo pripoveduje Ovidij.

³⁵ Med novejšimi študijami z relevantno bibliografijo glej zlasti: Lichtenstern, *Metamorphose*, 24–70; Finkelstein, *Salvador Dalí's Art and Writing*, 229–42, in Lomas, *Narcissus Reflected*, 26–53.

³⁶ Kljub navideznemu prepadu, ki Dalijevo sliko ločuje od starejše tradicije, lahko prepoznamo kontinuiteto tako v smislu likovne tradicije kakor v smislu navezanosti na Ovidijevo besedilo kot temeljno literarno predlogo. Posebno jasna je vez s simbolizmom. Dalí namreč povzame velik del ikonografskih prvin, ki jih je razvil prav simbolizem: subjektivizacijo motiva in sodoben koncept umetnikove identifikacije z Narcisom, motiv izolacije, odtujenosti, ter kompleksno preigravanje avtoerotike in homoerotike. V povezavi z Moreaujem velja omeniti, da se tudi Dalíjev Narcis z zabrisanim spolom približuje androginu. Svoje zavezanosti simbolistični tradiciji Dalí ne zanika in med umetniki, ki jih posebej občuduje, izpostavi tudi Moreauja, v katerem vidi predhodnika nadrealizma. Za razliko od Moreaujeve interpretacije Narcisa, v kateri razbiramo umetnikovo identifikacijo z mitskim likom v simbolističnem duhu, se pravi umetniško prezrcaljeno in (vsaj delno) na ravni nezavednega, gre pri Dalíju za odkrito identifikacijo z Narcisom, ki je celo neprikrito eksibicionistične narave.

Za razumevanje slike je pomembno, da je Dalí *Narcisovo metamorfozo* pospremil z istoimensko pesnitvijo, ki podaja razlago slike.³⁷ Pri tem ne smemo izgubiti izpred oči dejstva, da Dalí svojega znanja psihoanalize ni zgolj vnašal v ikonografsko zasnovo slike, temveč ga je izrabljaj tudi za zavestno manipulacijo.³⁸ To nenazadnje potrjuje znana epizoda iz njegovega življenja: Dalí si je dolgo prizadeval za srečanje s Sigmundom Freudom, kar mu je uspelo leta 1938 Londonu, kjer je Freudu pokazal svojo sliko *Narcisova metamorfoza* v pričakovanju, da jo bo Freud vsebinsko analiziral. Dalí je hotel na Freuda narediti dober vtis in izvedeti za njegovo mnenje o sliki predvsem z vidika globinske psihoanalize. Freud je ob sliki Dalíju priznal tehnično mojstrstvo, sicer pa se je vzdržal komentarja, ne glede na Dalíjevo prepričanje, da bo tema Narcisa zaradi povezave z eno od osrednjih tem njegovih psihoanalitičnih raziskav za Freuda posebej zanimiva. Freud naj bi Dalíju ob tem rekel, da v klasični umetnosti išče nezavedno, v nadrealistični pa le zavestno in s tem opozoril natančno na fenomen premišljene manipulacije s sodobnimi psihoanalitičnimi dognanji o nezavednem.³⁹

Primerjalna analiza slike in spremljevalne pesnitve pokaže, da Dalí v svojih verzih ustvarja želena razumevanja, delno dobesedno razlaga pomene, delno implicira interpretacije in namiguje na globlje vsebinske ravni. Ne glede na različne možnosti interpretacij tako v pesnitvi kot na sliki prepoznamo avtobiografske elemente. Že v prologu k pesnitvi Dalí z epizodo dveh katalonskih ribičev, ki govorita o čudaku, za katerega zaključita, da ima »čebulico v glavi«, namigne na avtobiografski značaj pesnitve.⁴⁰ Vzporednice z nje-

37 Pesem *Narcisova metamorfoza* je izšla 25. junija leta 1937 v seriji Éditions surréalistes v Parizu hkrati v angleškem in francoskem jeziku (Dalíjev originalni zapis je v francoščini, angleški prevod je oskrbel Francis Scarpe). Integralna francoska verzija pesmi je dostopna na spletni strani: http://www.salvador-dali.org/media/upload/pdf/PoemaMetamorfosiNarcisFR_noticies_fr_home_101.pdf, medtem ko je angleški prevod objavljen (med drugim) v Lomasovi knjigi *Narcissus Reflected*, 161–67. Razen pesnitve *Narcisova metamorfoza* je pomemben vir za razumevanje slike tudi avtobiografija *Skrivno življenje Salvadora Dalíja* (1942) s številnimi slikovito opisanimi potezami njegovega narcističnega značaja, kompleksnim odnosom do erotike in spolnimi izkušnjami oziroma seksualnimi fantazijami. Iz *Skrivnega življenja* kakor tudi iz poznejših dnevniških zapisov (*Življenje genija*, objavljeno 1964), pisem, dokumentiranih izjav in iz njegovih javnih nastopov je razvidno, da se Dalí istoveti z Narcisom. Mitska zgodba in njena psihoanalitična interpretacija mu služita kot navdih pri oblikovanju osebnega mita, v katerega vpleta tudi psihološko interpretacijo svoje osebnostne strukture in razkrivanje erotičnih fantazij.

38 Dalí je bil velik občudovalec Freuda, bral je njegova dela in si zelo prizadeval za srečanje z njim. Hkrati je prijateljeval tudi z Jacquesom Lacanom (spoznala sta se leta 1933) in poznal njegovo teorijo o homoerotiki kot imaginarni modaliteti poželenja, ki se preusmeri v avtoerotiko. Prim: Lomas, *Narcissus Reflected*, 22–23 in 44–46.

39 Dalí, *The Secret Life*, 397.

40 V prologu k pesnitvi Dalí predstavi pogovor dveh katalonskih ribičev o fantu-čudaku, ki zapravlja čas za ogledovanjem svoje podobe. Ribiča zaključita, da mora imeti v glavi čebulico, kar je katalonski pogovorni izraz za neuravnovešenost, da torej fant trpi za določenim »kompleksom«. Dalí k temu dodaja, da če imaš čebulico v glavi, lahko iz nje kadarkoli vzklije cvet: »Premier pêcheur de Port Lligat. – Qu'est-ce qu'il a ce garçon à se regarder toute la journée dans sa glace?/ Second pêcheur. – Si tu veux que je te le dise (baissant la voix): il a un oignon dans la tête. / 'Oignon dans la tête', en catalan, correspond exactement à la notion psychanalytique de/ 'complexe'. / Si l'on a un oignon dans la tête, celle-ci peut fleurir d'un moment à l'autre, Narcisse!« (Dalí, *La métamorphose de Narcisse*, 1.)

govim življenjem najdemo tudi v oblikovanju krajine – tako skalnatega sprednjega dela z Narcisom, kakor tudi zasneženih gora v ozadju slike. Skalnato nabrežje in pečine za njim so fantastična predelava resnične katalonske pokrajine, rta Punta dels Tres Frares (Cadaqués), na severovzhodnem delu Katalonije, kjer je Dalí pogosto preživil počitnice. Ohranjena je tudi fotografija iz 1930-ih let, ki kaže Dalíja na rtu Punta dels Tres Frares, kako se kot Narcis ogleduje v vodi.⁴¹ Zasnežene gore v ozadju so navdihnjene z Alpami – Dalí je *Narcisovo metamorfozo* začel slikati aprila 1937 v avstrijskem zimskem letovišču Zürs am Arlberg, ko se je topil sneg in so ravno cvetele narcise.

Kot avtobiografsko aluzijo lahko razumemo tudi neobičajno »embrionalno« držo Narcisa in barvno paletu živih ognjenih barv z dodatkom modre. Narcis je rumene barve, skalna pečina je naslikana v rjavih, rdečih in oranžnih tonih, v ozadju vidimo delček modrega neba in rumeno-rjavih oblakov. Takšna barvna lestvica se zrcali tudi na gladini vode, v kateri se ogleduje Narcis. Dalí v *Skrivnem življenju* trdi, da ima v sebi vsajen živ spomin iz prednatalnega stanja: materničnega raja se spominja v ognjenih barvah pekla rdeče, oranžne rumene in modre, občutje je bilo prijetno mehko, toplo, nepremično, simetrično, dvojno.⁴² Tudi kompozicijska rešitev Narcisa, ki je odmaknjen od skupine ljudi v ozadju (Dalí jo v pesnitvi imenuje »heteroseksualna skupina«), se lahko nanaša na zapis v *Skrivnem življenju*, kjer Dalí pravi, da je kot pubertetnik koprnel po popolni samoti, ter hkrati omenja premnoge občudovalce, ki jih je zavrnil in pri tem užival.⁴³

Najbolj neposredno je identifikacija Dalíja z Narcisom razvidna iz zaključka spremljevalne pesnitve, saj v razlago slike vključi Galo. Narcis, ki se negibno ogleduje v vodi in ga njegov odsev posrka vase, postane neviden, od njega pa ostane le »halucinacijski beli oval glave« na blazinicah prstov strašne roke, ki se dviga iz vode. Ko ta glava, ki je obenem jajce, počí, se iz nje dvigne cvet – novi Narcis, ki ga Dalí imenuje »Gala, moja narcisa.«⁴⁴

Zadnja kitica poleg povezave Narcisa z Dalíjem ponudi tudi razlago Narcisove metamorfoze: Narcis se prerodi v narciso, ki jo Dalí poistoveti z Galo. Verzi, ki govorijo o smrti Narcisa in rojstvu narcise-Gale, nakazujejo, da Dalí preseže avtoerotično (in homoerotično) zagledanost vase, »umre« in se »ponovno rodi« v ljubezni do Gale.⁴⁵ Takšen zaključek se vsebinsko slabo sklada

41 Fotografijo hrani Fundació Gala-Salvador Dalí. Prim: Lomas, *Narcissus Reflected*, 32.

42 Dalí, *The Secret Life*, 27.

43 Lomas, *Narcissus Reflected*, 35.

44 »Il ne reste de lui / que l'ovale hallucinant de blancheur de sa tête, / sa tête de nouveau plus tendre, / sa tête, chrysalide d'arrière-pensées biologique, / sa tête soutenue au bout des doigts de l'eau, / au bout des doigts / de la main insensée, / de la main terrible, / de la main coprophagique, / de la main mortelle / de son propre reflet. // Quand cette tête se fendra, / Quand cette tête se craquelera, / Quand cette tête éclatera, / ce sera la fleur, / le nouveau Narcisse, / Gala – / mon narcisse.« (Dalí, *La métamorphose de Narcisse*, 4–5).

45 Razlago metamorfoze Narcisa kot preobrazbe Dalíja zagovarja večina psihoanalitičnih razlag slike. Za najbolj celovito analizo glej: Finkelstein, *Salvador Dalí's Art and Writings*, 229–42 in Lomas, *Narcissus Reflected*, 27–53.

s pesnitvijo in je očitno tendenciozen, na kar je opozoril že Dalíjev prijatelj in mecen Edward James ob izdaji pesmi leta 1937.⁴⁶ Predvsem pa ga ne moremo sprejeti kot ikonografsko razlago slike, saj na njej ni nobenega indica, ki bi ga lahko povezali z Galo. Metamorfoza Narcisa kot preobrazba Dalíjeve narcisoidne zagledanosti vase in avtoerotičnih preokupacij v ljubezen do Gale je zavajajoča interpretacija, toliko bolj, ker na sliki najdemo elemente, ki nedvoumno izpostavljajo homoerotične in avtoerotične vsebine.

V ikonografskem kontekstu Dalíjeve slike lahko medsebojno povezanost homoerotike in avtoerotike razumemo v Lacanovi interpretaciji, ki homoseksualnost razlaga kot imaginarno modaliteto poželenja in trdi, da je homoseksualno poželenje kot neizpolnljivo v svojem bistvu obrnjeno k sebi in torej avtoerotično. Povezavo homoerotike in avtoerotike že pred Lacanom razvije Sigmund Freud v biografiji Leonarda da Vincija (1910), ki jo je Dalí bral in bil nad njo navdušen.⁴⁷ Homoerotični vidik je na sliki izražen tudi s tem, da Dalí v upodobitev Narcisa vključi citat iz Caravaggieve slike *Narcis* – neobičajno izpostavljeno koleno z erotičnimi poudarki – in ga nadalje transformira. Kot so opazili nekateri razlagalci Caravaggieve slike, je koleno Narcisa v nepravilni ali vsaj zelo nerodni legi in hkrati nenavadno razobličeno – struktura kolenskih kosti ni dovolj jasno niti anatomsko pravilno oblikovana. Noga z močno osvetljenim kolonom deluje kot velikanski falus, samo koleno pa se približa obliki fantovske ritnice.⁴⁸ Dalí motiv v značilni maniri poigravanja z gledalcem dopolni z zrcalno podobo na gladini vode na način, da koleno skupaj z odsevom oblikuje moško zadnjico.⁴⁹ Obliko ponovi v drži prstov kamnite roke, odmev pa najdemo tudi v liku mladeniča na piedestalu, ki se obrača in opazuje svojo zadnjico. Razumevanje Narcisove metamorfoze, kakor jo kaže slika, torej ni nujno takšno, kot nam ga ponuja Dalí v istoimenski pesnitvi. Veliko verjetnejša je razlaga, da Narcis/Dalí ostaja narcis, zagledan v lastno podobo in da homoerotični vidik ohranja pomembno vlogo v ikonografiji slike.

Ostane še odprto vprašanje Dalíjeve realizacije motiva v odnosu do klasične zgodbe, kot jo pripoveduje Ovidij. S tem se umetnostni zgodovinarji skorajda niso ukvarjali, saj se na prvi pogled zdi, da v domišljiji, v polnem pomenu besede nadrealistični predelavi mita razen osnovne zgodbe o Narcisu, ki se ogleduje v vodi, ni neposrednih aluzij na Ovidijevo besedilo. Prežarjena, fantastična gorska krajina nima nič skupnega z opisom senčnega gozdnega kotička s tolmunom, »ki ga nikoli ne ogrejejo sončni žarki« (*Metamor-*

46 Manipulacijo v svoji študiji natančno analizira Lomas, ki poudarja, da Dalí, tudi z definicijo »Gala – moja narcisa« Galo v resnici uvrsti v razred objektov ljubezni svojega narcizma. Skladno s Freudovo razlago narcizma je Gala torej substitut za izgubljeni otroški narcizem Dalíja, v katerem je sam objekt svoje ljubezni. Dalí se zaveda, da ostaja narcis in da v resnici ljubi samo sebe. Prim: Lomas, *Narcissus Reflected*, 52.

47 Prim: Laqueur, *Solitary Sex*, 421.

48 Prim: Schindler, *Ovid: Metamorphosen*, 73; Bann, *Philostratus and the Narcissus of Caravaggio*, 343–56; Lomas, *The Metamorphosis of Narcissus*, 270; Bal, *Quoting Caravaggio*, 188.

49 Prim. Lomas, *Narcissus Reflected*, 49.

foze 3.412). Nimfa Eho se na sliki ne pojavi, Narcis ob vodi ni lepi mladenič, kot bi pričakovali, hkrati pa so kamnita roka, jajce, heteroseksualna skupina oseb v ozadju in šahovnica z mladeničem na podstavku povsem novi ikono-grafski elementi, ki jih Dalí preprosto doda, ne da bi v celoti pojasnil njihovo vlogo. Redke paralele, ki so v literaturi izpostavljene kot povezava z Ovidijevim besedilom, se največkrat navezujejo na interpretacijo kamnite roke, ki drži jajce z narciso. Kot pravi Dalí v pesnitvi, roka predstavlja negibni odsev Narcisa v vodi, ki privzame samostojno življenje, se dvigne iz vode, poguben in strašen. Vendar ima na konicah prstov jajce, iz katerega vzklije narcisa. Dalí torej kamnito roko aktivno vključi v proces metamorfoze. Christiane Freitag zagovarja stališče, da roka predstavlja v skalo spremenjeno Eho, o kateri Ovidij zapiše, da so se njene kosti spremenile v kamen (*Metamorfoze* 3.390).⁵⁰ Takšno razlago je kot »groteskno« zavrnila že Beate Czapla⁵¹ in je ni mogoče argumentirano zagovarjati. Kamnito roko lahko kot aluzijo na Eho razbiramo na povsem drugi ravni interpretacije, namreč v analizi likovnih prvin, kjer v kontekstu zrcaljenih oblik lahko govorimo o zrcaljenju kot vizualni vzporednici odmevu – eh. (Glej spodaj.)

David Lomas je v svoji interpretaciji previdnejši: v kamniti roki vidi možno vez z Ovidijevo pesnitvijo na drugačen način. Ovidij namreč piše, da je bil negibni Narcis ob vodi kot kip iz paroškega marmorja, zato naj bi njegov odsev po Lomasovi interpretaciji privzel podobo kamna, in se spremenil v roko.⁵² Zanj namreč Dalí v spremljajoči pesnitvi pravi, da se dvigne iz odseva v vodi, in jo imenuje *bela apnenčasta roka* ali *fosilna roka*. Takšna povezava z Ovidijevim besedilom je v resnici prav tako neutemeljena, ker ne upošteva tega, kar gledalec zares vidi na sliki. Dalíjev Narcis ima namreč svoj odsev na vodni gladini, ki ni apnenčast in ne bel, da bi lahko kakorkoli namigoval na idejo o Narcisu kot kipu, izklesanem iz paroškega marmorja. Kamnita apnenčasta roka Dalíjeva je svobodna halucinatorna interpretacija naslednjega koraka zgodbe o metamorfozi dečka v cvetlico. Hkrati je treba posebej naglasiti dejstvo, da je mladi Bojotijec naslikan v zlatorumeni barvi, modeliran izrazito mehko, brez jasnih kontur, daleč od kakršne koli aluzije na paroški marmor, in takšen je tudi njegov odsev na vodni gladini.

Ustreznejšo vzporednico med Ovidijem in Dalíjem izpostavi Beate Czapla, ki izhaja iz dejstva, da Dalí Narcisovo metamorfozo predstavi v dveh korakih (Narcisova smrt in preobrazba v narciso), s čimer edini zares sledi Ovidijevemu besedilu, kjer avtor najprej opiše Narcisovo smrt (*Metamorfoze* 3.481–503), nato pa doda epizodo z nimfami, ko namesto Narcisovega trupla ob tolmunu naletijo na cvetoče narcise (*Metamorfoze* 3.505–10). Vendar v nadaljnji razpravi Czapla (ki jo kot literarno zgodovinariko prvenstveno zanima fenomen Narcisove metamorfoze v Ovidijevem besedilu) opažanja ne razvi-

50 Freitag, *Altsprachlicher Unterricht und moderne Kunst*, 42.

51 Czapla, *Salvador Dalís Metamorphose des Narziss*, 200.

52 Lomas, *Narcissus Reflected*, 39.

ja naprej, v razlagi slike pa se nasloni na Dalíjevo pesnitev. Toda proces metamorfoze, kot ga opisuje Ovidij, daje plodno izhodišče za tezo, da je antični mit v Ovidijevi predelavi Dalíju bliže, kot se zdi na prvi pogled.

Milly Heyd v svoji precej spekulativno obarvani alkimistični razlagi Dalíjeve slike išče možne paralele tudi z Ovidijevim besedilom. Tako opozori, da se Dalí bolj kot ostali slikarji približa literarni predlogi v tem, da vpelje dimenzijo časa (kot izhaja iz samega naslova), da torej slika proces Narcisove preobrazbe kot kontinuirano dogajanje.⁵³ V nasprotju s tem je vzporejanje alkimističnega polariziranja elementov hladnega in vročega (ki naj bi ju na sliki predstavljala ledenik v ozadju slike in pečina ognjenih barv, pred katero se kakor v talilni peči topi Narcis) z Ovidijevo metaforo, ki Narcisovo smrt primerja s topljenjem voska in izginevanjem slane, na katero posijejo sončni žarki, preveč tendenciozno.⁵⁴

Dejstvo, da je Dalíjeva slika prvo likovno delo, ki v središče postavlja preobrazbo Narcisa kot kontinuiran proces, je v strokovni literaturi resda premalo poudarjeno. Ob tem pa je posebne pozornosti vredna pesnikova prispodoba, ki jo v kontekstu alkimistične peči (!) omeni Milly Heyd. Ovidijeva primera, da začne Narcis medleti in preminevati, podobno kot se na rahlem ognju topi rumeni vosek, namreč (zunaj vseh alkimističnih kontekstov) zares vzpostavlja vsebinsko vzporednico med sliko in literarno predlogo.

Ključno vez predstavlja dejstvo, da Ovidij z metaforo o taljenju voska neposredno vpelje motiv Narcisove preobrazbe. V trenutku obupa, ko spozna, da je lepi mladenič na vodni gladini on sam in začne z rokami udarjati po razgaljenih prsih, »dokler od udarcev ne pordečijo kakor vrtnice« (*Metamorfoze* 3.481–82), je Narcis še zmeraj lepi lovec. Šele ko ponovno pogleda v tolmun, se njegovo trpljenje stopnjuje do te mere, da ga ne more več prenašati. Agonija divjih čustev in razočaranja se sprevrže v nemo notranjo bolečino, ki ga »kot ogenj v notranjosti skrit, počasi žge in razjeda« (*Metamorfoze* 3.486–90), da se začne topiti kot rumeni vosek. Prav to pesniško prispodobo Dalí izbere za začetek Narcisove metamorfoze. Njegov Narcis je upodobljen v trenutku, ko se začenja preobrazba: nič več ni neustavljivi mladenič belih udov, lep kot kip iz paroškega marmorja, temveč že izgublja svojo nekdanjo fizično podobo, obrisi njegovega telesa v barvi zlatorumenega voska so zmehčani, udje niso več čvrsti, glava privzema jajčasto obliko. Narcis je na tem, da se stopi in razblini.

Prav tako je pozornosti vredna Narcisova drža, ki izraža nemoč in nas spomni na Ovidijeve besede, da začne mladenič tik pred svojim koncem medleti, saj ga notranji ogenj počasi razjeda. Dalíjev Narcis, sključen in s sklonjeno glavo, ki se s čelom naslanja na koleno, nazorno ilustrira izgubo »mladostne moči«. Slednje je razvidno tudi v tem, da se v resnici niti ne ogleduje

53 Heyd, *Dalí's 'Metamorphosis of Narcissus' Reconsidered*, 22.

54 Prav tam, 26.

več v vodi: svojega odseva ob takšnem naklonu glave sploh ne more videti. (Glede na položaj glave bi Narcis v resnici lahko videl samo svoje noge in ledja.) To, kar Lomas imenuje »embrionalni položaj«,⁵⁵ je lahko tudi drža telesa, ki ga življenje počasi zapušča in se tik pred smrtjo nemočno sključi vase.

Ovidij nadaljuje, da je Narcisu smrt zatisnila oči in ga popeljala v domovanje senc ter s tem zaključi prvi del pripovedi o njegovi smrti. V drugem doda, da je njegovo telo izginilo in da so nimfe namesto tega našle rumen cvet z belimi venčnimi lističi. Prehod med smrtjo Narcisa in pojavom narcise na mestu, kjer bi moralo biti truplo, ostaja pri Ovidiju odprt. Pesnik niti ne zapiše izrecno, da se je Narcis spremenil v cvetlico, ki nosi njegovo ime. Na ta način bralcu pusti možnost, da si preobrazbo naslika sam.

Dalí to priložnost izkoristi za realizacijo izvirne domislice, s katero vizualno in vsebinsko poveže začetek in konec preobrazbe: Narcis, ki se pred našimi očmi začne topiti kot vosek, se s posebnim načinom gledanja (ki ga je Dalí izrecno predvidel za to sliko in ga pojasnil tudi v pesmi) zlije z belo kamnito roko. To se zgodi, če sliko gledamo osredotočeno in razpršeno obenem, če jo opazujemo s »fixeté distraite«, kot to imenuje Dalí.⁵⁶ Podoba Narcisa in apnenčaste roke se ob ustreznem načinu gledanja zlijeta v eno in ostrejši, močnejše osvetljeni lik roke prevlada. S tem je smrt Narcisa tudi z likovnega vidika nedvoumno izražena. Edino, kar se pri prekrivanju obeh likov izriše z novo močjo, je narcisa, ki poganja iz belega jajca, katero v procesu stapljanja slike nadomesti Narcisovo glavo. Proces metamorfoze je izpeljan, od Narcisa ostane samo narcisa. Navezava na Ovidijevo besedilo torej ni obrobnega značaja, ampak je z idejo o upodobitvi kontinuiranega procesa preobrazbe postavljena v samo središče platna.

Neposredno spogledovanje z Ovidijevo različico mita lahko razbiramo tudi v dejstvu, na katerega opozarja Beate Czapla. Prepričana je, da Eho v Dalíjevo sliko ni vključena zato, ker v psihoanalitični interpretaciji mita nima posebne vloge, aluzijo na njeno prisotnost pa lahko vidimo v motivu dvojnega zrcaljenja, ki je vizualna paralela odmevu. V likovnem pogledu namreč okostenela roka predstavlja vizualni »odmev« sključenega Narcisa ob vodi.⁵⁷ Takšna razlaga (ki jo sprejemajo tudi nekateri drugi avtorji), se zdi smiselna, toliko bolj, ker motiv zrcaljenja in odmeva Dalí na sliki večkrat ponovi.

⁵⁵ Lomas, *Narcissus Reflected*, 38.

⁵⁶ Dalí, *Oui – Méthode paranoïaque-critique*, 198. Dalí metodo na kratko razloži tudi v predgovoru k pesnitvi *Narcisova metamorfoza* iz leta 1937, kjer pojasni njeno bistvo, hkrati pa bralca pouči, kako gledati sliko. »Si l'on regarde pendant quelque temps, avec un léger recul et une certaine 'fixité distraite', la figure hypnotiquement immobile de Narcisse, celle-ci disparaît progressivement, jusqu'à devenir absolument invisible. La métamorphose du mythe a lieu à ce moment précis, car l'image du Narcisse est transformée subitement en l'image d'une main qui surgit de son propre reflet. Cette main tient au bout de ses doigts un oeuf, une semence, l'oignon duquel naît le nouveau Narcisse – la fleur. A côté, on peut observer la sculpture calcaire de la main, main fossile de l'eau tenant la fleur éclose.« (Dalí, *La métamorphose de Narcisse*, 1.) Za natančnejšo razlago Dalíjeve paranoično-kritične metode glej: Gorsen, *Salvador Dalí, Der »kritische Paranoiker«*.

⁵⁷ Czapla, *Salvador Dalí's Metamorphose des Narziss*, 203.

Figura Narcisa najde daljni odmev – echo – tudi v obliki ledenika na obzorju, čigar vrh spominja na Narcisa ob tolmunu. »Ledeniški odmev« je v Dalíjevi spremni pesnitvi tudi vsebinsko utemeljen. Ledenik namreč opiše kot boga snega, ki se topi, z glavo, sklonjeno nad migetajoče odbleske. Njegove vode napolnijo jezero, ki je kot zrcalo, v katerem ponovno ugleda svojo podobo. S topljenjem in preminevanjem »bog snega« napaja zemljo in omogoči, da zacvetijo narcise.⁵⁸ Vzporednica z Narcisom, ki se ogleduje v tolmunu in se »topi«, ter narciso, ki vzklije iz njegove glave, je povsem nedvoumna. Hkrati dopušča tudi aluzijo na Eho, ki je, kot pravi Ovidij, poslej kot odmev živila v gorah.

Ob tem lahko opazimo še nekaj elementov, ki kažejo, da se Dalí naslanja na Ovidijevo besedilo. Zanimivo je namreč, da kljub temu, da glavo Narcisa močno shematizira, tako da spominja na rumeno zlat oreh, hkrati nakaže, da ima Narcis bogate, goste lase in posebej poudari šop las, ki kot konjski rep vihra v zraku. Lasje so močni, temno zlate barve, prav taki, kot kodri Ovidijevega Narcisa, za katere pesnik pravi, da bi lahko bili v ponos Bakhui in celo Apolonu (*Metamorfoze* 3.421).⁵⁹ Zelo verjetno lahko tudi figuralno skupino moških in žensk v ozadju Dalíjeve slike razumemo kot aluzijo na Ovidijevo omembo številnih občudovalcev, tako moškega kot ženskega spola, za katere Narcisu ni bilo mar. Za skupino Dalí v spremljevalni pesmi poudari, da je heteroseksualna ter vzpostavi jasen odnos med njo in Narcisom: mladi Bojotijec je odmaknjen daleč od njih, sam ob tolmunu, povsem zatopljen vase. Nasprotno pa so vznemirjeno razgibani moški in ženske po slikarjevih besedah »v pričakovanju kataklizme Narcisovega konca«.⁶⁰ Ovidij je edini antični avtor, ki izrecno omenja večje število Narcisovih občudovalcev obeh spolov (*Metamorfoze* 3.353), zato je verjetnost, da Dalí tudi v tem povzema Ovidija, precejšnja.

Svojevrstno paralelo lahko potegnemo tudi na ravni psihološkega razumevanja Narcisove preobrazbe. Kot rečeno, psihoanalitična interpretacija Dalíjeve slike pokaže, da metamorfoze ne moremo razlagati kot preobrazbe

58 »Sur la plus haute montagne, / le dieu de la neige, / sa tête éblouissante penchée sur l'espace vertigineux / des reflets, / se met à fondre de désir / dans les cataractes verticales du dégel / s'anéantissant bruyamment parmi les cris excrémentiels / des minéraux / ou / entre les silences des mousses, / vers le miroir lointain du lac / dans lequel, / les voiles de l'hiver disparus, / il vient de découvrir / l'éclair fulgurant / de son image exacte. / On dirait qu'avec la perte de sa divinité le haut plateau / tout entier / se vide, / descend et s'écroule / parmi la solitude et le silence inguérissable des oxydes / de fer / pendant que son poids mort / soulève tout entier, / grouillant et apothéotique, / le plateau de la plaine / où percent déjà vers le ciel / les jets d'eau artésiens de l'herbe / et que montent, / droites, / tendres / et dures, / les innombrables lances florales / des armées assourdissantes de la germination / des narcisses.« (Dali, *La métamorphose de Narcisse*, 2)

59 Oba bogova sta v antiki slovela po lepih zlatih kodrih, Apolona se je zaradi njih celo prijel vzdevek *Chrysocomes* – Zlatolasi.

60 »Déjà, le groupe hétérosexuel, dans les fameuses poses de l'expectation préliminaire, pèse / consciencieusement le cataclysme libidineux, imminent, écloison carnivore de leurs latents / atavismes morphologiques... / Loin du groupe hétérosexuel, les ombres de l'après midi avancée s'allongent dans le paysage / et le froid envahit la nudité de l'adolescent attardé au bord de l'eau.« (Dali, *La métamorphose de Narcisse*, 2–3)

v smislu preboja iz narcistične zaljubljenosti vase v ljubezen do Gale. Takšne razlage v resnici ne utemeljuje niti pesnitev, medtem ko na sliki zanjo sploh ni nikakršnega indica. Dalíjev Narcis se preobrazi v narciso, večkratno izpostavljeni motiv zrcaljenja pa ohranja osnovno sporočilo, da ne preseže obsesivne želje po motrenju svojega odseva. Ovidijeva pesnitev v bistvu nosi enako sporočilo. Njegov Narcis sicer ni narcis v sodobnem psihološkem pomenu besede, saj ni zaljubljen vase, ampak v sliko mladeniča na gladini vode. Ko spozna, da se je zaljubil v lastno podobo, umre. Nimfe namesto njegovega trupla najdejo narciso. Vendar pesnik pove, da je mladenič tudi v domovanju senc »še zmerom gledal sebe v podzemskih vodah« (*Metamorfoze* 3.505). Tudi Ovidijev Narcis torej v resnici ne zmore preseči potrebe, da gleda svojo podobo. Še po smrti ne ubeži kazni bogov in ostaja ujetnik odseva.⁶¹

Čeprav se na prvi pogled mogoče zdi, da slika, ki je skoraj dva tisoč let mlajša od pesnitve, v kateri je Ovidij naslikal tragično usodo lepega Bojotijca, razen osnovne zgodbe nima veliko skupnega z antično literarno predlogo, primerjalna analiza pokaže, da je Dalí Ovidiju dejansko bliže kot večina slikarjev, ki so se ukvarjali z motivom Narcisove smrti. Osredotoči se namreč na motiv preobrazbe in slikarsko pripoved začne z Ovidijevo metaforo o Narcisu, ki se topi kot rumeni vosek na rahlem ognju, hkrati pa vnese kar nekaj ikonografskih prvin, za katere lahko najdemo vzporednice v *Metamorfazah*.

BIBLIOGRAFIJA

Viri

- Ovid: *Metamorphoses, with an English translation by Frank Justus Miller*. Loeb Classical Library 42 in 43. London: William Heinemann in Cambridge, MA: Harvard University Press, 2 vol., 1966–68.
- Publij Ovidij Naso, *Metamorfoze*. Izbor, prevod in spremna beseda Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- Cooke, Peter, ur. *Ecrits sur l'art par Gustave Moreau*. Fontfroide: Bibliothèque artistique et littéraire, 2002.
- Dalí, Salvador. *La métamorphose de Narcisse*. Pariz: Éditions surréalistes, 1937.
- . *The Secret Life of Salvador Dalí*. London: Vision Press, 1973.
- . *Oui – Méthode paranoïaque-critique et autres textes*. Pariz: Denoël-Gonthier, 1971.
- . *Dnevnik genija*. Ljubljana: Tangram, 2004.
- Mathieu, Pierre-Louis, ur. *«L'assembleur de rêves.» Ecrits complets de Gustave Moreau*, Fontfroide: Fata Morgana, 1984.

61 Lahko bi celo rekli, da Narcis šele v Hadu postane »pravi narcis«, ta, ki je zaljubljen v vase, saj se zdaj zaveda resnice, da v odsevu na vodni gladini ljubi svojo lepoto. Seveda bi bila takšna interpretacija v nasprotju s sporočilom Ovidijeve pesnitve. Pesnik želi zgolj poudariti nemoč Narcisa, ki ga njegova usoda preganja še v posmrtnem življenju.

Strokovna literatura

- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Bann, Stephen. »Philostratus and the Narcissus of Caravaggio.« V: Ewen Bowie in Jas Elsner, ur., *Philostratus*, 343–56. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Baruccio, Pierre. »Les miroirs brisés. Paradoxes sur le mythe de Narcisse.« *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice* 23 (1975): 7–116.
- Belting, Hans. *Florence and Baghdad, Renaissance Art and Arab Science*. Cambridge (Mass.) in London: Harvard University Press, 2011.
- Bittler, Paul, in Pierre-Louis Mathieu. *Musée Gustave Moreau. Catalogue des dessins de Gustave Moreau*. Pariz: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1983.
- Cooke, Peter. »Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting.« *The Art Bulletin* 90, št. 3 (2008): 394–416.
- Crescenzo, Richard. »La figure de Narcisse à l'époque baroque: réflexions sur l'iconographie et la thématique de Narcisse dans la littérature et l'illustration des livres de 1580 à 1640.« V: Philippe Hoffmann in Paul-Louis Riuny, ur., *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art occidental de l'Antiquité à nos jours*, 185–201. Pariz: Presses de l'École Normale Supérieure, 1996.
- Czapla, Beate. »Salvador Dalís Metamorphose des Narziss. Anregung zu einer erneuten Ovidbetrachtung.« *Arkadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* 30 (1995): 186–205.
- Finkelstein, Haim. *Salvador Dalí's Art and Writting 1927-1942. The Metamorphosis of Narcissus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Fiorio, Maria Teresa. *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*. Milano in Rim: Landi Sapi Editori, 2000.
- Freitag, Christiane. *Altsprachlicher Unterricht und moderne Kunst*. Auxilia 35. Bamberg: Friedrich Maier, 1994.
- Gorsen, Peter. *Salvador Dalí, Der »kritische Paranoiker«*. Frankfurt na Majni: Europäische Verlagsanstalt, 1983.
- Gregori, Mina. *Le Musée des Offices et le palais Pitti. La peinture a Florence*. Pariz: Éditions Place de Victoires, 1998.
- Hartlaub, Gustav Friedrich. *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München: R. Piper, 1951.
- Herman, Walter, in Hans-Jürgen Horn, ur. *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*. Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1995.
- Heyd, Milly. »Dalí's 'Metamorphosis of Narcissus' Reconsidered.« *Artibus et Historiae* 5, št. 10 (1984): 121–31.
- Kapaln, Julius David. *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style, and Content*. Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1982.
- Kokole, Stanko. »Francesco Robba and the Classical Tradition: The Case of Narcissus.« V: Janez Höfler, ur., *Francesco Robba and the Venetian Sculpture of Eighteenth Century*, 165–74. Ljubljana: Rokus, 2000.
- Lichtenstern, Christa. *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozessdenken: Ovid-Rezeption, Surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*. Weinheim: VCH, 1992.
- Laqueur, Thomas. *Solitary Sex: A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books, 2003.

- Lomas, David. »The Metamorphosis of Narcissus.« V: Dawn Ades in Michael R. Taylor, ur., *Dalí*, 270. Katalog razstave v Palazzo Grassi, Benetke, 12. september 2004–16. januar 2005. Milano: Bompiani Arte, 2004.
- . *Narcissus Reflected*. Edinbourg: The Fruitmarket Gallery, 2011.
- Mathieu, Pierre-Louis. *Gustave Moreau: monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*. Pariz: ACR Édition, 1998.
- . *Tout l'œuvre peint de Gustave Moreau*. Pariz: Flammarion, 1991.
- . *Gustave Moreau. Complete edition of the finished paintings, watercolours and drawings*. Oxford: Phaidon, 1977.
- Mikuž, Jure. *Zrcaljena podoba: Ogledalo in zunanost polja*. Ljubljana: Nova revija, 1997.
- Nordhoff, Claudia. *Narziss an der Quelle. Spiegelbilder eines Mythos in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*. Münster in Hamburg: Lit Verlag, 1992.
- Orlowsky, Ursula, in Rebekka Orlowsky. *Narziss und Narzissmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.
- Panofsky, Dora. »Narcissus and Echo; Notes on Poussin's, Birth of Bacchus' in the Fogg Museum of Art.« *Art Bulletin* 31 (1949): 112–20.
- Pigler, Anton. *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, vol. 2, 175–78. Budimpešta: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1956.
- Renan, Ary. *Gustave Moreau (1826-1898)*. Pariz: Gazette des Beaux-Arts, 1900.
- Renger, Almut-Barbara, ur. *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig: Reclam, 1999.
- , ur. *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*. Stuttgart: Metzler, 2002.
- Sander, Jochen, in Bodo Brinkmann, ur. *Gemälde der romanischen Schulen vor 1800 im Städel nebst den Englischen Altmeister-Bildern sowie einem Nachtrag zu den Niederländischen Gemälden*. Frankfurt na Majni: Blick in die Welt, Film- und Dokumentations-GmbH, 1997.
- Schindler, Winfried. *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*. Sonnenberg: Sonnenberg Verlag, 2005.
- Slapšak, Svetlana. »Narcis i Eho: oko i glas ljubavi.« *Zeničke sveske* 10 (2009): 24–27.
- Sloan, Rachel. »'Too beautiful for a Man': Androgyny in Gustave Moreau's Mythological Subjects«. *Immediations: The Courtauld Institute of Art Journal of Postgradual Research* 2 (2005): 73–89.
- Vinge Luise. *The Narcissus Theme in Western European Literature up to Early 19th Century*. Lund: Gleerups, 1967.
- Welsch, Maren. *Vom Narziss zum Narzissmus. Mythos und Betrachter. Von Caravaggio zu Olaf Nicolai*. Doktorska disertacija. Kiel, 2002.
- Wolf, Gerhard. *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München: Wilhem Fink, 2002.
- Zaalene, Sabine. »Narcisse d'après Gustave Moreau, une métamorphose du rêve et de la matière ou comment traverser la mort pour mieux éclore.« V: Pascale Auraix-Jonchière, ur., *Mythologies de la mort*. Cahiers romantiques 5 (2000): 149–63.
- . »'Peindre, c'est embrasser la surface de la source': Narcisse, la Peinture dans les oeuvres françaises du XVIIIe siècle.« V: Pascale Auraix-Jonchière, ur., *Isis, Narcisse, Psyché entre Lumières et romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*, 181–91. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.

Zanker, Paul. »Iste ego sum. Der naive und bewusste Narziss.« *Bonner Jahrbücher* 166 (1966): 152–70.

Zürcher, Hanspeter. *Stilles Wasser – Narziss und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900*. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 184. Bonn: Bouvier, 1975.

Izvlečki / Abstracts

Monika Osvald

IO, ARGOS, HERMES IN SIRINGA. PRIMER VPLIVA OVIDIJEVIH *METAMORFOZ* NA RIMSKO SLIKARSTVO

Da so *Metamorfoze* eden glavnih ikonografskih virov likovne umetnosti vse od srednjega veka dalje, je že dolgo znano. Toda ali je imela Ovidijeva pesnitev vpliv tudi na rimsko umetnost, tako sočasno kot kasnejšo? V literaturi smo do nedavnega prebirali mnenja različnih piscev, ki so prisotnost Ovidijevih *Metamorfóz* v rimskem slikarstvu sicer prepoznavali, vendar le v splošnem smislu in brez poglobljenih raziskav.

Tej problematiki se je od leta 2008 dalje posvetila skupina raziskovalk z Univerze v Padovi pod vodstvom prof. Francesce Ghedini v projektu z naslovom *MetaMARs, Le Metamorfosi di Ovidio. Mito, Arte, Società*. Skupina je na osnovi izbranih motivov izdelala natančno metodologijo, ki je privedla do zanimivih in natančnih rezultatov.

V našem prispevku bomo sledili omenjeni metodologiji in repertoarju raziskovalk iz Padove dodali nov motiv: ikonografijo Io, Argosa in Hermesa, ki je ohranjena v enajstih primerih rimskega stenskega slikarstva iz Rima, Pompejev in Herkulaneja.

Io, Argus, Hermes, Syrinx: An Example of the Influence Exercised by Ovid's *Metamorphoses* on Ancient Roman Painting

While Ovid's *Metamorphoses* have long been recognised as a main source of iconography ever since the Middle Ages, the influence of Ovid's poem on contemporary and later Roman art still remains to be explored. Until recently, the scholarship has indeed acknowledged the presence of Ovid's *Metamorphoses* in Roman painting, but only at a general level and with no in-depth research.

This issue has been addressed since 2008 by a research group at Padua University, headed by Professor Francesca Ghedini, in a project titled *MetaMARs, Le Metamorfosi di Ovidio: Mito, Arte, Società*. Based on selected mo-

tifs, the group has developed a precise methodology, which has yielded interesting and accurate results.

Following this methodology, the present paper complements the Paduan researchers' repertoire with an additional motif: the iconography of Io, Argus, and Hermes as preserved in eleven specimens of Ancient Roman wall painting from Rome, Pompeii, and Herculaneum.

Marjeta Šašel Kos

CARNARIA: PRAZNIK BOGINJE KARNE

Iz cerkvice sv. Lenarta v Spodnjih Gameljnah, na območju antične Emone, izvira rimski nagrobnik, zdaj v Narodnem muzeju Slovenije, na katerem je omenjena družina Cezernijev in praznik *Carnaria*, ki sicer v rimskem imperiju ni omenjen nikjer drugje. Zakonca sta v oporoki zapustila združenju obrtnikov 200 denarijev, da bi na dan praznika boginje Karne na njun grob prinesli vrtnice. Napisi, ki omenjajo takšna volila, so znani predvsem iz severne Italije, od koder je izvirala tudi ugledna družina emonskih Cezernijev. Z imenom praznika so le označili zanje pomemben družinski datum. Karni so bile posvečene junijske kalende, torej prvi dan meseca junija, kot je v *Rimskem koledarju* (6.101–82) zapisal Ovidij. Bila je boginja vratnih tečajev, predvsem pa je z vejico gloga, ki ji jo je dal Janus, odganjala nočne ujede, vešče, ki so ponoči ogrožale življenje dojenčkov. Tudi Grki so verjeli, da vejice gloga odganjajo čarovnice, zgodba o Karni pa kaže, da so bile podobne vraže razširjene tudi med Rimljani. Valvasor omenja primerljiva praznoverja tudi pri nas.

Carnaria: The Festival of the Goddess Carna

The Caesernii and the festival of the goddess Carna are mentioned on a tombstone once built into the church of St Leonard at Spodnje Gameljne (then belonging under Roman Emona), now in the National Museum of Slovenia. The deceased couple left by their wills 200 *denarii* to the *collegium fabrum* in order that roses might be brought to their grave on the day of the *Carnaria*. Inscriptions mentioning similar legacies are typical of northern Italy, where the rich family of the Emonan Caesernii hailed from. The name *Carnaria* is simply a reference to 1 June, a date which must have been an important holiday in their family. In his *Fasti* (6.101–182), Ovid describes the first day, or the Calends, of June as sacred to Carna, who was the goddess of hinges; with a twig of whitethorn, given her by Janus, she repelled *striges*, monstrous nocturnal birds who attacked babies in the cradle. The Greeks, too, believed that a twig of whitethorn could drive away witches, and, as suggested by the story of Carna, similar superstitions were spread among the Romans; nor were they unknown in some regions of Slovenia.

Bojan Djurić

MITOLOŠKI PRIZORI NA NORIŠKIH IN PANONSKIH SEPULKRALNIH SPOMENIKIH

Noriške in panonske nagrobne spomenike antoninsko-severskega (in tudi poznejšega) časa, predvsem edikule, označuje bogat mitološki okras. Centralni mitološki prizor bolj ali manj razčlenjenega mitološkega aparata se ob portretih pokojnikov in napisni plošči (vse je postavljeno na sprednjo fasado spomenika), rabljen kot ena od treh bistvenih sestavin samopredstavitve pokojnika oz. družine. V izboru mitoloških prizorov sledijo ti spomeniki dvema osnovnima umetnostnima temama, ki jih poznajo rimski sepulkralni spomeniki – osredotočanju na smrt, tolažbo in objokovanje ter osredotočanju na čaščenje pokojnika in njegovih kreposti oz. na objokovanje in slovo, kar sta sicer dva topoi pogrebne poezije in retorike. Izbor posameznih mitov kaže na eni strani razlike med rimskimi sarkofagi in noriško-panonsko proizvodnjo, na drugi pa na razliko med noriško proizvodnjo in proizvodnjo panonskih središč.

Mythological Scenes Depicted on the Sepulchral Monuments of Noricum and Pannonia

The sepulchral monuments of Noricum and Pannonia dating to the Antonine-Severan period (and later), particularly the aediculae, are characterised by abundant mythological decoration. The central mythological scene of a more or less detailed mythological apparatus is one of the three key ingredients used in presenting the deceased or their families, the other two being the portraits and the inscription tablet (all of them placed on the front facade of the monument). The choice of the mythological scenes is guided by the two basic art themes found on Roman sepulchral monuments – death, consolation, and mourning, and, on the other hand, homage to the deceased and his virtues, or mourning and farewell. Both themes correspond to the *topoi* of funeral poetry and rhetoric. The choice of the individual myths reveals differences between the sarcophagi of Rome and the products of Noricum or Pannonia, as well as between the products of Noricum and of the Pannonian centres.

Katarina Šmid

»PO KOPNEM IN MORJU POT JE ZAPRTA – NEBO JE ODPRTO...«: IKARJEV LIK NA NAGROBNIH SPOMENIKIH NORIKA IN PANONIJE

V Noriku in Panoniji so bile upodobitve Ikarja, čigar usodo in nesrečni konec natančno poda Ovidij (A. A. 2.20–2.40; *Met.* 8.183–259), v sepulkralni plastiki nenavadno pogosto zastopane. Podobe so bile omejene na reliefno skupino z

Dedalom oziroma Parko, ki mu pritrjuje krila, ter na mnogo številčnejši celopostavni ali doprsni tip Ikarja z razprtimi rokami s krili, tik pred vzletom oziroma v letu. Prvotna postavitev v sklopu nagrobnega spomenika, zlasti kot okras akroterija, bi lahko namigovala na zapustitev zemeljskega življenja in apoteozo pokojnika.

‘Though Minos blocks escape by sea and land / The unconfined skies remain ...’: The Icarus Figure on the Sepulchral Monuments of Noricum and Pannonia

Noricum and Pannonia yield a surprising number of sepulchral sculptures representing Icarus, whose fate and unfortunate end are described in detail by Ovid (*A. A.* 2.20–2.40; *Met.* 8.183–259). The images are limited to a relief group with Daedalus or one of the Parcae fastening wings to his arms, and to a (much more common) full-figure statue or bust of Icarus with his winged arms stretched out, just about to take wing or already airborne. The original placement in the context of the sepulchral monument, especially as a decoration of the acroterium, might suggest the abandonment of earthly life and the apotheosis of the deceased.

Katja Hrobat Virloget

»POLJUBITI BABO«. O SLOVANSKEM IN PREDSLOVANSKEM MITSKEM LIKU

Prispevek obravnava segment ustnega izročila o krajini Krasa, in sicer del, ki se navezuje na kamnite monolite po imenu Baba. Dosedanje raziskave so nakazovale analogije babe po vsem slovanskem svetu, zaradi česar je bilo mogoče interpretirati folklorni lik babe kot ostanek določenih slovanskih mitičnih predstav. Novost pričujoče razprave je v odkritju novih vzporednic specifično kraškemu izročilu, ki presegajo zgolj slovanske okvire in s tem odpirajo nove možnosti interpretacij.

‘Kissing the Crone’: On a Slavic and pre-Slavic Mythological Figure

The paper addresses a segment of oral tradition relating to the Karst landscape, namely to the stone monoliths named ‘Baba’ (‘Crone’). The scholarship has traced analogies to the crone throughout the Slavic world, a fact which has suggested the interpretation of this folklore figure as a remnant of Slavic mythological conceptions. The present paper, on the other hand, reveals new parallels to the Karst tradition which transcend Slavic boundaries, thus opening up new possibilities of interpretation.

Metoda Kokole

EURIDICE GIULIA CACCINIJA – DVA (?) IZVODA PARTITURE V LJUBLJANSKI STOLNICI OKOLI LETA 1620

V fondu muzikalij ljubljanske stolnice se je v začetku 17. stoletja nahajala tudi partitura ene prvih oper v zgodovini svetovne glasbe, *Euridice* Giulia Caccinija. Rinuccinijev libreto na mitološko temo, osnovan predvsem na Ovidiju in Vergilijevi interpretaciji klasičnega mita o božanskem pevcu Orfeju in njegovi ljubljeni Evridiki, je skladatelj uglasbil leta 1600 in še istega leta je bilo delo v Firencah tudi natisnjeno; ponatisnjeno je bilo še 1615 v Benetkah. Delo je tiskano v eni sami knjigi v obliki preproste partiture za en glas in instrumentalni bas ter nekaj 4- in 5-glasnih zborov. Nastopa enajst oz. dvanajst oseb ter zbora nimf in pastirjev. Opera je bila scensko v celoti izvedena samo enkrat, leta 1602 v Firencah. Vsebina z izjemo srečnega povratka Evridike iz podzemlja sledi klasičnemu mitu. Prisotnost izvoda ene prvih oper v glasbeni zgodovini okoli leta 1620 v Ljubljani je dokaz o presenetljivo zgodnjem stiku slovenskega prostora s tedaj povsem novo operno umetnostjo.

Euridice by Giulio Caccini: Two (?) Copies of the Original Score Held in the Cathedral of Ljubljana around 1620

The *musicalia* collection held in the first decades of the 17th century at the Cathedral of Ljubljana included the score of one of the earliest operas in music history, *Euridice* by Giulio Caccini. The mythological libretto by Ottavio Rinuccini is inspired by Ovid's and Virgil's classical story about the divine singer Orpheus and his beloved Eurydice. Caccini set it to music in 1600 and succeeded in having it printed in Florence in the same year; a reprint followed in 1615 in Venice. It appeared in a single volume, as a score for a single voice and instrumental bass with some four- and five-part choruses. The opera, with a cast of eleven or twelve singers, was apparently only staged once, in Florence in 1602. Except for Eurydice's happy return from the underworld, the plot follows the classical myth. The presence of a copy of one of the earliest operas in music history in Ljubljana by 1620 testifies to surprisingly early contacts of today's Slovenian territory with the then new operatic art.

Tine Germ

NARCISOVE METAMORFOZE V SLIKARSTVU SIMBOLIZMA IN NADREALIZMA: GUSTAVE MOREAU IN SALVADOR DALÍ

Prispevek opozarja na ključne novosti, ki jih v ikonografijo Narcisa v evropskem slikarstvu vneseta simbolizem in nadrealizem. Hkrati ob zbranih pri-

merih izpostavi vprašanje razmerja med slikarskimi realizacijami in temeljnim literarnim virom, to je zgodbo o Narcisu, kakor jo v *Metamorfozah* podaja Ovidij. Kot reprezentativna umetnika sta izbrana Gustave Moreau (1826–1898), ki se je z motivom Narcisa ukvarjal intenzivneje kot katerikoli drugi slikar 19. st., in Salvador Dalí (1904–1989), ki je z *Narcisovo metamorfozo* (1937, Tate Modern, London) ustvaril najvplivnejše delo na področju ikonografije Narcisa v 20. stoletju. Motiv Narcisa v Moreaujevem opusu doslej ni bil ustrezno raziskan. Ob obravnavi v strokovni literaturi omenjenih značilnosti, kot so homoerotična nota, feminizacija, androginnost, izrazita estetizacija in odmaknjenost Narcisa, članek izpostavlja predvsem prelom s klasično tradicijo zrcaljenja Narcisove podobe na gladini vode in transpozicijo motiva motrenja lastne podobe iz zunanjega v notranji svet. V drugem delu z analizo *Narcisove metamorfoze* Salvadorja Dalíja opozori na problem ikonografske interpretacije na osnovi Dalíjeve istoimenske pesnitve ter osvetli spregledane vsebinske povezave med slikarsko mojstrovino in Ovidijevimi *Metamorfozami*.

The Metamorphoses of Narcissus in Symbolist and Surrealist Painting: Gustave Moreau and Salvador Dalí

The article concentrates on interpreting the Narcissus myth in the oeuvre of Gustave Moreau (1826–1898), a symbolist artist who developed the theme in many paintings and drawings, and in the famous *Metamorphosis of Narcissus* (1937, Tate Modern) by Salvador Dalí (1904–1989), which has proved one of the most inspiring and controversial realisations of the myth. A major topic is the relation between the Narcissus myth of symbolism and surrealism on the one hand, and the story of the Boeotian youth as depicted in Ovid's *Metamorphoses* on the other. With regard to the works of Gustave Moreau, the study focuses on a new paradigm, which has not been sufficiently investigated, namely the replacement of the traditional image of Narcissus reflected in the pool with a new concept: the concept of reflection as the hero's introspection. The analysis of Dalí's much discussed *Metamorphosis of Narcissus*, on the other hand, tackles the rarely addressed problem of the classical elements employed in this painting.