

Nataša Golob

Ekfrazza: besedilo videti, podobo ubesediti

Na držalnih srebrnih žlic, ki jih je še pred letom 1000 izdelal bizantinski zlatar, so vrezane besede ali vsaj zaporedje črk z abreviaturnimi znamenji, ki jih je mogoče prebrati kot del verz. Žlice niso bile za vsakdanjo rabo, na mizo so jih dali ob posebnih priložnostih, in ko je med povabljeni iz kroga učenih mož stekel pogovor, se je sprožila igra ekfraz. V srebro vrezane besede so bile izhodišče dogodka: prepoznati je bilo treba literarno besedilo in ga interpretirati z opisom, v katerem je k besedi izzvani ubesediti likovno delo. Tisti, ki so med 9. in zgodnjim 13. stoletjem na carigrjski univerzi (kot poprej na atenski Akademiji) dobili »hibridno izobrazbo«, so bili enako dobro podkovani tako v teologiji in cerkvenih zadevah kot v vsem drugem, kar so zajeli iz helenističnega znanja in iz svojega časa (Vryonis, 1997, 6–7). Za skupino, ki so jo na mizi pričakale srebrne žlice, je to bila slej ko prej sijajna zabava, vselej neponovljiva, in mogoče za koga tudi oddaljen spomin na šolski izpit iz retorike, s katerim se je moral spoprijeti vsak, ki je zaključeval študij na atenski Akademiji.¹ Zahteve glede poznavanja antične književnosti so postale še natančnejše v času, ko je cesar Roman I. obnovil katedro za homersko književnost.

O tovrstnih zasebnih družabnostih ne vemo kaj prida iz zanesljivih dokumentov, a vendarle je carigrjski patriarh Fotij v spisu *Biblioteka*, v katerem je navedel vsebine, ki so v njegovih 279 knjigah, spregovoril tudi o podobnem srečanju.² Torej si smemo predstavljati na pol javno branje v njegovi knjižnici – imeti je moralo poteze srednjebizantinskega salona učenih – in Fotij je poudaril živahnost diskusij (Wilson, 1975, 14). Značaj tistega dela dogodka, ki se nanaša na literarne citate, je treba nekoliko pojasniti: v Fotijevem katalogu so brez urejenega zaporedja navedeni naslovi cerkvenih del (ki jih kaže razumeti v širokem pomenu besede s spisi o cerkveni zgodovini, svetniških življenjih, geografiji Svete dežele itn.) ter naslovi klasičnih in sočasnih literarnih stvaritev. A kakšen je bil značaj besedil, ki so jih citirali? Kako je to potekalo? So izbrane odlomke znali v celoti na pamet ali so stopili do police, polistali po knjigi in prebrali verz ali pa so ga povedali s svojimi besedami? Po kateri besedilni inačici so izgovorili zahtevano besedilo? – S pogledom na širšo knjižno panoramo teh stoletij srednjebizantinskih renesans, ko je bilo mogoče brati delo

1 Glede akademijskega programa v 2. tretjini 10. stoletja gl. Yannopoulos (1975), zlasti poglavje *Les serviteurs de l'État*, od str. 139 dalje. Za splošni uvod o učenju Homerjevih verzov gl. Matzukis, <http://akroterion.journals.ac.za/>. O razmerju med likovno in besedno umetnostjo v Bizancu: Maguire (1981).

2 Wilson (1975, 5–6); mogoče smemo v odlomku videti sintezo oz. reminiscence na več takih dogodkov.



enega avtorja v več inačicah (odvisno od prepisa) ali tudi različicah (kar je lahko posledica zaporedja delovnih faz v nastajanju teksta), bi smeli pričakovati, da je bila med literarnimi predlogami določena razlika. Ta se je nanašala na brezpogojno zanesljivost zapisanega: knjige s cerkvenimi spisi in klasičnimi literarnimi deli so bile dostopne v nespremenljivem zapisu in te vsebine so bile »nedotakljive«. Ne vemo, ali je ekfrazna igra veljala tudi za sodobna dela, ki so bila vsaj nekaj časa podvržena spreminjanju; in prav taka dela so tudi zapisana na seznamu Fotijeve *Biblioteke*.³ Tu se – vsaj zame – ob besedilih, ki so ohranjena predvsem v rokopisni obliki, pojavi več vprašanj. Ključno se dotika vsebinske narave analiziranega besedila. Ker nam je dosegljivo lepo število znanstvenih študij, ki zajemajo iz rokopisne predloge, je dobro vnaprej vedeti, torej še pred sklepom analize o ekfraznem primeru, v katero besedilno plast vstopamo in ali so stavki, zapisani v literarni predlogi, sprejemljivi brez trohice dvoma.⁴

Če se vrnemo v Bizanc Fotijevega časa, si je treba priznati, da ne moremo vedeti, ali so zapisani in/ali izgovorjeni ekfrastični opisi temeljili na resničnih izkušnjah, na neposrednih stikih z umetninami klasičnega obdobja, ali pa je bila dana svoboda v slikanju prizora, ki izhaja iz citata. Je bilo na takem srečanju dopustno povedati tisto, kar vidijo notranje oči, kar je torej individualna vizualna moč, ali pa je bil z izgovorjenim citatom povezan likovni citat v resnici obstoječa upodobitev?

Glede razmerij oz. povezav med likovno in besedno umetnostjo se zastavljajo tri vprašanja. Pri prvem gre za to, do katere mere je besedilo neposredno vplivalo na neko upodobitev, na fresko, mozaik, slonokoščeni relief itd. Drugo vprašanje je povezano z (nam zvečine neznanimi) okoliščinami, zaradi katerih je neko besedilo postalo pomembno in je odmevalo v upodobitvah. Je bilo – recimo – zapisano v liturgičnih knjigah? Ali je razširitev motivov povezana z naročnikovo izbiro, je v ozadju povezava z visokimi osebnostmi ali pa gre za umetnikovo odločitev? Vsaj zame je najbolj zanimivo vprašanje, kako se je umetnik seznanil z nekim besedilom. Ga je osebno prebral ali slišal, se je z njim seznanil v času šolanja in bil deležen učiteljevih

3 Tedanja književnost (gre za prakse v srednjebizantinskem obdobju) je lahko (!) vsebovala običajne jezikovne spremembe z zamenjavami etimonov: tako je nastala nova verzija, ki je z odsotnostjo starejše besede lahko izgubila del avtentičnega pomena. To je lahko povzročilo nove vsebinske poudarke. Proces spreminjanja literarnega dela iz spontane stvaritve v klasično obliko so vsaj za stoletja od Justinijana do sredine 15. stoletja sorazmerno dobro raziskani; gl. Beck (1971). – Vzporedni obstoj spremenljivih in nespremenljivih tekstov precej spominja na starejše grške tradicije, na improvizirano petje, recitacije, ki jih je *aïodos* predstavil občinstvu ter takrat sledil svojemu navdihu in odzivu poslušalcev, medtem ko je *rhapsoidos*, član svojega ceha, posredoval nespremenljivo (in zapisano) besedilo. (Freely, 2016, 21–22)

4 Te dileme glede besedilne plasti so izrazitejšje v srednjeveških dokumentih, vendar se ne končajo z natisnjenimi besedili. Lep primer je delo Izidorja Cankarja *S poti*, ki je izšlo dvakrat v naglem zaporedju, leta 1913 v reviji *Dom in svet* in 1919 v nekoliko popravljeni knjižni obliki. Medplastne razlike pa so vendarle tolikšne, da bi izpeljava ekfraznega odlomka o Tizianovi Assunti privedla do dveh rezultatov. Obe verziji, opombe in komentarji so dostopni na: <http://nl.ijs.si/e-zrc/izidor/>.

komentarjev? Je morebiti naročnik povedal umetniku, kaj naj upodobi in kako? – To so dileme, ki se izrazijo marsikdaj in marsikje, niso omejene ne na grški ne na latinski del Sredozemlja oz. evropskih pokrajin.

Detajl iz carigrajskega poznega 10. stoletja je upravičeno postavljen na začetek zaradi vsaj dveh razlogov: samostalnik ekfraz (z naglasom na prvem a-ju) je poslovenjena oblika grške besede *ekphrasis* oz. *eckphrasis* (s poudarkom na e-ju), ki v grščini označuje opis likovnega dela in gre torej za povezavo med dvema umetniškima strokama, dvema izraznima principoma, in ne samo dvema umetninama. Drugi razlog je v pomenu: kakor poduča celo najpreprostejši spletni informator, je ta beseda v antiki pomenila opis/oris česar koli, ne le umetnine, ampak tudi osebe, predmeta ali izkušnje. Ekfraz je bila odprta do vseh oblik, ki jih nosi življenje. In hkrati je grška književnost med številnimi primeri dala tudi temeljno stvaritev; eden zgodnjih, obsežnejših primerov ekfraz v klasičnem razmerju literarnega in likovnega dela je zapisan v *Iliadi*. To je opis Ahilovega ščita in upodobitev na njem, ki jih je »vdelal mojster ... (v) množico živih podob«. ⁵ Odlomek je postal paradigmatičen in je primer literarnega sredstva, ki je vplivalo veliko stoletij in bilo v rabi malone povsod.

Antična dela so ostala živa po eni strani zaradi oseb in njihovih lastnosti, po drugi pa zaradi dejanj in pomena opisanih dogodkov; gibalo so vedno predstavljale etične vrednote. Vse to se je v valovih srednjeveških renesans vračalo na umetniško prizorišče, saj so bila iz antike znana dela povezana z imeni znamenitih umetnikov, s tem pa je bila implicite prisotna tudi intelektualna odličnost preteklosti. ⁶ V srednjeveški umetnosti mrgoli primerov, ko je slikar-kipar-pesnik-dramatik (in tudi teolog) segel k antičnim virom in jih uporabil v svojem izraznem mediju. ⁷ Sporočilnost besedne umetnosti je bila odvisna od vizualnega (in obratno) do te mere, da je Émile Mâle srednjeveško slikarstvo in kiparstvo označil za neke vrste pisavo oz. zapis (Mâle, 1984, 3). Vedno kadar stopim pred upodobitev, si pripovedujem njeno vsebino; ko berem besedilo, si v duhu slikam podobe, ki jih pripoveduje; srednjeveški gledalec ni imel bistveno drugačnega odnosa (Bloch, 2007, 53–71).

5 Opis Ahilovega ščita je preobsežen, da bi ga citirali v tem uvodu; gl. Homer, *Iliada* (prevedel Anton Sovrè), Ljubljana 1950, XVIII. spev, verzi 478–617.

6 Gl. Le Goff (2016, 94), o vrednotenju antike kot zgodovinskega vzorca moči, intelektualnih in ustvarjalnih presežkov.

7 Najboljši primer oživljanja antičnih del ponujajo karolinška desetletja, kjer opozarjam predvsem na obsežen seznam grških in rimskih avtorjev, katerih dela so bila temeljna sestavina v predpisanem študijskem programu. Gl. Bischoff (1994, 93–114). – Pomemben celovit pregled še vedno predstavlja nekaj del iz t. i. Warburgove šole, ki so izhodišča za poznejše študije. Kot temeljni deli navajam zgolj dva avtorja: Panofsky (1960) in Sez nec (1940) s številnimi prevodi in ponatisi.

Horizonte ekfrazne so nekatere stvaritve razširile; vredno je opozoriti na odlomek iz pesnitve *Helmbrecht* Wernherja der Gartenaere iz sredine 13. stoletja,⁸ v kateri je opisanih pet trakov z izvezenimi motivi, ki krasijo Helmbrechtovo čepico. Na enem traku so ptice, na drugem prizori iz *Iliade*, na tretjem prizori iz pesnitve Dietherja iz Berna, na četrtem motivi dvornega rajanja in na petem prizor iz epa o Rolandu. V prvem hipu je podobje petih različnih vsebin razlog za vprašanje o izviru motivov in njihovem pomenu, ki se – kakor nas poučijo nadaljnji verzi – tako rekoč programsko povežejo v ikonografsko celoto; iz tega se izvije vprašanje, zakaj je segel prav po teh motivih in ali se je Wernher pri opisovanju vezene naslonil na kakšno predpripoved. Sledi ugotovitev, da je – ko verze analiziramo v kontekstu literarnega prizorišča tistega časa – v strukturi opisanih prizorov bistveno več od pričakovane ekfrazne odslikave Helmbrechtove čepice. Verzi so srednjeveška transpozicija »geografije spomina«, ki jo je pri bralcih od Cicerona do Wernherja der Gartenaere pustila *Rhetorica ad Herrenium* (Carruthers, 2000, 7–59). V *Helmbrechtu* je vloga ekfrazno pomenljivih podob presegla literarno-sociološko raven. Kakor se razvija besedilo, tako zahtevajo verzi vse več bralčeve pozornosti, začenši z neposrednim pogledom in nato naročilom, naj se spomni svojih izkušenj in jih razumsko poveže v logično celoto. V Helmbrechtove besede je pesnik položil razmišljanje o človekovem spominu, o odzivanju na prebrano in videno. To so tiste posebne kvalitete človekovega mišljenja, ki jim je oxfordski profesor Bartholomaeus Anglicus rekel polje imaginacije, logike, memoriranja in racionalnosti.⁹ Ta frančiškanski filozof, ki je bil Wernherjev malo starejši sodobnik, je, podobno kot še nekateri avtorji približno tega časa, razplasil sposobnosti človekovega dojemanja. In predstavljati si smemo, da je bilo pet izbranih literarnih vsebin s čepice beroči javnosti znanih, da jih je v tej medbesedilni povezavi doumevala s svojo domišljijo, potem ko je bila vsebina varno spravljena v spominu in dejanja sprejeta po logičnem konceptu. Nam je branje različnih besedilnih impulzov odmaknjeno, a zdi se, da *Helmbrecht* ni bil prvi, precedenčni primer tako sestavljene zgodbe.

Helmbrecht skupaj z Bartolomejem (Jernejem) Angleškim nekaj pove tudi o tem, kako so razumeli delovanje svojih mentalnih sposobnosti. Takratna razmišljanja in spoznanja o spominu in fiziologiji možganov so bila prodorno čtivo, ki je prek univerzitetnih skupnosti prešlo v širše kroge.¹⁰ Bartolomej Angleški je v svojem

8 Gl. *Ambraser Heldenbuch*, Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. n. 2663; <http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/>.

9 Navedeno po izdaji iz okoli leta 1470.

10 Bloch (2007, 196) dalje predstavlja recepcijo Aristotelovih tekstov pri Albertu Velikem, Tomažu Akvinskem in sodobnikih, ki se ukvarjajo s poljem spominjanja ter razumevanja misli in dejanj. Ker so bila njuna ključna dela (*Summa theologiae* in *De memoria*) splošno razširjena (bolj kot npr. spisi oxfordskega profesorja Adama de Buckfielda), so vplivala na raziskovanje pomnjenja, oblikovanja miselnih vzorcev, spraševanja o vzročnosti itd.

enciklopedičnem delu podal preprosto razlago glede plasti razumevanja: vse se začne pri pogledu, ker je videno osnova za vse spoznavne korake (torej govori o kognitivnih procesih):¹¹ vid »je bližji dojetju resničnega kot vse druge sposobnosti«. Vse je odvisno od bralca: *Helmbrecht* je lahko (samo) ekfrazna pesnitev, čeprav je dosti več (Klarer, 1999, 34–40).

Toskanski literati so poznoantična (in delno tudi bizantinska) pravila o pisanju ekfraz uporabili tako, kakor so narekovali mehanizmi časa, ne oziraje se na to, ali je šlo za delo iz osebnega konteksta, ki pozna predvsem intimno refleksijo, ali za tako, ki je vključevalo javnost. Prvine v notranji svet zaprte oz. na vse vetrove odprte ekfraz opredeljujejo njeno mesto v času renesančnega humanizma. V tej koreografiji pa je Alberti opredelil ključne poteze tedanjega okusa: »Nikakor mi ne ugaja samotnost (oseb) v zgodbi«, je zapisal,¹² »in še manj cenim preobilico (gnečo, množico), ker ji manjka dostojanstva. Zelo pa sem naklonjen taki zgodbi, kakršno je mogoče najti pri pesnikih veselih in žalostnih del. Ti vam povedo zgodbo s tako malo osebami, kakor je le mogoče. Mislim, da nobena slika ne bi smela biti prenapolnjena s tako raznovrstnimi vsebinami, da jih devet ali deset mož ne bi moglo dostojno odigrati. Rekel bi, da je kar prava Varonova ocena, da v goste ni mogoče povabiti več kot devet oseb, če se želimo izogniti zmedi.«

Primer, ki pojasnjuje enega od konceptov literarnih ekfraz, lahko preberemo v Dantejevi *Božanski komediji*, in sicer v 10. spevu *Vic*. Tam je opis reliefov, izklesanih v belem marmorju, ki krasijo vrata, ta pa vodijo v Predpekel. V Dantejevih besedah so reliefi postali ponazoritev umetnikove izrazne moči, ki v gledalčevi duši povzroči tak odziv, da se mu zdi, kot bi iz upodobitve zaslišal angelski pozdrav in odgovor Marije v trenutku oznanjenja. Naj omenim še eno odmevno ekfrazno pripoved (poslej šolski primer), ki je pustila globoko sled: to je Albertijeva kratka interpolacija v knjigi *O slikarstvu*, govori pa o Giottovi *Navicelli*, ki je strnjen opis evangelijskega odlomka o vznemirjenih apostolih v trenutkih, ko vihar zajame njihovo ladjico; o dogodku in čudežni pomiritvi viharja govori evangelij po sv. Mateju.¹³ Oba ekfrazna zgleda sta

11 Leon Battista Alberti je za revers svoje medalje izbral podobo operutničnega očesa, s čimer je poudaril pomen vidnega, ki skupaj z intelektualno močjo človeku daje presežno vrednost. Alberti je med vsemi človekovimi organi najbolj cenil prav oko. »Oko je močnejše kot kar koli drugega, je bolj urno in več vredno ... je bog med deli človekovega telesa. Zakaj bi sicer naši predniki imeli za Boga nekaj, kar je v bistvu oko, ki vidi vse in zna ločiti drugo od drugega.« Leon Battista Alberti, *Anuli*, navedeno po: Rubin (2007, 93).

12 Alberti (1966, 76) uporabi izraz *istoria*, ki lahko pomeni vsebino upodobitve ali s slikarskimi sredstvi neposredno izraženo zgodbo.

13 Alberti (1966, 78–79): »... Hvalijo ladjo, ki jo je v Rimu naslikal naš toskanski slikar Giotto. (Tam je) enajst učencev, pretresenih, ko vidijo, da bi eden od njih lahko padel v vodo. Vsak je z obrazom in gibi jasno pokazal, kako je prestrašen in tako, da so gibi in obrati vsakega od njih drugačni. – Naj se

temeljila na sugestibilnosti (napisanih in/ali naslikanih) podob, ker umetnikova moč potegne občinstvo v podoživljanje vsebine. To zmore genialni um.

Za osebo renesančnega časa, ki se je poglobila v branje takih besedil, je bila pomembna skrajno realistična, če ne kar naturalistična moč ekfrastične podobe, da se je z njo lahko dobesečno prestavila v imaginarno svetovje: umetnikova pripoved je namreč sposobna prevarati druge čute, kar so cenili, posebej če je nadomestila sluh in vonj. To je ena od lastnosti, ki so jih v času renesančnega humanizma posebej cenili; v dobršni meri je mogoče čutiti, da se je v desetletjih iskanja in zbiranja literarnih del antičnih avtorjev razpel most med avtorji, ki jih ločuje malone tisoč let,¹⁴ ter da sta bili v 14., 15. stoletju odločujoči intelektualna poglobljenost in čustvena pretanjenost: to je (ob pogostem citiranju antičnih avtorjev) dalo programske osnove za stvaritve različnih strok, a pri tem ekfrazni opisi niso poudarjeno prisotni. Spomnimo se, da je Leon Battista Alberti v knjigi o slikarstvu parafraziral Lukijanovo ekfrazo o Apelovi sliki *Obrekovanje*¹⁵ – in jo je okoli leta 1495 naslikal Botticelli: to je prva umetniško popolna renesančna stvaritev na osnovi antičnega literarnega dela. Pravzaprav je Botticelli šel preko Lukijanovih besed in Guarinovega prevoda ter je vključil detajle, ki Lukijanovo prizorišče spreminjajo v prostor s številnimi reliefi, te pa lahko ikonografsko identificiramo, a imajo konceptualno vlogo v celoti: njihov namen ni predmanieristična gostobesednost, ampak imajo moralno in najbrž tudi politično osnovo.

Tako kot je bilo dostikrat v preteklosti, ko so politično, versko in umetniško zgodovino uporabili za podlago svojega obstoja, so tudi v času zgodnjega humanizma uporabili klasične vsebine za temelje, na katerih je plemstvo 15. stoletja gradilo svojo politično legitimiteto. To je vneslo novo razmerje med realnimi in literarnimi osebami ter posebej med realnimi in na novo literariziranimi osebami, ki so jih v času renesanse preoblekli glede na namen besedila. V resnici nič novega; če se je Oktavijan Avgust ponašal z Venero kot prednico svojega rodu, se je Maksimilijan I. Habsburžan v politični utemeljitvi svojega vzvišenega mesta imenoval za Enejevega naslednika. Zgodba se je zamenjala, politični cilji pa ne in mitologija je bila ekfrastična osnova. Ekfrazna ima politične razsežnosti, vedno znova se izražajo tovrstni cilji, a hkrati se je treba vprašati, ali ne presega ikonografskega polja in se mestoma izraža

prav na kratko ustavim ob gibanju. Nekatere poteze duševne razgibanosti imenujemo čustva, kot so recimo žalost, veselje in strah, poželenje in druge, podobne. Temu sledijo gibi telesa. Telesa se gibljejo različno, se dvigajo, spuščajo, obolevajo, ozdravijo in se premikajo od enega kraja do drugega ...»

14 Ames-Lewis (2000, 192–193) pravi, da ekfrazna v renesančni umetnosti pred tem ni bila jasno opredeljena.

15 Lukijanov dialog z opisom Apelove slike je leta 1408 iz grščine prevedel Guarino da Verona. Alberti je latinsko verzijo dobro poznal, saj je v italijanščini napisan traktat o slikarstvu dokončal leta 1435, latinska verzija *De pictura*, namenjena učenim in strokovno podkovanim krogom, pa je nastala med letoma 1439 in 1441. Alberti (1999, 90–91).

kot politična ekfrazna, ki literarne in likovne stvaritve interpretira za svoje cilje. Nemara je na tem mestu in brez širše utemeljitve tvegano govoriti o oblikah politične ekfrazne, saj kot taka ni bila definirana, zaenkrat ne. Vendar je potrebno zgodovinsko-mitološko osnovo našla v političnih manifestih, neumetniških tekstih in oblastniških zamislih. Na drugi strani so likovna dela bila (oz. so) sredstvo za pomnoževanje idej in ideologij. Videti je, da politična ekfrazna štrli iz vsakovrstnih političnih programov, spisov in metamorfniških besedil; prepoznamo jo na reverjih medalj, ki si jih je omislila *nobilità*, ter v dramskih in glasbenih delih, ustvarjenih s političnimi cilji. In če je kje dobila največje in najtrajnejše dimenzije, potem je to politična pokrajina,¹⁶ v kateri je arhitektura s postavitvijo in slogom govorila o osebi, naročniku in razlogih; pogosto je brez zavor pokazala, kakšna je njena ekfrazna ikonografija.

Albertijeva predelava stolnice v Riminiju, znane kot *Tempio Malatestiano*, ni bila nikoli dokončana.¹⁷ Pustimo ob strani, ali so Malatestovi nagibi izvirali iz humanistične filozofije in estetike, ki se odmika od prostorskih konceptov gotske arhitekture, ali ga je vodila želja po arhitekturnem spomeniku, ki naj bo kulisa njegovih političnih nastopov. Po zasnovi naj bi v Riminiju stala cerkev s kupolo: načrtovano pročelje se je izražalo s stebriščem in zatrepom, nad križiščem velike in prečne ladje pa bi se dvigovala velikanska kupola, katere razpon bi bil približno enak širini cerkve. To je pogled, ki pod določenim kotom močno spominja na Panteon. *Tempio* ni bil dokončan, pogled na zamišljeno zahodno pročelje pa je upodobljen na reverju medalje Mattea de' Pastija, odgovornega gradbenika. Po Albertijevem konceptu bi *Tempio Malatestiano* moral biti epska spojitev antičnega in renesančnega, matematično pretehtanega in poetičnega, odmerjenega in skladnega. V pismu, ki ga je poslal de' Pastiju, je Alberti kot merodajne zgledje navedel kupole nad rimskim Panteonom in termami ter okrogle temenske odprtine na Jupitrovem in Apolonovem svetišču, »saj sta gospodarja svetlobe«.¹⁸ To so bili neprekosljivi antični dosežki, Alberti o tem ni dvomil, hotel je stopiti v njihove razmisleke o pomenu in izpovednosti arhitekture, kjer ima vsak člen svojo zgodovino, svojo zgodbo in pomen.

Zamisli o ponovitvi antičnega stebrišča z zatrepom in kupolo so dobrih sto let pozneje dosegle vrhunec v *Villi Rotondi* pri Vicenzi. Andrea Palladio je dobro poznal rimsko arhitekturo ter Albertijeva dela in spise ter jih interpretiral s svojim jezikom. Arhitekturne lastnosti te palače je Hugo von Hofmannsthal videl takole:

16 Warnke (1994) ne govori o ekfrazni v smislu povezovanja dveh umetnostnih strok, koncept knjige temelji na zaznamovanju teritorija in izražanju ideologij.

17 Naročnik, Sigismondo Pandolfo Malatesta, in Leon Battista Alberti sta umrla prej, kot je bilo delo dokončano.

18 Pismo je Albertijev avtograf in ga hrani Pierpont Morgan Library, New York. Prepis in komentar: Grayson (1957, 17–18 oz. 19–20).

To ni hiša, to ni svetišče, je oboje hkrati. Je ena sama okrogla dvorana s kupolo nad seboj, štiri dveri se iztekajo v stebriščna preddverja, vsako pa se izlije v stopnišče. Vse je podrejeno veličastju te rotunde: prostori so vgrajeni v sloye, v oboke, ki nosijo to veliko celoto. Prostori se skriti vrstijo za zidnim vencem rotunde in pod kupolo se odprejo v veliko dvorano, zamaknjeni so ob štirih samostojnih stopniščih in gledajo izza zamreženih oken kot sužnji, ki na ramah nosijo to veličastje. Ta štiri stopnišča se mogočno odrinejo od stavbe, obračajo se proti goram, proti morju, ravnici in mestu. Že sam pogled nanje ... poraja sanje. Strašna so, kakor da ta štiri stopnišča ne bi vedela drugo za drugo, obračajo si hrbte, gledajo vsako drugam in vstran od omračene velike dvorane. Na enem stopnišču bi moral stati vojščak, strah vlivajoč bog uničenja, in plameni se dvigajo nad ravnino, zadaj za mestom. In na drugem, obrnjenem k morju, bi se moralo od stopnice do stopnice kotaliti orjaško veselje, favnovsko, prelivajoče se v sebi, z omočenimi rokami, z lasmi, vlažnimi od poljubov in vina, s sokom zmomljenih grozdov, ki brizga iz ust in iz ust proti zvezdam. In k zvezdam, k sijočemu Orionovemu pasu, k molčečim sencam tistih velikanskih gora, ki dihajo božansko bistrino, bi bilo treba na tretjem stopnišču moliti, sam, trepetajoč pred mladostjo in presunjenostjo. In na odmaknjeni, v temo potopljeni širni ravnici bi se lahko zgodil umor. In vsa štiri ne bi vedela drugo za drugo.¹⁹

Hofmannsthalove besede pomikajo to arhitekturo bližje vizionarski izkušnji kot čemur koli drugemu, predvsem pa to ni opis, iz katerega bi »nedolžno oko« neposvečenega bralca ugotovilo resnično podobo in ikonografsko bistvo *Ville Rotonde*, kar sicer ni bil avtorjev namen. To je interpretacija in osebna sanjska podoba, je vrtinec pogledov in pomisli, zgneten iz realno obstoječega in mitološke refleksije, iz tesnobe pričačovanja konflikta z naravo in potopitve vanjo. Pisateljev opis je individualno videnje arhitekturnega kozmosa, ki daje svoje materialne dimenzije temu svetu, da ga naseljujejo bitja iz mitologij, literature in znanosti; kipi in poslikave se v njegovih besedah zlivajo v eno svetovje. To je Hofmannsthalova percepcija; dvorec je povsem individualiziran objekt oz. lokacija, živi v pisateljevi domišljiji in spominu na prevzetost ob stiku s poslopjem na temenu hriba (Iser, 2001, 207).

Ko je Roger Bacon pisal o izraznem razponu v umetnosti, je kot najvišjo obliko zgovornosti in prepričljivosti, njihovo *suavitas*, ljubkost, prijetnost, opredelil z glasbo. Nazornost in prepričljivost sta lahko brez besed, zgovornost izpovedi se pač preseli v mimiko, v geste, v zvok. To je ponazoritev, ki presega besedne oblike. Takole je zapisal:

19 Hofmannsthal, citirano po Braegger (1982, 60–61).

Kdor pozna moralno filozofijo, je večš prepričljivih besed in jih zna uskladiti s primernimi gestami in všečno razlago. Tako stori tudi tisti, ki je seznanjen z logiko in gramatiko ... Kdor obvlada gramatiko, uporablja (besede) na osnovni ravni, in tisti, ki obvlada logiko in ve, kaj tvori argumentacijo, lahko nastopa bolj zrelo ter (besedam in dejanjem) določi vzroke in razloge. A glede na ustvarjeni red²⁰ ter besedno sposobnost in prepričljivost argumentov ne logik ne gramatik ne moreta opredeliti vzrokov, ampak samo tisti, ki pozna glasbo. To je tako kot pri geometriji – kdor jo razume, ve, zakaj tečejo nekatere linije natančno tako, kot so narisane, in zakaj so nekateri koti natančno takšni, kot so, ter jih prav take uporabljajo stavbni mojstri.²¹

V nadaljevanju govori o veselju, ki ga ima učitelj, ko mladež nauči gramatike (osnov jezika), in o tem, da moška doba prinese sposobnost argumentacije, potem pa: »A kadar je govor o lepem in okrašenem in umetelnem ter je treba to utemeljiti, potem tega ne more storiti logik, pa tudi gramatik ne bo znal podati vzrokov in razmerij, ampak *musicus*: tako kot lahko geometer pojasni črte in kote, lahko on pojasni podobe« (ibid.).

Bacon govori o prepričljivosti, o moči umetnih/ustvarjenih sporazumevalnih struktur, ki presegajo znanje trivialnih ved (te je imenoval »moralna filozofija«), med katere sta vključeni gramatika in logika, ne pa geometrija in muzika, ki sta vedi višjih znanj, torej kvadrivija. Med vsemi umetnostmi je Bacon prav glasbi pripisal najpomembnejše sposobnosti posredovanja lepote in prepričljivega razumevanja umetnosti (Bent, 2010, 52–71). Vendar je ekfraz po osnovni definiciji proces prestopanja iz ene sporočilne oblike v drugo. Splošno znano je, da je izvirna povezava med besedno in likovno umetnostjo najdlje prisotna v teoretskih raziskavah in zato tudi najbolj raziskana; je paradigma za konceptualne pristope v obravnavah umetnine oz. umetniške izpovedi v njej. Zato vrinjam vprašanje: se mora ekfraz za vselej ustaviti pri teh dveh umetnostih? Glasba je tako kot likovna umetnost nebesedilna, kar jo definira kot odprto stvaritev, ki je lahko z vsako interpretacijo do neke mere nova stvaritev, ne more pa uiti pogoju, ki velja za vse umetniške muze: njeno življenje je odvisno od mojstrove roke. – Baconov namen ni bil govoriti o estetski moči glasbe in vsebinski prepričljivosti katere koli od performativnih umetnosti: tedaj, tako kot danes, se v interaktivnih procesih med umetniškimi sestrami, pa aluzijami in iluzijami iz njihovih domen, porajajo nove interpretacije, novi pogledi in dojemanje/doživetje/vživetje. Simbiotično dopolnjevanje je odprlo polje estetik in percepcij, posebej

20 Bacon razmejuje strukture mišljenja, ki jih je postavil človek, od naravne, organske skladnosti.

21 Spletni vpis Roger Bacon, *Opus tertium*, odpre več spletnih strani in digitaliziranih publikacij. Uporabljala sem spletno stran Bayerische Staatsbibliothek, München, in Baconove tekste v Brewerjevi objavi (1859, 306–307). Tudi: https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=4&identifier=100_SOLR_SERVER_588799552.

svobodno je bilo v gledaliških delih, glasbenih igrokazih, v renesančnih intermezzih, kjer so sodelovale vse izrazne oblike.²²

Če naj bi ekfrazza zastopala polje visoke umetnosti in filozofije oz. teoretskih pristopov – tako je videti glede na obravnavane spomenike in tematike, ki terjajo izobraženost –, je vprašanje, kam se umešča umetnost in z njo občinstvo, ki ne spada v najvišje sloje in ne dostopa do vrhunskih in pravkar ustvarjenih, torej najnovejših del. Je to poenostavljena umetnost, ki globljih uvidov ne potrebuje? Je aprioristično odmaknjena od ekfrazne komparacije? Ali pa je umetnost, ki ima svoj razlagalni jezik in v stvaritvah vidi vsebinski, etični model, ki ga mi ne poznamo, ker je obstajal v nekem času, ta pa se je nam izmaknil, ko so se okoliščine spremenile in o modelu ne govori noben dokument, nobeno pojasnilo?

V Baconovem času je bilo uvrščanje tega ali onega pojava med »moderne« in »stare« splošna praksa, ker je izvirala iz Avguštinove časovne stratigrafije zgodovine: *mundus senescit* in svet je zapisan spreminjanju iz slabega na slabše.²³ A temu pesimizmu so se v številnih samostanih uprli in v kronikah ni težko najti trditve, da živijo v modernem času, ki je boljši od starega; v tem kvalitativnem dvoboju je pozornosti vredno, da ima lahko oznaka »moderno« pozitivne in negativne konotacije, tako kot »staro«, ki nostalgичno obuja »dobre stare šege« ali pa se vehementno obrne proti lastni preteklosti. Pridevnika sta bila v Baconovih desetletjih nadvse pogosta, a ju ne moremo vzeti za kriterij pri opredeljevanju sprememb, ker sintagma o »linearnem napredku«, ki so jo prinesli poznejši pogledi na zgodovino, v tem primeru odpove: sociološka izhodišča našega časa so ostreje opredeljena z novatorstvom, srednjeveške skupnosti pa dobrobiti novega jemljejo z vidika udobnejšega in varnejšega življenja (Le Goff, 1957, 57) ter v umetnosti naravnost povedo, kaj je »nova poezija« ali »nova umetnost«.

Kakšnih sto let po Baconovem *Opus tertium* je Guillaume de Machaut (†1377) pisal in skladal pesmi, takrat pa je bilo njegovo prvo občinstvo zbrano na dvorih bodisi češkega kralja Janeza, grofa Luksemburškega, bodisi v palačah kralja Karla IV. V njegovem opusu je med drugim viteška pesnitev *Melidor*, posvečena Gastonu Fébusu; kljub besedilu v francoščini in glasbi, ki ni bila brez povezav s tradicionalnimi napevi, je imela pesnitev vse predikate visoke, učene umetnosti z zgodovinskimi okviri

22 John Shearmann intermezze, ki se jih je nagledalo tudi meščanstvo v Firencah in Rimu, pozneje v Parizu, opredeljuje kot »najcelovitejši izraz manierizma«. Shearmannova le nekaj strani obsegajoča oznaka intermedijev kot zlitja vseh umetnostnih strok je podprta z opredelitvami, kako pomembno so tehnične umetnije dopolnjevale celoto, ter s številnimi skicami za kostume in scenografijo (Shearmann, 1967, 104–112). Glede glasbenih struktur v intermezzih gl. Mauro (1993, 103–108).

23 Kot primer žalostinke nad starimi časi in obupa nad sprevrženostjo modernih nam je dostopna 22 vrstic dolga pesem, zapisana v III. delu *Moralij o Jobu* Gregorja Velikega, ki je – kolikor mi je znano – edina svoje vrste (kar pa ne pomeni, da so jo spesnili v Stični); gl. Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ms 8/III, fol. 187v, prepis: Golob (1994, 178).

usode in moralnimi določili.²⁴ Pesnitev je ljubezensko-viteška zgodba, ki bi si jo zlahka predstavljali kot osnovo za fresko ali stensko vezenino v dvorani odlične rezidence, z vsemi scenskimi atributi natančnih opisov prostorov in gest. Zahtevne pasaže, ki ne dopuščajo površnosti ne bralca ne glasbenika ne poslušalca, so blizu tedanjemu knjižnemu slikarstvu: šestero pesemskih zbirk Guillaumea de Machauta, podloženih z notnimi zapisi, so dopolnili naslikani prizori (in knjižno slikarstvo je za visoko aristokracijo poznega 14. stoletja vrhunsko).²⁵

Zamisel likovne retorike, ki pojasnjuje oz. opozarja na nekatera mesta v literarni umetnini, je bila v rokopisu obogatena z glasbenimi frazami, ki podpirajo razpoloženje, odvijajoče se v viteškem okolju, kar nazorno pokažejo naslikani prizori. Ne samo oblačila in notranjščine, tudi bleščeči oklepi in vrt ljubezni, glasbila in modrokrvna lahkotnost, ki pleše ob Machautovih rondojih, so vstopili v *Melidorjevo* zgodbo (Plumley, 2013, 55 in dalje). Machautove ballate in moteti so hkrati dosegljivi v besedni, glasbeni in slikarski obliki, iz česar lahko izpeljemo še četrto, plesno ali uprizoritveno obliko, katere koraki in zavzemanje plesnega prostora so se razpršili in ugasnili, potem ko je bilo delo zapeto in odplesano. Najbolj elegantna in izpiljena ekfrazna osnova je ob literarno-likovnem jedru odsevala tudi v drugih izrazih.

Razmišljanje o možnostih, da bi zlitost besedila-glasbe-podob-plesa prepoznavali v drugih socioloških in zgodovinskih kontekstih, odmaknjenih od izvirne stvaritve, bi nas odpeljalo predaleč. Hkrati se ni težko dotakniti Machautovega 14. stoletja, če pomislimo, da so se v spominskih plasteh ljudskih šeg v večini evropskih dežel vsaj kot sence ohranili rondeli/reji, odigrani ob prazniku, ki je častil princa pomladnega zelenja,²⁶ pridružili pa so se jim slovesni mimohodi vseh, ki so sodelovali pri praznovanju (na dvorih so se pač povzpeli v sedla in pomladno kronanje spremljali s kavalkadami). Marsikaj se seveda ni ohranilo, samo utrinki.

24 Še opomba, da je v aristokratsko kulturo spadala večšina petja (ali recitiranja) ob glasbeni spremljavi, kar je dodalo ščep avtentičnosti nastopu plemiča s pesnitvijo o usodi plemiča.

25 Iz podpisa v rokopisu Paris, Bibl. nationale, ms. Fr. 1584, fol. 297r, je razvidno, da je Guillaume de Machaut knjižnemu slikarju sam sugeriral, kako naj zastavi kompozicijo, da se bo ujela z besedilom in glasbo. Gl. *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V* <Paris, Grand Palais, 1. 10. 1981–1. 2. 1982>, Paris 1981, 328–329. Bolj kot pri rokopisih s pesmimi de Machauta so bili pomen umestitve miniature ob besedilu, njen format in postavitev podrobne analize deležni pri rokopisih Christine de Pisan, ker je vsaj pri nekaterih, kot je *Epistre Othea* (*Épître d'Othéa*) (Pariz, Bibl. nationale de France, ms. Fr. 848), sodelovala tudi sama (Barbier, 37–45).

26 Mnogokrat je upodobljen kot zal mladenič, ki ima zelo »stvarno« nalogo, da ob prazniku, ki slavi prihod pomladi, nastopa kot poosebitev meseca maja. Najpogosteje ga najdemo v koledarskih ciklih od poznega 12. stoletja dalje. Zeleni maj je hkrati zastopnik ljubezni in ljubezenskega pesništva. Marsikatero izhodišče briljantne aristokratske predstavitve je mogoče najti v *Sijajnem horariju za Jeana, vojvodo Berryjskega*; gl. H. Bobber (1948, 1–34). Naj opozorim na dva sonetna cikla o 12 mesecih iz 1. polovice 14. stoletja, ki sta ju napisala Folgore da San Gimignano, ki govori o radostih višjega meščanstva, in Cenne della Chitarra, ki jedko kritizira njegovo nerealistično slikanje ter razkriva revščino.

Le livre du Voir-Dit ali »resnične zgodbe« Guillaumea de Machauta²⁷ se že z naslovom postavi v osebna, neredko intimnost sanjana doživetja, a je vso množico zapetih in uglasbenih pesmi prav tako namenil aristokratskemu občinstvu. V »resničnih zgodbah« pride po moji presoji bolj do izraza vprašanje o realizmu simbolov – čutiti je mogoče univerzalno odprtost umetniške izpovedi in moč spominov. Polje, ki povezuje več umetnostnih izrazov, je včasih nepričakovano neomejeno in dovoljuje sintezno doživljanje, umetnino pa prepušča intuitivnemu zaznavanju, ki gre pred učenim, eruditskim.²⁸

Najprej naj bo izrečena zahvala avtorjem, ki so bili pripravljeni svoja spoznanja o ekfrazi napisati in deliti z bralci sedaj in pozneje. Na naslednjih straneh so natisnjeni prispevki, ki se nanašajo na izbrano delo, skupino stvaritev ali določenega avtorja, le delno se dotikajo teoretskih vprašanj ekfraz, katerih horizonti so se v zadnjih desetletjih naglo razprli in spoznanja poglobila. Prispevki so razvrščeni po približnem kronološkem zaporedju, ki ga določa okvirni čas nastanka zapisane ali likovno izpovedane stvaritve.

Vrsto prispevkov začenja študija Marka Marinčiča »Ekfraza kot izkustvena pripoved: primer Vergilijeve *Eneide*«. Z njo se prestavimo v problem ekfraz, kakor je prisotna v *Eneidi*. Avtor je na dveh primerih Enejevega odziva na likovne upodobitve (to so podobe, ki jih vidi na Vulkanovem ščitu, in freske v Junoninem templju v Kartagini) izpostavil in opredelil tako imenovano »izkustveno« ekfrazo. Ker je vzporedil elemente *Eneide* in *Odiseje* (Enej je označen kot Odisejev *alter ego*), je tako dodatno podkrepil svoje razumevanje Eneja kot intradiegetičnega recipienta. Oris razmerja med likovnim spomenikom in razvojem pripovedi je podkrepil z dopolnilnim primerom, z romanom Ahileja Tatija *Levkipa in Klejtofont*; tako je dodatno podprl tezo, da ima Enej »kot realistično upodobljen literarni lik zgodovino in spomin«, to pa razkriva prav model izkustvene ekfraz.

Ana Marija Lamut je v prispevku »Opis kozarjeve skodele v Teokritovi *Prvi idili*: realizem ali iluzija« analizirala detajl navedene posode in uvedla analizo na temelju komparativne ekfraz. Izhodišče je dialog med pevcem in kozarjem, sam po sebi imenitna predstavitev razmerja med dvema osebama, ki sta se pravkar srečali. Prispevek se naglo odrine od Teokritove osnove ter uporabi različne primerjave in

27 *Le livre du Voir-dit*, izdaja Društva francoskih bibliofilov, prvič objavljena leta 1875 z dragocenimi komentarji o pomenu besednih podob, je dosegljiva v spletni obliki: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65306736/f9.image>.

28 Prim. misli Erwina Panofskega o neposrednem dojetanju umetnosti, česar je sposoben senzibilen laik; »Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art« je prvič objavil leta 1939 (Panofsky, 1955, 26–54, citat 28).

pogleda »okoli Teokrita«. Dialogi, ne le kozarjeva skleda, so samostojna tema, ki je razvidna iz grškega važnega slikarstva in drugih literarnih citatov.

Alen Širca je v prispevku »Ekfrazno pesništvo pri Romanu Melodu in Pavlu Silentiariju« odprl več pogledov na zgodovinsko pogojenost takih del v Bizancu 6. stoletja. Medtem ko so Melodove nabožne ekfrazne pesmi odводи iz homiletike, je v pesmi, ki izpoveduje občutja ob požaru stare bazilike sv. Sofije, umetnost izgovarjanja čustev povezal z neposrednim zgodovinskim dogodkom. Alen Širca je isti motiv predstavil tudi s pesmijo Pavla Silentiarija, s čimer je lahko ponazoril večpoglednost ekfraz: en dogodek, dva avtorja. Medtem ko je ekfraz pri Romanu Melodu biblično obarvana, je pri Pavlu Silentiariju izražena kot estetska izkušnja.

Prispevek Mihe Zora »Križanje, Cerkev in evharistija v treh arturjanskih rokopisih« se je osredotočil na tri arturjanske rokopise (1315–1325), ki ob enakem besedilu *Zgodbe o svetem gralu* vsebujejo ikonografsko različne upodobitve križanja. Avtor je z ikonografskim pristopom analiziral ekfrazne poudarke v treh upodobitvah. V središče je postavil pomen »branja«, opomenjanja in razumevanja slike v kontekstu rokopisa, pri čemer je opozoril, da ne gre za neposredno ilustriranje besedila, temveč za to, da je razmerje med likovnim in besedilnim delom bistveno bolj kompleksno, saj sam motiv križanja v tekstu sploh ni omenjen. Proces razbiranja vsebine miniature je avtor opredelil kot »dvojno prevajanje«, v katerem gledalec oz. bralec najprej v miselnem procesu »prevaja« slike (to so vse likovne in ikonografske prvine) v besedilo, tako da jim pripiše oz. »vpisuje« pomene, ki jih pozna iz subjektivne kulturne izkušnje, nato pa vsebino tako opomenjene slike dopolni z branjem besedila v rokopisu. Šele tako dobi upodobitev polni pomen; avtor je postavil prepričljivo tezo, da je podoba, ki jo bralec oblikuje na podlagi slike Križanja v treh obravnavanih rokopisih, podoba odrešenjskega dejanja s smrtjo na križu, ki se nadaljuje v evharistični daritvi, kot jo uresničuje Cerkev. Ne gre torej za klasično ikonografijo križanja, ampak za ekleziološko-evharistično podobo, kar dokazuje tudi kontekstualizacija posameznih ikonografskih elementov znotraj zgodbe o svetem gralu.

Čeprav sta tudi v srednjem veku vloga in namen avtoportreta zajeta v zamisli, da upodobi značajske in zunanje poteze umetnika, je pojmovanje glede na naše koncepte vendarle drugačno. Barbara Peklar je v članku »The Imaginary Self-Portrait in the Poem *Roman de la Rose*« pokazala, kako se avtor (v tem primeru Guillaume de Lorris) predstavi v imaginarnem avtoportretu; to je avtorjeva pot, potekajoča skozi labirint želja in iskanje cilja, ki je ultimativno Dobro. Blodnjak želja in zablod na poti do ljubezni je parafraza človekovih preizkušenj in padcev; vzporednice je mogoče najti v pesništvu poznosrednjeveških dvorov, kjer je ekfrazna pripoved tako rekoč samoumevna *ars scribendi*.

Vojeslav Molè, umetnostni zgodovinar, je kot pesnik manj znan. Robert Simonišek ga predstavlja v članku »Vojeslav Molè kot pesnik ekfraz«. V nekaterih primerih lahko govorimo o klasični obliki ekfraz, kar je povezano z Moletovo ljubeznijo do antične umetnosti. Kot umetnostni zgodovinar je imel do likovnih del poseben odnos, ki se je izrazil v občudovanju beneškega (renesančnega) slikarstva. Ob splošnem poznavanju Moletove brezhibne stilistike v strokovnih delih to področje Moletovega ustvarjanja še ni bilo raziskano.

»Hidden Ekphrasis in the Works of Miroslav Krleža« Nataše Lah se sprehaja skozi motivni svet hrvaškega pisatelja, ki je v svoja literarna dela vpletel aluzije na številna likovna dela ali pa jih neposredno vpletel v svoja besedila ter jih uporabil za »vstop primerjave« ali »vstop razpoloženja«. Slikarska in kiparska dela, ki so sama po sebi nabita s »štimumo«, so navedena bodisi eksplicitno ali pa avtorica razkriva njihovo skrito prisotnost skozi detajle in namige, iz česar lahko izpelje razlagalno ekfrazo: Krleža se mestoma vidi kot interpret »post festum«, ko razglablja o nekem problemu in ga uporabi v sedanjiku, čeprav je minilo že stoletje in več, odkar je bilo delo dokončano.

Platnice nekaterih glasbenih zvezkov, ki jih je pripravila predvsem Breda Šček in ob njej še nekateri primorski slovenski skladatelji, je ilustriral Tone Kralj. To je vsebina prispevka Nade Bezić »Tone Kralj kot ilustrator glasbenih publikacij«. Ob pregledu več publikacij je ob izbranih primerih, npr. pri zbirki zborovske glasbe *Zvezda Marija*, do izraza posebej prišla interpretativna povezanost besedil, likovnega deleža in glasbe. Besedilo je zanimivo tudi zaradi osvetlitve osebnih povezav med Bredo Šček, avtorico nekaterih obravnavanih glasbenih del, in Tonetom Kraljem kot ilustratorjem.

V zadnjih desetletjih je izšlo veliko študij o ekfrazi, preveč za pregled in analizo tega teoretskega področja. Naj zaključim z opozorilom na besedilo Jaša Elsnerja, ki je izpostavil enega od vidikov, ekfrazo kot pedagoško sredstvo, da pri poslušalcih oz. bralcih izzove večjo občutljivost in opozori na prvine, ki niso povsem samoumevne. Občinstvu zna posredovati nove načine gledanja in dožemanja, na drugi strani pa lahko s svojo pripovedno močjo prekriva oz. zakriva avtorjev namen: »Ekfraz, če ponuja pedagoški model za motrenje, je lahko oboje: bodisi gledalcu pomaga videti bodisi mu s pajčolanom besed zakrije vizualni objekt, o katerem govori. Če pa je samostojno sredstvo interpretacije, takrat lahko ekfraz izrazi obe lastnosti (razkrivanje in zamegljevanje). In potem je mogoče reči, da njena bistvena lastnost ni ubesedenje vizualnega objekta, ampak besedno udejanjenje pogleda, ki se hoče povezati z objektom in vanj prodreti« (Elsner, 2007, 40).

Bibliografija

Viri

- Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum* (Basel, Berthold Ruppel, ok. 1470), München, Bayerische Staatsbibliothek, Ink B-92.
- Brewer, S., Roger Bacon. *Opera quadam hactenus inedita. Vol. I. cont. I. Opus tertium. II. Opus minus. III. Compendium philosophiae etc.*, London 1859.
- Homer, *Iliada* (prevedel Anton Sovrè), Ljubljana 1950.

Literatura

- Alberti, L. B., *On Painting*, New Haven, London 1966.
- Ames-Lewis, F., *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven, London 2000.
- Barbier, A. M., La mise en page de l'illustration dans un manuscrit de l'Epistre Othea du début du XVe siècle. Fonctions et signification, v: *La pensée du Regard. Études du Moyen Âge offertes à Christian Heck* (ur. Charron, P. in drugi), Turnhout 2016, str. 37–45.
- Beck, H. G., Geschichte der byzantinischen Volskliteratur. *Handbuch der Altertumswissenschaft: Byzantisches Handbuch*, Bd. XII, 2. 3, München 1971.
- Bent, M., Grammar and rhetoric in late medieval poliphony. Modern metaphor of old simile?, v: *Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages* (ur. Carruthers, M.), Cambridge 2010, str. 52–71.
- Bischoff, B., Libraries and Schools in the Carolingian Revival of Learning, *Manuscripts and Libraries in the Age of Charlemagne*, Cambridge 1994, str. 93–114.
- Bloch, D., *Aristotle on Memory and Recollection. Text, Translation, Interpretation and Reception in Western Scholasticism*, Leiden 2007.
- Bober, H., The zodiacal miniature of the Très riches heures of the Duke of Berry – its sources and meaning, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, št. 11, 1948, str. 1–34.
- Braegger, C., Die höchste Terrasse. Bau-Metaphorik und Architektur-Fiktion bei Hugo von Hofmannsthal, v: *Architektur und Sprache* (ur. Braegger, C.), München 1982, str. 49–78.
- Carruthers, M., *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric, and making of images 400–1200*, Cambridge 2000.
- Elsner, J., Viewing Ariadne. From Ekphrasis to Wall Painting in the Roman World, *Classical Philology* 102.1, 2007, str. 20–44.

- Freely, J., *Zurück nach Ithaka. Auf Odysseus' Spuren durch das Mittelmeer*, Darmstadt 2016.
- Golob, N., *Srednjeveški kodeksi iz Stične. XII. stoletje*, Ljubljana 1994.
- Grayson, C., *An Autograph Letter from Leon Battista Alberti to Matteo de' Pasti. November 18, 1454*, New York 1957.
- Iser, W., *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka*, Ljubljana 2001.
- Klarer, M., Ekphrasism or the archaeology of historical theories of representation: Medieval brain anatomy in Wernher der Gartenaere's Helmbrecht, *Word and Image* 15, 1, 1999, str. 34–40.
- Le Goff, J., *Les Intellectuels au Moyen Âge*, Paris 1957.
- Le Goff, J., *Geschichte ohne Epochen? Ein Essay*, Darmstadt 2016.
- Maguire, H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, NJ, 1981.
- Mâle, É., *Religious Art in France. The Thirteenth Century: A Study of Medieval Iconography and its Sources*, Princeton 1984.
- Mauro, W., Polifonia, madrigale, intermezzo come libertà nel XVI secolo, v: *Federico Zuccari e Dante* (ur. Gizzo, C.), Milano 1993, str. 103–108.
- Panofsky, E., *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, NY, 1955.
- Panofsky, E., *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Stockholm 1960.
- Plumley, Y., *The Art of Grafted Song: Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford 2013.
- Rubin, P. L., *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven 2007.
- Seznec, J., *La survivance des dieux antiques: essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'Humanisme et dans l'art de la Renaissance*, London 1940.
- Shearman, J., *Mannerism*, Harmondsworth 1967.
- Vryonis, S. M., Byzantine Society and Civilization, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843–1261*, New York 1997, str. 4–19.
- Warnke, M., *Political Landscape. The Art History of Nature*, London 1994.
- Wilson, N. G., Books and Readers in Byzantium, *Byzantine Books and Bookmen*, v: *A Dumbarton Oaks Colloquium*, Washington, DC, 1975, str. 1–15.
- Yannopoulos, P. A., *La société profane dans l'empire byzantin des VIIe, VIIIe et IXe siècles*, Louvain 1975.

Elektronski viri

<http://archiv.onb.ac.at:1801/view/action/> [9. 6. 2017].

<http://akroterion.journals.ac.za/> [9. 6. 2017].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65306736/f9.image> [9. 6. 2017].

<http://nl.ijs.si/e-zrc/izidor/> [9. 6. 2017].

[https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit
&curPos=4&identifier=100_SOLR_SERVER_588799552](https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=4&identifier=100_SOLR_SERVER_588799552) [9. 6. 2017].