

Univerza v Ljubljani  
Filozofska fakulteta  
*Oddelek za umetnostno zgodovino*

**Doktorska disertacija**

***KNJIGA KOT UMETNIŠKO DELO V 16. STOLETJU  
NA SLOVENSKEM***

Ljubljana, 2012

*Ines Vodopivec*

Univerza v Ljubljani  
Filozofska fakulteta  
*Oddelek za umetnostno zgodovino*

Doktorska disertacija

***KNJIGA KOT UMETNIŠKO DELO V 16. STOLETJU  
NA SLOVENSKEM***



*Mentorica:*

*red. prof. ddr. Nataša Golob*

*Somentor:*

*red. prof. dr. Lev Kreft*

*Ines Vodopivec*

Ljubljana, 2012



*Duce Virtute, Comite Fortuna!*<sup>1</sup>

*Za dokončanje doktorske disertacije sem potrebovala mnogo več kot le srečo – veliko opore, podpore in razumevanja domačih, pomoč in svetovanje mentorjev pri izpeljavi znanstvenega dela, ter prijazne spodbude vseh sodelavcev in vodij pregledanih knjižničnih zbirk. Vsem se iz srca zahvaljujem!*

<sup>1</sup> Na naslovni strani: iniciala s sovo, natisnjena leta 1561, glej NUK 907. Zgoraj: naslovna ilustracija z upodobitvijo Kolesa sreče, natisnjena leta 1539, glej NUK R 4396.

# Vsebina

<b>Praefatio ad lectores .....</b>	<b>9</b>
<b>1. DEL: TEORETIČNA IZHODIŠČA.....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Uvodni pogled na okoliščine.....</b>	<b>12</b>
1.1.1 Temeljne študije .....	15
<b>1.2 Raziskovalno delo.....</b>	<b>20</b>
1.2.1 Pregled obstoječega stanja .....	20
1.2.2 Delovna izhodišča .....	22
1.2.3 Terminologija.....	25
<b>1.3 Evropske družbeno-ekonomske razmere v 16. stoletju: umestitev v čas in prostor.....</b>	<b>28</b>
1.3.1 Družbeno-ekonomske razmere na slovenskem ozemlju v 16. stoletju.....	33
<b>1.4 Evropska bralna kultura 16. stoletja .....</b>	<b>35</b>
1.4.1 Bralna kultura na slovenskih tleh v 16. stoletju .....	41
<b>1.5 Estetika v času renesanse in do konca 16. stoletja .....</b>	<b>47</b>
1.5.1 Filozofska izhodišča renesančne estetike .....	47
1.5.2 Protestantska estetika 16. stoletja.....	55
1.5.3 Estetika cerkvenoslovanskih tiskov .....	58
<b>1.6 Estetika tiskane knjige 16. stoletja .....</b>	<b>62</b>
1.6.1 Umetnost(i) ali veščine .....	62
1.6.2 Knjiga kot umetniško delo? .....	67
1.6.3 Knjižno oblikovanje kot odraz estetske dovršenosti ali tržnih zahtev.....	69
1.6.4 Knjiga kot celostna umetnina .....	77
1.6.5 Asketski esteticizem tiskov 16. stoletja.....	78
<b>1.7 Knjižna grafika .....</b>	<b>82</b>
1.7.1 Uvod v splošne značilnosti razvoja knjižne grafike .....	82
1.7.2 Grafične tehnike – lesorez, bakrorez, jedkanica in suha igla .....	84
1.7.2.1 Visoki tisk.....	86
1.7.2.2 Globoki tisk.....	87
1.7.3 Ilustracije .....	90
1.7.3.1 Likovne prvine knjižne grafike.....	94
1.7.4 Knjižno okrasje.....	96
1.7.4.1 Okrasni okvirji in okrasni trakovi.....	96
1.7.4.2 Iniciale.....	98
1.7.4.3 Vinjete in ornamentalni zaključki .....	99

1.7.4.4 Zrcala knjižnih strani in tipografija.....	99
<b>2. DEL: STILISTIČNI RAZVOJ KNJIŽNEGA TISKA IN MOJSTRI GRAFIČNE UMETNOSTI.....</b>	<b>102</b>
<i>2.1 Splošni uvod v razvoj evropskih ilustriranih tiskov in knjižnega okrasja .....</i>	<b>102</b>
2.1.1 Statistična analiza in opis gradiva iz zbirk NUK in FSNM .....	105
<b>2.A Italija .....</b>	<b>107</b>
<b>2.A.1 Uvod v italijanske ilustrirane tiske 16. stoletja.....</b>	<b>107</b>
<b>2.A.2 Italijanske posebnosti iz knjižnih zbirk NUK in FSNM .....</b>	<b>115</b>
<b>A:1 Giorgio Liberale (1527–pred 1580) .....</b>	<b>115</b>
A:1.1 Ilustracije za Mattiolijevo delo iz leta 1565.....	115
<b>A:2 Bernardino Passeri (ca. 1540–1596).....</b>	<b>116</b>
A:2.1 Ilustracije evangelijev iz jezuitske knjige Jérôma Nadala .....	116
<b>A:3 Nesignirana italijanska dela in anonimni mojstri .....</b>	<b>117</b>
A:3.1 Ilustracije v Vesaliusovi De humani corporis fabrica.....	117
A:3.2 Manieristični okvir z grškimi bogovi.....	118
A:3.3 Knjižno okrasje numizmatične knjige Sebastiana Erizzija.....	118
<b>2.B Nemčija.....</b>	<b>120</b>
<b>2.B.1 Uvod v nemške ilustrirane tiske 16. stoletja .....</b>	<b>120</b>
<b>2.B.2 Nemške posebnosti iz knjižnih zbirk NUK in FSNM .....</b>	<b>128</b>
<b>B:1 Albrecht Dürer (1471–1528).....</b>	<b>128</b>
B:1.1 Ilustracija tiskarske delavnice Joducusa Badusa, poim. Ascencius iz Pariza .....	132
B:1.2 Trije geniji v signetu Thomasa Anshelma Badensisa.....	133
B:1.3 Nosorog.....	134
B:1.4 Naslovna ilustracija Kolo sreče .....	134
B:1.5 Upodobitev Johanna Schwarzenberga.....	135
B:1.6 Mali pasijon iz dela o zgodovini Jeruzalema .....	135
<b>B:2 Lucas Cranach st. (1472–1553) in Lucas Cranach ml. (1515–1586).....</b>	<b>135</b>
B:2.1 Upodobitve Lutra in drugih reformatorjev.....	137
B:2.2 Hortulus animae 1516 in 1548 .....	137
B:2.3 Biblične ilustracije.....	140
B:2.4 Ilustracije turnirjev .....	141
B:2.5 Oblikovanje knjižnega okrasja.....	141
<b>B:3 Hans Burgkmair st. (1473–1531) in Hans Burgkmair ml. (c. 1500–1562).....</b>	<b>142</b>
B:3.1 Upodobitve domorodcev iz serije lesorezov za potopis Balthasarja Springerja .....	143

B:3.2 Turnirski knjigi Georga Ruxnerja iz let 1530 in 1566.....	144
B:3.3 Signirane ilustracije v Ciceru .....	147
<b>B:4 Hans Baldung Grien (1484 ali 1485–1545).....</b>	<b>148</b>
B:4.1 Signet Thomasa Anshelma Badensisa.....	149
B:4.2 Okrasni naslovni okvir z vinsko trto .....	149
<b>B:5 Jörg Breu st. (1475 ali 1480–1537).....</b>	<b>150</b>
B:5.1 Upodobitve zgodovinskih vladarjev .....	150
<b>B:6 Hans Schäufelein st. (ca. 1482–1539 ali 1540).....</b>	<b>150</b>
B:6.1 Der Teütsch Cicero .....	152
<b>B:7 Georg Lemberger (1495 do 1500 – 1540) .....</b>	<b>152</b>
B:7.1 Ilustracije v Lutrovi Bibliji .....	153
<b>B:8 Hans Brosamer (pred 1500 – po 1554) .....</b>	<b>154</b>
B:8.1 Stvarjenje Eve in druge biblične ilustracije .....	155
B:8.2 Ilustrativni naslovni okvir Dalmatinove Biblije.....	156
B:8.3 Merkur, vodnik duš.....	156
B:8.4 Okrasne knjižne prvine.....	157
<b>B:9 Hans Weiditz ml. (ca. 1490–1536) in Petrarkov mojster (prva polovica 16. stol.).....</b>	<b>158</b>
B:9.1 Ilustracije Petrarke iz let 1539, 1559 in 1572.....	159
B:9.2 Ilustracije Cicera iz let 1531 in 1540.....	163
B:9.3 Upodobitev Johanna Schwarzenberga.....	165
B:9.4 Ilustrativni okvir s stebri in satiri.....	165
B:9.5 Ilustrativni okvir z motivom Mojzesove svetopisemske zgodbe .....	165
<b>B:10 Heinrich Vogtherr st. (1490–1556) in Heinrich Vogtherr ml. (1513–1568).....</b>	<b>166</b>
B:10.1 Ilustracije medicinskih del.....	167
B:10.2 Upodobitve rimskih cesarjev.....	167
<b>B:11 Peter Flötner (1485 do 1496–1546) .....</b>	<b>168</b>
B:11.1 Vitruvius Teutsch .....	169
<b>B:12 Niklas Stoer (1503–1562).....</b>	<b>169</b>
B:12.1 Kralj Galatov .....	169
<b>B:13 Hans Sebald Beham (1500–1550) .....</b>	<b>170</b>
B:13.1 Behamov likovni priročnik.....	171
B:13.2 Uporabne tipske ilustracije.....	171
<b>B:14 Virgil Solis (1514–1562) .....</b>	<b>172</b>
B:14.1 Personifikacija Poezije.....	172

B:14.2 Ilustracije iz dela o zgodovini Jeruzalema .....	172
B:14.3 Ilustracije iz zgodovine Tita Livija.....	173
<b>B:15 David Kandel (1524–1596).....</b>	<b>174</b>
B:15.1 Nosorog .....	174
B:15.2 Ilustracije za Bockovo zeliščarko Kreutterbuch.....	176
<b>B:16 Jost Amman (ca. 1539–1591) .....</b>	<b>177</b>
B:16.1 Kartenspielbuch ali Charta lusoria.....	178
B:16.2 Ilustracije svetopisemskih prizorov .....	178
B:16.3 Ilustracije za Ta celi catechismus.....	179
B:16.4 Ilustracije za ponatis Ruxnerjeve Turnierbuch iz leta 1566 .....	179
<b>2.C Švica.....</b>	<b>180</b>
<b>2.C.1 Uvod v švicarske ilustrirane tiske 16. stoletja .....</b>	<b>180</b>
<b>2.C.2 Posebnosti švicarskih tiskov v zbirkah NUK in FSNM .....</b>	<b>182</b>
<b>C:1 Urs Graf (1485–po 1529) .....</b>	<b>182</b>
C:1.1 Ilustracije v Postilli Guillermi.....	183
C:1.2 Ilustracije za Dat niewe testament ons heren Iesu christi.....	184
C:1.3 Grafovo knjižno okrasje .....	184
C:1.4 Frobenijev signet .....	185
<b>C:2 Hans Holbein ml. (c. 1497/ 98 – 1543) .....</b>	<b>185</b>
C:2.1 Portret Nicolasa Bourbona .....	186
C:2.2. Okrasni okvirji in trakovi iz zgornjega obdobja ustvarjanja .....	186
C:2.3 Okrasni naslovni okvirji z motivom Kleopatrine smrti.....	188
C:2.4 Holbeinove iniciale .....	189
<b>C:3 Ambrosius Holbein (1494–po 1519) .....</b>	<b>189</b>
C:3.1 Obrobe z mitološkimi prizori in personifikacijami .....	190
<b>C:4 Hans Rudolf Manuel, poim. Deutsch (1525–1571).....</b>	<b>191</b>
C:4.1 Ilustracije v Kozmografiji Sebastiana Münsterja .....	191
C:4.2 Ilustracije v delu Heyden Weldt und irer Götter.....	192
<b>C:5 Tobias Stimmer (1539–1584) .....</b>	<b>192</b>
C:5.1 Zbirka portretov Paola Giovia iz leta 1575.....	193
C:5.2 Ilustracije iz zgodovine Tita Livija.....	194
C:5.3 Svetopisemske upodobitve .....	194
<b>2.D Francija .....</b>	<b>195</b>
<b>2.D.1 Uvod v francoske ilustrirane tiske 16. stoletja .....</b>	<b>195</b>

<b>2.D.2 Posebnosti francoskih tiskov iz zbirk NUK in FSNM</b> .....	<b>196</b>
<b>D:1 Thomas de Leu (ca. 1555–ca. 1612)</b> .....	<b>196</b>
D:1.1 Portret Gentiana Hervetusa.....	197
<b>D:2 Clément Boussy (deloval vsaj od 1547–1558)</b> .....	<b>197</b>
D:2.1 Upodobitve rastlin v Dioscoridesu .....	197
<b>D:3 Nesignirana francoska dela in monogramisti</b> .....	<b>198</b>
<b>2.E Nizozemska in Belgija</b> .....	<b>200</b>
<b>2.E.1 Uvod v Nizozemske in Belgijske ilustrirane tiske 16. stoletja</b> .....	<b>200</b>
<b>2.E.2 Posebnosti nizozemskih in belgijskih tiskov v zbirkah NUK in FSNM</b> .....	<b>201</b>
<b>E:1 Marten de Vos st. (1532–1603)</b> .....	<b>201</b>
E:1.1 Ilustracije evangelijev iz jezuitske knjige Jérôma Nadala .....	202
<b>E:2 Hieronymus in Antonius II. Wierix (1553–1619; 1555 ali 1559–1604)</b> .....	<b>202</b>
E:2.1 Ilustracije evangelijev iz jezuitske knjige Jérôma Nadala .....	203
<b>E:3 Joos van Winghe (ca. 1544 – 1603)</b> .....	<b>204</b>
E:3.1 Podobe iztrebljanja Indijancev .....	204
<b>2.F Posebne vrste gradiva</b> .....	<b>205</b>
<b>2.F.1 Protestantski tiski</b> .....	<b>205</b>
2.F.1.1 Protestantika v Sloveniji .....	207
F:1.1 Hishna postilla .....	208
<b>2.F.2 Cerkvonoslovanski tiski 16. stoletja</b> .....	<b>209</b>
F:2.1 Ostroška biblija in povezava knjižnega oblikovanja med Zahodom in Vzhodom .....	210
<b>2.F.3 Kartografsko gradivo</b> .....	<b>212</b>
<b>2.F.4 Glasbeni tiski</b> .....	<b>213</b>
<b>Epilog</b> .....	<b>215</b>
<b>Literatura:</b> .....	<b>223</b>
Povzetek .....	241
Abstract .....	244
PRILOGA 1:A.....	247
PRILOGA 1:B.....	248
PRILOGA 1:C.....	250
Priloga 2.....	274



## *Praefatio ad lectores*

Pričujoči zapis: popis, izbor in primerjalna analiza tiskov in knjižne grafike 16. stoletja, je nastal z namenom raziskati vsaj drobec bralne in ustvarjalne knjižne kulture vihrovega prvega stoletja novega veka na naših tleh. Pripomogel naj bi k boljšemu razumevanju razvoja in vpliva tiskane knjige ter osvetlil nekatere ključne vidike knjižne proizvodnje v obravnavanem času z ozirom na sočasne miselne in filozofske tokove. Prav tako je bil cilj disertacije javnosti predstaviti raznovrstne ter v nekaterih primerih dokaj pomembne knjižne zaklade iz naših knjižničnih zbirk iz časa evropske visoke renesanse, humanizma, manierizma in zgodnjega baroka ter hkrati obdobja reformacije in katoliške obnove, ki so do sedaj morda ostali prezrti, podobno kot so v našem prostoru in marsikje drugje ostale neopažene estetske vrednosti posameznih elementov knjig iz tega časa.

Izmed številnih knjižničnih zbirk v Sloveniji, ki hranijo gradivo iz 16. stoletja, sta bili izbrani dve, po funkcijah in poslanstvu različni knjižnici – Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani in knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu –, ki hranita zajeto knjižno gradivo. Narodna in univerzitetna knjižnica hrani največji fond gradiva iz 16. stoletja v Sloveniji. Fond je bil vsaj delno že popisani in katalogiziran. Na drugi strani so imele samostanske skupnosti v zgodovini pomembno vlogo v kulturnem in družbeno-socialnem razvoju vse do 18. stoletja oz. do jožefinskih reform, zato je bilo pomembno upoštevati vsaj eno izmed zbirk iz ustanov, ki je nepretrgoma delovala skozi vsa stoletja in ohranila velik del prvotnega izbora knjižničnega gradiva.<sup>2</sup> Knjižnična zbirka iz frančiškanskega samostana v Novem mestu je nastajala od leta 1472 v središču mesta, odmaknjenega od osrednjega centra (Ljubljane) na slovenskih tleh. Samostan je opravljal številne družbeno pomembne funkcije, skrbel je za šolstvo, zdravilstvo in duhovno oskrbo, pa tudi za pravne zadeve, zato ohranjeno gradivo predstavlja duha časa, v katerem je bilo zbrano.<sup>3</sup> Samostan tudi nikoli ni bil preseljen, zaprt ali razpuščen, zato je njegova knjižnična zbirka ohranila vso pestrost in izvirnost gradiva, ki je samostanske brate navduševalo v 16. stoletju in je v tem pogledu za tisti čas še posebej reprezentativno.

Obdobje stotih let, od leta 1501 do 1600, je bilo izbrano, ker predstavlja in zajema kar najbolj raznovrstno tiskano gradivo od začetkov razvoja tiska do uveljavitve baročnega knjižnega oblikovanja. V tem obdobju so nekateri najpomembnejši evropski umetniki ustvarili nekaj izjemnih grafičnih mojstrov, na drugi strani pa se je takrat prvič pojavil množični medij, ki je širši javnosti približal prej »izbrancem« namenjeno knjigo, ter (s tem) hkrati vplival na estetsko

---

<sup>2</sup> O uničevanju knjižničnih zbirk v 16. stoletju glej Golob, 2010, 15, ter 2011, 172–173. O pomenu samostanskih redov za Slovensko ozemlje glej Golob, 2001, 59–76.

<sup>3</sup> Opis dela in nalog frančiškanov v Novem mestu ter njihove knjižnice v Pevec, Jerele, 2010, 11–87.

vrednost tega predmeta. Slednje je pomenilo pomemben preobrat v dojemanju knjige kot kulturnega objekta in je v soodvisnosti z nastajajočo bralno publiko narekovalo razvoj ali stagnacijo knjižnega oblikovanja.

Raziskava je temeljila na predvidevanju, da je tiskana knjiga v 16. stoletju nastopala kot edinstveno zasnovano umetniško delo in se od inkunabul ni bistveno razlikovala, saj se je njeno oblikovanje prav tako naslanjalo na razmišljanje o rokopisih iz antične in srednjeveške tradicije. Pregledano gradivo (tiskane ilustracije, knjižno okrasje, zrcala in tipografija) pa je pokazalo, da se je razmišljanje o knjigi in njenem oblikovanju pod vplivom družbenih in tehničnih dejavnikov spremenilo že v drugi polovici 16. stoletja in z nastopom baroka.

Razvoj knjižne grafike je bil različen po posameznih predelih Evrope in odvisen od vrste dejavnikov, zato so na začetku naloge na kratko opisane družbeno-ekonomske razmere v Evropi in na Slovenskem v 16. stoletju. Sledita tudi krajši pregled evropske bralne kulture ter oris razmer na slovenskih tleh.

Ker je bilo knjižno oblikovanje tesno povezano z lokalnimi umetnostnimi slogi in estetskimi merili, ki so narekovali tudi smeri razvoja (drugih) likovnih umetnosti, je v disertacijo vključen opis slogovnega razvoja evropskih ilustriranih tiskov in knjižnega okrasja od njegovih začetkov do konca 16. stoletja z ozirom na posamezne dežele in časovni okvir. Pokazala se je diskontinuiteta rasti razvoja po posameznih deželah in mestih, hkrati pa kontinuiteta uporabe elementov knjižne grafike skozi stoletje.

Začetno vodilno vlogo italijanskih mest so še v prvi polovici stoletja zamenjali nemški tiskarski centri in Basel, nato je prvo mesto tiskarskega napredka prevzela Francija, ob izteku stoletja pa flamske tiskarske delavnice z navezavo na Rim.<sup>4</sup> Tiskarji in grafiki so bili med umetnike uvrščeni že v spisih o slavni umetnikih Giorgia Vasarija (1550, 1568), kako se je njegova estetska gracija manifestirala v knjižnem tisku, pa je v disertaciji podano skozi estetsko pojmovanje umetnosti in umetniškega dela z očmi takratnega človeka.

Odgovor na vprašanje, ali je bila knjiga v 16. stoletju (še) umetniško delo, je bilo mogoče iskati le v okviru pojmovanja knjižnega oblikovanja znotraj nekaterih konceptov termina »umetnost« z vidika renesančnega človeka. Hkrati se je zastavilo tudi vprašanje statusa, vloge in mesta same knjige kot stvaritve v humanistični kulturi obravnavanega stoletja. Knjiga je imela v renesansi gotovo večjo vrednost, kot jo ima danes. Veljala je za statusni simbol učenosti, kar je bila še srednjeveška tradicija humanistične dobe,<sup>5</sup> še vedno pa tudi za »katedralo lepote in duha,«<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Glej tudi First, Mavrič Čeh, 2011.

<sup>5</sup> Spomnimo se na množico upodobitev s knjigo, od svetnikov do portretov plemstva, cerkvenih dostojanstvenikov, učenjakov in drugih. Na marginah rokopisov iz Stične so se menihi (prepisovalci, barvarji, iluminatorji itd.) prav tako upodobili s pergamentom, plovcem, pisalom ali kodeksom v roki (Golob, 2010, 20). V pregledanem tiskanem knjižnem gradivu je mogoče na več mestih najti takšne upodobitve; glej npr. NUK 10332; NUK 10421; NUK 10476;

čeprav so raziskave pokazale, da se tiskarske delavnice skozi celotno 16. stoletje niso več povsem držale tradicionalne knjižne forme in so estetsko plat knjige nemalokrat celo zanemarjale.

Estetski vidik knjižnega oblikovanja so zaznamovale tudi filozofske renesančne tendence – platonizem oz. neoplatonizem in aristotelizem, ki sta prežemala svet renesančnih predstav in umetnosti, zato je v disertaciji podan opis filozofskih izhodišč renesančne, pa tudi protestantske in cerkvenoslovanske estetike.<sup>7</sup> Knjige so bile večinoma zasnovane kot celostna umetnina v duhu aristotelizma ali (neo)platonizma, zato je bilo knjižno oblikovanje povezano z duhom časa, v katerem so nastale – kot odraz rokodelskega sledenja pravilom za izdelavo lepega predmeta ali z gracioznostjo prežet predmet omike, ki je nastal po božji milosti.<sup>8</sup> Novonastalo namensko oblikovanje knjige je tako dobilo osnovo na filozofskih temeljih. Posebej pa je bil izpostavljen vidik asketskega esteticizma ali znanstvenega minimalističnega oblikovanja kot nasprotje ilustriranim in bogato okrašenim izdajam.

Posamezne ilustracije in knjižno okrasje ter umetniki, ki so ta dela pripravili, so opisani v drugem delu disertacije. Zaradi obširnosti pregledanega gradiva so izpostavljena le ključna dela, ki zaznamujejo ustvarjali opus nekega umetnika; so značilna za določeno obdobje in provenienco ali so izpostavljena kot posebnost oz. pričevalec razvoja ali nazadovanja tiska. Pomemben del naloge je bil namenjen tudi opisom motivov in vsebin knjižnih ilustracij in okrasja skupaj z njihovo ikonografsko interpretacijo in celostnim knjižnim oblikovanjem. Ilustracije so bile obravnavane tudi v kontekstu vsebine knjižnih del, ki kaže na njihovo didaktično in/ali dekorativno funkcijo.

Predstavljeni izbor iz obeh knjižničnih zbirk, ki je dodan v katalogu k nalogi, bo morda odprl tudi nova znanstvena vprašanja in spodbudil nadaljnje študije, vezane na renesančne tiske ali posamezne knjižne naslove; hkrati pa je v njem povzet in predstavljen manjši izsek, izbor iz raznovrstnosti knjižnega grafičnega oblikovanja v 16. stoletju.

---

NUK 10355; NUK 10357/1, 2; NUK 10360; NUK 10350; NUK 10324; NUK 825 in privezek 6909; NUK 1165; NUK 1387; NUK 7181; FSNM 633, Č-f-10; FSNM 51, A-f-12 in mnoge druge.

<sup>6</sup> Kreft, 1994; Cummings, 1998, 64.

<sup>7</sup> Posamezne vrste gradiva, kot so protestantski, cerkvenoslovanski tiski, glasbeno gradivo in kartografija, niso bili primarni namen raziskovanja naloge, vendar so v nalogi izpostavljeni v krajših ekskurzih zaradi posebnosti ali drugačnosti.

<sup>8</sup> Hribar Sorčan, Kreft, 2005; Kreft, 1994.

# 1. DEL: TEORETIČNA IZHODIŠČA

## 1.1 *Uvodni pogled na okoliščine*

Pri vsakodnevnem branju najljubše žepne knjige, gledanju televizije ali brskanju po spletnih dnevnikih ponavadi ne pomislimo, da se je razvoj množičnih medijev začel pred dobrimi petstotimi leti. Njihov izvor in širitev, predvsem pa pojav množične potrošne kulture, namreč izhajajo (tudi) iz korenin evropskega razcveta tiska v času renesančnega »preporoda«. Izum tiska sredi 15. stoletja je bil med drugim rezultat tehnične zrelosti, nagel razvoj pa odraz potreb takratne družbe po dostopnosti dobrin.

Razcvet evropskih mest v 15. in 16. stoletju je bil v razmahu. Mesta so bila polna tržnic, trgovcev, krošnjarjev in rokodelskih delavnic.<sup>9</sup> Z leti jih je bilo vse več. Obilje ter ponudba in povpraševanje po novih izdelkih pa sta bila gibalo trga dela, katerega posledica je bila večja kupna moč prebivalstva.<sup>10</sup> Večja ponudba je prinesla tudi večjo konkurenco. In želja po uspehu posameznika v množici je povečala potrebno po izobraževanju, ki je posameznikom lahko omogočil uspeh.

Gospodarske in družbene razmere so bistveno vplivale tudi na razvoj in obliko tiskane knjige 16. stoletja. Tiskarska (uporabna) umetnost se je namreč hitro širila in razvijala iz najmanj dveh razlogov. Prvi je bil zadostiti potrebam trga po vse večjem povpraševanju po knjigah, drugi pa potreba po proizvodnji konkurenčnih proizvodov. Pri večjem povpraševanju po knjigah v začetni fazi razvoja do konca 15. stoletja pa verjetno ni šlo le za možnost pridobitve tekstov za potrebe branja in izobraževanja, temveč tudi za izpolnitev teženj po posedovanju prestižnih dobrin.<sup>11</sup> Knjiga je bila namreč dragocen predmet, ki so si ga, vsaj v rokopisni različici, lahko privoščili le redki. S tem, ko se je v renesansi oblikoval vse močnejši srednji sloj (trgovci, rokodelci, meščani, tudi že kapitalisti),<sup>12</sup> ki ni imel več osnovnih eksistencialnih težav, hkrati pa je bil tudi že dovolj izobražen,<sup>13</sup> je knjiga pri marsikom postala zaželen predmet. Njegova kupna moč se v večini še vedno ni mogla primerjati s kupno močjo višjega sloja (razen npr. v primeru družine Fugger in podobnih družin in posameznikov),<sup>14</sup> kar je povzročilo težnjo po izdelavi sicer

---

<sup>9</sup> Za navedbe o krošnjarjih in trgovcih pri nas glej Žvanut, 2009, 69–79.

<sup>10</sup> Za vpogled v vsakdanjik renesančnega človeka glej Braudel, 1, 2, 1987.

<sup>11</sup> Najočitnejši dokaz so bile prve inkunabule (npr. Gutenbergova 42-vrstična Biblija), pri katerih je bilo predvsem pomembno, da bodo njihov videz kar se da blizu rokopisnim originalom. Povzeli so formate, zrcala, iniciala, rubrikacijo ipd. (Dondi, 1998, 55).

<sup>12</sup> Od konca 15. stoletja dalje se pojavlja tudi že industrijski kapitalizem, najprej v rudarstvu (Braudel, 1987, 281–392).

<sup>13</sup> Golob, 2011.

<sup>14</sup> Glej npr. družino Fugger (DNB katalog, dostopno na: <http://d-nb.info/gnd/130588423> in DB: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz35668.html>).

prestižnih, a cenovno dostopnejših objektov. Pocenitev je bila posledica uvedbe avtomatizacijskih postopkov, torej odvrnitev od ustaljene prakse in s tem od rokopisne knjige, kar je v naslednjih stoletjih postopno privedlo do skoraj popolne opustitve rokopisne tradicije v prid tiskani knjigi. Seveda so odstopanja vedno obstajala. Lep dokaz o manjvrednosti tiskane knjige v primerjavi z dragocenim rokopisom lahko najdemo že v popotnem dnevniku Paola Santonina s konca 15. stoletja, ki poudari, da so knjige v knjižnici Žičke kartuzije predvsem rokopisne, kar da opisani knjižnici dodano vrednost:

»in omni scientia et pro maiori parte in pergameno descripta: antiqua etiam, et calamo exarata, non, ut iam mori sesc, impressa«. <sup>15</sup>

Bogato iluminirani rokopisi so (na naših tleh) nastajali tudi še v 17. stoletju in kasneje, kot dokazuje brevir *Liber orationum sive collectarum toto anno in ecclesia dici solitarum*,<sup>16</sup> ki je najverjetneje nastal v kartuziji Bistra ok. leta 1650, ali *Theatrum memoriae nobilis, ac almae Societatis unitorum, das ist Schau Bühne der Gedächtnuss der Adelichen und Gottseeligen Gesellschaft der Vereinigten zu stätts wehrenden Andenken eröffnet in der Ubralten Haupt Statt Laybach*, ki je nastajala 113 let (od 1688 do 1801).<sup>17</sup>

Večja povpraševanje in proizvodnja knjig je izoblikovala tudi ciljne skupine bralcev, ki so kupovale različne vrste literature. Bogati na eni in manj bogati na drugi strani so dobili še »vrednostne« razdelitve. Različnim skupinam bralcev so bili namenjeni različno zahtevni teksti, ki so bili izdani v različno oblikovanih knjigah. Bogato okrašene knjige z lepo izdelanim okrasjem in veliko ilustracijami na večjih formatih so bile za bogatejšega kupca. Za povprečnega kupca so bile knjige s preprostejšim, včasih tudi površno izdelanim okrasjem z manj dovršenimi ilustracijami na manjšem formatu, ali sploh neilustrirane. Na drugi strani se je izoblikoval tip študijske literature, ki je okrasju prav tako puščal bolj malo prostora. Podobno je bilo s pravnimi teksti, edikti in papeškimi bulami, ki so jih množično tiskali.<sup>18</sup> Nastal je namenski slog oblikovanja knjižnih strani, »namenska estetika«, povezana s kupno močjo bralcev ali končno rabo knjige, kar poznamo še danes in kar so poznali tudi že v rokopisni tradiciji.<sup>19</sup>

Skozi stoletje je rasla predvsem kvantiteta knjižnih tiskov, medtem ko je kvaliteta tiskanih ilustracij (uporaba tiskarskih tehnik, postopkov) nekoliko zastajala za grafiko (posamezni grafični listi), čeprav so tiskarji poznali in sledili razvoju grafike kot samostojne likovne smeri in izboljšave

<sup>15</sup> Santonino, 1992. Glej Simoniti, 1979, 53–54; Golob, 2006, 21–22.

<sup>16</sup> Rokopis danes hrani Frančiškanski samostan v Novem mestu (Pevec, 1998).

<sup>17</sup> *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* je izšla v faksimilu leta 2001; glej Kastelic, II. Razprave, 2001, Germ, 2011, 33–40; Germ, 2011, 185–203.

<sup>18</sup> V zbirki NUK je po oceni rezultatov raziskave za pričujočo nalogo vsaj okoli 10 % pravnih tiskov iz 16. stoletja.

<sup>19</sup> Golob, 1994, 1997, 2008, 2011.

uvajali vsaj v tisk nekaterih lepših in bogatejših izdaj.<sup>20</sup> V drugi polovici stoletja in v naslednjem, 17. stoletju, je bila vedno večja estetska izpopolnjenost posameznih izdelkov.<sup>21</sup> Osnovni tehniki visokega tiska (lesorez) so dodali še tehnike globokega tiska (bakrorez – jedkanica, suha igla, mezotinta)<sup>22</sup> in izpopolnili tipografije.<sup>23</sup>

Z napredkom tehnike so se razvili tudi poklicni profili v tiskarski stroki. Poleg funkcij tiskarja in založnika, ki sta se medsebojno prepletali še do druge tretjine 16. stoletja,<sup>24</sup> je bil za tisk ilustriranih in dekoriranih izdaj potreben tudi umetnik ali več umetnikov, ki je pripravil predloge za ilustracije in okrasje, ter lesorezec ali bakrorezec, ki je predlogo prenesel na ploščo. Tipografi so vseskozi oblikovali črke,<sup>25</sup> stavci so stavili tekst, korektorji so popravljali napake v tiskarskem stavku, sestavljali indekse ter skrbeli, da je bil tekst pravilno natisnjen. V tej grobi razdelitvi pa niso navedeni številni pomočniki v tiskarski delavnici, ki so pomagali pri tiskanju.<sup>26</sup> Tiskarske delavnice so praviloma še vse do konca prve svetovne vojne služile tudi kot prodajalne.<sup>27</sup> Poleg tega so oblikovanje za knjižne iniciiale in ilustracije v tiskanih knjigah do konca 15. in začetka 16. stoletja velikokrat delali še knjižni slikarji.<sup>28</sup>

Sodelovanje tiskarjev in umetnikov je prineslo vzajemni vpliv in hkrati diferenciacijo v razvoju knjižnega tiska in grafike kot samostojne likovne smeri še pred začetkom 16. stoletja. Ločili sta se na dve veji, na uporabno (knjižno) umetnost ter na grafiko, katere produkt so bili posamični grafični listi.<sup>29</sup> Obe veji sta se vzajemno prepletali in delovali druga ob drugi še v naslednjem stoletju. Zato je še toliko zahtevnejše vprašanje, kam je pravzaprav knjižno oblikovanje v 16. stoletju sodilo. Veliko znanih evropskih renesančnih umetnikov se je vsaj z delom svojega ustvarjanja dotaknila oblikovanja za tisk – z zasnovo in skicami za knjižne ilustracije, iniciiale, naslovne okvirje, okrasne trakove itd.<sup>30</sup>

---

<sup>20</sup> Npr. knjige, izdane v čast cesarjev Svetega rimskega cesarstva – najprej za Maksimilijana I. Habsburškega, kasneje tudi za druge, ter v čast francoskih kraljev, z najlepšimi izdajami v času vladavine Ludvika XIV. Francoskega (Bland, 1958).

<sup>21</sup> Napredek je bil najprej opazen v rimskih izdajah s srede 16. stoletja, nato so sledile francoske in še največ flamske izdaje, ki so v knjižnem tisku upoštevale nove bakrorezne tehnike (Harthan, 1997).

<sup>22</sup> Hozo, 1988.

<sup>23</sup> Možina, 2003.

<sup>24</sup> V nekaterih primerih sta bili funkciji ločeni že na začetku stoletja (večinoma pri beneških izdajah), velikokrat pa je delo opravljala ena in ista oseba (Jerele, 2004).

<sup>25</sup> V Benetkah postane tipograf specializiran poklic že v 16. stoletju (Levarie, 1995).

<sup>26</sup> Miguel de Cervantes Saavedra je npr. v romanu *Don Kihot* (šp. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*), ki je prvič izšel leta 1605, navedel delitev dela v tiskarski delavnici (Chartier, 2008, 71–73).

<sup>27</sup> Navedbe o tem, da je delo mogoče kupiti v delavnici (officini) tiskarja, najdemo v številnih knjigah iz 16. stoletja. Od tu izvira tudi oblikovanje zaščitnega znaka tiskarja/založnika (signet), ki je imel sprva formo v obliki znakov, ki so viseli pred obrtniški delavnicami, kasneje pa je prevzel humanistične simbolne vsebine (Wendland, 1984, 9–11; Jerele, 2004, 60).

<sup>28</sup> Harthan, 1997.

<sup>29</sup> Prvi grafični listi se pojavijo tudi že pred izumom tiska s premičnimi črkami (Hozo, 1988).

<sup>30</sup> Glej npr. Panofsky, 1971, 132–197; Strauss, 1981; Cerkovnik, 2010; Höfler, 2007.

Primer medsebojnega prepletanja obeh so npr. ilustracije, ki so nastale kot samostojni odtisi, velikokrat pa so jih nato naknadno uvezali v knjige.<sup>31</sup> Največkrat je bilo tako zaradi bakrorezne tehnike tiska, ki ni dopuščala hkratnega tiska s tekstom (tipografijo so tiskali kot visoki tisk); nekatere ilustracije pa so namerno tiskali posebej na večjih formatih, ki so jih potem zgibali in vstavili na primerna mesta v knjigah.<sup>32</sup> Včasih je bilo od bralcev odvisno, ali bodo knjigo dopolnili z ilustracijami ali ne, glede na njihove nakupne zmožnosti oz. želje.<sup>33</sup>

A kljub temu, da so ilustracije in okrasje s konca 15. in v 16. stoletju med drugim pripravljali tudi znani in pomembni umetniki, se o oblikovanju za tiskano knjigo ne govori kot o samostojnem likovnem izrazu, čeprav neposredno izvira iz rokopisne tradicije, ki ji ta status nedvomno pripada.<sup>34</sup> Kontinuiteta, čeprav spremenjena, je prinesla novo, pomembno poglavje v kulturni zgodovini – razcvet množičnih medijev, ki so danes že davno prerasli svojo osnovno tiskano obliko. Knjižna tiskarska industrija je bila torej v tem zgodnjem obdobju razvoja tiska tudi gibalo razvoja evropske (predvsem bralne) kulture.<sup>35</sup> S tiskom se je Evropa namreč prvič srečala z množično produkcijo in čeprav je od izdaje prvih tiskanih knjig minilo že več kot 500 let, so osnovni elementi knjige (ilustracije, naslovnice, zrcala, okrasje) še vedno ostali nespremenjeni. Opisani so v številnih tujih študijah, nekatere temeljne so navedene v nadaljevanju, prav tako znanstvena dela in objave domačih raziskovalcev. Skupna estetska vrednost tiskane knjige pa je (vsaj pri nas) ostala skoraj neopažena.

### 1.1.1 Temeljne študije

Dobro izhodišče za uvod v proučevanje ne samo rokopisne tradicije iluminiranja v 15. in 16. stoletju, ampak tudi knjižne kulture ilustriranih tiskov tega časa s primeri iz slovenskih zbirk, je prispevek z naslovom *Podobe v Bibliji in iz nje = Images in and form the Bible*, ki ga je napisala N. Golob (1996, 32–48). Večkrat je opozorila na pomembnost tiskanih različic miniaturnih upodobitev ter nakazala na tesno povezavo med rokopisno in tiskano knjigo v smislu nadaljevanja tradicije posameznih knjižnih elementov.<sup>36</sup> Izčrpno je predstavila tudi, kako se je knjižna umetnost pri nas razvijala pred začetkom tiska. Pri uporabi terminologije bi bilo zato

<sup>31</sup> Glej npr. NUK R 4396; NUK R 10051; NUK 2881; vlepljena upodobitev NUK 581.

<sup>32</sup> Glej NUK 10734; NUK Ti 14754; NUK 2367.

<sup>33</sup> Za cene knjig glej npr. Dular, 2009, 262–263 (navedbe se nanašajo na 18. stoletje, vendar vseeno orišejo stanje).

<sup>34</sup> Landau, Parshall, 1994, 33.

<sup>35</sup> Z odkritjem tiska s premičnimi črkami sredi 15. stoletja je Evropa pravzaprav že stopila v moderno dobo množičnih medijev, čeprav se novi vek uradno začne šele kakih petdeset let kasneje oz. konec 15. stoletja.

<sup>36</sup> V knjigi *Biblije na Slovenskem* (1996, 40) je N. Golob poudarila, da so likovno opremo rokopisov zlagoma »nadomeščali z lesorezi, najprej iniciale, pozneje prizore in seveda naslovnice«. Na tesno povezanost med rokopisno in tiskano knjigo pa so opozorili tudi Bland v knjigi *A history of book illustration* (1958) ter Smith (2000) in König v zborniku *Bibliography and the study of 15th-century civilisation* (1987).

pravilno upoštevati tudi tisto literaturo, ki je vezana na estetiko rokopisne knjige.<sup>37</sup> Z vidika kodikološke terminologije so za slovenskega in tujega raziskovalca bistvenega pomena njene številne dvojezične študije o rokopisih iz Stične in Žičke kartuzije, ki so hranjeni predvsem v Sloveniji in Avstriji, pa tudi drugod. Če omenim samo nekatere pomembnejše objave v kronološkem zaporedju izhajanja, so to: *Srednjeveški kodeksi iz Stične: XII. Stoletje; Palimpsesti ali Igra za dva in zbor; Srednjeveški rokopisi iz Žičke kartuzije: (1160–1560); Manuscripta: knjižno slikarstvo v srednjeveških rokopisih iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani* in mnoge druge.

B. First je o ilustracijah in grafiki na slovenskem pisala že leta 1988 in 1989.<sup>38</sup> Posebej se je posvetila manieristični in baročni grafiki ter risbam in grafičnim virom za druga likovna dela. Pomembni za proučevanje grafičnih virov sta njeni znanstveni monografiji *Oltar Sv. Treh kraljev v Slovenskih goricah* (1997) in *Carlo Maratta in barok na Slovenskem* (2000). V njiju je na osnovi analize evropskih grafičnih virov podala izhodišča za ikonografsko in slogovno opredelitev številnih likovnih del, ki jih hranijo slovenske ustanove. Nova spoznanja o manierističnih in baročnih grafičnih listih iz zbirke Narodnega muzeja Slovenije so bila predstavljena tudi na razstavi *Lirično – bizarno – dvoumno. Evropska manieristična grafika*, ki sta jo B. First in D. Mavrič Čeh pripravili v letih 2011–2012. Ob razstavi je izšel tudi katalog.

Prav tako se je z grafiko pri nas veliko ukvarjal J. Höfler, predvsem z vprašanji grafičnih virov kot predlog v slovenskem in istrskem stenskem slikarstvu poznega srednjega veka, npr. v spisih: *Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem* (1995), *Biblia pauperum in slovenske srednjeveške freske* (1997) in *O grafičnih virih za freske v Hrastovljah* (1998). Pri tem je med zgodnje grafike uvrstil tako knjižne ilustracije v inkunabulah in lesorezne podobe iz holandske štiridesetlistne *Biblie pauperum* kot tudi grafične liste npr. Mojstra s svitki. Izjemno pomemben je tudi njegov doprinos k poznavanju Mojstra E. S., ki je deloval v času, ko so po Evropi nastajale prve inkunabule (oz. do ok. leta 1467);<sup>39</sup> ta je opisan v znanstveni monografiji *Der Meister E. S.: ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts* (2007). Vpliv Mojstra E. S. pa je J. Höfler predstavil že v prispevku *Zum Einfluss des Meisters E. S. auf die niederländische Malerei: der Tod Mariens des Hugo van der Goes in Brügge* (2006).

Pomemben prispevek k proučevanju lesoreznih ilustracij predvsem v nabožni literaturi s konca 15. in z začetka 16. stoletja je podal G. Cerkovnik v doktorski disertaciji na temo *Lesorezne ilustracije nemških tiskanih molitvenikov poznega 15. in zgodnjega 16. stoletja: pomen in vpliv v drugih likovnih*

---

<sup>37</sup> Ob slovenskih besedilih se upošteva tudi tuja literatura, kot je *Buchmalerei: Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte* (Jakobi-Mirwald, C., 1997) in *Matthias Corvinus und die Bildung der Renaissance: Handschriften aus der Bibliothek und dem Umkreis des Matthias Corvinus aus dem Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek* (Gamillscheg, E., Mersich, B., 1994).

<sup>38</sup> Npr. *Stara grafika italijanskih mojstrov: Ob razstavi v ljubljanski galeriji ARS; Stare ilustrirane knjige in grafika: mednarodna antikvarna razstava v Zürichu*.

<sup>39</sup> Höfler, 2007, 15.



medijih iz leta 2010. Nedavno je v zborniku *Historični seminar 9* (2011) izšel tudi njegov članek z naslovom *Produkcija in vpliv lesoreznih knjižnih ilustracij iz kroga Albrechta Dürerja*.

O razvoju tiska na slovenskih tleh in slovenski besedi v tiskih iz 16. stoletja je podrobneje pisal B. Berčič v knjigi *Tiskarstvo na Slovenskem: zgodovinski oris ter Das slowenische Wort in den Drucken des 16. Jabrbunderts* (1986). L. Gostiša je opisal razvoj lesoreza v slovenskih tiskih (tudi protestantskih, ki so bili tiskani v tujini) v delu *Lesorez na Slovenskem: 1540–1970* (1970). Inkunabule sta popisala A. Gspan in J. Badalič v bibliografiji *Inkunabule v Sloveniji = Incunabula quae in Slovenia asservantur* (1957). Ilustracije v inkunabulah različnih evropskih provenienc našteva Vignjevič v katalogu k razstavi *Iz zibelke tiskarstva: ilustracije v inkunabulah*, ki je bila v Narodni galeriji jeseni 2001 (2001). Inkunabule Narodne in univerzitetne knjižnice pa so popisane in obravnavane tudi v magistrskem delu M. Ruperta (2003).

Prvo bibliografijo slovenskih tiskanih knjig iz 16. stoletja je pripravil že sam P. Trubar (1561).<sup>40</sup> Izdana je bila v Tübingenu, edini ohranjeni izvod pa danes hrani Rokopisni oddelek NUK.<sup>41</sup> M. Pivec-Stelè je napisala prispevek *Srednjeveške knjižnice v Sloveniji*, ki obravnava samostanske in grajske knjižnične zbirke. Številne novejšje domače študije o gradivu iz 16. stoletja so večinoma proučevale protestantiko<sup>42</sup> in posamezne tematske sklope (filozofijo, kartografijo, slovarje, medicino), niso pa zajele celotnega stoletja. Tako je bila protestantika opisana v zborniku *16. stoletje burno obdobje slovenske prebuje* (1984). P. Simoniti je podal dve pregledni bibliografiji: *Filozofski rokopisi XVI.–XVIII. stoletja v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani* (1964) ter *Bibliografija filozofskih tekstov (rokopisov in tiskov) na Slovenskem do leta 1800* (1971). Glasbene tiske italijanskih mojstrov 16. stoletja je v več člankih in knjigi *Il primo libro di napolitane che si cantano et sonano in leuto (1570) [Glasbeni tisk] ; Il secondo libro delle napolitane a tre voci* (2007) opisala A. Bagarič. Opisani so tudi v *Statutu mesta Ptuj iz leta 1513* (2003). R. Šolar pa je prav tako v več delih proučevala kartografsko gradivo iz zbirke NUK, npr. v disertaciji *Digitalni katalog izbranih zemljovida kartografske zbirke Narodne i sveučilišne knjižnice, Ljubljana* (2006).

Poleg tega so nastali tudi nekateri popisi samostanskih in drugih, npr. zasebnih knjižničnih zbirk, kot je separat A. Dular *Knjižnica ljubljanskega škofa Karla Janeza Herbersteina* (2009) ali *Bibliografija tiskov 16. stoletja iz FSNM I. Jerele*, ki je objavljena v knjigi *Flores in colores* (2010). Izšel pa je tudi orisni popis gradiva iz vseh samostanskih in cerkvenih knjižnic na naših tleh S. Bahorja *Skriti knjižni zakladi: pisna dediščina samostanskih in cerkvenih knjižnic v Sloveniji z dodanimi kratkimi zgodovinami posameznih knjižnic* (2009).

---

<sup>40</sup> V njej je popisal vsa svoja dela, izdana do leta 1561.

<sup>41</sup> Glej sig. NUK R 7616.

<sup>42</sup> Protestantiski tiski slovenskih in tujih avtorjev (npr. Martin Luter) v slovenskem jeziku in tujih jezikih (hrvaški, nemški).

Za razumevanje knjižne in bralne kulture 16. stoletja na našem ozemlju so ključnega pomena tudi druga dela P. Simonitija, npr. *Med knjigami iz stare gornjegrajske knjižnice* (1974), *Humanizem na Slovenskem in slovenski humanisti do srede XVI. stoletja* (1979) in *Med humanisti in starimi knjigami* (2007).

Med tujimi deli so temeljne študije za proučevanje ilustracij iz zgodnjega obdobja tiska dela A. M. Hind: zgodovina lesoreza je podana v *An introduction to a history of woodcut* (1963), bakroreza pa v *A history of engraving and etching: from the 15th century to the year 1914* (1963). Prva obravnava razvoj tehnike in avtorje v zgodnjem obdobju do okvirno leta 1550, druga pa zajema obdobja vse do leta 1914. Zgodovino razvoja knjižne ilustracije od njenih začetkov v rokopisni tradiciji vse do 20. stoletja obravnava še starejše delo D. Blanda z naslovom *A history of book illustration: the illuminated manuscript and the printed book* (1958). Sledi delo *The renaissance print* (1994) avtorjev D. Landau in P. Parshall, v katerem je opisan razvoj zgodovine grafike od njenih začetkov do leta 1550. Natančneje so obravnavani posamezni primeri grafičnih del in kako so ta nastala. Opisane so grafične tehnike, vsebine in avtorji tako knjižnih ilustraciji kot tudi posameznih grafičnih listov iz prvih stotih let tiska.<sup>43</sup> Avtorja se v delu dotakneta tudi vprašanja občinstva novonastale umetnosti. Posamezni bolj in tudi manj znani avtorji in njihova grafična dela so na kratko predstavljena v knjigi *The renaissance engravers 15th-16th century: engravers, etchings and woodcuts* (2003), opise posameznih avtorjev in njihovih del pa zasledimo tudi v knjigi *A heavenly craft: the woodcut in early printed books* (2004) avtorice L. Armstrong. Avtorica objavlja tudi študije s področja renesančnega miniaturnega slikarstva in raziskuje posamezne mojstre.<sup>44</sup> Njena dela obravnavajo družbene razmere in knjižno oblikovanje, pa tudi ikonografijo in motiviko, zato so nepogrešljivo branje pri študiju obravnavanega obdobja.

Ker je večina ilustracij in tudi večina okrasnih prvin nesigniranih, sta izjemnega pomena za identificiranje grafičnih del zbirki *The Illustrated Bartsch in Hollstein*.<sup>45</sup> Za raziskave o uporabi dekorativnih elementov v različnih umetnostih (od miniaturnega slikarstva, arhitekture, tapiserij, tiska, poslikanega stekla do mozaikov) je priročna tudi zbirka ornamentov *The world of ornament* (2009) iz najrazličnejših držav Evrope in širše od egipčanskega obdobja pa vse do 19. stoletja, ki je prvič izšla v letih 1869–1888.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> V knjigi so neštete slike, ki so lahko v pomoč pri študiju grafike ali raziskavah o provenienci in datacijah posameznih del.

<sup>44</sup> Glej npr. Information from illumination, v: *Early Printed Books as Material Objects* (2010); *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery: the Master of the Putti and his Venetian Workshop* (1981).

<sup>45</sup> V Sloveniji je dostopnih le prvih 44 zvezkov, z zadnjo letnico izdaje 1994.

<sup>46</sup> Ponatis: Racinet, Dupont-Auberville. *The world of ornament = Die Welt der Ornamente = L'univers de l'ornement: complete coloured reprint of, vollständiger kolorierter Nachdruck von, réimpression complète en couleur de L'ornement polychrome (1869–1888) et L'ornement des tissus (1877)*.

Nepogrešljivo delo pri proučevanju grafike in umetnikov 16. stoletja je celotni ponatis druge izdaje Vasarijevih *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*,<sup>47</sup> ki je v angleškem prevodu izšel pri založbi »David Campbell« (1996) in upošteva Vasarijevo drugo revidirano izdajo, ki jo je končal leta 1568 in ki vsebuje nekatere dodatne bibliografije. Vasarijevo delo je do sedaj sicer izšlo že v številnih prevodih,<sup>48</sup> ki pa večinoma vsebujejo le izbor iz zbirke opisov.

O razvoju grafične tehnike je pisal Đ. Hozo v delu *Umjetnost multioriginala* (1988). Za raziskave zgodovinskega ozadja nastanka posameznih grafičnih del in razvoja grafike pa je dobro upoštevati tudi biografije umetnikov.<sup>49</sup> Z ilustracijami obogaten prikaz zgodovine razvoja grafičnih tehnik s kratkimi biografijami ustvarjalcev pa je podan tudi v grafičnem leksikonu *Das große Lexikon der Graphik: Künstler, Techniken, Hinweise für Sammler* (1994).

Zgoščen pregled o zgodovini knjige ter njenem pomenu v družbi od začetkov do danes je podan v esejih, ki so del Oxfordove enciklopedije z naslovom *The Oxford Companion to the Book* (2010), v pomoč pri obravnavanju zgodovine razvoja tiskane knjige pa je lahko tudi delo *The coming of the book: the impact of printing 1450–1800* avtorjev L. Febvre in H. J. Martin (2000). Splošna zgodovina knjige je opisana v *The History of the book* (1994).

Teoretski dispozitivi filozofske literature, ki obravnavajo renesančno estetiko, so se skozi čas izredno razvejili. Za razumevanje povezave in vpliva med renesančno filozofijo in umetnostjo tega obdobja je pomembno delo T. Germa *Filozofska misel Nikolaja Kuzanskega in renesančna umetnost v Italiji* (1997). Pomembni so tudi prevod K. Gantarja Aristotelesove *Poetike* (1982) in prevod J. Košarja Platonove *Države* (1995) ter Platonovo zbrano delo G. Kocjančiča (2006). Za razumevanje neoplatonistične filozofije tudi prevod Plotinovih *Enead* (vsaj I–III), npr. *O lepem*, prev. K. Tomc, in *O večnosti in času* (2005), prev. F. Zore.

16. stoletje zamejujeta dva filozofa: Marsilio Ficino in Descartes (glej npr. o Platonovi filozofiji *Platonic theology* (2001) in *Platonska teologija*, S. Capuder (2002), pa tudi *Marsilio Ficino's Book of Life*, prev. C. Boer (1996), ter *Kako si pridobimo življenje z neba*, S. Capuder (2002)). V pomoč pri ugotavljanju bistvenih razlik med renesančno filozofijo in nazori, ki so nastali kot posledica razvoja družbe, filozofske misli in časovnega razkoraka stoletja v povezavi z gracijo in gracioznostjo, sta bila tudi članka L. Krefta *Jean-Marie Guyau: hedonistična etika in estetika vsakdanjega življenja* ter *Graciously gibanje* (oba 2012).

Za obravnavo temeljnih estetskih vprašanj v zgodovini je služilo prevedeno delo W. Tatarkiewiczza o filozofiji estetike in ustvarjanja z naslovom *Zgodovina šestih pojmov* (2000). Koncept renesančne estetike v nasprotju s prvimi baročnimi filozofskimi spisi dobro predstavi prispevek

---

<sup>47</sup> Knjiga je dostopna v številnih izdajah in prevodih.

<sup>48</sup> Med drugim tudi v slovenskem prevodu pri SH (2007).

<sup>49</sup> Npr. E. Panofsky *The life and art of Albrecht Dürer* (1971) ali *Druckgraphiken Lucas Cranachs d. Ä.: im Dienst von Macht und Glauben* (1998).

*Descartes in estetika*, L. Kreft (1996).<sup>50</sup> Prav tako sta od slovenskih del pomembni *Estetika in poslanstvo* L. Krefta (1994) in *Vstop v estetiko* (2005), L. Kreft in V. Hribar Sorčan. Za razumevanje renesančnega koncepta lepote in filozofije je primerno tudi delo M. Uršiča *Štirje letni časi/Pomlad in Poletje*. Od tujih avtorjev sta pomembni nekoliko starejše delo P. O. Kristellerja *Renaissance thought and the arts* (1980) in novejša študija H. Bredina in L. Santoro *Philosophies of art and beauty: introducing aesthetics* (2000). Estetika knjige je vezana tudi na nekatere ključne točke, izpostavljene v knjigi *Print, manuscript and the search for order, 1450–1830*, D. McKitterick (2006). V pomoč pri umestitvi filozofije estetike 16. stoletja v zgodovinski okvir in sosledje filozofskih obdobj je služilo tudi delo *Art and beauty in the Middle Ages*, U. Eco (2002).

Poudariti je treba še pomen spisov F. Braudela,<sup>51</sup> ki z nešteto primeri osvetlijo družbene, gospodarsko-politične in kulturne tendence in procese iz zgodovine družbe ter vsakodnevnega življenja.

## **1.2 Raziskovalno delo**

### *1.2.1 Pregled obstoječega stanja*

Popis tiskarskih in založniških znakov iz 16. stoletja, napravljen leta 2004, je zajemal gradivo, ki ga hrani novomeški frančiškanski samostan (FSNM), in je pomenil tudi prvi stik z obravnavanim stoletjem in tiskanim knjižnim okrasjem. Takrat še diplomski posvečeno delo je že kazalo prve zametke za široke možnosti nadaljnjih raziskav, ki bi v Sloveniji orale ledino na tem področju. Ob pregledu 261 knjig so nastali prvi kodikološki popisi emblemov in impres ter delna fotodokumentacija knjižnega okrasja in številnih ilustracij, ki so dopolnjevale in opisovale vsebino najrazličnejših tem. Sledil je krajši izvleček iz dobljenih rezultatov in diplomska naloga na temo *Tiskarski in založniški znaki iz 16. stoletja*, nato pa iskanje navedb o posameznih tiskarjih in založnikih, njihovem delu in življenju. Ob bogatem naboru tiskarskih in založniških imen ter nekaterih ključnih imen iz sveta renesančne umetnosti, ki so se pojavila v novomeški samostanski knjižnici, pa se je okreplil tudi interes za pregled drugih, večjih zbirk tiskane knjige 16. stoletja na Slovenskem.

Številne knjižnice po Sloveniji hranijo precejšnje število rokopisov, inkunabul in tiskanih knjig, ki so nastale do leta 1600. Rokopisi in inkunabule so bili zvečine že popisani, katalogizirani,

---

<sup>50</sup> Objavljeno v *Teorija in praksa: družboslovna revija*, let. 33, št. 6, 898–921.

<sup>51</sup> Npr. *Materialna civilizacija, ekonomija in kapitalizem, XV.–XVIII. stoletje* (1988); *Strukture vsakdanjega življenja* (1988), in *Igre menjave* (1989), prev. G. Moder.

analizirani in večkrat razstavljeni.<sup>52</sup> Stanje na področju tiskanih knjig po letu 1500 je nekoliko drugačno. Natančnih podatkov za številne knjižnice še nimamo. Okvirno število znaša ok. 7000 knjig,<sup>53</sup> saj tiske 16. stoletja najdemo v naslednjih samostanskih in drugih cerkvenih zbirkah: nekaj se jih je ohranilo v cistercijanskem samostanu v Stični in v kartuziji Pleterje (kjer je 5000 knjig z letnico izida pred letom 1800); vsaj 41 naslovov je popisanih v minoritskem samostanu sv. Petra in Pavla Ptuj ter vsaj toliko v minoritskem samostanu sv. Frančiška Asiškega v Piranu; večje število naslovov v frančiškanskem samostanu v Ljubljani (hranijo 110 inkunabul, tiski 16. stoletja so nepopisani); frančiškanski samostan v Kamniku hrani najverjetneje večje število naslovov (ok. 7000 naslovov je v zbirki do leta 1800); nekaj malega verjetno tudi frančiškanski samostan sv. Ane v Kopru in frančiškanski samostan Sveta Gora pri Gorici; številne tudi frančiškanski samostan v Nazarjah, čeprav je bil ustanovljen šele leta 1632 (hranijo obsežen, a nepopisan korpus knjig iz 16. stoletja), in frančiškanski samostan Kostanjevica v Novi Gorici (hrani 5500 naslovov pred letom 1800); manjši del gradiva v frančiškanskem samostanu sv. Trojice v Slovenskih goricah je prav tako iz 16. stoletja; nekaj naslovov je še v frančiškanskem samostanu v Mariboru (hranijo kakih 2000 izvodov do leta 1800) ter 261 naslovov del v frančiškanskem samostanu v Novem mestu. Potem hrani nekaj tiskov 16. stoletja kapucinski samostan Vipavski Križ (2500 knjig do leta 1800); in vsaj 11 popisanih naslovov kapucinski samostan Krško (1344 zvezkov do leta 1800); kapucinski samostan Škofja Loka vsaj 91 popisanih naslovov (več kot 20.000 knjig do leta 1800); 5 knjig kapucinski samostan v Mariboru; ter nekaj kapucinski samostan v Celju.<sup>54</sup> Še 3 knjige so v knjižnici Kolegiatnega kapitlja Novo mesto in 18 knjig v nekdanji knjižnici župnika Petra Pavla Glavarja v Komendi.<sup>55</sup>

Najmanj 129 popisanih naslovov hrani Semeniška knjižnica v Ljubljani. Tiske 16. stoletja pa hranijo tudi Univerzitetna knjižnica Maribor – 9 naslovov; Osrednja knjižnica S. Vilharja – Biblioteca centrale, Koper 39 naslovov in Pomorski muzej-Museo del mare »S. Mašera« Piran-Pirano kar 95 naslovov; Knjižnica Mirana Jarca Novo mesto 5 naslovov; tudi Narodni muzej Slovenije 135 naslovov.<sup>56</sup> Za Nadškofijski arhiv Ljubljana ni natančnih podatkov, Škofijski arhiv Maribor pa hrani vsaj 46 naslovov, evidentiranih med raritetami.<sup>57</sup>

Razvidno je, da do danes še vedno nimamo pregleda nad celotnim fondom tiskanih knjig iz 16. stoletja v Sloveniji. Ker nam študije o knjižničnih fondih pomagajo pri raziskavah o nivojih

---

<sup>52</sup> Kodikološki popisi rokopisov iz različnih slovenskih samostanov so v omenjenih delih N. Golob, osnovni popis rokopisov sta leta 1931 pripravila že M. Kos in F. Stele. Š. Bregač se je ukvarjala z inkunabulami v frančiškanskem samostanu v Novem mestu (2006).

<sup>53</sup> Golob, 2011, 177.

<sup>54</sup> Kapucinski samostani na slovenskih tleh so vsi nastali po letu 1600.

<sup>55</sup> Glej tudi Bahor, 2009, 135–230.

<sup>56</sup> O starih tiskih in njihovem kulturnem ozadju v slovenski družbi od 16. stoletja dalje je govorila A. Dular (2002).

<sup>57</sup> Seznam Inkunabul in raritet v ŠKA Maribor je prijazno posodila N. Golob.

kulturnega razvoja družbe v določenem zgodovinskem obdobju, so natančne in popolne študije fondov bistvenega pomena za preciznejše sklepanje in znanstvene raziskave.<sup>58</sup>

V primerjavi z drugimi evropskimi narodi Slovenija na tem področju precej zaostaja: v Italiji, kjer je bila tiskarska produkcija renesančne Evrope največja, so zbrali in objavili ne samo bibliografijo (naslove in avtorje s podatki o impresumih) vseh tiskov iz 16. stoletja, temveč tudi biografije vseh tiskarjev in založnikov.<sup>59</sup> Podoben pregled je bil narejen tudi za nemške tiske (vključujejo švicarske izdaje, izdaje iz Strasbourga ipd.), francoske in angleške, nekaj podobnega pripravljajo Nizozemska kraljeva knjižnica Koninklijke Bibliotheek (projekt je nekoliko širši in vključuje tudi dela drugih provenienc), Danska, Poljska in Madžarska, pa tudi Biblioteca Apostolica Vaticana.<sup>60</sup> Dodatno so za področje Italije v zadnjih letih začeli popis vseh protestantskih knjig s seznama *Index Librorum prohibitorum*, tega je leta 1596 izdal papež Klement VIII., ki so bile v letih 1598 do 1603 hranjene v več kot 9500 samostanskih knjižnicah od Benetk do Sicilije. Popis temelji na 61 latinskih kodeksih, ki so hranjeni v Vatikanski knjižnici in v katerih so inventarji nekdanjih knjižnic. Na osnovi popisa bo nastala bibliografska baza s približno milijon zapisi.<sup>61</sup>

### 1.2.2 Delovna izhodišča

Raziskava je bila zasnovana v dveh delih, ki sta zahtevala različne metode dela. Skupaj je raziskovanje potekalo med letoma 2006 do 2011. Prvi del raziskave ali preliminarna raziskava je potekal leta 2006 v FSNM. Najprej je bilo namreč treba evidentirati vse pojavne oblike knjižnih elementov in jih zbrati v ustrezni dokumentaciji, ki je služila za pripravo popisnega obrazca za obsežnejšo raziskavo, ki je bila nato opravljena v NUK. Temu predhodnemu evidentiranju je služila preliminarna raziskava, ki je imela tudi svoj popisni obrazec (priloga A). Avtorji del, knjižne vsebine in posamezni umetniki, ki jih je preliminarna raziskava zajela, so bili leta 2010 predstavljeni na razstavi *Flores in colores* v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani in v katalogu z enakim naslovom.<sup>62</sup>

Ob pripravi drugega dela raziskave za pričujočo nalogo se je zdelo smiselno upoštevati največji popisani fond gradiva iz 16. stoletja v Sloveniji. Verjetno največja zbirka teh tiskov je hranjena v Narodni in univerzitetni knjižnici (NUK) v Ljubljani. Drugi del raziskave je nato

---

<sup>58</sup> Simoniti, 1979, 297.

<sup>59</sup> Zbiranje še vedno nadaljujejo in sproti dopolnjujejo z morebitnimi novimi, do sedaj še neznanimi italijanskimi tiski. Objavili so vrsto tiskanih katalogov ter skupno spletno bibliografsko in biografsko bazo EDIT 16.

<sup>60</sup> Glej npr. VD 16; Gallica; bpi1700; Early European Books to 1700 itd.

<sup>61</sup> Nuovo, 2009, 231.

<sup>62</sup> Jerele, 2010, str. 19–87.

potekal v času od leta 2008 do pomladi 2011 v NUK, kjer je večinoma po *numerus currens* v Zbirki starih tiskov in skladišču na dislocirani enoti domnevno hranjenih 2662 naslovov gradiva. Nekaj jih hranijo še Rokopisna zbirka in zbirka redkih tiskov (skupaj ca. 230), Kartografska in slikovna zbirka (ca. 40) ter Glasbena zbirka (26 naslovov v več zvezkih). Skupaj ima torej NUK 2958 naslovov del, vezanih kot posamezne enote gradiva (samostojno) ali skupaj v eno enoto vezanih več naslovov del, ki so izšla v 16. stoletju. Veliko del je privezanih starejšim in mlajšim izdajam. Kolikor so bila ta slednja dela popisana in uvrščena v knjižnični katalog, so bila pregledana v okviru pričujoče raziskave. Nedvomno pa ostaja še veliko naslovov, ki so se izmaknili popisnemu seznamu in se skrivajo kot privezki ali samostojne enote ter bodo vključeni v morebitne nadaljnje raziskave. K sumi so prištete tudi vse dublete.

Za drugi del raziskave je bil pripravljen seznam vseh enot gradiva, ki bi lahko prišle v poštev pri izvedbi raziskave, to so vsi naslovi del, ki so izšla med letoma 1500 in 1600 in jih hrani NUK. Za lažjo identifikacijo so bile naslovom dodane signaturne številke zbirke NUK. Za drugi del raziskave je bil na podlagi rezultatov iz prvega dela raziskave zasnovan spletni kodikološki obrazec na podlagi rezultatov iz prvega dela raziskave (priloga B). S tem je bil omogočen lažji pregled končnih rezultatov in iskanje med rezultati. Zaradi preobsežnosti gradiva bi bilo drugače rezultate težko obdelati in dalje interpretirati ter uporabiti. Spletni formular ali spletni obrazec, s katerim je mogoče sistematično popisati v prvi vrsti vse tiske 16. stoletja,<sup>63</sup> od popisovalca zahteva popoln kodikološki opis za posamezno knjigo – bibliografske podatke, specifične tiska, strukturne prvine vezave, uporabljene materiale, proveniencije ipd. Tako so bile opisom dodane grobe opredelitve tipa in časa vezave ter druge morebitne posebnosti posameznih enot gradiva. Popisana so bila tudi knjižna zrcala, marginalije, olim signature, ekslibrisi, lastniški in drugi sekundarni vpisi itd., s čimer se je raziskava preoblikovala v sistematično zbiranje podatkov in oblikovanje podatkovne baze o knjigah, proveniencah knjig in njihovih bralcih.<sup>64</sup> Kasneje bi bil obrazec lahko namenjen tudi za popis drugega antikvarnega gradiva.<sup>65</sup>

Pregledu bibliografskih podatkov pri posamezni enoti gradiva (preverjanje zapisa v vzajemnem katalogu, na listkih, priprava za obdelavo nepopisanih enot) je sledil popis ilustracij in okrasja. Pri dokumentiranju posameznih grafičnih del je bil pomemben del naloge evidentiranje likovnih motivov. Poleg raziskave, ki se je izvajala *in situ* v knjižničnih zbirkah, je vzporedno potekalo tudi determiniranje posameznih motivov z naslonom na starejše in sočasne mojstre ter druga likovna dela, če je to bilo potrebno. S pomočjo razlage in interpretacije posameznih

---

<sup>63</sup> S pomočjo računalniškega centra NUK je bila oblikovana spletna podatkovna baza tiskov 16. stoletja, ki jih NUK hrani. Bibliografski zapisi so bili povzeti po spletnem katalogu COBISS/NUK. Vsaka knjižna enota je dobila svojo identifikacijsko številko (ID) in prazen spletni obrazec z možnostjo dodajanja slik/skenogramov.

<sup>64</sup> Rokopisne vpise v knjige je pri svojih študijah uporabljal že Simoniti. Glej tudi Sherman, 2002.

<sup>65</sup> Gradivo do 1830, glej ISBD (A).

likovnih motivov je bilo lahko večje grafično delo, ki ni že po funkciji izražalo le dekorativnega značaja (npr. iniciale), opredeljeno v svoji didaktični ali dekorativni funkciji. Pri določanju funkcije grafičnih del se je pokazalo tudi razmerje med ilustriranimi in neilustriranimi knjigami. Ilustriranih je v obravnavanem gradivu slabih 17 % (torej le približno ena šestina), kar je pravzaprav zelo malo in manj, kot je bilo ilustriranih inkunabul (ena tretjina).<sup>66</sup>

Nadvse pomembni pa sta bili tudi ustrezna ikonografska interpretacija in opredelitev vsebin posameznih grafičnih del.<sup>67</sup> Podatki, dobljeni na podlagi raziskave, so bili analizirani s pomočjo navedb v slovenski in tuji znanstveni ter strokovni literaturi. Če tiskane podobe v knjigah niso pojasnjevale spremljajočega teksta, sem se naslonila na različne literarne vire, znane v renesančni kulturi,<sup>68</sup> tudi na slikarska dela starejših in sočasnih mojstrov in podobno.

V raziskavi so bili pregledani in evidentirani naslednji strukturni elementi tiskanih knjig:

- vrste ilustracij z ozirom na tehnike, kompozicije, avtorske povezave in tipe (dekorativna polnila, vsebinske ilustracije);
- vrste in kompozicije naslovnih dekorativnih obrob in letev;
- vrste drugih obrob, letev, vinjet in zaključnih ornamentov;
- vrste in tipe inicial;
- sekundarno ilustrativno gradivo (grbi, ekslibrisi in druge vlepljene slike).

Zaradi obsežnosti zastavljene raziskave ter strukturiranosti zbranih podatkov je v disertaciji predstavljen le določen segment te raziskave, ki se veže predvsem na likovno zasnovanost posameznih knjižnih elementov ter na estetiko knjižne proizvodnje 16. stoletja na splošno. Reprezentativen vzorec dobljenih rezultatov je razvrščen v katalog po tipu elementa in vsebini, predstavlja pa izbor vseh najpomembnejših, največkrat zabeleženih ali najbolj posebnih likovnih strukturnih elementov tiskanih knjig. Katalog je sistematično urejen, krajšim opisom, ki so povzeti po kataložnih vpisih, so dodane signaturne številke iz kataloga NUK in FSNM, ki nadaljnjim raziskovalcem omogočajo lažji in hitrejši vpogled v pregledano gradivo in naročanje gradiva v knjižnicah. Opisi gradiva v nalogi so z vnosi v katalogu povezani z referenco na signaturno številko. Seznam vseh signatur je dodan na koncu kataloga.

---

<sup>66</sup> Za osnovno predstavo o tem, kaj je ilustrirana in kaj le dekorirana knjiga, lahko pogledate primere NUK 3344 – Barbarosa, ilustriran; NUK 2181 – Petrarka, dekoriran in ilustriran; NUK 10727 – *Enarrationes vetustissimorum Theologorum*, le dekorirana; 2124 – Petrarka, neilustriran.

<sup>67</sup> V zvezi z grafičnimi upodobitvami v knjigah je N. Golob (*Biblije na Slovenskem*, 1996, 32) zapisala, da so »izbrani motivi, ne dobesedne ilustracije besedil, zrcalo časa, tako kot so bile v rokopisih«. V »uporabljeni ikonografiji«, nadaljuje avtorica, pa »se zrcali stanje duha takratne družbe, okolja in obdobja«.

<sup>68</sup> V pomoč so bila različna danes znana literarna, filozofska, teološka in druga dela, naslonila sem se na slovenske bibliografije (Simoniti, P., 1964–1979).



### 1.2.3 Terminologija

Termin *renesansa* je v nalogi zelo splošno uporabljen za označevanje evropskega umetnostnega sloga v obdobju od 15. do 16. stoletja, ki se naslanja na in črpa iz staro grške in rimske umetnosti.<sup>69</sup> Ker je obdobje renesanse razdeljeno na visoko renesanso, ki se okvirno izteče s smrtjo Leonarda da Vincija (1452–1519) in Rafaela (1483–1520), in pozno renesanso, ki se je razvila v manierizem, sta v nalogi grafika in tisk prav tako obravnavana z vidika značilnosti obeh obdobj. Visoka renesansa je pozno renesančno obdobje, ki je v Italiji trajala do približno prve četrtine obravnavanega stoletja, v tiskih pa se je kazala še dosti dlje. Slog manierizma pa je bil v Italiji v nekaterih delih prisoten vse do osemdesetih let 16. stoletja, ko se je že začela pojavljati baročna zasnova.

Prav tako so v disertaciji obravnavane značilnosti grafike v predbaročnem obdobju. V grafiki sta se manierizem in baročna zasnova prepletala od približno šestdesetih in sedemdesetih let 16. stoletja. Obravnavano stoletje torej delimo na vsaj tri faze. Prvi dve sta za pričujoče delo pomembni, ker združita antičnost z novorealističnim.<sup>70</sup> Baročna zasnova pa je vse bolj prevladovala v flamskih tiskanih delih s konca 16. stoletja. Drugje po Evropi je bil manierizem prisoten najmanj do ok. 1600 oz. še na začetku 17. stoletja.<sup>71</sup> Manierizem so oblikovali nova znanstvena spoznanja, odkritje Amerike ter reformacija in protireformacija. Značilen je bil beg umetnikov od idealov, ki se je kazal predvsem v porušeni proporciji, razgibanih figurah, neuravnoteženosti in begu v prostor, kar je v celoti delovalo bolj dramatično.<sup>72</sup> Najbolj je bil morda prisoten v francoskih tiskih iz sredine stoletja.

Splošen termin *knjiga* je bil uporabljen predvsem v smislu tiskane knjige. Termin *celostna umetnina* pa se veže na tiskano knjigo, ki združuje grafiko (ilustracije in okrasje) in intelektualno vsebino teksta v njuni medsebojni odvisnosti in povezujoči oblikovni zasnovi, ki izraža estetsko vrednost knjige in poudarja njeno izpovednost. Termin se sicer lahko nanaša na knjigo kot objekt v vezani obliki, kar bi pomenilo dodatno obravnavo vezav 16. stoletja, ki jih je mogoče najti na slovenskih tleh. Slednje bi bilo sicer smiselno predstaviti tudi zaradi obširnosti raziskave, v katero so bili zajeti podatki o vezavah, in morebitnih medsebojnih povezav med notranjim knjižnim oblikovanjem in zunanjo podobo knjige – platnic.<sup>73</sup> Vendar bi bila takšna strukturiranost

---

<sup>69</sup> SSKJ, 1998, 1158.

<sup>70</sup> Panofski, 1970.

<sup>71</sup> First, Mavrič Čeh, 2011.

<sup>72</sup> Aston, 1996; Murray, 2003; First, Mavrič Čeh, 2011.

<sup>73</sup> Nekatere platnice vezav so bile dekorirane v slogu notranjih grafičnih dekorativnih elementov, kar se je pokazalo na primeru Occasio, ki zaznamuje tiskarski znak, njen posnetek pa je bil v obliki slepega pečatnika odtisnjen na sprednji platnici knjige iz zbirke FSNM; za prim. glej FSNM 2410, K-b-9, in FSNM 348, C-c-20. Za povezavo obeh področij in interpretacijo bi bile nujne natančnejše dodatne raziskave.

disertacije zaradi različnosti dveh področij (tisk knjige, knjigoveštvo) preširoka in zato tudi nepregledna. Poleg tega so bile vezave, ki jih je mogoče najti na slovenskih tleh, že večkrat popisane.<sup>74</sup>

Termin *tipografija* v nalogi zaznamuje oblikovanje črk. V raziskavo je bila tipografija vključena, v disertaciji pa je izpostavljena le, kadar je vplivala na skupno oblikovanje knjige ali ji je dala končni pečat v smislu likovne zasnove (renesančno proti gotskemu oblikovanju). Posamezne različice tipov tipografij v 16. stoletju, ki so se pojavljale v delih in katerih oblikovanje je sicer močno vezano na čas in kraj nastanka tiskov ter tudi na samo vsebino knjige (npr. pravna, filozofska, literarna vsebina) in njeno estetiko, niso bile posebej opisane. Podobno kot za vezave velja tudi za knjižno tipografijo: pri nas so jo že proučevali.<sup>75</sup> Za natančno analizo tipografij 16. stoletja bi bila potrebna popolnoma nova raziskava, ki bi se osredotočala predvsem na ta vidik. Estetiki tipografije je zato namenjeno le kratko poglavje, ki tipografijo povezuje s splošnim vizualnim oblikovanjem knjižnih strani.

*Posebnost izvoda* je termin, ki se v prvi vrsti nanaša na razlike med posameznimi izvodi iz ene izdaje, torej na različnost vezav, marginalnih vpisov in okrasja (kolorirane ilustracije in nekolorirane, tiskane ali iluminirane iniciale itd.). Termin se nanaša tudi na same specifične izdaje, torej na posebnosti tiskanja posameznih izvodov v okviru ene izdaje in ene delavnice, ki kažejo na kronologijo tiskanja (tudi razlike v uporabljenih črkah in npr. papirju ter popravku tipografskih napak) – korekture in spremembe v tiskarski delavnici v času tiska.<sup>76</sup>

*Grafika* v likovni umetnosti je skupen naziv za vse tehnične postopke, s katerimi reproduciramo neko podobo s pomočjo plošče, na katero je z ročno obdelavo ali kemijskim postopkom prenesena skica, oblikovanje.<sup>77</sup> Zajema lahko tudi tipografsko delo in tiskanje tekstov.<sup>78</sup> Termin *knjižna grafika* (tudi *grafično delo*) je bil uporabljen kot splošna oznaka za odtis v knjigi, naj bo to ilustracija, okrasje, samostojen odtis ali naslovni okvir itd. *Grafični list* je termin, ki se uporablja za oznako samostojnega odtisa na ločenem listu papirja,<sup>79</sup> v nasprotju z grafičnimi deli, ki so ponavadi del večje celote – knjige.

Od grafičnih tehnik sta največkrat omenjena lesorez in bakrorez. Obe tehniki so izvajali z različnimi postopki – z dejanskim vrezovanjem ali gravuro, tudi kemičnim postopkom obdelave bakrene plošče – jedkanico. Termina se uporabljata v splošni obliki. Posebni termini, kot je

---

<sup>74</sup> Vezave obravnavajo npr. dela: J. Vodopivec (1998, 2000, 2008) in S. Svoljšak (2007) ter spletna razstava *Knjižne obreže*, dostopna na <http://www.nuk.uni-lj.si/nuk8.asp?id=299976747> (Svoljšak, Kocjan, 2012) ipd.

<sup>75</sup> Zgodovinski pregled tipografij je podan v znanstvenem delu *Knjižna tipografija* (Možina, 2003). Temo so obravnavala tudi diplomska in magistrska dela, učbeniki in članki, npr. o mikrotipografiji (Možina, 2009).

<sup>76</sup> Needham, 2009, 9–20.

<sup>77</sup> Novejši tipi grafike vključujejo tudi foto-mehanske postopke, ki pa za to nalogo niso pomembni.

<sup>78</sup> Hozo, 1988, 13.

<sup>79</sup> Hozo, 1988, 471–500.

gravura na les ali kovino, večinoma niso bili navedeni, razen če so neločljivo povezani z umetnikom ali provenienco in obstaja za to primeren vir podatkov. Obe tehniki sta se v 16. stoletju pojavljali tudi v različnih načinih, kot so tehnika *niello*, tehnika *chiaroscuro* ali tonska gravura, kar je bilo prav tako navedeno le v primeru, da je bilo tehniko mogoče identificirati in zanjo najti primerne navedbe v literaturi.

*Signatura* je termin, ki se v grafiki uporablja za poimenovanje oznak, podpisov ali pečatov, s katerimi se lahko identificira avtorja. V 16. stoletju se je signatura na grafikah večinoma pojavljala kot avtorjev monogram, začetnici imena, včasih kot poseben simbol.<sup>80</sup> Termin signatura se uporablja tudi v bibliotekarstvu za označevanje mesta knjige na polici in ker pričujoče delo obravnava knjižno gradivo, je termin v disertaciji povezan s knjižno oznako. Identifikacija avtorjev pa je označena s terminom *monogram* ali *signirano delo*.

---

<sup>80</sup> Hozo, 1988, 652.

### 1.3 Evropske družbeno-ekonomske razmere v 16. stoletju: umestitev v čas in prostor

Ko je Evropa po dolgi in hudi krizi predvsem zaradi kuge sredi 14. stoletja, ki je skorajda ustavila razvoj gospodarstva, znova zaživela, sta zagon v menjavi in živahna gospodarska rast potekala po osi, ki je povezovala ozemlja Nizozemske in Italije prek Nemčije. Ozemlje Nemčije, ki je bilo sicer v trgovini drugotno območje (prednjačile so Benetke), se je znašlo na čelu industrijskega razvoja. Bilo je med severom in jugom in tako deležno mednarodne menjave. Hkrati si je Nemčija pomagala tudi z razvojem rudarstva.<sup>81</sup>

Nastala sta dva pola – nemško in italijansko gospodarstvo,<sup>82</sup> a na evropskem prizorišču je vse do 16. stoletja zmagovala Italija. Italija se je znašla tudi, ko je Anglija prevzela monopol nad proizvodnjo tedaj »cenenega blaga« za množično proizvodnjo (npr. oblačilnih izdelkov iz volne). Preusmerili so se npr. v izdelavo dražjih oblačil in svile,<sup>83</sup> kasneje, v 16. stoletju, pa je Italija prevzela monopol nad evropsko proizvodnjo cenejših tiskov za množično uporabo (branje).<sup>84</sup> Benetke so bile skozi 15. stoletje industrijsko središče Evrope.<sup>85</sup> Gospodarstvo nemških dežel pa je cvetelo do srede 16. stoletja. S trgovino so stkali pomembne mreže in zrasle so velike mednarodne družbe. Razcvetelo se je mestno obrtništvo, prevoz je oživel in se posodobil. Z nemškimi mesti so močne trgovske vezi tako stkale celo konkurenčne Benetke, ki so nadzorovale promet z Jutrovim, saj so potrebovale izkupiček njihovih rudnikov – predvsem srebro. Prvi zastoj v razvoju nemškega gospodarstva se je zgodil leta 1535 zaradi konkurenčnega srebra iz Amerike. Po letu 1500 pa se je utrdila tudi gospodarska moč Antwerpna,<sup>86</sup> ki je splahnela približno petdeset let pozneje. Takrat je dokončno splahnela tudi moč nemškega gospodarstva, ki je bilo močno navezano na antwerpensko.<sup>87</sup>

Belgijskim mestom, ki so cvetela pred 16. stoletjem, sta moč in ugled s koncem 15. in z začetkom 16. stoletja precej padla zaradi preusmeritve trgovine iz celinskih mest v obalna središča. Tako sta bila Brugge in Ghent v zatonu, njuno vlogo pa je prevzel Antwerpen, ki je bil na začetku stoletja še blatno pristaniško mesto, njegov vzpon pa je prinesla trgovina z oddaljenimi kraji.<sup>88</sup>

---

<sup>81</sup> Braudel, 1991, II., 211–221.

<sup>82</sup> Italija in Nemčija sta proizvedli tudi največ tiskov v tem stoletju. Italijanski so prevladovali po številu, nemški pa po ilustriranosti.

<sup>83</sup> Breznik, 2009, 37.

<sup>84</sup> Glej dalje Braudel, 1991, pogl. III.1 in III.3. V Nemčiji pa proizvodnja protestantskih del.

<sup>85</sup> Glej dalje Braudel, 1991, pogl. III.1 in III.3.

<sup>86</sup> Braudel, 1991, I., 110–159.

<sup>87</sup> Braudel, 1991, II., 211–221.

<sup>88</sup> Mesti Brugge in Ghent sta bili še vedno bogati, a daleč od blišča, ki ju je nekoč obdajal. Njun zaton je bil povezan predvsem s premalo globokimi kanali, od katerih so bili odvisni in po katerih so ladje k njim prevažale tovor. Kanali so se sčasoma namreč zapolnili z muljem, hkrati pa so Portugalci, ki so trgovali z obema mestoma, začeli ladje vedno

Nizozemska se je v 16. stoletju zelo razvila, predvsem v drugi polovici stoletja in v 17. stoletju.<sup>89</sup> Jedro razmaha je bila rast mestnega prebivalstva. Iz enega milijona leta 1500 je populacija zrasla na dva milijona leta 1650. Nizozemska je bila namreč ozemlje, kamor so se ljudje iz cele Evrope v 16. stoletju zatekali na begu pred vojnami, Turki in inkvizicijo.<sup>90</sup> Velik pomen za gospodarsko rast Nizozemske je imelo tudi obvladovanje Baltika. Na drugi strani pa so bile pomembne predvsem njihove trgovske povezave s Španijo,<sup>91</sup> v kateri so v tem obdobju sicer vladali inkvizitorski procesi, ki pa se niso razširili na Nizozemsko.<sup>92</sup>

Prvo gospodarsko nazadovanje je Evropa čutila med letoma 1540 in 1560, ko jo je pretresla gospodarska kriza.<sup>93</sup> Okoli leta 1600 pa se je center evropskega gospodarstva dokončno prevesil od Italije proti severu.<sup>94</sup> Težišče severnega gospodarstva je v tem času prešlo iz Antwerpna na Amsterdam, ki je svoj vzpon doživel šele nekje od leta 1585 dalje.<sup>95</sup> Svojo vlogo pri vzponu severa je imela tudi vse močnejša mednarodna trgovina Hanzeatske zveze.<sup>96</sup>

V Italiji so številne vojne<sup>97</sup> vplivale na vsakodnevno življenje. Tako se je npr. Leonardo moral zateči v Benetke, Bramante pa v Rim, ko so leta 1499 Francozi že drugič napadli Italijo in zasedli Milano, ob tem pa ujeli Leonardovega varuha in zaščitnika Ludovica Sforzo.<sup>98</sup> Prav tako je plenitev Rima leta 1527, ko so vojaki cesarja Karla V. napadli in »uničili« velik del mogočnega mesta, predstavljala velik udarec za katolištvo, kar je pred tem povzročil že padec Konstantinopla.<sup>99</sup> Kljub temu je Italija od 15. stoletja dalje doživela presenetljiv uspeh. Od začetka tega stoletja so na polotoku nastajale ozemeljske države in do srede 16. stoletja je Italijo zaznamovala demografska rast. Kot vodilna gospodarska sila Evrope je beležila razcvet manufaktur v Milanu in širitev trgovine v Benetkah.<sup>100</sup> Samo Benetke so imele v 16. stoletju okoli 140.000 prebivalcev vseh slojev, to so bili plemiči (ital. nobili), meščani (ital. cittadini), duhovniki in neizučeni delavci. Delavci so se združevali v obrtna združenja – cehe (ital. *arti*).<sup>101</sup> Na dvig

---

bolj natovarjati, za kar so potrebovali globlje sidrišče. Antwerpen je prednjačil zaradi globljih kanalov, poleg tega pa je bil bolj dostopen kot obe celinski mesti (Murray, 2003, 209).

<sup>89</sup> Največ ilustriranih nizozemskih tiskov je iz konca 16. stoletja.

<sup>90</sup> Braudel, 1991, I., 217–219.

<sup>91</sup> Braudel, 1991, I., 246–247.

<sup>92</sup> Lucka, 1953.

<sup>93</sup> Braudel, 1991, I., 194.

<sup>94</sup> Kasneje v tekstu je njihov zaton opisan tudi skozi upad standardov v tiskarstvu. Več bogatejših izdaj je bilo v tem času iz Francije, kamor so se zatekli tudi številni italijanski umetniki.

<sup>95</sup> O vzrokih za selitev kapitala na Nizozemsko pri nas piše M. Breznik (2009, 36). V zadnji četrtini 16. stoletja in kasneje je cvetel med drugim tudi London (Braudel, 1991, I., 110–159).

<sup>96</sup> Braudel, 1991, I., 110–159.

<sup>97</sup> Italijanske vojne (do srede 16. stoletja jih je bilo osem) so vplivale tudi na življenje Slovencev v Benečiji (Čepič, 1979, 325–327; tudi Horvat, 2007, 58–59).

<sup>98</sup> Murray, 2003, 23.

<sup>99</sup> Murray, 2003, 204.

<sup>100</sup> Braudel, 1991, II., 211–221.

<sup>101</sup> Braudel, 1991, I., 153–154.

industrije v Benetkah je precej vplivala trgovina s srebrom iz nemških dežel in Amerike, ki pa je na koncu poskrbela tudi za beneški zaton. Turki so namreč v letih 1516 in 1517 z zasedbo Sirije in Egipta ogrozili beneško trgovino z Jutrovim, ki je pa niso pretrgali, ker jim je prinašala dobiček. Poleg tega so Turki, vsaj do srede 16. stoletja, predstavljali tudi neposredno vojaško grožnjo.<sup>102</sup>

Ogrožali so tudi Sveto rimsko cesarstvo, medtem ko je Karel V. Habsburški »oblegal« Rim. Turki so namreč v prvi polovici 16. stoletja zasedli že velik del balkanskega polotoka in Madžarske ter se dvakrat podali nad Dunaj. Med letoma 1524 in 1525 je po nemških deželah (in cesarstvu) divjal še kmečki upor (imenovan tudi Velika nemška kmečka vojna), ki je bil delno posledica Lutrovih petindevetdesetih tez iz leta 1517.<sup>103</sup> Kmečka puntarska gibanja so se širila tudi drugod po Evropi, kar je bilo v nekem smislu znanilec »pomladi ljudstev«.<sup>104</sup>

Protestantizem pa ni bila edina »verska vojna« v takratni Evropi. Evropa se je bala tudi židovske »nevarnosti.« Antisemitizem je bil evropskem prostoru prisoten že od srednjega veka (od ok. leta 1200), kazal pa se je na vseh koncih Evrope.<sup>105</sup> Antisemitizem je v 15. in 16. stoletju povzročil tudi nastanek več knjižnih del na to temo. Eno vplivnejših, ki je kasneje vplivalo tudi na idejno zasnovo antisemitizma v 20. stoletju in nemške nacistične nazore, je bilo Lutrovo delo *Von den Juden und Ihren Lügen*.<sup>106</sup>

Nepretrgani spori so staro evropsko družbo razkrajali do konca 16. stoletja in še pozneje. Namesto nje so se začele oblikovati nove posamezne nacionalne države, ki so ali gradile na stari dediščini ali se usmerile na nova pota.<sup>107</sup> Nacionalne države v 16. stoletju seveda še niso nastale, a njihov razvoj je že napovedoval razvoj kneževin v 16. in 17. stoletju.<sup>108</sup> Splošen razvoj po vsej zahodni Evropi pa je »dokončno napravil konec tudi fevdalni ureditvi in ustvaril zdrave strukturne temelje za moderne države«.<sup>109</sup>

Kljub temu, da bi prvo polovico 16. stoletja lahko označili za dobo političnih in verskih vojn, pa je bil na drugi strani to čas izjemnega znanstvenega napredka v Evropi. Konec 15. oz. začetek 16. stoletja se z odkritjem Amerike uradno začne tudi novi vek. Razvoj znanosti in napredek na področjih medicine, astronomije, matematike, fizike in filozofije pa sta močno vplivala na razvoj umetnosti, trgovine in gospodarstva, posledično pa tudi na družbeno-socialna gibanja in odnos do religije. Ugodno gospodarstvo je bilo osnova za znanstvena in tehnična

---

<sup>102</sup> Braudel, 1991, I., 153–154.

<sup>103</sup> Aston, 1996, 340.

<sup>104</sup> Pischel, 1970, 192.

<sup>105</sup> Valenčič, 1992, 24–35.

<sup>106</sup> Pischel, 1970, 192; Glej tudi *The standard Jewish encyclopedia*; 1959, stolp. 1231; Jerele, 2010, 22.

<sup>107</sup> Pischel, 1970, 192.

<sup>108</sup> Lep primer ja Francija, ki se kot »moderna« država oblikuje šele po francoski revoluciji, a zametki segajo prav v 16. stoletje (Hobsbawm, 2007, 98).

<sup>109</sup> Pischel, 1970, 190.

odkritja, kljub temu pa je bil razvoj tehnologije in znanosti pred 18. stoletjem precej počasen. »Zavirajo ga rešitve.« Tako so na primer »stavko tiskarjev v Franciji okoli srede 16. stoletja izzvale spremembe pri tiskanju, ki so zmanjšale število delavcev.«<sup>110</sup> Eden največjih človeških korakov, ki je bistveno vplival na tok evropske zgodovine, je (ponovno evropsko) spoznanje kopernikanskega heliocentričnega znanstvenega modela,<sup>111</sup> s katerim se je spremenila podoba vesolja.

V nasprotju s humanizmom in filozofijo prve polovice 15. stoletja, ko je bil »človek postavljen v središče univerzuma« in je kot individuum veljal za »merilo stvari«, kot je v svoji filozofiji zapisal Nikolaj Kuzanski,<sup>112</sup> je bila v naslednjem stoletju vrednost človekovega duha postavljena pod vprašaj.<sup>113</sup> Obrat se je v italijanskem humanizmu zgodil že konec 15. stoletja, ko je »stigma negotovosti in dvoma ... prerasla v melanholično skepsa«,<sup>114</sup> čeprav (ali pa morda prav zato) je v tem obdobju nastal eden najbolj znanih slavošpevov človeku in njegovemu dostojanstvu Giovannija Pica della Mirandole (1463–1494).<sup>115</sup> Ta melanholija in skepsa, če pustimo ob strani filozofska stremljenja in znanstvena dognanja, pa sta bili za italijanski miselni svet gotovo upravičeni že zaradi številnih nemirov, v katerih se je Italija znašla konec 15. in na začetku 16. stoletja.<sup>116</sup>

Razmišljanje evropskega človeka iz prvih dvajsetih let 16. stoletja je od 15. stoletja torej ločila predvsem globoka duhovna razlika.<sup>117</sup> V severni Evropi je to obdobje trajalo nekoliko dlje. Čas visoke renesanse je bil v Evropi čas, ki sta ga pomembno zaznamovala tudi hitro širjenje in nadaljni razvoj tiska<sup>118</sup> ter novooblikovani humanizem s svojo osnovno osredotočenostjo na človekovo intelektualno delovanje in na človeka kot individuum. Za utemeljitev in utrditev novoveškega humanizma v severni Evropi, »ki poudarja vrednost posameznika, človekovo svobodo, odgovornost do skupnosti ter strpnost do drugih ljudi«, pa je bil med vsemi renesančnimi misleci najbolj zaslužen Erazem Rotterdamski (1466–1536).<sup>119</sup> Njegov humanizem je bil prežet s krščanstvom, kar je bilo nasploh značilno za obdobje renesanse. Humanizacija krščanstva pa je bila pred njim značnina tudi že za spise Pica della Mirandole.<sup>120</sup>

---

<sup>110</sup> Braudel, II, 1988, 218.

<sup>111</sup> NUK hrani njegovo delo *De revolutionibus orbium coelestium, libri VI* iz leta 1566 (glej sig. NUK R II 7922). Delo je nastalo v nekdanji tiskarni Henrica Petri v Baslu.

<sup>112</sup> Germ, 1997, 11.

<sup>113</sup> Germ, 1997, 11.

<sup>114</sup> Germ, 1997, 21.

<sup>115</sup> Glej *O človekovem dostojanstvu*, prev. B. Senegačnik, 1997. Izvor temeljnih misli o novem renesančnem dostojanstvu človeka, ki se pojavijo v spisu *Oratio de hominis dignitate* Pica della Mirandole, bi lahko iskali v humanističnem duhu filozofije Nikolaja Kuzanskega iz prve polovice 15. stoletja (Germ, 2000, 56).

<sup>116</sup> Pischel, 1970, 159.

<sup>117</sup> Pischel, 1970, 159.

<sup>118</sup> Tisk v Evropi se je namreč do začetka 16. stoletja razširil že po vseh večjih evropskih mestih (Jerle, 2004, 21–34).

<sup>119</sup> Uršič, 2010, 7. Glej tudi *Hvalnica norosti* (prev. A. Sovre), 2010.

<sup>120</sup> Uršič, 2010, 9–10.

Čeprav je Erazem Rotterdamski konfesionalno do smrti ostal katolik, je v njegovih delih mogoče najti številne poteze protestantizma – »od kritike posvetne oblasti kardinalov in papežev, prek zavračanja sofisticirane sholastične teologije in tudi razkošnih, za vero nepotrebnih *ceremonij*, vse do prepričanja, da je krščanski nauk preprost, in zato naj vsak kristjan (tudi ženske) sam bere *Sveto pismo*«. <sup>121</sup> Cerkev je namreč skozi stoletja poskušala »uporabljati državno oblast v svojo korist ... po drugi strani pa je država vselej skušala nadzorovati Cerkev, saj si kot *krščanska država* ni mogla privoščiti ravnodušnosti do posledic njenega nauka«. S 15. stoletjem je mednarodna moč Cerkve močno upadla na račun krepitve centraliziranja državnih oblasti (monarhij). Ob tem je Cerkev iskala oporo v moči in denarju, ki ga je usmerjala v bolj lokalne namene. Papeži so vlogo vrhovnih pastirjev zamenjali za vlogo mecenov renesančnih umetnikov in gradbenikov, kar pa je zahtevalo vedno več denarnih sredstev. Presežek denarja, ki so ga potrebovali, so zagotovili s prodajo »zaslug Kristusa in svetnikov« <sup>122</sup> oz. odpustkov, kar je zbudilo Lutrov upor. A habsburška oblast, ki je vladala nemškimi deželami, je v tem času poskušala utrditi svojo oblast, za kar je uporabila različne vzvode. Med drugim je na svojo stran pridobila Cerkev, ki ji je v končni fazi pomagala zmanjšati vpliv (protestantskega) plemstva. Plemstvo je bilo na strani protestantizma tudi zaradi nasprotnega upora monarhom, in prav zaradi moči, ki so jo imeli, se protireformacijski ukrepi na nemškem ozemlju niso koreniteje izvajali vse do zadnje četrtine stoletja. <sup>123</sup> Najbolj so protireformacijo čutili na obrobjih, predvsem na npr. novozasedenem italijanskem ozemlju. <sup>124</sup>

Leto 1600, s katerim se zaključi obdobje, vključeno v pričujočo raziskavo, je zapisano kot leto, ko so v Rimu sežgali Giordana Bruna, <sup>125</sup> v Ljubljani pred magistratom pa so prav tako ok. leta 1600 sežgali protestantske (in druge) knjige. <sup>126</sup> Do takrat sta se močno spremenila tudi temeljni vrednostni sistem in generalna podoba sveta, ki jo je krščanstvo vzpostavilo v zahodni družbi do prve polovice 15. stoletja, <sup>127</sup> kar je s seboj prineslo: »negotovost o božjih namelih, izgubo vere v smotrnost stvarstva ter propad človeškega zaupanja vase kot najvišjega in

---

<sup>121</sup> Zato je protireformacija njegova dela leta 1557 uvrstila na *Index librorum prohibitorum* (Uršič, 2010, 17–18).

<sup>122</sup> Vitorović, 2001, 40.

<sup>123</sup> Luter je imel zaslombo pri svojem fevdalnem gospodu, saškem volilnem knezu, zato ga Karel V. ni že prej obsodil (Vitorović, 2001, 40).

<sup>124</sup> Glej tudi Burckhardt, 1956, 392–430.

<sup>125</sup> Burckhardt, 1956, 392–430.

<sup>126</sup> »Valvasor je zapisal, da je 23. decembra 1600 planil plamen vneme v evangelijske knjige, ko so jih zažgali pred mestno hišo, leta 1601 pa so požiganje knjig ponovili.« (Golob, 2010, 16; 2011, 173) V *Ljubljanskem zvonu* iz leta 1899, let. 19, št. 4, so objavili pesem A. Aškercja *Lutrski kres; Legenda*, pod katero je bilo dodano pojasnilo, da je škof Hren 9. januarja 1601 zapisal: »*Publice combusti jam altera vici libri haeretici in foro magna cum haereticorum confusione.*« Požig pa so ponovili še leta 1604.

<sup>127</sup> Filozofija Nikolaja Kuzanskega lepo izraža urejenost univerzuma po krščanski ontologiji in človekovo božansko naravo, kot so jo razumeli še v 15. stoletju in v kateri se še odraža geocentričen model: »Ne planeti, ne zvezde, niti vsemogočna usoda nimajo oblasti nad človekom. Sam je svoj gospodar in sam svoj sodnik ...« (Germ, 1997, 21).



središčnega ustvarjenega bitja».<sup>128</sup> Rodil se je renesančni skepticizem, ki je dosegel svoj filozofski vrh v delih R. Descartesa (1596–1650) na začetku naslednjega stoletja. A v času tega tako imenovanega prvega »modernega« filozofa je bila »renesansa že dolgo mimo, humanizem pa se ni več počutil prav dobro«,<sup>129</sup> saj je s skepticističnim dvomom tudi človek kot osrednji pojem humanizma izgubil svoj pomen.<sup>130</sup>

16. stoletje se je od kasnejšega 17. stoletja na kulturnem področju ločilo predvsem po »modernosti«, ki je v 17. stoletju stala nasproti antičnemu. Narodni jeziki, ki so se začeli oblikovati v 16. stoletju, so v naslednjem stoletju postali pomembnejši. V Italiji pa se je po velikih prevratih vse od leta 1580 v cerkvenih vrstah začelo ponovno slavljenje krščanstva kot zibelke evropske civilizacije, kar je na začetku 17. stoletja pomenilo postopno zavračanje antike, in sicer dotlej tako rekoč vsestransko upoštevanje antične misli in estetike.<sup>131</sup>

### *1.3.1 Družbeno-ekonomske razmere na slovenskem ozemlju v 16. stoletju*

Na začetku 16. stoletja je na slovenskem ozemlju živelo okoli 400.000 do 500.000 ljudi, število pa je skozi stoletje počasi naraščalo. Od tega so bili pismeni ok. 3 do 4 odstotki ali ca. 20.000 ljudi.<sup>132</sup> Do srede 17. stoletja je imelo slovensko ozemlje do največ 800.000 ljudi.<sup>133</sup> Politično je bilo od leta 1500 razdeljeno med tri države: večina je pripadala pokrajinam (fevdom) nemške države, dva dela je imela Beneška republika, tretji del pa je pripadal Ogrski državi (oz. je spadal pod krono sv. Štefana).<sup>134</sup>

»Podeželje, kjer je bivalo več kot 90 odstotkov vsega prebivalstva, je bilo v 16. stoletju skoraj izključno slovensko.«<sup>135</sup> V meščanskih naselbinah, kjer »je živelo kakih 50.000 ljudi«,<sup>136</sup> pa so govorili in brali različno, glede na poreklo oz. lego naselbine. Prebivalstvo (že srednjeveških) mest je bilo na naših tleh namreč heterogeno, saj je predstavljajo družbo na križišču »slovanskega, romanskega in germanskega sveta.«<sup>137</sup> V številnih mestih (posebej v habsburških dednih deželah) so živeli (predvsem doseljeni) Italijani, v 16. stoletju pa so po nekaterih večjih mestih v notranjosti slovenskega ozemlja nastale celo močnejše italijanske skupnosti. Prav tako je bil

---

<sup>128</sup> Sorčan, Krefc, 2005, 30–31.

<sup>129</sup> Sorčan, Krefc, 2005, 30–31.

<sup>130</sup> Sorčan, Krefc, 2005, 30–31.

<sup>131</sup> Sorčan, Krefc, 2005, 87–89.

<sup>132</sup> Štih, 2009, 164.

<sup>133</sup> Gestrin, 1991, 13.

<sup>134</sup> Čepič, 1979, 226; Gestrin, 1991, 14.

<sup>135</sup> Simoniti, 2009, 207–209. Primož Trubar je zapisal, da »preprosti nevedni človek govori vseskozi samo slovenski jezik« (Gestrin, 1991, 13).

<sup>136</sup> To je bilo »približno tri ducate mest in okoli 70 trgov« (Gestrin, 1991, 13).

<sup>137</sup> Štih, 2009, 162.

italijanski jezik domač ljudem v krajih bližje Italiji. Ob tem so v mestih v notranjosti slovenskega ozemlja vseeno »močno prevladovali nemški meščani«. Trajne naselitve nemškega prebivalstva pa so bile na nekaterih predelih tudi še do 18. stoletja.<sup>138</sup> Primož Trubar je med drugim zapisal:

*Deželna gospoda, grofi, baroni, vitezi in plemiči zgornjih slovenskih dežel znajo dobro nemško, a dosti njih latinsko in laško. Tudi mnogi meščani, dubovni in menihi govore nemški. Preprosti nevedni človek pa govori vseskozi samo slovenski jezik.*<sup>139</sup>

Različno znanje jezikov se je odražalo tudi skozi knjižno gradivo, ki je na slovensko ozemlje prišlo v tem času, kar je med drugim opazno v knjigah iz zbirk NUK in FSNM. Veliko jih je še vedno v latinščini, še posebej, ker velik odstotek vsebin zastopajo pravni in teološki teksti, ki so latinščino navsezadnje obdržali do danes. Sledijo nemška dela – prevodi ali v izvirnem jeziku. Nekaj pa jih je tudi v italijanščini (oz. npr. toskanščini, kot avtorji izpostavljajo) ali v drugih narodnih jezikih.<sup>140</sup> Manjša skupina so slovenski (oz. kranjski) teksti slovenskih protestantskih piscev.<sup>141</sup>

Večjezičnosti so se otroci v tistem času naučili, če ne prej, v šoli. Slovenci smo v tistem času namreč premogli že kar lepo število mestnih, farnih in samostanskih šol, kjer so se obrtniški, meščanski in plemiški otroci učili branja in pisanja.<sup>142</sup> Nekateri so šli potem na gimnazije (Ljubljana, Graz, Celovec) ali zasebne šole in naprej na univerzo.<sup>143</sup>

Od leta 1469 do 1593 (oz. konca bitke pri Sisku leta 1606) so Turki neposredno ogrožali slovenske dežele, kar se je v notranji politiki odražalo s poskusom uveljavljanja večje moči (katoliškega) deželnega kneza (centralni uradi, stalna in najemniška vojska, nova davčna, finančna politika ...). Njegovo moč je oslabil razdelitev habsburških dežel leta 1564, kar je omogočilo (protestantskim) »deželnim stanovom, da so v drugi polovici stoletja dosegli najvišji vzpon«, ki pa je nazadoval z zmago protireformacije leta 1628.<sup>144</sup>

Slovenijo sta podobno kot Nemčijo in (sicer nekoliko drugače) tudi Italijo precej zaznamovala reformacija in protestantizem, »ki je v drugi polovici 16. stoletja vplival na razvoj

<sup>138</sup> Gestrin, 1991, 11–13.

<sup>139</sup> Gestrin, 1991, 13. Valvasor je podobno zapisal, da je v Ljubljani »običajni jezik na splošno kranjščina in nemščina, pri plemičih in trgovcih pa tudi italijanščina, zapisuje pa se vse v nemškem jeziku«, čeprav ni bilo znanje pisne nemščine v 15. in 16. stoletju, kot je razvidno iz dopisov zasebne narave, na najvišji ravni (Žvanut, 1994, 32).

<sup>140</sup> Npr. v španščini, nizozemščini, stari cerkveni slovanščini v cirilici, tudi hrvaščini, sirščini itd.

<sup>141</sup> »Možnost za razvoj pisne, uradne in zasebne slovenščine so dali protestanti s svojimi prevodi, slovnico, in slovarskim delom«, slovenščina pa ni bila le jezik kmetov, ampak so po besedah Primoža Trubarja v njej lahko razpravljali »tudi o filozofskih in teoloških vprašanjih« (Žvanut, 1994, 33).

<sup>142</sup> Glej tudi Rajšp, *Die Reformation in Mitteleuropa*, 2011, predvsem 313–323.

<sup>143</sup> Simoniti, 1979, 59–82

<sup>144</sup> Gestrin, 1991, 7–32.

renesančne kulture in umetnosti v slovenskih deželah<sup>145</sup> Porušena družbeno-politična dogajanja je tako dodatno otežila še reformacija, ki je zajela skoraj vse plemstvo v času graške in bruške pomiritve (v letih 1572 in 1578), razširila se je med velikim delom meščanstva, »zlasti v večjih in bogatejših mestih med višjimi in bogatejšimi plastmi prebivalstva, vendar jih ni bilo malo tudi v mnogih trgih«. Med kmečkim prebivalstvom je bila manj prisotna, čeprav je bilo nove vere po nekaterih predelih več (npr. v Prekmurju in na Koroškem). K nemirnosti časa pa so prispevali tudi kmečki upori, saj so pripomogli k narodnostni zavesti, ki je vzniknila iz začetkov oblikovanja slovenskega knjižnega jezika, s čimer je rasla tudi »zavest narodnostne in družbene povezanosti ter pripadnosti<sup>146</sup>«.

Kljub nemirnemu obdobju je 16. stoletje za slovenske dežele pomenilo precejšnji gospodarski razcvet – porasle so proizvodne sile, povečala se je družbena delitev dela ter blagovna in denarna menjava. Slovensko ozemlje pa je bilo del mednarodne in prehodne trgovine večjega obsega že od srednjega veka dalje.<sup>147</sup>

## 1.4 Evropska bralna kultura 16. stoletja

Prve ilustrirane knjige 15. stoletja so bile namenjene široki publiki, ki branja ni bila preveč večča. Zato je bil tekst razložen s pomočjo slik, posebej biblični teksti, mučeništva in življenja svetnikov ter molitveniki ipd.<sup>148</sup> Večina bralcev v prvi polovici 16. stoletja še vedno ni bila večča samostojnega branja in interpretacije besedil, zato so jim bile knjižne ilustracije v veliko pomoč.<sup>149</sup> Z nastopom novega stoletja pa se je bralna publika vendarle nekoliko spremenila, ker se je razširila na novo generacijo. Otroci tistih, ki so imeli prve tiskane ilustrirane knjige, so bili na tiskane ilustracije navajeni in so jih želeli imeti tudi v novih knjigah.<sup>150</sup> Tudi zaradi tega so ilustrirane knjige v 16. stoletju doživele zelo velik razcvet. Ilustracije in okrasje so na eni strani postajale vse boljše glede sloga in forme, na drugi strani pa so za številno neuko publiko mnogokrat tiskali tudi revnejši tiskarji in manjši založniki, ki so izdajali knjige, ilustrirane s starimi lesorezi, dokler so bili ti uporabni. Po dokončni izrabi plošč so nove preprosto prekopirali iz

---

<sup>145</sup> Seražin, 2007, 24.

<sup>146</sup> Gestrin, 1991, 25–29.

<sup>147</sup> Gestrin, 1991, 20–21.

<sup>148</sup> Glej tudi Germ, 2011.

<sup>149</sup> Febvre, Martin, 2000, 97.

<sup>150</sup> Generacija, rojena v prvih treh desetletjih 16. stoletja, je nato poskrbela, »da so bili njeni sinovi deležni temeljiteše izobrazbe« (Žvanut, 1994, 160).

starih brez posodobitev. Ta praksa je ostala v rabi do konca 16. stoletja, takšne nizkocenovne knjige pa so bile na tržišču še v 17. stoletju<sup>151</sup> in niso zamrle niti do današnjih dni.

A ilustracije in okrasje v knjigah ni bilo od nekdaj zaželeno. Sv. Bernard iz Clairvauxa (umrl je leta 1153) je že ok. leta 1120 prepovedal mnogobarvne iniciale in umetniško okrasitev rokopisov: *Litterae unius coloris fiant et non depictae*.<sup>152</sup>

Podobno kot že v preteklih stoletjih in rokopisni tradiciji pa so tudi v 16. stoletju obstajali zahtevnejši bralci. Tako so npr. individualni bralci s konca 15. in zgodnjega 16. stoletja (učenjaki, humanisti in teologi) ilustrirane knjige zavračali z očitkom, da so namenjene neuki, nevedni publiki.<sup>153</sup> Njihovi očitki so leteli tudi na same upodobitve, ki so bile večinoma neskladne s časom in krajem dogajanja v tekstu.<sup>154</sup> Za zahtevnejše humanistične bralce sta bila pomembna predvsem vsebina<sup>155</sup> in besedilo samo, ki je moralo biti natisnjeno jasno in brez napak.<sup>156</sup>

Odstotek bralnega prebivalstva je bil po Evropi precej različen, tudi glede na zastopanost po družbenih razredih. Grobe ocene so,<sup>157</sup> da je bilo do sredine 17. stoletja bralno usposobljenih od 20 do 50 odstotkov prebivalstva. Veliko prebivalcev Italije, tudi iz nižjih razredov, je že v 14. stoletju znalo pisati. Na primer v Firencah je leta 1340 od 45 do 60 odstotkov otrok, starih med šest in trinajst let, hodilo v šolo.<sup>158</sup> Praktična izobrazba je se pri florentinskih trgovcih včasih povezala tudi z resnično omiko. »Ne sme nas presenetiti, da so v Firencah, ..., trgovci prijatelji humanistov in da so nekateri med njimi dobri poznavalci latinščine; da lepo pišejo in radi pišejo; da znajo *Božansko komedijo* na pamet, tako, da jim izpod peresa včasih uidejo spomini nanjo; da obogatijo z Boccacciiovim *Dekameronom*; da jim je vseč zapleteno Albertijevo delo *Della famiglia*; da se vojskujejo za novo umetnost, za Brunelleschija in proti srednjeveškemu Ghibertiju;« kjer je bil torej denar, je bilo mogoče najti tudi umetnost. »Seveda si vse trgovske Evrope ne smemo zamišljati po tem zgledu.« Praktično in tehnično šolanje pa je bilo potrebno povsod.<sup>159</sup>

---

<sup>151</sup> Febvre, Martin, 2000, 99.

<sup>152</sup> Golob, 1994, 15.

<sup>153</sup> Febvre, Martin, 2000, 98.

<sup>154</sup> Antični liki so npr. nosili za tisti čas sodobna oblačila, dogajanju je manjkala arhaičen pridih ipd. (Febvre, Martin, 2000, 98).

<sup>155</sup> Za potrebe zahtevnejših bralcev je Aldus Manutius tiskal izvirna grška in latinska dela brez opomb ali razlag. Njegove knjige pa so bile na pogled preprostejšega videza kot cenjeni iluminirani rokopisi (Lowry, 2000).

<sup>156</sup> Lowry, 2000.

<sup>157</sup> Ocene so podane na osnovi števila ljudi, ki so se znali podpisati – tisti so najverjetneje znali brati, ne pa nujno tudi pisati. Za nekatere, ki so znali brati, pa ni nujno, da so se znali tudi podpisati (Chartier, 2003, 112).

<sup>158</sup> Chartier, 2003, 111–121; Firence so imele v 14. stoletju vsaj 100.000 prebivalcev, branja pa se je v osnovni šoli (*a bottegħuzzu*) učilo od 8- do 10.000 otrok. Podobna usmeritev se je nadaljevala tudi kasneje. V 15. stoletju, natančneje leta 1476, so v eno takšnih osnovnih šol na primer pripeljali tudi Niccola Machiavellija. Šolanje je na višji šoli za trgovske vaje do 15 leta starosti nadaljevalo ca. 10 % učencev. Kasneje so nekateri s študijem nadaljevali v Bologni (Braudel, 1989, II, 49).

<sup>159</sup> Braudel, 1989, II, 49–50. Da so v Italiji (Furlaniji) brali in pisali tudi ljudje nižjega sloja, kaže tudi primer mlinarja Domenica Scandelle (Ginzburg, 2010).

Za Flamce se npr. prav tako ocenjuje, da je bil visok odstotek pismenosti med preprostejšimi sloji – pismenih je bilo veliko trgovcev in rokodelcev. V inkvizicijskih postopkih v Toledu se je v letih 1515 do 1600 podpisalo približno 49 odstotkov prič in obtožencev. V Amsterdamu npr. je 57 odstotkov moških in 32 odstotkov žensk leta 1630 podpisalo zaročni dogovor. Na branje v nemški populaciji je pozitivno vplivala reformacija, čeprav je Luter že v tretjem desetletju 16. stoletja opustil težnje po učenju branja med kristjani za razumevanje Biblije in težišče preusmeril na pomembnost dobrega pridiganja ter interpretacije svetih tekstov s strani župnikov. V Franciji je v letih 1686 in 1690 poročno listino podpisalo 29 odstotkov moških in 14 odstotkov žensk. V Angliji pa so na osnovi podpisa protestantske prisega leta 1641 sklepali na 30 odstotkov pismenega prebivalstva.<sup>160</sup>

Številnost šolanih bralcev je zahtevala vedno večjo proizvodnjo kvalitetnih knjig. »Interes izobraženega bralca je namreč segal daleč preko šolskih potreb in je pokrival praktično vse veje literarnega ustvarjanja in knjižne produkcije humanistov.« To je pomenilo njihove prepise, izdaje, prevode, komentarje antičnih klasikov, pa tudi njihove traktate o slovnici, retoriki, pisma, pesmi, govore, histografska dela ter navsezadnje tudi moralne traktate in dialoge.<sup>161</sup>

Ob vedno večjem številu bralcev pa ne gre pozabiti na rast množice revežev in beračev, nove razsežnosti socialnih problemov, ki se jih je Evropska družba 16. stoletja zavedala in ki so bili iz bralne kulture izključeni.<sup>162</sup> V humanističnih krogih, literaturi in teoloških razpravah so bile prisotne polemike o revščini in pomoči ter problem odnosa do beračev in revščine.<sup>163</sup>

Širitev tiska po Evropi je povzročila tudi »bralno revolucijo« od začetka 16. do 18. stoletja. Branje je v večji meri postajalo zasebno in tiho,<sup>164</sup> kar je spodbujalo intimen stik med posameznikom in vsebino. Tisk je pripomogel k širitvi izvodov z enako vsebino, s čimer so se spremenili tudi intelektualno delo, kritična misel ter primerjava in sklicevanje med besedili. Večja dostopnost besedil pa je povzročila tudi večjo diferenciacijo med tistimi, ki so brali zasebno, in tistimi, ki so bili del javnega branja, ker niso znali brati ali si besedil niso mogli privoščiti.<sup>165</sup>

Javno (glasno) branje pa je bilo v času od 16. stoletja tudi del družabnega življenja ne samo manj premožnih, ampak tudi med elito. Tako je bilo npr. v delu *La Comedia de Calisto y Melibeia*, ki je bilo izdalo v Španiji leta 1500 in 1507, opisano, kako naj bralec bere na glas za posamezne nastopajoče osebe. Podobno so bili brani tudi teksti drugih del – največ romani in

---

<sup>160</sup> Chartier, 2003, 111–121.

<sup>161</sup> Kristeller, 1980, 83.

<sup>162</sup> Razen seveda s posrednim stikom prek poslušanja branja na javnih mestih.

<sup>163</sup> Cruz, 1999, 21–29; Jütte, 1994, 8–9; Pokorn, 2009, 23.

<sup>164</sup> Tiho branje se pojavi tudi že v srednjem veku. Do 15. stoletja prevladuje v skriptorijih, univerzah, kasneje tudi pri aristokraciji (Chartier, 2003, 125–127). Samostanska redovna pravila (npr. benediktinskega rada) »so zahtevala glasno branje tako pri službi božji kot pri mizi, pa tudi zasebno duhovno berilo«. V skriptorijih pa naj bi bili tiho kot v samostanu (Golob, 1994, 12–13).

<sup>165</sup> Chartier, 2003, 125–127.

evangeliji. Nižji sloji (tudi kmetje) so glasno branje ponavadi poslušali na ulicah mest – npr. pred katedralami in na trgih. Knjiga je postala povezovalni element med posamezniki, ki so se zbirali, da bi bralce poslušali.<sup>166</sup>

Ob bralcih bi morda veljalo omeniti tudi priljubljene literarne žanre 16. stoletja. V italijanski literarni tradiciji poznega srednjega veka in renesanse ni manjkalo raznih pripovedi o potegavščinah, ki so bile v različnih oblikah (npr. kriminalne biografije, lopovščine, potepuške in beraške zgodbe ipd.) razširjene in priljubljene tudi drugod po Evropi.<sup>167</sup> Za špansko okolje 16. stoletja je bil še posebej značilen pikareskni roman,<sup>168</sup> ki se je po izidu *Don Kihota* leta 1605 močno razširil.<sup>169</sup> Nova literarna zvrst pikaresknega romana (šp. *género picaresco*; nem. *Schelmenroman*) je bila priljubljena pri široki množici bralcev, povečini iz srednjega sloja.<sup>170</sup>

Poleg že omenjenih del je evropski bralec v 16. stoletju še vedno največ bral Biblije v latinskem in govornem jeziku<sup>171</sup> ter druge znane avtorje in nova dela, ki so nastala v tistem času v latinščini, nemščini, grščini, italijanščini ali drugih živih jezikih.<sup>172</sup> Če naštejemo samo nekatere iz zbirke NUK, so to: Aristoteles, Platon, Tit Livij (59 pr. n. št.–17 n. št.), Petrarca, Dante, Boccaccio, Cicero, Averroes (1126–1198), Erazem Rotterdamski, Ulrich von Hutten (1488–1523), Georg Agricola (1494–1555), Martin Luter, Philip Melanchthon, Ulrich Zwingli in mnogi drugi.<sup>173</sup>

Poleg zasebnih knjižnic so se v 16. stoletju oblikovale tudi že nekatere javno dostopne knjižnične zbirke.<sup>174</sup> V sosednji Italiji je bilo v 16. stoletju npr. vse več privatnih knjižnic, ki so se s časom odprle javnosti. Mednje spadata tudi knjižnica galerije Uffizi, ki je svoja vrata javnosti odprla (skupaj z galerijo) leta 1581, in beneška knjižna zbirka v Statuario Grimani (javno odprta leta 1587). Medičejska knjižnica Laurenziana je bila za javnost odprta že deset let prej, 11. junija 1571.<sup>175</sup> Poleg samostanov so imele večje knjižne zbirke tudi velike vladarske družine po posameznih večjih mestih. Ob tem so nastajale še druge knjižne zbirke, ki so z diferenciacijo po namembnosti zbirale predvsem določene vrste gradiva – glede na vsebino. Tako so lahko nekatere knjižne zbirke strokovnih tekstov (npr. pravnih) služile kot delovna orodja, druge so bile

---

<sup>166</sup> Chartier, 2003, 147–154.

<sup>167</sup> Npr. nemška *Liber Vagatorum: Der Bettler Orden* je prvič izšla v Pforzheimu, Nürnbergu in Strasbourgu leta 1510 ter nato vsaj še dvajsetkrat v prvi polovici 16. stoletja (glej npr. VD16 L 1539; VD16 L 1548; VD16 L 1558; VD16 L 1540 itd.); podobno so poznali tudi Italijani *Il vagabondo* in Portugalci *Arte de furtar*; v Franciji in Angliji so bile prav tako priljubljene *liber vagatorum* ter literatura o beračih in sleparjih (Pokorn, 2008, 15; Guillen, 1961, 84).

<sup>168</sup> Dalje glej Sieber, 1977, 1–4.

<sup>169</sup> Pokorn, 2008, 11.

<sup>170</sup> Guillen, 1986, 71.

<sup>171</sup> Biblija v ljudskem jeziku je bila navedena tudi med knjigami, ki naj bi jih bral italijanski mlinar Scandelle (Ginzburg, 2010, 62).

<sup>172</sup> Glej tudi Žvanut, 1994, 161.

<sup>173</sup> Predvsem literarne avtorje je že bilo mogoče najti tudi v zasebnih knjižnicah 15. stoletja (Breznik, 2009, 40).

<sup>174</sup> Za zasebne knjižnice po Evropi glej npr. Chartier, 2003, 127–130.

<sup>175</sup> Nuovo, 2009, 230.

instrument kulturne identitete humanistov ali pa so predstavljale status laične in cerkvene aristokracije. Socialni izvor lastnikov knjižnih zbirk se ni neposredno kazal prek kulturne teže samega gradiva, vsekakor pa je odločilno vplival na številčnost zbirke.<sup>176</sup>

Do srede 16. stoletja so italijanske knjižne zbirke vsebovale večinoma rokopise.<sup>177</sup> Vsaj na začetku 16. stoletja je bila slika podobna tudi pri nas (npr. Žička knjižnica).<sup>178</sup> Prelomno točko je predstavljala sreda 16. stoletja, ko so tiski s svojo številčnostjo dobesedno preplavili rokopise. Bralčev odnos do knjige kot objekta se je takrat spremenil. Bralec je od težnje in nuje po posedovanju nekaj nezamenljivih knjig prešel k idealu zbiranja in kopičenja vseh dostopnih knjig na tržišču, do katerih je lahko prišel. Pred tem so bralci le s težavo kupovali knjige (nakup je pogojevala cena). Ob prelomu stoletja in veliki proizvodnji tiskanih knjig pa je postalo njihovo zbiranje podobno bibliofilskemu zbiranju, s katerim je posameznik oblikoval lastno zbirko knjig, saj je želel doseči univerzalni bibliofilski ideal.<sup>179</sup>

Vloga bralne publike je kot potrošna sila narekovala in usmerjala produkcijo tiska ter končno seveda s kupno močjo in potrošniškimi preferencami tudi pomembno urejala proizvodnjo v tiskarski panogi.<sup>180</sup> V obravnavanem času je bil predvsem pomemben vidik trgovskega kapitalizma.<sup>181</sup> Pomembnost bralca, ki narekuje vsebine knjig in knjižno formo, je vidna tudi iz predgovorov, ki so se nanašali na bralca in so bili dodani knjigam. Zasedimo jih že pri inkunabulah in nato skozi celotno 16. stoletje, saj so bili precej ustaljen sestavni del (tudi v pregledanih knjigah iz zbirk NUK in FSNM). Predgovor je lahko napisal avtor sam, pogosto pa ga je dodal tiskar in/ali založnik, kot je na primer vidno v primerih tiskov, ki so izšli iz tiskarne Johanna Frobenija. Eden od primerov, ki je bil natisnjen v obliki pisma v enem izmed del Erazma Rotterdamskega, se glasi takole:

*Sedaj tiskamo tista dela posebej, tako da jih lahko ti (bralec) prideneš kateremukoli volumnu, ki se ti zdi primeren.*<sup>182</sup>

S tem je Frobenius povabil bralca, da si sestavi knjigo po lastnih željah in razumevanju teksta.<sup>183</sup> V kontekstu knjižne forme je zgornja trditev dokaz o pomembnosti tržnih potreb in

---

<sup>176</sup> Nuovo, 2009, 232–233.

<sup>177</sup> Nuovo, 2009, 232–233.

<sup>178</sup> Golob, 2006, 21.

<sup>179</sup> Nuovo, 2009, 232–233.

<sup>180</sup> Z rastjo bralne kulture je povezana tudi potreba po povečani rasti kvantitete knjig (Dondi, 2010, 53).

<sup>181</sup> Braudel, 1989, II, 49.

<sup>182</sup> »We now print those works separately, so that you (the reader) can attach it to whichever volume you judge fit,« je zapisano v pismu z naslovom Io. Frob. Typographus candido lectory S.D., ki ga je ta tiskar natisnil na *verso* stran naslovne strani leta 1526 (Kristeller, 1980, 168).

<sup>183</sup> Kristeller, 1980, 168.

zahtev, ki jim je sledil tudi eden najslavnejših tiskarjev in založnikov iz prve polovice 16. stoletja. Da je bila že v času inkunabul velika teža na zadovoljstvu bralca, med drugim poudarja kolofon v knjigi *Epistole et Evangelii*, ki je nastala v Firencah leta 1495. V njem je bilo zapisano, da ilustracije zagotavljajo bralcu tako duhovno kot fizično uteho, s čimer je predstavljena izjemna prefinjenost vloge ilustracij:

*Et per dar dilecto allocchio de coperatori: habbiano / posto leproprie historie ordinatamte come tu uedi aluoghi suoi: accioche essedo / lanima spiritualmete cosolata: il corpo sia anche partecipe di qualche cosolatione.*<sup>184</sup>

Sliko o velikosti knjižnega trga Evrope v 15. in 16. stoletju ponazorijo tudi številke. Inkunabule naj bi imele skupno naklado okoli 20 milijonov izvodov. Evropa pa je imela v drugi polovici 15. stoletja mogoče 70 milijonov prebivalcev. Do konca 16. stoletja je imela Evropa do moskovskih mej skupaj več kot 100 milijonov prebivalcev, vse izdaje pa so obsegale od 140 do 200 milijonov knjig.<sup>185</sup> Natančneje je bilo: »25.000 izdaj v Parizu, 13.000 v Lyonu, 45.000 v Nemčiji, 15.000 v Benetkah, 10.000 v Angliji, 8000 mogoče na Nizozemskem. Pri vsaki izdaji je treba upoštevati povprečno naklado 1000 izvodov.« Evropske tiskane knjige pa so skozi 16. stoletje izvažali v Afriko, Ameriko, na Balkan, v Carigrad in celo v Indijo ter naprej v Azijo.<sup>186</sup>

Ob tako veliko proizvodnji je bila namesto stremjenja za kvaliteto na prvo mesto postavljena kvantiteta, »ki je dotlej spodbujala boljše izdaje in večje zanimanje javnosti«, zato je kakovost knjig padla. Do konca stoletja so se založniki nato večinoma posvečali izdaji ponatisov in popularnih religioznih knjig, ki so se dobro prodajale,<sup>187</sup> odličnost tekstov, namenjena izučnim humanističnim bralcem, pa je bila pri množični produkciji drugotnega pomena.

Želja po množični proizvodnji pa se je oblikovala že mnogo pred 16. stoletjem. Še pred časom inkunabul je »lakomno bralstvo spodbudilo razcvet prepisovalnic<sup>188</sup> in povečalo število natančnih prepisov ter s tem pospešilo iskanje hitrih postopkov«, npr. za prerisovanje vsaj ozadij pri iluminacijah. »Zaradi takih postopkov so izšle že čisto prave *izdaje*.«<sup>189</sup> Dokaz o razširjenosti laičnih delavnic je tudi velika produkcija iluminacij v 15. stoletju, ki so bile dodane rokopisom in velikemu številu inkunabul in so nastale v posvetnih delavnicah, in ne v samostanih (tudi za

---

<sup>184</sup> »And in order to give pleasure to the eye of the buyers, we have placed the proper stories [woodcut illustrations], arranging them as you see in their places: so that the soul is spiritually consoled: the body also may participate in some consolation.« (Armstrong, 2004)

<sup>185</sup> Braudel, 1988, II, 177.

<sup>186</sup> Braudel, 1988, II, 179.

<sup>187</sup> Febvre, Martin, 2000

<sup>188</sup> Laičnih skriptorijev (Braudel, II, 1988, 175).

<sup>189</sup> Braudel podaja primer *Mandevillovega popotovanja* iz okoli leta 1365, ki se je ohranil v 250 izvodih; prepisan je bil 73-krat v nemščino in holandsščino, 37-krat v francoščino, 40-krat v angleščino; 50 izvodov pa je v latinščini (Braudel, II, 1988, 175).



samostane).<sup>190</sup> Dalje na željo po hitri in številčno obsežni proizvodnji kaže tudi uporaba šablon za večkratno izdelavo nekega vzorca z natančnim posnemanjem, ki so se uporabljale npr. pri izrisovanju struktur inicialnih teles ali okrasja.<sup>191</sup>

Knjižni trg je bil torej v 15. in 16. stoletju že dobro razvit. Zakaj je torej knjiga v tem času še vedno veljala za dragocen in drag predmet? Upoštevati je treba dejstvo, da je imelo v tistem obdobju tudi drugo blago, ki je predstavljalo osnovni živež človeka (npr. žito, sol, vino), visoko ceno. Cena pa je bila ponavadi visoka že zaradi prevoznih stroškov, tako po vodnih poteh kot po kopnem (npr. samo v Lyonu v 16. stoletju je cena prevoza znašala toliko, kot je bila teža blaga).<sup>192</sup> Cena knjige pa je bila sestavljena iz cene surovin (npr. papir, barva) skupaj s ceno proizvodnih postopkov (npr. delo stavcev, tiskarjev, tudi umetnikov in izrezovalcev plošč) z dodatkom za prevoz in razpečevalca, če se ni prodajala kar v tiskarski delavnici.<sup>193</sup>

Ob vsem tem pa so številne potiskane liste knjig, ki niso končale v rokah bralcev, vseeno »uporabno izkoristili«, na primer na tržnici. Na vsakdanjih meščanskih tržnicah je bilo namreč mogoče najti najrazličnejše blago: »Hlebce masla, grmade zelenjave, kupe sira, sadja, rib ... meso, ki ga mesar kosa kar na stojnici, (ter) potiskane strani neprodanih knjig, v katere zavijajo blago.«<sup>194</sup> Slednje nam da misliti, da potiskan papir niti ni imel tolikšne vrednosti, kot mu jo morda pripisujemo. Podobno je veljalo za rokopise na pergamentih, katerim je bila kultura 16. stoletja še zlasti nenaklonjena in so jih sistematično nadomeščali ali jih namenili za nadaljnjo uporabno (npr. pri vezavah tiskov).<sup>195</sup>

#### *1.4.1 Bralna kultura na slovenskih tleh v 16. stoletju*

Da so knjige na začetku 16. stoletja na Kranjsko največ uvažali iz Italije, je bilo že mnogokrat omenjeno.<sup>196</sup> Večinoma so bili to verjetno italijanski tiski, čeprav ni izključeno, da so tudi tiske drugih provenienc prinašali k nam prek Italije. V Ljubljani so bili »na začetku 16. stoletja najpomembnejši trgovci južnonemškega izvora«, šele kasneje »so bili še posebej številni Italijani.«<sup>197</sup> K temu je prispevala tudi gospodarska politika deželnega kneza (med letoma 1521–1564 je bil to Ferdinand I.), ki je tujim, predvsem italijanskim trgovcem ponujal boljše pogoje za

---

<sup>190</sup> Laične delavnice (in umetniki) so v 15. stoletju iluminirale večje število knjig tudi za samostane; npr. Ulrich Schreier iz Salzburga je iluminacije naredil za skupaj 66 inkunabul in rokopisov. Takšne delavnice so poznali tudi v Augsburgu in Nürnbergu (Beier, 2009, 67).

<sup>191</sup> Golob, 2010, 78; Golob, 2002, 165, 171.

<sup>192</sup> Braudel, I, 1989, 194–199.

<sup>193</sup> Landau, Parshall, 1994; V ceno dejanske proizvodnje ne šteje izdatek za vezavo, ki je bil pri vsakem izvodu drugačen, glede na želje končnega lastnika.

<sup>194</sup> Braudel, 1989, I, 18.

<sup>195</sup> Golob, 2011.

<sup>196</sup> Golob, 1996, 46; Jerele, 2004, 71.

<sup>197</sup> Štih, 2009, 163.

poslovanje,<sup>198</sup> zato so sčasoma začeli prevladovati na področju meščanske trgovine. Število italijanskih trgovcev pri nas je raslo vse do sedemdesetih let 16. stoletja. Takrat je trgovina dobila relativno velik mednarodni obseg,<sup>199</sup> spremenila pa se je tudi socialna trgovinska politika. Tuji trgovci so namreč pri nas lahko pridobili meščanske pravice in utrdile se trgovske poti – tako mrežne povezave kot relacija vzhod–zahod, med Ogrsko in Italijo.<sup>200</sup> Pritok gradiva je v tem obdobju skokovito narasel, a je bil kmalu spet opazen njegov upad (v zadnjih dveh dekadah stoletja).

Vzroke za počasnejšo rast števila knjig v zadnji petini 16. stoletja, oz. skoraj stagnacijo pritoka novih knjig, bi v prvi vrsti lahko iskali v turški nevarnosti. Še posebej, če se je trgovina v zadnjem obdobju 16. stoletja preusmerila z vzhoda na zahod – torej od Ogrske čez naše dežele, kajti veliki vpadi na Ogrsko in obmejni slovenski pas (danes Prekmurje) so se v tem času šele dobro začeli.<sup>201</sup> Dodatno je na produkcijo knjig v nemškem prostoru močno vplivala razdvojenost populacije na dva verska pola, ob tem pa je tisk zmanjševala še katoliška represija.<sup>202</sup>

Odprto ostaja vprašanje, kako so k nam prihajale vse knjige, katerih provenienca nastanka ni bila Italija? Predvidevamo lahko, da so k nam prihajale po ustaljenih trgovskih poteh. Z Benetkami ali Gradcem je imel dobro trgovsko povezavo npr. Nürnberg,<sup>203</sup> ki je bil že na začetku 16. stoletja »nekakšno geometrijsko središče evropskega dejavnega življenja«.<sup>204</sup>

---

<sup>198</sup> V zameno si je deželni knez lahko zagotovil dovolj denarja za vojsko, saj je »velikokrat nastopal kot posojilojemalec, v zameno pa je dajal v zakup svoja posestva in razne mitninske postaje ter trgovske privilegije« (Simoniti, 2009, 215).

<sup>199</sup> V Ljubljani je bilo tudi veliko judovskih trgovcev (Štih, Simoniti, 2010, 169).

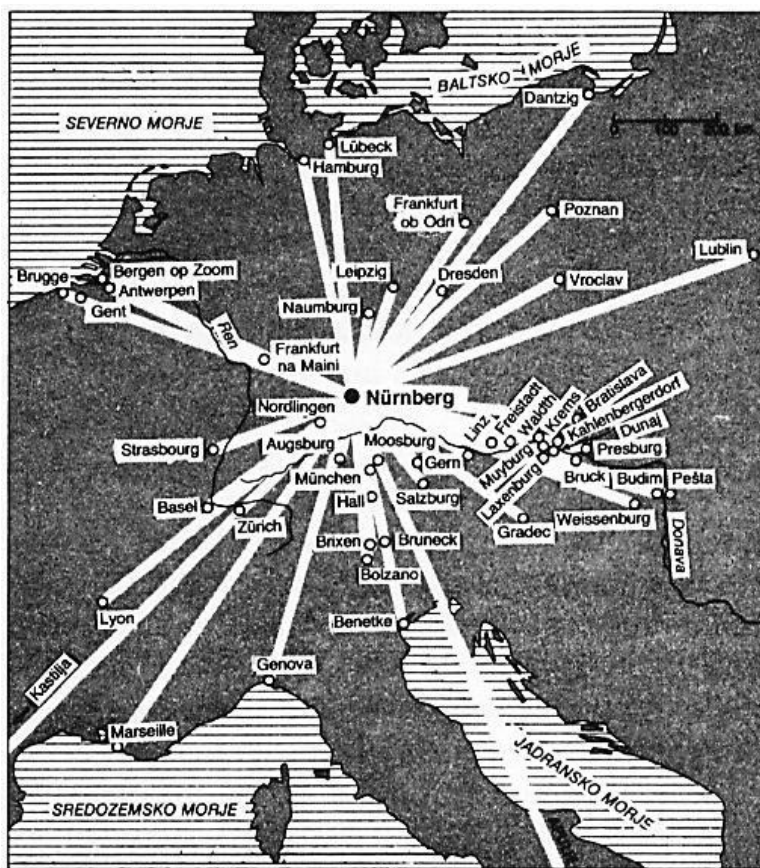
<sup>200</sup> V tem času so iz Ogrske na zahod prevozili okoli 200.000 kož na leto (Simoniti, 2009, 216).

<sup>201</sup> Simoniti, 2009, 260.

<sup>202</sup> Bland, 1958, 154.

<sup>203</sup> Braudel, I, 1989, 221.

<sup>204</sup> Zaradi tega je bilo pomembno povezano po morju in po kopnem tako z Benetkami kot z Antwerpom ter številnimi drugimi evropskimi mesti (Braudel, I, 1989, 220).



Slika 1: Trgovske povezave Nürnberga okoli leta 1550.<sup>205</sup>

V smeri sever–jug je čez Alpe potekala že srednjeveška trgovsko-prometna pot Evrope. »Prek slovenskega ozemlja so vodile tri prometnice, pomembne tudi za mednarodno trgovino na velike razdalje.« Vse so bile na jugu vezane na Jadran, razvejile pa so se na eni strani na Ogrsko, druga do južne Nemčije in tretja skozi Avstrijo do Poljske in Češke.

Krošnjariji so postali že v 14. stoletju vsakdanji pojav. Blago za prodajo so prenašali od mesta do mesta, od kmetije do kmetije in od gradu do gradu. Večinoma so bili to proizvodi iz velikih trgovskih središč Evrope (Benetke, Pariz, Augsburg, Nürnberg, Amsterdam itd.). Med drugim so prenašali tudi knjige in letake. Kranjski kramarji so v 16. stoletju po hišah med drugim prodajali knjige Primoža Trubarja in Jurija Dalmatina. Njihovo blago so poimenovali po tipu ali izvoru (npr. beneško, nizozemsko, nürnberško itd.), s sabo pa so nosili tudi blago za prodajo, ki je izhajalo z ozemlja Španije, Francije, Švice, Anglije in Češke.<sup>206</sup> Augsburg so z našimi kraji povezovali knjigotržci,<sup>207</sup> Tübingen, Dunaj in Padovo pa večinoma študentje.<sup>208</sup>

<sup>205</sup> Braudel, 1979, I., 221.

<sup>206</sup> Žvanut, 2009, 69–79.

<sup>207</sup> Dular, 2002, 67.

<sup>208</sup> Tudi protestantje (Žvanut, 1994, 161–167; Golob, 2001).

Tudi z Baslom so imeli posamezniki, ki so prihajali iz slovenskega ozemlja,<sup>209</sup> verjetno dobre stike in povezave, saj vemo, da je bil npr. Ljubljčan Lenart Budina kot korektor zaposlen v baselski tiskarni Johanna Frobenija,<sup>210</sup> njegovi stiki s tiskarno pa so bili znani še za leto 1537, ko je bil že v Ljubljani.<sup>211</sup> Stike z Baslom je imel tudi Primož Trubar, ki si je npr. dopisoval s švicarskim reformatorjem Henrikom Bullingerjem.<sup>212</sup>

Poleg samostanskih knjižnic, ki so na naših tleh nastale že davno pred obravnavanim stoletjem,<sup>213</sup> so bile za 16. stoletje značilne tudi plemiške knjižnice in privatne knjižnice meščanov, ki so vsebovale veliko profane literature.<sup>214</sup> Knjižnice so imeli slovenski protestantje, npr. Primož Trubar, Adam Bohorič, Jurij Dalmatin, Felicijan Trubar ipd.<sup>215</sup> Med večjimi so bile verjetno knjižnica »Turjačanov v Ljubljani, katere začetki segajo že v 14. stoletje« ter zasebne zbirke posameznikov, kot so bili Lenart Budina,<sup>216</sup> škof Peter Seebach in družina Cauli.<sup>217</sup> Te zbirke so se do danes v veliki večini ohranile kot del fonda zbirke NUK, kar je lepo razvidno iz lastniških vpisov v knjigah. Najpogostejša je sicer navedba provenience iz Gornjegrajske knjižnice. Vpisi družine Cauli (kot Zauli, Zavli, Zaulius, Zaulus, Zavlus, Tschaulus) so večinoma del Jurija Zaulusa starejšega z značilno velikimi tiskanimi črkami.<sup>218</sup> Bogata je bila tudi knjižnica lastnika gradu Fužine Jurija Khisla.<sup>219</sup> Dalje so bile last plemiških družin in graščakov tudi številne knjige, ki so danes del drugih zbirk, npr. Narodnega muzeja Slovenije. Med imeni so: Galle z Luknje na Dolenjskem, Lamberg, Rain, Engelshaus z Iškega Turna, Bittorfer, Gallenberg itd.<sup>220</sup> Nedvomno pa so knjige posedovali tudi naši humanisti: »Bernard Perger, Pavel Oberstein, Avguštin Prygl – Tyfernus, Peter Pavel Vergilij ml., Lenart Budina, Matija Hvale, Andrej Perlah, Janez Krstnik Goja in David Vrbec, Žiga Herberstein, Benedikt Kuripečič in drugi.«<sup>221</sup>

Z ustanavljanjem prvih javnih knjižnic smo na slovenskih tleh sledili zgledom iz drugih držav, predvsem Italije, ali jih celo nekoliko prehitevali. Deželno plemstvo je namreč že leta 1563 v Ljubljani ustanovilo prvo javno knjižnico (Knjižnico kranjskih deželnih stanov), katere namen

<sup>209</sup> V literaturi so posebej izpostavljena področja Koroške, Kranjske, Štajerske in Primorske (Mugerli, 2010, 621).

<sup>210</sup> Kot korektor oz. »ad prelum lector« je bil izpričan za leto 1521. Kasneje, po doseženem bakalavreatu v Freiburgu leta 1529, se je vrnil v Ljubljano (Simoniti 1979, 115; Mugerli, 2010, 620).

<sup>211</sup> Tega leta je od Nicolausa Episcopiusa, Frobenijevega zeta, v dar dobil dve knjigi (Simoniti, 1979, 115).

<sup>212</sup> Rajhman, 1986, 24–37; Mugerli, 2010, 620.

<sup>213</sup> Knjižnice kartuzijanskega reda – npr. Žiže, Bistra, Jurklošter, Pleterje; knjižnice benediktincev in cistercijanov – npr. Gornji Grad, Stična; tudi frančiškanske in dominikanske knjižnice (Golob, 1994, 2007; Berčič, 2000; Bahor, 2009; Pivec-Stelè, 1971).

<sup>214</sup> Simoniti, 1979, 54–55.

<sup>215</sup> Dular, 2002, 66.

<sup>216</sup> Budina je učiteljeval na kapiteljski šoli, po letu 1548 je najbrž imel privatno latinsko šolo, od 1563. pa je bil ravnatelj nove stanovske šole (Kidrič, SBL, 1991).

<sup>217</sup> Simoniti, 1979, 54–55.

<sup>218</sup> Jurij je deloval kot jurist po študiju na Dunaju in severni Italiji, zato med njegovimi knjigami prevladuje pravo, najdemo pa tudi humanistične in antične avtorje (Simoniti, 1979, 54–55).

<sup>219</sup> Dular, 2002, 66.

<sup>220</sup> Žvanut, 1994, 160–167.

<sup>221</sup> Golob, 2011, 177.

je bil omogočiti dostop do gradiva tudi drugim, ne samo duhovščini in višjim slojem. Poleg plemičev so jo obiskovali še meščani in učitelji. Knjižnica pa ni dolgo delovala. Za to je bil predvsem kriv padec protestantizma na Slovenskem. V zadnji četrtini 16. stoletja je protireformaciji namreč uspelo izriniti večino protestantizma iz naših krajev. Pri tem se je povezala z vladarjem, »ki je meščanstvu naklanjal različne ugodnosti« in mu s tem dal večjo moč, ki jo je ohranilo skozi naslednje stoletje. Protestanti, ki so bili večinoma iz vrst nemškega plemstva, so se izselili, a z začetkom 17. stoletja se je fevdalizem spet obnovil.<sup>222</sup> Do takrat pa ni več veliko ostalo od prve javne knjižnice v Ljubljani, saj so veliko knjig sežgali v omenjenem požigu knjig pred magistratom. Druge so odpeljali v Gornji Grad ali jih drugače razdelili. Tiste, ki so se ohranile, so danes večinoma v zbirki NUK.

Slovensko ozemlje so, podobno kot Italijo v 16. stoletju, zaznamovali tudi tridentinski koncil (1545–1563) in katoliške reforme, ki so mu sledile kot odgovor na protestantizem.<sup>223</sup> Slovensko ozemlje je v 16. stoletju namreč spadalo delno pod jurisdikcijo oglejskih patriarhov (torej neposredno pod okrilje Beneške republike),<sup>224</sup> delno pa pod ljubljansko škofijo, katere pravico do patronstva so imeli Habsburžani.<sup>225</sup> V času ljubljanskega škofa Krištofa Ravbarja (1488–1536) pa je bilo na našem ozemlju končno čutiti tudi močen vpliv humanizma. Ravbar je bil v prvi tretjini 16. stoletja odločujoča osebnost javnega življenja na slovenskih tleh, deloval je kot humanist, umetnostni mecen in renesančni diplomat v državniški dvorni službi. Čeprav se natančne evidence o knjigah, ki so bile v njegovi lasti, niso ohranile, lahko domnevamo, da je »imel gotovo nemajhno število knjig«.<sup>226</sup>

Natančnih podatkov za pismenost na slovenskih tleh nimamo, posredno bi morda lahko povlekli nekatere vzporednice s Tirolsko, kjer so bili na začetku 16. stoletja pismeni od trije do štirje odstotki ljudi.<sup>227</sup> Bralno kulturo na slovenskih tleh pa dobro označujeta kvantiteta in različnost zastopanih tem v knjigah.<sup>228</sup> Čeprav so se do danes ohranile le nekatere knjižice in/ali njihovi fondii,<sup>229</sup> je število ohranjenih knjig iz 16. stoletja na slovenskem ozemlju vseeno kar spodbudno.

---

<sup>222</sup> Kos, 1998, 29–30.

<sup>223</sup> Na njem so med drugim določili smernice za sakralno umetnost. Ta je morala biti moralno neoporečna, kar so nadzorovali škofi. Čeprav so bile smernice bolj splošne narave, so se praksi izoblikovale v stroga pravila (Lavrič, 2007, 88–89).

<sup>224</sup> Lavrič, 2007, 88.

<sup>225</sup> Simoniti, 1979, 59; glej tudi Golob, 2008, 37.

<sup>226</sup> Simoniti, 1979, 59–82.

<sup>227</sup> Dular, 2002, 67; Golob, 2011, 176.

<sup>228</sup> Že vsebine inkunabul so obsegale tekste verske literature (dobrih 40 odstotkov), pravne literature (dobra petina), leposlovna in literarnoteoretična dela (dobrih deset odstotkov), filozofijo (skoraj deset odstotkov) ter nekaj malega zgodovine, filologije ipd. (Berčič, 2000, 38).

<sup>229</sup> Številne knjige so odnesli v Avstrijo, na Madžarsko in drugam ali pa so jih požgali Turki (Simoniti, 1979, 54) in protireformacijsko gibanje.

Poleg pravnih del in teoloških traktatov, papeških bul, ediktov, filozofskih tekstov in slovarjev<sup>230</sup> itd. ter protestantskih del<sup>231</sup> hrani NUK tudi večje število filozofskih tekstov, arhitekturnih priročnikov, beletristične literature in večje število del z religiozno vsebino.<sup>232</sup> Številni so potopisi in geografske knjige, ki vsebujejo zemljevide in druge prikaze (npr. biblične poti, vedute) ter opise mest vsega sveta, vključno z Ameriko oz. Novim svetom. V 16. stoletju so bile priljubljene tudi kozmografije, kronike, zgodovinopisi rimskega imperija in Svetega rimskega cesarstva, biografije pomembnih mož (npr. cesarjev, umetnikov, filozofov), knjige o turnirjih, mitologiji itd.<sup>233</sup>

Ker obdobje še zdaleč ni bilo homogeno in ker so se ohranjene knjige iz nekdanjih zbirk večinoma razdrobile po različnih knjižnicah, je težko natančno govoriti o vsebinah knjig 16. stoletja, ki so bralce na slovenskem ozemlju zanimale (ob tem, da je mnogo zbirk ostalo še nepopisanih in neobdelanih).

V zbirkah NUK in FSNM se je ohranil le drobec tistega, kar je v obravnavanem stoletju izšlo.<sup>234</sup> Med knjigami nekatere glede na ohranjenost govore o tem, da jih nikoli niso zares brali. Druga dela pa so bila zagotovo v uporabi, o čemer pričajo osebni zaznamki na straneh, monogrami *nota bene* ali *manicule*.<sup>235</sup>

Nekaj podatkov imamo tudi za naslednje stoletje iz katalogov prodajne ponudbe knjigarn, kjer so v drugi polovici 17. stoletja lahko kupovali prebivalci Ljubljane (npr. pri Janezu Krstniku Mayrju).<sup>236</sup> Seznam ponudbe je vseboval veliko leposlovnih del (antične avtorje in pesnike iz 16. ter 17. stoletja), priročnike za pisanje, zgodovinska in geografska dela, teologijo, filozofijo, pravo, medicino in naravoslovna dela ter dela za otroke, mladino in ženske. Evidentirana knjigotrška ponudba kaže tudi na »izobrazbeno strukturo prebivalstva neke dežele« ter na velik delež meščanstva, plemstva in inteligence.<sup>237</sup>

---

<sup>230</sup> Že v rokopisni tradiciji so (samostanske) knjižnice hranile mnogo slovarjev, leksikalnih del in enciklopedij (Golob, 2011, 171).

<sup>231</sup> NUK hrani malo manj kot 100 protestantskih knjig, ki so jih izdali slovenski avtorji. Dela tujih avtorjev v izračun niso vključena.

<sup>232</sup> Biblije, evangeliji, postile, brevirji, misali etc. predstavljajo velik odstotek vseh tiskanih knjig 16. stoletja v zbirki NUK. Ob pravnih delih in teoloških traktatih so druga največja skupina knjižnih vsebin.

<sup>233</sup> Glej tudi Žvanut, 1994, 161; First, 1990, 167.

<sup>234</sup> Natančnega vpogleda verjetno nikoli ne bomo imeli. Študij vsebin knjižnih del bi namreč zahteval popis vsega gradiva, tudi tistega, ki so ga odnesli, in tistega, ki je izgubljeno in ki bi ga lahko delno popisali le iz morebitnih inventarnih popisov ipd.

<sup>235</sup> Golob, 2011, 180.

<sup>236</sup> Dular, 2002, 226–229.

<sup>237</sup> Dular, 2002, 226–229.

## 1.5 Estetika v času renesanse in do konca 16. stoletja

### 1.5.1 Filozofska izhodišča renesančne estetike

Renesančni koncepti estetike so se kot nadaljevanje in nadgradnja srednjeveških teorij umetnosti začeli oblikovati že v zgodnjem 14. stoletju, z deli Danteja Alighierija (1265–1321), Giovannija Boccaccia (1313–1375) in Francesca Petrarche (1304–1374). V njihovih delih sta se, morda močneje kot stoletja pred tem, ponovno izražala ter hkrati prepletala (neo)platonizem na eni in aristotelizem na drugi strani. Dve filozofski smeri, ki sta tudi širše pomembno vplivali na renesančno misel(nost).<sup>238</sup>

Dante je v svojih delih prvi nakazal prihajajočo novo estetiko, ki je bila takrat še v prehodnem obdobju. Najprej je v svojem traktatu o jeziku z naslovom *De vulgari eloquentia*<sup>239</sup> v teorijo o pesništvu vpletel novoplatonistično teorijo o umetnosti oz. o njeni varljivosti<sup>240</sup> ter ta koncept navezal na aristotelistično izhajanje iz narave v svoji epski pesnitvi *Božanska komedija*,<sup>241</sup> kjer je zapisal novo (srednjeveško-renesančno) kompozicijo teorije:

»E se tu ben la tua Fisica note,  
Tu troverai non dopo molte carte  
Che l'arte vostra quella, quanto puote,  
Segue, come il maestro fa il discente,  
Si che vostr' arte a Dio quasi è nepote«.<sup>242</sup>

Umetnost torej pride za naravo, saj je narava Božje delo in Bog je torej najvišji umetnik.<sup>243</sup> Na tem mestu je povzeta Platonova estetska teorija prepletena tudi s Plotinovo metafizično mislijo, ki je bila v nekem smislu nasprotna platonizmu, uvajala pa je neoplatonizem. Plotin (204 ali 205–270 n.š.) je zagovarjal posnemanje veččin iz narave, kar v skupen koncept povezuje

<sup>238</sup> Bredin, Santoro, 2000, 72.

<sup>239</sup> Zbirka NUK hrani enega zgodnejših natisov tega dela iz leta 1529 (NUK 2075, privezek 2077). *De' la volgare' eloquenzia*. Stampata in Vicenza [i. e. Venezia]: per Tolomeo Ianiculo da Bressa [i. e. Bartolomeo Zanetti], 1529. Avtorja: Alighieri, Dante; Trissino, Giovanni Giorgio, 1478–1550.

<sup>240</sup> Dante (*De vulgari eloquentia*, II, 4): *fictio rhetorica in musica composita*.

<sup>241</sup> Delo je Dante napisal med letoma 1308 in 1321, prvič pa je izšlo v tiskani različici že leta 1472 (Kuiper, *Encyclopædia Britannica*, interactive ed., 2009).

<sup>242</sup> »If you read your Physics carefully you will find, within a few pages, that art follows (nature), as the disciple follows a master; so that art is like a grandchild of God« (Bredin, Santoro, 2000, 68–70). Torej, če pozorno bereš svojo *Fiziko*, boš našel, na nekaj straneh, da umetnost sledi [naravi], kot učenec sledi učitelju; torej da je umetnost kot vnuk Boga.

<sup>243</sup> Bredin, Santoro, 2000, 68–70.

Aristotelovo estetsko teorijo s Platonovo.<sup>244</sup> Dantejeve koncepte estetske teorije sicer postavljajo na stran aristotelizma. Tatarkiewicz pri tem svojo interpretacijo nasloni na Dantejevo uporabo besede *fictio* kot *fikcija*, *izmišljotina*,<sup>245</sup> kar nasprotno od *falsum* ne pomeni laži ali prevare.<sup>246</sup> Platon sam je namreč v *Državi* natančno razložil, da problematika ne leži v tem, ali umetnost prikazuje resnico ali ne, temveč v tem, da ji (neuki) ljudje, npr. otroci, verjamejo, kar pa je verjetno, ne glede na to, ali umetnik podaja laž ali fikcijo.<sup>247</sup> Skozi dialog je Platon podal jasno razliko med tremi tipi ustvarjalcev. Prvi je bil Bog, ki je ustvaril prvo in edino resnično bivajočo idejo – torej ustvarjalec (enako je Bog najvišji umetnik po Dantejevih stihih). Drugi je rokodelc, ki idejo izdeluje – torej izdelovalec, tretji pa je umetnik, npr. slikar, ki samo posnema obrtnikove izdelane ideje – je torej posnemovalec posnetka, tri stopnje oddaljen od resnice. Poleg tega Platon poudari, da umetnik posnema le videz posnetka, in ne resničnosti, ker umetnost še oddalji od te resničnosti. Umetnik torej izdeluje nekaj, kar po biti te stvari niti ne razume. Problem, na katerega je Platon opozoril, pa se pojavi v primeru, če je umetnik dober in posnema stvar (torej posnetek) tako dobro, da prevara občinstvo. Platon je torej grajal neskladje med naravo lepega in njenim prikazovanjem v umetnosti (slikarstvu) in govorih, saj upodobitve niso podobne resničnim stvarim, ampak se le kažejo podobne.<sup>248</sup>

Boga stvarnika pa lahko srečamo tudi pri Plotinu, ki je kot pristni učenec Platona najbolj vplival na začetno oblikovanje neoplatonizma, veliko pa mu dolguje tudi Avguštin.<sup>249</sup> Njegovo pojmovanje Boga stvarnika, npr. v povezavi z uporabo magičnih kamnov, je povzel tudi Marsilio Ficino (1433–1499) v svojih spisih *De vita libri tres* ali *O življenju v treh knjigah*:<sup>250</sup>

*Nekaj stvari lahko omenimo, po mnenju magov in astrologov, z namenom interpretiranja Plotinovih (pogledov) na podobe ... če upoštevaš (tudi priznaš), da je Bog dal čudovite moči v stvari pod Luno, (tudi) upoštevaj (priznaj), da so še bolj čudovite v nebeških stvareh; in če misliš, da lahko človek uporablja nižje stvari za svoje zdravje, tudi pomisli, da je prav, da uporablja višje stvari. Pravilo bi moralo biti: od nižjih k višjim, ki jih je kalilo znanje (doktorja), kot so od začetka nastale od Boga.*<sup>251</sup>

<sup>244</sup> Plotin jasno opredeli, zakaj večšine naravo posnemajo: ker je naravi sami lastno posnemanje; ker se s posnemanjem vzpenjajo k oblikovnim počelom, iz katerih narava izhaja; in delujejo tudi same iz sebe ter celo polepšajo naravo (Tomc, 2010, 13–28).

<sup>245</sup> Iz traktata o jeziku (Tatarkiewicz, 2000, 242).

<sup>246</sup> Tatarkiewicz dalje poda diferenciacijo med obema pojmomoma (2000, 242).

<sup>247</sup> Preprosta razlaga Platonove kritike poezije in slikarstva (in glasbenih načinov) je podana v 10. knjigi *Države*.

<sup>248</sup> Platon, 1995, 296–297.

<sup>249</sup> Zore, 2005, 85.

<sup>250</sup> Izšla je leta 1489 (Boer, 1996).

<sup>251</sup> Prev. po Boer, 1996, 136.



Dantejev koncept učenja umetnika iz narave (učitelja) je bil povzet po Aristotelu, ki je namreč predvideval, da mora umetnost začeti iz izkustva čutnega sveta ter iz znanstvenega razumevanja, ki temelji na opazovanju empiričnih dejstev, podobno torej, kot je kasneje zagovarjal da Vinci. Kot posledica tega umetnost posnema naravo in se uči iz narave z razčlenjevanjem njenih notranjih procesov. Tako se lahko umetnost s svojo kreativno ustvarjalnostjo in posnemanjem stvari – *mimesis* (gr. μιμησις) približuje popolni ideji te stvari. Zato mora biti pesnik (umetnik) bolj ustvarjalec mitov, kajti njegov osnovni vir je v posnemanju.<sup>252</sup> Podobno so po Vasarijevem mnenju ustvarjali tudi prvi umetniki, ki so prvo podobo človeka ustvarili in gline, podobno kot je Bog, stvarnik časa in narave, ustvaril človeka iz zemeljskega prahu; kasneje pa so ta dejanja posnemali tudi kiparji in slikarji.<sup>253</sup> Ter dalje:

*Verjamem, da se ne oddaljujem od resnice ... če rečem, kot sem trdil zgoraj, da je izvor teh umetnosti v sami naravi, in zgled ali vzor, najlepši izdelek (tudi sestavina) sveta, in mojster, tista božanska luč v nas navdihnjena s posebno milostjo (gracijo), kar nas ni le naredilo imenitnejše od drugih živali, temveč, če ni greh tako reči, podobne Bogu.<sup>254</sup>*

Shakespeare je šel kasneje pri tem še dlje in je postavil umetnika celo pred naravo, kajti v naravi so stvari minljive, stih (torej umetnost) pa človeka ohrani nesmrtnega:

*Shall I compare thee to a summer's day?  
Thou art more lovely and more temperate;  
Rough winds do shake the darling buds of May,  
And summer's lease hath all too short a date;  
Sometime too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dimm'd;  
And every fair from fair sometime declines,  
By chance or nature's changing course untrimm'd;  
But thy eternal summer shall not fade,  
Nor lose possession of that fair thou ow'st;  
Nor shall Death brag thou wander'st in his shade,*

---

<sup>252</sup> Aristoteles, 1982, 27.

<sup>253</sup> »... the first model whence there issued the first image of man was a lump of clay, and not without reason, seeing that the Divine Architect of time and of nature, being Himself most perfect, wished to show in the imperfection of the material the way to add and to take away; in the same manner wherein the good sculptures and painters are wont to work, who, adding and taking away in their models, bring their imperfect sketches to that final perfection which they desire« (Vasari, 1996, 27). Glej tudi Geneza, 1 Mz 1,1–2,3, posebej 24–26; ter 1 Mz 2, posebej 7.

<sup>254</sup> Vasari, 1996, 32.

*When in eternal lines to time thou grow'st:  
So long as men can breathe or eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee.*<sup>255</sup>

Podobno je olepševanje narave s pomočjo veččin predvideval že Plotin.<sup>256</sup> Koncept umetnosti je bil torej za Danteja povezava starega z novim, kar pa renesančna umetnostna teorija ni upoštevala, najbolj je zaživel njen aristotelistični pol, ki se je v visoki renesansi izražal npr. v delih in pojmovanjih da Vincija in Dürerja, kar je nato privedlo do večjega razkoraka med srednjeveškim in novoveškim pogledom na ustvarjanje. Srednji vek je namreč predvideval ustvarjanje podob po notranjih idejah v človekovi duši. Z visoko renesanso, torej z novim vekom, pa se teorija umetnostnega ustvarjanja obrne k zgledom forme v naravi in pri tem upošteva tudi njene najgrše zglede. Bistvo se obrne od božanskega k umetniškemu, od stremljenja za popolnim, k realizmu materialnega. Dürer je tako napisal, da natančneje, ko se nekdo približa naravi s pomočjo posnemanja, boljše in bolj umetniško postane delo.<sup>257</sup>

S sprejetjem aristotelistične estetike pa neoplatonistična teorija ni zamrla, nasprotno, dobila je nove forme, nove temelje, ki so se manifestirali npr. skozi dela Rafaela, kjer je bila narava sicer osnova za gradnjo upodobitev, a je ustvarjanje vseeno težilo k idealom. Renesančna neoplatonistična filozofija Italije pa je v umetnost renesanse vpeljala tudi druge koncepte. Pomembno je postalo predvsem filozofsko, kontemplativno zrenje duhovnih bitij, tudi Boga, ki je bilo postavljeno celo pred vero vanj.<sup>258</sup> S tem je ideja knjige postala osrednji objekt humanistične družbe in kot taka navsezadnje tudi celostna umetnina, ki je omogočala zrenje, kot ga pojmuje Ficino, ki je več kot golo razumevanje, je nadumsko zlitje z Bogom.<sup>259</sup>

V ustvarjanju je postalo pomembno, da je vsako delo ustvarjeno kot lepa celota, skladno s tem, kar je za to delo primerno. »Toda uvidenje tega, kar je primerno, in ustvarjanje celote ni enostavno in dano vsakomur.«<sup>260</sup> Za pravega umetnika (ter filozofa in včasih v tem kontekstu tudi politika) je potrebno božansko navdihnjenje, ki posreduje, da njegovo delo postane *dobro* in *lepo*. Pomembno pa je tudi humanistično »načelo svobodne volje ustvarjalnega duha, ki v enaki meri velja tako za Boga kot za človeka.«<sup>261</sup> Skladno z neoplatonističnim konceptom umetnosti je v renesansi namreč vseeno veljalo, da ta »ne posnema zgolj narave in čutno zaznavnih stvari, pač pa

---

<sup>255</sup> Shakespeare, Sonet 18, 2005.

<sup>256</sup> Tomc, 2010, 17.

<sup>257</sup> »*And thou must know, the more accurately one approaches nature by way of imitation, the better and more artistic thy work becomes*« (Panofsky, 1971, 243).

<sup>258</sup> Uršič, 2004, 51.

<sup>259</sup> Uršič, 2004, 51.

<sup>260</sup> Jarc Fridl, 2006.

<sup>261</sup> Germ, 1997, 41–44.

poskuša posneti njihovo bistvo.<sup>262</sup> V renesančni umetnostni teoriji se je torej ustvarjalnost pojavljala v dualizmu pojmovanja stvarjenja: kot izraz božjega stvarjenja (narave) in kot produkt človeškega delovanja (umetnosti, ki pa je le eden od vidikov kreativnosti človeškega duha).

Preplet krščanstva, »ponovnega spoznavanja« mistične antike in njenih piscev ter razširjanje že interpretiranih, delno posredovanih parcialnih idej v družbi, ki, prvič, ni imela dovolj možnosti branja in proučevanja izvirnikov in zato ni bila dovolj podučena za lastno interpretiranje, ter, drugič, ni bila vešča razumevanja kompleksnosti nekaterih neoplatonističnih idej, ki so izvirale iz popolnoma drugačnih konceptov, kot jih je bila evropska (predvsem krščanska, monoteistična) družba vajena, je privedlo do prepletanja (tudi) nasprotujočih si tendenc in posledično napačnega tolmačenja idejnih vzorcev.<sup>263</sup>

Lep primer je za to je npr. renesančno povečevanje Homerjevih *Iliade* in *Odiseje*, vsesplošna navdušenost nad motivi in njihova široka uporaba v renesančni umetnosti, medtem ko so Platonove vrednostne sodbe o Homerjevih delih (z vidika njegove filozofske percepcije umetnostnih del) »pretežno negativne, čeprav mu na nekaterih mestih priznava, da je določeno misel povedal dobro in lepo. Njegovi glavni očitki so: prikazovanje varljivih, spletkarskih in strastnih bogov ter afirmacija slabih, celo pokvarjenih in zlih človeških lastnosti.«<sup>264</sup>

Na povezanost italijanske filozofije renesančnega duha s knjigo kot ideološkim predmetom nas opozori tudi Rafaelova *Atenska šola* (1510–1511) v Vatikanskih Stanzah, ki je pravzaprav slikovni popis knjig v zasebni lasti Julija II. Na njej sta Platon in Aristotel upodobljena kot osrednji osebi celotnega prizora, ki s točko horizonta tvorita centralno kompozicijo. Omenjena filozofa stojita drug ob drugem, tako kot sta njuni filozofiji živeli zadnja stoletja že pred renesanso ter potem vse do konca 16. stoletja.<sup>265</sup> Na idejne razlike svojih filozofij nakazujeta z gestami. Pri tem gre tudi za spoznanje razumevanja obeh filozofij v času Rafaela. Platon dviguje svoj kazalec k nebu in s tem kaže na idealni svet oblik v popolnih idejah. Aristotel pa je prikazan z roko, odprto proti tlam.

Da je bila neoplatonistična estetika samo prevzeta in povzeta po starih temeljih, je bilo že povedano. Iz tega okvira Ficinovo pojmovanje ni seglo. Kako pa je z estetskostjo skozi stoletje in ob koncu 16. stoletja? Likovni svet Evrope je skozi 16. stoletje še vedno obvladovala renesančna idealistična teorija, ki je predvidevala, da je delo, narejeno z upoštevanjem reda in razmerij,

---

<sup>262</sup> Neoplatonistični koncept umetnost je izoblikoval in popravil Plotin skladno z Aristotelovim naukom o umetnosti (Jarc Fridl, 2006, 38).

<sup>263</sup> Jarc Fridl, 2006, 38.

<sup>264</sup> Glej npr. že uvodni nagovor k filozofski utemeljitvi zavračanja umetnosti (Platon, 1995, 293). Platon se samo v *Državi* (3. knjiga) na Homerjeva dela sklicuje več kot štiridesetkrat (Jarc Fridl, 2006, 100–103).

<sup>265</sup> Do približno 12. stoletja je prevladovala filozofija Platona in neoplatonizem. Pozno 12. in nato 13. stoletje je oživilo Aristotela, posebej s trdom Tomaža Akvinskega. Do 15. sta nato obe filozofski smeri obstajali vzporedno (Bredin, Santoro, 2000, 72). Glej tudi Hribar Sorčan, Krefc, 2005, 32.

dobro.<sup>266</sup> Podobno teorijo lahko kasneje zasledimo še pri Nicolasu Poussinu (1594–1665) sredi 17. stoletja. Hkrati pa se konec stoletja pojavljajo že prvi dvomi v brezpogojno lepo.<sup>267</sup> Descartes je npr. menil, da je definiranje lepega lahko le posledica individualne sodbe o nekem predmetu.<sup>268</sup> Za lepo po Descartesovem mnenju ni bilo merila ali občevaljavnega pravila. Lepo tudi »ne omogoča jasnega in razločnega vpogleda in je onstran razuma«. <sup>269</sup> Zato z njim in barokom knjiga tudi izgubi ideološko osnovo, ki je znotraj renesančne filozofije v likovno dovršeni formi združevala nadčutno lepoto z nadumskim filozofskim zrenjem.

S koncem 16. stoletja in Descartesom je imaginativno zmago nad Aristotelovo razlago filozofskih pojmov, ki se je uveljavila od Danteja dalje, doživel tudi novi neoplatonizem, kar je bila najverjetneje posledica duha časa, saj Descartes »povsem platonsko svari pred strastmi, ki jih vzbujata lepo in grdo, ker so te strasti izzvane z zunanjimi dražljaji, ki preglasijo tisto čutenje, ki ga spodbuja naš lasten razum«. <sup>270</sup>

Nov pohod neoplatonizma se je sicer začel že v omenjenem času Marsilia Ficina<sup>271</sup> in Cosima de Medicija (1389–1464), prav na pragu vihrovega 16. stoletja. Ker sta Ficino in Descartes zaznamovala začetek in konec razgibanega obdobja stotih let od ca. 1500 do ca. 1600, bi si bilo morda smiselno pobližje ogledati tendence obeh filozofij, kar nam morda lahko pokaže bistven razkorak na eni in/ali kontinuiteto filozofskih pojmov na drugi strani.

Med Ficinovim neoplatonizmom in Descartesovo »novo« filozofijo<sup>272</sup> bi lahko našli nekaj stičnih točk, predvsem pri poudarku duše kot posebne instance, ločene od telesa, vendar pa je veliko tudi diametralnih nasprotij, ki se pri Descartesu pojavljajo predvsem z uvedbo skepticizma.<sup>273</sup> Prvo takšnih nasprotij je Ficinovo pojmovanje duše kot »trdne« neumrljive substance, ki je center univerzuma na temelju teološkega pojmovanja resnice, medtem ko je Descartes svojo dušo šele definiral z absolutnim dvomom v ne samo zanesljivost človeka in znanega univerzuma, ampak tudi z dvomom v sam obstoj človekove duše.<sup>274</sup>

---

<sup>266</sup> Tatarkiewicz, 2000, 101.

<sup>267</sup> Giordano Bruno v delu *De vinculis* (1591) zapiše, da je nekaj lahko lepo le v razmerju (primerjavi) do nečesa drugega (Tatarkiewicz, 2000, 107).

<sup>268</sup> Tatarkiewicz, 2000, 107.

<sup>269</sup> Kreft, 1996, 911.

<sup>270</sup> V času Descartesovega življenja in še nekaj časa po njegovi smrti njegova nova teorija tudi še ni mogla vplivati na sočasna umetniška dela, zato je verjetneje, da je duh časa vplival na oboje – na umetnost in filozofijo. (Kreft, 1996, 904–905).

<sup>271</sup> NUK hrani Ficinovo delo *Omnia divini Platonis opera*, ki je izšlo leta 1532. FSNM pa hrani njegovo delo *Prooemium Marsilii Ficini Florentini in libros Platonis ad Laurentium medicem virum magnanimum* iz leta 1517 (glej FC, 2010, 65).

<sup>272</sup> NUK hrani le Descartovo delo z naslovom *Renati des Cartes opera philosophica, quibus continentur a meditationes de prima Philosophia, principia Philosophia, dissertationes de methodo, Dioptrice, Meteora, et tractatus de passionibus animae*, ki je izšlo leta 1692, 42 let po njegovi smrti.

<sup>273</sup> Skepticizem v ožjem filozofskem smislu pomeni dvomljenje, na osnovi katerega se razvijejo filozofske smeri, katerih skupno načelo je dvom o možnosti objektivnega spoznanja (VST, 2002, 1063).

<sup>274</sup> Kreft, 1996, 898–921; glej tudi Hribar Sorčan, Kreft, 2005, 32–34.

Drugo pomembno nasprotje v delih obeh filozofov je bilo v odnosu do doktrine teologije in krščanstva. Medtem ko Ficino s svojo filozofijo še poskuša podpirati in celo združi teološka in lastna filozofska stališča v sintezo skupnega filozofskega sistema, ki ga predstavlja v svojem neoplatonističnem delu *Platonska teologija*, je Descartes podal jasno ločnico med filozofijo in teologijo in celo postavil filozofijo pred teologijo kot človeško univerzalnejšo, saj »ima pri vprašanih obstoja Boga in nesmrtnosti duše filozofija prvo besedo, in ne teologija.«<sup>275</sup> Filozofiji Ficina in Descartesa je ločil razkorak stoletja, povzročen s številnimi, v prejšnjem poglavju omenjenimi dejavniki.

Pred nastopom Descartesa se je s pojavom manierizma v drugi četrtini 16. stoletja estetskost že spremenila v pravi kontrapunkt treh nivojev interpretacije, ki so vzporedno in sočasno bivali v skupni, a po nazorih razdeljeni kulturi.<sup>276</sup> Preobrat od stremljenja za antičnimi ideali in popolno lepoto k disonanci proporcev in protireformacijsko zaznamovanim miselnim svetom podob na eni ter s trpljenjem za odrešenje prežetimi podobami v reformacijskemu duhu na drugi strani je filozofijo posameznika v naslednjem stoletju pod bremenom vseh družbenih sprememb popeljalo proti »ponotranjenemu in poduhovljenemu baroku.«<sup>277</sup> V ospredje je prišel predvsem estetski ideal občudovanja kot aktivna in racionalna strast,<sup>278</sup> prežet s skepticizmom do svetovnih iluzij.<sup>279</sup>

Aristotelizem in platonizem (ter neoplatonizem), ki sta zaznamovala evropsko renesančno miselnost, sta vplivala tudi na oblikovanje tiskov.<sup>280</sup> V pregledanem gradivu ali sekundarnih dosegljivih virih ni bilo mogoče najti neposrednih dokazov za navedeno sklepanje; npr. navedb v predgovorih ali drugih objavljenih pismih o tem, da je tiskar knjigo izdelal skladno s filozofskimi nazori, ki so mu blizu ali jim je sledil itd.,<sup>281</sup> zato večine tiskov ne moremo izrecno povezati z miselnimi tokovi renesančnega obdobja ter z namenskim knjižnim oblikovanjem.

Je pa zaradi posrednih dokazov mogoče sklepati, da so vsaj uglednejši in ambicioznejši tiskarji 16. stoletja, ki so delovali v evropskih humanističnih centrih, poznali antično filozofsko literaturo ter dela rimskih in grških klasikov, »ki so bili humanistom po vsej Evropi potrebni tudi

---

<sup>275</sup> Hribar Sorčan, Kreft, 2005, 33–34.

<sup>276</sup> Kontrapunkt je nekaj, kar predstavlja idejno, miselno, vsebinsko nasprotje, v glasbi pa kompozicijska tehnika več glasov (SSKJ, 2008).

<sup>277</sup> Pischel, 1966, 228–230.

<sup>278</sup> Kreft, 1996, 909.

<sup>279</sup> Kreft, 1996, 919.

<sup>280</sup> Platonizem in aristotelizem sta postala dva najmočnejša miselna tokova, ki sta vplivala na renesančno misel(nost) (Bredin, Santoro, 2000, 72).

<sup>281</sup> Pisma tiskarjev, založnikov ali avtorjev tekstov so bila pogosto objavljena skupaj z njihovimi deli, kot nekakšni predgovori k izdajam. V nekaterih primerih je bilo lahko natisnjenih tudi več pisem, npr. pri kasnejših ponovnih natisih etc., v katerih avtorji ali tiskarji spregovorijo o popravljenih napakah, posvetilih etc.

za pouk na visokošolskih ustanovah«. <sup>282</sup> Znani so tudi primeri tiskarjev in založnikov (z nemškega področja), ki so bili dobro (tudi univerzitetno) izobraženi. <sup>283</sup>

Tiskarna Johanna Frobenija je v Baslu delovala »v času, ko se je v Baslu razmahnil humanizem v evropsko pomembnem obsegu. To pa se ni zgodilo na tamkajšnji univerzi, temveč v krogu svobodnih učenjakov, kajti ravno ti so tesno sodelovali s tamkajšnjimi tiskarji,« predvsem s Frobenijem. <sup>284</sup> V prvi četrtini 16. stoletja je pri Frobeniju dela izdajal tudi Erazem Rotterdamski, ki je v Baslu bival med letoma 1514 in 1516 ter 1521 in 1529. <sup>285</sup>

Delovanje humanista in založnika Alda Manutija je bilo znano po vsej Evropi, zato je mogoče predvidevati, da je imel velik vpliv na knjižno oblikovanje ne samo na prelomu 15. in 16. stoletja, ampak tudi kasneje. Manutius je veljal za mojstra lepega tiska, še več, njegovi tiski so po vsej Evropi veljali za točne v jeziku in estetsko dovršene. <sup>286</sup> V svojih zgodnejših tiskih je večinoma sledil Aristotelovi tradiciji, <sup>287</sup> rezultat platonističnega vpliva na njegovo knjižno oblikovanje pa se je pri njem kazal kot asketska estetika najmanj od leta 1513, ko je bila natisnjena ena prvih minimalistično dekoriranih knjig v 16. stoletju, ki je bila hkrati tudi z izjemno prefinjenostjo oblikovana. <sup>288</sup> Njegovo tradicijo smo pri oblikovanju znanstvenih del delno ohranili še danes. <sup>289</sup>

Manutius je svoje humanistično mišljenje ostril s sodelovanjem z beneškimi in drugimi italijanskimi humanisti, kot je bil npr. kardinal in neoplatonist Pietro Bembo (1470–1547). <sup>290</sup> Tudi številni drugi tiskarji v 16. stoletju (poleg Manutija in Frobenija) so bili razgledani humanisti. Del niso samo tiskali, ampak so jih izbirali tudi glede na vsebino – torej so jih pred tem morali prebrati, ali pa je to vlogo opravil korektor. <sup>291</sup> Zaradi svoje uspešnosti so bile njihove tiskarne večinoma velike tiskarsko-založniško-knjigotrške hiše, tudi družine, ki so se ukvarjale z mednarodno trgovino. Mednje lahko štejemo npr. beneške družine Giolito (vodja Giovanni Gabrielle), <sup>292</sup> Scotto (ustanovitelj Ottaviano Scotto) <sup>293</sup> in Sessa (Melchior Sessa), <sup>294</sup> firenško

---

<sup>282</sup> Simoniti, 1979, 115.

<sup>283</sup> Golob, 2011, 175.

<sup>284</sup> Pri njem in drugih tiskarjih so objavljali (Simoniti, 1979, 115).

<sup>285</sup> V Basel se je vrnil leta 1535 in umrl 1536 (Simoniti, 1979, 115).

<sup>286</sup> Garin, 1982, 66.

<sup>287</sup> Glej tudi Aldus Manutius in iluminirana izdaja Dantejeve *Božanske komedije*, dosegljivo na spletu: <http://www.italnet.nd.edu/dante/text/1502.venice.html>.

<sup>288</sup> Glej EDIT 16 CNCE 37450; *Omnia Platonis opera*, Venezia : Aldo Manuzio il vecchio & Andrea Torresano il vecchio (Venetiis: in aedib. Aldi, et Andreae soceri, mense Septembri 1513). Bibliografska ref. Dostopna tudi na spletu: [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ivain.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ivain.htm).

<sup>289</sup> Za prispevke in publikacije znanstvenega tiska imamo zelo striktna navodila, ki ne dopuščajo okraševanja, dovoljene so le nujne dopolnilne ilustracije k danemu tekstu. Bistvo je in ostaja pri tekstu.

<sup>290</sup> Dostopno na spletu; <http://www.italnet.nd.edu/dante/text/1502.venice.html>.

<sup>291</sup> »Sleherni korektor je tako odgovoren, da razume tako črko izvirnega rokopisa kakor avtorjevo idejo ... zato da jo lahko ustrezno posreduje bralcu« (Chartier, 2008, 71–75).

<sup>292</sup> Gallarotti, 1989, 150.

<sup>293</sup> Zappella, 1986; Bernstein, 2001, 41–57.

družino Giunta (Lucantonio Giunta),<sup>295</sup> baselska tiskarja Petri (oče Adam in sin Heinrich),<sup>296</sup> pariško družino Estienne (ustanovitelj Henri),<sup>297</sup> antwerpensko delavnico Christopherja Plantina,<sup>298</sup> kölnsko Quentelovo tiskarno (ustanovil Peter)<sup>299</sup> itd. Seveda je več kot jasno, da so dobro poznali tudi takratne filozofske smeri.<sup>300</sup> Njihova filozofska prepričanja ter poznavanje klasičnih tekstov (grških in latinskih) so dalje jasno vidni v številnih tiskarskih znakih – signetah, ki vsebujejo poleg drugih tudi številne motive iz antične mitologije.<sup>301</sup>

### 1.5.2 Protestantska estetika 16. stoletja

Poleg antičnih filozofij, na katerih je temeljila renesančna italijanska filozofija, je germanski evropski prostor (tudi slovensko ozemlje) v 16. stoletju zaznamovala protestantska teologija, ki je temeljila na sholastiki,<sup>302</sup> čeprav nekatere interpretacije teologije Martina Lutra iščejo njen izvor celo v Avguštinovi filozofiji, ki pa ima svojo osnovo v platonizmu.<sup>303</sup>

Vsak narod, vsaka skupnost in vsak posameznik, ki je živel in ustvarjal v 16. stoletju, je razvil svoj pogled na protestantizem, kar se je odražalo tudi v likovnih delih. V Nemčiji reformacijsko gibanje z Martinom Lutrom na čelu ni bilo *de facto* proti podobam in umetnosti. Luter sam je v svojem spisu *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sacrament* iz leta 1525 rekel, da podob ni treba uničevati in v cerkvah ne motijo, če jih ljudje sami pri sebi uničijo v svojih srcih.<sup>304</sup> Ikonoklazem, ki je nastal krajevno po posameznih mestih, je bil verjetno bolj posledica upora protu kopičenju bogastva v cerkvi in pa revolucionarnih reformatorskih idej o zavračanju »vsakršnega posredovanja Božjega prek religioznih podob«. <sup>305</sup> Navsezadnje obsodba podob pri Lutru ni bila »nova«, saj je prepoved idolatrije izvirala neposredno iz Biblije.<sup>306</sup>

---

<sup>294</sup> Gallarotti, 1989, 157.

<sup>295</sup> Janzin, Güntner, 1995, 143.

<sup>296</sup> Janzin, Güntner, 1995, 177.

<sup>297</sup> Steinberg, 1961, 90.

<sup>298</sup> Janzin, Güntner, 1995, 165.

<sup>299</sup> Grimm, 1965, 163–164.

<sup>300</sup> Erazem Rotterdamski v pismu iz leta 1507 primerja Alda Manutia in njegovo delo z naporji Herkulesa. Pismo nosi naslov *Herakleioi ponoï: Whose are the labours?* (Jardine, 1993, 158). V njem predvsem poudarja Aldovo delo, ki sloni na znanju (šolanosti), ter njegovo energično zavzemanje za širjenje antičnih tekstov v latinščini in grščini. Sam Erazem je sebe opisal kot *castigator*, kar bi lahko pomenilo osnovna tiskarska rutinska dela, ki jih je opravljal v tiskarski delavnici pri Frobnu – korekture in lektoriranje (?) (proof correction in copyediting). Lahko pa termin povežemo tudi z bolj prefinjenimi intervencijami v same tekste. Erazem navaja tudi, da je ustanovil svojo *officina* – delavnico v okviru Frobnove tiskarske delavnice, s pomočjo sodelavcev – *famuli et castigatores* (Jardine, 1993, 158).

<sup>301</sup> Jerele, Golob, 2006.

<sup>302</sup> Širca, 2008, 170.

<sup>303</sup> Vitorović, 2001, 42

<sup>304</sup> Kauffmann, 1970, 103.

<sup>305</sup> Širca, 2008, 172–173.

<sup>306</sup> Glej 5 Mz 4,15–31 in 5 Mz 9,8–17.

Razprava o neprimernosti podob pa je bila že stoletja prisotna kot »spor« med platonizmom in aristotelizmom,<sup>307</sup> podob pa ne zagovarja niti renesančni Ficino.<sup>308</sup>

Luter je bil naravnani »proti podobi kot reprezentaciji svetega, in ne proti umetnosti kot praksi in območju estetske izkušnje«.<sup>309</sup> V tem se kaže tudi povezava Lutrovega stališča do podobe z (neo)platonističnim stališčem, ki ne obsoja podobe kot take, ampak je zgrešena predvsem njena raba, ki lahko gledalca zavaja in kvari.<sup>310</sup>

Posebej se je »odobravanje podob (umetnosti)« kazalo skozi tisk kot množični medij, ki sta ga v propagandne namene izkoriščala tako protestantska kot katoliška stran. Številne upodobitve v delih protestantskih piscev pa tudi dokazujejo, da so bile besede Erazma Rotterdamskega *Lutherana tragoedia artis* kasneje razumljene in interpretirane narobe in da nazadovanje ob koncu 16. stoletja ni bilo izključno povezano le s protestantizmom,<sup>311</sup> ampak tudi z gospodarsko-politično situacijo po posameznih deželah in ne nazadnje tudi s katoliško represijo in cenzuro, kar je bilo zgoraj že omenjeno.<sup>312</sup>

Zato bi kljub nekakšnemu zavračanju umetnosti in včasih tudi ikonoklazmu težko govorili o tem, da so obstajale nekatere vzporednice med Platonovo kritiko umetnosti in protestantsko težnjo po (ne)umetnosti. Rezultati raziskave, ki je bila izvedena za potrebe pričujoče disertacije, pa celo pričajo o nasprotnem, saj sodijo protestantski tiski med bolj ilustrirane,<sup>313</sup> verjetno prav zaradi zgoraj omenjenega razloga množične propagande.

Zaradi družbeno-politično-religioznih posledic, ki so sledile kot odgovor na protestantsko miselnost še v 16. stoletju, je imela Lutrova teologija prav posebno mesto v nemškem idealizmu.<sup>314</sup> Pojmovali so jo kot revolucijo vse do Hegla (1770–1831), ko ji je ta pripisal celo zmožnost resnične osvoboditve religioznega subjekta.<sup>315</sup> Kasneje se je to pojmovanje spremenilo s spoznanjem, da se je Lutrova teologija v resnici osredotočala le na razlago pomenov znotraj konteksta svetopisemskih besedil in evangelijev s številnimi spisi, ki naj bi služili širitvi apostolskega nauka in učenju razumevanja svetih spisov.<sup>316</sup>

---

<sup>307</sup> Tudi Erazem Rotterdamski se je v svoji *Hvalnici norosti*, ki je izšla leta 1511, dotaknil obsodbe podob, ki jih je Dürer kot umetnik branil (Smrekar, 2009, 71).

<sup>308</sup> Boer, 1996, 132–136.

<sup>309</sup> Smrekar, 2009, 70.

<sup>310</sup> Smrekar, 2009, 70.

<sup>311</sup> Kauffmann, 1970, 103.

<sup>312</sup> V Angliji je nato v 17. stoletju je do izraza prišel puritanizem, smer protestantizma, ki je preganjal podobe, pa tudi »lažno učenost« in »prazno retoriko«, dejaven pa je bil že v razburkanem 16. stoletju, saj je puritanizem neke vrste derivat kalvinizma, ki je imel svoja ikonoklastična gibanja tudi na celine (Nizozemska ipd.). Za prijazno opombo o puritanizmu v Angliji se zahvaljujem L. Kreftu.

<sup>313</sup> Ilustracije v protestantskih tiskih v povezavi z njihovo vlogo so obravnavane v poglavju Protestantski tiski 16. stoletja v Evropi.

<sup>314</sup> Posebej na koncu 18. in v prvi polovici 19. stoletja (Širca, 2008, 170).

<sup>315</sup> Širca, 2008, 170.

<sup>316</sup> Luter, 2001; Vitorović, 2001, 5–52.



Ob Lutrovi teologiji, ki morda sama po sebi nikoli ni želela biti filozofija, bi morda lahko pravo vrednost protestantske filozofije iskali v drugih, od »magistralne reformacije«<sup>317</sup> ločenih smereh.<sup>318</sup> Pri tem gre predvsem za ozir na marginalne veje reformacije, na tiste, ki niso pripadale osnovni meščansko-plemiški reformaciji,<sup>319</sup> ampak radikalnim smerem. S skupno besedo jih imenujemo spiritualistične, saj težijo k spoznanju Božjega brez vmesnega institucionalnega posredovanja.<sup>320</sup>

V splošnem niso odstopale od uveljavljenih renesančnih tendenc, saj niso stremele k ločevanju doktrine filozofije in teologije, ampak so ju še vedno združevale. Bile so torej še vedno bolj teologije oz. so teologijo razlagale skozi filozofska vprašanja, kar so podobne tendence kot pri drugih renesančnih avtorjih (Nikolaj Kuzanski, Marsilio Ficino), ki so svoje razlage gradili ali na aristotelizmu ali neoplatonizmu, vse do konca 16. stoletja. Omejene pa niso bile le na nemški prostor, ampak jih zasledimo na celotnem ozemlju, kjer je bila prisotna reformacija. V izhodišču so se bolj navezovale celo na švicarsko vejo reformacije in določene smeri so imele svoje zametke tudi v Italiji, na Nizozemskem in v Franciji.<sup>321</sup>

V evropski kulturi in umetnosti so protestantske filozofije oz. teologije povzročile daljnosežne posledice,<sup>322</sup> čeprav so bile npr. v likovni umetnosti nemških dežel negativne posledice reformacije nekoliko manjše kot npr. na Nizozemskem in v Švici.<sup>323</sup> Prav vprašanje podobe je bilo eno ključnih vprašanj v tekstih protestantske teologije, saj so se prek njih reprezentirale temeljne resnice krščanskega nauka v reformirani različici.<sup>324</sup> Čeprav je morda v začetni fazi protestantizma obstajal negativen odnos do umetnosti, ki ji je Lutrova razprava o neprimernosti podob dala še teoretsko podlago,<sup>325</sup> pa je sčasoma protestantizem oblikoval nov koncept podob, ki so po njihovem prepričanju bolje služile novi teologiji in religiozni izkušnji.<sup>326</sup>

Začetnik protestantskega koncepta podob je bil Lucas Cranach st., ki je v tesnem sodelovanju z Lutrom ustvaril nove likovne teme za upodobitev bistva protestantske teologije. Lesorezi, polni teže, tudi groze, trpljenja, in smrti, v Cranachovih značilnih učinkih migetajočih efektov s podobami Lutra učitelja ali Lutra pri molitvi, Kristusa na križu, krvi odrešenja ter hudiča in smrti so postali stalnica protestantskih tiskov.<sup>327</sup> Koncept podobe se je tako od

---

<sup>317</sup> Termin se nanaša na Lutrovo reformacijo (Luter, 2001; Vitorović, 2001, 5–52).

<sup>318</sup> Koyré, 2008.

<sup>319</sup> Simoniti, 2010.

<sup>320</sup> Širca, 2008, 171.

<sup>321</sup> Širca, 2008, 171–175.

<sup>322</sup> Lutrove spise so seveda obravnavali in komentirali tudi evropski humanisti tistega časa, npr. Erazem Rotterdamski (Vitorović, 2001, 32).

<sup>323</sup> Kauffmann, 1970, 103.

<sup>324</sup> Smrekar, 2009, 68–69.

<sup>325</sup> *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sacrament*, iz 1525 (Kauffmann, 1970, 103; Smrekar, 2009, 68–69).

<sup>326</sup> Smrekar, 2009, 68–69.

<sup>327</sup> Talbot, 1996, 115.

blaženosti in lepote božanskega, od (predvsem italijanskih) renesančnih podob odmaknil k skrajnim oblikam severnomanieristične forme.

Ker je bila lesorezna tehnika upodabljanja pomembna sestavina razširjanja idej v 16. stoletju, tako za protestantsko kot za katoliško stran,<sup>328</sup> je koncept nove podobe polno zaživel prav skozi knjižni tisk, kot nadaljevanje Cranachovega začetega dela. Moč grafike pa so lepo pokazale tudi hvale, ki jih je mogoče najti v spisih Philippa Melanchtona (1497–1560). Ta pravi, da je v Dürerjevih upodobitvah vse dostojanstveno in veličastno in vse upodobljeno polno z uporabo (le) množice črt.<sup>329</sup>

Njihov reformiran koncept podobe se je v poreformacijskem obdobju manifestiral kot nov temelj »laicistične, resnično sekularne forme«,<sup>330</sup> nastal pa je že v povezavi z manierizmom ter gospodarsko-političnimi družbenimi obrati in novonastalimi industrijskimi postopki, katerih del je bila tudi uveljavitev množične proizvodnje (knjig). Reformacija je družbene obrate le pospešila, pokazali pa so se najprej v nekaterih »gospodarsko uspešnejših okoljih«. S sekularizacijo umetnosti pa se je prenovila tudi estetska izkušnja, ki je sama postala cilj in je kot taka predstavljala namen ustvarjanja.<sup>331</sup>

### 1.5.3 Estetika cerkvenoslovanskih tiskov

Posebna skupina tiskov v knjižnični zbirki NUK so cerkvenoslovanski tiski 16. stoletja, ki sicer niso bili primarno raziskovalno polje pričujoče disertacije, saj na slovenskih tleh tudi niso zastopani zaradi števila bralcev v preteklosti, temveč je gradivo k nam prihajalo zaradi znanstvenih interesov nekaterih posameznikov, predvsem Jerneja Kopitarja in Žige Zoisa.<sup>332</sup> Kopitar se je še posebej zavedal pomembnosti tako rokopisnega kot tudi tiskanega gradiva slovanskih provenienc, saj ga je potreboval in uporabljal pri svojih zgodovinskih in lingvističnih študijah.<sup>333</sup>

Cerkvenoslovanski tiski iz 16. stoletja, ki jih hrani NUK, so bili namenjeni bralcem predvsem jugovzhodne in vzhodne Evrope, večina prebivalcem današnje Hrvaške, Bosne, Srbije, Črne gore, Bolgarije, Makedonje, Romunije, Belorusije in Albanije.<sup>334</sup>

---

<sup>328</sup> Talbot, 1996, 115; Panofsky, 1971, 3.

<sup>329</sup> Strieder, 1996, 443.

<sup>330</sup> Smrekar, 2009, 69.

<sup>331</sup> Smrekar, 2009, 70.

<sup>332</sup> Slednje dokazuje tudi odsotnost cerkvenoslovanskih tiskov v zbirki FSNM.

<sup>333</sup> Lukan, 2000; Jerele, Novalja, 2012, 283–284; glej tudi *Kopitarjevo zbirko* na spletu: <http://www.nuk.uni-lj.si/kopitarjevazbirka/>.

<sup>334</sup> Večina del je srbske proveniencije, zato jih včasih enostavno imenujemo kar *srbulje* (Lukan, 2000).

To so religiozni teksti, oblikovani po načelih srednjobizantinsko-grške rokopisne tradicije in zahodnoevropske romanike.<sup>335</sup> Posebnosti, ki se po oblikovanju ne vežejo na srednjobizantinsko-grško rokopisno tradicijo knjižnega oblikovanja, ampak se njihova podoba veže na zahodnoevropsko knjižno formo, so hrvaško-glagolski tisk *Korizmenjak* iz leta 1508, molitvenik beloruskega prevajalca in tiskarja Franziska Skorine *Malaja podorožnaja knjižica* (izšla okoli leta 1525) in časoslov<sup>336</sup> v romunskem jeziku iz leta 1580, ki je izšel v današnjem Sebešu.<sup>337</sup>

Umetnostni izraz bizantinske kulture pri zgoraj omenjenih posameznih narodih je bil od svojih začetkov dalje izredno heterogen, kar je bila posledica različnosti izvora posameznih narodov. Tako se je npr. bolgarska umetnost v svoji osnovi do neke mere naslanjala na perzijsko sasanidsko kulturo in je imela svoj umetnostni in kulturni slog izoblikovan že v 7. stoletju, medtem ko se je Srbija kot kulturna celota začela oblikovati šele z 12. stoletjem, njeno umetnost pa so bolj prežemali čisti slovanski elementi. Kljub temu, da so bili detajli posameznih del (fresk, mozaikov, miniatur, reliefov itd.) vezani na nacionalne kulturne sloge ter celo na vplive posameznih regij mest in umetnikov, ostajajo ikonografija, klasična prefinjena eleganca, harmoničnost kompozicij in statičnost figur skupni imenovalci vseh bizantinskih del.<sup>338</sup> Podobno je imelo knjižno oblikovanje sprva rokopisnih in kasneje tiskanih del skupno bizantinsko osnovo.

Ker je knjižna estetika cerkvenoslovanskih tiskov balkanskega polotoka sledila tradiciji cerkvenoslovanskih rokopisov, katerih estetski izraz se je v največji meri vezal na estetiko bizantinske umetnosti,<sup>339</sup> je prav, da podamo vsaj najosnovnejše značilnosti bizantinske estetike. Pri cerkvenoslovanskih, predvsem cirilskih tiskih, je bilo mogoče opaziti nekatere sloge oblikovanja, značilne za bizantinsko umetnost, kot so: matematično-geometričen pristop k umetnosti, ki se izraža v ponavljajočih se vzorcih, ritmu in uravnoveženosti kompozicij; poudarjeno izražanje prek svetlobe in sence ali neločljiva povezanost med predmetom upodobitve in senco, ki predmetu pripada; ter stremljenje k idealiziranemu upodabljanju narave, prek simetrije in brezčasne popolnosti podob, ki vodijo do prave *mimesis*.<sup>340</sup>

V bizantinski estetiki se jasno izraža grško-rimsko klasično nasledstvo, formalizirana helenistična tradicija,<sup>341</sup> ki v osnovi gradi na filozofski smeri Kapadočanov, cerkvenih očetov iz

---

<sup>335</sup> *Biblije na Slovenskem*, 1996, 70.

<sup>336</sup> Srb. *horologij* (iz gr. *Horologijum*), prikazovalec časov; v pravoslavni cerkvi zbirka molitev za vsak del dneva, knjiga z vsakdanjimi obveznimi molitvami duhovnikov (Ilich, 2007, 72).

<sup>337</sup> Lukan, 2000, 65.

<sup>338</sup> Rice, 1968, 187–218.

<sup>339</sup> Glej tudi Džurova, 2012, 35–50.

<sup>340</sup> Tatarkiewich, 2000, 13.

<sup>341</sup> Gervase, 1963.

Vzhoda.<sup>342</sup> Med glavnimi predstavniki cerkvenih očetov »vzhodne teologije« je bil Gregor Niški (334–394).<sup>343</sup> Zanj ključnega pomena je bil tekst iz Geneze:

*Gospod Bog je iz zemeljskega prahu (hebr. adamáh)  
izoblikoval človeka (hebr. adam),  
v njegove nosnice je dabil življenjski dih  
in tako je človek postal živa duša.<sup>344</sup>*

Človeka je torej Bog sestavil iz telesa in duše. Telo veže človeka na materialni svet, duša na duhovni oz. umni svet. Za Niškega je bil človek povezovalni most med obema svetovoma, torej med materialnim (*aisthetos*) in umnim (*noetos*). Samo človek lahko materijo oblikuje v slavo in hvalo Boga. Brez človeka ostaneta oba svetova v okviru svojih mej, med njima ni nikakršnega prepletanja. In človek je bil postavljen na Zemljo kot drugi svet, majhen mikrokozmos ali drugi angel, viden in vendar (raz)umen. Bizantinski koncept osnovne funkcije vseh oblik religiozne umetnosti je torej prek manifestacije v materialni podobi služiti čaščenju Boga stvarnika,<sup>345</sup> kar v sebi nosi platonistične filozofske temelje. Simetričnost in matematični pristop do umetnosti idealiziranega upodabljanja pa se neposredno vežeta na Aristotelovo teorijo umetnosti in lepote, ki je sestavljena iz reda in razmerij. Pri tem pa je šel razvoj bizantinske umetnosti prej v smer geometrijskega, in ne toliko aritmetičnega pristopa.<sup>346</sup>

Posebno mesto v bizantinski umetnosti ima tudi skriti pomen ali mističnost svetih spisov, izražena prek simbolizma bogoslužja in ikonografije, ki daje tej umetnosti religiozen značaj in predvsem namen. V mojstrovinah bizantinske umetnosti je tako mogoče najti vrsto skritih pomenov in simbolike. Med najpogostejšimi bizantinskimi simboli je razpelo. Nastopa lahko kot samostojen osrednji motiv dela ali pa je spojen z dekorativnimi vzorci. V tiskanih knjigah prav tako nastopa samostojno kot celostranska ilustracija, pri velikem številu del pa se pojavi na naslovni strani kot večji, poudarjen centralni dekorativni element simetričnih kompozicij vitičnih prepletov – zastavic ali kot droben znak na ščitu.<sup>347</sup> Podobno ga lahko najdemo na zadnji strani pred kolofonom, kjer poudarja zaključek teksta.

---

<sup>342</sup> Kapadočani so razlagalci na predhodnih koncilih že ustaljenega nauka. Njihova »duhovna usmerjenost teži za tem, da išče človekovo čimvečje lastno izpopolnitev v notranjem, tj. duhovnem svetu« (Juhant, 2001, 119).

<sup>343</sup> Juhant, 2001, 119.

<sup>344</sup> Sveto pismo, slovenski standardni prevod, odl. 1 Mz 2, 7, 2003.

<sup>345</sup> Gervase M., 1963, 23.

<sup>346</sup> Gervase M., 1963, 23.

<sup>347</sup> Bychkov, 1995, 74–75; *Biblije na Slovenskem*, 1996.

Globoka zakoreninjenost religioznega pomena bizantinske umetnosti je vplivala na to, da je umetnostni slog bizantinske kulture preživel padec Konstantinopla leta 1453,<sup>348</sup> čeprav so se številni kristjani, živeči na ogroženem ozemlju, spreobrnilo k islamu že pred tem usodnim letom. Spreobrnitev prebivalstva v islam sicer po zasedbi ozemlja ni bila nujna, vendar so ljudje, predvsem preprosto kmečko prebivalstvo, množično sprejemali novo vero.<sup>349</sup> Nemuslimani so na zasedenem območju namreč veljali za drugorazredne prebivalce in so bili zato podvrženi diskriminaciji in slabemu ravnanju. Vendar pa je večinsko prebivalstvo (ca. 80%) ostalo krščansko, saj je »islamski zakon predpisoval strpnost do krščanskih (in judovskih) verskih skupnosti«, ki so državi prinašale dobiček z višjimi davki. Poleg tega je bila pravoslavna cerkev vključena v sistem osmanskega vladanja in pravoslavne patriarhe so »obravnavali kot vodje« balkanskih nemuslimanskih skupin, kar je krščanskemu pravoslavju prineslo večjo moč.<sup>350</sup>

Navzlic temu se je bizantiski umetnostni slog v naslednjih desetletjih po padcu Konstantinopla na območju grškega in balkanskega polotoka počasi začel preoblikovati pod vplivom islamskih nazorov. Po nekaterih drugih predelih pa so še v 16. stoletju ustvarjali po čisti bizantinski klasični tradiciji.<sup>351</sup> Ob tem se je pri rokopisnih delih in kasneje tudi tiskih mnogokrat čutil tudi zahodnoevropski vpliv npr. pri oblikovanju dekorativnih elementov, predvsem zrcal strani, bordur in vinjet.<sup>352</sup> Preplet bizantinske rokopisne tradicije in zahodnoevropskih dekorativnih elementov je bil najprej prisoten v beneških cirilskih tiskih iz 16. stoletja. Te so razen v Benetkah tiskali še v Beogradu, Tübingenu, litvanski Vilni in Črni Gori.<sup>353</sup>

Do konca 16. stoletja pa je stari bizantiski slog dokončno podlegel na eni strani islamskim vplivom v upodobitvenih umetnostih, na drugi pa renesančnim in manierističnim vplivom, ki jih v vzhodni svet prinese »nova« zahodnoevropska uporabna umetnost – tiskarstvo. Pri tiskanih knjigah so se spremenile naslovne strani, ki so dobile dekorativne arhitekturne okvirje. V tekst pa so bile vstavljene ilustracije zahodnih avtorjev, ki se po svoji podobi več niso ujemale z ikonskimi tipi, saj se stilistično ne razlikujejo od ilustracij proizvedenih za zahodni trg. Hkrati se je pri nekaterih tiskih pojavila modernejša zasnova tipografije, ki ni več posnemala rokopisnih paleografskih tipov, ampak je stremela k poenotenemu, humanističnemu videzu.

---

<sup>348</sup> Prestolnica in glavno središče bizantinske kulture je bil ves čas Konstantinopol. Razen tam je bizantinska kultura cvetela še v nekaterih drugih večjih centrih: v Aleksandriji, Antiohiji in Jeruzalemu, pa v Rimu, Milanu, Raveni in kasneje tudi v Benetkah (Rice, 1968).

<sup>349</sup> Množične spreobrnitve kmetov so se odvijale v Bosni, severnih predelih Bolgarije, na Cipru ter kasneje v 18. stoletju v Albaniji in na Kreti (Mazower, 2008, 57).

<sup>350</sup> Mazower, 2008, 58.

<sup>351</sup> Npr. na Kreti in v sočasnih delavnicah v Benetkah so v 16. stoletju še ustvarjali po merilih in zakonih starejšega bizantinskega slikarstva (prav tam).

<sup>352</sup> Že pri slikarskem okrasu bosanskega evangeliarja iz 2. pol. 14. stoletja, ki je hranjen v Kopitarjevi zbirki v NUK, se kažejo zahodnoevropski vplivi (Lukan, W. 2000, 64). Vitični prepleti se zaključujejo v zašiljenih lističih. Kompozicije pa so še vedno vertikalno simetrične.

<sup>353</sup> Glej npr. izbor ilustracij v katalogu (B.2.11.)

## 1.6 Estetika tiskane knjige 16. stoletja

### 1.6.1 Umetnost(i) ali veščine

Da bi ugotovili, ali so imele knjige v renesančni kulturi vrednost *umetnine*, moramo najprej pogledati, kaj so termini: *umetnost*, *umetniško delo* ali *umetniški predmet* in *umetnik* v družbi 16. stoletja pomenili oz. ali so zares obstajali.

O estetiki kot filozofski disciplini v 16. stoletju in še do 18. stoletja je pravzaprav težko govoriti, saj je termin *estetika* prvič omenjen leta 1735 v delu *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* nemškega filozofa Alexandra Gottlieba Baumgartna (1714–1762).<sup>354</sup> Kasneje, leta 1750, je Baumgarten izdal tudi prvi del knjige z naslovom *Aesthetica*.<sup>355</sup> Nastala je nova filozofska disciplina.<sup>356</sup>

Tudi enovitega, skupnega pojma za ustvarjanje lepega – *umetnost* – obdobje pred Descartesom še ni poznalo v današnjem pomenu,<sup>357</sup> čeprav so v stoletjih pred Descartesom nastali številni poskusi teoretične razlage vsaj nekaterih posameznih umetnostnih disciplin.<sup>358</sup> Leonardo da Vinci (1452–1519) je tako v svojih zapiskih, ki so v slovenskem prevodu izšli pod naslovom *Traktat o slikarstvu*,<sup>359</sup> razpravljal o tem, ali je slikarstvo znanost, in ga primerjal s pesništvom. Da Vinci je svet opazoval »v vseh razsežnostih, ki jih človek lahko zaznava ali slutiti«, zato »je hotel najprej vzpostaviti splošno teorijo gledanja in dojetanja«. Slikarstvu je pripisal najvišje mesto med vsemi umetnostmi (*artis*), ker lahko slikarska dela človek ustvari in njihov pomen sprejema prek gledanja in videnja, ki je neskončno, »kot so neskončne vse informacije, ki jih prejema najpomembnejši izmed vseh organov – oko«.<sup>360</sup> Slikarstvo po da Vincijevem mnenju ponuja vpogled v stvari, na osnovi znanstvene in matematične presoje. V njegovih zapisih je bilo prisotno tudi pojmovanje koncepta umetnosti, na osnovi katerega je mogoče razbrati, da sta bili umetnost in znanost za renesančnega človeka in humanizem na splošno še vedno del istega

---

<sup>354</sup> Tatkiewicz, 2000, 250.

<sup>355</sup> NUK od njegovih izdaj, ki izšle še v istem stoletju, hrani le njegovo logiko iz leta 1765 in metafiziko iz leta 1768.

<sup>356</sup> Tatkiewicz, 2000, 250.

<sup>357</sup> Kreft, 1996, 899.

<sup>358</sup> Poleg da Vincijevih spisov, ki jih omenjam v nadaljevanju, so znana dela o umetnosti v renesansi napisali še npr. Filippo Brunelleschi (1377–1446), Lorenzo Ghiberti (1378–1455), Leon Battista Alberti (1404–1472); iz 16. stoletja poznamo npr. Dürerjeva dela o slikarstvu in proporcijah, zbirko Giorgia Vasarija (po njegovem) vseh slavni mož, ki so delovali na področjih treh najbolj odličnih umetnosti itd.

<sup>359</sup> »Leonardo da Vinci ni nikoli napisal *Traktata o slikarstvu*. Do danes poznamo več kot 7000 strani njegovih rokopisov ...; mnogi menijo, da se je ohranila morda le kaka četrtina.« Traktat o slikarstvu je načrtoval in pripravljaval, vanj je nameraval vključiti lastne misli in dognanja o slikarstvu, a je podobno kot večina drugih del ostal nedokončan. Šele po njegovi smrti je zapise nekritično in poljubno zbral njegov osebni tajnik Francesco Melzi (Mikuž, 2005, 421–422).

<sup>360</sup> Mikuž, 2005, 420.

vrednostnega sistema, prepleteni znotraj razdelitve sedmih svobodnih veščin – *Septem artes liberales*,<sup>361</sup> čeprav so bili njegovi zapiski bolj zbirka pravil kot prava teorija, še manj pa znanost.<sup>362</sup>

Do renesanse je torej znotraj celotnega koncepta umetnosti (veščin) obstajala delitev na svobodne veščine – *liberales*<sup>363</sup> in druge, mehanske umetnosti oz. navadne veščine – *vulgares*, ki so zahtevale telesni napor in večjo proizvodnjo po vnaprej podanih predpisih.<sup>364</sup> Enako kot svobodnih je bilo tudi mehaničnih veščin sedem, seznam pa je vključeval le najpomembnejše oz. najuporabnejše. Knjižno slikarstvo bi potemtakem spadalo med mehanične veščine, ker pa še zdaleč ni bilo tako uporabno kot npr. medicina – *medicinaria*, kmetijstvo – *agricultura* ali vojska – *militaria*, ga seveda niso uvrstili na seznam najpomembnejših.<sup>365</sup>

Prve spremembe v konceptu dojetja pojmov umetnost, znanost in rokodelstvo so nastale prav v času renesanse. Ločitev lepih umetnosti od rokodelstva se je zgodila največ zaradi težnj »likovnih ustvarjalcev, da bi dvignili svoj ugled«.<sup>366</sup> Od znanosti so se lepe umetnosti ločile nekoliko težje oz. so nekaj časa sovpadale z njimi, kot je razvidno iz da Vincijevih spisov.<sup>367</sup> Šele Galileo Galilei (1564–1642) je povzročil ločitev področja umetnosti od znanosti (ali obratno).<sup>368</sup> V Descartesovih delih pa je že bilo mogoče opaziti, »da sta se umetnost in znanost nepovratno ločili, čeprav za to ločitev še ni poimenovanja« in obdobje še ni imelo izoblikovanega pojma umetnost.<sup>369</sup>

Razdelitev na nepovezane pojme znotraj posameznih podzvrsti likovne umetnosti je obstajala do 16. stoletja. Kiparji, ki so npr. ustvarjali v lesu, so imeli drugačno poimenovanje kot tisti, ki so delali v kovini, kamnu ali glini. Podobno so bili tudi oblikovalci grafičnih plošč poimenovani različno glede na to, v katerem mediju so ustvarjali, kar v opisih povzemamo pravzaprav še danes – npr. bakrorezec, lesorezec, čeprav imamo skupen pojem grafik. V nemškem prostoru je bil v rabi pojem *Formschneider*, kar bi v dobesednem prevodu lahko pomenilo izrezovalec oblik, ki je torej precej splošna oblika za izdelavo grafične plošče, vendar je bil termin večinoma v rabi za osebo, ki izdeluje lesoreze, ne pa tudi bakroreze.

V 15. in zgodnjem 16. stoletju v italijanščini ali latinščini tudi ni bilo besede, ki bi jo lahko nedvoumno prevajali kot *umetnik*.<sup>370</sup> Rokodelce so vedno natančno poimenovali glede na njihovo

---

<sup>361</sup> Nem. *Die freien Künste*, ang. *the Liberal Arts* (Panofsky, 1971, 242; Kreft, 1996, 900).

<sup>362</sup> Panofsky, 1971, 243.

<sup>363</sup> V srednjem veku so bile *artes liberales* npr. gramatika, retorika, logika, aritmetika, geometrija, astronomija in glasba (Tatarkiewicz, 2000, 18).

<sup>364</sup> Tatarkiewicz, 2000, 19.

<sup>365</sup> Tatarkiewicz, 2000, 18.

<sup>366</sup> Tatarkiewicz, 2000, 19.

<sup>367</sup> Mikuž, 2005, 420.

<sup>368</sup> Kreft, 1996, 900.

<sup>369</sup> Kreft, 1996, 900.

<sup>370</sup> Čeprav je bilo na drugi strani za tisti čas značilno, da je nekdo postal umetnik, če je izhajal in družine *artisans* – obrtnikov ali umetnikov (Andersson, 1996, 102).

stroko – zlatarji, kovači, mizarji in tako dalje.<sup>371</sup> Tiskarji so v tiskarstvo vstopali z različno poprejšnjo izobrazbo. Pogosto so se lahko učili tudi za zlatarje, ki so spadali v kategorijo talentiranih ustvarjalcev, kot steklarji.<sup>372</sup> Navedbe o članstvih v različnih cehih pa nam kažejo na izenačevanje umetnikov, tiskarjev in drugih rokodelcev v tem času.

Tako so bili npr. flanski tiskarji registrirani v cehih skupaj s slikarji, v Antwerpnu je obstajal ceh sv. Luke in tu je bila največja koncentracija umetnikov v severni Evropi v prvi polovici 16. stoletja. Mojstri grafike so bili v isti skupini skupaj s slikarji, kiparji, kartografi in knjigotiskarji. Podobno je bilo v Amsterdamu, Haarlemu in Leidnu ter v Louvainu. V Parizu so bili v »združenju podobarjev« (fr. *Corporation des Imagiers*). V Augsburgu pa prav tako v cehu rokodelcev skupaj s slikarji, kiparji in zlatarji. V Strasbourgu so bili tiskarji v cehu slikarjev, raznih kovačev (tudi dragih kovin) in drugih obrti. V Benetkah je v prvi polovici 16. stoletja obstajalo združenje *Fraglia dei Pittori*, v katerem so bili slikarji, pozlačevalci, pisarji, iluminatorji, tudi tiskarji. V Firencah je bil za bakrorezce pomemben zlatarski ceh *L'Arte della Seta*.

Nasprotno so bili v Baslu tiskarji in lesorezci v cehu manjših trgovcev z nazivom *Safranzunft* skupaj z izdelovalci preprog, rokavičarji in lekarnarji. Zlatarji, slikarji in kiparji so nasprotno imeli svoj ceh (nem. *Zunft der Hausgenossen*), medtem ko so bili lesorezci, kot pripravljavci plošč, v Strasbourgu skupaj s slikarji in kiparji.<sup>373</sup>

Slikarji, kiparji in tiskarji so bili v Nürnbergu obravnavani nekoliko drugače – kot pripadniki svobodnih umetnosti (nem. *Freie Künste*), vendar ne v pomenu svobodnih umetnosti, kot to razumemo danes. Za njih je to pomenilo predvsem ekonomsko drugačen status v družbi. Te umetnosti so bile v Nürnbergu že na začetku 16. stoletja proste davkov, a na drugi strani tudi nezaščitene in nenadzorovane od mestnega sveta. Po cesarski reformi leta 1548 sta prakso prevzela tudi Ulm in Augsburg, med svobodne umetnosti (kot obrti) pa so jih pripisovali še v Kölnu, Münchnu in Baslu.<sup>374</sup>

V 16. stoletju pa se je začelo »pojmovno združevanje« in npr. kiparji, ki so delali v različnih materialih, so bili poimenovani s skupnim terminom (it. *sculptores*). O združevanju terminov je pisal tudi že Vasari.<sup>375</sup>

Odnos do umetnosti in umetnikov v nemško govorečih deželah z začetka 16. stoletja se kaže tudi prek besed Sebastiana Branta (1457/58–1521), nemškega humanista in pesnika, ki se je šolal v Baslu.<sup>376</sup> Brant je v uvodih v svoja dela ponavadi sebe imenoval za avtorja ilustracij.

---

<sup>371</sup> Syson, 2001, 229–230.

<sup>372</sup> Syson, 2001, 229–230.

<sup>373</sup> Landau, Parshall, 1994, 8–9.

<sup>374</sup> Landau, Parshall, 1994, 10.

<sup>375</sup> Tatarkiewicz, 2000, 20–21; Za Vasarija glej opis dalje.

<sup>376</sup> Remy, 1907.



Navajal je npr., da je delo ilustrirano po njegovih navodilih zato, ker je umetnikom povedal, kaj naj narišejo. Bil je privrženec gregorijanske tradicije in je umetnikom-rokodelcem podal ideje za slike ter način slikovnega pojasnjevanja teksta in določil, kako naj bo tekst ponazorjen. Za Branta je bilo namreč pomembno, da je na sliki poučno sporočilo vezano na tekst. Drugi aspekti, kot sta umetniška kvaliteta ali individualni stil umetnika, so bili zanj nepomembni. Nekaj je veljala le izdelava, rokodelstvo po vnaprej danih navodilih, slika pa je bila predvsem poučni instrument.<sup>377</sup>

A nekateri rokodelci pa so, kar je bilo splošno sprejeto stališče v obravnavanjem času, kljub zgoraj navedenemu, veljali za umetnike v današnjem pomenu besede. Čeprav je bila beseda *artista* v renesančni Italijanščini sinonim za besedo, ki je označevala rokodelca, ki pa se je uporabljala tudi za slikarje. Tako je npr. Leon Battista Alberti (1404–1472) je v svojih spisih uporabljal skupno besedo *artifize* (v pomenu rokodelca, zelo večč). Slikarjev ni ločeval od drugih izdelovalcev, vsi so delali umetnine. Beseda je zaznamovala sposobnost človeka izdelati kvaliteten izdelek.<sup>378</sup>

Za poimenovanje nekoga, ki dela v neki stroki, so lahko v 15. in 16. stoletju uporabljali tudi besedo *inženir*. Beseda je bila v rabi za nekoga, ki se npr. ukvarja z vojaško obrtjo, dela pa tudi kot arhitekt, hidravlik, kipar ali slikar.<sup>379</sup> V Italiji so slikarji ponavadi delali v domači delavnici s pomočniki. Kot (drugi) trgovci so tudi oni morali voditi računske knjige.<sup>380</sup>

Giorgio Vasari (1511–1574), ki je napisal zbirko biografij najodličnejših umetnikov svojega časa z naslovom *Delle vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori* (2. dopolnjena izd. 1568),<sup>381</sup> je v svoj izbor uvrstil tudi tiskarje (grafike) in njihova dela, in sicer med slikarje, kiparje in arhitekto, za katere meni, da so bili *piu eccellenti*, torej najodličnejši.<sup>382</sup>

Za pričujočo disertacijo je pomembno poglavje o Marcantoniu Raimondiju, kjer piše o posameznih poimenskih tiskarjih renesančnega časa, o pomenu in uporabnosti tiskov ter njihovi eleganci in umetniški vrednosti. Ker je njegov tekst pravzaprav nekakšen pregled renesančnih umetnikov<sup>383</sup> in umetnosti, je njegova navedba tiskarjev lahko primeren dokaz za položaj, ki so ga tiskarji imeli v renesančni družbi ne glede na termin, s katerim so jih poimenovali.

Podobno kot niso poznali skupne besede za umetnika, v renesančni Italiji tudi ni bilo terminov za *umetniška dela* ali posamezne *umetnostne zvrsti*. Vseeno so v tem obdobju poskušali

---

<sup>377</sup> Raupp, 1984, 64.

<sup>378</sup> Syson, 2001, 231.

<sup>379</sup> Braudel, II, 1988, 218.

<sup>380</sup> »Ohranile so se nam knjige Lorenza Lotta, Bassana, Farinatija in Guercina.« (Braudel, I, 1989, 50)

<sup>381</sup> V prvi izdaji iz leta 1550 je Vasari opisal le florentinske umetnike. Kasneje je dodal tekste o beneških in drugih italijanskih umetnikih.

<sup>382</sup> Vasari, 1996.

<sup>383</sup> V tekstu lahko najdemo tudi npr. Dürerja, zato delo ni omejeno le na italijanske renesančne ustvarjalce, čeprav je največji poudarek na italijanskih ustvarjalcih. Na več mestih tudi omenja *ultramontance*, s čimer se nanaša (predvsem) na nemško govoreče umetnike (Vasari, 1996, 93–94).

definirati različne vrste produkcije, da bi lahko med njimi razlikovali. Nekatere so uvrščali na isto intelektualno raven kot literaturo, druge so postajale vse bolj mehanske. V tem času so »ponovno odkrili« tudi frazo *Ut pictura poesis*. Citat sicer izhaja iz dela *Ars poetica*, ki ga je napisal Horac (65 pr. n. št.–8 pr. n. št.). Nakazuje povezanost poezije in slikarstva. Zlasti med 16. in 18. stoletjem so jo uporabljali kot *motto*<sup>384</sup> teoretikov, ki so želeli povzdigniti status slikarstva na raven poezije in drugih svobodnih umetnosti. Horacijev analogni pojem, ki zahteva jasnost tako za slike kot tudi za pesnitve,<sup>385</sup> je v renesansi postal osnova za izražanje nasprotij. Leonardo je npr. govoril, da je slikarstvo umetnost za gluhe in poezija umetnost za slepe, pri tem pa je poudarjal, da je prvo bolj imenitno, ker služi imenitnejšemu čutilu.<sup>386</sup> 16. stoletje pa je dalje prineslo različna pojmovanja tega termina – v Firencah npr. slikarstvo in poezijo razumejo kot ločeni umetnosti, v Benetkah poudarjajo njuno povezanost.<sup>387</sup>

Čeprav skupen pojem za umetnost, kot ga poznamo danes, v 16. stoletju še ni obstajal, prav tudi ne pojem estetike kot take,<sup>388</sup> pa ne smemo misliti, da se filozofija in posamezniki v tem obdobju niso ukvarjali (predvsem) z esteticizmom<sup>389</sup> kot najvišjo vrednostjo zaznavnega doživljanja in (včasih celo pretiranim) poudarjanjem poti do bistva lepote in lepega v sočasnih umetniških delih, kar je razvidno že iz zgornje navedbe o Leonardu da Vinci. Seveda pa posamezni poskusi definiranja področij umetnosti niso nastali le iz lastnih razglabljanj in raziskovanj posameznikov,<sup>390</sup> ampak so v ozadju vedno sloneli na občih vrednostnih sistemih, ki jih je takratna družba sprejemala. Posamezne renesančne teorije znotraj vrednostnega sistema veččin (umetnosti) in znanosti pa so gradile na predhodnih srednjeveških umetnostnih teorijah. A srednjeveške definicije umetnosti so izvirale iz in se, četudi preoblikovane, v osnovi večinoma opirale na klasične antične teorije človeškega delovanja in ustvarjanja,<sup>391</sup> zato velja podobno tudi za kasnejše renesančne definicije umetnosti, ki so zrasle na nazorih srednjeveške miselnosti, da so pravzaprav gradile na temeljih klasičnega grškega pojmovanja umetnosti in pri tem črpale iz Platonove, Aristotelove, Cicerove, stoične in drugih filozofij.

Osnovni sestavini vseh klasičnih antičnih definicij umetnosti sta bili (raz)um (*ratio*, *cogitatio*) in proizvodnja (*faciendi*, *factibilium*).<sup>392</sup> In umetnost je bila pravzaprav (po)znanje pravil za

<sup>384</sup> Geslo, ponavadi v latinščini, ki spremlja simbolno podobo (Menaše, 1971, 570).

<sup>385</sup> Oboje naj bi bilo doumljivo na daljavo, brez nepotrebne »seciranja« (Bull, 1996, 767).

<sup>386</sup> Leonardo da Vinci, 2005, 14–21.

<sup>387</sup> Bull, 1996, 768.

<sup>388</sup> »Pridevnik *estetski* je seveda grškega izvora. Grki so uporabljali izraz *aisthesis* za poimenovanje čutnega vtisa.« Kasneje, v srednjem veku, je beseda dobila ekvivalent *sensatio*, vendar izraza *estetski* niso uporabljali »pri obravnavanju lepega, umetnosti in doživetij, ki so povezana z njimi« vse do 18. stoletja (Tatarkiewicz, 2000, 249–250).

<sup>389</sup> Glej tudi SSKJ, 1998, 206

<sup>390</sup> Da Vinci si je v priročnih zapiskih zapisoval vsa svoja izkustva in spoznanja ter svoje teorije iz posameznih raziskav (Mikuž, 2005, 420).

<sup>391</sup> O srednjeveških teorijah umetnosti piše Eco (2002, 92–104).

<sup>392</sup> Eco, 2002, 92–93.

izdelavo stvari<sup>393</sup> ter zmožnost izdelave nečesa s pomočjo praktičnega razumevanja. Srednjeveške teorije umetnosti so enako predvidevale znanje izdelave neke stvari na osnovi vnaprej znanih pravil; delo, s katerim dosežemo določen ciljni rezultat, in ne subjektivno izražanje prek materialne snovi. Zato so bile srednjeveške teorije umetnosti predvsem teorije izdelave, rokodelstva,<sup>394</sup> kar je po svoje (kot omenjeno zgoraj) poznala tudi renesansa.

### 1.6.2 Knjiga kot umetniško delo?

Kjer ni teksta, ni objekta raziskovanja in tudi ni mišljenja, kar pomeni, da moramo pri raziskovanju likovne umetnosti (tudi grafike in tiska) nujno upoštevati sočasne tekste (in miselne tokove).<sup>395</sup> Raziskovanje likovnih del torej pogojuje raziskovanje »misli o mislih, doživetja že doživetega, besede o besedah,« in tekstov o tekstih. Bahtin uporabi termin *implicitni tekst* v smislu »nujne navzočnosti jezika v vsakem ideološkem ustvarjanju«, saj humanistično mišljenje izvira iz misli tujih misli.<sup>396</sup> V tem primeru bi lahko vsaj za tiste umetnike, za katere vemo, da so delovali in sodelovali s humanisti 16. stoletja, nedvomno lahko iskali izvor njihovih ustvarjalnih idej v sočasnih humanističnih tendencah in filozofskih tekstih. Pa tudi pri drugih je nezanemarljivo dejstvo vpliv sočasne kulture bivanja, kajti beseda rodi besedo (in misel). Poleg tega so filozofske in religiozne tendence očitno vplivale na izbor vsebin likovnih del, kar je bilo že omenjeno.

Iskanje vplivov na umetniško ustvarjanje v filozofskih tekstih, ki so zaznamovali renesančno misel, bi zato gotovo bilo smiselno, a hkrati tudi tvegano početje, ker v resnici ne vemo, kako natančno so umetniki filozofske tekste poznali in brali.<sup>397</sup>

Zlasti v humanističnih krogih Italije so se nekateri nedvomno zanimali za filozofske spise ali tematike.<sup>398</sup> Težji so sklepi o filozofski izpovednosti del severnoevropskih umetnikov, do katerih so humanistične tendence prišle nekoliko pozneje. Ko pa so do njih le prišle, so bile že razdelane, razvite iz besedne forme v likovno podobo pod vplivom italijanskih humanističnih interpretacij, kar se najlepše vidi npr. pri francoski fontainbleaujski šoli.

Vendar, podobno kot lahko vpliva beseda, se tudi s podobami rojeva svet novih interpretacij in upodobitev in zato ne smemo pozabiti na številne osebne stike z italijansko kulturo, ki so jo na svojih potovanjih spoznali severnoevropski umetniki in jo potem širili v

---

<sup>393</sup> *Ars est recta ratio factibilium in ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (Eco, 2002, 92–93).

<sup>394</sup> Eco, 2002, 92–93.

<sup>395</sup> Bahtin, 1999, 285–308.

<sup>396</sup> Bahtin, 1999, 285–308.

<sup>397</sup> Primer (napačnih) interpretacij vpliva in povezave med sočasnimi literarnimi deli in filozofijo je npr. značilen za Descartesa (Kreft, 1996, posebej še 904–907).

<sup>398</sup> Glej npr. primer Vatikanskih Stanz, omenjen zgoraj.

domačem okolju.<sup>399</sup> Veliko vpliva so imeli tudi humanisti severnih dežel, ki so bili v stikih z Italijo<sup>400</sup> ali celo sami naročniki likovnih del.

Predmeti – umetnine pa nastajajo zaradi številnih razlogov. Ko je prizadevanje za izdelavo nečesa estetsko vrednega, nečesa lepega, glavni ali celo edini razlog za izdelavo, potem lahko tako delo poimenujemo *umetniško delo*. Po tradiciji vsaj zadnjih nekaj stoletij sta bila termina umetnost in umetniško delo rezervirana za tiste stvaritve, katerih estetska vrednost je bila posebej očitna ali pri katerih je bilo mogoče določiti in izbrati estetsko vrednost za poudarek v historične ali kulturne namene.<sup>401</sup>

V *Evropskem umetnostno zgodovinskem leksikonu* je L. Menaše uvrstil oblikovanje in krašenje rokodelskih izdelkov v geslo *Umetne obrti oz. uporabno umetnost*. Besedne zveze *umetniško delo* v leksikonu ni. Od knjižnega gradiva in elementov so posebej navedene knjižne platnice kot umetnoobratni izdelki.<sup>402</sup>

Skladno s pojmovanjem umetnosti in večšin v obravnavanem obdobju bi lahko sklepali, da sta knjižni tisk in grafika v renesansi najverjetneje spadala med rokodelske ali največ uporabne umetnosti (veščine). Vendar pa vemo, da so se v tem času z grafiko veliko ukvarjali tudi največji renesančni mojstri. Kot je navedel Vasari, je imel npr. Rafael pomočnike – bakrorezce, ki so zanj izdelovali grafične plošče, s katerimi je služil.<sup>403</sup> Zato bi morda bilo smiselno kot *umetniška dela* kategorizirati knjižni tisk ali vsaj ilustracije in knjižno okrasje ter posamične grafične liste, za katere vemo, da so jih izdelale osebe, ki so v obravnavanem obdobju nekaj veljale v svetu umetnosti in bile v družbi priznane kot *umetniki*.

Z upoštevanjem filozofskih tendenc v kontekstu evropske renesančne kulture lahko knjige opredelimo kot umetniška dela na osnovi dveh kompleksnih komponent. Prisotnost aristotelizma v renesančni kulturi nam je dandanes znana iz veliko izjemnih mojstrov, ki so nastale v tem času. Dobre ali nekoliko slabše kopije teh mojstrov najdemo v knjižnih ilustracijah ter v knjižnem okrasju (bordure, iniciale, okvirji) na naslovnih straneh ali drugje v knjigah. O tem je govoril že Vasari. Omenil je npr. tudi, da je Botticelli neko delo pripravil v risbi, in so jo nato lahko tiskali.<sup>404</sup>

Če bi s terminom *umetniško delo* označili vse tiske, za katere so predloge in oblikovanje naredili dobro znani umetniki, bi se oblikovala definicija, ki bi ločevala tudi med tistimi, ki so neke umetnine zasnovali, in med tistimi, ki so jih izdelali, torej med umetniki (ki so pripravili

---

<sup>399</sup> Glej npr. številne življenjepise (predvsem nemških) umetnikov v nadaljevanju.

<sup>400</sup> Glej dalje npr. Hans Holbein in Erazem Rotterdamski.

<sup>401</sup> Bredin, Santoro, 2000, 106.

<sup>402</sup> Menaše, 1971, 2191.

<sup>403</sup> Vasari, 1996, 82.

<sup>404</sup> Vasari, 1996, 535–541.

skico) in rokodelci – lesorezci in bakrorezci (ki so izdelali grafične plošče). Takšna delitev bi bila zato zelo priročna za grafične umetnosti, saj je veliko predlog nastalo v delavnicah znanih umetnikov, plošče za odtise pa so potem izdelali specializirani rokodelci.<sup>405</sup>

Ker pa sta bila snovalec predloge in rokodelca pogosto ista oseba, bi bilo to pojmovanje lahko tudi sporno. Takšna definicija umetniškega dela bi bila preozka tudi zato, ker ni vedno nujno, da predmet izraža individualen slog umetnika, da bi bil ta predmet opredeljen kot umetnina.<sup>406</sup>

Če je torej ilustracije in knjižno okrasje za neko knjigo pripravil, ali celo lastnoročno prenesel na ploščo, umetnik, ki je bil v takratni družbi znan in priznan, in/ali velja še danes za umetnika svojega časa, potem lahko takšno tiskano knjigo gotovo uvrstimo med umetniška dela. Prav tako lahko delo, ki vsebuje ilustracije in knjižno okrasje neznanega mojstra, uvrstimo v to kategorijo, če je v odtisih opaziti estetski presežek, ki kaže na umetniško vrednost del.<sup>407</sup> Ob tem pa tudi manj zahtevno oblikovana, ilustrirana in okrašena knjižna dela iz 16. stoletja danes veljajo za umetnostne dosežke, ker so, če nič drugega, pričevalci takratne kulture in estetike.

### *1.6.3 Knjižno oblikovanje kot odraz estetske dovršenosti ali tržnih zahtev*

Kontinuiteto upoštevanja pravil pri knjižnem oblikovanju in izdelavi tiskanih knjig je povzročil in hkrati zaznamoval vpliv rokopisne tradicije. Do 16. stoletja je bila knjiga, najprej rokopisna, nato tiskana, enkratno oblikovano umetniško delo,<sup>408</sup> kar je bilo v pregledanem gradivu mogoče opaziti tudi pozneje: na začetku 16. stoletja pri tiskanih knjigah in vsaj še do srede 17. stoletja pri rokopisih.<sup>409</sup> Prvi tiskarji (v času inkunabul) niso uporabljali inovativnih metod pri postavljanju vizualne podobe knjige. Ostali so pri načelih, kakršna so poznali pri edinem primerljivem objektu, rokopisni knjigi. To je bila le prva faza v evoluciji videza tiskane knjige. Podoba tiskane knjige se je v prvih stotih letih počasi spreminjala in okoli srede 16. stoletja več ali manj pridobila obliko, ki jo ima še danes.<sup>410</sup>

Enako kot je bilo v 16. stoletju pomembno slediti pravilom, ki določajo, kakšno delo je dobro in lepo, je bilo sledenje pravilom pri izdelavi (tiskane) knjige nujen pogoj za lep izdelek, ki bo vrednoten kot kakovosten ne glede na to, ali so pri nastanku (npr. ilustracij) sodelovali znani ali neznani umetniki. Šele z upoštevanjem vseh pravil so lahko dosegli eksaktne dosežke in

---

<sup>405</sup> Glej navedbe dalje pri posameznih umetnikih.

<sup>406</sup> Syson, 2001, 229–230.

<sup>407</sup> Odličen primer so npr. ilustracije Petrarkovega mojstra (NUK R 4396).

<sup>408</sup> Tiskane knjige so nastajale na podlagi rokopisnih predlog. Rokopisi so služili kot izvor teksta in kot likovna predloga za oblikovanje tiska (Dondi, 1998, 55).

<sup>409</sup> Pevec, 1998.

<sup>410</sup> Febvre, Martin, 2000, 78.

njihova dela so označili za odlična, lepa in elegantna,<sup>411</sup> kot je na več mestih v svojem tekstu poudaril tudi Vasari.<sup>412</sup> V tem pogledu bi lahko ocenili, da so bile vse tiskane knjige, ki so bile izdelane po zvestemu upoštevanju pravil za oblikovanje rokopisov, torej po pravilih rokopisne tradicije, v očeh renesančnega človeka predmet – umetnina.

Ker pa je tisk izviral iz stare tradicije knjižne produkcije (rokopisne), se je tiskarjem verjetno zdelo primerno in edino sprejemljivo, da so kopirali in posnemali bistvene forme rokopisov, saj je to bil edini primeren način reprezentacije pisane besede. Večina tiskarjev si je zato prizadevala posnemati knjižno formo v njeni »naravni obliki«. V tem pogledu so vse močno okrašene in ilustrirane knjige z »nepotrebnim tiskanim balastom« odraz aristotelske teorije. Njihova idejna zasnova je vzniknila v duhu estetskih principov aristotelizma<sup>413</sup> in njegovega vpliva na renesančne umetnike. A način, ki so mu umetniki sledili, je bil osnovan na temelju individualne odločitve umetnika, glede tega, kateri teksti so mu bili po mišljenju bližje. Morda je bil prav zato vpliv teksta na izražanje umetnika še toliko močnejši.<sup>414</sup>

Zato so tiskarji in/ali založniki pri izdelavi knjig velikokrat sledili zgledom in pravilom oblikovanja rokopisov, po katerih so lahko naredili knjigo, ki je po takratnih merilih veljala za lepo in kakovostno izdelano. Na temelju pregledanega gradiva, ki se je pri nas ohranilo, bi morda lahko govorili o prisotnosti rokopisne zasnove v knjižnem oblikovanju tiskane knjige v 16. stoletju, posebej še v nemškem prostoru. V italijanskih tiskih 16. stoletja je bil v pregledanem gradivu, razen v nekaterih bogatejših izdajah, opazen nekolikšen upad dekorativnih elementov, kar je bilo skladno s humanističnim renesančnim duhom in neoplatonističnim »zavračanjem« podob.<sup>415</sup>

Seveda so bile med tiski tudi velike razlike v kvaliteti. Zato bi bilo morda smiselno oblikovati posebne skupine, kategorije tiskov, ki so v 16. stoletju nastali. Vasari je v omenjenem delu dalje zapisal, da so bili tiski namenjeni tudi širši množici ljudi, in ne samo izbranim posameznikom, s čimer je sam nakazal na prvo delitev tiskov glede na njihovo kvaliteto že v času njihovega nastanka. Klasifikacija tiskov bi tako morala upoštevati različnost bralcev, ki jim je bil končni izdelek (tisk) namenjen.

Po oblikovanosti knjižnih del v 16. stoletju bi tako lahko identificirali dve različni delitvi tiskov: glede na njihov končni namen in glede na samo izvedbo. Tako so se tiski po izdelavi ločili na bolj razkošne ali skromnejše izdaje ter po namembnosti na knjige za laičnega ali učenega

---

<sup>411</sup> Bredin, Santoro, 2000, 106.

<sup>412</sup> Vasari, 1996, vol. 2.

<sup>413</sup> T. i. učenje iz narave.

<sup>414</sup> Bredin, Santoro, 2000, 100.

<sup>415</sup> Lahko so bili dekorativni elementi omejeni na naslovno stran in pomembnejše prve strani; ali pa je bilo posebno knjižno oblikovanje opuščeno.

bralca, kar je potrdila tudi analiza rezultatov raziskave, ki je bila izvedena za potrebe pričujoče disertacije.

Končni uporabniki – bralci so se v tem času, podobno kot danes, v grobem delili na vsaj pet večjih skupin. Glede na vsebino tekstov so se delili na učenjake in laike; glede na likovno zasnovu in zahtevnost tiska pa na kupce oz. bralce različnih denarnih zmožnosti.<sup>416</sup> Izsledki raziskave P. Simonitija kažejo strukturo študentov dunajske univerze, ki so prihajali iz slovenskih dežel. Med letoma 1518 in 1609 je bilo le 8 % študentov iz višjih socialnih razredov, 68% študentov je bilo iz srednjega razreda in kar 24 % jih je bilo iz nižjih socialnih klas, od katerih jih je bilo dve tretjini revnih.<sup>417</sup> Razdelitev po odstotkih sovпада s podatki iz raziskave v NUK in FSNM o oblikovanosti gradiva – kar na eni strani potrjuje domnevno hipotezo, da so bile knjige, oblikovane za širši krog bralcev, rezultat množične proizvodnje; na drugi pa kaže tudi na socialno strukturo bralne publike na Slovenskem v obravnavanem času, ki med drugim pojasni večjo zastopanost skromnejše oblikovanih tiskov.

Rezultati raziskave v NUK in FSNM so torej pokazali razlike med knjigami, ki so bile dražje oblikovane za »zahtevnejše« kupce, in knjigami, ki so bile namenjene vsesplošni uporabi, pa tudi manj »zahtevnim« kupcem.<sup>418</sup> Zahtevnejši kupci in naročniki so bili konec 15. in začetek 16. stoletja poleg cerkvenih dostojanstvenikov in samostanov ter plemičev morda tudi meščani(!), ki so iluminirane rokopise kupovali že prej, saj, kot poudarja N. Golob, »lastniki tako iluminiranih rokopisov niso več izključno samostani, cerkve in visoko plemstvo; knjižni okras si je lahko privoščil marsikdo iz zgolj spodobno premožnega meščanskega okolja.«<sup>419</sup>

M. Breznik sicer navaja, da se je v času po uveljavitvi tiska v primerjavi z rokopisnim obdobjem v Italiji dostopnost knjig za širši krog bralcev prej zmanjšala kot povečala(!),<sup>420</sup> vendar pričujoča raziskava v NUK in FSNM dokazuje ravno nasprotno – število ohranjenih knjig dokazuje široko uporabo. Tudi mnoge dublete kažejo na nabavo enakih naslovov (in izdaj), ki so

---

<sup>416</sup> Delitev samo na bogate in revne v kontekstu bralne kulture ni primerna, čeprav nekateri viri navajajo, da so se razlike med bogatimi in revnimi v 16. stoletju predvsem v Italiji menda nesorazmerno poglobile (Breznik, 2009, 35). Ob tem pa isti vir navaja tudi, da se je dostopnost kulturnih dobrin (npr. knjig) konec 15. stoletja kljub tehničnim možnostim reproduciranja zmanjšala, kar je utemeljeno z argumentom, da se je število domačih (manjših) knjižnic zmanjšalo v prid večjim knjižnicam (Breznik, 2009, 40). Slednje bi bila lahko kvečjemu posledica večje dostopnosti knjig, ki je privedla v kopičenje gradiva ter hkratno naraščanje števila posameznikov, ki so stremeli za bibliofilskim idealom, kot je že bilo omenjeno. Po tridentinskem koncilu pa je dostopnost do knjig verjetno upadla, zaradi protireformacije in cenzure, kar je mogoče opaziti tudi pri pregledanem gradivu.

<sup>417</sup> P. Simoniti navaja, da naj bi bili zastopani vsi sloji prebivalstva »od aristokracije prek srednjega sloja obrtnikov in trgovcev do pripadnikov mestne revščine in podložniške kmečke plast« (1979, 127). Tu ostaja odprto vprašanje o uporabi termina *revni*, saj, kot opozarja npr. F. Braudel, revni v Italiji v tem času niso imeli niti za golo preživetje (Breznik, 2009, 35). Glej tudi Braudel, F. *Le modèle italien*, Pariz, Flammarion, 1994, str. 59.

<sup>418</sup> Delitev je mogoče podati le za knjige iz zbirke NUK in FSNM.

<sup>419</sup> Golob, 2008, 172.

<sup>420</sup> Breznik, 2009, 39–40.

postali last različnih bralcev na slovenskih tleh. Veliko tiskov (več kot 50 %) <sup>421</sup> je bilo namenjenih manj zahtevnim kupcem. <sup>422</sup> Pomembno so k dostopnosti knjig pripomogle tudi prve že omenjene javne knjižnice.

Ne nazadnje potrjuje domnevo o razširjenosti branja tudi navedba P. Simonitija, <sup>423</sup> da je imelo meščanstvo v obravnavanem času vedno večjo gospodarsko in družbeno vlogo in je zato vedno bolj sililo v poklice, prej rezervirane za plemstvo. Meščanom so to omogočale številne šole, ki so se v prvi polovici 16. stoletja začele množiti. <sup>424</sup>

Tudi M. Ikeda navaja, da je bilo že za inkunabule značilno, da so tiskarji »zahtevnost« forme tiskane knjige prilagajali končnim uporabnikom. Ta je doživela različne izpeljave v isti izdaji že v tiskarski delavnici Johanna Fusta in Petra Schöfferja v letih od 1457 do 1462 (torej od samega začetka tiskarske produkcije). Primerjava treh izdaj iz njune tiskarske delavnice je namreč pokazala, da sta izdajatelja v okviru posamezne izdaje naročila in/ali izdelala v okviru lastne delavnice različne oblike knjižnega okrasja, glede na zahteve kupca, kar kaže na inovativno in strateško premišljeno delo, usmerjeno predvsem na ključni knjižni trg. <sup>425</sup> Knjige iz ene izdaje so bile dokončane ali s tiskanimi inicialami, za katere je predloge izrisal mojster Fustove delavnice; ali s tiskanimi inicialami in fleuronéjem, <sup>426</sup> ki kaže na sodelovanje knjižnega slikarja; ali z različnimi iluminiranimi inicialami (tiski prodani s praznimi inicialnimi polji); ali z iluminiranimi inicialami, ki so si med seboj podobne v več izvodih, kar kaže na skupno izdelavo že v tiskarski delavnici. <sup>427</sup>

Kadar so bile dekorativne inicijale natisnjene, kupci niso imeli možnosti, da bi svoj izvod okrasili po lastnem okusu in glede na svoja finančna sredstva. Nekateri bi si lahko želeli bogatejše okrasje, medtem ko bi lahko bili drugi zadovoljni tudi s cenejšim okrasjem, ki bi ga dodali sami. Eden od primerov je npr. izvod *Psaltra iz Mainz* (1457), <sup>428</sup> ki ga hranijo v Berlinu, <sup>429</sup> v katerem je iniciala B v incipitu psalterja odstranjena, čez njo pa je naslikana nova historizirana iniciala. Zgodnja spoznanja o raznovrstnosti zahtev knjižnega trga so Fusta in Schöfferja vodila v

---

<sup>421</sup> Odstotki grobe vsebinske razdelitve tekstov sovpadajo tudi s predpostavkami P. Simonitija, da je bila velika večina duhovščine neštudirana, izobrazena je bila le vrhnja plast v cerkveni hierarhiji. Ob tem pa so bili na prelomu 15. in 16. stoletja izučeni še zdravniki in juristi, slednji so predstavljali uradniški aparat (1979, 114).

<sup>422</sup> P. Simoniti navaja, da je bilo pripadnikov nižjih družbenih slojev iz mest in podeželja na slovenskem ozemlju največ (1979, 114).

<sup>423</sup> Simoniti, 1974, 114.

<sup>424</sup> Sklepano vsaj za Ljubljano (Simoniti, 1979, 114).

<sup>425</sup> Ikeda, 2009, 43–49.

<sup>426</sup> Golob, 2010, 239.

<sup>427</sup> Ikeda, 2009, 39–49.

<sup>428</sup> M36179 Psalterium cum canticis. Mainz: Peter Schöffler und Johann Fust, 14.VIII.1457. 2. H 13479. Bohatta: Lit.Bibl. 894. VB 1513. BSB-Ink P-820. ISTC ip01036000.

<sup>429</sup> *Psalterium cum canticis*. Mainz: Peter Schöffler in Johann Fust, 14.VIII.1457. Sig. 09101; M36179; VB Inc 1513 (bibliografska referenca dostopna na spletu prek SBB GW kataloga – Staatsbibliothek zu Berlin: <http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>).



inovativne rešitve pri nadaljnjem delu. Tako sta za Durandov *Rationale divinatorum officiorum* (1459) zagotovila tri različne možnosti: tiskane iniale, prazna inicialna mesta in iluminirane iniale, izdelane v tiskarski delavnici.<sup>430</sup>

Tisti tiski, ki so bili oblikovani za premožnejše kupce, so bili praviloma kvalitetnejše izdelani. Med temi so npr. znane slavnostne izdaje ob obletnicah, obiskih, slavjih, tudi smrtih, ki so bile še posebej lepe; ponavadi na velikem formatu, zato so bile zaradi količine porabljenega materiala tudi precej dražje.<sup>431</sup> Ilustracije in knjižni okras v njih so velikokrat izdelali dobro znani umetniki, zato so dovršene in umetniško prepričljive.<sup>432</sup>

Podobno, včasih tudi ekscesivno bogato, so bile ilustrirane in okrašene tudi številne Biblije, epistole, nekateri evangeliarji, pa tudi nekatere slavnostne izdaje klasičnih tekstov v 16. stoletju.<sup>433</sup> Predvsem tiste na večjih formatih so stavili po pravilih za oblikovanje rokopisnih knjižnih zrcal. Naslovna in pomembnejše uvodne strani ter začetke novih poglavij so poudarili z okrasnimi okvirji ali letvicami, polnimi mitoloških in svetopisemskih prizorov ter cvetlično-rastlinskih ornamentov, ki so spominjali na marginalne kartuše v številnih rokopisih (različnih vsebin).<sup>434</sup> V prostor besedila so vpletli številne iniale (tudi v štirih in več različnih velikostih), večje na začetkih odstavkov in manjše v sosledju. Kot pri rokopisih so tudi pri tiskih uporabljali napovedne črke (pri slednjih ponavadi male tiskane v velikosti besedila), ki so ponekod še vedno lepo vidne, ker je ostalo inicialno polje prazno.<sup>435</sup> Na marginah so dodali tiskane note in glose. Tekst besedila so razdelili na več delov ter poudarili lemme z večjimi (tudi velikimi tiskanimi) črkami ali drugačno tipografijo, saj so v 16. stoletju večinoma tiskali le v eni barvi (črni).<sup>436</sup> Številne predloge za okrasne prvine v njih so pripravili znani umetniki, tudi za nekatere protestantske izdaje.<sup>437</sup> Tako je npr. Dalmatinova Biblija iz ok. 1584 veljala za eno najbogatejše ilustriranih v svojem času.<sup>438</sup> Strukturirana zrcala in večje število ilustracij pa so ponavadi imele tudi bogatejše izdaje Biblij in drugih religiozних tekstov na manjših formatih.<sup>439</sup>

---

<sup>430</sup> Ikeda, 2009, 39–49.

<sup>431</sup> Značilnosti spominskih izdaj so: velik format ter vsebine, ki obravnavajo arhitekturo, opero, razne dogodke, lahko so tudi kot spominske pogrebne knjige. Najdemo jih povsod, ne samo v Italiji (Bland, 1958, 144).

<sup>432</sup> Glej npr. NUK 193; NUK 556; NUK 1391; FSNM 2410, K-b-9.

<sup>433</sup> Glej npr. NUK III 9681; NUK 10540; NUK R III 118335; NUK 10868; NUK 2993; NUK 1235 ; NUK 1220 – privesek 20858; ali FSNM 7086, B1-a-30; tudi *Biblije na Slovenskem* (1997, 102–130) in Jerele (2010, 37).

<sup>434</sup> Golob, 2006, 2010.

<sup>435</sup> Glej npr. NUK 1390.

<sup>436</sup> Nekatere izdaje so imele dele naslovnice ali samo napise na naslovni strani ter drugih začetnih straneh tiskane tudi v rdeči barvi, črni tisk so kasneje pogosto ročno kolorirali. Dvobarven tisk je bil pogost pri cirilskih tiskoh 16. stoletja. Glej dalje tudi popis inkunabul v *Inkunabule v Sloveniji* (Gspan, Badalič, 1957), kjer so navedbe o dvobarvnem tisku.

<sup>437</sup> Glej npr. NUK III 10302; NUK R 10051; itd.

<sup>438</sup> 222 lesoreznicnih ilustracij je za natis Dalmatinove Biblije posodil Sigmund Feyerabend (Golob, 1996, 47).

<sup>439</sup> Glej npr. NUK 10361.

Ob tem pa se je odprlo tudi novo vprašanje, povezano s sredstvi za doseg želenega cilja – tiskanja knjig. Da so posamezniki v renesansi postali tiskarji, so potrebovali precej manj začetnega kapitala, kot če so želeli postati zlatarji. In če so delali v manjšem obsegu, manjše izdaje, so potrebovali še manj denarja. Enako je veljajo tudi za izdaje, ki niso vsebovale ilustracij ali drugega okrasja – proizvodnja je bila cenejša ter predvsem hitrejša, saj je za izdelavo npr. enega bakroreza Marcantonio Raimondi porabil najmanj 17 dni, za jedkanico pa okoli 4 dni.<sup>440</sup> Natančne informacije o porabljenih sredstvih ali morebitnih ohranjenih zapisov o skupni vrednosti ene tiskarske delavnice sicer niso ohranjene. V inventarjih pariških tiskarskih delavnic so bile npr. v zgodnjih dvajsetih letih 16. stoletja zabeležene vrednosti tiskarskih preš za tisk s premičnimi črkami, ki so bile vredne od 9 do 20 liver; Plantin pa je v drugi polovici 16. stoletja za vsako prešo v svoji delavnici porabil od 50 do 60 nizozemskih (Karolus) guldnov.<sup>441</sup> V literaturi je mogoče najti še več navedb o posameznih cenah npr. nožev za izrezovanje plošč, papirju itd., a posploševanje in sklepanje iz različnih podatkov za tiskarske delavnice iz različnih delov Evrope, ki so bile ob tem še zelo različnih velikosti, bi bilo tvegano.

Vpogled v število mogočih odtisov z eno grafično ploščo (npr. bakrorezom) nam morda lahko da namig o prestižnosti izdaj z ilustracijami. V virih so navedene različne ocene, od 50 do 60, pa tudi do 200 zelo dobrih odtisov z enim bakrorezom, po nekaterih navedbah celo dodatnih 1200 uporabnih odtisov.<sup>442</sup> Cervantes v *Don Kibotu* npr. omenja, da je avtor (prevajalec) naročil 2000 izvodov svojega dela (tiskane knjige v celoti),<sup>443</sup> kar je bila ena večjih naklad v tistem času, saj so npr. drugo izdajo *Don Kibota* tiskali v nakladi 1750 izvodov, kar je bila višja naklada od povprečne.<sup>444</sup> Tudi za bakrorezne odtise je v nekaterih drugih dokumentih s sredine 16. stoletja zabeleženo, da so jih odtisnili 2000-krat: 1000 dobrih in dodatnih 1000 s ponovno gravuro in torej obnovitvijo plošče.

Albrecht Dürer pa je npr. za kardinala Albrechta Brandenburškega naredil dva bakrorezna portreta, prvega je odtisnil v 200 izvodih in drugega v 500 izvodih, katere mu je poslal skupaj s ploščami za nadaljnjo uporabo.<sup>445</sup> Vsi odtisi bakrorezne plošče pri tako velikih količinah vsekakor niso mogli biti najboljši, saj je bilo treba pred vsakim odtisom plošče dobro pripraviti. Poleg tega so se plošče pri tisku obrabile, zato je s kvantiteto odtisov padala njihova kvaliteta.<sup>446</sup> Kljub omejeni uporabi ene plošče, dolgotrajnim postopkom njene priprave ter dragocenosti plošč pa so tiskarji v svoje tiske dodajali ilustracije, čeprav v manjših količinah, saj so se zavedali, da je

---

<sup>440</sup> Landau, Parshall, 1996, 30.

<sup>441</sup> Landau, Parshall, 1996, 29.

<sup>442</sup> Landau, Parshall, 1996, 31.

<sup>443</sup> Ni navedeno, ali je bila ilustrirana in okrašena ali ne.

<sup>444</sup> Čeprav neka navedba iz *Don Kibota* priča o tem, da so tiskarji natisnili tudi 3000 izvodov (Chartier, 2008, 84–85).

<sup>445</sup> Landau, Parshall, 1996, 31.

<sup>446</sup> Landau, Parshall, 1996, 31.

kvaliteta njihovih izdaj pomemben vidik. Tudi imena slavnih umetnikov so veliko prispevala k prestižnosti posameznega tiska.<sup>447</sup>

Na drugi strani pa si veliko tiskarjev ni moglo privoščiti ne sodelovanja s slavnimi imeni renesanse ne grafičnih plošč, ki bi jih pripravil neznan rokodelec, zato so tiskali cenejše izdaje, brez ilustracij in okrasja; ali pa so uporabili stare plošče, ki so jih poceni kupili ali dobili od drugih mojstrov (tudi podedovali).<sup>448</sup> V 17. stoletju pa je interes za ilustrirano knjigo vse manjši prav zaradi finančnega vidika.<sup>449</sup>

Ob bogato dekoriranih in ilustriranih izdajah, ki so jih naročili in ponavadi finančno podprli mecenji in premožni posamezniki, so bili na drugi strani tiski množične proizvodnje 16. stoletja slabo izdelani, pogosto z nejasnimi črkami (tiskom) in preprostejšim oblikovanjem. Primarna funkcija knjige, ki naj bi služila predvsem branju, je bila postavljena na prvo mesto.

Tiskarje in založnike sta v vedno večjo proizvodnjo za čim nižje stroške silila tudi konkurenca in pohlep, vse več izdelkov so izdelovali po vedno manjši ceni, kar se je še posebej odražalo pri tisku neliterarnega in neknjižnega gradiva. Tiskanje čim večjih količin za čim manjšo ceno se je najprej uveljavilo v Italiji, od koder se je tako ravnanje hitro razširilo na sever. Termin *konkurenca* (it. *concorrenza*) je uporabljal že Vasari za florentinsko umetnost:

*Ko tiste večšine (umetnosti), ki izvirajo iz oblikovanja (dizajna) pridejo v konkurenco in njihovi rokodelci delajo v rivalstvu, brez dvoma dobri intelekti, z mnogo študija najdejo nove stvari vsak dan, da bi zadovoljili različne okuse ljudi; in nekateri, če govorimo o slikarstvu, delajo nenavadne slike in v njih prikazujejo težave njihovega dela, s sencami obelodanijo sijaj njihove nadarjenosti.*<sup>450</sup>

Konec 15. stoletja ter na začetku 16. stoletja so po nemških mestih (in tudi na Dunaju) podobno množično tiskali tako imenovani drobni tisk – torej letake in podobice, ki so jih kot relikvije prodajali romarjem.<sup>451</sup> Praksa se je kasneje nadaljevala s protestantskimi tiski že omenjene anti-cerkvene propagande. Tiskarske delavnice pa so že v času inkunabul vzporedno s knjižno produkcijo tiskale »številne plakate, letake, dekrete, edikte, razglase, molitve, koledarje; nekaj

---

<sup>447</sup> Landau, Parshall, 1996, 32.

<sup>448</sup> Landau in Parshall navajata nasprotno, da so tiskarji kljub dragocenosti ilustracij te naročali tudi pri znanih umetnikih, saj so dajali prednost eleganci in kvaliteti pred količino, kar pa je raziskava gradiva v NUK in FSNM ovrgla. Le redki tiskarji so si lahko privoščili tisk del z ilustracijami oz. so ilustracije znanih umetnikov večinoma dodajali le v dela, ki so jih naročili in plačali premožni naročniki; glej npr. NUK 193.

<sup>449</sup> Febvre, Martin, 2000, 99–103.

<sup>450</sup> Glej npr. razdelek o Andreasu del Castagnu ali Tommasu, poim. Giottino (Vasari, 1996). Za prijazno opombo o rabi termina *konkurenca* pri Vasariju v današnjem smislu uporabe termina se zahvaljujem L. Kreftu, ki je opozoril tudi na vzpostavljanje višjega nivoja kvalitete kot drugi vidik množične konkurence.

<sup>451</sup> Strehle, Kunz, 1998.

desetletij kasneje pa balade, opise vojaških bitk, slovesnosti, pogrebov in mračnih zgodb«, s čimer so zaslužili dovolj za preživetje.<sup>452</sup>

Podobno je navedel tudi R. Chartier, ki je na osnovi izjave prevajalca v *Don Kibotu* izvedel teorijo ekonomije pisanja za španski »zlati vek«:<sup>453</sup>

»Jaz ne tiskam svojih knjig zato, da bi šel o meni glas po svetu, ker sem že znan po svojih delih. Dobička hočem, kajti brez dobička dober glas ni vreden niti prebite pare.«<sup>454</sup>

Tiskarji so zato zahtevne in dolgotrajne postopke ter drage materiale kmalu zamenjali za preprostejše, hitreje postopke in cenovno dostopnejše materiale slabše kvalitete. Tako so lahko hitro proizvedli več za nižjo ceno, kar je povzročilo množičen razmah tiska in hkrati pritegnilo k nakupu tudi širše množice.<sup>455</sup> Pohlep tiskarjev je bil torej razlog za slabo proizvedene tiske. R. Chartier je tudi poudaril, da je bilo nasprotje med slavo in dobičkom v tem času v Španiji nekaj vsakdanjega, ter dodal, kot je zapisal tudi Cervantes na začetku drugega dela *Don Kibota*, da »knjige ne morejo prinesiti slave in denarja hkrati«. Večinoma so preživetje avtorjem del zagotavljali velikodušni mecen.<sup>456</sup>

Na pohlepne in nepošteno tiskarje namiguje tudi Cervantes v *Don Kibotu* in *Zglednih novelah*; ter kasneje še opat in škof Satriana in Campagne Juan Caramuel Lobkowitz v četrtem delu *Theologie moralis fundamentalis: Theologia praeterintentionalis*.<sup>457</sup> Tiskarji (vsaj španski) naj bi ponarejali računovodske knjige ter tiskali več izvodov, kot so jih avtorji knjig naročili, nato pa višek prodajali na lastno pest.<sup>458</sup>

Ob graji in zloglasnih namigih pa so na drugi strani nastale tudi hvalnice tiskarstvu, kot je bil letak Melchorja de Cabrera Nuñeza de Guzmána iz leta 1675, v katerem poskuša dokazati, da tisk ni bil le rokodelska dejavnost, ampak naj bi po njegovo spadal celo med svobodne umetnosti.<sup>459</sup> Cabrera je tiskarstvo naslovil kot »umetnost nad umetnostmi« in v letaku opisal, kako so celo kralji počastili tiskarske delavnice s svojimi obiski.<sup>460</sup>

---

<sup>452</sup> Orgel, 2002, 305.

<sup>453</sup> Obdobje od leta 1474, ko se je Ferdinand Aragonski poročil z Izabelo Kastilsko – do leta 1681 oz. do smrti španskega dramatika Pedra Calderóna de la Barce (Pregelj, 45, 2005).

<sup>454</sup> Chartier, 2008, 85.

<sup>455</sup> Landau, Parshall, 1994, 30–32.

<sup>456</sup> Cervantesova pokroviteljica sta bila neapeljski podkralj grof de Lemos in nadškof Toleda Bernard de Sandoval y Rojas (Chartier, 2008, 84–86).

<sup>457</sup> Tiskana v Lyonu leta 1664 (Chartier, 2008, 87).

<sup>458</sup> Chartier, 2008, 87–88.

<sup>459</sup> Letak z naslovom *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progressos, utilidad, nobleza y excelencias del Arte de la Imprenta* je bil tiskan v Madridu (Chartier, 2004, 2).

<sup>460</sup> Chartier, 2008, 102–103.

O množični proizvodnji v Italiji, ki kljub temu vsake toliko proizvede tudi nekaj lepega, pa v 16. stoletju piše že sam Vasari:

*In čeprav je mnogo plošč slabo izdelanih, ker je skopim tiskarjem bolj pomemben zaslužek kot čast, je pri nekaterih le opaziti nekaj dobrega.*<sup>461</sup>

#### 1.6.4 Knjiga kot celostna umetnina

Na sledi za definicijo teorije knjige kot umetniškega dela bi bilo treba upoštevati tudi status knjige kot stvaritve v njenem času nastanka. Moč simbolnega pomena knjige je bila v evropski kulturi prisotna skozi ves srednji vek, saj je bila izpričana skozi svetopisemska besedila. Na prehodu iz srednjega veka v renesanso je Dante pomen knjige navezal tudi na ljubezen,<sup>462</sup> Shakespeare pa jo je celo primerjal z življenjem. Zanj je bila knjiga (spominov) simbol človekove smrtnosti, kot shramba časa in oblika podobe smrti.<sup>463</sup>

V tem pogledu bi lahko tiskano knjigo 16. stoletja nedvomno označili za celostno umetnino, saj ji je, poleg združevanja različnih umetniških zvrsti (npr. literarno ustvarjanje in likovno izražanje, ob tem pa še bralčevo interpretacijo), kar je pogoj za opredelitev celostne umetnine s tehničnega vidika, uspelo v estetskem smislu postati univerzalno umetniško delo, s posebnim in vzvišenim statusom in pomenom za človeka, človeštvo in družbene spremembe.<sup>464</sup> Knjiga kot *umetnost* namreč združuje, hrani in obuja človeško družbeno-zgodovinsko eksistenco ter znova in znova v življenje obuja »skupno človečnost posameznikov«.<sup>465</sup>

Univerzalno poslanstvo knjige kot celostnega umetniškega dela se je, podobno kot se je kasneje Gesamtkunstwerk z Wilhelmom Richardom Wagnerjem (1813–1883), skozi stoletja ohanilo z družbeno-kulturno ideologijo, ki je knjigo povzdignilo v rituali predmet, neposredno vpleten v družbeno življenje ljudi.<sup>466</sup> In če je bila ilustrirana in bogato okrašena knjiga proizvedena po merilih za proizvodnjo po meri lepote sicer le rezultat rokodelskih veščin, je bila nasprotno njena druga, neilustrirana podoba neposredno pričujoč del življenja v 16. stoletju.<sup>467</sup>

---

<sup>461</sup> »And although many plates have been badly executed through the avarice of the printers, eager more for gain than for honour, yet in certain others, besides those that have been mentioned, there may be seen something of the good.« (Vasari, 1996, 93–94).

<sup>462</sup> Cummings, 1998, 664–65; glej tudi Dante: *Božanska komedija – Nebesa*.

<sup>463</sup> Cummings, 1998, 664–65; glej tudi Shakespeare: *Hamlet*.

<sup>464</sup> Kreft, 1994, 21.

<sup>465</sup> Kreft, 1994, 29.

<sup>466</sup> Kreft, 1994, 18–27.

<sup>467</sup> Kreft, 1994, 18–27.

Ritualni pomen knjige je v naši družbi v ospredje prišel šele v zadnjem času, ko knjiga v fizični obliki (kodeksa) nima več primarnega pomena, saj so jo do neke mere že nadomestile knjige v drugih pojavnih oblikah. Z »izgonom« knjige kot objekta in celostne umetnine v enem iz družbenih okvirov človekovega delovanja in zavedanja pa se vedno bolj zavedamo tudi njenega simbolnega pomena.

Skozi stoletja je bila knjiga torej simbol. Bila je več kot predmet, »poosebljala« je fizični spomin in bila zapis preteklih misli, saj je posredovala zgodovino bralcev in avtorjev. V bolj poetičnem smislu je knjiga vsebovala vso moč življenja, ker je, kot je zapisal John Milton leta 1644,<sup>468</sup> hranila najčistejši sežetek idej živega uma, kateremu so bile te ideje vrojene. Bila je življenje po življenju.<sup>469</sup>

### 1.6.5 *Asketski esteticizem tiskov 16. stoletja*

Koncept ilustrirane in okrašene knjige, tiskane v 16. stoletju, je nedvomno sodil v okvir »umetnosti«. Vprašanje, ki se pri tem odpira, pa je, ali so med »umetniška dela« v 16. stoletju sodile le ilustrirane in/ali okrašene tiskane knjige ali bi lahko to oznako uporabili tudi za neilustrirane in nedekorirane tiskane knjige?

Pri iskanju odgovora na zastavljeno vprašanje je treba upoštevati že omenjeno družbeno spremembo, da je bila »tiskarska revolucija hkrati tudi bralna revolucija, revolucija ne samo tehnologije, ampak tudi razširjanja informacij in njihovega sprejemanja. Inovacija so bili bralci, ne založniki, in faktor vpliva niso bile tiskarne, temveč publika.«<sup>470</sup> A revolucija oblikovne zasnove knjige, ki je bila vezana na njeno vsebino in bralno publiko, se je zgodila že mnogo prej. V stoletjih pred izumom tiska s pomičnimi črkami v Evropi je bil »okras za študijske knjige največkrat redek.«<sup>471</sup> Že v času pariške katedralne šole, torej rokopisne tradicije v drugi polovici 12. stoletja, se izoblikuje tip knjige za znanstveno delo.<sup>472</sup> Po izumu tiska se ta skupina bralcev razširi na humaniste, izobražene tiskarje, bibliofile in druge, ki jih je zanimalo zahtevnejše branje. Nekateri med njimi so izdaje kritično pregledovali in podajali popravke prevodov, pravopisnih in tipkarskih napak, s čimer so prispevali tudi k popolnejšim kasnejšim izdajam.<sup>473</sup>

Pri manj okrašenih znanstvenih in pravnih delih je bil glavni poudarek na vsebini teksta, ki je s čistim, nevsiljivim oblikovanjem stopila v ospredje. Novo knjižno oblikovanje se je

---

<sup>468</sup> Glej Milton, J., *Areopagitica*, 1644.

<sup>469</sup> Cummings, 1998, 63.

<sup>470</sup> Orgel, 2002, 282–283; tudi Le Goff, 2006, 216.

<sup>471</sup> Golob, 2008, 172.

<sup>472</sup> Golob, 2008, 174.

<sup>473</sup> Golob, 2011.

pokazalo kot povsem nova knjižna estetika, ki je temeljila na neoplatonizmu – *asketska estetika*. Knjižne strani so zasnovali celostno, zato iz njih izžareva skladnost izbranih knjižnih elementov s splošno kompozicijo zrcal knjižnih strani ter likovno usklajenostjo v formi namensko izdelanih in uporabljenih tipografij. Celostno oblikovanje se je torej odražalo v popolni lepoti čiste elegance, kar vsekakor kaže na visoko estetsko vrednost.

Takšne knjige, namenjene znanstvenemu delu, ki so jih oblikovali in natisnili v 16. stoletju, so bile večinoma neilustrirane,<sup>474</sup> tekst je bil sestavljen iz skrbno izdelanih humanističnih tiskarskih črk (tudi ležečih),<sup>475</sup> kar je dalo stranem poseben videz čistosti in urejenosti. Knjižni okras na naslovnih in drugih straneh so večinoma opustili, saj je bil »nepotreben«, tudi število inicial so omejili ali pa jih niti ni bilo. Posebno pozornost so namenili kompoziciji zrcal, ki so bila največkrat eno- ali dvostolpčna.<sup>476</sup>

Tiskane knjige, oblikovane v platonistično asketskem duhu, so ponavadi poleg znanstvenih tekstov (pogosto filozofske narave) in pravnih vsebin, vsebovale še teološke razprave in kontemplativne tekste. Ob času njihove izdaje so bila ta dela posebej dragocena, zahtevala so sodelovanje med različnimi učenjaki in humanisti, ki so zagotovili nespornost jezika in vsebine ter posedovanje originalnih rokopisnih tekstov, na osnovi katerih so lahko naredili prevode.<sup>477</sup> Tako zasnovana dela so bila cenjena predvsem zaradi pravilnosti in natančnosti vsebin in prevodov. Podobno so bili oblikovani tudi latinski pravni teksti, natisnjeni v drugi polovici 16. stoletja v Italiji (npr. Benetke, Rim) in Švici (večinoma Basel).<sup>478</sup>

Platon je govoril o umetnosti, ko se je nanašal na glasbo. Njegov pridevnik *mousikós* je označeval osebe, ki so kakorkoli vpletene v neke vrste glasbeno umetnost ali lirično poezijo. Pogosto je s tem terminom označeval prijatelja muz na splošno, ki je zamaknjen z literaturo in erudicijo. Če je termin uporabil v povezavi s predmeti, potem je zaznamoval njihovo eleganco.<sup>479</sup> Eleganca in lepota tiskov v 16. stoletju pa sta za tiskarje pomenili še mnogo več.<sup>480</sup> Predstavljali sta tisto, kar je nad lepoto, presežek, ki dvigne rokodelski izdelek nad preostale podobne izdelke in ga zaznamuje kot umetniško delo. Da je rokodelec naredil neko delo lepo, je zadoščalo, da je sledil pravilom (upodabljanja), ki so določala, kdaj je neko delo lepo. Tisto, kar je izdelek (in

<sup>474</sup> Izjema so bile pojasnjevalne ilustracije v npr. filozofskih in matematičnih delih; glej npr. NUK 681; NUK 642.

<sup>475</sup> Oblikovanje tipografij je že v tistem času izredno pomembno in cenjeno ter ocenjevano (Escolar, 1996, 269).

<sup>476</sup> Glej npr. NUK GS III 674; NUK 671; NUK 676; NUK 677; FSNM 6956, B-b–25.

<sup>477</sup> Npr. Aldo Manutius je z namenom dobrega sodelovanja ustanovil L'Accademia Aldina (Febvre, Martin, 1995, 178–192; Garin, 1982, 66); okrog Johanna Frobnia so se je prav tako zbirali intelektualci (Escolar, 1994, 283).

<sup>478</sup> V Baslu so v prvih dveh desetletjih in še v tretjem desetletju 16. stoletja, podobno kot v nemškem prostoru, nastajali okrašeni in včasih tudi ilustrirani pravni teksti v gotici s kadelnimi inicialami. Glej npr. NUK 17629; FSNM 7222, J-a-24; FSNM 348, c-C-20; Dalje glej tudi študijo rokopisnih kadelnih inicial N. Golob (2002, 152–183).

<sup>479</sup> Kocjančič, 2004, 1117.

<sup>480</sup> Erazem Rotterdamski je prav zaradi tega hvalil dela Aldusa Manutija (Escolar, 1996, 269). Navdušen je bil tudi nad Manutijevo tipografijo (Golob, 2011, 182).

rokodelca) dvignilo med umetnine (in umetnike), pa je bila *gracija* (milina), v umetnika vlita od Boga, kot pravi Vasari za da Vincija:

*In bila je gracija vlita v tisti (da Vincijev) razum od Boga, in moč izražanja v tako dostojanstveni (tudi vzvišeni) ubranosti z umom in spominom, ki sta mu služila, in vedel je tako dobro, kako izraziti njegove zamisli z risanjem, da je premagal s svojo obravnavo, in zavezal jezike s svojim umovanjem (tudi mišljenjem), vsako drzno duhovitost (tudi odrezavost).<sup>481</sup>*

H *graciji*, ki je dana od Boga in je izjemen dar narave, pa se je Vasari vrnil tudi pri Rafaelu, kjer je druge slikarje želel opozoriti na zapreke, ki jih čakajo:

*»... vsak človek bi moral biti zadovoljen z opravljanjem tistega dela, za katerega čuti naravno nagnjenje, in naj ne bi iskal, izven konkurence, tistega dela, za katerega ga narava ni usposobila; drugače bo njegovo delo jalovo, in velikokrat v njegovo sramoto in izgubo. Še več, kdaj je trud dovolj, naj ne bi nihče ciljaj na preveč truda (tudi nad-prižadavnost), samo z namenom preseči tiste, ki so po neki izjemni nadarjenosti od narave, ali po neki posebni *graciji* podarjeni od Boga, napravili ali še vedno izvajajo čudeže v (umetnosti).«<sup>482</sup>*

Vasari uporablja *gracijo* večinoma samostojno, kot značilnost, ki jo neko umetniško delo seva, mnogokrat v povezavi besednih zvez: z *dobro* ali *odlično gracijo*; *izveden v lepem in gracioznem načinu*; *zelo graciozno*; ipd.<sup>483</sup> Vasarijeva *gracioznost* naj bi gledalca (oz. bralca) dobesedno ganila, v njem nekaj premaknila. Že za stare Grke je bila *gracija* izvor luči in svetlobe (*lumen, lux*). »V prenesenem pomenu bi lahko rekli, da je čutom dostopno umetniško delo *lux*, torej nekaj neločljivega od snovi, medtem ko je njegova *gracija* pravzaprav *lumen*, torej nekaj nadčutnega, kar seva iz umetnine in nas gane.«<sup>484</sup>

*Gracija* pa je bila povezana tudi z v humanističnem duhu opevanim človekovim dostojanstvom,<sup>485</sup> saj je *gracija* »znak svobodnega telesnega gibanja, ki pritrjuje človekovemu dostojanstvu. Vendar je treba dostojanstvo razumeti kot intelektualno zmožnost, s katero se povzpne iz stanja telesnih potreb in nagonov do višin individualne in skupne svobode. *Gracija* je gibanje svobodnemu dostojanstvu našega bivanja naproti, in te kvalitativne sestavine se ne da skriti niti v najbolj mehaničnih kvantitativnih razlagah.«<sup>486</sup>

<sup>481</sup> Vasari, 1996; razdelek o Leonardu da Vinciju.

<sup>482</sup> Vasari, 1996, razdelek o Raffaellu. Krefť prav tako navaja Vasarija, ki dalje pravi, da se je mogoče vsega, kar sodi k lepoti naučiti, »le *gracije*, ki je krona stvaritve, se ne da – ostaja božji dar človeštvu« (2012a).

<sup>483</sup> Vasari, 1996.

<sup>484</sup> Dalje glej tudi Krefť, 2012a in b.

<sup>485</sup> Dalje glej Pico della Mirandola, 1997.

<sup>486</sup> Krefť, 2012a.



Asketski esteticizem se je v tiskih 16. stoletja kazal kot minimalizem in minimalistično zasnovano oblikovanje, ki je pri bralcih poleg ugodja v lepoti izvedenega dela vzbudilo (premaknilo) tudi globlje občutenje, zamaknjenost (večinoma iz naslova učenosti), povezano z razumevanjem bistva besedila, ter njegovo navezavo na podano zunanjo formo. Ta je poleg že omenjenih knjižnih elementov največkrat pogojevala tudi oblikovanje črk, nove zasnove tipografij (tudi za grško, hebrejsko in druge abecede).

*Minimalizem* je sicer kot termin nastal šele v šestdesetih letih 20. stoletja, v povezavi z izogibanjem prikazovanja figuralike ter odsotnostjo aluzij na antropomorfnost.<sup>487</sup> Prav slednje pa je veljalo tudi ta asketsko oblikovanje tiskov 16. stoletja, saj so se pri snovanju kompozicij zrcal izogibali ilustracijam in okrasnim elementom, ki so bili v tem času polni živih bitij – iz resničnega sveta, mitologije ali fantazije. Na splošno je bilo za minimalizem v vizualnih umetnostih značilno, da se je v njih zrcalil poseben sistem prepričanj, ki se je nanašal na funkcijo umetniških del ter njihov odnos do prostora (v kiparstvu) in gledalca,<sup>488</sup> podobno kot se je v asketskem knjižnem oblikovanju zrcalil renesančni (neo)platonistični koncept umetniškega dela.<sup>489</sup>

Nekatere vzore ter zametke asketskega knjižnega oblikovanja v italijanskih tiskih bi morda lahko iskali tudi v arhitekturni teoriji zgodnje renesanse, ki ji je novo obličje v umetnostnem izrazu v dal Filippo Brunelleschi (1377–1446). V nasprotju z gotsko netektonskim značajem stavbnih členov in dinamično, tudi kipečo rastjo njene arhitekture, ki jo med drugim srečamo v mnogih zasnovah zrcal ilustriranih in okrašenih tiskov, so bile osnove renesančne arhitekture kvadrat, matematičen metrum ter strogo tektonska forma.<sup>490</sup> Asketsko oblikovani tiski 16. stoletja, posebej tisti na večjih folio formatih, namreč spominjajo na tektonskost, statičnost in umirjeno ritmično razčlenjenost v enakomernem taktu, kakršno srečamo kasneje npr. pri pročelju *Palazzo della Cancelleriji* v Rimu.<sup>491</sup>

---

<sup>487</sup> Colpitt, 1998, 238; Perić Jezernik, 2009, 13–15.

<sup>488</sup> Colpitt, 1998, 238; Perić Jezernik, 2009, 13–15.

<sup>489</sup> Minimalistični tok arhitekture v formalnem smislu ni obstajal, vendar pa bi lahko nekatera dela arhitektov, ki so pri svojem oblikovanju iskali čistost in strogost, zasilno označili kot minimalistična. Tako v arhitekturi kot v oblikovanju je bil minimalizem povezan s funkcionalnostjo (Perić Jezernik, 2009, 29), kar je bil najverjetneje tudi eden od vidikov pri minimalističnem snovanju tiskanih knjižnih strani v 16. stoletju.

<sup>490</sup> Cankar, 1936, 36–43.

<sup>491</sup> Cankar, 1936, 155–157.

## 1.7 Knjižna grafika

### 1.7.1 Uvod v splošne značilnosti razvoja knjižne grafike

Če je na splošno za umetnost Evrope na pragu novega veka veljalo, da je bila opazna razlika v kvaliteti med 15. in 16. stoletjem,<sup>492</sup> slednje za tiskano knjižno proizvodnjo in z njo tudi za knjižno grafiko na splošno ni povsem veljalo. Grafična znanja in veščine, ki so se od začetkov razvoja evropskega tiska sredi 15. stoletja kopičile pri nekaterih umetnikih, so sicer dosegle vrhunec v delih iz začetka 16. stoletja, a njihova uporaba ni dosegla širšega kroga tiskarskih delavnic. Ponekod še do konca stoletja ne. Ponovno se je tiskarska umetnost dvignila šele z novimi baročnimi vzgibi, ki pa so se začeli »oblikovati že davno pred letom 1600«, zaradi česar se tudi ne da govoriti o 16. stoletju kot o »slogovni enoti«.<sup>493</sup>

Vseeno lahko v tiskanih knjigah 16. stoletja najdemo nekatere zakonitosti, ki so bile značilne za oblikovanje knjižnih strani<sup>494</sup> ter so njihovo formo določale glede na vsebine reprezentiranega teksta, enako pa so vplivale tudi na oblikovno zasnovu ilustracij in knjižnega okrasja. Te zakonitosti so se oblikovale skladno z družbenimi »nalogami« teksta kot takega, v njih pa se hkrati zrcali upodabljavača oblika knjige tistega časa.<sup>495</sup>

Tako je v prvi polovici 16. stoletja prevladoval renesančni slog oblikovanja knjižnega okrasja (tudi ilustracij), ki se je v italijanskih tiskih kazal predvsem kot prenos arhitekturnih, ornamentalnih ter drugih renesančnih likovnih motivov iz različnih umetnostnih tehnik v kompozicije predvsem lesoreznih pa tudi bakroreznih odtisov. V nemškem prostoru se je renesančni slog knjižnega okrasja na začetku 16. stoletja prepletal še z gotskimi vplivi, kasneje s protestantskimi tiski pa je zavzel obliko, ki se je v Italiji razvila v manieristično upodabljanje. Razlike so bile opazne predvsem v figuraliki, kompozicijskih zasnovah in uporabljenih grafičnih tehnikah. Očiten je bil prehod od lesoreza k bakrorezu in jedkanici, ki sta dopuščala finejšo izdelavo detajlov. Tehniki bakroreza in jedkanice sta bili potem značilni tudi za baročno grafiko, ko so obe tehniki že izpopolnili; knjižno okrasje in ilustracija pa sta postajala vse bolj dekorativno zasnovana in oblikovana.

Za drugo polovico 16. stoletja je bila za knjižni okras najznačilnejša naslovnica z arhitekturnim okrasnim okvirjem. Lesorez je počasi zamenjal bakrorez. Opazen pa je bil tudi prehod od motivike ikonografsko polnih okrasnih prvin (npr. pri okrasnih letvah, trakovih, obrobah, vinjetah in inicialah), ki so značilne za renesančne tiske, k okrasnim poljem s

---

<sup>492</sup> Wölfflin, 2009, 16.

<sup>493</sup> Wölfflin, 2009.

<sup>494</sup> Glede na čas in provenienco.

<sup>495</sup> O upodabljavači obliki nekega časa govori že Wölfflin v navezavi na Rafaela (2009, 15).

simetričnimi stiliziranimi ornamentami, ki spominjajo na okrasne pasove in ornamente na baročnih štukaturah.<sup>496</sup> Baročno oblikovanje knjižnih strani in okrasja je bilo v nekaterih italijanskih tiskih opazno že zgodaj na začetku druge polovice 16. stoletja, v zadnji tretjini stoletja pa tudi drugje po Evropi.<sup>497</sup> Prehod iz manierističnega v baročni slog se je pri italijanskih tiskih kazal v združevanju arhitekturne naslovnice<sup>498</sup> z manieristično figuraliko protagonistov in novo dekorativno izvedbo upodobitve na grafični plošči.<sup>499</sup> Prav tako so bile za tiske v baročnem slogu značilne (navadne in ležeče) humanistične tipografije, ki so bile v italijanskem prostoru prisotne že prej, v preostalih evropskih tiskarskih centrih (npr. Nemčije, Švice, Avstrije itd.) pa so v veliki meri nadomestile gotško oblikovane tipografije šele konec stoletja.<sup>500</sup> Baročni slog je prinesel tudi poenoteno rabo te tipografije pri delih različnih vsebin, formatov in provenienc.<sup>501</sup> S tem so zrcala prevzela podobo čistosti in urejenosti, ki je bila prej značilna predvsem za tiske znanstvenih, kontemplativnih in pravnih del.<sup>502</sup>

Lesorez in bakrorez sta bila kot grafični tehniki za tisk knjižnega okrasja in ilustracij v delih 16. stoletja bolj ali manj enakovredno uporabljena in se pojavljata skozi celotno stoletje (morda je bilo v prvi polovici več lesorezov in v drugi polovici več bakrorezov). Ob tem je treba poudariti, da se je lesorezna tehnika od prvih odtisov dalje razvijala vzporedno z napredkom bakroreza, zato je lahko dosegla visoke estetske vrednosti. Umetniki so namreč še pred začetkom 16. stoletja odkrili nove možnosti, ki jih dopušča les kot medij.<sup>503</sup>

Razmerje med ilustriranimi in neilustriranimi knjigami je bilo prav tako v veliki meri odvisno od proveniencije knjige ter vsebinsko-socialne vloge knjižnega dela. Tako je bil opazno višji odstotek ilustriranih tiskov iz germanskih dežel kot z italijanskega polotoka. Vendar oblikovna zasnova knjig ter vključevanje ilustracij in dekorativnih elementov nista bila odvisna samo od obdobja in kraja, kjer so tiski nastali. Pomemben dejavnik so predstavljale tudi tržne zahteve. Podobno, kot so ilustracije oblikovali po slogovnih merilih estetsko lepega v nekem obdobju in prostoru, je proizvodnja zahtevane kvantitete pustila odtis na ravni kvalitete. Medtem ko je razvoj grafike kot samostojne likovne veje napredoval,<sup>504</sup> je ostajala knjižna grafika v tem času razvita le do uporabnega nivoja – kot reprezentativno upodablajoča umetnost.

---

<sup>496</sup> Jaki, 1995, 108–109. Glej tudi npr. NUK R 19140; NUK R 19147.

<sup>497</sup> Vendar je bilo npr. za Beneške tiske značilno vztrajanje pri lesorezih (glej npr. NUK 957), medtem ko so druge grafične tehnike bolj značilne za druga italijanska mesta in v veliki meri tudi za francoske tiske – še posebej pariške (glej npr. NUK 10844).

<sup>498</sup> Glej npr. NUK 17832.

<sup>499</sup> Glej npr. NUK 10747; NUK 3259; NUK 442; NUK 494; glej tudi First, Mavrič Čeh, 2011.

<sup>500</sup> Glej npr. NUK 2367; NUK 21859–62; NUK R 1673.

<sup>501</sup> Glej npr. NUK 463; NUK 424; NUK 225; NUK 10870–2; NUK 9675; NUK 930 itd.

<sup>502</sup> Glej pogl. *Asketski estetičizem tiskov 16. stoletja*.

<sup>503</sup> Glej npr. lesoreze Albrechta Dürerja (Cerkovnik, 2010 in 2011); tudi FSNM 722, E-c-21; FSNM 7996, M-a-9 privezek; FSNM, Č1-a-23; tudi Jerele (2010).

<sup>504</sup> Hozo, 1988, 178.

Z zahtevami po večji proizvodnji je prišla tudi večja avtomatizacija v pripravljajalnih postopkih. Tako so npr. v zgodnjem 16. stoletju stavci, ki so stavliali za tisk tekstov, pri svojem delu še sedeli. V drugi polovici tega stoletja pa so stavci pri svojem delu že stali, kar se je nato obdržalo vse do 18. stoletja.<sup>505</sup> Mehanizacija, s katero so dosegli vedno večjo proizvodnjo, je pomenila učinkovito in hitro delo. Natančnost je bila manj upoštevana, še posebej kadar je utegnila zmotiti hitri ritem proizvodnega procesa. Ker je bila priprava novih ilustracij za posamezna knjižna dela precej zamudno delo – pred tiskom so se morali namreč dogovoriti z umetnikom, izbrati motive, slediti izdelavi risb oz. predlog ter pripravi plošč; so zamuden proces pogosto skrajšali z nabavo starih predlog ali celo samih plošč, dostopnih na tržišču, ali pa so te elemente opuščali. Velikokrat so isto sliko, posebej iniciale, uporabili v različnih kontekstih, celo v isti knjigi.<sup>506</sup>

V Italiji so se v prvi polovici 16. stoletja pojavili tudi že prvi odtisi *chiaroscuro*.<sup>507</sup> V drugi polovici 16. stoletja se je tehnika *chiaroscuro* pojavila tudi že v germanskem svetu, v njej npr. je ustvarjal Tobias Stimmer, ki uporablja tudi način imitacije tehnike grizaja (fr. *grisaille*) z gradiacijo barv. *Chiaroscuro* se je drugače večinoma uporabljal kot tehnika za izdelavo barvnih tiskov, saj so ponavadi uporabili vsaj dve barvi ali pa je bil odtis narejen na barvnem papirju.<sup>508</sup>

### 1.7.2 Grafične tehnike – lesorez, bakrorez, jedkanica in suba igla

Tiskarska tehnika se je razvila iz delovnih postopkov drugih umetnosti in obrti, kar je nedvomno zaznamovalo njen razvoj. Posebej je to očitno pri primerjavi tiskarskih postopkov med posameznimi evropskimi mesti. Firenze so npr. veljale za mesto zlatarjev in dragih kovin, bile so največji zlatarski center Italije.<sup>509</sup> Večina florentinskih bakrorezcev je bila prvotno po izobrazbi zlatarjev – Robetta, Pollaiuolo, Finiguerra in Baldini. In ker so bila za bakroreze potrebna enaka orodja in materiali, ki so jih uporabljali tudi v kovaštvu,<sup>510</sup> so prvi bakrorezni odtisi v Firencah nastali že zelo zgodaj – že pred izumom tiska s premičnimi črkami.<sup>511</sup>

Nasprotno so bili v Benetkah, Mantovi in Padovi z grafiko povezani predvsem tisti umetniki, ki so najprej delali kot slikarji – Mantegna, da Modena, Montagna, Mocetto in

---

<sup>505</sup> Febvre, Martin, 2000, 62.

<sup>506</sup> Kupovali so klišejske podobe, ki so vsaj v grobem ustrezale vsebini v tekstu. Glej npr. NUK 1218 (tudi NUK 1180).

<sup>507</sup> V zbirki v NUK ni bilo mogoče zaslediti tiska iz 16. stoletja, ki bi vseboval odtise *chiaroscuro*; vsebuje pa jih npr. antwerpenski tisk *Icones imperatorum Romanorum* iz leta 1645, avtorja Huberta Goltza (glej NUK 2877).

<sup>508</sup> Stolzenburg, 1996, 672–674.

<sup>509</sup> Landau, Parshall, 1994, 9.

<sup>510</sup> Landau, Parshall, 1994, 9.

<sup>511</sup> Prvi bakrorezni odtisi v tehniki niello se pojavijo v 14. stoletju. V prvi polovici 15. stoletja je več mojstrov z južnonemškega območja, ki so delali v bakrorezni tehniki, npr. za tisk igralnih kart (Hozo, 1988, 366).

Campagnolas.<sup>512</sup> Poleg tega so bile v Benetkah ustanovljene tudi prve samostojne lesorezne delavnice, ki so pogodbeno delovale za tiskarje in založnike ter umetnike – risarje in oblikovalce tiskarskih predlog. Iz lesa so izrezovali iniale in drugo okrasje ter upodobitve,<sup>513</sup> zato so mnogi beneški tiski z začetka 16. stoletja še vsebovali lesoreze.<sup>514</sup> Z vidika kakovosti množične proizvodnje pa je kvantiteta v Benetkah daleč preseгла kvaliteto, saj so se nekateri beneški tiskarji pri ilustracijah še konec 16. stoletja držali lesorezov.<sup>515</sup> Izjemnost nekaterih beneških tiskov se je kljub temu kazala v nekaterih oblikovanjih npr. naslovnih strani.<sup>516</sup> Enako je s primerjavo pariških in lyonskih tiskov, kjer slednji izrazito prednjačijo po številu, kar pa ne velja za njihovo estetsko vrednost.

Ilustracije in okrasje v knjigah 16. stoletja so nastale v tehnikah visokega in globokega tiska. Tehniki sta bili pomembni, ker sta vplivali na sam proizvodni proces knjige. Medtem ko so bili lesorezi in tipografije tehnike visokega tiska in so jih pri tisku lahko sestavili v skupen kalup ter nato tiskali ročno ali s pomočjo preše na vzvod (enako kot pri tisku teksta brez ilustracij),<sup>517</sup> so bili bakrorezi postopkovno zahtevnejši.



Slika 2: Prereza lesorezne (A) in bakrorezne plošče (B).

<sup>512</sup> Landau, Parshall, 1994, 9.

<sup>513</sup> Landau, Parshall, 1994, 9.

<sup>514</sup> Lesorezne so bile tudi ilustracije v anatomiji Andreasa Vesaliusa, ki so nastale v Benetkah; glej NUK 11295.

<sup>515</sup> Lesorez je ostal osnovni medij za izdelavo ilustracij v Benetkah še na začetku 17. stoletja (Bland, 1958, 144), čeprav so imeli nekateri tiski tudi visoko estetsko vrednost, posebej tisti, ki so nastajali v nekdanji tiskarski delavnici Aldusa Manutiusa, kjer so okrasne prvine tiskali iz bakrorezov oz. jedkanic (glej npr. NUK 890).

<sup>516</sup> Beneški trgovci so posebno pozornost namenjali signetom, ki so postali že prave naslovne ilustracije (Jerele, 2004).

<sup>517</sup> Stran v knjigi so dobili z enim samim odtisom. Na začetku razvoja tiska so tudi lesoreze večinoma tiskali na koncu postopka. Z napredkom tehnike pa so vsaj grafike visokega tiska tiskali skupaj s tekstom (Goldman, 1998, 138).

### 1.7.2.1 Visoki tisk<sup>518</sup>

Les je bil kot material za izdelavo plošč v uporabi že od 14. stoletja dalje,<sup>519</sup> prvi lesorezni odtisi na papirju pa so verjetno nastali proti koncu 14. stoletja.<sup>520</sup> Ker so lesorezi grafična tehnika visokega tiska, se je iz odtisa lesoreza poznala podoba, ki je bila v reliefu.<sup>521</sup> Za soliden odtis lesoreza so potrebovali enakomeren pritisk na podlago.<sup>522</sup>

Pred začetkom tiskanja ilustracij in okrasja v knjigah so morali tiskarji knjižne strani načrtovati. V tem oziru je bilo za tiskarja pomembno, ali je grafična tehnika ilustracij in okrasja lesorez ali bakrorez.<sup>523</sup> Pomembno je bilo tudi, da so se tiskar, umetnik in izrezovalec plošč jasno dogovorili o velikosti ilustracij in drugega okrasja, ki je moralo sovpadati z velikostjo prostora med tekstom odmerjenega v ta namen. Če se plošče niso ujemale s praznimi vnaprej določenimi polji, so jih (čeprav so bile lesorezne) morali tiskati posebej, včasih tudi na večjih listih, kot je bil sam format knjige,<sup>524</sup> kar bi se dalo sicer pripisati tudi drugačni tehniki izdelave (bakrorezu) ali želji po večjih in imenitnejših prikazih. Nemalokrat so ilustracije in okrasne prvine vseeno tiskali v prazna (npr. inicialna) polja, čeprav so bila predvidena polja premajhna. V teh primerih okrasni elementi niso bil poravnani s širino tekstovnega polja, ampak so se razprostirali tudi v margino.<sup>525</sup>

Kdaj so v procesu nastanka tiskane knjige dodajali v tiske ilustracije in dekoracijo, je bilo pogojeno tudi z drugimi sekundarnimi dejavniki, kot so želje kupcev. Poleg tega je tiskar lahko grafične plošče tiskal šele takrat, ko so bile pripravljene in jih je posedoval – včasih so namreč bile nared šele, ko je bil tekst že v tisku.<sup>526</sup> Kadar je katera od ilustraciji ali inicial v izdajah umanjala, se je to najverjetneje zgodilo, ker so katero od plošč pozabili odtisniti; ali je niso imeli; ali pa se je obrabila.<sup>527</sup> Iniciale so prišle na vrsto zadnje,<sup>528</sup> kar dokazuje tudi več primerov del, ki so do danes ostala s praznimi inicialnimi polji.

---

<sup>518</sup> Menaše, 1971, 770.

<sup>519</sup> Za prvi evropski lesorezni model za tisk na (najprej) blago velja *Potat iz Bourgne* iz leta 1375 (Gostiša, 1970, 1–2).

<sup>520</sup> Prve lesorezne odtise na papirju so naredili popotni menihi, podobarji in rokodelci na območju nemških dežel, Francije, Švice in Nizozemske (Gostiša, 1970, 1–2).

<sup>521</sup> Podobno se je relief poznal iz odtisa premičnih črk.

<sup>522</sup> Za prikaz izdelave lesoreza glej Rolf, 1984, 26–27.

<sup>523</sup> S proučitvijo zrcal posameznih strani in grafične tehnike je mogoče ugotoviti, ali so bile ilustracije in okrasje tiskane sočasno z besedilom, kasneje ali vnaprej. Čas tiskanja ilustracij in okrasja je bil odvisen od grafične tehnike. Zahtevnejše oblikovanje se je kazalo pri primerih, kjer je širina zrcal in ilustracij sovpadala (Landau, Parshall, 1994; Bowen, 2003). O lesorezu in bakrorezu je podrobneje pisal tudi Hind (1963).

<sup>524</sup> Hozo, 1988, 270–273. Za hkratni tisk ilustracij in teksta ter tisk večje upodobitve na drugačnem formatu, kot je knjiga, glej npr. NUK 10357–1.

<sup>525</sup> Glej npr. NUK 237.

<sup>526</sup> Hozo, 1988, 270–273.

<sup>527</sup> McKitterick (2006) navaja tudi možnost, da so ilustracije založili, kar je bolj malo verjetno zaradi njihove dragocenosti. Kadar je ostalo na mestu ilustracije prazno polje, to danes večinoma označujemo kot posebnost izvoda.

<sup>528</sup> McKitterick, 2006, 87–88.



Slika 3: Domnevno Dürerjeva ilustracija tiskanja.<sup>529</sup>



Slika 4: Naslovna ilustracija z upodobitvijo tiskanja s tiskarsko prešo za visoki tisk.<sup>530</sup>

Bakroreze so odtiskovali tudi kot tehniko visokega tiska.<sup>531</sup> Nasprotno z uveljavljeno prakso pri pripravi bakroreznih plošč barve niso vtirali v brazde na plošči, ampak so namazali preostali del, torej visoki del plošče. Dobili so podobo, ki je ostala »bela« na črni podlagi. Odtisi so imeli značilen učinek črne osnove, hkrati pa so bile na njih lahko vidne drobne finese, ki jih z lesorezom niso mogli doseči.<sup>532</sup>

#### 1.7.2.2 Globoki tisk<sup>533</sup>

Kot že rečeno, so v prvi polovici 15. stoletja nastali tudi že prvi odtisi bakrorezov, kasneje še jedkanic,<sup>534</sup> ki so bili v osnovi tehnika globokega tiska, torej se je poznal odtis iz brazd, v katere je bila utrta barva. Za odtis bakroreza kot tehnike globokega tiska so morali ploščo stisniti s pomočjo preše z valji, kar je povzročilo, da se je barva iztisnila iz brazd na plošči.<sup>535</sup> Bakroreza torej niso mogli odtisniti skupaj s črkami, ker je šlo za dva različna postopka. Zato so bili

<sup>529</sup> Glej NUK 7204 in opis v poglavju o Dürerju; tudi Hozo, 1988, 41.

<sup>530</sup> Glej NUK 907, v knjigi iz leta 1561

<sup>531</sup> Hozo, 1988, 67 in 74–75.

<sup>532</sup> V gradivu iz NUK in FSNM je prakso opaziti pri tisku inicial; glej npr. NUK 10864.

<sup>533</sup> Menaše, 1971, 771.

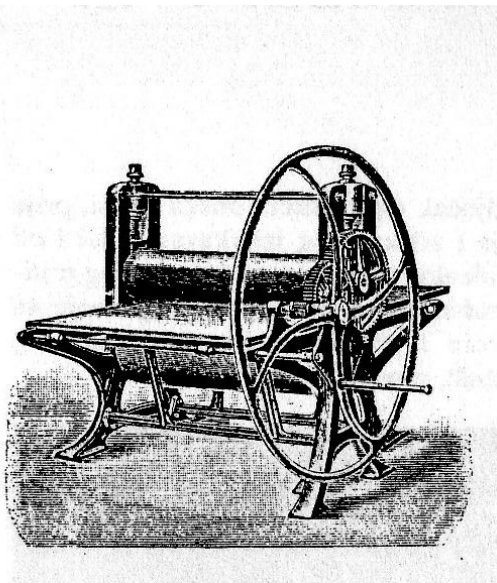
<sup>534</sup> Tehniko uvedejo ok. leta 1500 v Augsburgu (Landau, Parshall, 1994, 27).

<sup>535</sup> Za prikaz izdelave bakroreza glej Rolf, 1984, 28–29.

bakrorezi ponavadi odtisnjeni naknadno ali pa so jih tiskali posebej na ločenih listih, ki so jih kasneje uvezali v knjigo. Ilustracije ali drugo okrasje so zato pogosto dodajali potem, ko so že natisnili tekst.



*Slika 5: Tiskanje bakroreza v 17. stoletju (1642).*



*Slika 6: Tiskarska preša z valjem za globoki tisk iz 19. stoletja.<sup>536</sup>*

Pri tisku bakroreznih inicial je tisk potekal enako kot pri ilustracijah, v dveh ločenih postopkih, kar pomeni, da so morali vsako stran obravnavati vsaj dvakrat.

Uporaba bakroreza se je v knjižnem tisku v drugi polovici 16. stoletja okrepila. Skozi stoletje se je njegova prisotnost v tiskih namreč konstantno povečevala.<sup>537</sup> Vzrok za to je bil verjetno v tem, da so lahko z bakrorezi na podobah dosegli finejše in nežnejše učinke, kot jih je dopuščal lesorez. Bakrorezna tehnika je omogočala tudi lepšo izvedbo senčenja in ponazoritve različnih globin tonalitete z možnostjo gostejšega ali redkejšega šrafiranja in prečnega črtkanja – radiranja.<sup>538</sup>

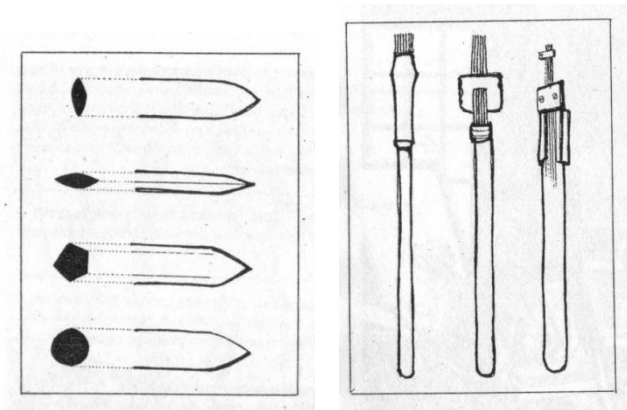
---

<sup>536</sup> Hozo, 1988, 270–273.

<sup>537</sup> Najprej je bil opazen porast oz. obrat v italijanskem okrasju, predvsem v naslovnih okvirjih v tiskih sredi 16. stoletja, nato ima bakrorez tudi vse večjo priljubljenost v nemško govorečih deželah in Franciji.

<sup>538</sup> Bland, 1958, 119. Za opis radiranja dalje glej Hozo (1988, 250–254); za prikaz izdelave radiranke glej tudi Ralf, 1984, 30–31.





Slika 7 in 8: Različne oblike igel in snopiči igel za radiranje gostih linearnih rastrrov.<sup>539</sup>

Od srede 16. stoletja (vse tja do 70. let tega stoletja) so med najboljše ilustracije evropske tiskarske produkcije sodila dela, ki so nastala v delavnicah Vergila Solisa in Josta Ammana, čeprav po kvaliteti in estetski vrednosti njuna dela niso dosegala kvalitete grafičnih del umetnikov iz prvih dvajsetih let 16. stoletja (Cranacha, Holbeina itd.),<sup>540</sup> saj so bila bolj dekorativne narave. Kljub temu so njuna dela pripomogla k razvoju detajlov v tiskanem miniaturnem upodabljanju. Oba sta tudi nadaljevala razvoj različnih grafičnih tehnik.<sup>541</sup>

Grafične tehnike sta ločila glede na namen uporabe in tipologijo dela. Medtem ko so bile nekatere njune upodobitve namenjene izključno knjižni ilustraciji, za kar sta uporabljala lesorez, sta ostala bakrorez in z njim tudi jedkanica še večinoma medija za samostojne grafične odtise. Njuno skupno delo *Iconographia Regum Francorum* iz leta 1576 pa zaznamuje svojevrsten mejnik, saj so v njej ilustracije pripravljene z jedkanico in tiskane na isti strani kot tekst.<sup>542</sup>

Dekorativen slog izvedbe grafične plošče je v drugi polovici stoletja močno zaznamoval de Leu, ki je tehniko radiranja najverjetneje spoznal v Antwerpnu.<sup>543</sup> Njegova mehka baročna grafika je postala stalnica francoskega knjižnega tiska, prežemala pa je tudi druga dela s konca stoletja ter se dalje razvila v začetnih letih 17. stoletja.<sup>544</sup>

Tehnike izdelave plošč globokega tiska za tiske v 16. stoletju so bile lahko mehanske ali kemične. Mehanske tehnike so bili že omenjeni bakrorezi, do zadnje petine 15. stoletja dalje pa se je (sicer le poredkoma samostojno) uporabljala tudi tehnika suhe igle.<sup>545</sup> Suha igla zaradi hitre

<sup>539</sup> Hozo, 1988, 251–252.

<sup>540</sup> Glej poglavje o stilističnem razvoju tiskov 16. stoletja.

<sup>541</sup> Bland, 1958, 153–514.

<sup>542</sup> Bland, 1958, 153–514.

<sup>543</sup> Dalje glej Mavrič Čeh, 2011, 40–43.

<sup>544</sup> Grivel, 1996, 257.

<sup>545</sup> Za mejnik tehnike suhe igle (angl. drypoint) velja leto 1480. Prve primere lahko najdemo pri Mojstru hišne knjige, ki je domnevno vplival tudi na Dürerja, ki je na začetku 16. stoletja naredil tri odtise v tej tehniki. Suho iglo je umetnik naredil s »praskanjem«  
površine plošče z ostro iglo, kar je dalo grafičnemu odtisu učinek in videz risbe, linije pa niso bile ostro začrtane, ampak so se značilno razlezle (Hozo, 1988, 397–401).

obrabe plošče ni dovoljevala večjih naklad tiskanja, zato je bila kot samostojna grafična tehnika neuporabna za tisk ilustracij in okrasja v knjigah. Veliko pa so jo uporabljali za korekture in likovne dopolnitve že izdelanih bakrorezov ali jedkanic, predvsem v zadnji tretjini 16. stoletja in dalje.<sup>546</sup>

Od kemijskih metod priprave plošč za globoki tisk so v 16. stoletju uporabljali predvsem bakropis (tudi bakroris) ali tako imenovano jedkanico,<sup>547</sup> ki so jo najprej izdelovali na železni plošči, kasneje pa na bakreni. Baker je omogočal tudi finejšo dodelavo z radiranjem, ki je bilo značilno za posamezne umetnike, provenience tiska ali šole.<sup>548</sup>

Jedkanica se je kot tehnika v prvi tretjini 16. stoletja razširila iz nemških dežel na Nizozemsko in v Italijo. Pod vplivom Francesca Mazzuola – Parmigianina (1503–1540) so tehniko spoznali v Italiji, njen likovni izraz v baročnem slogu (predvsem zaradi načina radiranja) pa je v drugi polovici 16. stoletja dobila pod vplivom sodobnikov Federiga Barroccia (ok. 1535–1612), ki je bil ena ključnih osebnosti v zgodnjem razvoju baročne umetnosti.<sup>549</sup> Poseben način baročnega radiranja v povezavi s kombiniranjem bakroreza in jedkanice je bil od druge polovice 16. stoletja predvsem znanilec novega baročnega sloga v knjižni grafiki, ki je zato dobila bolj dekorativni vtis.<sup>550</sup> Umetniki so posebno pozornost namenili dodelavi plastičnega oblikovanja, kar jim je uspelo z vzporednim in mrežastim radiranjem.<sup>551</sup>

Globoki tisk so veliko uporabljali za kartografsko gradivo, ki je bilo pogosto odtisnjeno na ločenih (tudi večjih zloženih) listih in kasneje uvezano v knjige. S tem so lahko dobili drobne linije za natančnejše zaznamovanje rek, rečnih izlivov, različnih površin kopnega in gorovja, cest, mest itd.<sup>552</sup> Lesorez je bil namreč za podobne prikaze preokoren, služil je lahko le za enostavnejše, bolj shematske zemljevide, ki niso vsebovali preveč podrobnosti.<sup>553</sup>

### 1.7.3 Ilustracije

Metoda multipliciranja slik s pomočjo lesorezov (in bakrorezov) se je razvila že pred »izumom« tiska s premičnimi črkami oz. pred industrijskim razvojem tiska v Evropi. Sprva so

---

<sup>546</sup> Za dopolnitev bakrorezov jo je uporabljal npr. Andreus Medolla (1500–1563), v kombinaciji z jedkanico pa npr. Jacques Callota (1592–1635) (Hozo, 1988, 401). Za opis tehnike in prikaz izvedbe suhe igle glej Ralf, 1984, 32.

<sup>547</sup> Prve jedkanice naj bi naredil Daniel Hopfer (ok. 1471–1536) na začetku 16. stoletja, ok. leta 1503 ali 1504, verjetno na področju severne Italije. Prva datirana jedkanica pa je nastala pri Ursu Grafu, ki je naredil tudi veliko ilustracij in knjižnega okrasja, in sicer leta 1513 (Hozo, 1988, 279–280).

<sup>548</sup> Prve odtise jedkanic iz bakrenih plošč naj bi nastale pri Augustinu Hirschvoglu, radirane v načinu *dunajske šole* (Hozo, 1988, 280).

<sup>549</sup> Hozo, 1988, 282.

<sup>550</sup> Glej tudi First, 2000; Mavrič Čeh, First, 2011.

<sup>551</sup> RE, 2003, 176.

<sup>552</sup> Glej npr. NUK 10734; NUK G 2347; NUK G 505.

<sup>553</sup> Glej npr. NUK 1379.

upodobitve predstavljale le sakralne podobe, igralne karte in strani v blokovnih knjigah, kasneje ob izumu premičnih črk pa mnogovrstne upodobitve dobijo svoje mesto v kompozicijah zrcal.<sup>554</sup>

Tisk blokovnih knjig (nem. *Blockbücher*) je bil najbolj razvit v Nemčiji, zato so se prve lesorezne ilustracije najprej pojavile v nemških tiskih. Za prvo ilustrirano knjigo (tiskano s premičnimi črkami) pa velja Biblija iz Augsburga s 55 lesorezi, ki je nastala leta 1470.<sup>555</sup> Nemški tiskarji so tehniko lesoreza razširili tudi po Evropi, zato imajo prve lesorezne ilustracije pridih nemškega (gotskega) sila. Lesorezne ilustracije v npr. prvih ilustriranih italijanskih in francoskih knjigah so sprva tudi pripravili še nemški umetniki – nekatere so izdelali ponovno za točno določeno izdajo, druge so prinesli s sabo ob preselitvi iz mesta v mesto.<sup>556</sup>

Čeprav je bil medsebojni vpliv med različnimi likovnimi slogi vseskozi prisoten, so se prve lokalne/regionalne šole v večjih tiskarskih centrih po Evropi pojavile že v prvih desetletjih po širitvi tiska. Mojstri ilustracije so slog oblikovanja predlog in grafičnih plošč ter motiviko prilagodili lokalnemu okusu publike (predvsem v Italiji in Franciji), zato je vsaka šola izoblikovala svoj izrazni način, velikokrat tudi pod vplivom iluminatorskih delavnic in slikarskih značilnosti neke regije. Vsako mesto, vsak tiskarski center je izoblikoval svoj slog, predloge in grafične plošče za ilustracije pa so tiskarji in založniki pogosto nabavljali tudi iz drugih mest.<sup>557</sup>

Poleg upodabljanja v lokalno »zaželenem« slogu so se ilustratorji specializirali tudi po tipih besedil in knjižnih vsebinah, ki so jih narekovale tržne zahteve. Tako so npr. v Firencah tiskali predvsem ilustrirane knjige za lokalno širšo publiko (popularne tiske), medtem ko so v Lyonu in Benetkah tiskali ilustrirane biblije in religiozne tekste za izvoz, v Parizu pa so tiskali vsega po malem.<sup>558</sup>

Ilustrirane izdaje, pomembnejše in tudi manj pomembne, so velik sloves širom Evrope doživele že v času svojega nastanka. Po izidu so jih zato veliko imitirali in kopirali. Takšni ponatisi so nato spet velikokrat nastali pod močnim lokalnim vplivom, nemalokrat pa so bili le slabe kopije originalov, npr. pariški ponatis Manutijeve *Hypnerotomachie Poliphili*.<sup>559</sup>

Zaradi medsebojnih vplivov, možnosti daljšega obdobja uporabe skic – predlog in grafičnih plošč ter velikokrat tudi različnih provenienc nastanka predlog in končnega tiska je proučevanje knjižnih ilustracij dokaj zapleteno. In čeprav gre pri ilustracijah bolj za uporabno umetnost in velikokrat za rokodelske izdelke, je bila knjižna ilustracija vseeno del večjega intelektualnega in družbenega gibanja, ki je vplivalo na umetniški izraz 16. in nadaljnjih stoletij.

---

<sup>554</sup> Febvre, Martin, 2000, 90–91.

<sup>555</sup> Gostiša, 1970, 13.

<sup>556</sup> Takšna ilustrirana dela so izšla v Italiji v Rimu, Neaplju in Benetkah. V Franciji, Belgiji in na Nizozemskem ter kasneje v Angliji in Španiji je tudi prisoten nemški vpliv, še posebej Kölnske šole (Febvre, Martin, 2000, 91).

<sup>557</sup> Glej npr. NUK 195, NUK 1141 in NUK 735.

<sup>558</sup> Febvre, Martin, 2000, 92–93.

<sup>559</sup> Febvre, Martin, 2000, 93.

V zgodnjih tiskih in v tiskih 16. stoletja so ilustracije služile dvema namenoma: okraševanju knjig in razlagi teksta (tako je še danes). Zadostiti so morale torej praktični in estetski potrebi po upodobitvi vsega, kar je renesančnega človeka neprestano spremljalo v besedi. Ilustracije in okrasje z upodobitvami ljudi, živali, rastlin, angelov in demonov so ta bitja v domišljiji bralca oživile. Prav tako si je bralec lažje predstavljal vse zgodovinske, legendarne, mitološke in takrat poznane osebnosti, ki so v tekstih nastopale. Tiskana knjižna ilustracija (najprej v inkunabulah in nato še vse vsaj do 17. stoletja) pa je morala zadostiti še dodatni potrebi – nadomestila naj bi iluminacije, ki so pred tem krasile rokopise (pa tudi nekatere inkunabule), kar pa je bila precej zahtevna naloga. Tiskarji in založniki so v ta namen posebno pozornost posvečali tiskanemu knjižnemu okrasju, ki naj bi posnemalo ročno iluminirana dela že od samega začetka razvoja tiska.<sup>560</sup> Pri oblikovanju ilustriranih in okrašenih knjižnih strani so se tiskarji zato naslanjali na rokopisno tradicijo, predvsem v smislu posnemanja tipskih značilnosti, ne toliko zaradi stremjenja k estetski dovršenosti.

Uporabljali so vse uveljavljene oblike knjižnega okrasja, ki jih je poznala srednjeveška rokopisna tradicija, saj so bili dekorativni elementi takrat normalen in naraven del knjige kot celote. Tako so bile bogatejše kot tudi preprostejše izdaje Biblij,<sup>561</sup> Novih testamentov, evangeliarjev itd., bogato okrašene, le da je bil umetniški izraz slednjih bistveno manj prepričljiv, grafične plošče za knjižni okras pa nenatančno izdelane, stare in močno obrabljene ali pa samo slabo, postrani in površno tiskane.<sup>562</sup> Dostikrat so kot predloge za ilustracije v cenejših izdajah služile ilustracije iz že izdanih bogato okrašenih tiskov. Predloge pa so nato na osnovi starejših izdaj pripravili lokalni, morda celo laični mojstri.<sup>563</sup>

S podobo obogateno besedilo (npr. v Biblijah 16. stoletja) je bilo v funkciji *besede v sliki* za lažje razumevanje tistih, ki branja niso bili najbolj vešč.<sup>564</sup> Ta didaktični in narativni vidik likovne umetnosti je nastal že z Gregorjem Velikim (540–604) in je potrjeval upravičenost likovne umetnosti »s strani najvišje cerkvene avtoritete,« kajti pred tem (med 2. in 5. stoletjem) je bil odnos cerkvenih očetov do podob praviloma zadržan ali odklonilen.<sup>565</sup>

Na drugi strani se je tradicija starokrščanskega odnosa do (ne)upravičenosti podob ohranila vse do renesanse in vsaj še v 16. stoletju v knjižnih delih kontemplativne in študijske narave. Likovna umetnost in z njo ilustracije so namreč ohranile svoj sloves nedopustnega vira

---

<sup>560</sup> Npr. francoski molitveniki, posebej horariji, so bili v drugi polovici 15. stoletja okrašeni s številnimi majhnimi lesorezi, da bi bili podobni rokopisom. Predloge za ilustracije v italijanskih in nemških tiskih pa so pripravljali znani umetniki (Febvre, Martin, 2000, 97–98).

<sup>561</sup> Tiskane na slabšem papirju in manjšem formatu.

<sup>562</sup> Glej npr. NUK 10343.

<sup>563</sup> Glej npr. NUK 10327; NUK R 18369.

<sup>564</sup> I.e. *laicorum literatura* (Eco, 2002, 54).

<sup>565</sup> Germ, 2011, 9–10.

zavajanja, malikovanja ter izraza poganske antike (predvsem za svete podobe), čeprav se je že v 4. in 5. ter kasneje v 6. stoletju oblikovalo nekaj bolj sproščenih pogledov na likovno umetnost, predvsem z vidika spoznavnega procesa.<sup>566</sup> Morda so bile prav zato nato v 16. stoletju ilustracije v omenjenih delih lahko prisotne le, če so služile višjim namenom razjasnitve, kajti »branje in kontemplacija naj ne bi bila prekinjena s podobami, ampak je bila njihova funkcija identificirati in razložiti ideje v tekstu«.<sup>567</sup>

V prvi polovici 16. stoletja so bile po Evropi najbolj priljubljene in razširjene majhne ilustracije – miniature,<sup>568</sup> še posebej v severnoevropskih predelih.<sup>569</sup> Priljubljenost miniatur so okrepili novi zbirateljski vzgibi množic, ki so zbirale podobice (v mapah ali knjigah), ter njihova dekorativna funkcija. Te miniaturne upodobitve so nastale tako v lesorezni kot v bakrorezni tehniki. Bile so tudi dovolj majhne, da so jih lahko odtisnili v knjigah manjšega formata (oktav ali manj).<sup>570</sup> Sočasno so nastajale tudi »tematske« izdaje, npr. medicinskih ali arhitekturnih del, ki so vsebovale razmeroma velike ilustracije.<sup>571</sup> V nasprotju s priljubljenimi miniaturami so bile slednje namenjene izbrani, po vsej verjetnosti premožnejši publiki. Podobno je najverjetneje veljalo za bogato ilustrirana dela z ilustracijami vseh velikosti.<sup>572</sup>

Velikosti ilustracij so se v razvile predvsem na osnovi vsebin knjižnih del. Skozi stoletje pa se je nato nadaljevala kontinuiteta uporabe različno velikih ilustracij za različne knjižne vsebine. Svetopisemske ilustracije so bile ponavadi manjše, če so bile odtisnjene med tekstom. Pri svetopisemskih delih so z večjimi upodobitvami večinoma okrasili le eno od začetnih strani ali (če je bila knjiga manjšega formata, npr. oktav) tudi vse začetke poglavij.<sup>573</sup> Če so bile ilustracije pred začetki posameznih poglavij, manjših ilustracij med tekstom praviloma ni bilo.<sup>574</sup>

Podobnih velikosti so bile tudi ilustracije v literarnih delih, kjer pa večjih *otvoritvenih* ilustracij na začetnih listih praviloma ni bilo.<sup>575</sup> Največjo raznovrstnost v velikosti ilustracij je bilo mogoče zaslediti v zgodovinskih delih in kozmografijah, v katera so dodajali celostranske, polstranske, manjše (tudi miniaturne) med tekstom, večje otvoritvene na začetkih poglavij ter še večje na zloženih uvezanih listih (ponavadi velike za dvojni format knjige).<sup>576</sup> Geografska dela in potopisi so večinoma vsebovali velike celostranske ilustracije in tudi večje, dvostranske ilustracije

---

<sup>566</sup> Germ, 2011, 9–20.

<sup>567</sup> Laube, 2004; tudi Febvre, Martin (2000, 91) in Pollard (1912), dostopno na spletu: <http://www.gutenberg.org/files/35494/35494-h/35494-h.htm>.

<sup>568</sup> Goddard, 1996, 501.

<sup>569</sup> Glej npr. NUK 13829.

<sup>570</sup> Goddard navaja velikost Dürerjevih bakrorezov za Pasijon ok. 117 x 75 mm (1996, 501).

<sup>571</sup> Glej npr. NUK 11295; NUK 1391; NUK 556.

<sup>572</sup> Glej npr. NUK 613; NUK 2367.

<sup>573</sup> Tudi *frontispis* (Germ, 2002, 109).

<sup>574</sup> Glej Spomeniško gradivo, B.2.2.

<sup>575</sup> Glej Spomeniško gradivo, B.2.3.

<sup>576</sup> Glej Spomeniško gradivo, B.2.4. in B.2.5.

ter zložene in uvezane prikaze.<sup>577</sup> Posebne pa so bile tudi ilustracije z upodobitvami (portreti), ki po naravi niso presegale velikosti srednje velikih ilustracij, vendar so jim tiskarji največkrat odmerili primerno velik prazen prostor na posamezni strani ter tekst umaknili od roba ilustracij.<sup>578</sup> Tudi ilustracije medicinskih in botaničnih del so imele navadno več praznega, paspartujskega prostora med prikazom in tekstom. Večinoma so bile polstranske ali celostranske, v knjigah večjega formata (npr. folij) pa so navadno zavzemale (dobro) tretjino višine strani.<sup>579</sup>

### 1.7.3.1 Likovne prvine knjižne grafike

Na splošno je bil za umetnost v 16. stoletju značilen linearni slog upodabljanja, pri katerem se oblika in telesnost ter svetloba in senca izražajo s črto (linijo), ki je lahko bila aktivna, medialna ali pasivna.<sup>580</sup> Prisotnost linij sama po sebi ne pomeni tudi linearnega značaja sloga, ta je nastal s poudarkom, z močjo linij, ki »prisilijo oko, da jim sledi«,<sup>581</sup> z aktivnostjo očesa.<sup>582</sup> Proces linearizacije je bil postopen in se je začel po letu 1450 (torej na začetku razvoja knjižnega tiska in grafike).<sup>583</sup> V knjižnih ilustracijah 16. stoletja je bila največkrat prisotna aktivna ali medialna linija. Proti koncu stoletja pa je začela dobivati novo podobo, nov smisel in vlogo in se je iz samostojne izrazne prvine razvila v skupek, »gmoto«, ki je delovala le kot podpora izraznemu polju. Takrat so se linije do določene stopnje izgubile v vtisu celote.<sup>584</sup>

Prikaz globine je bil v 16. stoletju kot »hotenje po ploskvi, ki podaja podobo v plasteh, vzporednih z robom prizora«.<sup>585</sup> Med enako pomembnimi figurami ni bilo prostorskega, diagonalnega zamika v globino, temveč so bile postavljene paralelno druga ob drugi, po »shemi strogega reliefa«,<sup>586</sup> kar je bilo mogoče opaziti tudi pri številnih avtorjih ilustracij, zajetih v raziskavi.<sup>587</sup> Pri nekaterih severnih mojstrih je bila povezanost ploskve v 16. stoletju nemirno raztrgana.<sup>588</sup> Kompozicije ilustracij so zato delovale bolj svobodno, saj je bilo plastenje v globino presekano.<sup>589</sup>

---

<sup>577</sup> Glej Spomeniško gradivo, B.2.5.

<sup>578</sup> Glej Spomeniško gradivo, B.2.8.

<sup>579</sup> Glej Spomeniško gradivo, B.2.6.

<sup>580</sup> Butina, 1995, 107–122.

<sup>581</sup> Wölfflin, 2009.

<sup>582</sup> Butina, 1995, 110.

<sup>583</sup> Wölfflin, 2009.

<sup>584</sup> Wölfflin, 2009, 5–48.

<sup>585</sup> Wölfflin, 2009, 79.

<sup>586</sup> Wölfflin, 2009, 95.

<sup>587</sup> Glej npr. NUK 1515; NUK 1032; NUK 1032 – privezek 1531; NUK 1244; NUK 2181; NUK 2047 ipd.

<sup>588</sup> Wölfflin, 2009, 99.

<sup>589</sup> Glej npr. NUK 10327; morda NUK II 2886; NUK 9673 in privezek; NUK 12950 ipd.

Podobno kot kompozicije so iz drugih likovnih umetnosti v tiskano ilustracijo in okrasje 16. in 17. stoletja prenesli tudi sklenjeno in odprto obliko upodabljanja oz. tektonsko in atektonsko upodabljanje. Pri prvi gre za »omejeno pojavnost, ki povsod kaže nazaj sama nase, tako kakor, obratno, slog odprte oblike povsod kaže prek sebe navzven in stremi k videzu neomejenosti.«<sup>590</sup> Skrajna zaprta oblika, sklenjena in omejena, je bila predvsem značilna za italijanska dela,<sup>591</sup> medtem ko se je germanska umetnost bolj prepuščala sproščenosti in neomejenosti.<sup>592</sup>

V kompozicijskih zasnovah tiskanih ilustracij v 16. stoletju sta imeli glavno vlogo vertikalna in horizontalna os. Figure so predvsem v italijanskih tiskih razporejali okrog osrednje osi, tako so dobili popolno ravnotežje dveh polovic podobe.<sup>593</sup> Za tiske germanske provenience so bile značilne bolj razgibane kompozicije (tudi zrcal).<sup>594</sup> Pri okrasnih prvinah so sledili centralni, vertikalni ali horizontalni simetričnosti.<sup>595</sup> Vsebina znotraj okvirja podobe je bila dalje razporejena tudi tako, da je dajala občutek, da sta okvir in podoba tu drug zaradi drugega. Linije robov in vogali pa so bili vzeti kot zavezujoč element podobe in so odzvanjali v njeni notranji kompoziciji.<sup>596</sup>

Kompozicijska zasnova upodobitve je bila zasnovana tudi skladno z vsebino upodobljenega dogodka. Pri tem so se ilustracije 16. stoletja močno razlikovale od ilustracij (in grafike na splošno) 17. stoletja. »Pojem enovite pripovedi je bil določen že v 16. stoletju, toda šele barok je občutil napetost trenutka in šele odtlej obstaja dramatična pripoved.« »Klasična pripoved 16. stoletja v primerjavi s kasnejšo umetnostjo še vedno vsebuje nekaj trajnega, usmerjenega bolj na tisto, kar ostaja, ali, rečeno bolje, še vedno računa s širokim časovnim izrezom, medtem ko se (v baroku) trenutek zoži in upodobitev resnično obseže le kratek vrhunec dogajanja.«<sup>597</sup>

Baročni pridih so nekatere tiskane ilustracije in okrasje dobili že na začetku druge polovice 16. stoletja.<sup>598</sup> Novo kompozicijsko-stilistično obdobje baroka, ki je v ospredje postavljalo predvsem ploskovno zasnovo z igro svetlobe in sence so nakazovala že Parmigianinova (1503 – 1540) dela. Kompozicija ni bila več simetrična in linearna, ampak sta bila osrednji objekt in centralno dogajanje pomaknjena v prostor. Forme so bile še vedno podane z

---

<sup>590</sup> Wölfflin, 2009, 121–122.

<sup>591</sup> Wölfflin, 2009, 141–142; glej npr. NUK 389; NUK 1244; NUK 1220 – privezek 20858; NUK 1235; FSNM 7214, Č1-a-18.

<sup>592</sup> Wölfflin, 2009, 141–142; glej npr. NUK Ti 14749 – privezek; NUK 13829; NUK 10755; NUK R 10051; NUK 10357/1, 2; FSNM 7221, E-c-21; ipd.

<sup>593</sup> Glej npr. NUK 1220 – privezek 20858; NUK 17629; NUK 7204 ipd.

<sup>594</sup> Glej npr. NUK Ti 14744; NUK 193; FSNM 51, A–f-12. ipd.

<sup>595</sup> Glej Tipologijo inicial in podrejenih okrasnih prvin, posebej še A.1.1.1.

<sup>596</sup> Wölfflin, 2009, 123; Tipologijo inicial in podrejenih okrasnih prvin, posebej še B.1.2. in B.2.4.

<sup>597</sup> Wölfflin, 2009, 167–168.

<sup>598</sup> Glej npr. NUK 302; NUK 10747; NUK G 1156 ipd.

linijo, ki pa so z lastnim množtvom izgubile na pomenu.<sup>599</sup> Najizraziteje je bil baročni pridih opazen v tiskanih delih flamskih in francoskih umetnikov s konca 16. stoletja.<sup>600</sup>

#### 1.7.4 Knjižno okrasje

##### 1.7.4.1 Okrasni okvirji in okrasni trakovi

Okrasni okvirji in trakovi (včasih sestavljeni v okrasni okvir) so se ponavadi pojavljali na naslovni strani in prvih uvodnih straneh v knjigah. Na naslovni strani so se začeli uveljavljati z začetkom 16. stoletja. Pred tem so bile znane oblike ročno izvedenih iluminacij na naslovnih straneh. Prva s tiskanimi bordurami okrašena stran se je najverjetneje pojavila v beneški iluminatorski delavnici Mojstra Putti, kot pomoč pri zasnovi vzorcev za iluminacije.<sup>601</sup>

Prej morda osamljenim vinjetam in signetom so se pridružili dekorativni okvirji. Redko so z letvicami uokvirili vse strani teksta ali vse ilustracije oz. podobno gradivo.<sup>602</sup> Lesorezni ali bakrorezni, za večji format, kvart ali oktav, sestavljeni iz ikonografskih motivov na arhitekturni osnovi ali samo kot skupek povezane renesančne ornamentike (npr. rogovi izobilja, poti, groteskne maske, živali itd.), pa so bili do konca stoletja stalnica v tiskanih knjigah. V prvih desetletjih so bili bolj značilni za italijanske tiske, kasneje bolj za tiske severne renesanse.<sup>603</sup> Pogosto so v okrasne trakove vpletali tudi žanrske in sakralne motive, ter antične zgodbe v kompozicijah frizov.<sup>604</sup>

Okvirji in trakovi (bordure) so bili lahko oblikovani kot črna osnova (okvir) z belim okrasjem, npr. tipa *bianchi girari*,<sup>605</sup> ali obratno kot uokvirjen prazen prostor s črnim okrasjem, npr. vitičnimi prepleti. V prvih desetletjih stoletja so bili večinoma lesorezni.<sup>606</sup> Kasneje skozi stoletje so okvir opustili ter vzorec okrasja oblikovali prosto v rob margine. Vedno več je bilo tudi bakrorezov in jedkanic, kar je omogočilo oblikovanje ozadij s sivinami.<sup>607</sup>

Ornamentika je dobila tudi značilen arhitekturni značaj, ki je bil kasneje prisoten skozi ves barok. Upodobitve so delovale izredno plastično, v njih pa so se zrcalile kompozicije in ornamentika sočasnih fasadnih okrasov. Iz preprostih sestavljenih in trakastih okvirjev so nastale

---

<sup>599</sup> RE, 2003, 182.

<sup>600</sup> Glej npr. NUK 816; NUK 9675; NUK 21238; NUK 855; ipd.

<sup>601</sup> Armstrong, 1981; Smith, 2000, 127–130; glej tudi Hind, 1963.

<sup>602</sup> Večinoma v tiskih nemških provenienc; glej npr. NUK 1219; NUK 1161; NUK R1673; NUK 825 – privezek 6909 ipd.

<sup>603</sup> Smith, 2000; glej npr. NUK 1619; NUK 10534; NUK 10345; FSNM 51, A-f-12 ipd.

<sup>604</sup> Glej Tipologijo podrejenih okrasnih prvin, A.2.3.–A.2.5.

<sup>605</sup> Armstrong, 2004, 40.

<sup>606</sup> Glej npr. NUK 1722; NUK 958; NUK 961 ipd.

<sup>607</sup> Glej npr. NUK 3259.



prave palladijske arhitekturne naslovnice, s timpanoni, ki se opirajo na enojne ali dvojne pilastre. Okrasje je vključevalo figuralne konzole, ki so podpirale mistične »vhode v knjigo«, edikule, niše in medaljone ter atike s figurami in čela v obliki medaljonov.<sup>608</sup> Vse to so dopolnjevale girlande, školjčni motivi, rogovi izobilja in podobna ornamentika na prosti podlagi ali v črno-belem kontrastu, ki je dajalo vtis, kot da so slonokoščene reliefe prenesli v tiske.<sup>609</sup>

Pri arhitekturnih okvirjih je bila opazna tudi precejšnja razlika med renesančnimi in tistimi, ki so nastajali že v baročnem slogu, saj »barok rad skriva pravila, rahlja okvirje in členitve, vpeljuje disonanco in posega v okrasje tja do vtisa naključnosti«, medtem ko je »renesansa delala z neprekinjenimi razmerji, tako da se je isto sorazmerje ponovilo v različnih obsegih«.<sup>610</sup>

S koncem 16. stoletja je bil podobno kot pri ilustracijah tudi pri zasnovi naslovnih okrasnih okvirjev opazen prehod na mehkejšo likovno zasnovo, ki jo je dopuščal bakrorez. Obdelava grafične plošče je bila bolj podrejena slikovitemu načinu. Poudarjali so ploskev pred linijo, čeprav je bila moč linije še vedno prisotna. Linije pa so postale tanke in elegantne.

Ker je bilo nemogoče odtisniti bakrorez skupaj s težkimi svinčenimi ali celo lesenimi črkami teksta za naslov, impresum in ostale informacije na naslovni strani (podobno kot pri ilustracijah v tekstu), so v začetni fazi tiskali vsako posebej (bakrorezno okrasje ter besedilo). V nekaterih primerih pa se je tudi že v 16. stoletju pojavila naslovnica, ki jo je umetnik zasnoval od začetka do konca – pripravil ni le dekorativnega okvirja, ampak je na grafično ploščo dodal tudi tekst na naslovni strani.<sup>611</sup> Tak tekst je bil zato lahko vkomponiran v draperijo ali kako drugače povezan z okrasjem okvirja.<sup>612</sup>

V drugi polovici 16. stoletja so se, v povezavi z baročnim slogom knjižnega oblikovanja, začeli uporabljati sestavljeni okrasni okvirji, ki so nato prevladali kasneje v 17. stoletju.<sup>613</sup> Zanje je bil značilen abstrakten enakomeren stiliziran verižni ornament v najrazličnejših pojavnih oblikah. Spominjal je na drobne vitične preplete ali čipke ter v svoji izvedbi morda nekoliko na dekorativne pasove baročnih štukatur.<sup>614</sup> V skupen okvir so jih sestavili iz manjših enakih koščkov, velikih ca. 0,5 do 1,0 cm, podobno kot so stavili črke za tisk besedila. Zaslediti jih je bilo mogoče po vsej Evropi.<sup>615</sup>

---

<sup>608</sup> Tafuri, 1992; glej Spomeniško gradivo, posebej B.1.3.5.

<sup>609</sup> Racinet, Dupont-Auberville, 2008, 280; glej npr. NUK 556; NUK 195; NUK 1149.

<sup>610</sup> Jaki Mozetič, 1995, 16–18.

<sup>611</sup> Praksa priprave celotne naslovne strani (tekst in okvir) je bila predvsem značilna za barok in se je uveljavila v prvi polovici 17. stoletja (Febvre, Martin, 2000, 83–86); glej npr. NUK G 1156.

<sup>612</sup> Naslovne strani, ki jih je pripravil Peter Paul Rubens (1577–1640) za Moretusa, so bile oblikovane v celoti, napise iz naslovne strani je dodal bakrorezu (Febvre, Martin, 2000, 86); glej npr. NUK 10747.

<sup>613</sup> Glej npr. Hollstein, vol. XXVI, 229.

<sup>614</sup> Jaki Mozetič, 1995, 16–18.

<sup>615</sup> Glej Spomeniško gradivo B.1.1.

#### 1.7.4.2 Iniciale

Iniciale so bile stalen in skoraj nepogrešljiv strukturni element tiskov od začetka do konca 16. stoletja, ne glede na provenienco tiska, vsebino dela ali njeno družbeno-kulturno funkcijo.<sup>616</sup> Večinoma niso umanjale niti v asketsko oblikovanih tiskih, saj so dodali vsaj eno ali dve na začetnih listih, kot uvodni poudarek.

Bile so najrazličnejših velikosti: od najmanjših, preprostih, ponavadi tudi pečatnih, ki so bile velike od 1,0 – 1,5 cm; do večjih, velikih do ok. 10 cm (kadelne). Inicialno polje je bilo zaradi tehničnih omejitev odmerjeno na (ponavadi) kvadraten prostor. Nitastih in vitičnih izrastkov ali šopov fleuronneja, ki so bili značilni za rokopise in so se razraščali iz osnovnega inicialnega polja ter segali v margine,<sup>617</sup> pa pri tiskih ni bilo. Prav tako so opustili incipitne strani z bogatimi, velikokrat celostranskimi okrasi.

Inicialna telesa in inicialna polja so večinoma sestavili in zapolnili z vsebinami, motiviko in ornamentiko v duhu s sočasnimi likovnimi slogi. Najpogosteje so uporabljali rimske kapitale, fasetirane iniciale in klesarske iniciale (morda tudi iniciale kandelaberskega tipa in koreninaste iniciale) s stilizirani rastlinski vzorci, listnimi in vitičnimi motivi, s podobami, grotesknimi motivi, mitološkimi in svetopisemskimi motivi ter žanrskimi in živalskimi motivi. V cerkvenoslovanskih tiskih so bile pogoste iniciale cirilskih črk z bizantinsko in starokrščansko motiviko.<sup>618</sup>

Tudi pri nekaterih drugih značilnostih tiskanih inicial 16. stoletja je bilo opaziti naslon na rokopisne predloge. Čeprav rubrike in iniciale niso bile več izpisane v rdeči tinti, so lahko poudarjale posamezna poglavja, kar so večinoma dosegli z velikostjo inicial. »To so preproste lombarde. Široke in potlačene iniciale z debelimi trebuhi.« Kadelne iniciale, ki so se uveljavile pred letom 1400, pa so v Nemčiji uporabljali skozi vsa stoletja in še vse do konca druge svetovne vojne, saj so imele »v tiskih pomembno estetsko vlogo«.<sup>619</sup>

V posameznem tisku je lahko tiskar uporabil iniciale oblikovane v različnih serijah, kar se je pogosto tudi pripetilo, še posebej za oznake različnih nivojev teksta oz. za različne »vrednosti« inicial; npr. tiste, ki so bile vodilne, napovedne na začetkih poglavij ali delov knjig, so bile (navadno) iz ene serije, manjše v tekstu pa iz drugih serij. Vendar ne moremo z gotovostjo trditi, da so bile (vedno) uporabljene iniciale iz različnih serij, če je bila zabeležena vsebina in motivika inicial znotraj enega dela raznovrstna. Mnogokrat so namreč umetniki v isti seriji zasnovali

---

<sup>616</sup> Pri tem so mišljeni predvsem tipi učnega gradiva, protestantska literatura, do neke mere tudi teološki traktati, pravna in filozofska dela.

<sup>617</sup> Golob, 2006.

<sup>618</sup> Glej Tipologijo inicial in podrejenih okrasnih prvin A.1.

<sup>619</sup> Kadelna iniciala je bila »zapisana s široko prirezanim peresom, kar ji je dalo skorajda arhitektonsko strukturo« (Golob, 2008, 172); glej Tipologijo inicial in podrejenih okrasnih prvin A.1.4.

različno izpolnjena inicialna polja. Znotraj ene abecede so lahko npr. porabili cvetlične, žanrske, mitološke ali celo živalske motive, kar je bilo še najbolj opazno pri Hansu Holbeinu ml.<sup>620</sup>

Pri baročnih zasnovah knjižnega okrasja iniciiale niso spremenile svoje forme, tudi ne pri tiskih, ki so imeli ostalo okrasje izvedeno npr. iz sestavljenih verižnih ornamentov.<sup>621</sup> Povezavo med oblikovanjem inicial in ostalim knjižnim okrasjem je bilo mogoče zaslediti le v nekaterih primerih iz prvih dvajsetih let 16. stoletja, ki so nastali v Italiji ali nato morda še nekoliko kasneje v Baslu.<sup>622</sup>

Ker je bilo zaporedje tiskanja pogojeno z grafičnimi tehnikami, je bila v 16. stoletju večina inicial še lesoreznih, da so jih lahko tiskali skupaj s tekstom. Posebej so na koncu dodajali le pečatne iniciiale.

#### *1.7.4.3 Vinjete in ornamentalni zaključki*

Druge okrasne prvine so bile ponavadi oblikovane v slogu okrasnih okvirjev in trakov ter inicial. Polne antične motivike in fantazijskih bitij so krasile večinoma konce poglavij ali razdelkov besedil, nemalokrat pa so ločevale tudi npr. podatke na naslovni strani (naslov od impresuma). Stalnica v vinjetnih motivih so bile operutničene glave, maskaroni, rogovi izobilja in arhitekturni elementi.

Posebno oblikovane so bile sestavljene vinjete s stiliziranimi renesančnimi prepleti in ornamentami, ki so bile predhodnice kasneje podobno oblikovanih naslovnih okvirjev. Stilizirane vinjete so se v tiskih začele pojavljati že na začetku 16. stoletja, največ v Italiji, pa tudi v nemških deželah. Posebej za nemške dežele pa so bile značilne tudi vinjete in okrasni zaključki kadelnega tipa, zasnovani v slogu kadelnih inicial s prepleti trakov. Pojavljali so se večinoma samo v tiskih, natisnjenih z gotskimi črkami.

#### *1.7.4.4 Zrcala knjižnih strani in tipografija*

Estetska izpopolnjenost tiskov se je pri ilustriranih izdajah največkrat vezala na kvaliteto samih tiskanih ilustracij in okrasja, pri neilustriranih in nedekoriranih delih pa je bilo toliko pomembnejše enotno oblikovanje knjižnih strani, ki je dalo knjigi zaokroženo podobo. Že v rokopisni tradiciji so veljala prenekatera pravila, po katerih so prepisovalci in knjižni slikarji pripravili pisno polje na posamezni strani oz. tako imenovano zrcalo strani. Estetski videz strani

---

<sup>620</sup> Glej NUK 10823; tudi *Hollstein*, vol. XIV B, 88.

<sup>621</sup> Glej npr. NUK 573.

<sup>622</sup> Za Basel večinoma Hans Holbein ml. in morda Urs Graf; glej npr. NUK 1220 – privezek 20858; NUK 10481; NUK 10823 ipd.

je bil definiran s proporci strani in pravili zlatega reza v razmerju »med višino in širino, med popisanim in prostim, praznim delom ali margino«. <sup>623</sup> Zasnova, forma knjižnih strani je bila odvisna od kasnejše namembnosti knjige, ki je bila odvisna od naročnikov in bralcev. <sup>624</sup>

Enako je bil pomemben vidik tiskanega knjižnega oblikovanja zasnova naslovnih strani in posameznih drugih strani knjižnega bloka. Skrbno načrtovana forma zrcal je bila ustrezno izbrana glede na vsebino dela. Načrtovali so prazne prostore ter razmerja med stolpci zrcal, praznim robom in okrasnimi elementi. <sup>625</sup> Tekst so tiskali po izbrani, vnaprej določeni shemi. Prazni prostori so nato dopuščali nadaljnje dodajanje drugih strukturnih (okrasnih) elementov – bordur in vinjet. <sup>626</sup>

Vsebina in funkcija besedila sta torej določala strukturo zrcal (že pri rokopisih). Besedilo v enostolpičnem zrcalu je bilo namenjeno bodisi individualnemu branju (študijskim tekstom) bodisi liturgičnim rokopisom z velikimi črkami. <sup>627</sup> Strani v rokopisih in tiskih so imele lahko še dvostolpno zrcalo, velikokrat pa je zgradba zrcala še bolj zapletena. Na začetku 16. stoletja so se npr. zrcala, ki so prej veljala za srednjeveške pravne tekste s komentarji, začela uporabljati za tiskana verska besedila, kot so postile, evangeliji in podobno. Strukturiranost teksta na straneh (večji font v sredinskem stolpcu, manjši font komentarja ob strani) so dopolnili z lesoreznimi podobami in tako je celota, s svojo umetelnostjo kompozicije, postala za bralca privlačnejša. <sup>628</sup>

Oblika, velikost in tip črk se je v 16. stoletju razlikovala predvsem glede na področje nastanka tiska ter njegovo namembnost. Ker je oblikovanje vsaj v prvih desetletjih razvoja tiska slonelo na rokopisnih predlogah, pri katerih pa je tipov pisave toliko, kot je njihovih provenienc in knjižnih vsebin skupaj, so se tiskana dela razlikovala tudi po kvantiteti različnih tipografij vse od začetka razvoja tiska do zgodnjega 16. stoletja. Glede na različne rokopisne predloge, modele, ki so bili tiskarjem dostopni, se je razvila množica raznolikih črk.

Z vse večjo priljubljenostjo knjig manjšega formata (polovica kvarta je oktav, polovica oktava dvanajsterka itd.) je bila v italijanskem prostoru vse pogostejša tudi uporaba manjših črk, ki so potrebovale bistveno manj prostora. <sup>629</sup> Za nemški prostor z začetka 16. stoletja je bila značilna večja tipografija. Prav tako so se večje črke uporabljale za tisk večjih formatov. <sup>630</sup> Aldov načrt, da tiska knjige na manjšem formatu in za to uporabi tudi načrtno manjše črke, oblikovane

---

<sup>623</sup> Golob, 2008, 33.

<sup>624</sup> Golob, 2008, 33.

<sup>625</sup> Dalje glej Paro, 2012; posebej še 100–116.

<sup>626</sup> McKitterick, 2006, 87–88.

<sup>627</sup> Golob, 2008, 34.

<sup>628</sup> Armstrong, 2004, 39.

<sup>629</sup> Črke so bile lahko v nekaterih primerih celo manjše od 1 mm; Glej npr. FSNM 8095, N-g-59.

<sup>630</sup> Kmalu po spoznanju Aldove »nove« tehnike tiska, predvsem z manjšimi in novo oblikovanimi črkami se, še v prvi polovici 16. stoletja, zanje manjša tipografija uporabljati tudi za večje tiske, večinoma pravne ali teološke (papeževe bule, teološke razprave, traktati ipd).

tako, da zavzamejo manj prostora (*italik* ali *kurziva*),<sup>631</sup> se je izkazal za koristnega in je bil na trgu hitro sprejet. Prva knjiga, tiskana na oktavu, je bil Vergil iz leta 1501.<sup>632</sup>

Podobno kot so prilagajali vrsto zrcal glede na tip besedila, je bil tudi poseben tip črk izbran glede na vrsto dela in zahteve bralcev. Sčasoma so se tiskarski postopki in tipografije uniformirali, predvsem zaradi medsebojnega regionalnega vpliva in ekonomičnosti. Najprej so izginile regionalne značilnosti, hkrati pa so nekateri tipi tipografij prevladali in se standardizirali. V Italiji se je standardizacija tipografije začela že v prvih desetletjih 16. stoletja – največ tiskarjev je namreč uporabljalo *antiquo* ali humanistični tip črk, ki je kasneje postal znanilec baročnega sloga v drugih predelih Evrope. Morda so se prav zato Benetke kasneje specializirale tudi za proizvodnjo standardizirane tipografije,<sup>633</sup> ki je zahtevala dobro poznavanje lesorezne tehnike (tudi gravure v les).<sup>634</sup>

Že v dvajsetih in tridesetih letih 16. stoletja se je tip črk *antiqua* razširil tudi v Švico (Basel).<sup>635</sup> V drugi polovici stoletja in proti koncu 16. stoletja pa je postala *antiqua* vse bolj priljubljena in je začela izpodrivati gotske tipografije. Večji del Evrope (Italija, Francija, Belgija, Nizozemska, Španija in Anglija, tudi posamezni nemški in avstrijski tiskarji)<sup>636</sup> so namreč v drugi polovici 16. stoletja prevzeli »latinsko« pisavo – *antiquo* in njeno kurzivo.<sup>637</sup> Po vsej Evropi se je v prvih 100 letih razvoja tiska razširila vzporedno s širitvijo humanizma in željami bralcev.<sup>638</sup> V pregledanem gradivu je bila *antiqua* največ uporabljena v vseh latinskih tekstih ter po vsebini študijskih, filozofskih in teoloških tiskih. *Antiquo* srečamo tudi pri tiskih antičnih mislecev, pri literarnih delih (npr. pri Danteju), pri zgodovinskih, geografskih delih ter pri delih o arhitekturi.

Nasprotno je bila gotica prevladujoča predvsem v popularnih tiskih 16. stoletja, ki so izšli v nemščini. Biblije in pridige (razen nekaj izjem), ki so bile namenjene meščanstvu, so tradicionalno tiskali v gotici. Alkimija, astrologija, koledarji, almanahi, kozmografije, molitveniki in podobno, ne glede na provenienco tiska (razen v Italiji), so bili v gotici.<sup>639</sup>

---

<sup>631</sup> Ime iz *scrittura italica*, angl. *italic*, tudi tip tiskarskih črk: *leževča pisava* (VST, 2002, 516). Aldo je vplival tudi na oblikovanje tipografskih črk grške abecede.

<sup>632</sup> Levarie, 1995, 169.

<sup>633</sup> V drugi polovici 16. stoletja začnejo dobavljati standardizirane tiskarske črke po vsej Italiji (Levarie, 1995, 178).

<sup>634</sup> Landau, Parshall, 1994, 9.

<sup>635</sup> Glej npr. NUK 10823 iz leta 1521 ter mnoge druge.

<sup>636</sup> Nekateri primeri tiskarjev: Aldus Manutius in številni drugi v Benetkah, Johann Amerbach in Johannes Frobenius v Baslu, Henri Estienne v Parizu, Christopher Plantin v Antwerpnu, Christian Egenolff v Frankfurtu itd.

<sup>637</sup> Glej samo npr. NUK 924; NUK 2046; NUK 10727; NUK 2993; NUK 10545; NUK 926; FSNM 632, Č-f-9; ter mnoge druge, ki so izšle še pred drugo polovico 16. stoletja.

<sup>638</sup> Febvre, Martin, 2000, 78–83.

<sup>639</sup> Glej npr. NUK 1391; NUK 21304; NUK 2829; NUK 2880; FSNM 7967, M-b-39; FSNM 7221, E-c-21; ter še številne, ki so izšle še v drugi polovici 16. stoletja.

## 2. DEL: STILISTIČNI RAZVOJ KNJIŽNEGA TISKA IN MOJSTRI GRAFIČNE UMETNOSTI

### 2.1 Splošni uvod v razvoj evropskih ilustriranih tiskov in knjižnega okrasja

Prve tiskane ilustracije v Evropi so se pojavile v prvih desetletjih 15. stoletja v Nemčiji, kjer so tiskali igralne karte in sličice z nabožno vsebino. Dalje so bile ilustracije tudi del lesoreznic plošč blokovnih knjig.<sup>640</sup> Prehod iz ročno narisanih ilustracij na grafične odtise je omogočal ponovljivost likovnih elementov knjige,<sup>641</sup> zato je prvo tiskano okrasje je v knjigah, tiskanih s premičnimi črkami, sledilo kmalu po izumu novega načina tiska, saj je prve tiskane iniciiale in okrasne letvice uporabljal že Peter Schöffer,<sup>642</sup> vajenec Johanna Gutenberga.<sup>643</sup>

Do leta 1470 se je tisk s premičnimi črkami iz Mainza razširil že v 19 drugih nemških mest, v Italijo (1465), Švico (1463–68) in Francijo (1470). Z nekajletnim zamikom so sledile Nizozemska in Belgija (1473), Češka in Poljska (1473), Španija in Portugalska (1474), Anglija (1477) ter Avstrija (1482), Danska (1482), Hrvaška in Švedska (1483). Druge evropske države (vključno z Rusijo) pa so prve tiskarske delavnice in z njimi tudi tiskano knjižno okrasje dobile vsaj do konca 16. stoletja.<sup>644</sup>

Za tisk ilustriranih in s tiskanim okrasjem ozaljšanih knjig je bil med nemškimi mesti pomemben Augsburg, kjer so si prizadevali ohraniti tradicijo iluminiranih rokopisov in poskušali združiti tekst in ilustracije v enotni videz že začasa inkunabul.<sup>645</sup> V Italiji sta bili Benetke in Firenze med pomembnejšimi mesti, ki so v začetnem obdobju razvoja tiska pomembno vplivala na razvoj knjižne ilustracije in okrasja v Evropi. Kasneje v drugi polovici 16. stoletja pa je razvoj knjižne ilustracije in okrasja v Evropi vplival tudi Rim. V Švici je bilo najpomembnejše tiskarsko mesto Basel, kjer so nastajali tudi najlepši švicarski ilustrirani tiski še skozi celotno 16. stoletje.<sup>646</sup> Francoski tiskarski prestolnici – Pariz in Lyon – sta prvo renesančno tiskano ornamentiko v knjige začeli uvajati šele s koncem 15. stoletja.<sup>647</sup> Prva ilustrirana belgijska knjiga pa je nastala v Bruggesu leta 1476, medtem ko so na Nizozemskem še pred izumom tiska v rokopise odtiskovali

---

<sup>640</sup> Reisp, 1992, 103.

<sup>641</sup> Eisenstein, 1996, 22–38.

<sup>642</sup> *Psalterium benedictinum cum canticis et hymnis* in *Guillelmus Duranti*, obe knjigi tiskani v letu 1459 v Mainzu, sta že vsebovali tiskane iniciiale v rdeči in modri barvi. Primeri slikovnega gradiva so dostopni na spletu, npr. na: <http://www.library.manchester.ac.uk/firstimpressions/assets/downloads/02-Fust-and-Schoeffer--Guillelmus-Duranti,-Rationale-divinorum-officiorum.pdf> in [http://smu.edu/bridwell\\_tools/specialcollections/schoeffer/psalter.htm](http://smu.edu/bridwell_tools/specialcollections/schoeffer/psalter.htm).

<sup>643</sup> Steinberg, 1961, 46–54.

<sup>644</sup> Glej npr. Escolar, 1994; Eisenstein, 1997; Janzin, Güntner, 1995; Steinberg, 1961; Budiša, 1984; Durstmüller, 1982; Berčič, 1968.

<sup>645</sup> Steinberg, 1961, 46–54.

<sup>646</sup> Escolar, 1994, 284; Budiša, 1984, 31.

<sup>647</sup> Steinberg, 1961, 81.

inicialne in obrobne okrasne trakove. Prav tako je bila za Nizozemsko značilna razširjenost tiska blokovnih knjig.<sup>648</sup>

Natančneje, 16. stoletje se je v Italiji začelo s časom visoke renesanse v umetnosti, ko je imel osrednji prostor človek kot *homo universalis*, univerzalni človek, ki se je v Italiji odražal kot ustvarjalna zrelost. »Tedadaj se je rodil nov duh raziskovanja univerzalnih vrednosti človeka in sveta.«<sup>649</sup> V tem času je izšlo tudi nekaj pomembnejših italijanskih tiskov. Leta 1501 je npr. Erazem Rotterdamski izdal svojo zbirko grških tekstov s skupnim naslovom *Enchiridion*, sledile so *Adagia* (1508) in *Hvalnica norosti* (1509). Iste leta je Luca Pacioli izdal delo *De divina proportione*. Aldo Manutius je dve leti pred smrtjo izdal Platona v grščini (1513), čez tri leta pa je nato ugledal luč sveta Erazmov *Novi testament*, prav tako v grščini (1516).<sup>650</sup>

Drugod po Evropi je renesansa prav tako prinesla spremenjen likovni izraz. »Položaj je bil sicer soroden položaju italijanske renesanse, vendar je dobil deloma drugačne odtenke, ker ni imel kulturne opore v florentinskem humanizmu in ker je bil v filozofskem in moralnem pogledu manj zavzet za teoretične raziskave.«<sup>651</sup> V flamskem slikarstvu se je že v delih Jana van Eycka (1390–1441) kazala nova izrazito realistična slikarska smer, ki je črpala iz idealov meščanstva in upodabljala »trdo ljubezen za stvari v njihovi določni, oprijemljivi in izmerljivi bitnosti vsakdanjih predmetov, in zavzetost za iluzionistično podajanje z zvestim bleskom«.<sup>652</sup>

Poleg neposrednih stikov, ki so jih severni slikarji na začetku stoletja imeli z Italijo, je pomembno na njihova dela vplivala tudi (knjižna) grafika. Tiskane knjige so k njim namreč prinašale nove sloge, ujete v najrazličnejše naslovne arhitekturne okvirje, ilustracije, bordure ipd. Knjige so v večini k njim seveda prihajale prav iz Italije (Benetke). Eden vplivnejših grafikov s konca 15. in začetka 16. stoletja, katerega grafična dela so se s knjigami razširila iz Italije po vsej Evropi, je bil Marcantonio Raimondi (ca. 1480–1534), ki je v svojih delih kopiral najprej Dürerja, nato pa predvsem dela Rafaela in njegovega kroga.<sup>653</sup>

---

<sup>648</sup> Budiša, 1984, 47–49.

<sup>649</sup> V tem času se je odvijalo tudi vrhunsko obdobje italijanskega slikarstva, ki pa se je v prvih desetletjih let 16. stoletja tudi končalo. Nekaj bistvenih italijanskih likovnih del v prvih dvajsetih letih 16. stoletja predstavljajo: Michelangelove *Pieta* (ca. 1500), *David* (1502–1504), poslikava stropa v Sikstinski kapeli (od 1508 dalje) in *Mojžes* (1513–1516); Leonardova *Mona Lisa* (ca. 1502) ter Rafaelove Stanze, od katerih je ena najbolj znanih *Atenska šola* (1509–1511) in Rafaelova *Sikstinska Madona* (1516). V istem času nastanejo na severu: Boschev *Vrt zemeljskih naslad* (ca. 1500); Dürerjeva bakroreza *Adam in Eva* (1504; 1507 tudi slika) in *Melanholija* (1514). Iste leta, 1520, ko je Michelangelo začel z delom na novi zakristiji pri svetem Lovrencu – medičejski grobnici (ital. Sagrestia Nuova), je umrl Rafael, pred njim pa vrsta drugih italijanskih mojstrov: Mantegna (1506), Gentile in Giovanni Bellini (1507; 1516), Botticelli (1510) in istega leta Giorgione; Fra Bartolommeo (1517), in ne nazadnje, eno leto pred Rafaelom, tudi Leonardo (1519) (Pischel, 1970, 160; Aston, 1996, 340).

<sup>650</sup> Pischel, 1970, 160; Aston, 1996, 340.

<sup>651</sup> Pischel, 1970, 192.

<sup>652</sup> Pischel, 1970, 192; Glej npr. NUK 855; NUK 834. Za predstavnike flamskih grafikov v knjigah iz zbirke NUK in FSNM glej npr. NUK 9675; FSNM 2001, J-h-29.

<sup>653</sup> Murray, 2003, 218. V zbirki NUK ni bilo mogoče najti njegovih del, se pa njegov vpliv kaže npr. pri NUK 10332; NUK 10486; FSNM 7214, Č1-a-18; FSNM R-c-24; NUK 230 itd.

Največji vpliv na francosko umetnost (in tudi širše na umetnost severne Evrope) od druge tretjine 16. stoletja je imela (prva in druga) fontainebleaujska šola (ca. 1530–1610), ki je v takratni severni Evropi predstavljala center, iz katerega so se širile renesančne italijanske ideje. Njen ustanovitelj je bil francoski kralj Franc I. Po francoski invaziji severne Italije (predvsem z zasedbo Milana) sta italijanski blišč in umetnost na Francoze naredila takšen vtis, da jih je Franc I. želel uvesti na svojem dvoru in mu tako dvigniti veličastnost ter se s tem postaviti ob bok drugim evropskim monarhom. V Francijo je vabil velika imena italijanske umetnosti, da bi priskrbeli okrasje za palačo Fontainebleau (fr. *Le château royal de Fontainebleau*). To okrasje je utemeljilo novi francoski likovno-dekorativni slog, ki je služil kot osnova za izjemnost in veličino francoske umetnosti 17. stoletja. Združeval je vso moč italijanske umetnosti in na drugi strani konfliktnost in temačnost, ki so ji bili umetniki priča v Italiji v preteklih vojnih letih. Nastal je izkrivljen hibriden slog, poln napetosti in kompleksnosti.<sup>654</sup>

V drugi polovici stoletja pa so evropsko grafiko verjetno najbolj zaznamovali flamski in (ponovno) rimski umetniki. Poleg italijanskega humanizma je na umetniški izraz po vsej Evropi vplival tudi vznik protestantizma v evropskih severnejših predelih, ki je imel izvor v Nemčiji.<sup>655</sup> Religija je namreč v tem času obstajala kot »obvezna objektivna danost« in je v življenju Evropejcev (razen morda v Italiji) predstavlja njihovo čutno uživanje, povezano s pobožnostjo in kesanjem.<sup>656</sup>

Na splošno so se v oblikovanju tiskane knjige v prvih sto letih razvoja tiska po vsej Evropi ustalili strukturni elementi, ki so izboljšali preglednost vsebine in bralcem omogočali preprosto uporabo (naslovi in naslovnice, poglavja, kazala, kustode, številčenje listov in strani, tudi tiskane ilustracije in tiskano knjižno okrasje).<sup>657</sup>

Vpliv na likovno ustvarjanje po Evropi so tako imele že blokovne knjige, ki so jih v likovni umetnosti uporabljali kot predloge. Tako sta npr. tiska *Biblia pauperum* in *Speculum humanae salvationis* vplivala na tapiserije v benediktinski opatiji La Chaise-Dieu ter v katedrali v Reimsu, Sensu in Chalon-sur-Saône. Knjigi sta vplivali tudi na velike vitraže v Sainte Chapelle de Vic-le-Comte ter na skulpture ob glavnih vhodih v katedrali sv. Mavricija v francoskem Viennu in v Troyesu.<sup>658</sup>

V času inkunabul sta na številne motive in zasnove kompozicij v stenskem slikarstvu, tudi v slovenskem prostoru, z bakrorezi vplivala npr. Mojster E. S.<sup>659</sup> in Mojster s svitki.<sup>660</sup> V 16.

---

<sup>654</sup> Murray, 2003, 226–227. Glej npr. NUK 816.

<sup>655</sup> Aston, 1996.

<sup>656</sup> Burckhardt, 1956, 392.

<sup>657</sup> Wendland, 1984, 9–11.

<sup>658</sup> Febvre, Martin, 2000, 94.

<sup>659</sup> Golob, F. 1979; Höfler, 1998, 23–38 in 2007.



stoletju so po lesoreznih predlogah, ki jih je po Hans Burgkmairju naredil Georg Glockendon, nastali znani frizi *Divjih mož in žena* v gotski, vendar v renesansi prenovljeni cerkvi v normandijskem mestu Dieppe.<sup>661</sup> Prav tako so kasneje na baročno likovno ustvarjanje vplivale npr. grafike Carla Maratta.<sup>662</sup>

Podobno kot torej velja, da lahko s študijo iluminacij, ki so bile dodane rokopisom in inkunabulam, znatno prispevamo k širšemu razumevanju renesančne kulture in umetnosti,<sup>663</sup> velja tudi za tiskane ilustracije in knjižno okrasje v knjigah 16. stoletja: upodobitve vodijo do individualnih slogov umetniških delavnic, do miniaturistov ali knjižnih slikarjev,<sup>664</sup> ter razkrivajo splošne tendence obdobja. Grbi, vključeni v kompozicije, prispevajo k študijam provenienc, in okrasje, ki se razlikuje od sloga pokrajine ali mesta, v katerem je knjiga nastala, kaže na značilnosti knjižnega trga,<sup>665</sup> zato je pregled po posameznih proveniencah, delavnicah in umetnikih nujen za razumevanje razvoja knjižne grafike.

### 2.1.1 Statistična analiza in opis gradiva iz zbirk NUK in FSNM

NUK hrani le šest naslovov del, ki so bila natisnjena v Sloveniji v 16. stoletju;<sup>666</sup> v knjižnici FSNM pa ni tiskanih knjig, ki bi bile nastale na slovenskem ozemlju v 16. stoletju.

Preostalo pregledano gradivo je bilo natisnjeno v različnih evropskih tiskarskih centrih. Največ tiskov je nastalo v Italiji, Švici in Nemčiji, nekaj pa jih je na slovensko ozemlje prišlo tudi iz Belgije, Nizozemske, Francije, Avstrije, Velike Britanije, Češke ter nekaterih drugih predelov Evrope. Statistična analiza podatkov o knjižnih delih, zajetih v raziskavi, kaže podobno sliko kot podatki iz dostopnih evropskih baz podatkov in katalogov, v katerih so zbrani bolj ali manj vsi naslovi, ki so izšli v 16. stoletju.<sup>667</sup> Največja zastopanost del je beneške provenience, kar potrjuje domnevo, da so bile Benetke na prehodu iz 15. v 16. stoletje in nato še nekaj prvih desetletij glavni tiskarski center Evrope.<sup>668</sup> V prid navedeni trditvi je zgovoren npr. podatek o več kot 100 naslovih datiranih del iz zbirke FSNM, ki so v tem času izšla v Benetkah od skupno 261 vseh naslovov iz 16. stoletja, ki jih knjižnica FSNM hrani. Beneški tiski iz 16. stoletja v zbirki FSNM

---

<sup>660</sup> Höfler, 1995.

<sup>661</sup> Massing, 1995, 39–51.

<sup>662</sup> First, 2000.

<sup>663</sup> Armstrong, 2009.

<sup>664</sup> Knjižni slikarji so ob povečanem povpraševanju proti koncu 15. stoletja in dalje risali tudi predloge za lesorezne ilustracije, lesoreze po predlogah pa so izdelali rokodelci lesorezci (Armstrong, 2004).

<sup>665</sup> Že v 15. stoletju (Armstrong, 2004).

<sup>666</sup> Zapisov v spletnem katalogu COBISS/OPAC je več kot šest, ker so popisani tudi fotografski posnetki izvirnikov iz drugih knjižnic.

<sup>667</sup> Npr. EDIT 16, VD 16, ÖNB Gesamtkatalog, KVK, in drugi.

<sup>668</sup> O razvoju tiskarstva in založništva v Benetkah so pisali številni viri, glej npr. Veneziani (1990, 162-173), navedbe o zgodovini razcveta tiskarstva in posameznih tiskarjih v Benetkah najdemo npr. v *Le civiltà del Libro e la stampa a Venezia* (2000, 20).

tako predstavljajo skoraj 39 % vsega gradiva. Zbirka NUK hrani skupaj 139 del, ki so v prvih treh desetletjih tiska izšla v Benetkah (od skupno 284 vseh datiranih del iz tega časa).<sup>669</sup> Tako je vseh datiranih beneških tiskov, ki so izšli do vključno leta 1530, v zbirki NUK skoraj 49 %. Skupaj je vseh del beneške provenience 499. Vsaj 100 naslovov je teoloških traktatov in več kot 50 pravnih del, ki so večinoma izšla v drugi polovici 16. stoletja in niso ne ilustriрана ne dekorirana, predstavljajo pa velik del zbirk tiskov 16. stoletja iz NUK in FSNM. Za primerjavo lahko navedemo podatka, da je florentinskih tiskov skupaj le 13 in rimskih le 46.

Kljub temu, da je v prvih dveh desetletjih 16. stoletja gradivo k nam prihajalo večinoma iz Italije,<sup>670</sup> so kasneje prevladovala druga evropska tiskarska mesta. Do preloma stoletja jih je bilo veliko še iz Švice, natančneje iz Basla, približno 21 % oz. 358 naslovov. Tudi baselskih tiskov je bilo veliko neilustriranih, kar 176 pa je del, ki so bila namenjena cerkvenemu in posvetnemu pravu ali teološkim vsebinam. Večje število del iz švicarskih mest je še npr. iz Ženeve, 30 naslovov, in iz Züricha, 46 naslovov.

Večjo skupino tiskov, ki so nastali med letoma 1500 do 1600, predstavljajo dela nemške provenience. V zbirki NUK je 65 naslovov del, ki so nastala v Augsburgu, 35 iz Frankfurta (na Majni), 80 iz Ingolstadta, kar 231 iz Kölna, 53 iz Leipziga, 27 iz Mainza, 51 iz Nürnberga, 76 iz Tübingena in 16 iz Wittenberga. Če bi vsoti prišteli še nekaj naslovov, ki so nastali po drugih mestih, bi še vedno dobili le ca. 100 enot večje število, kot je skupno število vseh knjig v zbirki, ki so nastale v Benetkah. Nasprotno od večjega števila manj ilustriраниh italijanskih del pa je bila velika večina del nemške provenience bogato ilustriрана in dekorirana.

Največ belgijskih tiskov iz zbirke NUK je nastalo v Antwerpnu. Skupaj jih je nekaj več kot 100. Nizozemskih je dobrih 50, od tega 39 iz Haaga. Tudi avstrijskih je skoraj 100 – od tega večina oz. 63 iz Dunaja, druga dela so večinoma nastala v Gradcu. Ne nazadnje je precej tiskov, ki jih hrani zbirka NUK, nastalo v Franciji, več kot 300 naslovov. Med drugim jih je 123 nastalo v Parizu, kar 224 v Lyonu in 77 v Strasbourgu.<sup>671</sup> Preostalo gradivo je nastalo v manjših delavnicah iz najrazličnejših mest zahodne in vzhodne Evrope.<sup>672</sup>

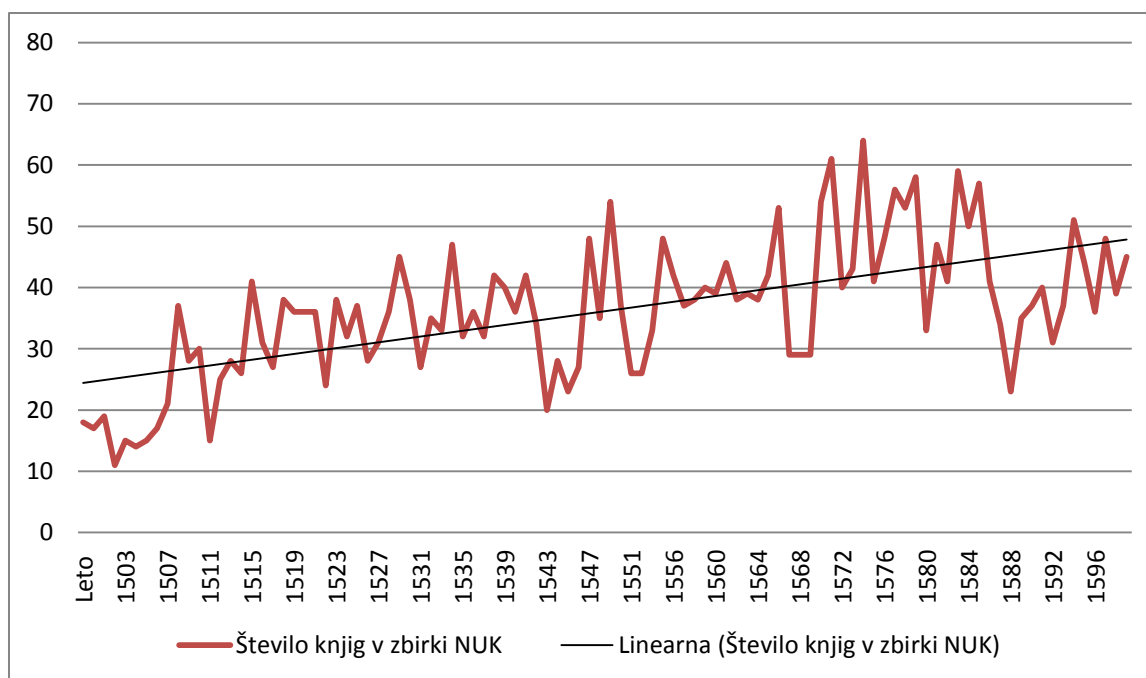
---

<sup>669</sup> Kasneje številka močno upade.

<sup>670</sup> Tudi »polovica ohranjenih inkunabul je po tiskarski provenienci italijanskih« (Simoniti, 1979, 55–56).

<sup>671</sup> Strasbourški tiski iz 16. stoletja so pogosto umeščeni med nemške tiske, saj so večinoma v nemščini. V nalogi so umetniki, ki so delovali v Strasbourgu, uvrščeni med nemške tiskarje. Na tem mestu je Strasbourg dodan med francoske provenience, ker je mesto danes del Francije.

<sup>672</sup> Sem sodijo tudi cerkvenoslovanski tiski.



Graf: Število knjig iz zbirke NUK od leta 1500 do leta 1600 počasi narašča.

## 2.A Italija

### 2.A.1 Uvod v italijanske ilustrirane tiske 16. stoletja

Prva z lesorezi ozaljšana knjiga v Italiji je nastala v Rimu leta 1467, tri leta po ustanovitvi prve tiskarne v tem mestu. Predloge za ilustracije v prvi italijanski ilustrirani knjigi *Meditationes de vita Christi* so bile narejene po freskah v baziliki Svete Marije nad Minervo (lat. *Basilica Sanctae Mariae supra Minervam*).<sup>673</sup> Največji italijanski (in evropski) tiskarski center pa so bile do konca prvih desetletij 16. stoletja Benetke, kjer je bilo skladno s razširjenostjo proizvodnje tudi ponudba na tržišču precej široka.<sup>674</sup> O tem priča tudi dokument iz leta 1478, ki je nastal na našem območju in uvaja nov tehnični termin za tiskano knjigo – *liber stampatus*. Termin je italijanski, kar potrди italijansko zavzetost za »novo umetnost«.<sup>675</sup>

Ker je bilo tiskarjev in založnikov preveč, so morali izdajati primerno konkurenčne proizvode, da bi lahko preživel. Bistveno je bilo, da so prodali čim več in imeli pri tem čim nižje stroške. Proizvodnjo so pocenili in s tem povečali dobiček. Pocenitev proizvodnih procesov so dosegli s prizadevanjem za razmeroma dober rezultat z manj truda. Tako so izdelovali z lesorezi

<sup>673</sup> Levarie, 1995, 134.

<sup>674</sup> Skupaj je bilo najmanj 2894 tiskarjev in založnikov delujočih v 151 tiskarskih mestih po celotni Italiji v 16. stoletju (Borsa, 1977, vol. 51. 166–170).

<sup>675</sup> Simoniti, 1979, 297.

bogato ilustrirane knjige, ki sicer niso mogle nadomestiti bogato iluminiranih knjig, a so bile cenejše in kupcem bolj dostopne.<sup>676</sup> Vseeno pa so morali biti njihovi proizvodi dovolj dobri, da so zanimali npr. beneškega bralca s konca 15. in začetka 16. stoletja. Lesoreze za zahtevnejše stranke so italijanski tiskarji ročno kolorirali, podobno kot so nemške in nizozemske tiske kolorirali v tamkajšnjih delavnicah.<sup>677</sup> O široki prodaji knjig in zahtevnosti kupcev na beneškem trgu s konca 15. stoletja pa priča tudi *Biblija Italica*,<sup>678</sup> ki je že samo v času inkunabul izšla v vsaj treh izdajah.<sup>679</sup>

Zrcala strani, dekorativni elementi in lesorezne ilustracije v *Bibliji Italici* kažejo na knjižno estetiko, ki so jo v tistem času cenili Benečani, oz. na *beneški slog oblikovanja*. Zrcalo je bilo postavljeno v dveh, na več mestih prekinjenih stolpcih. Naslovno ilustracijo je uokvirjal antično oblikovani arhitekturni okvir, okrašen z mešanico motivov, izvirajočih iz grško-rimske klasične motivike in krščanske tradicije. Motivika se je naslanjala na renesančno oživljeno klasično antično kulturo, ki je bila v Benetkah konec 15. stoletja dobro uveljavljena in v polnem razmahu. Na vsesplošno razširjenost antične motivike (mitologije in alegorij) po različnih italijanskih mestih je vplival Leon Battista Alberti (1404–1472) s svojimi spisi o slikarstvu, kiparstvu in arhitekturi.<sup>680</sup> Ob tem pa je bila religiozna vsebina še vedno primarnega pomena in se je neločljivo prepletala z omenjeno klasično motiviko.<sup>681</sup> Na osnovi klasičnih antičnih vzorov v povezavi z religiozno motiviko so nastajale tudi italijanske renesančne okrasne knjižne prvine (sestavljene iz vzorčkov z vazami, rožami, rogovi izobilja in listi na črni ali beli podlagi).<sup>682</sup>

Sami lesorezi v *Bibliji Italici* so bili sicer delo več rok, a na splošno grobo oblikovani, kot bi bili samo orisne predloge, namenjene kasnejšemu iluminiranju. To so bili shematski lesorezi, ki so zbujali občutek nedokončanosti. Manjkala jim je dodelava, ponavadi tudi senčenje, ki bi nakazovalo trodimenzionalnost. Prostor dogajanja je bil le nakazan. Čeprav naj bi ilustracije v tej knjigi nastale na osnovi nemške biblije iz sedemdesetih let 15. stoletja, je vseeno težko domnevati, da so bile zaradi naslonbe na starejšo predlogo te ilustracije izvedene v okornejšem slogu. Beneški oblikovalci so iz nemške predloge povzeli le kompozicije za okoli 100 lesoreznih ilustracij, popolnoma pa so preoblikovali figure, s čimer so nemški slog predelali v italijanskega.<sup>683</sup>

Poleg tega so predloge za lesorezne ilustracije v Benetkah konec 15. stoletja dostikrat oblikovali iluminatorji, lesorezne plošče pa so izdelali lesorezci, ki velikokrat niso bili večji

---

<sup>676</sup> Grobe ocene so, da je imela ena izdaja konec 15. stoletja ok. 1000 izvodov (Landau, Parshall, 1994).

<sup>677</sup> Dackerman, 2002, 9–47.

<sup>678</sup> Tudi *Biblija Malermi* po prevajalcu Niccolu Malermi.

<sup>679</sup> Leta 1471, 1490 in 1494 pri založniku Luc Antoniu Giunta.

<sup>680</sup> Že v prvi polovici 15. stoletja (rokopis 1435, prevod v ital. 1436) je bil njegov spis *De pictura* poznan po različnih italijanskih mestih (1996, 568).

<sup>681</sup> Armstrong, 2004, 25–29. Glej npr. NUK 10332.

<sup>682</sup> Glej npr. NUK 2047; NUK 556; NUK 294; NUK 2181 itd.

<sup>683</sup> Armstrong, 2004, 25–29; glej tudi Križnar, 2001, 33–42.

najfinejše obdelave, v čemer bi lahko iskali razlog za grobo, le shematsko oblikovanje lesorezov.<sup>684</sup> Okvir, obroba iz dvojne ali preproste enojne (včasih tudi debelejše) črne črte pa bila značilnost shematskega tipa ilustracij v vseh tiskih še do konca 16. stoletja (ne samo beneških). Z obrobo so nedodelan prostor (ozadje prizora) ločili od prazne površine v tekstu, kamor je bila ilustracija umeščena.<sup>685</sup>

Po letu 1500 so se beneški lesorezi bistveno spremenili. Oblike so postale bolj voluminozne, ker jim je bilo dodano črtkano senčenje. Ročno koloriranje ni bilo več predvideno, saj so ilustracije delovale dovršeno. Oblikoval se je nov slog tiskanih ilustracij.<sup>686</sup> Teksti so bili polni manjših lesorezov,<sup>687</sup> ki so imeli ponekod granulirano ali črtkano črno ozadje (npr. v tiskih LucAntonia Giunte).<sup>688</sup>

Tradicionalni prizori iz Biblije so bili umeščeni v elegantna renesančna okolja, ki so bila upodobljena iz klasičnih antičnih arhitekturnih elementov (korintski stebri, polkrožni oboki in dvokrilna polkrožna okna). Tla so bila značilno tlakovana, kar je bilo nakazano z mrežo črt, ki so gledalcu dajale občutek globine. Perspektiva je bila v beneških lesorezih z začetka 16. stoletja dosežena tudi z redukcijo velikosti okolice v ozadju. Velikokrat je prizore uokvirjal obok v prvem planu, ki je dajal občutek pogleda skozi okno. Motiv okna je priporočal že Alberti v svojem delu *De pictura*,<sup>689</sup> v katerem je (metaforično) definiral sliko kot odprto okno, skozi katero je videti objekt ali prizor, ki bo naslikan. S postavitvijo prizora za ravnino okna so dobili slikovitejšo kompozicijo.<sup>690</sup> Figure v beneških ilustracijah z začetka 16. stoletja so bile izrazito voluminozne. Podobno, ali morda še nekoliko bolj, so bile voluminozne figure v florentinskih lesorezih s tega časa.<sup>691</sup>

V Italiji so nastala tudi prva dela z asketskim knjižnim oblikovanjem s čisto tipografsko formo, brez ilustracij ali okrasja (v delavnici Alda Manutija). Manutius je pred prvim natisom Platona, leta 1513, v svoje tiske dodajal včasih več včasih manj okrasja, vsaj vinjete ali bordure, ali pa puščal prazen prostor za kasnejše iluminacije in inisiala. Primer je njegova *Hypnerotomachia Poliphili*, ki je bila bogato ilustrirana. Kasneje so dela iz Manutijeve delavnice pod vplivom Platonovih spisov in nazorov o umetnosti, predvsem škodljivosti njenega »neresničnega« upodabljanja, postali čisti »tipografski« izvodi, v katerih sta imeli osrednje mesto misel in beseda.

---

<sup>684</sup> Armstrong, 2004, 25–29.

<sup>685</sup> Armstrong, 2004, 25–29. Glej npr. miniaturne upodobitve v NUK 10332, ali npr. večje upodobitve iz NUK 2983.

<sup>686</sup> Armstrong, 2004, 25–29.

<sup>687</sup> Pred tem, pa tudi kasneje, so ilustracije velikokrat prisotne le na začetku posameznih večjih delov knjige ali pri začetku posameznih poglavij.

<sup>688</sup> Glej npr. NUK 10313.

<sup>689</sup> Davies, Hemsoll, 1996, 1., 557.

<sup>690</sup> Davies, Hemsoll, 1996, 1., 557.

<sup>691</sup> Armstrong, 2004, 35–38.

Njegova kasnejša dela, katerih tradicijo so skozi 16. stoletje nadaljevali njegovi sinovi Marco Manuzio, Antonio in Paolo (1521–1560),<sup>692</sup> ne vsebujejo skorajda nikakršnega okrasja (razen signeta na naslovni strani), še manj pa ilustracije. Njegovemu vzoru so bolj ali manj uspešno sledili številni drugi tiskarji po Evropi, še posebej po pohvalah, ki mu jih je namenil Erazem Rotterdamski (1465 ali 1469–1536).<sup>693</sup>

Slava vseh treh največjih središč italijanske umetnosti v 16. stoletju (Firenc, Benetk in Rima) je bila vezana na največje dosežke prav teh prvih dvajsetih let.<sup>694</sup> S koncem dvajsetih let 16. stoletja pa so se v italijanski umetnosti že nakazovale prve spremembe, ki so vodile v novo obdobje v umetnosti. Na grafičnem področju so bile te spremembe povezane z uvedbo jedkanice kot grafične tehnike pri Parmigianinu.<sup>695</sup> Tizian (1490–1576), Tintoretto (1518–1594) in Veronese (1528–1588) pa so podali novo moč svetlobe skozi luministično-koloristični kontrapunkt, ki se je v grafiki odražal s poudarki svetlobe in sence.<sup>696</sup>

V obdobju od prvih dvajsetih letih 16. stoletja so nekatera grafična dela nastala v slogu manierizma. Termin ima svoj izvor že v Vasarijevih spisih. Ta je izraz *maniera* namreč uporabljal kot ekvivalent izrazu slog – v dobesednem in prenesenem pomenu za presojanje kvalitete dela (npr. »v lepem slogu«). Navadno ga navezuje na milost, lahkotnost, lepoto in splošno ugajanje, torej na, zaželene estetske prvine dela v tistem času. V slikarstvu in kiparstvu so v središču postavljene gole figure, ki imajo lahko pretirano razvito mišičje.<sup>697</sup> Zapletene poze in strukturirane kompozicije so ponavadi obkrožale centralni dogodek, ki je bil potisnjen v ozadje ali preplavljen z množico manj pomembnih oseb. Neproporcionalnost figur je lahko silila iz površine likovne ploskve, čustvenost in dramatičnost dogodkov pa je pri slikah poudarjal izbor barv, pri grafikah pa ravno kontrasti svetlo-temnega.<sup>698</sup>

Drugo največje tiskarsko mesto Italije so bile Firenze. V nasprotju z beneškimi knjižnim oblikovanjem je bilo florentinsko s konca 15. in začetka 16. stoletja nekoliko preprostejše. Tekst je bil urejen v enostolpičnih zrcalih in z oznakami za odstavke znatno bolj natančno označen, k čemur so pripomgli tudi zamiki med odstavki in poglavji.<sup>699</sup> Novo poglavje so poudarjali tudi manjši ali srednje veliki lesorezi doprsnih ali dopasnih upodobitev, ki spominjajo na sočasne ornamente v Attavantejevih iluminacijah.<sup>700</sup> Njegova elegantna ornamentika se je na nekaterih

---

<sup>692</sup> EDIT 16; dostopno na spletu: [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ihome.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm).

<sup>693</sup> Jerele, 2004, 40–41; Garin, 1982.66; Wolkenhauer, 1998, 165.

<sup>694</sup> Pischel, 1970, 160.

<sup>695</sup> RE, 2003, 180.

<sup>696</sup> Pischel, 1970, 188; glej npr. NUK 556; kasneje tudi NUK 9675.

<sup>697</sup> Glej npr. NUK 302; NUK 10747; NUK 3259.

<sup>698</sup> Murray, 2003, 124–170.

<sup>699</sup> Armstrong, 2004, 29–30.

<sup>700</sup> Attavante (1452–1525) je bil eden vodilnih iluminatorjev v Firencah na prehodu iz 15. v 16. stoletje (*Renaissance art reconsidered*, 2008).

mestih spremenila v drobne bordure z biseri ter zapolnjene z listnim damastom,<sup>701</sup> geometričnim vzorcem, ki je značilen tudi za dekorativne okvirje v obrobah ilustracij florentinskih tiskov s konca 15. stoletja.<sup>702</sup> Dodatna značilnost *florentinskega sloga* so dekorativni okvirji ilustracij z rastlinskimi ornamentami in vazami, putti, medaljoni, dvorepatimi morskimi deklicami ipd., ki pa jih najdemo redkeje kot geometrične vzorčke. Ilustracije se večkrat ne skladajo z velikostjo zrcal in ponekod »rinejo« v živi rob knjige.

Prvi florentinski bakroreznih odtisi so nastali malo pred sredo 15. stoletja. Leta 1477 je bila izdana knjiga *Monte sancto di Dio* (tiskar Nicolas Laurentius), ki je ob tekstih že vsebovala bakrorezne ilustracije.<sup>703</sup> Ker pa je bil proces izdelave z bakrorezi ilustrirane knjige (tiskane s premičnimi črkami) zahtevnejši in zamudnejši,<sup>704</sup> se postopek ni širše uveljavil. Tiskar Laurentius je kasneje izdal še nekaj tiskov z bakrorezi, ki pa so bili vsi odtisnjeni na posameznih listih in uvezani v knjige posebej. Tisk bakroreznih ilustracij skupaj s tekstom pa se je ponovno uveljavil šele čez slabih sto let, v drugi polovici 16. stoletja. Do takrat je bakrorez v Firencah dokončno spodrinil lesorez.<sup>705</sup>

Tipično *florentinski slog* lesorezov ima v ozadju prizorov črno, granulirano ali črtkano ozadje. Podobe izstopajo zaradi svetlo-temnega kontrasta: črno ozadje v nasprotju s svetlimi »belimi« figurami,<sup>706</sup> torej podobno oblikovanje kot pri nekaterih beneških zgodnjih tiskih, kar kaže na medsebojni vpliv. Prve lesoreze v florentinskem slogu je v izdaje dodajal Lucantonio Giunta (Florentini), tiskar, ki je v Benetke leta 1477 prišel iz Firenc.<sup>707</sup> Najprej je v Benetkah deloval kot trgovec, nato pa je na koncu stoletja ustanovil svojo tiskarno, ki je delovala skozi vse 16. stoletje. Vzporedno so člani družine Giunta vodili tiskarno tudi v Firencah.<sup>708</sup> Črno-belo kontrastno kompozicijo imajo še nekatere kasnejše beneške ilustracije, in sicer zaradi uporabe že starih grafičnih plošč ali zaradi ponatisa naslova, po katerem so povzeli tudi slog ilustracij.<sup>709</sup>

V florentinskih tiskih so se pojavljali tudi shematski lesorezi. Prizori so bili ilustrativnega, in ne toliko dekorativnega značaja. V njih se niso prepletali ali združevali verski in antični motivi, kar je bila morebiti posledica močnega vpliva Girolama Savonarole (1452–1503). Zelo zgovorna

---

<sup>701</sup> Racinet, Dupont-Auberville, 2008, 252.

<sup>702</sup> To je lahko preprost cikcakasti ornament, bordura iz geometričnih vzorcev ali drobnih cvetnih nizov (Armstrong, 2004, 30–31).

<sup>703</sup> Prva z bakrorezi ilustrirana knjiga v Evropi pa naj bi nastala eno leto prej, leta 1476, v Bruggesu (Bland, 1958, 119).

<sup>704</sup> Tekst in ilustracije so tiskali posebej, ker bakrorezne plošče niso šle v skupni kalup s črkami.

<sup>705</sup> Levarie, 1995, 126.

<sup>706</sup> Armstrong, 2004, 31.

<sup>707</sup> Za Lucantonio Giunta glej EDIT 16, dostopno na spletu [http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/ima.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ima.htm); tudi Zappella, 1998. V zbirki NUK je ponatis (1511). Glej npr. NUK 10332.

<sup>708</sup> Levarie, 1995, 171.

<sup>709</sup> Podobno *Strvarjenje sveta* je bilo natisnjeno tudi v Lyonu leta 1524, ilustracija je bila narejena po predlogi italijanske *Biblie italice*, na kar kaže kompozicija ilustracij in njihova izvedba; glej npr. NUK 10347; NUK 10331.

ilustracija priča o vplivu, ki ga je imel Savonarola na florentinsko umetnost. Nastala je pri Francescu Rosselliju (1445–1513) in prikazuje, kako se umetnik izseli iz svoje hiše zato, da lahko dominikanci na njenem mestu zgradijo samostan.<sup>710</sup> Sam Savonarola je sicer po navedbah nekaterih virov sodeloval s pomembnejšimi umetniki tistega časa pri pripravi svojih letakov, kar pa še vedno ne zanika možnosti njegovega negativnega vpliva.

Figure v florentinskih ilustracijah so bile nekoliko bolj čokate in pogosto ostrejših obraznih potez. V primerjavi z beneškimi ilustracijami delujejo florentinske bolj prefinjeno, z elegantno, finejšo izpeljavo linij lesorezov. Kompozicije so preprostejše in zato delujejo upodobitve izčiščeno, jasno, kljub temu pa ne dajejo občutka »nedokončanosti«.<sup>711</sup>

Ali so se oblikovalci lesoreznih predlog pri svojih upodobitvah naslanjali na sočasna monumentalna likovna dela, je težko reči, vsekakor pa je mogoče potrditi, da so iskali v njih navdih, kar se lepo vidi na nekaterih kompozicijah (npr. postavitve figur ali arhitekture) in pri posameznih detajlih (npr. prikazi gostote las ali voluminoznost draperij), ki pa so jih potem sami izvirno interpretirali. Vzporednice lahko najdemo z nekaterimi, nekaj desetletji starejšimi, deli Sandra Botticellija.<sup>712</sup> Nedvomen vpliv kažejo tudi že omenjeni sočasni florentinski iluminirani rokopisi, iz katerih so oblikovalci knjižne ornamentike črpali navdih za dekorativno motiviko in posamezne ilustracije.<sup>713</sup>

Na splošno sta bila za beneško in širšo italijansko, tudi florentinsko, produkcijo v devetdesetih letih 15. stoletja značilna dva sloga: *popularen slog* in *klasičen slog*. *Biblia Italico* je bila tipično popularen tisk z bogato dekorirano naslovnico in ilustracijami pred začetkom vsakega poglavja. Tekste so prekinjale iniciale, bordure in vinjete, margine pa je zavzemalo okrasje.<sup>714</sup> Primere prestižnejših florentinskih izdaj najdemo predvsem med deli, ki so bili narejeni za aristokratskega bralca. Te izdaje so dajale prednost elegantni izdelavi in prefinjenosti linij.

Tako za beneške kot za florentinske in druge italijanske (predvsem religiozne) tiske z začetka 16. stoletja pa vse do njegovega konca so značilne izdaje s po eno ilustracijo, ponavadi na začetku knjige.<sup>715</sup> Predvsem knjige verskih vsebin vsebujejo eno celostransko ilustracijo na začetnih listih v knjigi, ponavadi na verso strani. Od drugih knjižnih elementov se je na začetku 16. stoletja pojavila že glava strani,<sup>716</sup> ki je označevala npr. naslov evangelija ali avtorja spisa.

---

<sup>710</sup> Savonarola je bil dominikanec (Kirsch, 1912).

<sup>711</sup> Armstrong, 2004, 34–38.

<sup>712</sup> Swinglehurst, 1998.

<sup>713</sup> Armstrong, 2004, 32–33;

<sup>714</sup> Hind, 1963, zv. 2, 464–506.

<sup>715</sup> Glej npr. NUK 10486; FSNM 7214, Č1-a-18; FSNM R-c-24; praksa je v prvi polovici 16. stoletja pogosta tudi za nemške religiozne tiske; glej npr. FSNM 488, C-j-29 – privezek.

<sup>716</sup> Živa pagina ali tekoči naslov na vrhu strani (Ilich, 2007, 250).



Številke strani so bile včasih označene (predvsem pri tiskih, ki so nastali pod vplivom Manutija), velikokrat pa so bili označeni le foliji.

Čeprav še v nekoliko shematski izvedbi, so se v italijanskih tiskih že zelo zgodaj pojavili arhitekturni okvirji na naslovnih. Leta 1492 izdana *Legenda di sancti*<sup>717</sup> se ponaša z arhitekturnim okvirjem s putti. Oblikoval jo je Mojster Pica Plinija.<sup>718</sup> Arhitekturni okvirji se pojavljajo tudi v beneških izdajah z začetka 16. stoletja.<sup>719</sup>

V Milanu, Bologni in Ferrari so ilustrirana dela začeli tiskati okoli leta 1471, sledila sta jim Verona in Neapelj. Večinoma se v njihovih lesorezih kažejo beneški in florentinski slogovni vplivi,<sup>720</sup> če ne kar neposredne kopije iz tiskanih knjižnih predlog. Opaziti je tudi preplet obeh slogov v nov slogovni izraz z mešanico npr. florentinskega dekorativnega okvirja in beneško zasnovano ilustracije ali obratno.

Religioznost Italijanov je bila na splošno popolnoma drugačna od religioznosti drugih Evropejcev. Morda bi jih lahko označili celo kot religiozno indiferentne, kar je bila posledica različnih kulturnih vplivov. Zaradi pogostih in neposrednih stikov »z Bizantinci in z mohamedanskimi vzhodnimi narodi« so postali Italijani do njih razmeroma tolerantni.<sup>721</sup> Antična literatura pa je pri njih ustvarila posebne miselne sisteme. Spisi Cicera, Seneke, Aristotela in mnogih drugih so jim dali »možnost razmišljanja o najvišjih rečeh zunaj dogmatičnega območja cerkve,<sup>722</sup> ne da bi seveda prišlo z njo do nasprotja ali do preloma«. Najbolj religiozni pa so bili prav največji izmed humanistov, zaradi česar je bilo v 16. stoletju značilno stremenje k uskladitvi »duha antike z nauki krščanstva« v platonski akademiji v Firencah. Ob tem pa so se vsi zatekali k praznoverju v vesoljne sile, verovanju v vse vrste čarovnice in v Fortunine vezi.<sup>723</sup> Zablode astrologije, prepletanje antičnega in modernega praznoverja ter brezbožno življenje so bili nato dobra podlaga za delovanje reformatorjev, z dominikanci in Savonarolo na čelu.<sup>724</sup>

Čeprav so bili renesančni ljudje v Italiji torej precej subjektivno naravnani, je protireformacija vseeno močno vplivala na njihove kulturne razmere v drugi polovici 16. stoletja

---

<sup>717</sup> Natisnil jo je Manfredo de Monteferrato v Benetkah (Armstrong, 2004, 42).

<sup>718</sup> V angleščini je Mojster Pica Plinija poimenovan kot »Master of the Pico Pliny« ali kot ga L. Armstrong enostavno poimenuje »Pico Master« (Armstrong, 2004, 42).

<sup>719</sup> Glej npr. NUK 1236 iz leta 1501.

<sup>720</sup> Levarie, 1995, 134.

<sup>721</sup> Vpliv islamskih idej je čutiti npr. v sočasnih zgodbah, ki nastajajo – naprej pri Boccacciu, konec 15. stoletja pa npr. pri Luigiju Pulciju (Burckhardt, 1956, 395–397).

<sup>722</sup> Spisi so postali izredno priljubljeni v germanskem delu Evrope od tridesetih let 16. stoletja, ko so bili prevedeni in nato mnogokrat izdani v nemščini.

<sup>723</sup> Antična simbolika je bila v italijanski umetnosti 16. stoletja vseprisotna, posebej v tiskarski stroki (Jerele, 2004).

<sup>724</sup> Burckhardt, 1956, 392–430.

in je omejevala italijansko knjižno produkcijo ter vplivala na izbor literature za tisk.<sup>725</sup> Veliko naslovov znamenitih renesančnih del so dali na *Index librorum prohibitorum* in za tiskarje je bilo nevarno, če so se lotili izdajanja »poganskih« humanističnih del. Zato se je večina tiskarjev usmerila v tisk prevodov takrat popularnih raznovrstnih zgodovin in nabožne literature.<sup>726</sup>

Pomemben predstavnik beneških tiskarjev s srede 16. stoletja, katerega dela so v harmonično celoto združevala knjižne strukturne elemente (črke, format, ilustracije in okrasje), ki so se razvili skozi zgodovino evolucije italijanskih tiskov, je bil Gabriel Giolito de Ferrari (1523–1579).<sup>727</sup> Njegove izdaje iz prve polovice 16. stoletja, ki jih hrani npr. zbirka FSNM, niso pokazatelji posebnih presežkov v knjižnem oblikovanju. Nasprotno, so odraz nastajajoče množične produkcije in množičnih medijev. Šele dela, ki jih je izdal sredi stoletja, kažejo na njegov izreden estetski čut za kompozicijo zrcal in povezovanje strukture strani v dovršen izraz.<sup>728</sup>

Težišče vpliva na grafično umetnost se je v drugi polovici 16. stoletja preneslo iz prej največjih centrov nove »umetnosti« v Rim, kjer je bila pri Svetem sedežu ustanovljena *La Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*.<sup>729</sup>

Rimski vpliv se v italijanski, pa tudi npr. flamski tiskarski produkciji kaže v značilnostih, ki jih lahko zasledimo v tiskih Antonia Blada (1490–1567) in njegovega sina Paola Blada (akt. 1586–1594)<sup>730</sup> ter kasneje v baroku npr. Carla Maratta (1625–1713).<sup>731</sup> Antonio Blado je svoje tiske oblikoval z lepimi ležečimi črkami. V njih pa skorajda ni bilo mogoče najti ilustracije in okrasja, čeprav njegova dela niso ne teološke ne pravne narave (torej taka, ki bi že po naravi vsebine bila neilustrirana in manj dekorirana).<sup>732</sup> Blado jih je oblikoval po vzoru Manutijevih beneških izdaj.<sup>733</sup>

Manutijev vpliv na eni in politično-gospodarske razmere na drugi strani so bili vzrok za upad produkcije ilustriranih knjig v Italiji od druge tretjine 16. stoletja. Vidnejših imen s področja knjižne industrije, ki bi jih lahko primerjali z Manutijevo slavo in vplivom, pa Benetke in z njimi Italija v drugi polovici 16. stoletja več niso premogle. Moč in ugled beneških in italijanskih tiskov je šel na račun novih tiskarskih prestolnic v severnih, predvsem nemško govorečih deželah.

---

<sup>725</sup> Najizraziteje je protireformacija udarila z zasedbo velikega dela Italije s strani Karla V. Habsburškega. Največ procesov zoper čarovnice je bilo v Italiji v predelu, ki je bil nemškimi mejam najbližje, in tudi posamezni ukazi in bule papežev se nanašajo izrecno na posamezne province (Burckhardt, 1956, 392–430).

<sup>726</sup> Levarie, 1995, 178.

<sup>727</sup> Za biografijo in bibliografijo njegovih tiskov glej EDIT 16 ([http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/imain.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm)).

<sup>728</sup> Glej npr. NUK 2046, izdana leta 1545.

<sup>729</sup> Stran Akademije na spletu:

[http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_academies/virtuosi/documents/rc\\_pa\\_virtuosi\\_pro\\_20110913\\_pro\\_file\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_academies/virtuosi/documents/rc_pa_virtuosi_pro_20110913_pro_file_it.html).

<sup>730</sup> Za biografije in bibliografije njunih tiskov glej EDIT 16 ([http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/imain.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm)).

<sup>731</sup> First, 2000.

<sup>732</sup> Levarie, 1995, 171.

<sup>733</sup> Dela imajo le po par srednje velikih inicial; glej npr. NUK 518.

## **2.A.2 Italijanske posebnosti iz knjižnih zbirk NUK in FSNM**

### **A:1 Giorgio Liberale (1527–pred 1580)**

*V zbirki FSNM je z umetnikom povezana naslednja knjiga: FSNM 2411, K-b-10, 1565.*

Liberale je bil slikar in risar predlog za ilustracije iz Furlanije. Znan je bil po svojih številnih upodobitvah rastlin in živali, ki si izšle v Mattiolijevih, pa tudi drugih delih o botaniki in živalstvu.<sup>734</sup>

#### *A:1.1 Ilustracije za Mattiolijevo delo iz leta 1565*

Z Mattiolijem (1500–1577), ki je študiral v Padovi in kasneje živel v Gorici, je Liberale sodeloval že pri prvi izdaji njegovih spisov v latinščini (Benetke, pred 1550), v kateri je bilo več kot 500 njegovih ilustracij. Delo je bilo nato samo v 16. stoletju ponatisnjeno več kot šestdesetkrat v različnih prevodih.<sup>735</sup> V njem so opisane in upodobljene različne rastline, ki jih je mogoče najti tudi na ozemlju današnje Slovenije; med drugim vsebuje delo tudi prve opise *Kranjskega volčiča* ali *bunike* in *Kranjske lilije* ali *zlatega jabolka*.<sup>736</sup> Za številne kasnejše izdaje, najverjetneje tudi za izdajo iz zbirke FSNM,<sup>737</sup> je plošče po Liberalovih predlogah izrezal Wolfgang Meyerpeck (1505–1578),<sup>738</sup> tiskar in izrezovalec plošč, ki je po letu 1550 menda deloval v Freibergu.<sup>739</sup>

Liberalove upodobitve je odlikovalo izjemno naturalistično upodabljanje, ki po načinu izvedbe spominja na upodobitve iz Vesalijevega anatomskega priročnika.<sup>740</sup> Njegove rastline in živali, čeprav tiskane in črno-bele so gledalcu dajale izjemno realističen vtis; posebej živo so delovale živali, ki jih ni upodabljal le od zgoraj ali iz strani, temveč pod rahlim kotom ter v kompozicijah, ki so ujele duha njihovega naravnega gibanja. Njegove rastline so prav tako delovale živo, čeprav so bile, kot pri drugih podobnih botaničnih delih, ujete v pravokotno obliko plošče. A Liberale je v upodobitvah znal pričarati mehko listov ali togost tršega rastja, ki je bilo značilno za posamezne rastline, in jih s tem »oživel«.

<sup>734</sup> Glej tudi ÖNB na spletu: [http://www.onb.ac.at/ausstellungen/von\\_fischen/index.htm](http://www.onb.ac.at/ausstellungen/von_fischen/index.htm).

<sup>735</sup> Stropnik, 2000, II-19-II23.

<sup>736</sup> Stropnik, 2000, II-19-II23.

<sup>737</sup> Glej FSNM 2411, K-b-10.

<sup>738</sup> Glej Deutsche Biographie PND 130486213; dosegljivo tudi na spletu: <http://d-nb.info/gnd/130486213>.

<sup>739</sup> *Paper Worlds: Printing Knowledge in Early Modern Europe*, 2010, 6.

<sup>740</sup> Opis podan v nadaljevanju naloge.

## **A:2 Bernardino Passeri (ca. 1540–1596)**

V zbirki NUK je z umetnikoma povezana naslednja knjiga: NUK 9675, 1595.

Passeri je bil italijanski slikar, risar in bakrorezec ter član akademije *La Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Letteratura dei Virtuosi al Pantheon* v Rimu. Pripravil je številne predloge za ilustracije, ki pa so jih na plošče prenesli drugi, večinoma flamski, pa tudi italijanski bakrorezci, saj je svoje risbe za bakroreze veliko prodajal prav na Nizozemsko in v Belgijo.<sup>741</sup>

### *A:2.1 Ilustracije evangelijev iz jezuitske knjige Jérôma Nadala*

Med njegovimi slavnejšimi deli je tudi serija risb za ilustracije v delu *Adnotationes et meditationes in evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur* jezuitskega avtorja Jérôma Nadala (1507–1580).<sup>742</sup> Ilustracije so razvrščene v zaporedju liturgičnih beril za vse leto. Upodobitve so izključno religiozne (katoliške) narave, saj je tekst jezuitom služil pri ponovnem uveljavljanju katoliške vere.<sup>743</sup> Passeri je upodobitve zasnoval v tedaj za italijansko umetnost že značilnem predbaročnem slogu; prav tako je bila v baročni maniri zasnovana postavitve strani, s tanko obrobo, ki uokvirja ilustracije in tekst. Tekst je bil dodan z ležečo pisavo ter razdeljen na dva stolpca pod upodobitvijo. Podobne zasnove strani lahko v tem času in še kasneje skozi 17. stoletje zasledimo tudi pri drugih delih z religiozno vsebino, predvsem v rimskih cerkvenih tiskih, kot so misali,<sup>744</sup> zato bi morda lahko ne samo pri ilustracijah, ampak tudi pri zasnovi tiska predvidevali Passerijev vpliv.

Poleg baročno zasnovanih zrcal so bile v novem slogu zasnovane tudi že kompozicije na ilustracijah, ki so morda že nekoliko bolj odprte ali pa je bil upodobljeni dogodek odmaknjen iz osrednjega mesta nekoliko v ozadje, npr. pri *Rojstvu Jezusa*. Brata Wierix, ki sta upodobitve prenesla na plošče, sta Passarijeve svetlobne snope poudarila z enakomernim, ponekod večkratnim senčenjem z mehкими prehodi po metodi radiranke.

---

<sup>741</sup> Witcombe, 1996, 239.

<sup>742</sup> Glej NUK 9675.

<sup>743</sup> Glej navedbe in celoten seznam ilustracij na spletu: <http://catholic-resources.org/Art/index.html>.

<sup>744</sup> Glej npr. FSNM 7272, D1-a-70; podobno zasnovano strani ima nemški tisk, ki je najverjetneje nastal pod vplivom Joosa van Wingheja, ki se je likovno izpopolnjeval v Rimu; glej FSNM 2001, J-h-29 – privezek.

### ***A:3 Nesignirana italijanska dela in anonimni mojstri***

#### *A:3.1 Ilustracije v Vesaliusovi De homini corporis fabrica*

Eno zanimivejših in bolj znanih del s konca prve polovice 16. stoletja je bilo medicinsko delo o anatomiji *De homini corporis fabrica* ali *Anatomija*, v katerem je profesor iz Univerze v Padovi, znanstvenik in praktik Andreas Vesalius opisal zgradbo človeškega telesa. Delo zaradi izjemnih ilustracij velja za mojstrovino knjižne proizvodnje, vendar avtor/ji ilustracij ni/so nedvoumno identificiran/i. Že prvič je delo izšlo v Baslu,<sup>745</sup> pri Johannesu Oporinusu, risbe in plošče za ilustracije pa so pred tem nastale v Benetkah in bile poslane Oporinusu v tisk.<sup>746</sup>

Prve skice za ilustracije je najverjetneje pripravil že sam Vesalius, saj je tudi kasnejši potek priprave ilustracij budno spremljal in nadziral. Želel je natančno, točno in lepo stvaritev, ki bi lahko služila kot učni pripomoček za njegove študente ter bi bila hkrati dovolj zanimiva za širšo publiko in bi jo lahko uporabljali tudi umetniki (slikarji in kiparji) pri svojem delu. Drugo ime, ki je povezano z Vesaliusovo *Anatomijo*, je Jan Stefan van Calcar (1499–1546). Calcar je bil nizozemski umetnik in Tizianov učenec, ki je z Vesaliusom sodeloval že pri njegovi izdaji šestih velikih listov *Tabulae anatomicae*, učnega pripomočka za študente.<sup>747</sup> V enem izmed pisem iz leta 1539 je Vesalius zapisal, da poskuša prepričati Calcarja, da bi pripravil risbe za ilustracije. Calcarju je ilustracije pripisal tudi Vasari. Tretje ime, ki se povezuje z delom *Anatomija*, je Domenico Campagnolo, prav tako Tizianov učenec. Ilustracije pa so povezovali celo s samim slavnim umetnikom Tizianom.<sup>748</sup> Verjetno bi lahko bilo tudi, da je ilustracije delalo več rok.<sup>749</sup>

Ilustracije so izjemno prefinjeno izvedene, čeprav so pravzaprav lesorezi. Odlikuje jih učbeniška natančnost, ki ji je pogosto dodana pripovedna vrednost ali simbolni pomen. Še posebej je mogoče opaziti dodano vrednost pri celostranskih upodobitvah, kjer so prikazi človeškega telesa (okostje, mišičje ipd.) umeščeni v naravno okolje z vedutami mest ali drugo arhitekturo v ozadju. Ozadja so uprizorjena v perspektivi in izredno pomanjšana, kar da gledalcu učinek izstopajoče figure v ospredju. Medtem ko so delujejo nekateri prikazi mesenih delov telesa precej mesarsko, so drugi simbolno-humorno obarvani.

---

<sup>745</sup> Prvo leto izida je 1543; delo iz zbirke NUK je druga izdaja; glej NUK 11295.

<sup>746</sup> Harthan, 1997, 96–97.

<sup>747</sup> Izšel je leta 1538; *Ars Anatomica*, 2004; Dostopno na spletu: <http://www.arsanatomica.lib.ed.ac.uk/>.

<sup>748</sup> Harthan, 1997, 96–97.

<sup>749</sup> *Ars Anatomica*, 2004.

### A:3.2 Manieristični okvir z grškimi bogovi

Knjiga z naslovom *Clementis Alexandrini omnia, quae quidem extant opera* (1551) ima na naslovni strani ilustrativni renesančno-manieristični okvir z grškimi bogovi in motivom antičnega mesta v ozadju.<sup>750</sup> Zasnova okvirja ima še vedno poudarek na linijah, vendar pa okvir ni zamejen v pravokotne, s črto obdane zunanje robove, ampak je razvit v marginalni prostor knjige, kar je kasneje značilnost tudi baročnih naslovnih okvirjev. Naslovu ni namenjen pravokoten prostor v niši okvirja, ampak je napis dodan na zastor, ki je spuščen s čela portala. Delo je precej redka latinska prva izdaja Klemna Aleksandrijskega iz delavnice Lorenza Torrentina (1499–1563). Torrentino (ime tudi Laurens van den Bleek) je bil v 16. stoletju slavni nizozemsko-italijanski tiskar, ki je med drugim tiskal dela za toskanskega nadvojvodo Cosima de' Medicija I. (1519–1574).<sup>751</sup> Delo poleg naslovnice z antično motiviko vsebuje tudi iniciale v tem slogu.

### A:3.3 Knjižno okrasje numizmatične knjige Sebastiana Erizzija

Knjiga o antičnih kovancih avtorja Sebastiana Erizza (1525–1585) z naslovom *Discorso di M. Sebastiano Erizzo. Sopra le medaglie de gli antichi* je bila v zgodovini pomembna predvsem zaradi vsebine.<sup>752</sup> Njen avtor je namreč v 16. stoletju veljal za velikega numizmatika. Izhajal je iz beneške družine patricijev, izobrazbo pa je pridobil na univerzi v Padovi, kjer se je spoznal z antičnimi avtorji in filozofi.

Tisk iz zadnje četrtine 16. stoletja pa je pomemben tudi kot primer italijanske knjižne dekoracije iz tega časa. Naslovnico namreč krasi renesančni arhitekturni okvir neznanega avtorja, ob katerem na vsaki strani stojita antična misleca. Gologlava, z dolgima bradama in poudarjenimi brki, sta obrnjena stran drug od drugega s pogledi v tla. Njuna obraza spominjata na obraze Jožefa, ki jih lahko zasledimo v nekoliko starejših delih Parmigianina (1503–1540), npr. pri njegovi *Sveti družini*. Neskladno s podobo obraza, ki kaže na leta izkušenj, in v nasprotju z običajnimi upodobitvami starejših modrih mož v togah imata misleca na naslovnem okvirju obleko visoko prevezano in kažeta dve tretjini nog, ki spominjajo na mišičaste noge mladih (rimskih) vojakov. Tudi kratka toga in podoba nog kažeta na to, da je neznan mojster okvirja verjetno poznal Parmigianinova dela, saj lahko zaznamo podobnost z nogami njegovega *David*a. Sama kompozicijska zasnova pa se veže bolj na Parmigianinovo sliko *Stigmatizacija sv. Katarine*, pri kateri je osrednji prizor

<sup>750</sup> Glej NUK 10747.

<sup>751</sup> Za kratko biografijo in bibliografijo njegovih tiskov glej EDIT 16 ([http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/imain.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm)).

<sup>752</sup> Glej NUK 302; izdana v Benetkah, pri Gio. Variscu in Paganinu Paganiniju, ne pred letom 1584.

umaknjen nekoliko v ozadje, v prvem planu pa je obokano stebrišče s sv. Benediktom in sv. Jeremijo.

Posebnost tega tiska je tudi okrasni trak na zgornjem robu prve strani teksta. Trak je centralno zasnovan, s kartušo, ki jo držita dva putta. V kartuši je miniaturna upodobitev vedute z naseljem ob vznožju dveh gričev, v prvem planu je voda z dvema račkama. Tak tip okrasnega traku je edinstven primer takšne dekoracije v obravnavanih zbirkah. Kaj veduta predstavlja, je razrešil podatek o poreklu drugega tiskarja tega dela. Paganino Paganini, ki je naveden poleg Giovannija Varisca (skupaj sta delovala v letih 1584–1589), je v Benetke prišel z očetom Alessandrom iz Toscolana ob Gardskem jezeru (danes Toscolano-Maderno). Poslovne stike z rodnim krajem sta Paganinija obdržala in po očetovi smrti je sin nadaljeval tiskarsko obrt v sodelovanju z Variscom.<sup>753</sup> Drobna podoba v kartuši je kazala na povezanost Paganinija z njegovim »krajem ob jezeru«. Tiskar jo je verjetno dal posebej izdelati. Kje sta tiskarja naročila izdelavo okvirja in okrasnega traku, doseglivi podatki ne razkrivajo.

Drobna knjižica s konca 16. stoletja, ki je bila natisnjena v Neaplju leta 1596, vsebuje delo z naslovom *Sito, et antichita' della citta' di Pozzuolo* avtorja Scipione Mazzella.<sup>754</sup> Izdana je bila kot tipično italijansko delo množične proizvodnje, ki je bilo bogato ilustrirano, vendar s slabim in neenakomernim tiskom, za kar bi morda lahko iskali razlog v obrabljenosti lesoreznic plošč. Ker pa je to bila prva izdaja tega dela, je verjetnost, da so plošče stare in obrabljene, nekoliko manjša. Primerov njihove uporabe pri drugih tiskih 16. stoletja v zbirkah NUK in FSNM ni. Delo vsebuje večji zložen zemljevid zaliva pri mestu Pozzuoli (ital. Golfo di Pozzuoli) in 19 polstranskih ilustracij, ki so večje (širše) od teksta. Strani so polne inicial, bordur in vinjet, ob tem pa ima zrcalo precej široko zunanjo margino v primerjavi z velikostjo same knjige. Lesorezi so shematske narave in vsi razen zemljevida tipski, zato bi jih lahko brez zadržka uporabili tudi pri opisih nemških dežel ali kakšne druge zgodovine. Knjiga obravnava arheološke ostanke rimske arhitekture, med drugim Cicerovo akademijo in vilo Kumah, ter značilnosti pokrajine bližnjega območja.

---

<sup>753</sup> Pri popisu Paganinijeve zgodbe je nekaj nejasnosti v povezavi datum, verjetno predvsem zaradi soimenjakov (očetov in sinov), ki vsi delovali na relaciji Toscolano–Benetke. Po vsej verjetnosti je to več rodov: oče Alessandro (akt. 1511–1538), sin Paganino 1. (akt. 1509–1538) in spet sin Paganino 2., vendar akt. šele konec stoletja (akt. 1584–1589). Za biografije in bibliografije njunih tiskov glej EDIT 16 ([http://edit16.iccu.sbn.it/web\\_iccu/imap.htm](http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imap.htm)).

<sup>754</sup> Glej NUK 389.

## 2.B Nemčija

### 2.B.1 Uvod v nemške ilustrirane tiske 16. stoletja

Prve (z lesorezi) ilustrirane knjige so na nemško govorečem ozemlju nastale v Bambergu v šestdesetih letih 15. stoletja.<sup>755</sup> Enako kot pri prvih italijanskih ilustracijah so bili tudi pri prvih bamberških izdajah lesorezi shematski, kot bi bili le osnova za kasnejši nanos barve.<sup>756</sup> Večina jih je verjetno nastala na osnovi miniaturnih predlog. Veliko drugih nemških inkunabul pa lesorezov niti ni vsebovala. Zrcala so oblikovali tako, da so puščali prostor miniaturistom in knjižnim slikarjem, kar je bilo še posebej izrazito pri dekorativnih elementih, natančneje pri inicialah, čeprav se je tiskano (celo barvno) okrasje prvič pojavilo prav v nemških tiskih že leta 1457.<sup>757</sup> A bamberška produkcija ilustriranih knjig ni doživela večjega razcveta, zato tudi ni posebej vplivala na razvoj knjižne ilustracije v Nemčiji. Šele prve ilustrirane knjige iz sedemdesetih let 15. stoletja iz Augsburga so močnejše zaznamovale nemško produkcijo inkunabul.<sup>758</sup>

Do konca 15. stoletja in še kasneje, do konca druge tretjine 16. stoletja, pa so ilustrirane knjige na nemškem ozemlju postale zelo priljubljene in so po številu celo presegle neilustrirane tiske italijanske provenience. V zbirkah NUK in FSNM je bilo zato v tem času največ ilustriranih in okrašenih knjig prav nemške provenience. Okrepil se je tudi tisk knjig, ki so vsebovale le po eno ilustracijo na naslovnici oz. začetnih listih v knjigi, kot je že bilo omenjeno.

Na razvoj ilustriranih tiskov v Nemčiji je vplivalo tudi pravno določilo, ki je tiskarjem (vsaj) v prvih dveh desetletjih razvoja tiska prepovedovalo uporabo lesorezov, ki so jih ob selitvi iz mesta v mesto prinesli s seboj, temveč so morali za ilustracije uporabljati lesoreze, ki so jih naredili člani ceha lesorezcev (nem. *formschneider*) iz mesta, v katerega so se preselili. Preprosta prepoved, ki je omogočala lokalnim rokodelcem in umetnikom preživetje, je nedvomno pripomogla k razvoju individualnega grafičnega sloga v posameznih nemških mestih v začetni fazi razvoja tiska.

Podobno se je godilo tiskarju Guenterju Zainerju (?–1478), ki se je iz Strasbourga preselil v Augsburg, s seboj pa je prinesel tako črke kot ilustracije. Po prihodu so mu prepovedali uporabo »tujih« lesorezov. Kasneje so mu dovolili ilustrirati tekste pod pogojem, da uporabi dela,

---

<sup>755</sup> »Okoli leta 1461 je Albrecht Pfister, bamberški tiskar, v tiskano knjigo prvič vključili grafiko na lesu (Braudel, II, 1988, str. 177). Kljub temu, da so uporabljali lesoreze (in ne bakroreze), so te prve bamberške ilustracije odtisnili posebej – najprej so tiskali tekst, potem naknadno še ilustracije, podobno kot je bila praksa pri bakrorezih, na kar kaže med drugim tudi nevporednost zrcala teksta z robom ilustracij (Laube, 2004, 47–49).

<sup>756</sup> Amelung, 1979, 78.

<sup>757</sup> Prva z lesorezi dekorirana knjiga je bila *Psalter iz Mainz* (nem. *Mainzer Psalter*). Nastala je v delavnici Petra Schofferja (1425–1503). Iniciale so bile tiskane celo večbarvno (Bland, 1958, 104).

<sup>758</sup> Bland, 1958, 105.



ki so jih naredili člani lokalnega ceha.<sup>759</sup> Njegovi tiski so nato znatno zaznamovali augsburško produkcijo, s svojo tehniko tiskanja pa je vplivali tudi širše na razvoj tiska v Nemčiji. Ilustracije v svojih delih je namreč tiskal že hkrati s tekstom.

Za augsburške tiske iz sedemdesetih let 15. stoletja so bili dalje značilni številni manjši lesorezi, uokvirjeni z eno ali dvema črtama. Prizori so bili podani s poudarjeno orisno formo (debelejše črte), trodimenzionalnost pa je bila nakazana le z blagimi kratkimi vzporednimi črticami. Kratke, kompaktno figure so imele povečini prevelike glave, ki so bile upodobljene v tričetrtinskem profilu.<sup>760</sup>

Kasneje, v osemdesetih in devetdesetih letih 15. stoletja, se v Augsburskih tiskih že pojavi vpliv italijanske renesanse, predvsem v tiskih Erharda Ratdolta (1442–1528), ki se je v rodno mesto Augsburg vrnil iz Benetk leta 1486. S seboj je prinesel tudi lesorezne ilustracije iz njegove beneške delavnice. V njegovem primeru prepovedi tiska uporabe »tujih« lesorezov ni več bilo mogoče zaslediti. Ratdolt je v Augsburgu nemoteno deloval vse do nekaj let pred smrtjo (akt. do ca. 1522). Izdajal je tematsko zelo različna dela, pri katerih je uporabljal večbarvni tisk, ki ga pred tem zasledimo le pri Schöfferrju. S tem je nadomestil metodo ročnega koloriranja ilustracij. Uporabljal je: rdečo, rumeno, rjavo in olivno zeleno.<sup>761</sup>

Ratdolt je veljal za enega večjih mojstrov barvnega tiska in ilustrirane knjige iz obdobja inkunabul,<sup>762</sup> ki je estetski vrednosti svojih izdelkov dajal velik pomen. V svoji delavnici je zaposlil Hansa Burgkmairja starejšega (1473–1531),<sup>763</sup> enega najpomembnejših augsburških umetnikov tistega časa, ki je kasneje pod vplivom izkušenj barvnega tiska pri Ratdoltu pomembno vplival na razvoj lesorezne tehnike *chiaroscuro*<sup>764</sup> in s tem postal tudi eden vidnejših predstavnikov nemške renesančne umetnosti.<sup>765</sup>

Vzrok za razmah ilustrirane knjige (v Nemčiji) velja iskati prav v tehniki hkratnega tiskanja lesorezov in stavljenih črk s sestavljeno skupno ploščo. Poleg napredka v procesu izdelave pa je k širitvi in kasnejši množični proizvodnji ilustriranih knjig pripomoglo tudi povpraševanje.<sup>766</sup> Groba ocena namreč je, da je bila že tretjina vseh nemških inkunabul ilustrirana.<sup>767</sup> Ob tem pa je vlogo ilustracij je v nemških zgodnjih tiskih pogosto prevzelo tudi

---

<sup>759</sup> Laube, 2004; glej tudi Amelung, Hind, 1935; in Landau, Parshall, 1994.

<sup>760</sup> Laube, 2004, 49–50.

<sup>761</sup> Bland, 1958, 116.

<sup>762</sup> Barvni tisk se šele čez stoletja, natančneje z uvedbo litografije od leta 1796 dalje zares uveljavi.

<sup>763</sup> Glej razdelek o umetniku.

<sup>764</sup> Slovenski termin za omenjeno tehniko se ne uporablja, gre za tisk z večimi ploščami v vsaj dveh barvah. V nasprotju s pomenom termina, ki zaznamuje predvsem kontrastnost temno-svetlo, pa pri tisku ta kontrast ponavadi ni tako izrazit. Primerov iz 16. stoletja v zbirkah NUK in FSNM ni bilo mogoče zaslediti.

<sup>765</sup> Laube, 2004, 55–56.

<sup>766</sup> Landau, Parshall, 1994, 33.

<sup>767</sup> Landau, Parshall, 1994, 33; Laube, 2004, 47–49.

okrasje,<sup>768</sup> ki je vsebovalo neko sporočilno vrednost (npr. iniciala ali okrasni trak, v katerem so razvili zgodbo).<sup>769</sup>

Takšno okrasje lahko npr. zasledimo pri tiskih Johanna Zeinerja iz Ulma (akt. 1473–1478).<sup>770</sup> V njegovih bordurah in inicialah se prepletajo okrasni, izpeljani v živali in dopolnjeni s svetniki in bibličnimi osebami (prizori). Z lesorezi bogato ilustrirane knjige iz Zeinerjeve ulmske tiskarne predstavljajo osnovo ulmskega lesoreznega sloga hkrati pa pričajo o medsebojnem vplivu med obema mestoma in povezavi med obema tiskarjema. Glavne značilnosti Zeinerjevega in s tem tudi ulmskega sloga večinoma sovpadajo s splošnimi nemškimi značilnostmi lesorezov v času inkunabul.

Značilnosti so:

- *shematski tip* lesoreza in ilustracije, izvedene s čistimi linijami in manjšimi akcenti črnih površin,<sup>771</sup> ki so lesorezom dodali ljubkost, hkrati pa nakazovali na nadaljnji razvoj grafike v smeri samostojne likovne tehnike, ki ne potrebuje dodatne barvne dodelave;
- likovna forma podob, vezana še na gotske vzore, ki se kažejo predvsem v nekoliko bolj togih linijah (v primerjavi z italijanskimi), s katerimi pa so umetniki v upodobitvah vseeno izrazili neverjetno čutnost;
- plastičnost figur in draperij je dosežena z enosmernim kratkim črtkanjem, pri nekaterih tiskih dodajajo še senčenje s križnim črtkanjem;
- figure so povečini upodobljene v oblačilih po sočasni modi;<sup>772</sup>
- prostor v okolici in ozadju figur (arhitektura, narava) je poudarjen s paralelnimi linijami, kar kaže na nove tendence (perspektiva);<sup>773</sup>
- poimenovanje oseb, ki nastopajo v posameznih prizorih.

Opisane značilnosti najdemo v nemških (tudi švicarskih) tiskih še vse do srede 16. stoletja.<sup>774</sup> Dodatno pa nas na ulmski (in zgodnji nemški) slog v prvi polovici 16. stoletja spominja ponovna uporaba že odtisnjenih podob in v vedno znova nove namene.<sup>775</sup> Lesorezne in bakrorezne plošče so bile namreč dragocene in drage. Če je imel tiskar možnost, da je plošče večkrat porabil in z

---

<sup>768</sup> Dvojna vloga: pojasnitev teksta in dekorativna funkcija.

<sup>769</sup> Podobne primere najdemo tudi v 16. stoletju; glej Tipologija inicial in podrejenih okrasnih prvin, posebej še A.1.2. do A.2.6.

<sup>770</sup> Brat omenjenega Güntherja Zeinerja iz Augsburga.

<sup>771</sup> Laube, 2004, 54; Bland, 1958, 104–106; Landau, Parshall, 1994.

<sup>772</sup> Laube, 2004, 54; Bland, 1958, 104–106; Landau, Parshall, 1994.

<sup>773</sup> Laube, 2004, 54; Bland, 1958, 104–106; Landau, Parshall, 1994.

<sup>774</sup> Glej npr. NUK Ti 14749 – privezek; NUK 1165 – privezek 1166; NUK 10560 – privezek 11024; NUK 21303; NUK 14753; NUK Ti 14752b ipd.

<sup>775</sup> Glej npr. Jerele, 2007, 216–225.

njimi ilustriral morda celo različne vsebine, je s tem prihranil denar, ki bi ga sicer moral nameniti za pripravo predlog in samo izdelavo lesorezov in bakrorezov. Tako je npr. delo *Seelenwurzgarten*, ki je leta 1483 izšlo v Ulmu, vsebovalo 134 ilustracij, sestavljenih iz vsega 19 lesorezov.<sup>776</sup>

Podoben primer so ilustracije v delu *Römische historien Titi linij mit etlichen neue Translation*, ki je izšlo v Mainzu leta 1523.<sup>777</sup> Knjiga je bogato ilustrirana. Prizori v večjih celostranskih in nekoliko manjših polstranskih ilustracijah so sestavljeni iz več manjših tipskih lesorezov, ki skupaj ustvarjajo zgodbo. Lesorezi so v eni knjigi odtisnjeni večkrat.

Ilustracije so včasih sestavljene tudi iz petih manjših lesorezov, včasih le iz dveh srednje velikih, ali iz enega večjega in enega manjšega ali pa sploh niso sestavljene, ampak oblikovane kot samostojni in celostno zadostni izdelki. Večinoma je za lesoreze, ki so v tem delu sestavni deli večje celote, značilno, da vsaj na eni strani, na tisti, ki postane kasneje notranja, niso zamejeni s črno končno linijo.<sup>778</sup> Drugi robovi imajo zaključek v obliki močnejše poudarjene črte, ki se ob sestavljanju več lesorezov v celoto lahko združi v skupni okvir. Opaziti je torej, da so lesorezi že nastali kot tipski, s predvidevanjem, da jih bodo kasneje sestavljali v različne kompozicije.

Lesorezi praviloma niso bili opremljeni z imenom, parafo ali monogramom. Tudi navedb v pregledani literaturi ni bilo mogoče zaslediti. Lahko pa z gotovostjo trdimo, da so delo različnih rok. Lahko bi celo rekli, da so nastali v različnih časovnih obdobjih in mestih. Večina tistih lesorezov, ki stojijo samostojno, je več kot očitno pripravila druga roka, kot večino tistih, ki so sestavljeni v skupne kompozicije. Tudi pri teh so nekatera odstopanja v upodobitvah oseb ter zasnovi posameznih plošč.

V primerjavi s sestavljenimi so enodelni oz. nesestavljeni izvedeni v popolnoma drugačnem slogu, ki po grobih debelih linijah na prvi pogled spominjajo na prve lesoreze iz inkunabul. Vendar pa je na njih groba linija z neverjetno lahkostjo dopolnjena z množico drobnih vzporednih ali pahljačasto razporejenih črtic, ki ponazarjajo različne materiale, strukturo tal ali senčenje. Lesorez torej ni več le shematski, ampak celo ne predvideva nadaljnjega koloriranja. Izjemen kontrast med drobnimi vzporednimi linijami in debelejšimi grobimi potezami že sam po sebi poudari moč prizorov. Črne poteze in drobni akcenti dobesedno pritegnejo gledalčev pogled, kar je še najbolj izrazito na foliju 94. Na tej strani se prične opis zgodbe o Marku Atiliju Regulu (ca. 307 pr. n. št.–250 pr. n. št.), ki je v Afriki ubil »veliko kačo«. Kontrastnost linij poudarja grozovitost boja s pošastjo. Boj, v katerem je Mark Atilijo Regula izgubil mnogo svojih vojakov, se tudi za pošast konča tragično. Njen konec že napovedujejo rane. Prikazana je nekoliko potisnjena v spodnji levi rob ilustracije, ostali prostor na podobi pa zavzemajo vojaki (vitezi).

---

<sup>776</sup> Bland, 1958, 106.

<sup>777</sup> Tiskar Johann Schöffner. Glej NUK 1180.

<sup>778</sup> Včasih črta poteka po treh zunanjih robovih, včasih le po dveh (zgornjem in spodnjem).

Kompozicija skorajda ne pušča prostora ozadju prizora, a neznan mojster te podobe je z neverjetno enostavnostjo v celoto vključil še cerkvico na horizontu. S pomočjo perspektive je gledalca postavil dobesedno v središče dogajanja in s tem poudaril dramatičnost zgodbe.

Zgoraj omenjena značilnost izvedene zunanje linije (očrta) lesorezov pa ni edina, ki kaže na vnaprej premišljeno izdelavo z namenom proizvesti podobo za večkratno uporabo. Na slednje kažeta tudi izbor motivov in izpeljava linij na posameznih ploščah. Kompozicija posameznih plošč je namreč zasnovana tako, da se včasih nadaljuje na plošči, ki ji sledi. Včasih zato komaj ugotovimo, da so prizori sestavljeni iz (ponavadi) dveh delov. Skoraj kot bi bili narejeni iz ene plošče in šele nato razklani na pol. Tako se npr. skalni greben iz prve podobe nadaljuje v ozadju druge, grmovje v ospredju in drevesa v ozadju pa se zrcalno razraščajo iz dveh vzporednih si robov.

Motivi prizorov so izbrani tako, da lahko v njih najdemo kar se da veliko pomenov. Manjši od njih so široki za približno polovico ali tretjino besedilnega polja in so čiste tipske uprizoritve, ki bi lahko služile za upodobitve iz literarnih del, zgodovinskih prizorov, turnirjev, dogodkov iz kronik ali celo prizorov iz pasijona. Primeri motivov so npr.: dva moža v pogovoru, skupina vojakov, vojaški tabor, del gradu itd. V nadaljevanju je nekaj večjih, skoraj celostranskih, na katerih je npr. upodobljeno obleganje trdnjave na hribčku. Splošen prizor, ki je spet večkrat uporaben. Nekaj pa je tudi lesorezov, ki po širini sovpadajo s širino besedilnega polja. Na njih so upodobljeni oblaki z jato ptic, panorama z vasico in gradom, gozdni obronek, pristanišče, konjenica ipd. Nekateri od njih so dobili v knjigi dodatno funkcijo okrasja. Celo ilustrativni okvirji na naslovnica poglavij so sestavljeni iz nekaj tipskih plošč, ki so tudi v nadaljevanju knjige.

Čeprav delo govori o rimski zgodovini, so figure oblečene v sočasna oblačila. Občudujemo lahko bogate trgovce, meščane in plemiče, viteze v oklepih in grajske dame, tudi podeželane. Predvidevamo lahko, da jih je tiskar lahko nemoteno uporabil tudi pri naslednji izdaji.

Poleg tega so nemški tiskarji o ilustracijah razmišljali nekoliko drugače, kot so jih razumeli v rokopisni tradiciji oz. jih razumemo danes. Za večino nemških tiskarjev iz zgodnjega obdobja razvoja tiska so bile ilustracije bolj nujnost v smislu stereotipa, ki ga morajo dodati, in ne dodana estetska vrednost. Kot tipični primeri, ki bralcu pomagajo skozi tekst, in ne toliko izraz individualne izdaje.<sup>779</sup> Zato je bilo pri nemških tiskarjih pogosto, da so v eni ali več različnih izdajah uporabili svojo staro zalogo plošč ali pa si primerne sposodili od drugih tiskarjev, včasih celo iz druge dežele.<sup>780</sup>

---

<sup>779</sup> Bland, 1958, 108.

<sup>780</sup> Bland, 1958, 106.

Zgoraj opisano ilustrirano delo je nastalo v Mainzu, ki je bilo poleg Augsburga in Ulma že v 15. stoletju eno od središč tiskarske umetnosti. Vse večji tiskarski center v Nemčiji pa je skozi 15. stoletje postajal Nürnberg,<sup>781</sup> kjer je bil v zadnji dekadi tega stoletja opazen tudi vzpon ilustrirane knjige in z njo pogosto recikliranje rabljenih tiskarskih plošč.<sup>782</sup> Ilustracije so bile sprva le lesorezne, kasneje, pod Dürerjevim vplivom, pa je mesto spoznalo tudi bakrorezno tehniko. S svojo »slikanico« *Passio Christi ab Alberto Dürer*, ki je izšla leta 1511, pa je Dürer ilustracijam odredil celo osrednjo vlogo v nemških tiskanih knjigah. Njegov zgled so morda bili bogato iluminirani horariji (manjši format, tekst ne prevladuje).<sup>783</sup>

Nov tip knjige je hitro pridobil pomembno mesto med ljubitelji knjig, praksa pa je potem ostala priljubljena v nemškem prostoru v vsej prvi polovici 15. stoletja. Ob njegovem visokokvalitetnem ilustrativnem delu pa ne gre zanemariti tudi vpliva, ki ga je imel na oblikovanje nemških in latinskih tipografij. Sam je namreč postavil pravila za oblikovanje črk, ki jih je nato uporabil v svojih knjigah o proporcijah.<sup>784</sup>

Sočasno z Dürerjevim vplivom je grafiko s področja Bavarske in Avstrije zaznamoval poseben slog tako imenovane donavske šole (nem. *Donauschule*), ki se zrcali npr. v zgodnjih delih Lucasa Cranacha st., zaznamuje pa tudi dela Albrechta Altdorferja, Wolfganga Huberja in številnih drugih (anonimnih) mojstrov. V štiridesetih in petdesetih letih 16. stoletja pa sta jedkanice v donavskem slogu delala Augustin Hirschvogel in Hanns Lautensack.<sup>785</sup>

Slog se kaže tako v grafiki kot tudi v slikarstvu in risbah, zaznamuje ga predvsem upodabljanje narave v vsej njeni odličnosti ter odnos med naravo s figurami ali dogodki. Narava lahko samostojno nastopa kot osrednja tema. Upodobljena je subtilno individualno, a z vso ekspresivno močjo, ki jo gledalec lahko občuti.<sup>786</sup>

Čeprav so za vire svojih upodobitev uporabljali dela italijanskih mojstrov in Dürerja, je pri njih figuralika podrejena individualni interpretaciji in se niso ozirali na pravilnost anatomije telesa.<sup>787</sup>

Tako Dürer kot tudi veliko njegovih učencev in drugih nemških umetnikov njegove generacije, ki so s svojimi deli prisotni v zbirkah NUK in FSNM, je v prvih dvajsetih letih 16. stoletja sodelovalo pri izpolnjevanju prizadevanj cesarja Maksimilijana I., da bi proslavili

---

<sup>781</sup> Landau, Parshall, 1994, 34.

<sup>782</sup> Glej Nürnberško kroniko (nem. *Nürnberger Chronik*, lat. *Liber Chronicarum*) iz leta 1493.

<sup>783</sup> Razlagalni dopolnilni tekst je napisal benediktinec Benedikt Khelidonig iz Nürnberga. Horarije je Dürer nedvomno poznal, kar dokazuje molitvenik za Maksimilijana I., ki je bil najverjetneje pripravljen po podobni predlogi, saj vključuje potratno dekorirane margine.

(Strieder, 1996, 435).

<sup>784</sup> Levarie, 1995, 180.

<sup>785</sup> Talbot, 1996, 513–515.

<sup>786</sup> Talbot, 1996, 513–515.

<sup>787</sup> Talbot, 1996, 514.

habsburško dinastijo. Razen nekaterih del, ki nikoli niso bila dokončana,<sup>788</sup> so bila druga visokokvalitetno izdelana, nekatera tiskana še na finem pergamentu.

Zanj so pripravljali kvalitetne ilustracije v izbranem slogu<sup>789</sup> in oblikovali posebne tipografije. Tako je bila npr. leta 1513 prvič uporabljena fraktura kot tip tiskarskih črk, ki je kasneje, nekje od srede 16. stoletja, postala ena od bolj priljubljenih nemških tipografij.<sup>790</sup> Maksimilijanov trud in mecenstvo sta po svoje spodbudila tudi razvoj komercialnega tiska v Nemčiji. Posebej je prispeval k uveljavitvi pomembnosti izrezovalcev plošč (nem. *Formschneider*). Po njegovi smrti pa so pri njem zaposleni izrezovalci plošč iskali delo drugje in mnogi so odprli svoje delavnice. Že npr. dela Schäuuffeleina, Burgmairja, Baldunga, Altdorferja, Ammana, Solisa itd. so izrezali učeni lesorezci. Umetniki so bili namreč slikarji in risarji. Večinoma nikoli niso sami delali lesorezov, saj je bilo to rokodelsko mehanično opravilo, ki so ga delali izučeni rokodelci.<sup>791</sup>

Vsebine nemških knjig v 16. stoletju so bile podobne kot drugje po Evropi, razen posebej velike produkcije protestantskih knjig, ki so bile vsaj v drugi polovici stoletja tudi bogato ilustrirane. Veliko zanimanje se v nemških tega časa tiskih kaže tudi za posvetne teme, ki jim skozi stoletje raste vplivnost. Ena najbolj priljubljenih posvetnih tem je ples (npr. poročni ples). Tematiko plesa so že na začetku stoletja obravnavali Dürer in njegov krog. Kasneje se pojavi npr. tudi pri Schäuuffeleinu in Aldegreverju. Od prve tretjine 16. stoletja po ilustriranosti morda še najbolj izstopajo turnirske knjige, ki so bile takrat izredno priljubljene,<sup>792</sup> pa npr. prevodi Cicera in Petrarke v nemščino ter zgodovinska dela in podobno.<sup>793</sup> To je bil srednji format knjig (kvart), ki vsebuje skoraj enakovredno veliko teksta in slik. Lahko bi jih razumeli celo kot nekakšne potomke Dürerjevih slikanic. Prostor strani skoraj večinoma zapolnjujejo ilustracije, ki so včasih obdane z dekorativnimi bordurami. Lep primer bogato ilustrirane turnirske knjige hrani tudi zbirka NUK.<sup>794</sup> Nastala je leta 1566, ilustracije zanjo pa je pripravil Amman.

Ene bolj priljubljenih ilustriranih knjig nemškega prostora v prvih dvajsetih letih 16. stoletja pa so bile majhne nabožne knjige, največkrat molitveniki. Med njimi je največ ponatisov doseglo delo *Hortulus animae* (nem. *Seelengärtlein; Würzgertlein*). Med letoma 1516 in 1521 je

---

<sup>788</sup> Npr. *Weisskunig*, ki je bil prvič natisnjen šele leta 1775 (Levarie, 1995, 182).

<sup>789</sup> Izbran glede na vsebino knjige (Levarie, 1995, 182).

<sup>790</sup> Košir, 2001, 54–55; Levarie, 1995, 182.

<sup>791</sup> Heller, 1823.

<sup>792</sup> Konec 15. in v 16. stoletju so bili po Evropi še vedno priljubljeni viteški turnirji, čeprav nekoliko preoblikovani zaradi humanističnih, protestantskih in posledično protireformacijskih pogledov na človeško življenje (Kos, 1997, 44).

<sup>793</sup> Knjiga iz zbirke NUK je že bila omenjena zgoraj, sig. NUK 6909.

<sup>794</sup> Glej NUK 2880; Ruxner, Georg: *Thurnier Buch. Von Anfang, Ursachen, Ursprung und Herkommen der Thurnier im heyligen Römischen Reich Teutscher Nation ...* Getruckt zu Franckfurt am Mayn: bey Georg Raben, in verlegung Sigmund Feyrabends und Simon Hüters, 1566. Slogovno je knjiga opisana pri avtorju ilustracij.

doživelo kar več kot sto ponatisov.<sup>795</sup> Zbirka NUK hrani izvod iz leta 1516 in 1548.<sup>796</sup> V knjigi iz leta 1516 je serija lesorezov neznanega avtorja, ki pa zagotovo kaže na vplive Dürerja in njegovega kroga<sup>797</sup> ter Cranachov vpliv.<sup>798</sup> Slednji pa je tudi naredil predloge za ilustracije, ki so bile kasneje porabljene za izdajo iz leta 1548. Med upodobitvami je 8 prizorov iz Marijinega in Kristusovega življenja, upodobljenih je 12 apostolov, 12 svetnikov in 4 svetnice, 2 evangelista in 2 cerkvena očeta. Dodane so upodobitve vseh svetih in Mučeništvo desetisočev ter še 6 drugih ilustracij. Na naslovnici je upodobitev Marije, sedeče na luninem kraju.<sup>799</sup>

Naslov in vsebina tega priljubljenega molitvenika poznega srednjega in zgodnjega novega veka v srednji Evropi<sup>800</sup> sta vezana na obliko osebnih molitvenikov, ki jih je francoski in angleški srednji vek poznal pod latinskim imenom *horarium* (fr. *livre d'heures*; nem. *Stundenbuch*). Konec 15. in na začetku 16. stoletja pa se je v nemščini uveljavilo novo ime, ki je sicer izviralo iz besede »vrtič« in je bilo nadaljevanje starejših florilegijev oz. cvetoberov, a ni imelo nobene povezave z estetskim učinkom in videzom rokopisnih predlog, saj nova, tiskana oblika teh malih horarijev še daleč ni spominjala na pisano iluminirane dragocene rokopise. Ime je bilo povezano z lepotnim in uporabnim vidikom vrta kot takega, saj je knjižica prinašala veliko znanih in »uporabnih« tekstov. Številne izdaje so vsebovale tudi naslednje verze:

*Majčken vrt bo velikokrat rodil vrsto zdravilnih rastlin, katerih medicina pozna njih vrednost.*<sup>801</sup>

Vsebine tiskanih horarijev so v nekaterih virih opisane tudi kot *mentis pharmaca sacra*. Treba pa je opozoriti tudi na vsebinske razlike med njimi. Nekateri knjižice so vsebovale le molitve, druge moralna in duhovna navodila, tretje so bile zbirke različnih vsebin, od življenj svetnikov do bibličnih pripovedi, še posebej iz Novega testamenta. Različnost vsebine je pogojevala različnost naslova dela v nemškem (in latinskem) jeziku,<sup>802</sup> zato je pri obravnavi te vrste knjig vedno pomemben vidik vsebina.

---

<sup>795</sup> Izšlo je »v latinščini, nemščini, češčini in srednjenizozemskem jeziku« (Cerkovnik, 2011; glej tudi Oldenbourg, 1973, 5; Butts, 1996, 433).

<sup>796</sup> Hortulus animae: noviter iam ac diligenter impressus. Maguntie [Mainz]: ex officina Ioannis Chöffers [Schöffler], 1516; glej NUK 12950. Glej tudi Hortulus animae = Lustgertlin der Seelen: mit schönen lieblichen Figuren. Wittemberg; durch Georgen Rhaw, 1548; NUK 13829.

<sup>797</sup> Cerkovnik, 2011.

<sup>798</sup> Hollstein, vol. VI; tudi Cerkovnik, 2011, 127–128.

<sup>799</sup> Cerkovnik, 2010, 95.

<sup>800</sup> Cerkovnik, 2011.

<sup>801</sup> Ortulus exiguus varias ut sæpe salubres, Herbas producit, quas medicina probat. Prevod iz angl.: *A tiny garden will often produce a variety of salutary herbs of which medicine knows the value* (Thurston, 1910, dostopno tudi na <http://www.newadvent.org/cathen/07472a.htm>).

<sup>802</sup> Npr. Das Wurtzgärt linder andächtigen Uebung, Lustgarten der Seelen, Paradisus Animæ, Der Selen Wurtzgart (Thurston, 1910).

Od grafičnih tehnik je bil za izvedbo ilustracij največkrat uporabljen lesorez. Do konca 16. stoletja pa se je v nemškem prostoru že uveljavila jedkanica. A v tem času so bili protireformacijski ukrepi izredno represivni, podobno kot v Italiji, zato je tiskarstvo nekoliko nazadovalo. Z nazadovanjem zanimanja za tiskarsko tehniko je bilo vedno manj tudi dobrih tiskarjev. Ostali so slabše kvalificirani, pri katerih pa je bilo delo pogosto površno izpeljano, saj so za ilustracije uporabljali stare plošče in tiskali na slab papir.<sup>803</sup> Poleg tega je bilo konec stoletja tudi manj dobrih grafikov, ki bi mediju pomagali ohraniti kvaliteto, kar je bilo značilno še za štirideseta in petdeseta leta 16. stoletja, ko se je veliko nemških manj uspešnih slikarjev popolnoma posvetilo grafiki.<sup>804</sup>

## **2.B.2 Nemške posebnosti iz knjižnih zbirk NUK in FSNM**

### **B:1 Albrecht Dürer (1471–1528)**

V zbirkah NUK in FSNM so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK II 2883, 1518; NUK 7204, 1521; NUK R 4396, 1539; NUK 6909, 1540; NUK 2499, 1563–5; FSNM 7219, Č1-a-23, 1563–5.

Knjižnih ilustracij in okrasja v zbirkah NUK in FSNM, ki bi jih pripravil neposredno Dürer, ni bilo mogoče nedvomno identificirati. Je pa kot eden najpomembnejših nemških umetnikov in grafikov 16. stoletja nedvomno močno vplival in zaznamoval širok krog umetnikov. Mnogo njegovih učencev, sodobnikov ali posnemovalcev ter njihovih del je opisanih v nadaljevanju naloge. Vplival je na razvoj grafičnih tehnik, tipografije in upodabljanje ter izbor motivov za ilustracije. Njegovo življenje so proučevali že mnogi, med drugim tudi številne slovenske študije.<sup>805</sup> Najnovejša slovenska študija obravnava lesoreze njegovega kroga učencev.<sup>806</sup>

Dürer je s svojimi grafičnimi deli vsekakor postavil nove, visoke standarde v takratnih grafičnih umetnostih.<sup>807</sup> Tako kot številni drugi grafiki tistega časa, je tudi Dürer najprej delal v zlatarski delavnici kot vajenec. To je bila zlatarska delavnica njegovega očeta in Dürerju je bilo namenjeno,

---

<sup>803</sup> Bland, 1958, 153–514.

<sup>804</sup> Höfler, 1996, 864.

<sup>805</sup> Z Dürerjevimi grafikami so se pri nas ukvarjali Rudolf (1972), Sosič (1990), Pivec (1990), Germ (1997); ustanove kot Umetnostna galerija Maribor (1972), Narodna galerija (1981, 1998) in Cankarjev dom (1990) pa so gostile že več večjih razstav, ki so vključevale njegove grafike.

<sup>806</sup> Obravnava ilustracije nemških molitvenikov. Glej Cerkovnik (2010). Leta 2002 je izšla tudi obsežna nemška študija njegovih knjižnih ilustracij in ilustracij, narejenih po njegovih predlogah z naslovom *Albrecht Dürer: das druckgraphische werk*.

<sup>807</sup> Za pričujočo nalogo je pomemben predvsem njegov izjemen grafični opus. Njegove teoretske razlage delno so vključene v poglavje o knjižni estetiki.



da bo šel po očetovih stopinjah. Njegovo usposabljanje za zlatarja mu je prineslo pomembno znanje o orodjih in postopkih, ki se lahko uporabljajo pri obdelavi kovine, kar je kasneje s pridom izkoristil pri izdelavi bakrorezov. Do začetka njegovega ustvarjanja je bilo v Nürnbergu že uveljavljeno ilustriranje in krašenje knjig z lesorezi, ki jih je Dürer prvič videl v delavnici slikarja Michaela Wolgemuta kot vajenec med letoma 1486 in ca. 1490.<sup>808</sup> Spoznanje lesorezne tehnike v Wolgemutovi delavnici v zgodnjih letih Dürerjevega ustvarjanja je bilo zanj bistvenega pomena, saj so bili lesorezi iz Wolgemutove delavnice zelo različno zasnovani – od shematskih, namenjenih kasnejšemu koloriranju, do takšnih, ustvarjenih po slikarskih pravilih z večtonskim senčenjem in teksturnimi poudarki materialov.<sup>809</sup> V času vajeništva se je spoznal tudi z enim največjih založnikov v Evropi – z Antonom Kobergerjem ter z drugimi založniki, pa tudi mojstri, ki so pripravljali skice za ilustracije, in lesorezci. Na Dürerjevo ustvarjanje so močno vplivali tudi že izdani tiski drugih mojstrov, ki so bili v tistem času dosegljivi in jih je lahko videl v Nürnbergu; še posebej bakrorezi Martina Schongauerja in dela v tehniki suhe igle(!) Mojstra hišne knjige.<sup>810</sup>

Po končanem vajeništvu je Dürer odšel v Basel, mesto, v katerem je bil konec 15. stoletja knjižni tisk že dodobra uveljavljen. Že leta 1492 je naredil prvo knjižno ilustracijo – grafični list *Sv. Hieronim*, ki je izšla kot naslovna ilustracija. Dürerju je prinesla slavo in dolgoletno sodelovanje z založnikom Johannom Amerbachom (1440–1513).<sup>811</sup>

Nato sta sledila dva baselska tiska, za katera je pripravil dve večji seriji lesorezov. Prvo je bilo delo z naslovom *Der Ritter vom Turn* s 45 lesorezi (1493), drugo pa *Das Narrenschiff* s skupaj 116 lesorezi Dürerja in sodelavcev (1494). Tega leta lahko njegova dela zasledimo tudi v Strasbourgu, kjer med drugim izdela naslovno ilustracijo za izdajo del pariškega teologa Jeana Gersona (1363–1429).

Že jeseni tega leta je prvič odpotoval v Italijo. Na pot v Benetke se je verjetno pripravljaj, saj se v njegovih risbah iz tega časa že čuti italijanski vpliv ter morda nekakšna izhodišča v bakrorezih Andrea Mantegne.<sup>812</sup> V času njegovega potovanja v Italijo ni evidenc o grafičnih delih.<sup>813</sup> Po vrnitvi v Nürnberg se je med letoma 1495 in 1500 že posvetil skoraj izključno risbi, lesorezom za

---

<sup>808</sup> Strieder, 1996, 428.

<sup>809</sup> Wolgemut je imel veliko delavnico s številnimi vajenci, ki je bila usmerjena v precej komercialno proizvodnjo (Strieder, 1996, 428).

<sup>810</sup> Panofsky, 1971, 4–5.

<sup>811</sup> Panofsky, 1971, 4–5.

<sup>812</sup> Predvsem po vsebinah, ki so tokrat klasično-antične (Strieder, 1996, 431).

<sup>813</sup> Posvečal se je bolj študiju risbe, po živih modelih ali po slikah. Ohranila se je tudi slika *Devica z detetom* v kapucinskem samostanu blizu Bologne (Strieder, 1996, 431).

ilustracije in tisku bakrorezov. Ti prvi bakrorezi so po slogu še vedno spominjali na Schongauerjeve bakroreze, Dürerjev osebni izraz pa je bil prisoten v izjemnih ozadjih. Poleg religioznih motivov je v tematike vpletal antično motiviko, ki pa jo je precej svobodno interpretiral. Motivi zato dajejo vtis, kot da ikonografsko ozadje ni več pomembno.<sup>814</sup>

V tem času so se lesorezi že osvobodili odvisnosti od knjižne ilustracije in postali samostojna likovna dela, kar je opaziti tudi pri Dürerju in njegovih številnih samostojnih odtisih.<sup>815</sup> Poleg tega v tem času ustvari serijo petnajstih lesorezov *Apokalipsa*,<sup>816</sup> ki so do takrat predstavljali višek ustvarjanja v tej tehniki zunaj Italije in so Dürerju prinesli mednarodni sloves. Njegovo delo je združevalo poznogotsko figuraliko s poudarkom na intenzivnosti upodobljenega dogodka in popolnoma novim odnosom do figure in pokrajine, kar je za takratne nemško govoreče dežele predstavljalo nove tendence.<sup>817</sup>

Opise in omembe Dürerjevih del je mogoče najti tudi pri Vasariju, ki sicer na splošno pravi, da je Dürer dober umetnik. Posebej je pohvalil njegov veščino izdelave bakrorezov v posameznih primerih in opozoril na cikel prizorov iz Marijinega življenja, za katerega je rekel, da je tako dobro narejen, da ga ne bi bilo mogoče bolje narediti, kar kaže na to, da so bila Dürerjeva dela v italijanskih krogih cenjena. Dodal je celo, da je Dürer naredil nekaj tako dobrih bakrorezov, da je osupnil svet. Njegova odlična grafična dela naj bi tudi pripomogla k širitvi grafične tehnike po Italiji in Holandiji. V Italiji je tehniko menda najprej povzel Marc Antonio Raimondi, ki je nato številne bakroreze izdeloval za Rafaela v Rimu, s svojim delom pa je vzbudil vsesplošno zanimanje za grafiko v Italiji.<sup>818</sup> A nekaj odlomkov pred tem je Vasari tudi poudaril:

*Čeprav so bili tisti mojstri hvaljeni v tistem času v tistih deželah, v naših so njihova dela priporočljiva le za marljivo izdelavo bakrorezov. Pripravljen sem, resnično verjeti, da Albrecht mogoče ni mogel narediti bolje saj je risal, ker ni imel boljših modelov, ko je moral delati akte, po enem ali drugem asistentu, ki so morali biti slabih postav, kar Nemci ponavadi imajo, ko so nagi...*<sup>819</sup>

---

<sup>814</sup> Dürer je v zadnjih petih letih 15. stoletja naredil serijo grških mitoloških tem po vzoru Mantegne in drugih italijanskih mojstrov s povsem individualnim pristopom (Strieder, 1996, 431).

<sup>815</sup> Npr. študija moškega akta iz dela *Moška kopel* iz leta 1497 (Strieder, 1996, 431).

<sup>816</sup> Vzporedno z *Apokalipso* je delal tudi na ciklu *Veliki pasion* (Strieder, 1996, 432).

<sup>817</sup> Strieder, 1996, 432.

<sup>818</sup> V poglavju o Marc Antoniu Raimundi Vasari našteva vsa dela in umetnike, ki so bili povezani z Marc' Antoniem (Vasari, 1996, 2, 77–83).

<sup>819</sup> Dürer je bil torej deležen tudi nekaterih očitkov s strani Vasarija. V slov. prevedeno iz angl. Glej Vasari (1996, 2, 77–78).

Med letoma 1500 in 1505 sta pri Dürerju kot pomočnika delala tudi Hans Baldung in Hans Schäufelein, o katerih teče beseda v nadaljevanju. Večinoma sta delala skice za lesorezne ilustracije pobožnih knjig, ki so jih pri Dürerju naročali nürnberški založniki ali humanist Konrad Celtis. Oba sta se čez nekaj let osamosvojila, Schäufelein leta 1507 in Baldung leta 1509. Dürerjeva dela tega časa<sup>820</sup> pa kažejo beneški vpliv v prikazovanju idealne človeške figure po načelih proporcev in geometrijske razdelitve na osnovi dela *De architectura*.<sup>821</sup>

Ob drugem potovanju v Italijo v letih 1505 do 1507 je Dürer še poglobil svoje znanje o perspektivi, kar je bilo med drugim mogoče opaziti v njegovih kasnejših grafičnih delih. V letih od 1508 do 1512 je nastala serija bakroreznih ilustracij za pasijon ter mnogo samostojnih grafičnih listov. Od leta 1512 pa je izdelal veliko naročil za cesarja Maksimilijana I., ki naj bi proslavila cesarja in veličastnost habsburške dinastije. Med pomembnejšimi naročili so bila številna grafična dela, ilustracije, ki jih je za knjižne izdaje pripravljaj skupaj s Hansom Springinklejem,<sup>822</sup> Wolfom Trautom, Jörgom Köldererjem in Hansom Burgkmairjem. V teh letih se je Dürer posvetil proučevanju klasičnih antičnih vsebin, še posebej v navezavi s pravili perspektive in samo motiviko. V tem času je nastala njegova ikonografsko dovršena *Melancholia I.*, katere poskusi interpretacije slonijo tako na teoloških virih kot tudi na filozofskih virih, natančneje na filozofskih interpretacijah neoplatonizma Marsilia Ficina,<sup>823</sup> kar je za pričujočo nalogo pomembno kot neposreden dokaz za izvor likovnih tendenc v filozofiji.

V tem času je Dürer eksperimentaliral tudi z novo tehniko – pri bakrorezih je uvedel jedkanico; pred tem pa je naredil tudi nekaj grafik v suhi igli. Pri njegovih jedkanicah je opaziti popolno izrabo tonskega kontrasta, do končnih možnosti, ki jih medij dopušča. S smrtjo cesarja Maksimilijana I. leta 1519 pa je Dürer naredil tudi svoj prvi lesorezni portret – portret cesarja po zgledu Lucasa Cranacha starejšega.<sup>824</sup> Za tem je naredil še serijo portretov vodilnih in najbolj poznanih mož cesarstva v lesorezni in bakrorezni tehniki.<sup>825</sup> Po cesarjevi smrti se je Dürer odpravil na svoje četrto potovanje, tokrat na Nizozemsko.<sup>826</sup> Grafike se je spet prijel šele v svojih

---

<sup>820</sup> V prvih letih 16. stoletja se je Dürer posebej posvetil študiju perspektive in človeških proporcev. V njegovih slikah je opaziti znanje, ki ga je pridobil na poti v Benetke; npr. v bakrorezu *Adama in Eve* (Strieder, 1996, 434).

<sup>821</sup> Dürer je gradil na teoretski osnovi Marcusa Vitruviusa Polia (ca. 80–70 pr. n. št.–ca. 15 pr. n. št.), kasneje je njegovo teorijo o razmerju glava : telesu (glava 8x v višino telesa) zavrgel. Ob tem je študiral tudi proporce konja, kar se je kasneje odražalo v njegovem bakrorezu *Vitez, smrt in budič* iz leta 1513. Študija verjetno sloni na predhodnem proučevanju Leonardovih študij. (Strieder, 1996, 434).

<sup>822</sup> Springinkle je bil prav tako njegov učenec (Cerkovnik, 2010).

<sup>823</sup> Strieder, 1996, 438.

<sup>824</sup> Predhodna risba cesarja je kasneje služila kot predloga za slike in lesorez (Strieder, 1996, 436).

<sup>825</sup> Upodobil je tudi Erazma, Melanchtona in Pirckheimerja (Strieder, 1996, 439). Glej tudi Landau, Parshall, 1994, 31.

<sup>826</sup> Iz tega časa so znane predvsem njegove risbe in nekaj slik (Strieder, 1996, 438).

zadnjih letih, od 1521– 1528. Delal je tako lesoreze kot bakroreze, predvsem pa se je posvetil izdaji svojih teoretičnih del.<sup>827</sup>

### *B:1.1 Ilustracija tiskarske delavnice Joducusa Badiusa, poim. Ascencius iz Pariza*

Po nekaterih predvidevanjih naj bi Dürer leta 1520 pripravil manjši lesorez,<sup>828</sup> na katerem je upodobljena tiskarska delavnica s tremi mojstri pri delu – nanaševalcem barve s tamponi,<sup>829</sup> tiskarjem in stavcem ali korektorjem pri branju.<sup>830</sup> Ilustracija se je leta 1521 pojavila na naslovni strani tiska iz delavnice Ascensiane pariškega tiskarja Joducusa Badiusa za Plutarhovo *Opusculo*. Na tablici, ki je obešena na tiskarski preši, je tudi napis, ki razkriva ime tiskarne, čeprav se zdi, da je bil napis dodan naknadno (oz. tiskan posebej). Ilustracija ni signirana z Dürerjevim monogramom, vsebuje pa datacijo v njegovem slogu.<sup>831</sup> Morda bi lahko predvidevali, da je bil prvotno prav na tablici, kjer je sedaj ime tiskarne, monogram umetnika, ki je upodobitev pripravil, vendar pa so ga pred tiskom odstranili.

Tiskarna je na upodobitvi prikazana kot tesen prostor, katerega večji del zavzema tiskarska preša. Prostor je tako utesnjen, da so potiskane pole papirja zložene na klopci ob preši, ki je vrinjena med bralni pult stavca in tiskarsko prešo. Omenjeni eksponati na upodobitvi poudarjajo princip perspektive, ki je narekoval celotno kompozicijsko zasnovo za ilustracijo. Tiskar in nanaševalec barve sta bosonoga, kar ne priča ravno o bogastvu upodobljenih. Skromna je tudi oprema delavnice, čeprav je na oknu prikazana zasteklitev, ki lahko morda nakazuje na simbolični pomen zunanjega blišča takratne »uporabne umetnosti« v vzponu.

Ilustracije s podobnimi motivi so nastajale že pred omenjeno upodobitvijo. Prav tiskar Badius pa je podobno, izvedeno v precej preprostejši maniri, uporabljal že leta 1514.<sup>832</sup> Tudi na slednji je osrednji prostor zavzemala tiskarska preša, ob kateri so pri delu upodobljeni tiskar, nanaševalec barve in stavec ali korektor, ki pa so »bolje«, celo gosposko oblečeni.<sup>833</sup> Prostor je enako urejen, na desni strani je obok in na levi knjige na polici, ob preši pa bralni pult. Sklepamo lahko, da je

---

<sup>827</sup> Vnderweysung der Messung, mit dem Zirckel vnd Richtscheyt in Linien Ebenen vnd gantzen Corporen (1525), Vier Bücher menschlicher Proportion (1528) in Etliche Vunderricht zu Befestigung der Stett, Schlosz vnd Flecken (1527) (Strieder, 1996, 438). Dürerjevih teoretičnih del zbirki NUK in FSNM ne hranita.

<sup>828</sup> Šola ali slog Albrechta Dürerja. Glej BM 1877,1013.1020 in BM 1863,0418.735 (1520); Hollstein, 1954; glej tudi npr. Hozo, 1988, 41.

<sup>829</sup> Hozo, 1988, 655.

<sup>830</sup> Glej NUK 7204.

<sup>831</sup> Panofsky, 1971, slik. pril.

<sup>832</sup> Glej NUK 1187; glej tudi NUK 1188 in NUK 817.

<sup>833</sup> Glej Žvanut, 1994, 180–186.

snovalec upodobitve iz leta 1520 poznal predhodno ilustracijo in motiv povzel na svojstven način.

### *B:1.2 Trije geniji v signetu Thomasa Anshelma Badensisa*

Med knjigami v zbirki NUK je tudi nürnberška izdaja Johanna Kobergerja, ki nosi signet tiskarja Thomasa Anshelma Badensisa.<sup>834</sup> Signet je pomemben, ker je narejen po zgledu Dürerjevega bakroreza *Trije geniji oz. putti*.<sup>835</sup>



*Sliki 9 in 10: Trije geniji, Albrecht Dürer, Britanski muzej, London, in signet tiskarja Thomasa Anshelma Badensisa.*<sup>836</sup>

Dürer je vplival na številne umetnike iz različnih dežel Evrope (Nemčije, Francije, Italije, Nizozemske in Belgije, pa tudi Španije in celo Rusije),<sup>837</sup> na kar nas opozarjajo tudi navedbe v posameznih opisih grafičnih del v nadaljevanju. Razen nekoliko, zaradi močnega patriotizma,

<sup>834</sup> Glej NUK II 2883.

<sup>835</sup> Signet ni edina kopija te Dürerjeve upodobitve. Podobno zrcalno, kot jo je prerisal Hans Baldung Grien za signet, so jo npr. prerisali tudi za okras na krožniku (majolika) v Faenzi blizu Ravene ok. leta 1505–1515 (Thornton, 2004, 11).

<sup>836</sup> Natančneje je opisan pri umetniku Hansu Baldungu Grienu.

<sup>837</sup> Panofsky, 1971, 4.

negativno obarvanih stavkov, ki jih lahko zasledimo pri Vasariju,<sup>838</sup> so Dürerjeva (likovna in teoretska) dela cenili že njegovi sodobniki. Tako mu npr. Erazem Rotterdamski mu je pripisoval izredno izrazno moč skozi spekter črno-bele, kar je drugim umetnikom uspelo šele z barvami; njegovo delo je pohvalil Melanchthon; Sebastian Frank (ca. 1499–1542) pa je poudaril Dürerjev znanstveni pristop k likovnemu izražanju, še posebej pri upoštevanju geometrije in perspektive. Izreden vpliv umetnika je viden tudi skozi neštete kopije, ki so nastale tako v grafičnih medijih kot tudi v drugih likovnih tehnikah.<sup>839</sup> S koncem 16. stoletja se je pojavila celo tako imenovana oživitev zanimanja za umetnikova dela, ki jo nazivamo *Dürer renaissance*. Oživitev je bila pogojena s posebnim zanimanjem cesarja Rudolfa II. in takrat še vojvode Maksimilijana I. Bavarskega, ki sta začela zbirati njegova dela in sta med letoma 1585 in 1627 zbrala okoli 10 Dürerjevih večjih slik in več kot 400 risb.

### B:1.3 *Nosorog*

Dürer je svoj lesorez *Nosorog* ustvaril leta 1515, na podlagi opisa in skic živali, ki je nikoli ni videl.<sup>840</sup> Približno trideset let kasneje David Kandel iz Strasbourga pripravil svojo upodobitev *Nosoroga*, ki je bila nato objavljena v številnih delih, med drugim tudi v *Cosmographiji* Sebastiana Münstra.<sup>841</sup> Kandlov lesorez nosoroga je skorajda identičen Dürerjevemu, loči ju le monogram, saj je Kandel namesto Dürerjevega vstavil svoj monogram DK.<sup>842</sup>

### B:1.4 *Naslovna ilustracija Kolo sreče*

Dürerjev vpliv je opazen tudi pri upodobitvah v knjigi *Das Glücksbuch, beydes dess gutten vñ bösen*.<sup>843</sup> Avtor/ji ilustracij v tekstu niso nedvoumno identificirani. Velja, da je Mojster Petrarke prispeval ilustracije v tekstu, ki bi ga morda lahko enačili z Hansom Weiditzem ali celo s skupino umetnikov. Obstajajo tudi nekatera ugibanja o naslovni celostranski ilustraciji, ki kažejo na sodelovanje Hansa Weiditza ali morda Hansa Springinkleja.<sup>844</sup> Umetnik, ki je naslovno ilustracijo pripravil, je nedvomno poznal nekatera Dürerjeva dela. Povzel je posamezne motive in jih sestavil v novo celoto.

---

<sup>838</sup> Vasari je tudi drugače podarjal opise iz perspektive domoljubnega Firenčana in je bil nekoliko oster tudi v opisih beneških umetnikov, nekatere opise za beneške umetnike pa dodal šele za drugo dopolnjeno izdajo biografij.

<sup>839</sup> Strieder, 1996, 443.

<sup>840</sup> Bartrum, 1995, 149.

<sup>841</sup> Glej NUK 2505.

<sup>842</sup> Hollstein, 15, 243.

<sup>843</sup> Glej NUK R 4396.

<sup>844</sup> Natančnejši opisi so podani v nadaljevanju v poglavju o Hansu Weiditzu.

### *B:1.5 Upodobitev Jobanna Schwarzenberga*

Na zadnji strani dela *Der Teütsch Cicero* iz leta 1540 je upodobitev avtorja besedil in prevajalca Jobanna Schwarzenberga.<sup>845</sup> Nad upodobitvijo je navedeno:

»Herrn Jobansen Freiherrn zu Schwartzzen/ berg ... Erstlich durch Al/brecht[n] Dürer, abconterfect, un[d] zu disem nachtruck, zu wegen bracht worde[n].«

Lesorezna doprsna ilustracija je nastala po Dürerjevem portretu Schwartzzenberga v tričetrtinskem profilu, ko je bil ta star 50 let.<sup>846</sup> Upodobitev obdaja okvir z okroglo odprtino in šestnajstimi grbi. Na vrhu okvirja je bil dodan emblem s prikazom rokovanja. V spodnjem desnem kotu je monogram B. I., najverjetneje umetnika ali lesorezca, ki je upodobitev pripravil.<sup>847</sup>

### *B:1.6 Mali pasijon iz dela o zgodovini Jeruzalema*

Serije Dürerjevih lesorezov Veliki in Mali pasijon, ki so leta 1511 izšle v knjižni izdaji,<sup>848</sup> so močno zaznamovale upodobitve te tematike vse do naslednjega stoletja. Bile so tudi osnova za ilustracije Virgila Solisa, ki jih je pripravil za opis in zgodovino Jeruzalema iz leta 1563.<sup>849</sup>

## ***B:2 Lucas Cranach st. (1472–1553) in Lucas Cranach ml. (1515–1586)***

V zbirki NUK so z umetnikoma povezane naslednje knjige: NUK 9673 *privezek*, 1555; NUK 13829, 1548; NUK 12950, 1516; NUK R 18369, 1563; NUK 2881, 1530; NUK 2880, 1566; NUK R 10051, 1584.

Cranach je bil slikar, bakrorezec in oblikovalec predlog za lesoreze. Njegova prva dela so znana šele iz časa, ko je prišel na Dunaj ok. leta 1501. Bil je eden glavnih ustanoviteljev *donavske šole*. Na njegovo delo je močno vplival Dürerejev cikel lesorezov za *Veliki pasijon*, zato je že v času delovanja na Dunaju tudi sam začel ustvarjati lesoreze, ki pa so bili zasnovani izredno individualno. Cranach je Dürerjevo harmonijo linij spremenil v skupek lomljenih potez v

<sup>845</sup> Glej NUK 6909.

<sup>846</sup> Torej je Dürerjeva upodobitev nastala leta 1513.

<sup>847</sup> Britanski muzej pripisuje upodobitev Hansu Weiditzu (Johannes Beiditz); glej BM E,2.384; vendar bi lahko monogram povezali tudi z drugimi umetniki tega časa (npr. Jakob Bink, Joannes Bechtholt, tudi Hans Burgkmair ali Hans Brosamer).

<sup>848</sup> Cerkovnik, 2011, 77.

<sup>849</sup> Glej npr. NUK 2499; FSNM 7219, Č1-a-23. Opis ilustracij dalje pri opisu del umetnika.

nemirnih vzorcih, s svetlo-temnimi poudarki, kar je še dodalo poudarek agoniji protagonistov. Njegov slog zaznamuje tudi izredno ekspresivno in slikovito upodabljanje oseb.<sup>850</sup>

Leta 1505 se je Cranach kot uveljavljen umetnik zaposlil na dvoru vojvode Friderika Modrega v Wittembergu. Do leta 1507 je že imel lastno delavnico z naraščajočim številom pomočnikov in učencev. Ko mu je leta 1508 vojvoda naročil izdelavo grba s krilato kačo, je ta postala Cranachov stalni simbol, s katerim je signiral svoja dela. Njegovo slavo sta zgodnjega leta 1509 opevala že Christoph Scheurl in Andreas Bodenstein von Karlstadt. Predvsem naj bi bil Cranach med najboljšimi umetniki, ki so upodabljali antično motiviko.<sup>851</sup>

S tiskom se je Cranach ukvarjal skozi celotno kariero. Največ grafik (predvsem lesorezov) pa je izdelal v prvih letih v Wittembergu.<sup>852</sup> V tem času je naredil več grafičnih listov z značilno pokrajino, ki skoraj vsiljivo obdaja prizore ter tako poudari moč dogodkov. Kontrasti svetlo-temnih površin so poudarili občutek migetanja. Njegove grafike pa so poleg ekspresivnega sloga cenili tudi zaradi njegovih upodobitev živali, ki so prisotne v njegovih delih skozi različna obdobja. Med drugim jih je leta 1515 dodal tudi na osem bordur za molitvenik cesarja Maksimiliana I.<sup>853</sup>

Med posebnostmi njegove grafike je bilo zanimanje za barvne lesoreze z vsaj dvema barvama, lahko tudi na barvnem papirju. Z eno barvo je odtisnil linije, z drugo pa dodal poudarke, npr. osvetlitev. Tehniko *chiaroscuro* lahko zato pri Cranachu zasledimo že zelo zgodaj.<sup>854</sup> Njegove lesorezne upodobitve iz pasijona in mučeništva apostolov med letoma 1509 in 1512 so podobno kot pri Dürerju pospremljene le s krajšimi teksti, kot slikanice. So kot poenostavljene vizualne lekcije. Ob tem je Cranach izdeloval tudi druge lesorezne ilustracije.<sup>855</sup>

Z začetkom reformacijskega gibanja se je Cranach znašel v samem jedru dogajanja. Njegov mecen, vojvoda Frederik Modri, je bil tudi podpornik in zaščitnik Martina Lutra in Cranach je

---

<sup>850</sup> Talbot, 1996, 112.

<sup>851</sup> Talbot, 1996, 113.

<sup>852</sup> Znanih je le sedem njegovih bakrorezov (Talbot, 1996, 114).

<sup>853</sup> Bordure za to knjigo so delali tudi Dürer, Altdorfer in drugi (Talbot, 1996, 114).

<sup>854</sup> Obstaja sicer nekaj odtisov iz leta 1506, ki naj bi bili Cranachovi, a na njih je krilata kača, ki je do takrat Cranach še ni uporabljal. Zato obstajajo nekateri namigi, da lesorezi niso njegovi ali pa da je na njih datum falsificiran (Talbot, 1996, 114).

<sup>855</sup> Z npr. 117 lesoreznimi ilustracijami je upodobil tudi turnir, ki ga je vojvoda prirejal po še srednjeveških tradicijah (Talbot, 1996, 115).



Lutra tudi dobro poznal. Cranach je postal *de facto* Lutrov portretist in že dve leti po Lutrovih 95 tezah je izdelal tudi Lutrov prvi portret v bakrorezu.<sup>856</sup>

Delavnico v Wittenbergu je kasneje prevzel Lucas Cranach ml. (sin Lucasa Cranacha st.), ki je nadaljeval očetovo delo. Prve lesorezne ilustracije je naredil že leta 1538. Nadaljeval je tudi tradicijo upodabljanja protestantskih piscev in prve ilustracije za Lutrov prevod Biblije naredil že leta 1548.<sup>857</sup>

### B:2.1 Upodobitve Lutra in drugih reformatorjev

Upodobitve Lutra (samostojno ali skupaj z vojvodo Friderikom Modrim ob razpelu) lahko najdemo v več knjigah v zbirki NUK, kot samostojno ilustracijo, pojasnjevalno naslovnico ali del ilustrativnega okvirja. Naslovnico dela *Die Propheten alle Deutsch* (privezek Lutrove Biblije) iz leta 1555 npr. krasi upodobitev dvojice ob razpelu.<sup>858</sup> Dalje je bila podobna kompozicija uporabljena tudi na spodnjem robu ilustrativnega okvirja dveh Trubarjevih *Hishnih postill* iz leta 1595.<sup>859</sup>

Samostojni upodobitvi Lutra in Philippa Melanchtona v obliki medalje se pojavita v delu *Hortulus animae* iz leta 1548.<sup>860</sup> Obe doprsni podobi sta v tričetrtinskem profilu, obdani z napisom – imenom.

### B:2.2 *Hortulus animae* 1516 in 1548

Medtem ko so bile za izdajo *Hortulus animae* iz leta 1516 nekatere ilustracije le narejene po zgledu Cranachovih nekoliko starejših del, so bile kot Cranachove nedvomno identificirane nekatere ilustracije v eni od knjig iz zbirke NUK. Knjižica *Hortulus animae* iz leta 1548<sup>861</sup> poleg lesoreznih portretov Lutra in Melanchthona v obliki medalje vsebuje številne nekoliko večje in tudi manjše lesorezne ilustracije, ki so bile najprej narejene za različne izdaje drugih del. Nekaj jih je pripadalo seriji za Wittenberško izdajo *Heiltumsbuches* v oktavu, nekaj jih je iz istoimenske izdaje v kvartu, nekatere so pa so nastale za knjigo *Ein ser andechtig cristenlich buchlein*, avtorja Adama iz Fulde.<sup>862</sup>

---

<sup>856</sup> Talbot, 1996, 115.

<sup>857</sup> Talbot, 1996, 120.

<sup>858</sup> Glej NUK 9673.

<sup>859</sup> Glej NUK 10054; NUK 10055.

<sup>860</sup> Glej NUK 13829.

<sup>861</sup> Glej NUK 13829.

<sup>862</sup> Strehle, Kunz, 1998, 98.

Ilustracije iz dela Adama iz Fulde so nastale leta 1512. Delo se je ohranilo v redkih izvodih. Znana je ena nepopolna izdaja iz mestne knjižnice v Hamburgu in en popoln izvod iz državne knjižnice v Berlinu. Je eden redkih predreformtorskih tekstov, ki se v nemškem jeziku obrača na bralca, da bi mu približal življenje in trpljenje Kristusa. Ti lesorezi malega formata spadajo k tistim zgodnjim Cranachovim knjižnim projektom, s katerimi se je ukvarjal med letoma 1509 in 1512. V nasprotju z Wittenberškim *Heiltumsbuches*, ki ga znanstvena literatura pogosteje obravnava, so mali lesorezi iz dela Adama iz Fulde nekoliko zanemarjeni. Do danes pa se je celo ohranilo pet lesoreznih plošč, ki so bile prvotno v delavnici Wolfganga Kandela Giessera.<sup>863</sup> Georg Rhaw je verjetno lesoreze odkupil neposredno od Cranacha in jih po letu 1547 uporabljal v njegovih številnih izdajah *Hortulus animae*, kot dekorativne pečatnike. Od vseh osmih plošč se do danes niso ohranile naslednje: *Stvarjenje Eve*, *Kristusov prihod v Jeruzalem* in grb vojvode Georga. Za preostala dela pa obstaja celo nekaj znanih podatkov. *Križanje* je od leta 1512 uporabljal mlajši Melchior Lotter kot naslovno ilustracijo k različnim Lutrovim spisom, zato je prav *Križanje* manjkalo med tistimi, ki jih je Rhaw dobil in zato ilustracija ni odtisnjena v najstarejšem *Hortulus animae*. Isto ilustracijo pa nato že od leta 1516 dalje lahko zasledimo pri tiskarju Johann Rhawu-Grunenbergu, ki je bil s Cranachom ožje povezan.<sup>864</sup>

Cranachova *Sv. Trojica*, naslednja ilustracija v *Hortulus animae*, odgovarja srednjeveškemu tipu upodabljanja Sv. Trojice (nem. *Gnadenstuhl*). Nemški pojem pa se navezuje na Lutro, ki ga je prvi uporabil kot prevod latinskega *thronum gratiae*, v pismu Pavla Hebrejčanom (9,5). *Hortulus animae* vsebuje iz te serije tudi Cranachovo *Mučeništvo desetisočev* ter *Marijino oznanjenje*. Cranach je kompozicijo *Mučeništva desetisočev* zasnoval na delih italijanskega umetnika Andrea Mantegna iz šestdesetih in sedemdesetih let 15. stoletja. Tudi pri Cranachu je Kristus upodobljen od zadaj. Cranachova *Zadnja sodba* pa je sledila kompozicijski ureditvi iz srednjeveških predlog, čeprav je v njegovi upodobitvi dogodka le nekaj ključnih oseb.<sup>865</sup>

*Salvator Mundi*,<sup>866</sup> kot verjetno še nekatere druge ilustracije iz *Hortulus animae*,<sup>867</sup> pa so bile prvotno del opusa 119 ilustracij za knjigo *Heiltumsbuch* v kvartu, ki je bila eden najobsežnejših Cranachovih projektov knjižnih ilustracij. Originalni izvod, ki ilustracije nosi, je eden najpomembnejših

---

<sup>863</sup> Odtisi teh petih plošč so danes ohranjeni v Lutrovem muzeju (nem. Luterhalle) v Wittenbergu v Nemčiji (Strehle, Kunz, 1998).

<sup>864</sup> Strehle, Kunz, 1998, 102.

<sup>865</sup> Pred tem je bila *Zadnja sodba* ponavadi upodobljena z množico motivov in figur. Ta tip upodobitve *Zadnje sodbe* se pojavi sicer že sredi 15. stoletja v južnonemškem prostoru (Strehle, Kunz, 1998, 102).

<sup>866</sup> *Salvator Mundi* je kopija originalne ilustracije iz leta 1509/10 (Strehle, Kunz, 1998, 90). Glej tudi Hollstein, 1960, 72–73.

<sup>867</sup> Hollstein, 1960, 30–44.

primerov kratkotrajne tradicije, ki se je začela konec 15. stoletja in končala hitro po začetku reformacije. V njem so opisane relikvije posameznih cerkva, ki jih je Cranach upodobil. Prvi predhodniki takšnih knjig so bili posamezni grafični listi v Nürnbergu in Augsburgu. Leta 1483 je bil v Nürnbergu natisnjen seznam Würzburških relikvij in leta 1487 je sledila manjša izdaja s samo šestimi listi, na katerih je bil popis Nürnberških relikvij. Že kmalu, leta 1493, je podobna izdaja sledila za Bamberg. A najverjetneje je Cranach svoje ilustracije zasnoval po predlogi takrat že zelo obsežnega dunajskega *Heiltumsbuch* iz leta 1502, ki ga je verjetno videl ob njegovem bivanju na Dunaju v zgodnjih letih njegovega delovanja. Na sklep, da je dunajsko delo poznal, nakazuje tudi podatek, da je knjiga izšla pri istem tiskarju, za katerega je Cranach izdelal različne lesoreze.<sup>868</sup>

Cranachova knjiga *Heiltumsbuches* v oktavu se ni ohranila, medtem ko poznamo njeno različico v kvartu (lesorezi so nastajali med letoma 1510 in 1512). Razlog za to bi morda lahko iskali v veliki rabi manjše knjižice, ki je bila nasprotno od njenega pendanta v kvartu prej izrabljena.<sup>869</sup> Težko tudi trdimo, ali je pomanjšana ljudska izdaja *Heiltumsbuches* sploh kdaj obstajala. Načrtovana je najverjetneje bila v istem času kot kvart, takrat so v Cranachovi delavnici brez dvoma nastali tudi ti manjši lesorezi,<sup>870</sup> ki so se do danes ohranili v knjižici iz NUK. Med njimi in nekoliko večjimi lesorezi je izredna podobnost.<sup>871</sup> Lesorezi za manjšo izdajo so se ohranili le skozi številne ponatise v kasnejših izdajah knjige *Hortulus animae* založnika Georga Rhawa. Najstarejši izvod knjige *Hortulus animae*, ki vsebuje manjše odtise, je iz leta 1549. NUK hrani izvod iz leta 1548, torej eno leto starejši izvod knjige, kot so uradno potrjeni najstarejši znani primerki teh ilustracij v Nemčiji.<sup>872</sup>

Prve knjige relikvij, pred Cranachovo, so vsebovale zgolj skope navedbe o vsebini posameznih primerkov in niso vsebovale ilustracij. Tipske ilustracije s shematskimi lesorezi so v najboljšem primeru določale le tip relikvije, v njih pa je bilo skoraj težko razpoznati posode na posameznih krajih. Prvi množični odtisi upodobitev relikvijarjev pa so bili mišljeni kot spominki za romanje. Konceptu spominka, ki ga danes poznamo, je bil dodan tudi sakralni pomen – pripisovali so jim namreč moč originala in zato je lahko tudi sam odtis postal objekt čaščenja. Natančnost upodobitve je bila pri tem drugotnega pomena. Cranachov meceni je hotel do takrat izdane serije relikvij preseči, kar mu je s Cranachovo izdajo tudi uspelo, saj so Cranachove ilustracije v obliki in

---

<sup>868</sup> Tiskar je bil Johannes Winterburger (Strehle, Kunz, 1998, 77).

<sup>869</sup> Kvart so pogosteje umeščali v knjižnične zbirke, kar mu je omogočilo boljšo hrambo in ohranitev (Strehle, Kunz, 1998, 98).

<sup>870</sup> Strehle, Kunz, 1998, 98.

<sup>871</sup> Glej manjše upodobitve relikvijarjev apostolov s črno obrobo.

<sup>872</sup> Strehle, Kunz, 1998, 98.

kvaliteti prekašale vse podobne do takrat znane tiskane knjižice. Cranachove upodobitve posod so bile izredno realno upodobljene z vso ornamentiko in številnih detajli, kljub prisotnosti njegovega osebnega ekspresivnega sloga. Enako natančni so bili tudi teksti, ki so bili dodani za opis materialov in naravo objektov.<sup>873</sup>

### B:2.3 Biblične ilustracije

Ilustracije cirilsko-nemškega<sup>874</sup> tiska *Prvi del Novoga testamta* iz leta 1563 lahko prav tako povežemo s Cranachom,<sup>875</sup> saj so ilustracije najverjetneje nastale z naslonom na njegove nekoliko starejše lesoreze. V njem je namreč ponovljen cikel Cranacovih ilustracij *Apokalipse*,<sup>876</sup> ki pa je v osnovi nastal na podlagi Dürerjeve *Apokalipse*. Cranach je te nekoliko manjše lesoreze zasnoval v podobnih kompozicijah kot Dürer, ikonografijo pa je prilagodil svojim protestantskim načelom.<sup>877</sup> Neznani mojster je za cirilsko-nemški tisk ilustracije izdelal tako, da je sledil Cranachovi ikonografiji in kompoziciji, čeprav je slednjo poenostavil ter lesoreze oblikoval bolj preprosto.

Tudi nekatere ilustracije v Bibliji Jurija Dalmatina so najverjetneje nastale z naslonom na Cranachove slike in ilustracije.<sup>878</sup> Cranachove lesorezne ilustracije prvih protestantskih (Lutrovih) tekstov so namreč že v času nastanka postale osnova za vse nadaljnje upodobitve v protestantski literaturi 16. stoletja.<sup>879</sup> V Dalmatinovi Bibliji je bil predvsem povzet Cranachov imaginarij iz njegove *Apokalipse*, ki pa se, kot že rečeno, veže na Dürerjev istoimenski cikel. Večino ilustracij iz poglavij o apokalipsi je pripravila neznana roka, razen prizora iz Janezove Apokalipse, kjer je na

---

<sup>873</sup> Strehle, Kunz, 1998, 77–78.

<sup>874</sup> Hrvaški del je v cirilici, nemški v frakturi.

<sup>875</sup> Glej NUK R 18369; *Prvi del Novoga testamta: vatomsu vsi četiri evangelisti i Apoustolska d'jan'ja, iz' mnogih' jazikov' vsakdašni opšćeni i razumni Hrvatski jazik', po Antonou Dalmatinu i Stipanu Istrijanu, spomošću drugih bratov', verno stlmačeni, i sciruličskimi slovi naiprvo sada štampani = Der erst halb Theil des newen Testaments : darinn sein die vier Euangelisten vnd der Apostel Geschicht, jetzt zum ersten mal in die Crobatische Sprach verdolmetscht, vnd mit Cyrulischen Buchstaben getruckt. Vtubingi [i. e. Urach : Ulrich Morhart], 1563. Avtorji: Konzul, Stjepan Istranin (1521–1579), Dalmatin, Antun (zač. 16. stol.–1579), Trubar, Primož (1508–1586).*

<sup>876</sup> Hollstein, 1960, 28–29

<sup>877</sup> Hartmann, 2010, 2.

<sup>878</sup> Glej NUK R II 10051; tudi NUK R II 10052; NUK R II 10053; NUK R II 19062; NUK R II 9891; NUK R II 433302; NUK R II 76390; NUK R II 83113 in NUK R II 71805; *Biblia, tu ie, vse Svetu pismu, Stariga inu Noviga testamta*. Izšla leta 1584 v Wittembergu pri naslednikih Hansa Krafftisa.

<sup>879</sup> Talbot, 1996, 115.

skali levo spodaj lepo viden monogram I. R.<sup>880</sup> Nekatero druge ilustracije, pri katerih so umetniki identificirani, so opisane v ustreznih poglavjih v nadaljevanju naloge.

#### *B:2.4 Ilustracije turnirjev*

Kot predloga za izdelavo novih ilustracij v Ruxnerjevi *Turnirski knjigi* so služili tudi Cranachovi prikazi turnirja (npr. s sulicami), ki so nastali v letih 1506 in 1509 (nem. *Turnier mit Lanzen*). Posebej je vpliv viden pri velikih prikazih turnirjev v obeh turnirskih knjigah, ki jih NUK hrani (iz let 1530 in 1566).<sup>881</sup> Poleg tematike vse tri tiske povezuje tudi prisotnost vsaj enega razmeroma velikega formata večjega zloženega lista, ki prikazuje turnirski boj. Mojster H.,<sup>882</sup> ki je pripravljaj lesoreze za starejšo izdajo, je po Cranachovem lesorezu povzel motiv dogodka na trgu, a gledalca postavil na sam rob dogajanja, s tem ko je zavzel nekoliko nižji zorni kot.<sup>883</sup> Napetost dogodka je podobno kot Cranach pričaral s skoraj nepregledno množico bojevalcev in drugih, ki vitezom pomagajo, jih spodbujajo in podobno. Gledalce je po Cranachovem zgledu umaknil za ograjo ter na balkone in okna bližnjih stavb.<sup>884</sup>

Jost Amman je bil mojster druge turnirske knjige,<sup>885</sup> ki jo hrani zbirka NUK. Nedvomno je poznal obe različici izdaj, saj je kompozicijske zasnove pri svojih ilustracijah vezal na vzore iz Cranachovih lesorezov, medtem ko je od Mojstra H. povzel posamezne detajle. Natančneje so ilustracije opisane v poglavju o Jostu Ammanu.

#### *B:2.5 Oblikovanje knjižnega okrasja*

Poleg ilustracij je Cranach naredil tudi izredno pisan opus dekorativnih elementov. Njegove naslovne strani, predvsem okvirji, spominjajo na bordure švicarskega umetnika Ursa Grafa (ali obratno). Oba sta uporabljala motiviko vzpenjajočih se vitic, po katerih plezajo putti. Vitice pa se razraščajo iz speče ali ležeče figure. Cranach je za okrase v knjigah pripravljaj različne tipe dekoracije: od najbolj preprostih okvirjev za naslovnice, sestavljenih iz posameznih bordur z mesnatimi, uvihanimi ali pahljačastimi listi; do renesančnih prepletov rogov izobilja, stebrov z

---

<sup>880</sup> Številne druge ilustracije je pripravil Hans Brosamer. Glej npr. NUK DS 83113; glej tudi Gostiša, 1970 (seznam ilustracij).

<sup>881</sup> Hollstein, 1960, 93–95; Strehle, Kunz (1998, 41–41); glej tudi Kos (1997, 135–147).

<sup>882</sup> Monogram oz. črka H je na zidu ob grbu levo zadaj.

<sup>883</sup> Glej NUK 2881.

<sup>884</sup> Viri, ki obravnavajo najbolj znano turnirsko knjigo 16. stoletja, navajajo različna imena, ki bi lahko bila povezana z lesorezi v tej knjigi. Mojster H. je dalje obravnavan pri Hansu Burgkmairju.

<sup>885</sup> Glej NUK 2880.

živalmi in grotesknimi glavami, morskimi deklicami in putti. Pri njem pa so nastali tudi bolj strukturirani ilustrativni okvirji. Stalnica Cranachovih okvirjev so bili tudi različni motivi s protestantsko simboliko. Velikokrat so bili na temnem ozadju, včasih tudi samo na praznem (belem) ali celo črtnem polju, da so figure v ospredju izstopale.<sup>886</sup>

### ***B:3 Hans Burgkmair st. (1473–1531) in Hans Burgkmair ml. (c. 1500–1562)***

*V zbirki NUK so z umetnikoma povezane naslednje knjige: NUK 14754, 1509; NUK 2881, 1530; NUK 7181, 1531; NUK 2880, 1566; NUK 1165, NUK 1387.*

Hans Burgkmair starejši je živel in deloval v Augsburgu, kjer je imel ok. leta 1500 vlogo vodilnega umetnika.<sup>887</sup> Deloval je kot slikar in risar predlog. Vzpostavil je tudi povezavo z beneško renesanso ter umetniki in humanisti, ki so delovali v krogu rimsko-nemškega cesarja Maksimilijana I. Habsburškega (1459–1519). Med drugim je veliko število skic naredil tudi za lesoreze. Lesoreznih predlog naj bi izdelal ok. 800, v njih pa se je zrcalila njegova izjemna domišljija.<sup>888</sup> Njegova slikarska dela je mogoče najti po različnih mestih Nemčije, kar je bilo nedvomno povezano z njegovimi številnimi potovanji. Že leta 1503 se je odpravil v Köln in na Nizozemsko ter v Italijo leta 1507, kjer je nekaj časa preživel v Benetkah, Firencah, Milanu in Pavii.<sup>889</sup>

Burgkmair je že v zgodnjem obdobju ustvarjanja (še v času inkunabul) prišel v stik z beneškim slogom oblikovanja lesorezov, ko je (verjetno) za Ratdolta oblikoval celostranske lesoreze svetnikov, ki jih je ta izdajal v liturgičnih tiskih velikih formatov. Med letoma 1508 in 1512 je ustvaril serijo barvnih lesorezov s po dvema ali tremi barvnimi odtisi, ki jih je na grafično ploščo prenesel Jost de Negker iz Antwerpna. To so eni najzgodnejših primerkov *chiaroscuro* z lesorezi.<sup>890</sup> Med njegovimi najbolj znanimi lesorezi so ilustracije del, ki jih je naročil Maksimilijan I. in ki so bile skoraj vse narejene v Augsburgu pod nadzorom humanista Konrada Peutingerja (1465–1547).<sup>891</sup>

---

<sup>886</sup> Podobne okrasne prvine lahko najdemo tudi pri drugih renesančnih mojstrih po vsej Evropi. V knjigah iz zbirke NUK in FSNM ni bilo mogoče nedvomno identificirati Cranachovih zasnov za knjižni okras.

<sup>887</sup> Njegov edini pomembnejši naslednik v Augsburgu je bil Cristopher Amberger (1505–1562) (Falk, 1996, 198).

<sup>888</sup> Falk, 1996, 198.

<sup>889</sup> Falk, 1996, 199.

<sup>890</sup> V zbirkah NUK in FSNM ni bilo mogoče zaslediti njegovih *chiaroscuro* lesorezov.

<sup>891</sup> Falk, 1996, 199.

Njegova dela je odlikovala zmožnost medsebojnega prepletanja zgodovinskih, alegoričnih in resničnih dogodkov in ljudi, kar mu je prineslo tudi veliko slavo in ga postavilo ob bok Dürerju. Burgkmair st. je namreč poleg Dürerja veljal za enega najboljših umetnikov, ki so delali za cesarja Maksimilijana I. Od cesarjeve smrti je ustvarjal pretežno kot slikar in risar ter po letu 1520 celo opustil slikarstvo, svoje delo pa posvetil rezbarstvu in konvencionalnim oltarnim podobam. Izdelal pa je tudi še posamezne cikle lesorezov, npr. ilustracije za Lutrov prevod *Novega testameta* (1523), v katerih se je pokazala pristna povezanost s tekstom, ki ga je ilustracija prikazovala.<sup>892</sup>

Hans Burgkmair ml. je leta 1531 prevzel družinsko delavnico. Znanih je le nekaj njegovih skic za lesorezne ilustracije<sup>893</sup> in nekaj miniatur, večinoma narejenih po starejših delih njegovega očeta.<sup>894</sup>

### *B:3.1 Upodobitve domorodcev iz serije lesorezov za potopis Balthasarja Springerja*

Springer je potopis iz poti ob obali Afrike do Indije in nazaj s portugalsko morskodopravo prvič izdal leta 1509 z Burgkmairjevimi ilustracijami, ki so nastale eno leto pred tem.<sup>895</sup> Potopis je doživel velik uspeh, zato je bil preveden v več jezikov, ilustracije pa je po Burgkmairju za nadaljnje izdaje izdelal Georg Glockendon.<sup>896</sup> Najznamenitejša upodobitev iz serije lesorezov Burgkmairja *Der Kunig von Gutzin* ali *Kralj Kochija*, ki je bila sestavljena iz šestih plošč, se v izvodu iz zbirke NUK ni ohranila.<sup>897</sup> Ohranile so se le manjše upodobitve med tekstom. Ilustracije iz zbirke NUK prav tako niso bile kolorirane.<sup>898</sup>

Upodobitve so bile tiskane ločeno od teksta – vsaka ilustracija je namreč na posebni strani, razen spremljajočega napisa, ki razkriva deželo upodobljenega domorodca/ke. So celostranske, obrobljene s črno linijo (okvirjem). Burgkamir jih je zasnoval na podlagi Springerjevega rokopisa. Ker so figure nanizane brez ozadij, z le nekaj vegetacije pod nogami ali nakazanimi tlemi, dajejo vtis pojasnjevalnih ilustracij. Osnovni obrisi figur so močnejše poudarjeni z nežnejšim, mehkejšim senčenjem, ki na nekaterih mestih zaznamuje tudi teksturo materialov. Po tipu bi jih zato lahko umestili med shematske lesoreze, ki so bili namenjeni kasnejši dodelavi z barvami. Izvedbe

---

<sup>892</sup> Falk, 1996, 200.

<sup>893</sup> Hollstein, vol. V.

<sup>894</sup> Falk, 1996, 197.

<sup>895</sup> Glej NUK 14754.

<sup>896</sup> Glockendon je ilustracije začel izdelovati leta 1509. Leta 1511 je knjiga ponovno izšla (Meetz, 2003, 232).

<sup>897</sup> Ohranila se je npr. v izvodu iz BSB München ali ÖNB na Dunaju; glej VD16 S 8379; v digitalni obliki dosegljiva tudi na spletu: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00045403-6; Glej tudi BM 1851,1213.99.

<sup>898</sup> Izvod iz BSB je bil kasneje ročno koloriran.

ilustracij iz izvodu v zbirki NUK se tudi nekoliko razlikujejo med seboj, zato bi morda lahko govorili o dveh lesorezcih(?).<sup>899</sup>

### *B:3.2 Turnirski knjigi Georga Ruxnerja iz let 1530 in 1566*

V zbirki NUK bi morda lahko ilustracije v obeh turnirskih knjigah povezali z Burgkmairjem st. ali ml. To je zgoraj omenjena turnirska knjiga Georga Ruxnerja iz leta 1530,<sup>900</sup> za katero v dostopnih virih sicer ni natančnih in nedvoumnih navedb o tem, kdo je njen ilustrator.<sup>901</sup> Knjiga je bogato ilustrirana in velja za najznamenitejšo izmed turnirskih knjig prve polovice 16. stoletja.<sup>902</sup>

Izvod, ki ga hrani NUK, je primer prve izdaje te knjige, ki je bila posvečena grofu in vojvodi Johannu II. von Simmern (1491 ali 1492–18. maj 1557), volilnemu knezu iz hiše Wittelsbachov iz predela Palatinate-Simmern, dela nemškega grofovskega teritorija Palatine ob Renu (nem. *Pfalzgraftschafft bei Rhein* ali *Kurpfalz*). Knjigi manjkajo začetne strani (npr. naslovna stran), ki so bile kasneje (verjetno pri prevezavi)<sup>903</sup> odstranjene zaradi poškodovanosti ali drugega vzroka. Ohranjen je del predlista z grbom zgoraj omenjenega grofa.

Grof Johannu II. von Simmern naj bi prevajal in pisal ter deloval tudi kot mecen.<sup>904</sup> Novejše raziskave kažejo na to, da bi bil morda sam grof lahko tudi avtor teksta in ilustracij,<sup>905</sup> saj naj bi bilo njegovo ljudsko ime zapisano kot Herzog Hans vom Hunsrück, kar bi lahko bil Mojster H. H. iz Simmerna (oz. Mojster H.), za katerega velja, da je avtor lesorezov. Grof je tudi prevajal in pisal, med drugim je bil v stikih s Sebastianom Münstrom in je v Simmern pripeljal renesančno miselnost.

A lesorezi so morda le nekoliko preveč umetelno izdelani in pričajo o večji roki, vajeni rezbarskih nožev, zato se zdi zgornja trditev, da je bil grof tudi avtor lesorezov, morda vseeno nekoliko

---

<sup>899</sup> Poleg različnih načinov senčenja so precejšnje razlike npr. pri prikazu tal ali pri zasnovi stopal, ki so na nekaterih upodobitvah precej okorno izvedene.

<sup>900</sup> Glej NUK 2881. Izšla je pri Hieronymusu Rodlerju v nemškem mestu Simmern (grb in ime tiskarja/založnika sta natisnjena na zadnji verso strani knjige), ki je do leta 1554 delal kot grofov tajnik (Wegele, 1890, 62).

<sup>901</sup> Različni viri navajajo različna imena od Leonharda Fucks do palatina Johanna II., kateremu je knjiga posvečena. Pojavlja se tudi navedba, da naj bi za nekatere lesoreze prispeval skice sam Ruxner, predvsem za grbe. Vprašljiv ostaja monogram na večjem prikazu, ki govori v prid Mojstra H. (Spohn, 1974, 509).

<sup>902</sup> Na spojnem listu je nalepljen rodbinski grb – ekslibris Hohenwartov, grofov na Kolovcu (Moškon, 1974, 23).

<sup>903</sup> Knjiga nima originalne vezave.

<sup>904</sup> Spohn, 1974, 509.

<sup>905</sup> Johaneck, 2008, 34.



prezagla, saj naj bi se grof v času okoli leta 1530 šele učil lesorezne tehnike.<sup>906</sup> Poleg tega so v upodobitvah dobro upoštevana pravila likovne teorije (npr. perspektiva, senčenje, proporci človeškega telesa in konj itd.), zato bi morda lahko predvidevali, da so delo izkušenega in učenega mojstra. Figure so, čeprav precej splošnih karakternih potez, vseeno individualno zasnovane, dobro izvedene so tudi draperije.

Kompozicije, draperije, arhitektura in detajli še najbolj spominjajo na upodobitve, ki sta jih za delo *Der Weiskunig* prispevala Hans Burgkmair st. in Leonhard Beck. Največjo prefinjenost pa kažejo detajli vzorčkov na upodobljenih tapiserijah, oblekah, oknih, strehah in lesenih delih arhitekture. Prizori so umeščeni v renesančno arhitekturo z na nekaterih mestih izdelano ornamentiko (npr. na balkonih, stebrih), kar je Burgkmair pri svojih delih upošteval že dosti prej.<sup>907</sup>

Avtorja ilustracij v tej knjigi bi morda lahko razvozlati po (domnevnem) monogramu, ki je vdelan v zid ob strani sredinskega grba v zgornjem levem kotu večjega zloženega prikaza. Ob grbu, ki predstavlja grb grofa Johanna II. von Simmern,<sup>908</sup> je levo (morda) črka H.<sup>909</sup> Na drugi strani grba bi morda lahko prav tako prepoznali nek znak, ki pa ni jasno viden, lahko bi bila polovica črke H, nemara celo V ali I.<sup>910</sup> Na podlagi teh oznak avtorstvo vsaj ene ilustracije pripisujejo Mojstru H. H. iz Simmerna.<sup>911</sup>

Kompozicije s prepleti figur delujejo polno in zapleteno, kljub temu pa je Mojster H. izvedel detajle na tkaninah in druge vzorce s skrajno skrbnostjo. Podobno prefinjenost detajlov in čistost linij pri lesorezih najdemo v prvi polovici 16. stoletja ravno pri Burgkmairju st.,<sup>912</sup> npr. pri upodobitvah iz življenja cesarja v delu *Weiskunig*.<sup>913</sup> Na osnovi figuralike, obraznih značilnosti in detajlov (predvsem npr. lesa, drobnih ornamentalnih zaključkov na zidovih, finih elegantno izpeljanih vzorcih na tapiserijah in blagu, prikazih opek, oblekah itd.) pa tudi perspektive ter

---

<sup>906</sup> Münstru je grof poslal veduto Simmerna, ki jo je lastnoročno napravil, ko je bilo uredniško delo za *Cosmographio* končano (Johanek, 2008, 34). Izšla je leta 1544.

<sup>907</sup> Ko se je vrnil s popotovanja po Italiji, je v svoje predloge za lesoreze vpletel renesančno arhitekturo in ornamentiko (Falk, 1996, 199).

<sup>908</sup> Celostranska upodobitev grba je odtisnjena tudi na predlistu obravnavane knjige.

<sup>909</sup> Lahko pa da oznaka ne pomeni monograma, ampak le detajl arhitekture in so ugibanja o avtorstvu osnovana na napačnem temelju.

<sup>910</sup> V primeru, da bi bila druga črka V, bi dobili monogram H. V. V je bil v tem času pogosto zamenjan za B, kar bi v danem primeru pomenilo H. B.

<sup>911</sup> Viri mesta monograma ne omenjajo (Spohn, 1974, 509).

<sup>912</sup> Nekatero podrobnosti kažejo tudi na dela Leonarda Becka, zato bi morda lahko domnevali tudi, da sta umetnika sodelovala.

<sup>913</sup> Hollstein, 1958, 25; Falk, 1996, 199.

renesančne arhitekture bi morda lahko sklepali, da je bil Mojster H. H. iz Simmerna Hans Burgkmair st. ali ml.<sup>914</sup>

Dodatno sklep podpirajo tudi iluminacije v rokopisu, ki jih je po očetovi predlogi naredil Hans Burgkmair ml.<sup>915</sup> Ilustracije v rokopisu niso tiskane, tudi zasnovane so bile v nekoliko drugačnih kompozicijah, a poudarki na naborkih konjskih ogrinjal in človeških oblačil ter vzorci na tkaninah so enaki. Nekaj detajlov lahko zasledimo tako v obravnavani tiskani knjigi<sup>916</sup> kot tudi na iluminacijah v rokopisu.<sup>917</sup> To so npr.: sonce z žarki (konjsko ogrinjal), sova, konjski šlemi in enaki fleuronneji na tkaninah ipd.



*Sova, stoječa na šlemu, in sova na konjskem pregrinjalu na iluminacijah (3r; 11r) ter sova na konjskem pregrinjalu iz lesoreza*



*Sonce na konjskem pregrinjalu na iluminaciji (10r) in sonce na konjskem pregrinjalu na lesorezu*



*Konjski šlem na iluminaciji (10r) in konjski šlem na lesorezu*

*Slike 11–17: Primeri detajlov iz rokopisa Turnierbuch<sup>918</sup> in tiska iz zbirke NUK*

<sup>914</sup> Hans Burgkmair ml. je delal predvsem v bakrorezu.

<sup>915</sup> Glej Burgkmair, Hans: *Turnierbuch* – BSB Cod.icon. 403 Augsburgum 1540; Dostopna tudi na spletu: [http://codicon.digitale-sammlungen.de/Blatt\\_bsb00015125,00002.html?prozent=1](http://codicon.digitale-sammlungen.de/Blatt_bsb00015125,00002.html?prozent=1).

<sup>916</sup> Npr. list CLVij ali večji zožen prikaz.

<sup>917</sup> Npr. str. 10r ali 11r.

<sup>918</sup> Nastala v Augsburgu ok. leta 1540.

Dalje o Burgkmairjevem vplivu priča tudi italijanska renesančna ornamentika, ki krasi oboke arhitekture. Vertikalno simetričen vzorec, ki se na prvi pogled zdi rastlinski, je pravzaprav sestavljen iz dveh cvetličnoglavih delfinov s polžasto zavitimi kljuni in spetimi repi. Motiv, ki je bil značilen za italijanske okrasne prvine knjižnih del, se je v tridesetih in štiridesetih letih pojavil tudi pri nekaterih drugih tiskarjih po Evropi (Basel, Ingolstadt, tudi Köln), večinoma pri umetnikih, ki so z italijansko renesanso in humanizmom imeli stik ali pa so delovali v krogu umetnikov, ki so delali za Maksimilijana I. oz. so njihova dela poznali.<sup>919</sup>

Druga Ruxnerjeva turnirska knjiga iz zbirke NUK, ki je izšla leta 1566, pa vsebuje nekaj s HB signiranih ilustracij, in bi jih zatorej morda lahko povezali s Hansom Burgkmairjem (morda ml.).<sup>920</sup> Zasnova in kompozicije lesorezov se nekoliko razlikujejo od tistih iz izdaje 1530, še posebej, ker je pri veliki večini sodeloval Jost Amman.<sup>921</sup> Ker so figure izrazito manjše kot v predhodni izdaji, so tudi zgoraj omenjeni detajli zabrisani oz. manj vidni ali celo izpuščeni.

### *B:3.3 Signirane ilustracije v Ciceru*

Vsaj ena ilustracija v nemškem prevodu Cicera nosi monogram HB,<sup>922</sup> zato bi jo morda lahko pripisali Hansu Burgkmairju (monogram se razlikuje od tistega, ki ga je uporabljal Brosamer).<sup>923</sup> Upodobitev je ročno kolorirana in predstavlja učitelja z učenci ob knjigi (verjetno rokopisu). Na mizi je tudi pribor za pisanje. Nad upodobitvijo je (nekoliko širša) ilustracija pajkove mreže in spremni tekst, ki primerja močno pajkovo mrežo z močjo (prave) besede in učenosti:

*Wol miig wir gleichen vil gesetz,*

*Dem spreichwort von der spin[n]en netz,*

*Das starcker websen keinen noett*

*Und kleiner mücklein vil ertoedt.*

*Mercket dieser Doctor zancket und streit,*

*Die gloss im rechten ursach geit.*

*Es wil jr yeder haben war,*

*Und rauffen sich umb frembdesbar.*

---

<sup>919</sup> Podobne okrase najdemo npr. pri okrasnih trakovih Hansa Brosamerja.

<sup>920</sup> Glej NUK 2880; *Thurnier Buch. Von Anfang, Ursachen, Ursprung und Herkommen der Thurnier im heyligen Römischen Reich Teutscher Nation ...* Getruckt zu Franckfurt am Mayn : bey Georg Raben, in verlegung Sigmund Feyrabends und Simon Hüters, 1566.

<sup>921</sup> Opisane so v poglavju v nadaljevanju.

<sup>922</sup> Glej NUK 1165.

<sup>923</sup> *Monogrammenlexicon für den Handgebrach*, 1830, XXXVIII 1111–4 in 1120–2.

#### ***B:4 Hans Baldung Grien (1484 ali 1485–1545)***

*V zbirki NUK so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 962, 1517 (?); NUK II 2883, 1518.*

Baldung je bil nemški tiskar, slikar in risar predlog za grafike in barvano steklo. Iz švabskega Gmünda se je preselil v Strasbourg, kjer je ustvarjal večino svojega življenja.<sup>924</sup> Učil se je verjetno v Strasbourg, v času, ko je na Alzacijo še vedno vplivala umetnost Martina Schongauerja. Pri 18 letih je prišel v Dürerjevo delavnico v Nürnberg in že leta 1505 je delal prva oblikovanja za lesoreze, leta 1507 pa je prvič poskusil z bakrorezom.<sup>925</sup> V času Dürerjeve odsotnosti je imel Baldung v oskrbi Dürerjevo delavnico.<sup>926</sup> Kmalu po Dürerjevi vrnitvi je Baldung odšel v Halle, saj je tam dobil dve naročili, nato pa se je ustalil v Strasbourg, kjer je leta 1510 postal meščan. Od takrat naprej je svoja dela signiral s HBG, pred tem pa je za identifikacijo uporabljal grozdni list. Med letoma 1510 in 1544 je nato izdelal veliko število grafičnih del. Veliko se je ukvarjal s tematiko čarovnic in na to temo ustvaril številne, večinoma manjše, tiske ali risbe. Od leta 1512 je zaradi naročil vsaj 5 let preživel zunaj mesta Strasbourg, (najverjetneje) v Freiburgu.<sup>927</sup>

Baldungov slog se je po letu 1520 spremenil v tipično zgodnji manierizem. Vseboval je močno stilizacijo ter valovite poteze z močnimi naturalističnimi detajli. Njegova čutnost je bila drugačna, brez tankočutja za dekorativnost. Slikal je tudi religiozne motive, ki pa jih je dopolnil z alegoričnimi temami iz klasične literature, antične zgodovine, legend, domišljije ipd. Njegova navdušenost nad čarovništvom in vraževerjem je v likovno umetnost uvedla nove teme – nadnaravno in erotizem. Baldung je uporabljal tudi tehniko *chiaroscuro*.<sup>928</sup>

---

<sup>924</sup> Njegov sorodnik Hyeronimus Baldung je bil osebni fizik Maksimilijana I., Sv. rimskega cesarja, kar je nedvomno vsaj posredno vplivalo na to, da je Baldung izbral poklic tiskarja (Andersson, 1996, 102).

<sup>925</sup> Baldung je bakroreze delal le do leta 1512, ker mu bakrorezna tehnika ni bil najbolj po godu (Andersson, 1996, 102).

<sup>926</sup> Nanj je Dürer vplival le v zgodnjih letih likovnega izpopolnjevanja (Andersson, 1996, 102).

<sup>927</sup> Andersson, 1996, 102.

<sup>928</sup> Andersson, 1996, 102–104.

#### B:4.1 Signet Thomasa Anshelma Badensisa

Že zgoraj omenjeni signet tiskarja Anshelma je Hans Baldung Grien naredil tako,<sup>929</sup> da je uporabil Dürerjevo upodobitev *Treh genijev*. Dobil je zrcalno sliko izvirnika.<sup>930</sup> Izpustil je le letečega genija in ga nadomestil z napisnimi trakovi. Baldungova dela naj bi po ocenah strokovnjakov le pol koraka za Dürerjem, Holbeinom mlajšim in Matthiasom Grünewaldom, kar je lepo opaziti tudi pri obravnavanem signetu. Medtem ko je bil Dürerjev izvornik narejen v bakrorezu (gravura), je Baldung signet pripravil v lesorezni tehniki,<sup>931</sup> ki jo je izpopolnil že v letih pri Dürerju.<sup>932</sup> Signet je izveden v finih, tankih, mehkih linijah, ki spominjajo na drobne poteze Dürerjevega bakroreza, kar je v lesorezni tehniki, ki je že zaradi narave materiala bolj groba, težko doseči.<sup>933</sup>

#### B:4.2 Okrasni naslovni okvir z vinsko trto

Žal pa so bile nekatere Baldungove skice precej boljše od končne izvedbe predloge na plošči,<sup>934</sup> kar je bilo mogoče opaziti tudi pri lesoreznem okvirju na naslovnici knjige iz zbirke NUK.<sup>935</sup> Ob številnih ilustracijah je Baldung namreč naredil tudi nekaj dekorativnih bordur in naslovnih okvirjev. Med lepšimi je okvir, ki ga zapolnjuje lok vinske trte s putti,<sup>936</sup> ki obdaja naslovnico dela *Iustini nobilissimi historici in trogum Pompeium* iz leta 1517. Knjigo je natisnil tiskar Joann Singerium z Dunaja(!). Lesorezni okvir z belo podlago je najverjetneje nastal po Baldungovi predlogi, čeprav je dunajske provenience in je sama izvedba lesorezne plošče bolj okorna, shematska. Listi trte so bili na posameznih delih sicer izpeljani v mehke linije, nasprotno pa so bili obrazi puttov le nakazani in kažejo na okorno roko. Plastičnost figur (zasenčenost) je kar se da primerno izpeljana in v nasprotju z okornostjo izdelave, zato bi morda lahko sklepali, da je lesorez izrezal ne najbolj večš lesorezec, delal pa je po nekoliko boljši predlogi.

---

<sup>929</sup> Tisk je iz leta 1518.

<sup>930</sup> Glej NUK II 2883.

<sup>931</sup> *A Catalogue of Works of Art and Books of Prints*, part III, 1896, 13.

<sup>932</sup> Baldung je ob Schäufeleinu veljal za enega najbolj talentiranih Dürerjevih učencev (Cerkovnik, 2011, 80). Dürer je Baldungova dela občudoval in jih nosil s sabo na svoja potovanja za prodajo (Andersson, 1996, 102–104).

<sup>933</sup> Enostavno rezanje plošče je veljalo za estetsko-tehnično manj zahtevno. Večjo estetsko vrednost, ko so želeli doseči, več napora so morali vložiti v ploščo. Pri tem je dodaten napor zahtevala izrazita natančnost in previdnost, saj storjenih napak ni bilo mogoče popraviti (Hozo, 1988, 34–37).

<sup>934</sup> Andersson, 1996, 102–104.

<sup>935</sup> Glej NUK 962.

<sup>936</sup> Hollerstein (1955, 2, 66–158).

### **B:5 Jörg Breu st. (1475 ali 1480–1537)**

*V zbirki NUK so z umetnikom povezana naslednja dela: NUK 1165 – privezek 1166, 1531.*

Breu je deloval kot slikar in risar predlog za lesoreze in barvana stekla. Po vajeništvu v Augsburgu je za krajši čas odpotoval v Avstrijo in se nato vrnil v Augsburg kot mojster leta 1502. Bil je med vidnejšimi predstavniki *dunajske šole*, v njegovih delih pa so vidni tudi italijanski vplivi. Poleg drugih del je naredil nekaj naslovnih lesoreznih ilustracij za misale, z risbami okrasil molitvenik Maksimilijana I. leta 1513 ter nekaj lesorezov o življenju Karla V., kot je *Bitka pri Pavii*.<sup>937</sup>

#### *B:5.1 Upodobitve zgodovinskih vladarjev*

Za Breujev slog je bilo značilno realistično upodabljanje vsakdanjika. Kljub mnogokrat izrazito slikovitemu podajanju karakternih značilnosti pri posameznih upodobitvah ter pretiranih in v kompozicijo vpetih figur pa so njegove figure dajale vtis popolne mirnosti,<sup>938</sup> kar lahko zasledimo tudi npr. pri upodobitvah *Ninusa* in *Aleksandra* ali *Antoninusa* in *Gordianusa*.<sup>939</sup>

Upodobitve so na naslovnih nemških prevodov Justinijanovih in Herodianovih zgodovinskih spisov. Izrazito plastično in detajlno upodobljene figure v viteških oklepih so postavljene v prazen prostor, brez posebnega ozadja. Nakazana so le tla, na katerih dvojice stojijo. Breu je z vzporednim črtkanjem prikazal plastičnost in senčenje ter odsev na kovinskih delih oklepov. Z drobnimi črticami in strukturiranostjo risbe je lepo prikazal tudi druge materiale, teksture in vzorce ter značilnosti posameznih figur.

### **B:6 Hans Schäufolein st. (ca. 1482–1539 ali 1540)**

*V zbirki NUK so z umetnikom povezana naslednja dela: NUK 825, 1540; NUK 6909; NUK 6910, 1536.*

Priimek najdemo zapisan tudi kot Scheuffelin, Schauffelein ali Scheyffelin,<sup>940</sup> kar je umetnik zaznamoval s simbolom lopatke poleg svojega monograma.<sup>941</sup> Umetnikove robustne figure in krepke poteze kažejo na njegovo poreklo iz Švabske, ni pa natančno znan njegov kraj rojstva. Med letoma 1503 in 1507 je delal v Dürerjevi delavnici v Nürnbergu. V letih 1507 in 1508 ga zasledimo v delavnici Hansa Holbeina starejšega v Augsburgu, nakar se je odpravil na potovanje

---

<sup>937</sup> Gode, 1996, 758–760. Glej tudi BM 1895,0122.79.

<sup>938</sup> Gode, 1996, 759.

<sup>939</sup> Glej NUK 1165 – privezek 1166; glej tudi Hollstein, vol. IV, 157–167.

<sup>940</sup> Williamson, 1912, dostopno tudi na <http://www.newadvent.org/cathen/13523b.htm>.

<sup>941</sup> Nemška beseda Schaufel pomeni lopata.

po južni Tirolski. V Augsburg se je vrnil čez dve leti, kjer je ostal vsaj do leta 1514. Od 1515. do svoje smrti je nato delal v Nördlingenu.<sup>942</sup>

V Dürerjevo delavnico je prišel že kot izkušen umetnik. Tam je v sodelovanju z Baldungom delal predvsem lesorezne ilustracije za *Speculum passionis domini nostri Ihesu Christi* (1509) in *Der beschlossenen Gart des Rosenkranz Marie* (1519). Za pasijon je Schäufolein ustvaril posebej dobre lesoreze, ki so celo služili za izhodišče Dürerjevih kompozicij v seriji lesorezov za *Mali pasijon* (1510–1511).<sup>943</sup>

Schäufoleinov obsežen opus je obsegal več kot 50 oltarjev in slik, številne risbe in 1214 lesorezov ter več kot 80 risb in predlog za steklena okna.<sup>944</sup> Do njegovega prihoda v delavnico Holbeina starejšega je imel Schäufolein že prepoznaven osebni slog, pri katerem so bile še najbolj opazne kompozicije v slogu reliefov, zadržana izraznost in mehko, slikovito oblikovanje.<sup>945</sup>

Do leta 1510 so bili njegovi likovni motivi večinoma povezani z religiozno tematiko,<sup>946</sup> kasneje pa so prevladovali posvetni motivi.<sup>947</sup> Od leta 1511 pa je naredil 20 lesorezov za nemški viteški ep *Thenerdank* (1517),<sup>948</sup> dve upodobitvi je oblikoval za že omenjeno delo *Weisskunig* ter sodeloval z Dürerjem, Burgkmairjem, Beckom, Huberjem, Albrechtom Altdorferjem (in morda tudi s Hansem Springinkleejem) pri naročilih cesarja Maksimilijana I. Med poznejšimi deli so tudi njegove igralne karte, ki veljajo za vrhunec produkcije igralnih kart v 16. stoletju.<sup>949</sup>

V letih med 1520 do 1530 (in nato dalje) je bil Schäufolein spet v tesnih stikih z Nürnbergom, kjer je celo začasno bival v povezavi z delovnim naročilom za okrasje notranjosti mestnega magistrata.<sup>950</sup> Na njegovo povezanost z Nürnbergom po letu 1530 kaže tudi nekaj njegovih tiskov, ki so bili izdani tam,<sup>951</sup> pripravljaj pa je tudi skice za tiske iz drugih mest.

---

<sup>942</sup> O prvih letih njegovega delovanja je bolj malo znanega (Butts, 1996, 57).

<sup>943</sup> Butts, 1996, 58; Zbirke NUK in FSNM ne hranijo izvodov.

<sup>944</sup> Danes so hranjene v Nürnbergu, Münchnu, Kasselu in Ulmu. Pri njih je še posebej opazen Dürerjev vpliv (Butts, 1996, 58).

<sup>945</sup> Butts, 1996, 58.

<sup>946</sup> Naredil je tudi nekaj portretov in sliko turnirja iz gradu na Tirolskem (Butts, 1996, 58).

<sup>947</sup> RE, 122.

<sup>948</sup> Skupaj je bilo za knjigo narejenih 118 lesorezov, preostale sta naredila Leonhard Beck in Hans Burgkmair I. (Butts, 1996, 58).

<sup>949</sup> Butts, 1996, 58.

<sup>950</sup> V tem času je bil tudi v kontaktu z Dürerjem, ki v svojem dnevniku omenja, da je na svoji poti po Nizozemski prodal celo štiri Schäufoleinove knjige in dve njegovi skici. Z navedbo »štiri Schäufoleinove knjige« je Dürer verjetno mislil štiri knjige, za katere je Schäufolein pripravil ilustracije in okrasje (Butts, 1996, 58.).

<sup>951</sup> Butts, 1996, 58.

### B:6.1 *Der Teütsch Cicero*

V knjigi iz zbirke NUK, v kateri so njegove ilustracije,<sup>952</sup> so skupaj vezani dve deli.<sup>953</sup> Drugo delo je nadaljevanje prvega dela.<sup>954</sup> Ilustrirane so skoraj vse strani v prvi knjigi,<sup>955</sup> v katerih je mogoče nedvomno identificirati več Schäufeleinovih polstranskih ilustracij.<sup>956</sup> Ilustracije predstavljajo motive iz človeškega življenja, ki se vežejo na poglavja (in opise) v knjigi (npr. človeške kreposti, grehi, smrt, poslednja sodba ipd.).<sup>957</sup>

Besedilo v verzih, dodano k slikam, opisuje, kar ilustracija upodablja, ilustracije pa so izvedene v Schäufeleinovem poljudno narativnem slogu, saj je vsebina (upodobljen dogodek) osnova za kompozicijo, ki jo je Schäufelein znal izvesti z izrednim smislom za detajle. Posebej dobro je izdelal tudi draperije.<sup>958</sup> Zanj značilen je tudi poudarek na prostor dogajanja oz. naravo, ki figure obdaja. Ti poudarki (npr. dodajanje velikih dreves) nekoliko spominjajo na poudarke v delih donavske šole, posebej pri lesorezu *Izvirnega greba*, kjer se narava prepleta z osrednjim motivom upodobitve v prvem planu in je zato še večji vtis odnosa med naravo in figurami. V okolje dogodka je tako Schäufelein večkrat umestil debela debela dreves, grmičevje pa ponazoril s kodrastimi potezami. Enako mehko in subtilno je dodal drevesne krošnje, ki se kosmičasto razraščajo.

### B:7 *Georg Lemberger (1495 do 1500 – 1540)*

V zbirki NUK so z umetnikom povezana naslednja dela: NUK 9673, 1532.

Lemberger je bil slikar, snoval pa je tudi predloge za lesoreze ter sam izdeloval plošče za grafike. Najverjetneje je bil sin nürnberškega lesorezca Simona Lainbergerja. Njegov slog je zaznamovala donavska šola, neposredno pa je imel nanj verjetno največji vpliv Albrecht Altdorfer (1480–

---

<sup>952</sup> Nekaj ilustracij iz tega dela je pripisanih tudi Mojstru Petrarke ali Hansu Weiditzu, zato so opisane v sledečih poglavjih.

<sup>953</sup> Skupaj vezani vsaj dve deli – 1. del brez naslovnice; 2. *Der Teütsch Cicero*, tiskana v Augsburgu pri Heinrichu Steinerju (2. del) – glej NUK 825, in 3. *Seneca des hochberümpfte(n) Philosophi Zuchtbücher*, tiskana v Strassburgu pri Balthasarju Becku – glej NUK 6910. Ref. o tiskarju za 1 in 2 dostopna tudi na spletu: <http://thesaurus.cerl.org/record/cnp01113115Ref>. o tiskarju za 3 dostopna tudi na spletu: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd11853467X.html> ; glej tudi Stupperich, 1961.

<sup>954</sup> Avtorji: Cicero, Marcus Tullius; Schwarzenberg, Johann von; Neuber, Johannes; Bruni, Leonardo. Knjiga ima 160 listov. Izvode, po do sedaj znanih podatkih, hranijo še v Nemčiji v Berlinu (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz), Göttingenu (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek), Münchnu (Bayerische Staatsbibliothek) in v Wolfenbüttelu (Herzog August Bibliothek) ter v Avstriji na Dunaju (Österreichische Nationalbibliothek). Oba dela sta izšla šele v letu 1540. Schäufelein je sam davke v mestu Nördlingen zadnjič plačal leta 1539, naslednjega leta je davke plačala njegova žena (Butts, 1996, 57).

<sup>955</sup> Nekatero ilustracije bi lahko morda pripisali Leonhardu Becku, Mojstru Petrarce ali Johannesu Weiditzu.

<sup>956</sup> Signirane so z značilnim monogramom umetnika.

<sup>957</sup> Njegove upodobitve v tej knjigi so npr. serija lesorezov o smrti, ki ponazarjajo izseke iz Mrtvaškega plesa.

<sup>958</sup> RE, 122



1538), s katerim je domnevno tudi delal ok. leta 1514. Lembergerjeva zasluga je bila, da se je slog donavske šole prinesel v notranjost Nemčije, v Saško in Turingijo in Leipzig, kjer je nekaj časa bival.<sup>959</sup>

Njegov opus knjižnih ilustracij je bil zelo bogat. Lembergerjeve ilustracije so bile dovršene z detajlno izdelanimi pokrajinami. V njih so se zrcalile protestantske vsebine, ki so nastale kot posledica Lutrovega vpliva, še posebej po letu 1520. Najverjetneje je s svojimi kompozicijami in inovativno ikonografijo vplival na številne snovalce knjižnih ilustracij, npr. na Hansa Brosamerja(?) in mojstra AW.<sup>960</sup>

### *B:7.1 Ilustracije v Lutrovi Bibliji*

Prvi del Lutrove Biblije, ki jo hrani zbirka NUK, vsebuje Lembergove polstranske ilustracije.<sup>961</sup> Na nekaterih je njegov monogram G. L., tudi z letnico 1532,<sup>962</sup> čeprav je bilo delo najverjetneje izdano kasneje, šele leta 1555, kot razkriva letnica tiska pri drugem delu knjige *Die Propheten alle Deutsch*.<sup>963</sup> Večina ilustracij vsebuje tablico, kjer bi moral biti monogram umetnika, ki pa je dostikrat prazna. Na nekaterih je monogram nekoliko drugače oblikovan, a dobro viden, postavljen na ozadje (npr. nebo).

Prizori iz Biblije, ki krasijo prvi del knjige, so umeščeni v slikovito naravo, ki s svojo mogočnostjo še poudari napetost prizorov. Nekatero upodobitve so umeščene tudi v renesančno arhitekturo, z arkadami. Dramatičnost dogodkov je prikazana in poudarjena s silovitim vetrom, ujetim v krošnje grčavih starih dreves ali s temnim senčenjem in gosto posejanimi črticami, ki dajejo migetajoč učinek ter drugimi gosto izdelanimi vzorčki. Prav tako dramatičnost povečujejo oblakasto razrasle tvorbe, ki ponazarjajo vodo ali ogenj in dim. Posebej značilna so drevesa, katerih veje se z rahlo privihanimi vršički spuščajo iz krošenj kot vejevje vrbe. Spet druga so sestavljena iz kroglastih potez, ki spominjajo na formacije las svetnikov pri Cranachu st., drevesne krošnje pa se gobasto razraščajo v nebo. Podobno so ponekod ponazorjeni tudi trava, grmičevje in valovi.

---

<sup>959</sup> Reindl, 2006.

<sup>960</sup> Reindl, 2006.

<sup>961</sup> Glej NUK 9673.

<sup>962</sup> Monogram je podoben monogramu Cranacha st., le da je slednji svoja dela dodatno signiral še s krilato kačo oz. je monogram L. C. dodajal le včasih. Po letu 1537 se je prikaz kače sicer spremenil, vendar še vedno ostal (Talbot, 1996, 112).

<sup>963</sup> Pri naslednikih tiskarja Georga Rhawa v Wittembergu.

Figure so nekoliko bolj okorne, toge, vendar v okolje postavljene povsem naravno. Zdi se celo, da je želel umetnik naravo pripeljati v prvi plan. Plošče za te odtise so izdelale večše roke, saj so poteze čvrste in gotove, čeprav mnogokrat delujejo mehko. Za prikaz globine pa je izrezovalec celo uporabil različne metode rastriranja – od močnejših gostih potez v ospredju do vzorčka z drobnimi pikami, ki ponazarja npr. gorovje v ozadju. Izpopolnjeno je tudi prikazovanje svetlobe in sence, z močno zasenčenimi detajli in belimi površinami, ki na posameznih delih tvorijo izjemno plastičnost.

### ***B:8 Hans Brosamer (pred 1500 – po 1554)<sup>964</sup>***

*V zbirki NUK so z umetnikom povezana naslednja dela: NUK 9673, 1555; NUK R10051, 1584; NUK 193, 1534.*

Brosamer je deloval kot slikar, graver in oblikovalec predlog za lesoreze. Med letoma 1520 in vsaj 1540, ali še nekoliko dlje, je živel in deloval v Fuldi v Hessnu, Nemčija. Kasneje, ok. leta 1546, se je preselil v Erfurt. Le redka njegova dela so podpisana s celim imenom. Pri identifikaciji njegovih slikarskih del ga lahko od soimenjakov ločimo po značilnih oglatih obrazih in neko mero togosti s posebnim poudarkom na finih materialih.<sup>965</sup> Monogram HB najdemo na več ilustracijah v različnih knjigah iz zbirke NUK. Ker je po navedbah virov sočasno verjetno delovalo več različnih umetnikov, ki so uporabljali monogram HB, je pripisovanje tega monograma Hansu Brosamerju zelo vprašljivo. Poleg tega je v krogu, ki je deloval okrog Lucasa Cranacha, menda deloval tudi Brosamerjev soimenjak.<sup>966</sup> Posebej je Cranachov vpliv viden pri seriji portretov s podpisom HB, ki verjetno predstavljajo vodilne meščane Nürnberga.<sup>967</sup>

V zadnjem desetletju življenja se je Brosamer posvečal predvsem grafiki in pustil za sabo izjemen opus bakrorezov in lesorezov, odtisnjenih kot samostojni grafični listi ali kot knjižne ilustracije. Po slogu so enotni, posebej dobra pa je bila njegova bakrorezna tehnika, ki se je naučil s proučevanjem sočasnih mojstrov severne Nemčije (kot sta Heinrich Aldegrever in Jakob Binck). Nanj so vplivali tudi nizozemski manieristični grafiki. Razvil je značilne intenzivne strukture, ki jih je dosegel z drobnim poševnim črtkanjem. Njegovi bakrorezi vsebujejo krščanske, mitološke in klasične motive ter nekaj žanrskih prizorov.<sup>968</sup>

---

<sup>964</sup> Bautz, 1990, bd. I, 756–757.

<sup>965</sup> Höfler, 1996, 863–864.

<sup>966</sup> Kühnel-Kunze, 1955.

<sup>967</sup> Höfler, 1996, 863–864.

<sup>968</sup> Höfler, 1996, 864. Prizori iz vsakdanjega življenja (Menaše, 1971). Glej tudi Košak (2007, 36–37).

### B:8.1 *Stvarjenje Eve in druge biblične ilustracije*

Brosamerjevi lesorezi ne kažejo enotnega sloga. Večina jih je nastala za različne knjižne ilustracije.<sup>969</sup> Eden lepših in pomembnejših njegovih lesorezov je *Stvarjenje Eve*. Nastal je v štirih različicah. Dve različici sta celostranski upodobitvi, sestavljeni iz motivov stvarjenja, izvirnega greha in izгона iz raja. Drugi dve sta manjši ilustraciji, ki nosita ena le motiv stvarjenja, druga pa dva motiva – izvirni greh in srečanje z Bogom.<sup>970</sup> *Stvarjenje Eve* najdemo v Lutrovi Bibliji iz leta 1555 in Dalmatinovi Bibliji iz leta 1584.<sup>971</sup> Na celostranski ilustraciji je v prvem planu stvarjenje iz Adamovega rebra, prizor obkrožajo najrazličnejše živali (jelen, zajec, jagnje, lev, konj, bik itd.).<sup>972</sup> V ozadju prizora se zgodba nadaljuje z motivoma *Izvirnega greha* na levi in *Izgonom iz raja* na desni strani.<sup>973</sup> Brosamer je vse tri svetopisemske motive lahko združil na skupni plošči v objemu raja.

Motivi so razporejeni po velikosti glede na kronološko zaporedje iz Geneze, v prvem planu je *Stvarjenje Eve*. Druga motiva sta izpeljana sukcesivno v perspektivo ozadja. V spodnjem desnem kotu lesoreza je monogram HB z letnico 1550. *Stvarjenje Eve* je uvezano pred fol. 1 verso, za predgovorom. Odtisnjen je na samostojnem listu, kar pomeni, da se je lahko prodajal tudi posamično kot samostojen grafični list. Biblija je bogato ilustrirana, večinoma s polstranskimi in tretjinskimi ilustracijami, nekatere so prav tako delo Brosamerja.<sup>974</sup>

V Lutrovi Bibliji so nekatere manjše signirane Brosamerjeve ilustracije predvsem pri drugem delu *Die Propheten alle Deutsch*. Večina teh ilustracij vsebuje sveto podobo (podobno kot pri ilustracijah iz Dalmatinove Biblije), preroke, ki so vedno upodobljeni iz profila in rahlo od zadaj. Prav tako imajo večinoma podobno držo in obleko, prevezano v pasu. Od Lembergerja Brosamerjeve ilustracije loči predvsem večja urejenost črt, ki daje občutek mirnosti. Drevesa so manjša in umaknjena v ozadje. Na nekaterih ilustracijah, kjer je Brosamer želel poudariti dogajanje, je geste dopolnil z vihranjem draperije.

---

<sup>969</sup> Höfler, 1996, 864.

<sup>970</sup> BM, št. 1848,0304.1; 1848,0304.2; E,9.141; 1848,0304.3.

<sup>971</sup> Glej npr. NUK II 9673 in NUK R10051.

<sup>972</sup> Npr. jelen je povezan z motivom drevesa življenja; zajec simbolizira vstajenje in prav tako večno življenje; jagnje odvzema grehe sveta; lev lahko simbolizira Kristusa; beli konj je kot Božja beseda; osel se lahko pojavlja kot simbol ponižnosti in poslušnosti, prav tako bik ali vol. Lesorez vsebuje še številne druge živali. Za pomen ikonografije dalje glej Germ (2006).

<sup>973</sup> *Izvirni greh* je nastal tudi kot samostojna ilustracija in je signiran dodan v omenjeno Lutrovo Biblijo. Glej tudi Hollerstein (IV., 230).

<sup>974</sup> Njegov monogram je ponavadi na spodnjem robu ilustracij; glej npr. NUK DS 83113.

### B:8.2 Ilustrativni naslovni okvir Dalmatinove Biblije

Ilustrativni naslovni okvir v Dalmatinovi Bibliji velja za delo neznanega mojstra. Zasnovan je kot arhitekturni okvir iz več renesančnih kartuš, v katerih so prizori iz Geneze in drugih Mojzesovih knjig.<sup>975</sup> Na vrhu okvirja je upodobitev sestavljena iz osrednje teme *Boga Stvarnika vesolja in človeštva* ter manjših prizorov *Zgodbe človeka v raju* in *Izgon iz raja*, ki kompozicijsko in slogovno spominjajo na Brosamerjeve zasnove. Levo in desno od naslova so štirje prizori iz Geneze (npr. *Potop* in *Babilonski stolp*) ter Mojzesovih knjig (npr. *Mojzesovo srečanje z Bogom na Sinajski gori*). Na dnu okvirja so pustili prazen prostor, ponavadi namenjen impresumu, vendar so ga v primeru Dalmatinove Biblije zapolnili z verzom:

*Proti postavi in pričevanju bodo govorili, kakor je ta beseda, ki ne oznanja jutranje zarje.*<sup>976</sup>

### B:8.3 Merkur, vodnik duš

Dalje je Brosamer najverjetneje pripravil tudi naslovno ilustracijo za tisk iz Ingolstadta,<sup>977</sup> danes hranjen v NUK. Delo je prva izdaja Apianove *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis non illae quidem Romanae, sed totius fere orbis summo studio ac maximis impensis terrae mariq[ue] conquistae feliciter incipiunt* in je izšlo leta 1534.<sup>978</sup> Naslovna ilustracija je natisnjena v črni barvi z izmenjaje črno – rdečim tekstom. Zavzema pol strani in prikazuje Merkurja, božjega glasnika in vodnika duš v onostranstvo. Simboličnost je v podobi prikazana precej neposredno, saj so tri izgubljene duše (vitez, astronom in trgovec) dobesedno priklenjene na usta Merkurja, z verigami njegovega glasu in zgovornosti. Pred Merkurjem hodi Iris, personifikacija mavrice in povezovalka sveta živih s svetom bogov, tudi božji glasnik. Podobno kot izgubljene duše je tudi sama priklenjena na Merkurjeve vajeti, a njen korak je jasen in njena drža telesa kaže na zastavljeno pot. Naslovno ilustracijo pa naj bi Brosamer naredil po Dürerjevi predlogi z Dunaja.<sup>979</sup> Tekst v knjigi je bogato ilustriran in nekatere ilustracije so signirane z monogramom HB, zato tudi te pripisujejo Brosamerju.<sup>980</sup>

<sup>975</sup> Sveto pismo, Začetki sveta in človeštva, 1,1–11.32.

<sup>976</sup> »Ad legem magis et ad testimonium. Quod si non dixerint juxta verbum hoc, non erit eis matutina lux.« (Iz 8,16–22).

<sup>977</sup> Hollerstein, vol. IV, 237.

<sup>978</sup> Glej NUK 193; knjigi na koncu manjka več leg.

<sup>979</sup> Hollerstein, vol. IV, 237.

<sup>980</sup> Hollerstein, vol. IV, 237.

Knjiga vsebuje okoli 180 celostranskih ali polstranskih lesoreznih ilustracij. Ilustracije v tekstu prikazujejo klasične kipe, vaze, nagrobnike, stebre, obeliske, stele in podobno. Večina izmed njih je obdana z dekorativnimi lesoreznimi in bakroreznimi bordurami, ki so pri nekaterih sestavljene v dekorativni okvir. Bordure so zelo različno oblikovane, večinoma pa so renesančni tip prepletov na črni ali beli podlagi v preprosto očrtanem okvirju. V tekstu so različni tipi in velikosti lesoreznih inicial nekaj večjih vsebuje astronomske in matematične (geometrijske) motive kar simbolno opominja na avtorjev velik sloves. Vsebuje tudi veliko zbirko zanimivih rimskih in grških napisov iz vse Evrope, večina jih je verjetno iz zasebne zbirke družine Fugger.<sup>981</sup>

Avtorja obravnavane knjige sta bila Bartholomäus Amantius in Peter Apian (1495–1552), ki je sam naveden tudi kot založnik knjige. Apian je bil v prvi vrsti matematik, astronom in astrolog ter geograf in kartograf. V Leipzigu je študiral astronomijo in matematiko, kasneje pa je zabeležen tudi kot študent na Dunaju. Leta 1523 ga zasledimo v Ingolstadt, kjer je zaprosil za posojilo, s katerim bi lahko ustanovil tiskarno. Namen je imel izdajati različna literarna dela, pa tudi svoje knjige. Naslednjega leta je pridobil podporo pri rektorju univerze Leonhardu von Ecku in leta 1525 dobil tudi posojilo. Zaradi velikih založniških projektov je imel velike dolgove, ki pa jih je vedno znova reševal ob podpori bogatih in vplivnih mož.<sup>982</sup> Njihovi pomoči v zahvalo je različna dela posvetil različnim finančnim podpornikom. Obravnavana knjiga iz zbirke NUK ima na fol. Aa ii grb grofa Raymunda Fuggerja,<sup>983</sup> nemškega bankirja,<sup>984</sup> ki je delo naročil in (verjetno) finančno podprl.

#### *B:8.4 Okrasne knjižne prvine*

Poleg že omenjenih ilustracij je Brosamer pripravil tudi vrsto grbov in portretov za druge pomembne osebnosti tistega časa, med drugim tudi doprsni portret Lutra (belo ozadje). Aktiven je pa bil še kot izdelovalec dekorativnih vzorcev za bordure in iniale ter naredil vrsto predlog za dekorativne in ilustrativne naslovne okvirje.

---

<sup>981</sup> Hollerstein, vol. IV., 256.

<sup>982</sup> Hartner, 1953, 325–326.

<sup>983</sup> *Fugger, Raymund Graf*. V: DNB katalog, dostopno na: <http://d-nb.info/gnd/130588423> in DB <http://www.deutsche-biographie.de/sfz35668.html>.

<sup>984</sup> Grb grofa Fuggerja je prav tako pripravil Brosamer (Hollerstein, IV., 256).

***B:9 Hans Weiditz ml. (ca. 1490–1536) in Petrarkov mojster (prva polovica 16. stol.)***

V zbirki NUK so z umetnikom/a povezane naslednje knjige: NUK 825 in privesek NUK 6909, 1540; NUK 1165, NUK 1387, NUK 7181, 1531; NUK 10444 – privesek 10445, 1524; NUK 10443, 1520; NUK R4396, 1539; NUK 4407, 1559; NUK 5165, 1572.

Hans Weiditz je bil verjetno sin kiparja z istim imenom, ki je med letoma 1497–1510 deloval v Freiburgu im Breisgau. Weiditz se je najprej učil v Strasbourgu, nato pa leta 1518 spremljal Hansa Burgkmairja v Augsburg, kjer je med letoma 1518 in 1522 najverjetneje oblikoval lesoreze za založnika Sigismunda Grimma in Marxa Wirsunga. V letih 1522 in 1523 je bil spet v Strasbourgu, kjer je delal za Johanna Schotta in druge založnike. Poleg lesorezov je Weiditz izdelal tudi serijo inicial za tiskarja Josta de Negkerja (1521) in kasneje z akvareli ilustriral herbarij znanega nemškega teologa in botanika Otta Brunfelsa z naslovom *Herbarum vivae eicones*, ki je v tiskani izdaji izšel v Strasbourgu pri Johannu Schottu, med letoma 1530 in 1536.<sup>985</sup>

(Neznani) Petrarkov mojster je deloval na začetku 16. stoletja predvsem kot lesorezec, znanih pa je tudi nekaj njegovih slik.<sup>986</sup> Njegova dela sodijo med pomembnejša grafična dela nemške renesančne umetnosti.

O tem, ali sta Hans Weiditz in Petrarkov mojster ena ista oseba, obstajajo nekatera nesoglasja in dvomi.<sup>987</sup> Petrarkovega mojstra so kot Weiditza identificirali na začetku 20. stoletja, novejše raziskave pa teze niso ne potrdile ne zavrgle. Skice za lesoreze za nemški prevod in prvo izdajo Petrarke naj bi po navedbah datiranih lesorezov nastale med letoma 1519 in 1520 (morda tudi kasneje), v času, ko je Weiditz delal v Augsburgu, kjer je nastajal tudi prevod Petrarkovega dela. Po zaprtju založbe Grimm-Wirsung je prevode in ilustracije kupil Heinrich Steyner, ki je delo leta 1532 tudi izdal. Weiditzu v prid govori velik sloves, ki ga je kot umetnik užival ob svoji vrnitvi v Strasbourg ter navedbe v inventarjih baselskega zbiratelja in poznavalca grafik Basiliusa Amerbacha v 70. in 80. letih, ki je dela iz svoje zbirke, (danes) pripisana Petrarkovemu mojstru, uvrstil med dela H Widitza oz. H. Widitzerja.<sup>988</sup> Monogram HW je mogoče najti tudi na nekaterih ilustracijah v nemškem prevodu Cicera iz leta 1531.<sup>989</sup> Te naj bi nastale nekje v istem času kot

---

<sup>985</sup> Landau, Parshall, 1994, 247.

<sup>986</sup> Dodgson, Campbell, 1903.

<sup>987</sup> Navedbe v virih so nesoglasne; nekateri Mojstra Petrarke enačijo s Hansom Weiditzom, drugi trditev zavračajo (glej npr. Dodgson, Campbell, 1903; Raupp, 1984).

<sup>988</sup> Raupp, 1984, 62.

<sup>989</sup> Glej NUK 7181.

ilustracije za Petrarko. Na drugi strani pa se je kasneje pojavilo mišljenje, da je 733 ilustracij, ki so bile pripisane Petrarkovemu mojstru naredilo več mojstrov oz. ilustratorska delavnica, ki je delovala za založbo Grimm-Wirsung.<sup>990</sup>

Če naj bi Hans Burgkmair pripravil ok. 800 predlog za lesoreze in Beham kar 1500 lesorezov,<sup>991</sup> ne bi bilo nemogoče, da jih je Weiditz pripravil skupaj 733 (od tega dobro tretjino v Augsburgu). Prav tako pa je bilo za tisti čas pogosto, da so različni umetniki sodelovali pri pripravi ilustracij za eno izdajo.<sup>992</sup> Znani primeri so npr. dela, kot je *Cosmographia Universalis* Sebastiana Münsterja, ki so vsebovala ilustracije več kot desetih umetnikov, ali »grafični projekti« Maksimilijana I., kjer so prav tako sodelovali številni umetniki tedanje Evrope.

Sprva so lesoreze pripisovali prav Hansu Burgkmairju.<sup>993</sup> Ilustracije so namreč izvedene v njemu podobnem slogu, poleg tega je bilo mogoče opaziti nekatere podobnosti z ilustracijami v *Weisskunig* in *Theuerdanku*, zato bi morda lahko predvidevali, da so nastale pri umetniku/ih, ki so sodelovali z Maksimilijanom I.

#### *B:9.1 Ilustracije Petrarke iz let 1539, 1559 in 1572*

Nemški prevod dela Francesca Petrarce (1304–1374) z naslovom *De remediis utriusque fortunae* z naslovom *Das Glückbüch* vsebuje ikonografsko zanimivo naslovnico in druge ilustracije.<sup>994</sup> Delo je zbirka poučnih zgodb v obliki serije dialogov, ki so bili zelo priljubljeno »branje«<sup>995</sup> v nemško govorečih deželah 16. stoletja. Ilustracije za Petrarko naj bi založnika Grimm in Wirsung pri Weiditzu naročila že med letoma 1519 in 1520, skupaj s serijo plošč za načrtovano nemško izdajo Cicera. Objavo so večkrat preložili. Po smrti založnika Grimma je prevod v rokopisu in lesorezne plošče odkupil Heinrich Steiner ter Cicera nato izdal leta 1531. Naslednje leto je sledil tekst Petrarke.<sup>996</sup>

---

<sup>990</sup> Raupp, 1984, 62.

<sup>991</sup> Falk, 1996, 198; Stewart, 1996, 506.

<sup>992</sup> Germ, 2002, 108.

<sup>993</sup> Ker je Weiditz sodeloval z Burgkmairjem, bi bilo mogoče, da bi slednji nanj vplival.

<sup>994</sup> Glej NUK R4396; NUK 4407 in NUK 5165.

<sup>995</sup> Večji del knjige predstavljajo ilustracije.

<sup>996</sup> Muther, 1922, 140.

Druga nemška izdaja, ki jo hrani NUK, je izšla leta 1539 v Augsburgu.<sup>997</sup> Tekst je v gotici z večjimi lesoreznimi inicialami. Vsebuje 261 polstranskih in celostranskih lesoreznih ilustracij, ki jih pripisujejo Hansu Weiditzu oz. Mojstru Petrarke, ki si je naziv prislužil prav z ilustracijami iz tega dela.

Naslovnico *Das Glückbüch* iz let 1539 in 1559 zavzemata skoraj celostranski ilustraciji *Kolesa sreče*. Kompozicijo obvladujejo štirje vetrovi, ki kolo poganjajo. Na vrhu kolesa sedi cesar Sv. rimskega cesarstva, takrat Karel V., kolo sreče pa se vrti v smeri urinega kazalca. Leve strani se trdno oklepa Turek, verjetno Sulejman I. Veličastni (1520–1566), in že grozi cesarju na vrhu kolesa. Sulejman je v času nastanka starejše ilustracije predstavljal grožnjo Sv. rimskemu cesarstvu. Na tleh je upodobljen Ludvik II. Jagelo, Ogrsko-Češki kralj, ki je padel leta 1526 v bitki pri Mohaču (madž. Mohács).<sup>998</sup> Turki so del Madžarske nato priključili k Osmanskemu cesarstvu. Na desni strani pada s kolesa oseba, mogoče Ferdinand I. (1503–1564), takrat nadvojvoda Avstrijski, ki je po bitki pri Mohaču namesto padlega Ludvika II. prevzel oblast v preostalem delu Madžarske in Češke. Sreča Ferdinanda I., ki je na tej upodobitvi še »obrnjena na glavo«, se kasneje obrne v njegov prid, vendar ne brez zapletov. Leta 1529 so Turki prvič napadli Dunaj in po neuspelem poskusu nato še enkrat leta 1533. Ferdinand I., ki je imel svojo rezidenco na Dunaju, je slednjič podpisal mirovni sporazum s Turki, v katerem je razdelil madžarsko na habsburški in osmanski del. Dvom v možnost rešitve nastale situacije v prid Ferdinandu I., ki precej očitno veje iz celotne kompozicije, je torej v času nastanka tega dela bil še upravičen. Hkrati ilustracija izraža tudi strah do Turkov, ki so ga čutili Evropejci 16. stoletja, saj so »se bali njihove moči, dometa in učinkovitosti«.<sup>999</sup>

Iz ikonografske razčlenitve in simbolike bi morda lahko predvidevali, da je naslovna ilustracija nastala nekoliko kasneje kot lesorezi v tekstu, najverjetneje pa po bitki pri Mohaču 29. avgusta leta 1526. Domnevno naj bi Hans Weiditz oz. Mojster Petrarke pripravil lesorez za naslovno ilustracijo *Das Glückbüch* po predlogi Albrechta Dürerja.<sup>1000</sup> Lesorezne ilustracije ne navajajo dosegljivi znanstveni viri oz. pregledni katalogi grafičnih del,<sup>1001</sup> ki bi domnevo lahko potrdili oz.

---

<sup>997</sup> Petrarca, F. *Das Glückbuch, beydes dess gutten vñ bösen, dariñ lerre vnd trost, wess sich menigklich hierñ halten soll*. Getruckt zu Augspurg: durch Heynrich Steyner, 1539.

<sup>998</sup> Leta 1526 Osmani porazijo Madžare in zavzamejo Budo, del mesta, ki danes skupaj s Pešto tvori Budimpešto. Prek Madžarske nadaljujejo v nemško osrčje srednje Evrope. Osmanski zaton v Evropi se zgodi šele po drugem obleganju Dunaja leta 1683, ko »habsburška vojska zavzame Madžarsko, Hrvaško in sosednja območja« (Mazower, 2008, 9).

<sup>999</sup> Mazower, 2008, 7–8.

<sup>1000</sup> Navedbo je mogoče zaslediti v različnih katalogih avkcijskih hiš, ki se ukvarjajo s prodajo antikvarnega gradiva, natančnih navedb v znanstveni literaturi ni bilo mogoče zaslediti.

<sup>1001</sup> Npr. zbirki Hollstein in Bartsch.



zavrgli, zato ostaja vprašanje nastanka te ilustracije odprto. Britanski muzej hrani akvarelno risbo, ki naj bi jo naredil Hans Weiditz, na kateri je upodobljeno *Kolo sreče*.<sup>1002</sup> Na risbi je monogram AD spodaj levo, ki naj bi ga pripisala kasnejša roka. Risba ima kljub številnim podobnostim med detajli (npr. naborki rokavov spodnje figure in oblika lesenega kolesa) tudi več razlik v sami kompoziciji in simboliki (npr. manjka motiv štirih vetrov; narisano kolo stoji na debelem podstavku, ki ga na grafiki ni; vse štiri figure se še vedno oklepajo kolesa; figura na vrhu je obrnjena v nasprotno smer; kolo na uzdi drži božja roka).



Slika 18: Hans Weiditz(?), 1519, *Kolo sreče*, pero in akvarel, (21 x 16 cm)<sup>1003</sup>

Poleg tega domnevno Weiditzova risba ne vsebuje metafore o problematiki turške nevarnosti. Simbolika kolesa sreče (lat. *Rota Fortunae*) je bila sicer precej pogosta od 12. do 16. stoletja, zato domnevno Weiditzova risba tudi ne predstavlja posebnosti v prostoru in času.<sup>1004</sup> Motiv kolesa sreče so upodabljali v miniaturah, grafikah, v monumentalnem slikarstvu, kiparstvu in literarnih delih. Tudi na začetku 17. stoletja je bil motiv še pogost, npr. Shakespeare je v svoja dela večkrat vpletel motiv kolesa sreče.

<sup>1002</sup>Glej BM 1997, 0712.22.

<sup>1003</sup> BM 1997,0712.22.

<sup>1004</sup> Kolo, ki se vrti, je simbol božanske moči (Grgić, 2006, 362). Kolo sreče je bilo že v antiki literarni in ikonografski simbol za nestalnost in spremenljivost človeške sreče. Srednjeveška interpretacija je zajemala tudi moralni nauk o minljivosti oblasti, bogastva, slave, mladosti in zdravja. Edina stalnica je ostal Bog. Ponavadi so bile na kolesu figure vladarja, ki želi zavladati, ki že vlada ter tistih, ki oblast izgubljajo oz. so jo izgubili (Fučić, 2006, 362–363). S kolesom sreče je bila povezana tudi ikonografija Fortune, ki je bila pogosta v tiskarskih in založniških signetih (Jerele, 2004).

V *Hamletu* je zapisal:

*Fortuna, proč, vlačuga, proč – bogovi  
na občnem zboru naj vzemo ji moč,  
polomijo napere in platišča,  
kolesa pesto pa zakotalijo  
po nebnem klancu do pekla globin.*<sup>1005</sup>

Poleg naslovnice je v knjigo uvezana še celostranska ilustracija z motivom *Bestiarija v gozdu* ali *Življenjskega smisla*, pri kateri se ponovijo nekateri motivi iz manjše upodobitve v tekstu s podobno motiviko.<sup>1006</sup> Celostranska ilustracija na začetku drugega dela knjige, se v formi, kompozicijah in izvedbi ujema še z nekaterimi drugimi ilustracijami v delu.

Med lesorezi je tudi nekaj razlik v figuraliki, opaziti je mogoče različen pristop do draperij in medtem ko je na nekaterih precej več belin, so na drugih upodobitve gosteje izpolnjene z vzporednimi črtami in belih površin skorajda ni. Nekatero manjše upodobitve imajo le nekaj večjih figur, medtem ko imajo druge veliko večje število figur manjše velikosti (npr. pri upodobitvi *Ropa*). Sonce, nebo (oz. ozadje) in oblaki se zdijo drugačni pri *Bestiariju* kot pri nekaterih manjših ilustracijah med tekstom, npr. sončni žarki se valovito širijo iz sončne glave, medtem ko je pri manjših sončna glava obdana le z belim sijem, žarki pa so ponazorjeni s krožno razporejenim rastrom črt. Pri manjših je opaziti tudi nekaj prečnega črtkanja, ki ga pri večjih na ozadju (ali senčenju) ni. Iz navedenega se zdi, da so pri prvotnih ilustracijah za nemški prevod Petrarke sodelovali različni mojstri.

Medtem ko je naslovna ilustracija za izdajo iz leta 1559 najverjetneje nastala s ponovno obdelavo plošče, ki je morda bila do takrat že precej izrabljena,<sup>1007</sup> je naslovna ilustracija za izdajo iz leta 1572 nastala na novo. Ilustracija je precej manjša in spominja na tiskarske in založniške znake 16. stoletja. V njej je umetnik ohranil osnovni simbolni pomen *Kolesa sreče*, čeprav je zaradi preprostejšie izvedbe poudarek na turški nevarnosti umaknjen v ozadje. Kompozicijo je povzel v zrcalni podobi, sledil je tudi posameznim motivom (npr. oblikovanost kolesa, roka padlega kralja

---

<sup>1005</sup> Shakespeare, *Hamlet*, prev. M. Jesih, 1996, 2. dejanje, 2. prizor, 96.

<sup>1006</sup> *Bestiariji* so v srednjem veku dobili alegoričen pomen (Badurina, 2006, 164). Za pomen Petrankovega pojmovanja koncepta univerzuma glej opis za *Everything Comes from Strife* (Prosperetti, 2004).

<sup>1007</sup> Izrabljenost ilustracij je mogoče opaziti tudi pri ponovno uporabljenih ilustracijah med tekstom. Številni odtisi so slabše kakovosti, pri nekaterih pa je (enako kot pri naslovnici) mogoče opaziti odstranjena ozadja, s čimer so lahko poudarili osrednje linije upodobitve, ki so s tem postale bolj vidne.

se še vedno oprijema kolesa, turka zaznamuje značilna zašiljena bradica ipd.) ter dodal lastno interpretacijo. Večina ilustracij v delu je bila ponovno uporabljena, saj se pojavljajo že v prejšnjih izdajah.

Motive in vsebine za ilustracije za Petrarkovo delo naj bi podal Sebastian Brant (1457 ali 1458–1521),<sup>1008</sup> avtor znanega dela *Narrenschiff*, ki je izšlo in bilo iz nemščine v latinščino prevedeno še v času inkunabul.<sup>1009</sup> Petrarkov *De remediis* je bil pred prvim izidom v tiskani obliki v nemščino preveden le fragmentarno: dva delna prevoda sta naredila Nikolaus von Wyle leta 1478 in Wernher Themar leta 1516. Hitro po ustanovitvi augsburške tiskarske delavnice Gimm-Wirsung leta 1517 so sklenili celotno delo izdati v nemškem prevodu. Prevod so zaupali Nürnberžanu Petru Stahelu, ki je naredil prevod prve knjige in začel drugo, a je potem tem umrl. Naslednik je postal dvorni kaplan Friderika III. Georg Spalatin, ki je delo končal do 1521 (v Augsburgu). Risar predlog za lesoreze (vsaj) za drugo knjigo torej še ni imel nemškega prevoda, zato se predvideva, da je ilustrator najverjetneje dobil napotke od nekoga, ki je znal latinsko, po nekaterih predvidevanjih naj bi bil to Sebastian Brant. Brant je bil za redaktorja upodobitev v tem delu nadvse kompetenten, saj so po njegovih navodilih nastale tudi upodobitve za *Narenschiff* in baselsko izdajo Aesopa. Brant pa je najverjetneje poznal prav latinsko verzijo Petrarke, saj so se vsebine iz te knjige zrcalile v njegovem pisanju.<sup>1010</sup>

Nekateri lesorezi Weiditza oz. Mojstra Petrarke vključno z ilustracijami za zbirko Petrarkovih poučnih zgodb pa so bili v augsburških tiskih v uporabi tudi kasneje.<sup>1011</sup> Po Steinerjevi smrti je lesoreze kupil tiskar Christian Egenolff (1502–1555) iz Frankfurta na Majni. Za tem so prehajali iz rok v roke frankfurtskih tiskarjev in so se pojavljali v številnih izdajah.<sup>1012</sup>

### *B:9.2 Ilustracije Cicera iz let 1531 in 1540*

Zbirka NUK hrani vsaj tri prevode Cicera v nemščino.<sup>1013</sup> Zgoraj omenjeni vsebuje poleg signiranih Schäufoleinovih polstranskih ilustracij nekatere nesignirane ilustracije, ki jih pripisujejo Hansu Weiditzu (oz. Mojstru Petrarke), ter nekatere z monogramom H. W. signirane ilustracije. Nekaj lesorezov iz Petrarke je bilo pred prvim izidom dela objavljenih že v Schwartzbergerjevi

---

<sup>1008</sup> Sebastian Brant naj bi domnevno nadzoroval izdelavo lesorezov (Muther, 1922, 140).

<sup>1009</sup> Tiskana leta 1494, lat. prevod leta 1497.

<sup>1010</sup> Raupp, 1984, 62–64.

<sup>1011</sup> Landau, Parshall, 1994, 247.

<sup>1012</sup> Muther, 1922, 140.

<sup>1013</sup> Glej NUK 7181; *Officia M.T.C.* tiskana v Augsburgu pri Heinrichu Steinerju leta 1531 in NUK 825 ter privezek 6909; *Der Teütsch Cicero*, tiskana v Augsburgu pri Heinrichu Steinerju (2. del).

*Officini* oz. nemškem Ciceru iz leta 1531.<sup>1014</sup> Ker se nekateri motivi, ki jih je mogoče zaslediti pri signiranih upodobitvah iz Cicera, ponovijo pri nekaterih nesigniranih upodobitvah iz Cicera in Petrarce, bi bil to morda lahko ključ do razrešitve imena avtorja (vsaj nekaterih) ilustracij, ki vsebujejo npr. motiv trebušaste ladje v razburkanih valovih.

Večinoma upodobitve predstavljajo motive iz vsakdanjega življenja, ki se vežejo na poglavja (in opise) v knjigi.<sup>1015</sup> Weiditz naj bi pripravil predlogo za upodobitev *Glasbenega para v vrtu*.<sup>1016</sup> Dekle z lutnjo in harfist sta oblečena v oblačila tistega časa in postavljena v prvi plan. V ozadju vrta je zid z lesenimi vrati. Posebno pozornost je umetnik namenil draperijam in senčenju, ki na nekaterih mestih poudarja igro svetlobe in sence tudi s prečnim črtkanjem.

Ikonografsko zanimiva je npr. tudi upodobitev *Sejalca modrosti* na začetnih listih tega dela, ki prav tako ni signirana. Podobno kot pri *Glasbenemu paru* je tudi pri *Sejalcu* narava v ozadju kompozicijsko nekoliko ločena od upodobitve v prvem planu (kar daje tudi občutek perspektive). Poleg tega so podobno prikazana drevesna debela in krošnje (grmičevje) ter belina tal s tu in tam dodanim črtkanjem. Zato bi morda lahko sklepali, da je obe ilustraciji pripravila ista roka. Poteze pri ponazarjanju drevesnih krošenj in grmičevja pa so npr. nekoliko bolj enakomerne in ostre kot pri Schäufoleinu st.

*Sejalec modrosti* deli živalske in človeške glave, saj pamet loči človeka od živali, zato človeške glave ostanejo na situ, medtem ko živalske padejo skozi. Človek ima namreč razum, živali pa imajo le slo, nagon. Po tej razdelitvi se dalje delijo tudi tematike in tekst v obravnavani knjigi.

Na naslovni lesorezni ilustraciji drugega dela knjige (privezka) sta stari in mladi Cicero pri pogovoru (stari Cicero svetuje mlademu). Obdana z girlando sedita ob oknu, skozi katerega seže pogled do bližnje utrdbe, do katere se vije pot. Druge ilustracije v obeh delih so prav tako lesorezi. Upodobljena je pisarska delavnica; Cicero; slikar in atelje; pivska združba; umor in krivda itd. Pohlepu je namenjenih več različnih upodobitev. Pri večini so v prvem planu izredno življenjsko upodobljene osebe. Pripovedni slog, značilen tudi za Schäufoleina, tukaj prav tako prevladuje. Ozadja v ilustracijah so dopolnjena s pokrajino v perspektivi ali arhitekturo s fragmentarno nakazanimi detajli, ki pa deluje neizmerno naravno in sproščeno. Nekatere kompozicije, v katerih so upodobljene pesnitve oz. humorni teksti v verzih, dopolnjujejo

---

<sup>1014</sup> Raupp, 1984, 64.

<sup>1015</sup> Npr. lesorez *Glasbeni par*; glej tudi BM E,7.222 (Cicero, *Officia*, Augsburg: Steiner, 1531).

<sup>1016</sup> Glej BM E,7.222.

raznovrstni okrasni trakovi z renesančnimi vzorci (rastlinski, cvetlični, s putti in živalmi, grotesknimi podobami ali drugo renesančno motiviko).

### *B:9.3 Upodobitev Johanna Schwarzenberga*

Že omenjena upodobitev Johanna Schwarzenberga, ki je nastala po Dürerjevem portretu in je bila dodana v več izdaj nemškega Cicera, bi morda prav tako lahko bila Weiditzovo delo.<sup>1017</sup> Čeprav je bil v tem primeru uporabljan monogram B. I., kar je v nasprotju s prej omenjenim H. W.<sup>1018</sup> Monogram B. I. naj bi po nekaterih virih pomenil Johannes Beiditz (torej Hans Weiditz).<sup>1019</sup> Okrasni listni motivi na upodobitvi ter slog in izvedba lesoreza tudi spominjajo na ilustrativni okvir s stebri in satiri na naslovnici dalje opisanega dela iz leta 1520, ki je bil pripisan Weiditzu.

### *B:9.4 Ilustrativni okvir s stebri in satiri*

Podobno pripovedni slog, kot ga je mogoče opaziti v ilustracijah Cicera, zaznamuje tudi naslovni okvir z mitološko vsebino – tremi satiri in dvema groteskno-mitološkima bitjema.<sup>1020</sup> Dodan je bil naslovnici dela *In Ecclesiastem Solomonis metaphrasis divi Gregorii Neocaesariensis episcopi* iz leta 1520, ki je izšlo pri Sigismundu Grimmu v Strasbourgu. Upodobitvi dveh priklenjenih satirov na spodnjem robu okvirja spominjajo na upodobitve hudičev v nemškem Ciceru, čeprav je bila plošča za odtis izvedena v mehkejših potezah, sama upodobitev pa izraža nekoliko več svobode pri uporabi črt. V primerjavi s prej omenjenimi deli, za katera velja, da jih je morda ilustriral Weiditz, še najbolj spominja na inisiala iz Petrarke ter okrasne letve in detajle pri portretu Schwarzenberga iz Cicera.

### *B:9.5 Ilustrativni okvir z motivom Mojzeseve svetopisemske zgodbe*

V kasnejših letih svojega ustvarjanja je Weiditz sodeloval z Johannom Schottom in zanj najverjetneje oblikoval tudi naslovne okvirje. V zbirki NUK ima delo *De Ratione decimarum Othonis Brunfelsii propositiones* naslovnico, ki je oblikovana v slogu Hansa Weiditza oz. Mojstra Petrarke.<sup>1021</sup> Motivi in slog upodobitve se ponovijo, prav tako se ponovijo okrasni detajli – cvetno listni motivi

---

<sup>1017</sup> Glej NUK 6909.

<sup>1018</sup> H. W. bi morda lahko zaznamoval tudi Wolfganga Huberja, s katerim je sodeloval Schäufelein, ki je prav tako prispeval ilustracije za nemški prevod Cicera.

<sup>1019</sup> Glej BM E,2.384. Odprto ostaja vprašanje signiranja z H. W. oz. I. B.

<sup>1020</sup> Glej NUK 10443.

<sup>1021</sup> Glej NUK 10444 – privezek 10445; izdana v Strasbourgu leta 1524.

in girlande, ki obdajajo notranji rob okvirja. Ti spominjajo na motive okrasnih iz letvic in posameznih ilustracij v nemškem Ciceru. Ker vemo, da je Weiditz pripravil akvarelne upodobitve za Brunfelsov herbarij, ki je izšel pri istem tiskarju/založniku, bi morda lahko sklepali, da je avtor okvirja in ilustracij v prej omenjenih delih resnično Weiditz.

***B:10 Heinrich Vogtherr st. (1490–1556) in Heinrich Vogtherr ml. (1513–1568)***

*V zbirki NUK in FSNM so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 345, 1548; FSNM 2219, K-j-4, 1541; FSNM 7996, M-a-9 – privezek, 1559.*

Vogtherr st. je bil lesorezec, risar, jedkar, slikar, pisec, celo zdravnik – oftalmolog in založnik obenem. Največ je delal ilustracije in naslovne strani. Čeprav je svojo pot začel v medicini, je bilo kasneje pomembnejše njegovo umetniško ustvarjanje. Ni znano, kje je pridobival svoje likovno znanje, morda se je učil pri Burgkmairju v Ausburgu ter nekaj časa potoval s Schäufoleinom. Od leta 1513 ga lahko zasledimo v Dillingenu, od leta 1522, pa je živel v Wimpfenu an der Neckar. Takrat je uporabljal monogram HSD – Henricus Satrapitanus Dilinganus.<sup>1022</sup>

Leta 1525 se je preselil v Strasbourg, kjer je dobil meščanske pravice ter se vpisal v ceh. Šele od leta 1536 je začel tudi s tiskom v sodelovanju z založnikom Christopherjem Froschauerjem. Večinoma je tiskal medicinska dela, od katerih je kakšno napisal tudi sam.<sup>1023</sup> Pred letom 1541, ko je bil poklican na Dunaj kot slikar in očesni specialist na dvor bodočega cesarja Ferdinanda I., je nekaj časa prebil v Augsburgu, kjer je živel in ustvarjal tudi njegov sin.<sup>1024</sup>

Vogtherrjevo najbolj znano delo je bilo *Kunstbüchlein* iz leta 1537, ki je bil prvi tiskan »učbenik« za umetnike. V uvod v *Kunstbüchlein* je Vogtherr obsodil Lutrovo ideologijo ter opozoril na nepravo pot nemške umetnosti in umetnikov od začetka reformacije dalje. Ker je sam simpatiziral z umetniki vseh vrst, je za vse tiste, ki ne morejo potovati (tako kot on), naredil priročnik, kako se riše. V priročniku je podal nasvete po pozno srednjeveških praksah.<sup>1025</sup>

Vogtherrjev slog je bolj kot umetniška originalnost zaznamovalo čisto tehnično znanje ter predvsem različnost tematik in motivike, ki je bila priljubljena v 16. stoletju. Ilustriral je biblične,

---

<sup>1022</sup> Belkin, 1996.

<sup>1023</sup> Z monogrami so ročno signirane ilustracije v knjigi *Nutzlich und wolgegründ handtbuechlein von allen innerlichen Kranckheyten* iz leta 1541. Avtor teksta naj bi bil Ryff Gualtherus, prispevek o očesni zgradbi pa bi morda lahko prispeval Vogtherr st. (?); glej FSNM 2219, K-j-4.

<sup>1024</sup> Belkin, 1996. 680–681.

<sup>1025</sup> Belkin, 1996. 680–681.

pobožne, žanrske, satirične tekste, upodabljal alegorije, vojaške boje, festivale, torture, smrti, portrete, ornamente, pripravljaj grbe, zemljevide in signete. Vpletal je groteskne podobe, spake ter motive iz astrologije. Njegovo mešanje alegorij z žanrskimi prizori naj bi vplivalo tudi na Pietra Bruegla st. in njegove bakroreze *Sedmih kreposti*.<sup>1026</sup>

#### *B:10.1 Ilustracije medicinskih del*

Delo *Nutzlich und wolgegründ handtbuechlin von allen innerlichen Kranckbeyten, felen, mangelen und gebresten menschlichs leibs* je izšlo v Strasbourgu leta 1541, ko se je Vogtherr odpravil na Dunaj. Njen avtor naj bi bil Ryff Gualtherus. V knjigi je tudi prispevek o zgradbi očesa, ki je nazorno ilustriran, tako kot še nekaj drugih poglavij.<sup>1027</sup> Ilustracije so opisne, »učbeniške« narave in na splošno je izvedba ilustracij nekoliko okorna, z močnejšim lesoreznimi linijami. Vogtherrjevo mojstrstvo in individualen pristop pa se kažeta v nekaterih detajlih, ki so posebej dobro izvedeni, npr. stopala človeške figure ali travnata tla. Ilustracije je Vogtherr le rahlo senčil, dodajal pa ni ne ozadja ne okrasnih okvirjev ali letvic.

Pri ilustracijah je mogoče zaslediti ročno pripisane monograme H. V. F. ali (prav tako ročno) izpisano ime *Heinrich Vogther fecit*, Vogtherrjev grb pa je prilepljen na spojni list spredaj. Ker prve in zadnje strani v knjigi manjkajo, bi morda lahko predvidevali, da je bil grb odtisnjen na eni od manjkajočih strani, kot je bilo v 16. stoletju pogosto, kasneje pa so ga iz poškodovanih listov izrezali in prilepili spredaj.<sup>1028</sup>

#### *B:10.2 Upodobitve rimskih cesarjev*

Popolnoma drugačno tematiko je Vogtherr obravnaval, ko je pripravljaj upodobitve za knjižico *Chronica oder Keyser Buechlin*, ki je izšla leta 1559, prav tako v Strasbourgu.<sup>1029</sup> V njej so zbrali in s kratkimi teksti v verzih opremili več kot 40 Vogtherrjevih upodobitev cesarjev od rimskega imperija do Svetega rimskega cesarstva, na margino pa so dodali še okvirno leto njihovih začetkov vladanja(?) šteto najprej po bibličnem stvarjenju sveta (ali *Anno mundi*) nato pa po našem štetju. »Popis se začne z Julijem Cezarjem in konča s Karlom IV. Luksemburškim, ki je vladal v

---

<sup>1026</sup> Belkin, 1996. 680–681.

<sup>1027</sup> Glej FSNM 2219, K-j-4.

<sup>1028</sup> Jerele, 2010, 28–29.

<sup>1029</sup> Glej FSNM 7996, M-a-9 – privezek.

drugi polovici 14. stoletja. Knjigi manjkajo končne strani.« V glavi na zgornjem robu knjige je navedeno, da je knjiga vsebovala opise do Ferdinanda I., »ki je vladal v času izida knjige«. <sup>1030</sup>

Upodobitve je Vogtherr st. zasnoval podobno, kot sta zasnovana njegov in sinov portret na naslovni strani dela *Ein Fremdes und wunderbarliches Kunstbüchlein, allen Malern ... hochnützlich zu gebrauchen*, ki je izšla v Strasbourgu šele leta 1572 in je bila pred tem morda v redakciji Vogtherrja ml. <sup>1031</sup> Cesarje je upodobil večinoma »v profilu, na črni medaljonski podlagi,« ki jo oklepa venec iz lovorovih ali drugih vejic. Oblikovna zasnova teh Vogtherrjevih lesoreznih upodobitev je torej slonela na klasičnih vzorih kot so bili kovanci in medalje. <sup>1032</sup> Upodobitve je obdal z napisi – imeni in nazivi cesarjev – ali belim krožnim pasom.

### ***B:11 Peter Flötner (1485 do 1496–1546)***

*V zbirki NUK so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 1391, 1548.*

Flötner je bil kipar, medaljer, mizar, pa tudi lesorezec in izdelovalec predlog za lesoreze. Med letoma 1515 in 1518 je deloval v Augsburgu, kjer se je prvič seznanil z italijanskim renesančnim slogom. Med letoma 1520 in 1521 je podobno kot Dürer in mnogi drugi odpotoval v Italijo, nato pa leta 1522 nazaj v Nürnberg. Italijanski vplivi so pri njem prišli do izraza predvsem prek upodabljanja renesančne arhitekture in ornamentov iz akantovih listov ter stebričastih dvigajočih se okrasnih ornamentih z vazami, arabeskami in vinskimi listi, ki se prelivajo v groteskne glave ali delfine v lombardskem slogu. Veliko navdiha je Flötner iskal v knjižnem okrasju italijanskih izdaj, do katerih je lahko prišel. Motive iz tiskanih podob je prenašal tudi v svoja kiparska dela, kot je bila npr. upodobitev Apolona na fontani vrta gradu Herrenschiesshaus v Nürnbergu narejena po upodobitvi *Apolona in Diane*. <sup>1033</sup>

V nemškem prostoru je Flötner vplival na razširjanje likovnih interpretacij klasičnih arhitekturnih motivov. V lesorezih je pokazal pravo arhitekturno znanje in poznavanje dekorativnih izrazov italijanske renesanse. Bil je tudi eden prvih, ki je uporabljal groteskne motive v nemški renesančni ornamentiki. <sup>1034</sup> Poleg okrasnih knjižnih prvih je izdelal tudi nekaj lesorezov s proti-katoliško vsebino ter serijo 48 igralnih kart. Njegov slog so zaznamovali razumevanje prostora,

---

<sup>1030</sup> Jerele, 2010, 24.

<sup>1031</sup> Dosegljiva tudi na spletu: [http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fdaten.digital-sammlungen.de%2F%7Edb%2Fmets%2Fbsb00025720\\_mets.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set%5Bmets%5D=http%3A%2F%2Fdaten.digital-sammlungen.de%2F%7Edb%2Fmets%2Fbsb00025720_mets.xml).

<sup>1032</sup> Jerele, 2010, 24.

<sup>1033</sup> Po bakrorezu Jacopa de' Barbari (*Flötner [Flettner], Peter*. 1996, 223).

<sup>1034</sup> *Flötner [Flettner], Peter*. 1996, 224.



naturalistični detajli v kombinaciji z italijanskim konceptom človeške figure in odlično upodabljanje pokrajine.<sup>1035</sup>

#### *B:11.1 Vitruvius Teutsch*

Flötner je naredil ilustracije za delo *Vitruvius Teutsch*,<sup>1036</sup> prvi nemški prevod dela *De architectura* rimskega arhitekta Vitruvija (1. stol. pr. n. št.). Tekstu so bila dodana še nova, sočasna arhitekturna spoznanja ter študije Waltherja Ryffa (ca. 1500–1548). Delo je prvič izšlo v Nürnbergu leta 1548 in je bilo posebej priljubljeno prav zaradi dobrih Flötnerjevih ilustracij. Pri ilustracijah je upošteval moderno renesančno teorijo o perspektivi in proporcih. Žanrski prizori je za to izdajo so pripisani Georgu Penczu, čeprav jih ta najverjetneje ni pripravil.<sup>1037</sup>

#### ***B:12 Niklas Stoer (1503–1562)***

*V zbirki NUK so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 2983, 1600.*

Ime je bilo lahko zapisano tudi kot Niclas Stör. Bil je slikar, delal pa je tudi ilustracije in samostojne grafične odtise za pobožna dela ter knjige z vojaško, orientalsko in zgodovinsko vsebino, večinoma v lesorezu.<sup>1038</sup>

#### *B:12.1 Kralj Galatov*

Po Stoerjevem lesorezu nemškega kralja Euserwona iz leta 1543<sup>1039</sup> je nastala anonimna celostranska upodobitev prvotnega prebivalca Evrope in bojevnika – *kralja Galatov* iz leta 1600.<sup>1040</sup> Stoerjeva ilustracija je prvič izšla v knjigi z naslovom *Ursprung und Herkommen der Zwölf ersten alten Könige ...* leta 1543 v nürnberški izdaji.<sup>1041</sup> Knjiga vsebuje večje število upodobitev, vse figure so postavljene na belo (prazno) ozadje. Posebej izstopata celostranski upodobitvi *kralja Galatov* in *podoba domorodca* (z lat. pripisom *aboriginum forma et habitus*). Kralj je upodobljen oblečen v oklep in čelado s perjanico na glavi ter mečem v roki, tako kot je na Stoerjevi grafiki. Obdaja ga debel črn okvir, ki podobo še poudari. Upodobitev je bila narejena natanko po starejši tiskani Stoerjevi upodobitvi, z upoštevanjem vseh detajlov.

---

<sup>1035</sup> Flötner [Flettner], Peter. 1996, 224.

<sup>1036</sup> Glej NUK 1391.

<sup>1037</sup> Glej Hollstein, vol. XXXI, 250.

<sup>1038</sup> Glej <http://www.deutsche-biographie.de/sfzS20461.html>.

<sup>1039</sup> Bart., vol. 13, Comm., 574–575.

<sup>1040</sup> Glej NUK 2983.

<sup>1041</sup> Pri Hansu Guldenmundu st.; glej BSB VD16 W 841.

### ***B:13 Hans Sebald Beham (1500–1550)***

*V zbirkah NUK in FSNM so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 21304, 1565; FSNM 7969, M-b-39, 1561.*

Beham je bil bakrorezec, jedkar, oblikovalec predlog za lesoreze in ilustrator. Deloval je tudi kot slikar, čeprav se je ohranila le ena njegova slika. Učil se je najverjetneje skupaj z bratom Barthelom (1502–1540) pri Dürerju,<sup>1042</sup> kamor je prišel kot potujoči slikar okoli leta 1521. Kasneje, leta 1525, naj bi imel celo lastno delavnico z gostujočimi potujočimi slikarji.<sup>1043</sup> Naredil je številna grafična dela: okoli 252 bakrorezov, 18 jedkanic in celo 1500(!) lesorezov, večino od leta 1519 dalje. Številna grafična dela pa so postala del knjig kot ilustracije.<sup>1044</sup>

Dela iz njegovega zgodnjega obdobja v Nürnbergu kažejo na vpliv Albrechta Altdorferja in Dürerja. V tem obdobju je Beham naredil nekaj pokrajin, religioznih tem in grbov. Zanimale so ga tudi žanrske teme, predvsem prizori iz kmečkega življenja. V tem času je bil njegov slog še svoboden in bujen z močnimi grobimi potezami. Okoli leta 1530 je deloval v Münchnu, kjer je naredil ilustracije za molitvenik kardinala ter škofa v Mainzu Albrechta von Brandenburga (1490–1545) in spominski lesorez *Prihod cesarja Karla V. v München*.<sup>1045</sup>

Njegovi lesorezi so bili zelo različni, od manjših preprostih lesoreznih ilustracij bibličnih prizorov do spretno izvedenih bakrorezov z antično vsebino, v katerih je pogosto opaziti eroticizem. Delal pa je tudi zelo velike formate tiskov za komercialne dekorativne ornamente. Njegove predloge za okrasne prvine so porabili v najrazličnejše namene: za okrasje igralnih kart, naslovnih strani, vzorce tapet, grbe, ter kot osnovo za krašenje arhitekture in obrtnih izdelkov. Behamova dela so v številnih knjigah zastopana predvsem z različnimi grbi, okrasnimi trakovi in naslovnimi okvirji.<sup>1046</sup> Mnogo ilustracij je naredil tudi za izdaje Christiana von Egenolffa iz Frankfurta (1502–1555),<sup>1047</sup> kjer je nastal tudi Behamov likovni priročnik.

---

<sup>1042</sup> Stewart, 1996, 506.

<sup>1043</sup> O njegovem življenju ne vemo veliko, razen tega, da je živel precej razuzdano (Stewart, 1996, 505).

<sup>1044</sup> Znana sta primera lesoreza in bakroreza izpred tega datuma (Stewart, 1996, 506).

<sup>1045</sup> Stewart, 1996, 506.

<sup>1046</sup> Hollstein, III., 1–301.

<sup>1047</sup> Stewart, 1996, 505.

### B:13.1 Behamov likovni priročnik

V zbirki NUK je tudi priročnik z naslovom *Sebalden Behems Kunst und Ler Büchlin, Malen und Reissen zulernen, Nach rechter Proportion, Maß und aufsteylung des Circels. Angehanden Malern und Kunstbarn Werkleuten dienlich*,<sup>1048</sup> v katerem so zbrani njegovi napotki za slikarje in druge umetnike. Razloženi so proporci in študije človeške glave za posamezna življenjska obdobja in karakterne obrazne značilnosti. Na začetku so dodani dve na posameznih ploščah narejeni, a skupaj odtisnjeni figuri podeželanov – ženske in moškega – ter geometrijske študije. Na koncu so dodane študije in proporci konj, ki slonijo na simetrično in enakomerno razčlenjenem kvadratu na manjša kvadratna polja. Delo je bilo izdano v Frankfurtu posthumno, leta 1565.<sup>1049</sup> Podobne vsebine je imela nato še izdaja iz leta 1582.<sup>1050</sup>

### B:13.2 Uporabne tipske ilustracije

Njegove dvojice figur preprostega ljudstva iz priročnika spominjajo na upodobitvi dveh judov v knjigi *Der Gantz Judisch Glaub* iz zbirke FSNM, čeprav sta slednji nekoliko manjši.<sup>1051</sup> Obakrat so bile dvojice narejene na ločenih lesorezih in odtisnjene skupaj (najverjetneje hkrati). Zasnovane so praktično in uporabno, tako, da se lahko uporabijo za ilustriranje različnih vsebin. Posebnega ozadja mojster ni dodajal, nakazal je le tla, na katerih posamezne figure stojijo. Figure so kratke in čokate, gibanje nakazujejo predvsem postavitev rok in obrazna mimika. Obrazi so pri vseh obrnjeni nekoliko v stran, s pogledom gor ali v tla. Tudi senčenje je pri ilustracijah iz priročnika enako kot pri obeh judih, z vzporednim enakomernim črtkanjem. Figure so se verjetno lahko prodajale ločeno (posamično). Upodobitvi, ki predstavljata juda bi lahko uporabili tudi npr. za misleca ali meščana, obrtnika ali trgovca. Na ločeno prodajo in odtiskovanje posameznih upodobitev kaže tudi uporaba istega lesoreza v novi kompoziciji, v paru z drugo figuro (par ženske in moškega) v njegovem priročniku, ki je bil v naslednji izdaji dopolnjen z novo postavitvijo.<sup>1052</sup>

---

<sup>1048</sup> Glej NUK 21304.

<sup>1049</sup> Izdali so ga Egenolffovi nasledniki.

<sup>1050</sup> Glej BSB VD16 B 1480; dostopno tudi na spletu: [urn:nbn:de:bsb:12-bsb00025719-3](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsb:12-bsb00025719-3).

<sup>1051</sup> Glej FSNM 7969, M-b-39.

<sup>1052</sup> Glej BSB VD16 B 1480.

### ***B:14 Virgil Solis (1514–1562)***

*V zbirkah NUK in FSNM so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 581; NUK 2499, 1563–5; FSNM 7219, Č1-a-23, 1563–5; NUK 1219, 1590.*

Virgil Solis se je rodil v umetniški družini. Deloval je predvsem kot grafik in izdeloval lesoreze, bakroreze, pa tudi jedkanice. Njegova dela so bila povečini manjšega formata, zato ga uvrščamo v skupino manjših mojstrov. Solis je imel v Nürnbergu večjo tiskarsko delavnico in vrsto pomočnikov. Med drugim je pri njemu začel tudi Jost Amman, preden je ustanovil lastno delavnico.

#### *B:14.1 Personifikacija Poezije*

V zbirki NUK najdemo njegov monogram na številnih ilustracijah, izdeloval pa je tudi posamične grafične liste, ki so se prodajali ločeno. V knjigi, ki je bila sicer natisnjena v Benetkah leta 1554, je bila na zadnji spojni list vlepljena podoba personifikacije Poezije.<sup>1053</sup> Solisov monogram je desno spodaj ob napisu *Cognitione sui quo me deus instructoro*. Natančna datacija upodobitve ni znana, zaznamuje pa jo mehko izvedba in dekorativni Solisov slog.

#### *B:14.2 Ilustracije iz dela o zgodovini Jeruzalema*

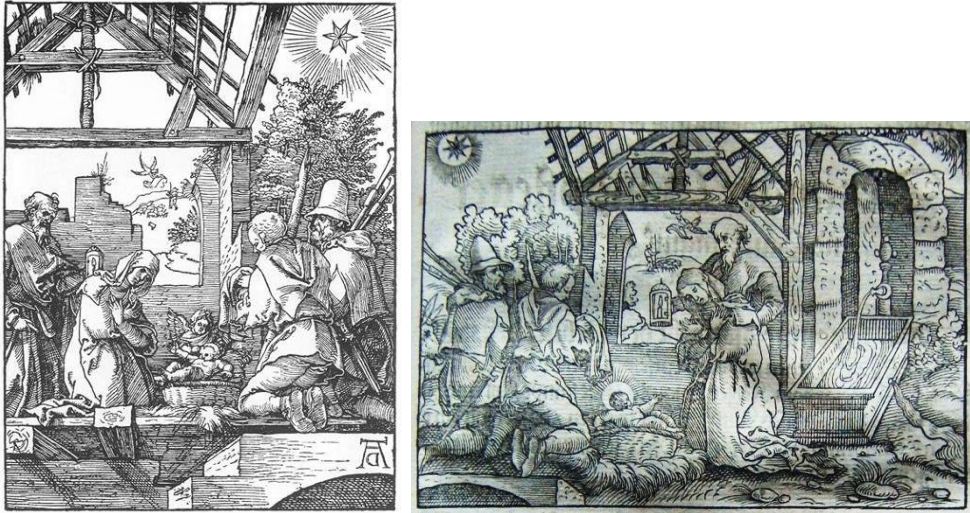
Solisove ilustracije npr. krasijo tudi v 16. stoletju priljubljeno knjigo o Jeruzalemu iz leta 1563.<sup>1054</sup> Monograma V. S. sicer ni na vseh lesorezih, a kar so bile vse ilustracije izvedene v istem slogu in v isti dekorativno-ilustrativni maniri, ki jo je mogoče opaziti tudi pri *Poeziji*, lahko predvidevamo, da so vse manjše ilustracije delo Solisa in njegove delavnice. Nastati so morale nekoliko pred Solisovo smrtjo leta 1562. Vsako poglavje odpre nova ilustracija, včasih pa so ji dodane tudi med tekstom. Nekaj (4) je tudi dvostranskih z večjimi shematskimi kartami mesta in zemljepisnega področja ter rodovniškim drevesom Abrahamovih potomcev, ki bi jih zaradi nekoliko okornejše izvedbe (trših in debelejših linij) ter drugačnega sloga morda lahko pripisali drugi roki.

---

<sup>1053</sup> Glej NUK 581; Montanus, J. B. *Jo. Baptista Montani in artem parvam Galeni explantiones*. Venetiis : Ap. Balth. Constantinum, 1554. Knjiga je bila kupljena najkasneje deset let za tem, leta 1564, sodeč po lastniškem vpisu na spojnem listu spredaj.

<sup>1054</sup> Glej npr. NUK 2499; FSNM 7219, Č1-a-23. Glej tudi Jerele, 2010, 21–22 in 80.

V knjigi je tudi Kristusov pasijon, ki je največkrat podpisan s Solisovim monogramom (v spodnjem levem ali desnem kotu). Solis ga je večinoma pripravil na osnovi Dürerjevega *Malega pasijona*.



Sliki 18 in 19: Jezusovo rojstvo, Albrecht Dürer, 1510<sup>1055</sup> in Virgil Solis, 1563–5

Uporabil je motive, kompozicije in detajle. Nekatere prizore, figure in ozadja je prerisal skoraj v celoti, pri drugih je dodal svoje zamisli ali popolnoma nova ozadja, ki pa so od prvotnih Dürerjevih skic precej preprostejša.<sup>1056</sup> Njegove kompozicijske zasnove se zrcalijo tudi v delu *Von Ankunft und Ursprung des Römischen Reichs* ali Titove zgodovine Rima, čeprav je figuralika teh upodobitev dosti bolj razgibana in spominja na dela Tobiasa Stimmerja.

#### B:14.3 Ilustracije iz zgodovine Tita Livija

Nemški prevod Titove zgodovine Rima ima na naslovnici bogato okrašen naseljen arhitekturni okvir z osebami iz zgodovinske vsebine dela.<sup>1057</sup> Delo je prvič izšlo že leta 1574,<sup>1058</sup> nato pa je bilo večkrat ponatisnjeno,<sup>1059</sup> zato ilustracije v izvodu iz zbirke NUK iz leta 1590 še vedno vsebujejo Solisove monograme, čeprav je delo izšlo skoraj 30 let po njegovi smrti. Pri ilustracijah je mogoče opaziti monograme T. S. in V. S., kar dodatno kaže na verjetnost, da sta pri izvedbi sodelovala Solis in Tobias Stimmer. Ilustracije so obdane z bogatimi mitološko-fantazijskimi okvirji, ki dajejo

<sup>1055</sup> Glej npr. BM E,2.226 in BM 1895,0122.509.

<sup>1056</sup> Npr. dodan portal na desni strani upodobitve *Jezusovega rojstva*.

<sup>1057</sup> Glej NUK 1219.

<sup>1058</sup> Prevod v nemščino je prvič izšel v Mainzu leta 1523 (Worstbrock, 2008, 1263).

<sup>1059</sup> Glej VD16 F 1718, F 1719, F 1720, F 1722, F 1723.

kompozicijam nasičen videz. Zgornje in spodnje robove okvirjev večinoma zapolnjujejo arhitekturni elementi z ušesastimi motivi, rogovi izobilja in maskaroni. Ob straneh so dodane figure ali žanrski predmeti.

Kompozicije upodobitev so večinoma zasnovane v perspektivi, z renesančno arhitekturo ali pokrajino v ozadju. Prizori so dinamično zasnovani, kar kaže tudi na morebitno sodelovanje Josta Ammana. Dinamičnost in ekspresivnost uprizoritev tudi odmikata slog uprizoritev od dekorativno-ilustrativne manire, ki je značilna za Solisa. Ilustracije še najbolj spominjajo na Stimmerjeva dela (npr. ilustracije v Bibliji sacri izdani istega leta)<sup>1060</sup> ali Ammanova dela iz zgodnjih 70. let 16. stoletja (npr. ilustracije v Lutrovem *Novem testametu* iz leta 1573),<sup>1061</sup> zato bi upodobitve morda lahko prej pripisali Solisovi delavnici kot neposredno umetniku.

### ***B:15 David Kandel (1524–1596)***

*V zbirkah NUK in FSNM so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 613, 1554; NUK 2367, 1578; FSNM 7223, J-a-23, 1572.*

Kandel je bil rojen v Strasbourgu, kjer je najverjetneje preživel tudi velik del življenja. Deloval je kot slikar in grafik.<sup>1062</sup> Najbolj znan je bil po svojih lesoreznih ilustracijah botaničnih del in drugih tematik iz narave, npr. študij živali. Poleg tega je naredil tudi nekaj portretov, prizorov iz Biblije ter vedut in kartografskih prikazov. Sodeloval je npr. tudi pri izdaji slavne *Cosmographie* Sebastiana Münstra, za katero je naredil večji prikaz sveta<sup>1063</sup> ter mnogo manjših ilustracij.<sup>1064</sup> Med drugim pa je v tej knjigi tudi njegov *Nosorog*, narejen po Dürerjevi grafiki nosoroga.<sup>1065</sup>

#### *B:15.1 Nosorog*

Kandlov *Nosorog* je bil prvič objavljen leta 1544, v prvi izdaji Münsterjeve *Kozmografije*, dodan pa je bil tudi v njene kasnejše ponatise.<sup>1066</sup> V zbirki NUK sta najmanj dve Münsterjevi *Kozmografiji*, iz leta 1548 in 1578.<sup>1067</sup> Naredil ga je po Dürerjevi grafiki iz leta 1515. Sledil je celotni zasnovi in

---

<sup>1060</sup> Dalje glej opis pri umetniku Stimmerju.

<sup>1061</sup> Dalje glej opis pri umetniku Ammanu.

<sup>1062</sup> Glej DNB *Deutsche Nationalbibliographie*, dostopno na spletu: <http://d-nb.info/gnd/124173276>.

<sup>1063</sup> Hollstein, vol. XV b, 232.

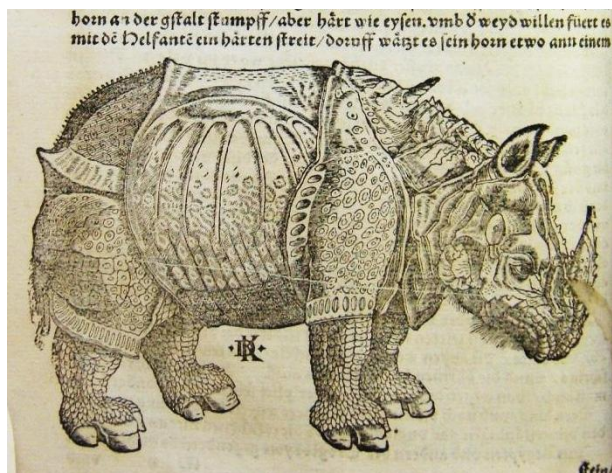
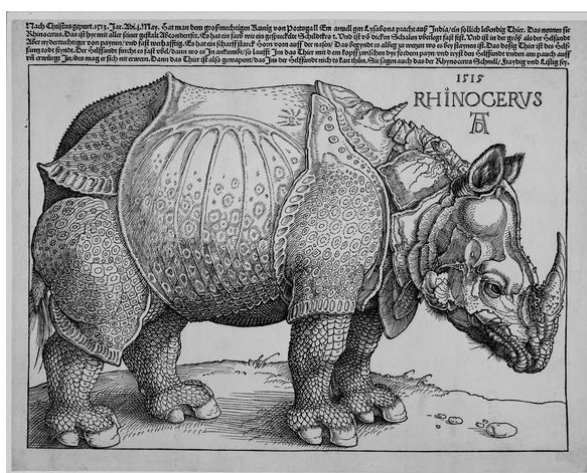
<sup>1064</sup> Priesner, 1997, 539–541.

<sup>1065</sup> Hollstein, vol. XV b, 243.

<sup>1066</sup> Glej dalje npr. VD 16 M 6692; M 6695; M 6694; M 6697; M 6693; M 6696.

<sup>1067</sup> Glej NUK G 2505: *Cosmographia. Beschreibung aller Lender durch Sebastianum Munsterum, in wälcher begriffen aller Völcker – Herrschafften, Stetten – und namhafftiger Flecken – Härkommen: Sitten, Gebreuch, Ordnung, Glauben, Secten, und Hantierungen durch die gantze Welt, und fürnemlich teutscher Nation. Was auch*

vsem detaljom predloge. Da je nosoroga pripravila druga roka, razkriva že monogram DK, ki ga je Kandel dodal pod trebuh živali.<sup>1068</sup> Razlike med obema upodobitvama so majhne, če zanemarimo, da je Dürer nosoroga postavil na tla, medtem ko Kandlov nosorog lebdi v zraku. Največ razlik na sami živali je mogoče opaziti pri glavi, ki je pri Kandlov upodobitvi nekoliko širša in v risbi malce bolj strukturirana. Poleg tega so Dürerjeve linije bolj čiste, jasno definirane, medtem ko so pri Kandlu slabše definirane, kar bi lahko bila tudi posledica slabše pripravljeneza lesoreza. Odtis je namreč na nekaterih mestih »požrt«, npr. pri repu živali se nekatere linije niso dobro odtisnile. Na posameznih drugih predelih je Kandel dodal več črkanja, npr. pri dlakah na glavi živali. Prav tako je bolj razpršil senčenje, ki zato manj izpostavlja kontrast med izbočenimi in vdrtimi površinami.



Sliki 20 in 21: Dürerjev Nosorog iz leta 1515 iz zbirke Britanskega muzeja<sup>1069</sup> in Kandlov Nosorog iz ca. 1544.

Med drugim je bila njegova upodobitev nosoroga dodana tudi v knjigo *Heyden Weltt und irer Götter* iz leta 1554,<sup>1070</sup> bogato ilustrirano delo o bogovih in božanstvih, naravi in živalih ter zgodovini in navadah ljudi iz nekrščanskih dežel, vključno z grško mitologijo. Po kvaliteti in izvedbi raznovrstne ilustracije v tem delu so celostranske, polstranske, manjše miniaturne, shematske, pojasnjevalne itd. Ob njih so uvezani tudi večji ilustrativni zloženi listi. Ilustracije so poleg Kandla

---

besonders in jedem Landt gefunden, und darin beschehen sey. Alles mit Figuren und schönen Landttafeln erklärt und für Augen gestellt. Weiter ist diese Cosmographie durch den gemelten S. Munst. allerthalben fast sehr gemeret und gebessert, auch mit eim zugelegten Register vilbreuchlicher gemacht. Basel: Gedr. D. H. Petri (Zu Ende), 1548; ali NUK 2367: Cosmographie. Oder beschreibung Aller L[ae]nder herrschafftenn vnd fürnembsten Stetten des gantzen Erdbodens ... Erstlich durch Herrn Sebastian Munster ... in sechs B[ue]cher verfasst demnach ... durch jhn selbs gebessert: Jetz aber auffts letzte ... biß in das M.D.LXXVIII.jar gemehret vnd mit drey vnd viertzig Stetten neüwen Contrafacturen ... bezieret. Basel: Petri, Heinrich aus Basel, 1578.

<sup>1068</sup> Hollstein, 15, 243.

<sup>1069</sup> BM PD 1895-1-22-714 (B.136).

<sup>1070</sup> Glej NUK 613.

pripravili Hans Rudolph Manuel Deutsch, Mojster HF, Holbein in verjetno še nekateri. Najverjetneje so bile ilustracije, kot pri Münsterjevi *Kozmografiji*, zbrane skupaj in so delo različnih umetnikov ter niso bile načrtno naročene, saj niso prilagojene zrcalu teksta, temveč je bilo prav obratno – zrcalo teksta prilagojeno ilustracijam. So neenakomerno razporejene po straneh, zato tekst deluje neurejeno in zelo razgibano. Nekatere izmed njih so ožje, kot je zrcalo strani, druge so širše in silijo v margino tudi za več kot 2 cm. Tudi robovi med slikami in tekstom niso enakomerni, temveč na nekaterih mestih odstopajo.

#### *B:15.2 Ilustracije za Bockovo zeliščarko Kreutterbuch*

Kandel je naredil več kot 500 lesoreznic ilustracij rastlin za knjigo zelišč Hieronymusa Bocka,<sup>1071</sup> ki je doživela več ponatisov, knjiga iz zbirke FSNM pa je najverjetneje nastala leta 1572(?).<sup>1072</sup> Ilustracije je »zasnoval na podlagi originalnih primerkov zeli, rož dreves in plodov«.<sup>1073</sup> Kasneje so bile upodobitve rastlin tudi ročno kolorirane. Upodobitve je prilagodil pravokotni lesorezni plošči in odmerjenemu prostoru, ki ga je imel na voljo, zato je rastlinje mnogokrat razvejal prav v pravokotno obliko, kar je še posebej opazno pri grmičastih vrstah ali vzpenjavkah.

Za vse upodobitve je bilo v tekstu odmerjenega enako prostora (ca. 15 cm v višino), zato so skoraj vse upodobitve enako visoke, ne glede na to, ali je rastlina večje ali manjše rasti. V širino se upodobitve nekoliko razlikujejo.<sup>1074</sup> Večino rastlin je upodobil ozelenelih v polnem razcvetu oz. v vegetacijski dobi, ko rastlina raste, cveti in ima plodove. Upodobitev semen in sadik večinoma ni dodajal, pri vsaki pa je upošteval tudi koreninice. Pri nekaterih kulturnih rastlinah je upodobil tudi plodove, npr. pri *Granatnem jabolku* in *Bučah*. Večinoma rastlinam ni dodajal ozadja oz. značilnega okolja, kjer rastline rastejo,<sup>1075</sup> razen pri npr. vodnih rastlinah, kjer je z preprostim rahlo valovitim črtkanjem ponazoril njihovo okolje ter dodal morda kakšno žival. Nekoliko posebni so morda prikazi dreves – starega debla, pri katerem je dodal polža in svoj monogram, ter še nekaterih drugih, kot so *Češnja* in *Nešplje*, ki jim je dodal človeške figure; ali neko drugo simboliko, kot v primeru *Jabolka*, kjer je drevesu dodal zvito kačo in smrtno glavo. Velikost slednjih prikazov ni preseгла odmerjenega prostora.<sup>1076</sup>

---

<sup>1071</sup> Arber, Stearn, 1986, 52–64; 151–153.

<sup>1072</sup> Glej FSNM 7223, J-a-23.

<sup>1073</sup> Jerele, 2010, 34.

<sup>1074</sup> Razen za nekatere izjeme, npr. *Jelenov jezik*, ki imajo v tekstu še vedno enako prostora, a so v višino precej manjše.

<sup>1075</sup> Tudi v drugih botaničnih delih iz tega časa so bile rastline upodobljene na prazni podlagi (brez ozadja), glej npr. FSNM 3642, A1-j-45; NUK 9395.

<sup>1076</sup> Knjiga je v digitalni obliki dosegljiva tudi na spletu: URN:NBN:SI:DOC-MCI4NSIB.



### **B:16 Jost Amman (ca. 1539–1591)**

V zbirkah NUK in FSNM so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 2880, 1566; NUK 10360, 1573; NUK 673-1, 1580; NUK R10200, 1584; NUK Ti 14755 – *privezek*, 1588.

Amman je bil risar predlog, lesorezec, bakrorezec, jedkar in slikar. Bil je sicer uspešen učenec na *Collegium Carolinum*, a ni želel postati učenjak. Že okoli leta 1556–57 je kopiral tiske drugih umetnikov, npr. Dürerja in Solisa, pri tem pa obdržal svoj neodvisen in originalen pristop. Kot vajenec se je verjetno učil v Baslu ali Zürichu ter nekaj časa bival tudi v Parizu in Lyonu, saj njegova zgodnja dela kažejo vpliv francoske knjižne ilustracije.<sup>1077</sup>

Leta 1561 je v Nürnbergu verjetno delal s Solisom, ki je bil takrat glavni ilustrator Frankfurtskega založnika Sigmunda Feyerabenda. Ko je Solis leta 1562 umrl, je Amman še naprej delal za omenjenega založnika. Največ ilustracij je naredil za religiozne tiske in zgodovinska dela, tako je npr. že Biblija, izdana v Frankfurtu leta 1564, vsebovala številne lesoreze z Ammanovim monogramom I. A. Te ilustracije je Feyerabend uporabil tudi v kasnejših tiskih. Številne lesoreze je Amman prispeval tudi za Titovo zgodovino Rima in *Tierbuch*. Te je naredil po risbah Hansa Bocksbergerja mlajšega. Ammanova najbolj znana in večkrat ponatisnjena knjiga je bila *Ständebuch* iz leta 1568, z detajlnimi ilustracijami. V njej je upodobil posamezne poklice. Ves čas je poleg ilustracij delal tudi dekorativne elemente – predvsem bogate ornamentalne bordure. Naredil je več kot 100 upodobitev za pomembne Nürnberške družine ter leta 1570 dokumentiral velik ognjemet v čast cesarja Maksimilijana II. z jedkanico na velikem formatu, ki jo je izdelal v lastni delavnici.<sup>1078</sup>

Amman je med sodobniki užival precejšen ugled, bil pa je tudi vir za kasnejše interpretacije v upodobitvah Rubensa, Rembrandta in Reynoldsa. Njegov izjemno bogat opus pa je vključeval dela različnih kakovosti, saj je svoj slog prilagajal željam in naročilom zagnanega in plodovitega založnika Feyerabenda.<sup>1079</sup> Njegova dela pa je mogoče najti tudi pri drugih založnikih.

---

<sup>1077</sup> O'Dell-Franke, 1996, 787–789.

<sup>1078</sup> Praksa je bila sicer, da so umetniki zaposlili izdelovalca plošč.

<sup>1079</sup> O'Dell-Franke, 1996, 787–789.

### B.16.1 *Kartenspielbuch ali Charta lusoria*

*Kartenspielbuch* ali *Charta lusoria, tetrastichis illustrata per Ianum Henricum Scroterum de Gustrou* je zbirka »novih upodobitev« za igro s kartami, ki jo je pripravil Amman.<sup>1080</sup> Je morda njegova najočarljivejša knjiga, čeprav najmanj znana. Izdana je bila leta 1588 v Nürnbergu kot knjiga, zato odtisi v njej verjetno nikoli niso bili namenjeni za igralne karte, ampak so bili že od samega začetka predvsem ilustracije. Knjiga vsebuje tudi pesem v latinščini s posvetilom Ammanu.<sup>1081</sup>

Tiskana je enostransko, ilustracije in tekst v latinščini in nemščini so le na recto straneh. V njegovem dekorativno-ilustrativnem slogu se kaže vpliv Solisa, čeprav je Amman več pozornosti namenil detajlom (posebej še draperijam, vzorčkom na tkaninah, obraznim značilnostim, okrasom), dinamiki posameznih prizorov in ekspresivnosti. Medtem ko so nekatere ilustracije zasnovane brez ozadij in spominjajo na igralne karte, imajo druge natančnejše upodobljena ozadja in delujejo tudi bolj ilustrativno. Še posebej pri upodobitvi *Starejšega ljubezenskega para* ali *Corporibus duo*, ki izžareva subtilnost in nežnost dveh starejših figur v sočasnih bogato okrašenih oblekah ter sedečih v vrtu.

Nekateri motivi iz posameznih podob spominjajo na motive iz večjih upodobitev prej omenjene knjige o Jeruzalemu, zato bi lahko predvidevali Ammanovo sodelovanje s Solisom pri nastanku omenjenih večjih lesorezov. V nasprotju z deli njegovega učitelja (Solisa) pa so Ammanova dela zasnovana z lahkotnejšimi potezami. Njegova knjiga vseskozi vsebuje tudi že baročno zasnovana okrasna polja s stiliziranimi ornamentami in baročno oblikovane vinjete.

### B.16.2 *Ilustracije svetopisemskih prizorov*

Med številnimi Ammanovimi ilustracijami zgodovinskih in drugih del so tudi številne upodobitve za religiozne tekste.<sup>1082</sup> Ammanov dinamičen in ekspresiven slog je posebej npr. viden pri sicer manjših, a dovršeno izvedenih ilustracijah že omenjenega Lutrovega *Novega testamenta v nemščini*,<sup>1083</sup> ki je izšel leta 1573 pri Sigmundu Feyrabendu. Naslovnico dela obdaja arhitekturni okvir izveden v njegovem slogu z ušesastimi motivi ter prizorom *Darovanja Izaka* in upodobitvijo *Mojžesa*. Dalje

---

<sup>1080</sup> Glej NUK Ti 14755 – privezek; *Iodoci Ammanni, civis Noribergensis, Charta lusoria, tetrastichis illustrata per Ianum Henricum Scroterum de Gustrou, Megapolitanum, ... = Künstliche vñ wolgerissene Figuren, in ein new Kartenspiel, durch den kunstreichen vnd weiterriimten Jost Amman, Burger in Nürnberg ... jetzund erst new an tag geben. Vnd mit kurtzen lateinischen vnd teutschen Verslein illustriert, durch Janum Henricum Schröterum von Güstrow ...*

<sup>1081</sup> O'Dell-Franke, 1996, 787–789.

<sup>1082</sup> Za druge tematike glej npr. NUK 673-1; za svetopisemske prizore glej npr. NUK R10200.

<sup>1083</sup> Glej NUK 10360.

so v tekstu podane ilustracije pri posameznih evangelijih. Pri nekaterih je viden vpliv Dürerjevega *Malega pasijona*, npr. pri upodobitvi *Nejevernega Tomaža*. Spet druge so bile zasnovane na novo, npr. upodobitev *Oznanjenja*.

Vse upodobitve iz Lutrovega *Novega testamenta* iz leta 1573 so bile podane v medaljonastih kartušah, s sadnimi, cvetličnimi ali arhitekturnimi zaključki na vogalih. Čeprav se motivi tudi ponavljajo, so bile te obrobe najverjetneje izvedene skupaj z ilustracijami, saj med mnogimi notranjimi polji upodobitev in zunanji okvirji ni mogoče opaziti prekinitve ali npr. slabšega odtisa, ki bi nakazoval na sestavljeno ploščo. Morda so bili okrasni vogalni zaključki narejeni po v naprej izdelanih vzorčkih in predlogah, ki so jih tudi večkrat uporabili.

### B:16.3 Ilustracije za *Ta celi catehismus*

Med drugim lahko Ammanove ilustracije najdemo tudi npr. v delu *Ta celi catehismus, eni psalmi, inu teh veksbih godov, stare inu nove kèrszhanske pejsni*, ki je bil izdan leta 1584 v Wittenbergu in pri katerega nastanku so sodelovali: Jurij Dalmatin, Primož Trubar, Sebastijan Krelj, Janž Schweiger, in Luka Cvekelj. Knjižica vsebuje polstranske lesorezne ilustracije svetopisemskih prizorov,<sup>1084</sup> Ammanov monogram pa je dodan na nekaterih renesančno zasnovanih, cvetlično-arhitekturnih trakovih s črno pikasto podlago, ki ilustracije obdajajo.

Ilustracije so bolj preprosto, shematsko zasnovane, izražajo pa Ammanov individualni narativni slog, pri katerem so kljub preprostosti izvedbe poudarjeni posamezni detajli. Posebej izstopa upodobitev *Izgon iz raja*, kjer so figure nekoliko večje kot pri drugih ilustracijah, detajli pa spominjajo na njegove upodobitve v *Kartenspielbuch*. Zanimiva je tudi upodobitev *Prihod Svetega duha*, ki spominja na upodobitev iz Dürerjevega *Malega pasijona*,<sup>1085</sup> le da je Ammanova upodobitev izvedena veliko preprosteje.

### B:16.4 Ilustracije za ponatis Rūxnerjeve *Turnierbuch* iz leta 1566

Že omenjen ponatis Rūxnerjeve turnirske knjige iz leta 1566 je poleg Mojstra H.B. ilustriral tudi Amman, kot lahko razberemo iz signiranih ilustracij.<sup>1086</sup> Pri večjem prikazu turnirja na zloženem uvezanem listu (E iiii) je njegov monogram zgoraj desno na zidu utrdbe. Datiran je z letnico

<sup>1084</sup> Knjiga je dosegljiva na spletu: URN:NBN:SI:DOC-EHYGOWPO.

<sup>1085</sup> Prvič izšel leta 1511.

<sup>1086</sup> Glej NUK 2880.

1565. Podobno kot druga njegova dela tudi večji turnirski prikaz zaznamuje dinamika figur in pozornost do detajlov, predvsem na tkaninah in drugih okrasih. Zanj značilni so listno-vitični vzorčki, s katerimi je prikazal bogate, razkošne tkanine. Uprizoritev je kljub opaznemu naslonu na starejše upodobitve turnirjev zasnoval z individualnim pristopom,<sup>1087</sup> iz skoraj ptičje perspektive, zato je njegova upodobitev jasnejša in preglednejša, a tudi bolj dekorativne narave. Ammanov značilen slog je mogoče opaziti tudi pri manjših ilustracijah med tekstom. Le te so pravokotnih oblik, brez dodanih okrasnih okvirjev ali letvic. Večinoma so bile zasnovane v perspektivi. Njegove upodobitve z manjšimi figurami prav tako kažejo na slog Manjših mojstrov, skupine umetnikov, med katere je sodil tudi Amman.<sup>1088</sup> Figure je Amman umestil v renesančno arhitekturo ali pa jih je obdal z naravo. Ali je bil Amman tudi avtor številnih grbov na turnirjih sodelujočih plemičev, ki so objavljeni v knjigi, pa ni jasno. Njegov monogram je mogoče zaslediti na uvodnem emblemu z upodobitvijo personifikacije *Zmage*, ki jo obdaja dekorativna medaljonasta kartuša. Najverjetneje pa je pripravil tudi naslovno pojasnjevalno ilustracijo – *Posvetovanje o pripravi viteškega turnirja*, ki prikazuje prvi zbor plemičev pri cesarju.

## 2.C Švica

### 2.C.1 Uvod v švicarske ilustrirane tiske 16. stoletja

Švicarske, predvsem baselske tiske večina strokovne literature umešča med nemške tiske in značilnosti nemške grafike 16. stoletja.<sup>1089</sup> Čeprav so bile švicarske izdaje vezane predvsem na latinski in nemški jezik, se je v njih z neverjetno lahkotnostjo prepletal severnoevropski, francoski in italijanski slog v svojevrsten izraz. Med baselskimi tiski so bili tako npr. nekateri oblikovani po pravilih asketske estetike, ki so predvsem značilni za Italijanske tiske (Benetke, Rim) in jih ni mogoče najti med tiski germanskega ali francoskega izvora.

V 15. stoletju so v Baslu večinoma nastajali tiski z religiozno in pobožno vsebino, pa tudi že literatura za študijske namene in učenjake. Prvi baselski tiski so bili brez ilustracij,<sup>1090</sup> šele leta

---

<sup>1087</sup> Glej dalje Cranach in Hans Burgkmair.

<sup>1088</sup> Termin se v najširšem pomenu nanaša na severnoevropske mojstre tiskanih podob majhnega formata v prvi polovici 16. stoletja – brata Beham in Georga Pencza ter mnoge druge (Gmelin, 1996, 355–356; Goddard, 1996, 501). Kasneje v to skupino sodita tudi Solis in Amman. Inovativnost se pri teh mojstrih kaže predvsem pri izboru tematik. Njihove tematike so obsegale široko paleto tem, od renesančnih mitologij, alegorij, bibličnih tem, žanrskih upodobitev do dekorativnih ornamentov, eroticizma in smrtnosti (Goddard, 1996, 501).

<sup>1089</sup> Uvrstitev verjetno temelji na dejstvu, da Basel še danes leži na tromeji med Švico, Francijo in Nemčijo ter ima večinoma nemško govorečo populacijo. V zgodovini pa je Basel pripadal Svetemu rimskemu cesarstvu, v okviru katerega je v 16. stoletju (1501) nastala osnova za kasnejšo neodvisno državo Švico (Levarie, 1995, 182).

<sup>1090</sup> Prvi tisk v Baslu nastane leta 1468, prva ilustracija v baselski knjigi pa se pojavi leta 1475 (Laube, 2004, 61).

1476 izdana *Spiegel menschlicher Behaltnis* je bila bogato ilustrirana, in to s kar 278 lesorezi.<sup>1091</sup> Podobno kot zgodnji nemški in italijanski tiski so imele te prve baselske ilustracije obrobo iz debelejše črne črte, lesorezi pa so bili le shematsko oblikovani. Morebiten vpliv na prve baselske ilustracije bi lahko iskali v Zainerjevih tiskih, saj so podobno kot njegovi tudi Baselski uvajali akcente črnih površin, nekatere podobnosti pa so ostale tudi v obraznem izrazju in načinu izvedbe drugih detajlov (npr. las).<sup>1092</sup>

Nekaj več razlik je bilo v kompozicijah in figuraliki. Drugače kot pri italijanskih in nemških ilustracijah je bila figuralika baselskih tiskov precej razgibana, figure pa so bile za dani prostor nekoliko večje, včasih tudi neskladno prevelike v primerjavi z ozadjem in okolico. Kompozicije so bile vertikalno postavljene, upodobitve na teh lesorezih pa večinoma izvedene z dolgimi čistimi in bolj ravnimi, trdimi linijami, ki jih je dopolnjevalo senčenje s črtkanjem iz krajših vzporednih črtic. Lesorezi so zbujali vtis risbe, še posebej če so bili dodelani s koloriranjem. Posebej dodelane so bile teksture in vzorci, s katerimi je bila opisana okolica. Tla in travo so ponazorili s črtkanjem, talke so poudarili s črno belimi kvadratki, opeko z mrežo diagonalnih črt ter zemljo s pikčastim rastrom.<sup>1093</sup>

Te prve baselske ilustracije so bile večinoma ornamentalne narave, s časom pa so postale ikonografsko tehtnejše. Konec 15. stoletja izdana *De Insulis in mari Indico nuper inventis* (1493) pa je že vsebovala ilustracije, izvedenimi z mehкими prosto tekočimi linijami. Napredek v upodabljanju v lesorezni tehniki so izboljšali tudi z dodelavo kompozicij, perspektive in izpovednosti. Ne nazadnje je k izpopolnjenosti švicarskih (predvsem baselskih) tiskov pripomogel tudi Dürer s svojimi zgoraj omenjenimi ilustracijami za *Der Ritter vom Turn* (1493).

Baselsko produkcijo v prvih desetletjih 16. stoletja zaznamuje delovanje humanista Erazma Rotterdamskega in tiskarja Johanna Frobenija. V tem času Basel namreč postane evropski tiskarski center za tisk znanstvene (učene) literature.<sup>1094</sup> Tematike tiskov iz Frobenijeve delavnice se predvsem vežejo na prevode klasičnih grških tekstov, razne študije grških tekstov in cerkvenih očetov, teološke traktate, tudi kritične izdaje teoloških spisov, nove latinske revidirane izdaje in podobno. Froben se je zgledoval po italijanskih vzorih in uporabljal italijanske tipografije, tudi novo Aldovo kurzivo, opuščal pa je splošno uveljavljene gotske tipografije, takrat značilne za baselsko produkcijo.<sup>1095</sup>

---

<sup>1091</sup> Nekateri so odtisnjeni večkrat, različnih je 255 (Laube, 2004, 61).

<sup>1092</sup> Laube, 2004, 61.

<sup>1093</sup> Laube, 2004, 61.

<sup>1094</sup> Glej Levarie (1995, 182). Pred Frobenijem je bil pomembne baselski založnik za znanstvene tiske Amerbach (Laube, 2004, 62).

<sup>1095</sup> Levarie, 1995, 182; Tudi npr. omenjena *Der Ritter vom Turn* je bila tiskana v gotici.

Ob Frobenijevih študijskih izdajah so v Baslu na začetku 16. stoletja vzporedno nastajali tudi bogato okrašeni in ilustrirani tiski. Najlepše okrasje za baselske tiske z začetka 16. stoletja je prihajalo izpod rok Hansa Holbeina ml., ki je v svojih mladostnih letih ustvarjal v Baslu. Njegova stilistična zasnova okrasja se je predvsem naslanjala na dela Ursa Grafa, ki je v baselske tiske vpeljal bogato okrašene okvirje, naslovne ilustracije in raznovrstne bordure. Značilni za Baselsko okrasje v prvih dvajsetih letih 16. stoletja so bili klasični antični motivi vpeti v arhitekturne okvirje ter prepleteni s putti in ornamentalnim rastlinjem. Zaradi močne povezanosti Basla s Parizom in Lyonom je bil v njih viden tudi francoski vpliv.<sup>1096</sup> Med Lyonom in Baslom (ter Parizom) je potekala tudi medsebojna izmenjava tipografij, dekorativnih elementov in inicial. Lyonski tiskarji pa naj bi celo tiskali za velikega baselskega založnika Antona Kobergerja.<sup>1097</sup>

Medtem ko sta na celostno oblikovanje baselske knjige vplivala Frobenius in Erazem Rotterdamski in slonijo baselske zasnove za okrasne prvine na predlogah Grafa in Holbeina, pa je na baselsko produkcijo ilustracij v 16. stoletju največ vplival Dürer. Ko je prispel v Basel, so baselske izdaje že vsebovale ilustracije v baselsko značilnem slogu, a Dürerjev svojstven pristop jih je popeljal na nov nivo. Njegov drugi baselski cikel za delo *Das Narrenschiff* (1494) je še posebej zaznamovala njegova samozavestna obravnava prostora in odlično razumevanje povezave med figurami in prostorom. Dürerjevo oblikovanje za omenjeno delo je kasneje služilo za zgled pri oblikovanju podobnih poljudnih del, ki so imela značilen format srednje velikosti, obrobe strani z dekorativnimi bordurami in ilustracijo pred vsakim novim poglavjem.<sup>1098</sup> Vplivi Holbeina in Dürerja so se v baselskih ilustracijah ohranili skozi celotno 16. stoletje.

## **2.C.2 Posebnosti švicarskih tiskov v zbirkah NUK in FSNM**

### **C:1 Urs Graf (1485–po 1529)**

V zbirki NUK in FSNM so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 195, 1517; NUK 1378, 1518; NUK 1141, 1518; NUK 1149, 1518; NUK 735, 1522; FSNM 51, A-f-12, 1513 in FSNM 7530, L-f-22.

Urs Graf je bil švicarski renesančni slikar in grafik. Delal je kot ilustrator za Frobenija ter občasno tudi za nekatere druge založnike iz Strasbourga, Antwerpna, Haguenaua in Pariza.<sup>1099</sup> Najprej se je učil za zlatarja ter kasneje postal meščan in član ceha zlatarjev v Baslu.<sup>1100</sup> Največ je delal lesoreze,

<sup>1096</sup> Prvi italijanski vplivi na francosko knjižno oblikovanje so prišli ravno prek baselskih tiskov (Grimm, 1965, 22).

<sup>1097</sup> Levarie, 1995, 184.

<sup>1098</sup> Laube, 2004, 62.

<sup>1099</sup> Delal je za Matthiasa Schürerja in Hupfuffa iz Strasbourga, za Henrica Peteri iz Antwerpna, za Anshelma iz Haguenaua ter za Pierra Vidouea in Conrada Rescha iz Pariza (Febvre, Martin, 2000, 93).

<sup>1100</sup> Hind, 1963.

ustvarjal pa tudi v jedkanici<sup>1101</sup> in bakrorezu. Graf je večinoma delal ilustracije in okrasje – dekorativne bordure in naslovne okvirje. Zanj značilna so bila bela ozadja, ki so včasih ostala drobno črtkana in dajejo občutek, kot bi bili poglobljeni deli lesorezne plošče slabo odstranjeni. Njegovo rastlinsko okrasje je bilo večinoma sestavljeno iz listov in cvetov, iz katerih so se dvigali zavito-kljuni delfini in rogovi izobilja. Liste je oblikoval »s koničastimi, scefranimi ali zaobljenimi robovi«, ki so bili pred tem značilni za rokopisne iluminacije 15. stoletja.<sup>1102</sup> Ponavadi je v preplete dodal glave puttov ter tipično nacefrane in zavite šilaste liste, ki se razraščajo iz skupne vitice s popki.<sup>1103</sup> Iz popkov so se dostikrat dvigovale podobe svetnikov. V njegovem naboru motivike je mogoče zaslediti tudi obrobo naslovne strani z motivom Jesejeve korenike.<sup>1104</sup> Stilistično je njegovo okrasje spominjalo na francoske, predvsem lyonske tiske. Upodobitve je podajal orisno in dodajal le delno senčenje. Kadar je prizore zasnoval na črni podlagi je le to izpolnil z rastrom slabo definiranih pik, pri katerih so včasih ostali jasno vidni sledovi dleta.<sup>1105</sup>

### *C:1.1 Ilustracije v Postilli Guillermi*

Graf je naredil ilustracijo, ki je bila odtisnjena v rdeče-črni barvi (podoba v črni, napisi v rdeči) kot naslovna ilustracija in samo v črni kot ilustracija pred začetkom drugega dela knjige za delo *Postilla Guillermi* iz leta 1513, ki je danes hranjena v FSNM.<sup>1106</sup> V vsebini ilustracije je Graf združil simbole, ki opisujejo evangelije v knjigi. Na njej je upodobljen Kristus, ki blagoslavlja ljudstvo in dvanajst apostolov. Središčni prizor je docela preprost in naraven. Kristus kot učitelj stopa k materi z otrokom in k čakajočim množicam. Prikazan je kot preprost in asketski, podobno kot je to bilo kasneje značilno za upodobitve Kristusa v reformacijski umetnosti.<sup>1107</sup> Prizor obdaja rastlinski ornament s cvetličnimi čašicami in popki, iz katerih se dvigajo apostoli. Graf je podpisan z monogramom V. G. na spodnjem delu ilustracije.

Tudi sicer je bilo za Grafove ilustracije in knjižno okrasje značilno, da so se v knjigi ponovili v dveh različicah, ponavadi v rdeče-črni (podoba v črni, napisi v rdeči) in samo črni barvi. Ilustracije iz *Postille Guillermi* imajo za Grafu prav tako značilna čokata ter nekoliko bolj toga telesa, kar lahko zasledimo še pri nekaterih drugih njegovih delih. Obraze je nakazal le z nekaj potezami, ki pa jasno določajo starost in karakterne poteze posameznih podob.

---

<sup>1101</sup> Znani sta samo dve ohranjeni jedkanici (Hind, 1963)

<sup>1102</sup> Golob, 2010, 126.

<sup>1103</sup> Glej npr. FSNM 51, A-f-12.

<sup>1104</sup> Iz 11,1-4. Fučić, 2006, 330

<sup>1105</sup> Glej npr. Hollstein, vol. X in XI.

<sup>1106</sup> Glej FSNM 51, A-f-12; glej tudi Hollstein, vol. XI, 107.

<sup>1107</sup> Germ, 2001, 148.

### C:1.2 Ilustracije za *Dat niewe testament ons heren Iesu christi*

Druga ikonografsko zanimiva ilustracija, ki jo lahko najdemo v knjigi iz zbirke FSNM in je prišla izpod rok Ursa Grafa,<sup>1108</sup> je *Homo signorum* ali upodobitev človeka kot mikrokozmosa.<sup>1109</sup> Graf je upodobil človeško telo in znamenja zodiaka v krogih, povezana s človeškimi deli telesa, pri tem pa ni povsem sledil uveljavljeni ikonografski tradiciji, saj je celotno kompozicijo očrtal s pravokotnikom in ne s krogom ali kvadratom, ki sta se pojavljala v klasičnih srednjeveških upodobitvah »predstav razmerja med človekom kot mikrokozmosom in vesoljem kot makrokozmosom«. »Srednjeveška tradicija kozmografskih upodobitev« se je namreč po velikem razcvetu v 15. stoletju »naravnost razbohotila v 16. stoletju.«<sup>1110</sup> Njen vpliv je bil prisoten tako v filozofiji kot tudi v umetnosti.<sup>1111</sup> V knjižnih ilustracijah morda motiv figure z odprtim trebuhom, kot ga je upodobil Graf, niti ni bil tako pogost v 16. stoletju, če upoštevamo, da je prisoten le v eni od vseh pregledanih knjig v NUK in FSNM. Zanimivo pa je, da je Grafova upodobitev pravzaprav del *Novega testamenta*, ki poleg teoloških vsebuje tudi astrološke tematike.

Poleg *Homo signorum* sta v tem nizozemskem Novem testamentu,<sup>1112</sup> ki je bil najverjetneje izdan že po umetnikovi smrti, še podobi *Sonca* in *Lune*, ki se prav tako vežeta na koledar in izračune gibanja obeh teles, tudi glede na dneve svetnikov. Medtem ko je sonce manjše in upodobljeno frontalno, z enakomerno razporejenimi sončnimi žarki, je luna upodobljena v tričetrtnskem profilu in obdana z oblaki. Sončevo polje je dopolnjeno z motivom štirih vetrov, medtem ko so vogali luninega kvadrata zapolnjeni z rastlinjem in okrasnimi delfini, značilnimi za Grafove dekoracije.

### C:1.3 Grafovo knjižno okrasje

V zbirki NUK in FSNM najdemo njegovo knjižno okrasje v številnih knjigah,<sup>1113</sup> saj je Graf pripravil številne naslovne okvirje ter samostojne okrasne trakove, ki so bili v knjigah lahko odtisnjeni posebej ali so skupaj z drugimi tvorili okrasni okvir. Njegovi okrasni okvirji in trakovi so pogosto vsebovali arhitekturne prvine in rastlinsko motiviko.<sup>1114</sup> V upodobitve je vpletel pilastre, večje in manjše stebre, obokane niše, oltarje in podobno. Obdal jih je z vzpenjajočimi se

<sup>1108</sup> Glej Hollstein, (vol. XI, 147) in Jerele (2010, 38–39).

<sup>1109</sup> Glej FSNM 7530, L-f-22.

<sup>1110</sup> Germ, 2002.

<sup>1111</sup> Germ, 2002, 18.

<sup>1112</sup> *Dat niewe testament ons heren Iesu christi*; glej tudi Jerele (2010).

<sup>1113</sup> Glej npr. NUK 195; NUK 1378; NUK 735; FSNM 51, A-f-12; FSNM 7530, L-f-22.

<sup>1114</sup> Glej npr. NUK 1149; NUK 735.



renesančnimi vzorčki, girlandami z zavihanimi listi, fantazijskimi in mitološkimi bitji ter dodal svetopisemske podobe, kot je *Eva s kačo*.<sup>1115</sup>

Za Grafovo dekoracijo in tudi ilustracije so značilni še napisi na trakovih ali samo prepleti praznih trakov in rastlinja. Čeprav je pogosto uporabljal nekatera okrasna polnila, pa je posamezne okvirje zasnoval individualno, dodajal je razne vsebine in jih kot zgodbe vpletel na spodnji ali zgornji rob. Dodajal je npr. motiv rajskega vrta,<sup>1116</sup> personifikacijo znanosti,<sup>1117</sup> heraldične vsebine<sup>1118</sup> itd. Francoski vpliv na njegovo oblikovanje okrasnih prvin pa je prišel do izraza v kartušah, sestavljenih iz polžasto zavutih okrasnih delfinov z rastlinjem, ki dajejo občutek nedokončanih ozadij. Ornamenti se na podobnih francoskih okvirjih končajo brez okvirja, medtem ko jih je Graf še obdajal z okvirjem.<sup>1119</sup>

#### *C:1.4 Frobenijev signet*

Graf je pripravil tudi eno od različic Frobniusovega signeta. V knjigi iz zbirke NUK je na prvi strani različica, ki jo je kasneje naredil Hans Holbein ml., zadaj pa je dodana tudi Grafova različica, s poslikano, obokano renesančno arhitekturo z značilnimi stebri, okrašenimi s polovicami nacefranih listov.<sup>1120</sup> Frobenijev kaducej je upodobljen na (prav tako za Grafa značilno oblikovanem) ščitu, ki spominja na obliko kartuše.<sup>1121</sup> Črne površine na signetu so izpolnjene z belimi pikami.<sup>1122</sup>

#### ***C:2 Hans Holbein ml. (c. 1497/ 98 – 1543)***

*V zbirki NUK in FSNM so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 10823, 1521; NUK 903 privezek 6912, 1536; NUK 10481, 1526; NUK 10481, 1526; NUK 719, 1530; NUK 1619, 1539; FSNM 2410, K - b – 9, 1526.*

Hans Holbein ml. je bil nemški umetnik in grafik. Že v času življenja je bil znan kot eden največjih portretistov 16. stoletja. Rodil se je v Augsburgu, svojo umetniško pot pa je začel v Baslu v letih 1516 do 1526, kjer je že takrat oblikoval predloge za lesoreze. Že v njegovih

<sup>1115</sup> Glej npr. NUK 195.

<sup>1116</sup> Glej NUK 195; glej tudi Hollstein, vol. XI, 168–169.

<sup>1117</sup> Glej NUK 1149.

<sup>1118</sup> Glej NUK 1141.

<sup>1119</sup> Glej FSNM 51, A-f-12.

<sup>1120</sup> Glej NUK 10546.

<sup>1121</sup> Graf ga je večkrat uporabil na svojih delih, podobno tudi napisne tablice z po dvema ušesoma za pričvrščevanje (na vsaki strani).

<sup>1122</sup> Glej tudi Hollstein, vol. XI, 171.

zgodnejših delih se kaže njegovo poznavanje renesančnih tematik in motivike. V svoja likovna dela pa je vključeval tudi renesančno arhitekturo in perspektivo in v njegovih lesorezih se je še posebej zrcalil občutek za razumevanje vzorov italijanske renesanse. Holbein je v stik z italijansko renesanso najverjetneje prišel posredno prek humanistov, kot je bil njegov prijatelj Erazem Rotterdamski. Nanj so, podobno kot na Dürerja, najverjetneje vplivali tudi odtisi/ilustracije, ki jih je delal npr. Mantegna in drugi italijanski umetniki, ki jih je Holbein spoznal prek knjig uvoženih v Basel.<sup>1123</sup>

Sčasoma so Holbeinove dekorativne bordure postale tudi bolj kompleksne, detajlirane in plastične. V bordure in naslovne okvirje je Holbein dodajal tudi prizore iz bibličnih in klasičnih tekstov, včasih pa lahko zasledimo celo žanrske prizore. Ena njegovih najbolj znanih žanrskih motivov sta *Lov na lisico* in *Ples svatov*, borduri, ki sestavljata gornji in spodnji rob dekorativnega okvirja enega izmed začetnih listov knjige iz leta 1546.<sup>1124</sup>

### *C:2.1 Portret Nicolasa Bourbona*

V letu 1519 je Holbein ml. že postal slikarski mojster v Baslu, posebej znan po portretnih upodobitvah. Zanj značilni so bili doprsni portreti s posvetilom v latinščini. V zbirki NUK je ohranjen tekst pesnika Nicolasa Bourbona (1503–1550) iz leta 1536,<sup>1125</sup> ki je bil natisnjen v Lyonu.<sup>1126</sup> Na zadnji strani dela je doprsni portret avtorja pesmi, ki je nastal po predlogi Hansa Holbeina ml., pod lesorezom je posvetilo v latinščini in grščini. V naslednjih letih je Holbein naredil še vrsto portretov, med drugim nekaj tudi po naročilu Erazma Rotterdamskega. Poleg portretov je delal tudi slike z religiozno vsebino in seveda skice za lesoreze. V njegovem opusu najdemo tako zasnove za bordure, kot tudi risbe za ilustracije in okrasje naslovnih strani.<sup>1127</sup>

### *C:2.2. Okrasni okvirji in trakovi iz zgornjega obdobja ustvarjanja*

V knjigi iz leta 1521 iz zbirke NUK sta dva sestavljena okrasna okvirja delo Holbeina ml. Prvi nosi upodobitve antičnih bogov, drugi upodobitve mitoloških oseb in personifikacij.<sup>1128</sup> Prvo

---

<sup>1123</sup> Njegov oče je ustvarjal še po načelih pozne gotike (Foister, 1996, 666).

<sup>1124</sup> Glej NUK 10725; Vergilius Polydorus. Polydori Vergilii Anglica historiae libri XXVI. Ab ipso auctore postremum jam recogniti, adque amussim, sabsa tamen historiae veritate, expoliti. Basileae : Apud Mich. Isingrinium, 1546. Knjiga je nastala tri leta po Holbeinovi smrti, a še vedno vsebuje njegove okrasne trakove.

<sup>1125</sup> Glej NUK 903, privezek NUK 6912.

<sup>1126</sup> Baselski tiskarji so od konca 15. stoletja dalje tesno sodelovali s francoskimi tiskarji, zato ni nič nenavadnega, da je portret umetnika iz Basla natisnjen v knjigi, ki je izšla v Lyonu. Glej tudi Grimm, 1965, 22.

<sup>1127</sup> Foister, 1996, 666–667.

<sup>1128</sup> Glej NUK 10823.

obrobo je zasnoval kot arhitekturni okvir z motivom oboka na zgornjem traku. Levo in desno pa je bogove razporedil ob dveh stebrih, ki dajeta vtis, kot da je tekst dodan v obokano nišo. Na spodnjem delu (traku) je Holbein ml. upodobil Tantara z njegovo kaznijo v Tartaru. Lesoreze je Holbein ml. izvedel v čistih linijah, z občutkom za ravnotežje in urejenost prostora, ki jo je dosegel tudi z racionalnostjo uporabe linij. Njegov slog so odražale spretno zasnovane kompozicije, tudi pri figurah v gibanju. Lesoreznih plošč ni pripravljala sam. Npr. njegov *Ples smrti* je z občutkom za perspektivo in dramatičnost obraznih izrazov na les odlično prenesel lesorezec Hans Lützelburger.<sup>1129</sup> Poleg Lützelburgerja je veliko Holbeinovih lesorezov izrezal Jakob Faber (pred 1516– po 1550).<sup>1130</sup>

Faberjev monogram IF lahko najdemo na številnih (predvsem Baselskih) tiskih. Največ je delal lesorezne bordure in naslovne okvirje po Holbeinovih predlogah za založnika Frobenija in Andreasa Cratandra. Ena od ikonografsko zanimivejših bordur, za katero je predlogo pripravil Holbein, izrezal pa jo je Faber, najdemo na naslovni strani knjige *Hippocratis coi medicorum omnium longe principis, opera* iz leta 1526.<sup>1131</sup>

Dekorativen okvir je sestavljen iz štirih okrasno-ilustrativnih trakov. Zgornji rob z renesančnimi arkadami ustvarja občutek arhitekturnega okvirja, ki je še okrepljen s po dvema navpično zasnovanima trakovima (kot stebra). Trakove je Holbein razdelil na polja (kot niše), v katerih so upodobljeni antični učenjaki in filozofi. V osrednji obokani niši s školjčnim motivom je kralj Salomon. Na njegovi levi sta Aristotel in Platon, na desni Sokrat in Pitagora. Upodobitve so precej splošne, zato bi jih bilo težko identificirati brez napisov, ki jih spremljajo.<sup>1132</sup> Desni stolpec učenjakov nosi antična oblačila in lovorjeve vence na glavah, na levi strani pa so protagonisti oblečeni v sočasna oblačila. Na spodnjem robu je upodobljeno *Navdihnjenje Homerja*.<sup>1133</sup> Podolgovata upodobitev antičnega motiva služi kot zaključek okvirja, najverjetneje pa so jo lahko uporabljali tudi kot samostojno ilustracijo. Upodobitev je bila izvedena s prefinjenimi drobnimi in mehкими linijami, z različnimi stopnjami senčenja. Holbein je upodobil dogodek pri izvirovni Kastalie pri Delfih. Homerja spremljajo Kaliopa in njenih osem sestra (muz). Upodobitve izdajajo imena na napisnih trakovih,<sup>1134</sup> spoznali pa bi jih prav tako lahko tudi po atributih, čeprav je nekaj neskladnosti med napisi in atributi. Nekatera imena so namreč pripisana napačnim muzam, kar je

---

<sup>1129</sup> Foister, 1996, 666–667.

<sup>1130</sup> Faber, 1996, 720.

<sup>1131</sup> Glej NUK 10481; FSNM 2410, K-b-9; glej tudi Jerele, 2010, 31; Dodgson, 1943.

<sup>1132</sup> Napisi so značilni za nemške in tudi Baselske tiske, posebej pogosto pa jih je uporabljal Holbein.

<sup>1133</sup> Dolenc, 2005.

<sup>1134</sup> Höfler, 1998, 25.

dokaz, da so imena dodajali pozneje in da sta bila snovalec predloge (torej umetnik) in izrezovalec (torej lesorezec) dve različni osebi.

S podobnimi drobnimi linijami in mehkim, prelivajočim se senčenjem je izvedena tudi Holbeinova sestavljena okrasna obroba iz leta 1526, na kateri je na spodnjem robu upodobljen *Bakanal*.<sup>1135</sup> Obroba krasi začetno stran predgovora. Levo in desno stran zapolnjujejo vzpenjajoči se motivi vaz in rastlinja, ki se zaključujejo z antičnimi profili v medaljah. Na zgornjem robu pa so odtisnili okvir zaključili z listno vitičnim prepletom na črni podlagi.

### *C:2.3 Okrasni naslovni okvirji z motivom Kleopatrine smrti*

Med letoma 1526 in 1528 se je Holbein (s posredovanjem Erazma Rotterdamskega) odpravil v Anglijo, z vmesnim postankom v Antwerpnu. Njegova naročila v Angliji so bila večinoma vezana na portrete Erazmovih prijateljev in drugih. O njegovih morebitnih grafičnih delih v času prvega bivanja v Angliji literaturi ni podatkov. Leta 1528 se je vrnil v Basel, a tam ostal le kratek čas, verjetno da je dokončal pred leti začeta dela. Zaradi upada naročil se je z letom 1532 odpravil nazaj v Anglijo, kjer se nato posvetil večinoma portretom.<sup>1136</sup>

Od 1528 sta v zbirki NUK dva tiska, ki nosita naslovne okvirje po predlogah Holbeina ml. Okrasna okvirja se po slogu razlikujeta od njegovih predhodnih lesorezov. Največ v zasnovi, ki sedaj vsebuje manjše število večjih figur. Oba okvirja sta nastala na temo *Kleopatrine smrti*. Prvega, ki je bil natisnjen leta 1530, že zaznamuje manieristični duh z neproporcionalno raztegnjenimi podobami ob levi in desni strani.<sup>1137</sup> Izvedba je precej bolj okorna od Faberjeve izvedbe, zato gre sklepati, da lesorezec ni bil Faber. Dekorativna obroba s *Kleopatrino smrtjo* iz leta 1539 je prav tako nastala po predlogi ali zgledu starejših del Holbeina ml.<sup>1138</sup> Zasnova okvirja iz leta 1539 s putti in rastlinjem na vrhu bolj spominja na dela Holbeina ml. pred prvim potovanjem v Anglijo, čeprav so dodani nekateri novi dekorativni motivi, kot so profili listnih maskaronov. Prav tako je osrednja tema predstavljena z eno večjo figuro, kar je v nasprotju s starejšimi deli.

---

<sup>1135</sup> Glej NUK 10481.

<sup>1136</sup> Njegovo ime je zabeleženo med drugimi imeni kongregacije, čeprav protestantizma sam ni odobral (Foister, 1996, 666).

<sup>1137</sup> Glej NUK 719.

<sup>1138</sup> Glej NUK 1619.

### C:2.4 Holbeinove inicialne

Poleg okrasnih trakov in okvirjev je Holbein ml. naredil tudi več serij inicial. Podobno kot pri okvirjih je tudi za inicialne večinoma izbral tematike iz antične mitologije. Upodabljal je božanstva, personifikacije, prizore, mitološka bitja in putte.<sup>1139</sup> Poleg tega je naredil tudi nekaj serij žanrskih inicial ter večje in manjše (tudi pečatne) inicialne z živalmi in rastlinjem.<sup>1140</sup> Njegove serije ene abecede velikokrat niso bile enotne, nekatere črke so krasili npr. motivi živali, druge cvetje ali drugo rastlinje, tretje putti.<sup>1141</sup> Večina inicial iz njegovega zgodnjega obdobja je bila izvedena z mehko in prelivajočim se senčenjem, značilnim za Faberja, zato bi bilo mogoče sklepati, da je Faber za Holbeina delal poleg okrasnih trakov tudi inicialne.

Po letu 1532 je bival v Angliji. Še dalje je delal lesoreze, kot je *Alegorija Starega in Novega testamenta*, ter naredil ilustracije in okrasje za prvi celoten prevod Biblije v angleščino, ki je izšel leta 1535.<sup>1142</sup> Poleg portretiranja je bil v Angliji znan tudi po svojih miniaturah, iluminatorskem delu in tiskanih okrasih, kot so inicialne za *Canones Horoptri*.<sup>1143</sup>

### C:3 Ambrosius Holbein (1494–po 1519)

V zbirki NUK in FSNM so z umetnikom povezane naslednje knjige: FSNM K - d - 8 - privežek 1, 1520; NUK 10487, 1521; NUK 10823, 1521; NUK 1244, 1521.

Ambrosius Holbein je bil sin Holbeina st. in brat Holbeina ml. Deloval je kot popotni slikar, risar predlog in oblikovalec lesorezov v južni Nemčiji in Švici, vsaj do leta 1517,<sup>1144</sup> in med drugim sodeloval tudi s svojim bratom pri pripravi okrasnih okvirjev za *Hvalnico norosti* Erazma Rotterdamskega, ki je izšla v Baslu. Leta 1517 je bil sprejet v Baselski ceh slikarjev, zlatarjev in kiparjev ter je pridobil meščanske pravice v naslednjem letu. V baselskih tiskih iz naslednjih let lahko zasledimo njegove številne okrasne okvirje in trakove. Nekateri izmed njih so signirani z monogramom A. H.<sup>1145</sup>

<sup>1139</sup> Glej NUK 10823; NUK 454; NUK 671; NUK 10546; NUK 10876; NUK 10864; FSNM 2410, K-b-9 in mnoge druge.

<sup>1140</sup> Glej npr. NUK 446; NUK 10487; dodatno tudi Hollstein, vol. XIV B, 47.

<sup>1141</sup> Glej npr. NUK 10823; tudi Hollstein, vol. XIV B, 88.

<sup>1142</sup> Foister, 1996, 670.

<sup>1143</sup> Knjigo naj bi že leta 1529 podarili Henrik VIII za novoletno darilo, torej je moral na njej delati ob svojem prvem obisku v Angliji (Foister, 1996, 673).

<sup>1144</sup> Hollstein, vol. XIV, 11.

<sup>1145</sup> Foister, 1996, 665–666.

### C:3.1 Obrobe z mitološkimi prizori in personifikacijami

Za Ambrozijev slog so podobno kot za slog njegovega brata značilni arhitekturni okvirji s pridihom italijanske renesanse. V obrobe je, podobno kot brat, vpletal antično motiviko, prizore razvil v zgodbo na spodnjem ali zgornjem robu, ob straneh pa dodajal upodobitve v nišah. Njun slog razlikujejo edino manjše stilistične značilnosti, kot morda npr. večje število nekoliko manjših figur, večja slikovitost in manjši poudarek na dekorativnosti na splošno. Ambrozijeva figuralika je morda nekoliko bolj živahna,<sup>1146</sup> obrazi morda nekoliko manj izdelani, pozornost pa je posvetil majhnim detajlom, s katerimi je razgibal kompozicije.

Obroba iz knjige sv. Ciprijana,<sup>1147</sup> za katero je tekst uredil Erazem Rotterdamski, vsebuje personifikacije v sodobnih oblačilih, ki so nanizane ob levem in desnem robu ter spodaj. Kompoziciji personifikacij *Vzdržnosti* in *Usmiljenja* dopolnjujejo nakodrani, kot od vetra razmršeni lasje, ki nadomeščajo drug okras z npr. delfini ali rastlinjem. Na spodnjem delu je upodobitev *Maševanja*, personifikacije so podobno kot muze v obrobi njegovega brata (*Navdihnjenje Homerja*) nanizane v horizontalni kompoziciji ena za drugo. Njihovo vlogo v zgodbi razkrivajo napisne tablice z imeni, podobno kot so poimenovanja dodana na napisne trakove njegovega brata. Ozadje je enostavno, zaključeno z opečnatim zidom. Na zgornjem robu je uprizorjena bitka med Rimljani in Germani.

Podobno zasnovi ima tudi obroba za delo Tertulijana, ki na spodnjem robu prikazuje življenje na dvoru ali *Vito aulico*.<sup>1148</sup> Figure personifikacij v sočasnih oblačilih so razporejene v horizontalni kompoziciji z zidom iz opeke v ozadju. Njihovo vlogo razkrivajo napisne tablice z imeni. V prvem planu, na spodnjem robu okvirja je Ambrosius pustil nekoliko prostora, kar je nakazal s tlakovanimi tli, zato se zdi zasnova celotnega okvirja nekoliko drugačna. Dogodek je umaknil v nišo s stebri. Levo in desno stran okvirja je zasnoval podobno kot drugje – z nizom personifikacij in kupidom, obdanimi z renesančnim okrasjem. Na zgornjem robu je dodal dva prizora iz antične motivike in ju ločil s stebri, s čimer je skoraj ponovil kompozicijo iz spodnjega roba.

---

<sup>1146</sup> Foister, 1996, 666.

<sup>1147</sup> Glej NUK 10487; tudi FSNM K-d-8, privezek 1.

<sup>1148</sup> Glej NUK 10823.

#### ***C:4 Hans Rudolf Manuel, poim. Deutsch (1525–1571)***

*V zbirki NUK so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 613, 1554; NUK 2367, 1578.*

Manuel je bil slikar, risar predlog in pesnik. Svoje likovno znanje je najprej verjetno izpopolnjeval v očetovi delavnici, pri svojih dvajsetih letih pa se je najverjetneje učil pri Maximilianu Wischacku v Baslu, saj je kasneje pogosto delal za baselske založnike, v svojih delih pa se je tudi naslanjal na dela baselskih umetnikov. V svojih delih je tako pogosto posnemal očetova starejša dela, motive pa navadno črpal iz del Holbeina, Behama in Grafa. Večino grafičnih del je signiral z monogramom HRMD ali RMD in majhnim bodalom. Poleg grafik pa je delal tudi predloge za barvana stekla.<sup>1149</sup>

##### *C:4.1 Ilustracije v Kozmografiji Sebastiana Münsterja*

Med Manuelovimi bolj znanimi deli so bile ilustracije za Münsterjevo *Kozmografijo*, ki jih je pripravljajl v letih 1548 in 1549. Delo sicer vsebuje ilustracije, ki so nastale pri različnih umetnikih, a tiste, ki so nastale izpod Manuelove roke prav tako ne kažejo enotnega sloga. Med slikovitejšimi je npr. dvostranska upodobitev velikih in strašnih (fantazijskih) *Morskih pošasti*, ki prežijo na morjeplovce ter ena na drugo. Pošasti so enakomerno razporejene po pološči, na ozadju z nakazanim enakomernim valovanjem vode, brez perspektive in upoštevanja proporcev, velikosti figur itd. Upodobitev nekoliko spominja na stvaritve nizozemskega umetnika Hieronymusa Boscha (1460 do 1464–1516),<sup>1150</sup> čeprav je tematika specifično omejena na morske živali in ne predstavlja moralne tematike ali človeško zlo, temveč ravno nasprotno – zlo, ki človeka čaka na morju. Manuel pri zasnovi te upodobitve ni puščal prostora belini, saj je plošča polna drobnih črtic, ki predstavljajo ozadje ali detajle na živalih.

Nasprotno so bile npr. njegove vedute večinoma manj izpolnjene s črtkanjem. Na veduti *Dunaja iz leta 1548*, ki jo je umetnik sestavil iz dveh velikih (skoraj A3) plošč, je veliko število posameznih hiš, a ilustracija je vseeno jasna in lepo pregledna. Z gostim senčenjem je poudaril le katedralo sv. Štefana, ki s svojim visokim stolpom zato še bolj izstopa. Tudi reka, ki je pred mestom, ima le ponekod nakazano valovanje, drugače jo je pustil belo. Oblake je Manuel nadomestil z napisnim trakom, ki lebdi nad mestom. Je precej širši od vedute same, zato se mesto pod njim skorajda izgubi.

---

<sup>1149</sup> Rösner, 1990, 97; dostopno tudi na spletu: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd104242337.html>

<sup>1150</sup> Eisenmann, 1876, 184; dostopno tudi na spletu: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd11851380X.html?anchor=adb>

Spet drugačen je prikaz rimskega *Amfiteatra v Veroni*, kjer je Manuel uporabil pojasnjevalni način prikazovanja in je arhitekturo upodobil s sistemom ravnih, vzporednih črt. Nakazal je opečnato gradnjo, reko Adižo, ki teče mimo amfiteatra, pa je, podobno kot pri *Pošastih*, izpolnil s črticami, združenimi v valove. Napisni trak pri tej upodobitvi je Manuel naredil precej ožji, zato ne sili v ospredje.

#### *C:4.2 Ilustracije v delu Heyden Weldt und irer Götter*

Manuelove ilustracije so tudi del že omenjene knjige *Heyden Weldt und irer Götter*.<sup>1151</sup> Med njimi so npr. številne vedute in prikazi mest, otokov in utrd; upodobitve bitk v slogu lesorezov, ki jih je pred tem pripravil njegov oče Niklaus Manuel Deutsch (1484–1530);<sup>1152</sup> genealogija, izvedena v slogu Ursa Grafa in podobno. Nekoliko drugačna, a z Manuelovim monogramom signirana upodobitev je *Krokodil*, ki po izvedbi nekoliko spominja na Kandlovega *Nosoroga*. Njegovo telo je posuto s kvadratnimi luskami in kroglastimi formacijami.

#### **C:5 Tobias Stimmer (1539–1584)**

*V zbirki NUK so z umetnikom povezane naslednje knjige: NUK 3259, 1575; NUK 1161, 1575; NUK 10357/1, 2, 1590–91; NUK 1219, 1590.*

Stimmer je bil slikar, risar predlog za barvana stekla in druge predmete, ilustrator ter predvsem portretist. Njegova dela kažejo na izučenost, čeprav ni znano, kje je svoje likovno znanje izpopolnjeval. Nekateri značilnosti njegovih risb in akvarelov morda kažejo na študije Dürerjevih del. Stimmer je v šestdesetih letih 16. stoletja kot portretist in risar deloval v Zürichu. V letih 1570–77 se je ustalil v Strasbourgu, kjer je spoznal protestantskega pisatelja Johanna Fischerta (1546–1590) in založnika Bernharda Jobina, s katerim je kasneje sodeloval kot ilustrator pri izdaji številnih knjig in letakov, risal pa je tudi skice za lesoreze za sramotilne spise papeža in katoliške cerkve,<sup>1153</sup> čeprav je sodeloval tudi s katoliško stranjo in risal predloge za baselske Biblije ter druga dela.<sup>1154</sup> Med letoma 1578–84 je Stimmer delal v Baden-Badnu, kjer je svoj nabor tem za grafike

---

<sup>1151</sup> Glej NUK 613.

<sup>1152</sup> Dalje glej Tavel, 1990, 95–97; dosegljivo tudi na spletu: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118577379.html>.

<sup>1153</sup> Stolzenburg, 1996, vol. 29, str. 672–674.

<sup>1154</sup> Njegove ilustracije za Biblije so izšle v več ponatisih in se zelo razširile po Evropi, zato so vplivale na številne umetnike, celo Rubens je naredil kopije Stimmerjevih lesorezov iz Biblije *Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien, grüntlich von Tobias Stimmer gerissen*, ki je izšla v Baslu leta 1576 (Casini, 2004).



dopolnil z motiviko alegorij. Med tem je leta 1582 pridobil pravice za članstvo v cehu v Strasbourgu in se za leto dni vrnil, nato pa zadnje obdobje življenja preživel v Baden-Badnu.<sup>1155</sup>

### C:5.1 Zbirka portretov Paola Giovia iz leta 1575

V letih 1570–71 je Stimmer dobil naročilo baselskega založnika Pietra Perna za risbe portretov po znani zbirki Paola Giovia.<sup>1156</sup> Pripravil je vsaj 129 predlog za ilustracije za novo izdajo Giovia, ki je prvič izšla pred tem v Firencah.<sup>1157</sup> Knjiga vsebuje dva dela: *Elogia virorum bellica vertute illustrium*<sup>1158</sup> in *Elogia veris clarorum virorum*.<sup>1159</sup> V njej so zbrali, opisali in upodobili številne za tisti čas pomembne osebe, svetnike, vladarje in kralje.<sup>1160</sup> Med dopasnimi in doprskimi upodobitvami lahko najdemo pisce, učenjake, filozofe in humaniste ter voditelje – npr. Tomaža Akvinskega, Janeza Dunska Skota, Danteja, Petrarko, Boccaccia, Leona Batisto Albertija, Marsilia Ficina, Giovannia Pico della Mirandolo, Alberta Velikega, Filippa Decia, Lorenza de' Medici Veličastnega; potem vojščake in druge velike može – npr. Hanibala, Atilo, tudi turške sultane kot so Sulejman I. in II. Veličastni, Mehmed II. Osvajalec; papeže – npr. Leona X., Hadrijana VI. itd. Pri upodobitvah so že pri prvi izdaji poskušali podati čim več znanih detajlov, ki naj bi bili značilni za posameznega moža. Te je Stimmer v svojih predlogah ohranil.

Glede na raspored v knjigi so portrete razdelili na štiri skupine – najprej so osebe, ki so bile že v času Giovia pokojne. Potem so sledili pisatelji in izdelovalci velikih umetniških del. Na koncu so sledili papeži, kralji in generali in vsi možje velike slave in pomembnih del. Skupaj so na okoli 400 straneh odtisnili 129 lesoreznic portretov. Vsak portret je Stimmer obdal z dekorativnim okvirjem. Okvirji so se izmenjevali in ponavljali. Ob tem je v knjigi ostalo še vsaj deset praznih prostorov brez upodobitve, iz česar je mogoče sklepati, da so portrete tiskali posebej, naknadno, in so nekatere pozabili dodati.<sup>1161</sup>

---

<sup>1155</sup> Casini, 2004.

<sup>1156</sup> Glej NUK 3259.

<sup>1157</sup> Vsaj 129 ilustracij je bilo natisnjenih v izdaji, ki jo hrani NUK. Pri nekaterih poglavjih ilustracije manjkajo.

<sup>1158</sup> Tiskana v Baslu leta 1575.

<sup>1159</sup> Tiskana v Baslu leta 1577. Skupni naslov: *Pauli Jovii ... vitarum illustrium aliquot virorum, II tomi*.

<sup>1160</sup> Nekaterim niso dodali upodobitve, čeprav so pustili prazen prostor. Med njimi je npr. tudi Erazem Rotterdamski(!). Za povzetke izbranih biografij v angleščini glej:

<http://www.elfinspell.com/PaoloStartStyle.html>.

<sup>1161</sup> Glej Casini, 2004.

### C:5.2 Ilustracije iz zgodovine Tita Livija

Stimmerjev monogram T. S. lahko zasledimo na ilustracijah v *Von Ankunft und Ursprung des Römischen Reichs*,<sup>1162</sup> iz katere so bile ilustracije že delno opisane pri Solisu. Tudi te ilustracije so bile obdane z bogatimi mitološko-fantazijskimi okvirji, ki so se izmenično ponavljali skozi celotno knjigo. Ilustracije in okvirji so najverjetneje nastali ločeno, odtisnjeni pa so bili skupaj, zato so ostali nekateri notranji robovi okvirjev nekoliko slabše vidni. Bogato okrašene okvirje lahko najdemo po mnogih knjigah s Stimmerjevimi ilustracijami, čeprav so zasnove in motivika vedno nekoliko drugačne.

Mehkoba izvedbe in nekatere postavitev figur na ilustracijah, z zasukom v stran in nazaj ali upodobitve s hrbta v prvem planu so najverjetneje tudi Stimmerjev prispevek k ilustracijam Titove zgodovine Rima. Prav tako izpadni korak figur, ki figuraliko močno razgiba, ne glede na položaj – sedeč ali stoječ. Podobno kompozicijsko postavitev figur lahko zasledimo tudi pri upodobitvah evangelistov v npr. dalje opisani Bibliji Vulgati, ki je prav tako izšla leta 1590. Stimmer je v upodobitve pogosto dodajal tudi ležečega ali stoječega psa v ter podobne baldahine in druge draperije.

### C:5.3 Svetopisemske upodobitve

Upodobitvi sv. Mateja in Janeza, ki sta bili dodani Bibliji iz leta 1590,<sup>1163</sup> sicer nista obdani z dekorativnimi okvirji, sta pa zagotovo Stimmerjevo delo, saj sta izšli že v njegovem baselskem delu *Neue künstliche Figuren Biblischer Historien grüntlich von Tobia Stimmer geriffen* iz leta 1576.<sup>1164</sup> Obe predstavljata tipičen Stimmerjev slog: glave figur so obrnjene v stran ali nazaj, vsekakor pa stran od gledalca, noge in roke so močnejše in mišičaste, lasje morda nekoliko razmršeni. V prvem planu je večinoma večja figura, ozadje pa se zaključi v horizont. Tudi motiv okrogloličnega zaobljenega putta je v Stimmerjevih kompozicijah pogost, posebej na okrasnih okvirjih. Medtem ko je mnogo podobnih detajlov mogoče zaslediti tudi pri Ammanu, je za Stimmerja značilna postavitev nog, ki razkriva tudi podplat.

---

<sup>1162</sup> Glej NUK 1219.

<sup>1163</sup> Glej NUK 10357/1, 2.

<sup>1164</sup> Ponatis iz leta 1881 iz knjižnice Princeton University Library je bil digitaliziran in je dostopen prek spleta: [http://books.google.si/books?id=TZ9ZAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=sl&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.si/books?id=TZ9ZAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=sl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

## 2.D Francija

### 2.D.1 Uvod v francoske ilustrirane tiske 16. stoletja

Prve knjige v Franciji so nastale po vzoru italijanskih tiskov z latinskimi črkami klasicističnega sloga v Parizu.<sup>1165</sup> Natisnili so jih nemški tiskarji, ki so na Sorbono prišli na povabilo takratnega priorja nemškega rodu Johanna Heynlina (ca. 1425–1496) in bibliotekarja ter tudi rektorja univerze Guillaumea Ficheta (1433–ca. 1480) leta 1470.<sup>1166</sup> Kmalu za tem so v Parizu ustanovili svojo privatno tiskarno in v tisk uvedli gotico, s katero so želeli pritegniti širšo publiko. Gotica je bila francoskim bralcem v drugi polovici 15. stoletja namreč bližje kot *antiqua*. Ti prvi francosko-nemški tiski niso vsebovali ilustracij in okrasja, predviden je bil le prazen prostor za iluminacije.

Prvi pariški ilustrirani tiski so nato nastali šele leta 1481 pri Jeanu Dupréju v slogu francoske iluminatorske tradicije z dovršenimi ilustracijami in okrasnimi okvirji, ki so obdajali tako tekst kot tudi ilustracije. Po njegovem vzoru so kasneje nastali številni drugi pariški tiski, ilustrirani z lesorezi. Najlepši izmed njih so bili horariji,<sup>1167</sup> ki so bili po vzoru sočasnih rokopisnih predlog bogato okrašeni. Strani so obdali z bogatimi okvirji in trakovi z geometrijskimi, fleuronniranimi ali fantazijsko oblikovanimi vzorci, ki so se ohranili v pariških tiskih še vse do začetka 16. stoletja.<sup>1168</sup>

Poleg Pariza je bil večji francoski tiskarski center v 15. in tudi kasneje v 16. stoletju le še Lyon. Za Lyonsko knjižno produkcijo je bil, zaradi pretežno trgovske populacije, značilen *popularni slog* knjižnega oblikovanja za komercialne namene. Prva ilustrirana knjiga pa je v Lyonu nastala leta 1478, tri leta pred prvo ilustrirano knjigo, ki jo je Dupré natisnil v Parizu.<sup>1169</sup>

Podobno kot beneški tiski so tudi lyonski vsebovali raznovrstne ilustracije, ki pa so jih večinoma tovorili iz drugih mest – iz Basla, Augsburga, Ulma in Strasbourga.<sup>1170</sup> Po potrebi so jih tudi sami kopirali, za predloge pa jemali tiskane ilustracije iz že izdanih knjig, s čimer se je oblikoval lyonski slog in ilustratorska šola, za katero je bila značilna mešanica nemške pripovedne izraznosti in francoske prefinjenosti okrasja. Vse do devetdesetih let 15. stoletja in še dlje so lesorezi v lyonskem slogu krasili satire, romance in podobne zgodbe ter pesniška in druga dela, ki so bila povšeči predvsem trgovcem in bogatim meščanom. V devetdesetih letih 15. stoletja pa se je lyonska produkcija razširila na tisk drugih tipov literature. Za konec 15. stoletja so bili za

---

<sup>1165</sup> Antíkva ali lat. *Antiquus* (VST, 2002, 55).

<sup>1166</sup> Tilley, 1885, 155.

<sup>1167</sup> Fr. *Livre d'heures*, lat. *Horarium* (VST, 2002, 471).

<sup>1168</sup> Levarie, 1995, 137–143.

<sup>1169</sup> Levarie, 1995, 145.

<sup>1170</sup> Harthan, 1997, 90.

lyonske tiske značilni veliki, celostranski lesorezi na začetnih straneh v knjigah, ki so bili polni detajlov, čeprav nekoliko okornejše izdelani.<sup>1171</sup>

Za francoske (posebej pariške tiske) iz prvih dveh desetletji 16. stoletja je bil značilen okras knjižnih strani s trakovi, ki so jih napolnjevali renesančni vzorčki. Večinoma so bili na praznem, belem ozadju, z izvedenimi vzpenjajočimi se ali padajočimi motivi.<sup>1172</sup> Dalje je bilo za francosko knjižno oblikovanje do prve četrtine 16. stoletja na splošno tudi še vedno značilno, da so oblikovalci grafičnih predlog iskali vzore v starejših in sočasnih rokopisih, če niso kopirali tujih predlog.<sup>1173</sup> A francoske ilustracije iz prve četrtine 16. stoletja so še daleč zaostajale za deli znanih italijanskih ali nemških grafikov tega časa. Večinoma so se držali lesorezov, bakrorezi in jedkanice pa so nastajali le poredko.<sup>1174</sup>

Konec prve polovice 16. stoletja se je pokazal prvi večji napredek francoske grafike pod močnim vplivom fontainebleaujske šole (fr. *École de Fontainebleau*), ki je vidila v grafiki predvsem medij razširjanja idej. Z njo je ne samo francoska likovna umetnost, ampak tudi grafika prevzela renesančne in manieristične italijanske vzore, iz katerih se je nato kasneje dvignila visoka francoska baročna umetnost.<sup>1175</sup> Prvi tiski fontainebleaujske šole so nastali že ok. leta 1542, najverjetneje po zgledu sočasnih italijanskih grafičnih del, oz. še največ po vzoru Parmigianinovih del. V francoski grafiki sta tako postali pomembnejši tehniki bakroreza in jedkanice, ki sta omogočali razširjanje zamisli in stvaritev, ki so nastale v drugih zvrsteh umetnosti, kar se da prepričljivo in natančno.<sup>1176</sup>

Čeprav fontainebleaujska grafika ni bila dolgo v razcvetu (le ok. šest let), pa je bil njen vpliv prisoten skozi celotno drugo polovico stoletja. Največ je prispevala k uveljavitvi bakroreza in jedkanice v francoskem ter kasneje posredno tudi flamskem prostoru.<sup>1177</sup>

## ***2.D.2 Posebnosti francoskih tiskov iz zbirk NUK in FSNM***

### ***D:1 Thomas de Leu (ca. 1555–ca. 1612)***

*V zbirki NUK je z umetnikom povezana naslednja knjiga: NUK 10844, 1590.*

De Leu je bil francoski bakrorezec, založnik, pa tudi knjigotržec. Kot knjigotržec je najprej delal v Antwerpnu, kjer se je najverjetneje seznanil z novim bakroreznim načinom pri družini Wierix.<sup>1178</sup>

---

<sup>1171</sup> Levarie, 1995, 145.

<sup>1172</sup> Glej npr. NUK 1187; glej tudi Harthan, 1997, 90.

<sup>1173</sup> Harthan, 1997, 69; Levarie, 1995, 145.

<sup>1174</sup> Landau, Parshall, 1994, 308.

<sup>1175</sup> Murray, 2003.

<sup>1176</sup> Landau, Parshall, 1994, 309.

<sup>1177</sup> V Parizu so bile nove tehnike uvedene že na začetku druge polovice 16. stoletja (Landau, Parshall, 1994, 309).

Še pred letom 1580 (najverjetneje ok. leta 1576) se je preselil v Pariz, kjer je kot slikar in bakrorezec delal v delavnici Jeana Rabela (1540 ali 1550–1603). V Parizu je ustanovil veliko delavnico, ki se je specializirala za portrete in podobice, njegov podpornik pa je bil sam Henrik IV., bil pa je tudi tipičen predstavnik umetnika, katerega dela so nastala v slogu fontainebleaujske šole.<sup>1179</sup>

#### *D:1.1 Portret Gentiana Hervetusa*

Ob vrsti samostojnih odtisov je delal tudi knjižne ilustracije, ki so po slogu morda spominjale na flamske bakroreze s konca 16. stoletja, le da so njegove vsebine delovale nekoliko bolj odmaknjeno in hladno.<sup>1180</sup> V zbirki NUK je hranjena knjiga z njegovim portretom *Gentiana Hervetusa* iz leta 1590.<sup>1181</sup> Portret je primer tehnike bakroreza z radiranko, ki so v knjižni ilustraciji prevladali v 17. stoletju, de Leuju pa prinesli sloves najboljšega portretista tistega časa. Portret *Gentiana Hervetusa* je de Leu izvedel v tričetrtinskem profilu, z močnim večkratnim senčenjem, ki poudari osvetlitev z desnega zgornjega kota. Portret ni bil več zasnovan v linearnem slogu, temveč slikovit, z mehko podanimi obrisi. Podobo je de Leu umestil v okvir medaljonaste oblike, ki s praznim le senčenim ozadjem poudarja globino za figuro in ustvarja občutek ogledala.

#### ***D:2 Clément Boussy (deloval vsaj od 1547–1558)***

*V zbirki FSNM je z umetnikom povezana naslednja knjiga: FSNM 3642, A1-j-45, 1552.*

Boussy je bil najverjetneje lesorezec, ki je deloval v Parizu. Ok. leta 1547 je dobil delo v Lyonu pri Balthazarju Arnoulletu, kjer je že istega leta izdelal portret Leoharta Fuchsa ter začel z delom na upodobitvah njegovih rastlin.<sup>1182</sup>

#### *D:2.1 Upodobitve rastlin v Dioscoridesu*

Boussy je za lyonskega založnika nato pripravil številne serije upodobitev (večinoma) rastlin, pa tudi živali. Več kot 350 lesorezov je pripravil za delo *De medicinali materia*, ki je izšlo v drugi izdaji

---

<sup>1178</sup> Dalje glej Mavrič Čeh, 2012, 40–43.

<sup>1179</sup> Grivel, 1996, 257.

<sup>1180</sup> Grivel, 1996, 257.

<sup>1181</sup> Glej NUK 10844; pravo ime grškega teologa je bilo Titus Flavius Clemens, čeprav je knjiga v vzajemni katalog vnesena pod imenom Alexandrinus Clemens. Knjiga je nastala v Parizu pri Michaelomu Sonnumu.

<sup>1182</sup> Meyer, Trueblood, Heller, 1999, 700.

v oktavu leta 1552.<sup>1183</sup> Ilustracije v njem so manjše in enostavnejše izvedene kot nekatere druge ilustracije v takratnih botaničnih delih. Kljub temu vsebujejo vrsto detajlov in izžarevajo nekakšno prikupnost ter živost podanih bitij.

Rastline večinoma ne dajejo občutka ujetosti v pravokoten prostor lesorezne plošče. Njihove strukture so bolj prosto zasnovane, glede na specifično rast posamezne rastline. Podobno je tudi pri upodobitvah živali, razen pri nekaterih, ki so najverjetneje nastale v kateri izmed drugih serij, saj imajo dodan osnovni prikaz ozadja in/ali močnejšo obrobo polja.

### ***D:3 Nesignirana francoska dela in monogramisti***

*V zbirki NUK so naslednje knjige: NUK 4922, 1566.*

Med bolj priljubljena dela 16. stoletja so sodile knjige emblemov. Prve zbirko simboličnih risb je v Milanu leta 1522 zbral Andrea Alciati, izšla pa je nato v Augsburgu šele leta 1531.<sup>1184</sup> Temu so sledile še mnoge izdaje in ponatise (1534 v Parizu in 1546 v Benetkah ter številne v Lyonu). Največjo priljubljenost so v 16. stoletju doživeli Lyonski ponatise izdaje iz leta 1548, ki sta jo pripravila tiskarja, založnika in knjigotržca Mathias Bonhomme in Roville v latinščini.<sup>1185</sup> Njuna izdaja iz zbirke NUK vsebuje 211 upodobitev s spremljajočimi verzi ali motti.<sup>1186</sup> Bakrorezne miniaturne upodobitve in motte na vsaki strani obdajajo sestavljeni dekorativni arhitekturni ali manieristični okvirji, v katerih se zrcali slog francoske fontainebleaujske šole ter s tem tudi posreden odsev italijanskih vplivov.

Na nekaterih okvirji je mogoče opaziti monogram P. V., medtem ko upodobitve niso signirane. Upodobitve tudi ne kažejo posebnega estetskega presežka, če zanemarimo dejstvo, da so miniature z dovršenimi detajli ter da so nastale že v prvi polovici 16. stoletja oz. za izdajo iz leta 1548, v času ko so v nemškem prostoru v bakrorezni tehniki ustvarjali Mali mojstri, specializirani posebej za tiskane miniature.

Okvirji za Lyonske serije izdaj Alciatija naj bi nastali posebej, pripisujejo pa jih dvema mojstroma, ki sta v času pred izidom prve lyonske izdaje najverjetneje uporabljala monogram P. V. Prvi naj bi

---

<sup>1183</sup> Glej FSNM 3642, A1-j-45.

<sup>1184</sup> Westerweel, 1998, 695–696.

<sup>1185</sup> Green, 1871, 2–11; Escolar, 1994, 261; Jerele, 2004, 34.

<sup>1186</sup> Glej NUK 4922.

bil znani italijanski umetnik Perino del Vaga (ca. 1500–1547).<sup>1187</sup> Dekoracijo v obravnavanem lyonskem delu povezuje z Italijo izrazito manieristična motivika, ki se je iz Italije v Francijo prenesla prek fontainebleaujske šole. Drugi umetnik, s katerim povezujejo monogram, naj bi bil lyonski umetnik Peter de Vingles (ali Pierrot de Vingles) oz. njegova družinska delavnica.<sup>1188</sup> De Vingles je od leta 1495 deloval kot tiskar, znane pa so tudi navedbe, da je Jean de Vingles izdeloval plošče za knjižni tisk.<sup>1189</sup>

Trakovi iz katerih so sestavljeni okvirji se po motiviki zelo razlikujejo med seboj. Skupna jim je tehnika izvedbe in način sestavljanja – vsak okvir sestavljajo štiri letvice, ki se med seboj dopolnjujejo v skupno kompozicijo. Motive je umetnik sestavil iz arhitekturnih elementov, groteskni podob, manieristično podanih figur, renesančne ornamentike in simbolike ter preprostejših črnih ornamentalnih vzorčkov. Nekoliko posebni in v knjižnem okrasju ter upodobitvah 16. stoletja morda manj pogosti so spiralno zaviti stebri ali v preproste renesančne okvirje dodana egipčanska oz. druga afriška (tudi črnska) motivika.

Motivi okrasnih okvirjev iz Alciatijeve *Emblemate* naj bi se dalje uporabljali v različne druge namene. Umetniki in rokodelci (kot so bili zlatarji, izdelovalci tapiserij, tesarji, soboslikarji itd.) so z njimi krasili predmete, pa tudi npr. okna, pohištvo, kočije, meče, vaze itd.<sup>1190</sup> Delo je vplivalo tudi na druge umetnike po Evropi. V njem so našli motive za slike, freske, kipe ipd.<sup>1191</sup>

V drugi polovici 16. stoletja so nastajali ponatisi in nove emblemate po vsej Evropi,<sup>1192</sup> med drugim tudi v Lyonu. Ilustracije za lyonsko izdajo avtorja Johannes Sambucusa iz leta 1599, ki jo hrani zbirka NUK je pripravil Jost Amman.

---

<sup>1187</sup> Del Vaga se je rodil v Italiji v Firencah in umrl v Italiji v Rimu. Med drugim je sodeloval z Giuliom Romanom in Gianfrancescom Pennijem. Delal je tudi za Rafaela v Vatikanu. Verjetnost, da je delal tudi za lyonske založnike, pa dokaj majhna (Green, 1871, 2–11).

<sup>1188</sup> Herminjard, 1866–1897, vol. 9 ; dostopno na spletu : [ark:/12148/bpt6k757654](http://ark:/12148/bpt6k757654).

<sup>1189</sup> Green, 1871, 2–11; Herminjard, 1866–1897, vol. 9.

<sup>1190</sup> Glej tudi Green, 1871, 2–11.

<sup>1191</sup> Za primer vpliva na slovenskih tleh, ki pa je sicer postavljen pod vprašaj, glej Golob, 1981, 329–343.

<sup>1192</sup> V zbirki NUK je še izdaja Josepha Langa, ki je izšla v Strasbourgu leta 1598; glej NUK 6366; ter nürnbergška izdaja Joachima Camerariususa iz leta 1595, ki vsebuje baročno oblikovane ilustracije okroglega formata; glej NUK 25081.

## 2.E Nizozemska in Belgija

### 2.E.1 Uvod v Nizozemske in Belgijske ilustrirane tiske 16. stoletja

Hitro po uvedbi tiska s premičnimi črkami na Nizozemskem in v Belgiji v 15. stoletju so sledile tudi prve ilustrirane knjige. Najlepši lesorezi so nastajali na severu, kjer je bil pred že tem razvit tisk blokovnih knjig. Poleg tega so obstajale tesne povezave med lesorezci in miniaturisti, nekateri flamski miniaturisti pa so celo sami pripravljali lesorezne upodobitve. Colard Mansion, npr., je bil iluminator, kaligraf in knjigotržec. Kasneje v letu 1475 pa je v Bruggesu ustanovil tiskarno.<sup>1193</sup>

V drugi polovici 15. stoletja je bilo mogoče pri številnih delih flamskih slikarjev že opaziti italijanski renesančni vpliv. Najdemo ga npr. v plastični sintezi podob Van der Weydna (1399 ali 1400–1464) ali klasični kompozicijski urejenosti Huga Van der Goesa (ca. 1440–1482). Prehod med obema stoletjema pa je zagotovo najbolj zaznamoval antiklasičen in s srednjeveškimi strahotami prepojen Hieronymus Bosch (1450?–1516). V njegovem slogu je bilo lahko že opaziti intelektualizme značilne za kasnejši manierizem.<sup>1194</sup> Sledil mu je Pieter Bruegel starejši (1528–1569), ki si je s svojim žanrskim slikarstvom najprej prislužil naziv slikarja človečnosti z mogočno sugestijo.<sup>1195</sup> Po vrnitvi iz popotovanja po Italiji, od leta 1551 do 1554, pa se je poleg slikarstva usmeril tudi v izdelavo bakrorezov za popularne izdaje. V motiviki se je obrnil k Boschu in njegovim strašljivim vsebinam, a je razvil popolnoma nove motive in ikonografijo na osnovi pregovorov in prizorov iz vsakodnevnega življenja. Njegova pozna dela so ali popolnoma realistična, ali na meji med realnostjo in sanjskim svetom ali pa celo popolnoma fantazijska.<sup>1196</sup> Medtem ko je Bruegel ustvarjal svoj likovni svet, so njegovi sodobniki iskali svoj izraz v posnemanju in se večinoma naslanjali na italijanske zgledje. Posnemali so italijanske ideje in forme, manjkalo pa jim je predznanje o klasični tradiciji.<sup>1197</sup>

Po upadu gospodarske moči Buggesa in Ghenta ter vzponu Antwerpna, je slednji na začetku 16. stoletja postal tudi večji tiskarski center, kjer je med drugim npr. v drugi polovici stoletja deloval znani založnik in tiskar Christophe Plantin (od leta 1555 dalje).<sup>1198</sup> Plantinovi tiski so v drugi polovici stoletja vplivali na knjižno oblikovanje ne samo antwerpenskih in nizozemskih tiskov, temveč so narekovali tudi podobo knjižnih strani italijanskih in drugih izdaj.<sup>1199</sup> Zanj

---

<sup>1193</sup> Harthan, 1997, 65.

<sup>1194</sup> Pischel, 1970, 200.

<sup>1195</sup> Pischel, 1970, 174–176.

<sup>1196</sup> V pregledanem gradivu je bilo mogoče pri večini flamskih stvaritev opaziti stremljenje za realističnimi; glej FSNM 2001, J-h-29 – privezek.

<sup>1197</sup> Murray, 2003, 221–225.

<sup>1198</sup> Harthan, 1997, 98–99.

<sup>1199</sup> Levarie, 1995, 204–206.



značilni so bili okrasni sestavljeni okvirji s stiliziranimi ornamentami brez dodane simbolike,<sup>1200</sup> ki so kasneje, v baroku, v knjižni dekoraciji prevladali ter izpodrinili likovno in ikonografsko zahtevnejše, arhitekturne ali mitološko-žanrsko obarvane tematike naslovnih obrob.<sup>1201</sup> Plantin pa je v Antwerpen iz Pariza ne nazadnje prinesel tudi francoske vsebine, tematike, motiviko in slog,<sup>1202</sup> ki ga je do takrat zaznamovala že Fontainebleaujska šola.

Večina nizozemskih in belgijskih ilustracij s konca 15. in prve polovice 16. stoletja je bila lesoreznih, čeprav je prva z bakrorezi ilustrirana knjiga v tem predelu Evrope izšla že leta 1476 v Mansionovi tiskarni. Bakrorez se je namreč Nizozemskem in v Belgiji dokončno uveljavil šele v zadnji tretjini 16. stoletja,<sup>1203</sup> z vzponom manieristične grafike kot samostojne likovne smeri.<sup>1204</sup> Bakrorezu pa je pot v knjižno okrasje in ilustracije dokončno utrl Plantin, ki je bakroreze za krašenje svojih del naročal pri antwerpenskih umetnikih po francoskih vzorih.<sup>1205</sup>

Nizozemska in Belgijska manieristična (konec stoletja pa tudi že predbaročna) grafika in z njo knjižne ilustracije so zato največji razcvet doživele prav v drugi polovici 16. stoletja. Flamsko grafiko kot samostojno likovno smer pa je v 16. stoletju najbolj zaznamoval Hendrick Goltzius. Na razvoj knjižne grafike v Evropi sta v tem času močno vplivali tudi družini Sadeler in Wierix. Medtem ko so člani družine Wierix večinoma ustvarjali v Antwerpnu, so se člani družine Sadeler razselili po evropskih mestih in s tem so svoja grafična dela »predstavljali v širšem evropskem prostoru«. Njihove upodobitve so pogosto slonele na likovnih delih drugih mojstrov (npr. iz Italije, Nizozemske, Belgije, Nemčije itd.).<sup>1206</sup>

## ***2.E.2 Posebnosti nizozemskih in belgijskih tiskov v zbirkah NUK in FSNM***

### ***E:1 Marten de Vos st. (1532–1603)***

*V zbirki NUK je z umetnikom povezana naslednja knjiga: NUK 9675, 1595.*

De Vos je bil med najpomembnejšimi antwerpenskimi umetniki v zadnjem desetletju 16. stoletja. V njegovih delih je bil morda prisoten vpliv italijanskih mojstrov in Pietra Bruegla st., zato naj bi po predvidevanjih nekaterih virov de Vos nekaj časa pred ustanovitvijo lastne delavnice preživel z

---

<sup>1200</sup> Glej npr. NUK 573 – privezek 184; NUK 10343.

<sup>1201</sup> Levarie, 1995, 205.

<sup>1202</sup> Levarie, 1995, 206.

<sup>1203</sup> Bakrorezne ilustracije so tiskali na ločenih listih in jih kasneje dodajali v knjigo (Harthan, 1997, 66).

<sup>1204</sup> Glej First, Mavrič Čeh, 2011.

<sup>1205</sup> Levarie, 1995, 206.

<sup>1206</sup> Mavrič Čeh, 2011, 43.

njim. Poleg tega se predvideva, da je pred vpisom v antwerpenski ceh sv. Luke obiskal Italijo – Rim, Benetke in Firence.<sup>1207</sup>

Poleg številnih oltarjev je de Vos naredil veliko skic za tiske mnogih antwerpenskih založnikov. Po njegovih predlogah naj bi nastalo okoli 1600 tiskanih upodobitev.<sup>1208</sup> De Vosov slog ni izražal posebnega stilističnega napredka, bil je eklektičen umetnik, ki je svoje zamisli sestavljal iz motivov predvsem italijanskih umetnikov – Paola Veroneseja, Tintoretta in Michelangela – ali drugih flamskih umetnikov.<sup>1209</sup> Njegove skice so na plošče prenašali mnogi flamski graverji, mnoge izmed njih so naredili tudi predstavniki znanih družin Sadeler in Wierix ter Hendrick Goltzius.<sup>1210</sup>

### *E:1.1 Ilustracije evangelijev iz jezuitske knjige Jérôma Nadala*

V zgodnjih devetdesetih letih 16. stoletja so bile v Antwerpnu kot predloge za tiske bolj priljubljene skice italijanskih mojstrov, npr. zgoraj omenjenega Bernardina Passerija, zato je de Vos pripravil le šest predlog od skupno 152 ilustracij, ki so bile objavljene v tem delu prvič leta 1593.<sup>1211</sup> Delo iz zbirke NUK je nato ponovno izšlo leta 1595.<sup>1212</sup>

De Vosove upodobitve so se od italijanskih mojstrov morda razlikovale po nekoliko drugačni figuraliki. Prizore je umeščal v bolj naravno okolje in arhitekturne motive umikal v ozadja, v prvi plan pa postavljaval buhteče oblake ali druge pravljичno pričarane naravne strukture. Opazen pa je tudi naslon oz. neposreden prenos vsebin iz upodobitev Passerija, zato bi si morda lahko mislili, da so njegove upodobitve naročili zaradi premajhnega števila obstoječih upodobitev, ki so jih dobili iz Italije in jih je De Vos pripravil neposredno po Passerijevih predlogah, posebej očitna je povezava med De Vosovim *Poklonom pastirjev* in Passerijevim *Jezusovim rojstvom*.

### ***E:2 Hieronymus in Antonius II. Wierix (1553–1619; 1555 ali 1559–1604)***

*V zbirki NUK je z umetnikoma povezana naslednja knjiga: NUK 9675, 1595.*

Iz antwerpenske družine Wierix je v grafični umetnosti ustvarjalo več bratov. Kje so svoje likovno znanje izpopolnjevali, ni znano, njihove knjižne upodobitve pa so se najprej pojavile v

---

<sup>1207</sup> Schuckman, 1996, 708.

<sup>1208</sup> Schuckman, 1996, 708.

<sup>1209</sup> Schuckman, 1996, 709.

<sup>1210</sup> Schuckman, 1996, 711.

<sup>1211</sup> Schuckman, 1996, 712.

<sup>1212</sup> Glej NUK 9675.

delih antwerpenskega založnika Hieronymusa Cocka, za katerega so pripravljali kopije del slavnih umetnikov. Kasneje so sodelovali tudi s Plantinom in številnimi drugimi flamskimi založniki.<sup>1213</sup> Wierixovi so bili eni uspešnejših in plodnejših antwerpenskih umetnikov v drugi polovici 16. in prvih letih desetletjih 17. stoletja.<sup>1214</sup> Sloveli so kot mojstri bakroreza, z mehкими in virtuozno izpeljanimi linijami.<sup>1215</sup> Največ njihovih ilustracij je nastalo za religiozna in protireformacijska dela.<sup>1216</sup>

Družini lasten slog upodabljanja v bakrorezu se od brata do brata skorajda ni razlikoval, kar je bila morda tudi posledica njihovega stalnega sodelovanja.<sup>1217</sup> Hieronymus, ki je bil drugi v vrsti bratov ter starejši brat Antoniusa II., se je umetniško najverjetneje izpopolnjeval skupaj s starejšim bratom Johannesom, zato sta imela tudi sorodni likovni izraz.<sup>1218</sup> Hieronymus se je začel likovno izpopoljevati z izdelovanjem bakrorezov po Dürerjevih delih. Mojster je postal leta 1572–73.<sup>1219</sup> Antonius II., najmlajši od vseh treh, se je slogovno prav tako vezal na starejšega brata, vsebino pa je zajemal tudi iz del poznomanierističnih italijanskih umetnikov.<sup>1220</sup> Mojster je postal v letih 1590–91.<sup>1221</sup>

### *E:2.1 Ilustracije evangelijev iz jezuitske knjige Jérôma Nadala*

Upodobitve v knjigi *Adnotationes et meditationes in evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur* sta Hieronymus in Antonius II. Wierix naredila po predlogah rimskega umetnika Bernardina Passerija in flamskega umetnika Martena de Vosa. Odtisnjene so bile na ločenih listih in uvezane v knjigo za tekstom.<sup>1222</sup> K posameznim odtisom so bili dodani napisi, ki razkrivajo vsebine posameznih ilustracij. Brata Wierix sta z radiranjem in večplastnim senčenjem virtuozno izvedla svetlobne prehode in sence. V podobnem slogu je bil izveden tudi naslovni arhitekturni okvir.

Okrasni zaključni trakovi in druge okrasne prvine v knjigi prav tako vsebujejo religiozne motive – *Oznanjenje* z motivom bralnega pulta se npr. ponovi v zrcalni in nekoliko okornejši različici z manj

---

<sup>1213</sup> Mavrič Čeh, 2011, 40.

<sup>1214</sup> Hollstein, vol. LXX.

<sup>1215</sup> Mavrič Čeh, 2011, 42.

<sup>1216</sup> Hollstein, vol. LXX.

<sup>1217</sup> Hollstein, vol. LXX.

<sup>1218</sup> Mavrič Čeh, 2011, 43.

<sup>1219</sup> Van de Velde, 1996, 169.

<sup>1220</sup> Mavrič Čeh, 2011, 43.

<sup>1221</sup> Van de Velde, 1996, 169.

<sup>1222</sup> Glej NUK 9675.

dodelano figuraliko; zaključna vinjeta s kartušo vsebuje Kristusov monogram; svete podobe pa vsebujejo tudi druge okrasne prvine. Med zanimivejšimi je celostranski okrasni ornament s podobo Marije v medaljonu. Čeprav je okras po tipu upodobljenega rastlinja drugačen od baročnih okrasnih štukatur, pa vertikalno simetričen rastlinski ornament s cvetjem vseeno morda nekoliko spominja na akantovo vitičje, ki so ga uporabljali za krašenje arhitekture v baroku. Ornamentika je po površini enakomerno razporejena, s premišljenim ritmom, ki pušča vitičju svoboden prostor in deluje vse prej kot utesnjeno;<sup>1223</sup> med vitičje pa je dodana tudi okovna ornamentika.<sup>1224</sup> Podobno rastlinje in kompozicijsko zasnovo okrasja, ki presega le okrasno funkcijo in izraža prefinjenost ornamentalnega izrazja, lahko pred tem najdemo npr. pri Rafaelu, na freskah Vatikanskih lož.<sup>1225</sup>

### ***E:3 Joos van Winghe (ca. 1544 – 1603)***

*V zbirki FSNM je z umetnikom povezana naslednja knjiga: FSNM 2001, J-b-29, 1598(?).*

Joos van Winghe se je rodil v Bruslju. Kot nadarjenega mladeniča so ga že zelo zgodaj poslali v Rim, kjer je bival približno štiri leta. Leta 1568 se je vrnil v Belgijo, v Bruselj, ter nato postal dvorni slikar pri kardinalu in škofu Aleksandru Farneseju. »Zadnja leta je preživel v Frankfurtu,« kamor se je preselil leta 1584.<sup>1226</sup>

#### *E:3.1 Podobe iztrebljanja Indijancev*

Kratko poročilo o uničevanju Indijancev ali *La destruction des Indes : Cruelitates Hispanorum in indiis patratae* avtorja Bartoloméa de las Casasa je bilo napisano že na začetku 16. stoletja z namenom šokirati španski dvor in prepričati Karla V. v ukrepanje proti grozodejstvom španskih osvajalcev Novega sveta. Delo je doživelo velik uspeh in bilo kasneje prevedeno v najmanj šest jezikov.<sup>1227</sup>

Izdajo iz zbirke FSNM je ilustriral Van Winghe. Ker je bila knjiga izdana v Frankfurtu, najverjetneje konec stoletja, bi morda lahko predvidevali, da so ilustracije nastale po Van Winghovi selitvi v Frankfurt leta 1584. Zaznamuje jih predbaročni način izvedbe s ponekod prečnim ali polkrožnim radiranjem ter mehko oblik, čeprav je slog še vedno linearen.

---

<sup>1223</sup> Jaki Mozetič, 1995, 97; glej tudi okrasje na portretu slikarja Stradanusa (Mavrič Čeh, 2011, 41).

<sup>1224</sup> Jaki Mozetič, 1995, 24.

<sup>1225</sup> Racinet, Dupont-Auberville, 2009, 274.

<sup>1226</sup> Osten, 1969; Jerele, 2010, 25.

<sup>1227</sup> Sanderlin, 1992; Jerele, 2010, 26.

## 2.F Posebne vrste gradiva

### 2.F.1 Protestantski tiski

Pomemben vidik množične proizvodnje v 16. stoletju je bila širitev idej posameznikov, kar so po Evropi s pridom izkoriščali. V odlomku o Marcu Antoniu Bolognese in drugih mojstrih Vasari najprej obilno hvali delo tiskarjev in grafikov. Nato pa zapiše:

*Mnogo jih ustvarja bakroreže, ki so slabše kakovosti, vendar s svojim delom vseeno prispevajo svetu, saj se tako razširijo, kar omogoči tistim, ki jim ni dano, da obišejo mesta, kjer so izvirniki ter tujcem (tudi ne-Italijanom), da vidijo različne izume in slikarske načine ter spoznajo mnoge stvari, ki jih niso vedeli.<sup>1228</sup>*

V tem odlomku Vasari poudari pomembnost širjenja znanja in novih idej s pomočjo tiska, kar je bilo značilno za in prisotno tudi pri konceptu protestantskih tiskov. Pri tem je bila najpomembnejša predvsem kvantiteta (število izvodov) in ne toliko kvaliteta. Tako zgodnja navedba razlike med dobrimi in slabimi tiski pa nas navede tudi na prvo delitev tiskarske produkcije po kvaliteti njene izvedbe, ki je bila torej očitno prisotna že v obravnavanem času. Z delitvijo po kategorijah (skupinah glede na kvaliteto izvedbe), torej s klasifikacijo tiskov bi bilo torej morda moč prepoznati estetsko vrednost tiskov 16. stoletja ter hkrati tudi določiti ali so ti tiski lahko umetniška dela ali ne.

Na nemškem ozemlju, ki je s tiskanjem knjig, bakrorezi in lesorezi v drugi polovici 15. stoletja prvič dobilo možnost, da se pokaže kot velesila na področju umetnosti,<sup>1229</sup> se je tiskarstvo prav tako kot v Italiji razvilo v množično proizvodnjo.

S protestantizmom pa se je nemški vpliv na knjižno produkcijo še povečal. Rasla je kvantiteta knjig, hkrati pa sta zrasli njihova kvaliteta in estetska vrednost, posebej z deli Cranacha st. in Brosamerja. Dejstvo, da so bili protestantski tiski precej ilustrirani, podobno kot vse druge priljubljene nemške izdaje iz 16. stoletja, nakazuje, da je bila protestantika namenjena sloju, ki si je ilustrirane izdaje (finančno) lahko privoščil.

---

<sup>1228</sup> "Many others have occupied themselves with copper-plate engraving who, although they have not attained to such perfection, have none the less benefited the world with their labours, by bringing many scenes and other works of excellent masters into the light of day, and by thus giving the means of seeing the various inventions and manners of the painters to those who are not able to go to the places where the principal works are, and conveying to the ultramontanes a knowledge of many things that they did not know." (Vasari, prev. De Vere, 93–94, 1996).

<sup>1229</sup> Predvsem po zaslugi Albrechta Dürerja: »Again in Germany, in the fifteenth century, book printing, engraving and woodcuts for the first time enabled the individual to disseminate his ideas all over the world. It was by means of the graphic arts that Germany finally attained the rank of a Great Power in the domain of art, and this chiefly through the activity of one man who, though famous as a painter, became an international figure only in his capacity of engraver and woodcut designer: Albrecht Dürer.« (Panofsky, 1971, 3–4).

Ilustrirani so bili že protestantski letaki, ki so bili z vsebinami naperjeni proti takratni katoliški oblasti (npr. papežu).<sup>1230</sup> Zato lahko sklepamo, da je protestantizem prav nasprotno od platonizma predvideval ilustracije (torej umetnost) za (vsaj) uporabne namene, ne glede na to, ali so prikazovale resnično sliko resničnega stanja ali ne. Slednje je bilo, kot bo razvidno v nadaljevanju, povezano največ z zavedanjem o moči, ki jo lahko podoba ima na občestvo. Zato so ilustrirane tiske izkoriščali predvsem v širše propagandne namene.

V protestantskih tiskih so imele ilustracije torej svoj uporabni namen, kar pa ne dokazuje tudi današnjega splošnega prepričanja, da naj bi protestanti skrbeli za neuko prebivalstvo z izdajanjem knjig – slikanic za slabo pismene,<sup>1231</sup> saj Luter ni podprl že omenjenega kmečkega upora v nemških deželah, ampak ga je v korist premožnejšemu sloju celo velel kar se da uspešno zatreti.<sup>1232</sup> Podobno je nasprotoval kmečkim uporom na slovenskih tleh Trubar(!), kar nesporno dokazuje, da mu je bilo pravzaprav malo mar za ubogo ljudstvo. Ob tem je pomembno tudi dejstvo, da je velika večina protestantov (tudi) iz slovenskega ozemlja prihajala ravno iz dobro situiranega okolja.<sup>1233</sup> Trubar je sicer na koncu pesmarice iz leta 1574, ki je izšla v Tübingenu napisal, da se te njegove knjige vseeno predrago prodajajo, kar nakazuje na bralno publiko iz srednjih razredov (npr. meščanstvo, trgovci ipd.):

*Inu potehmal ie meni veidozh, de ty eni buquary inu vesary te Slouenske buque predragu prodajo, Satu tih ty bos ne kupnio inu bodo sadersbane, Obtu ima vsaki veiditi, de tacih Slouenskih buquih Vtibingi keir so pres not, neiso peisni, se vsakimu Shtyri pogne, vti Slovenski desheli pag Try, Ampag letih samih keir so steimi Notami, Vtibingi le try, vslouenski desheli le dua, sa en kraizgar prodajo.*<sup>1234</sup>

Ilustracije, ki jih je bilo mogoče zaslediti v zbirki NUK,<sup>1235</sup> so že bile opisane pri navedbah o umetnikih po posameznih državah Evrope. Posebno pozornost pa velja nameniti slovenskih protestantskim tiskom in njihovim ilustracijam. Raziskave estetike pritestantskih tiskov

---

<sup>1230</sup> Glej separat o Tobiasu Stimmerju v opisu stilističnega razvoja tiska.

<sup>1231</sup> Luter je sicer »postopno umetnosti priznal določeno vlogo pri poučevanju neukih in premalo trdnih v veri« in predvidel ilustracije celo na javnih mestih (Smrekar, 2009, 77).

<sup>1232</sup> V spisu *O kristjanovi svobodi* Luter govori o svobodi človeka, ki se predvsem veže na svobodo duše – Kristjan ne rabi odvez za svojo vero zato je svoboden (vseh odpustkov). Nadaljuje pa, da je »kristjan suženj in služabnik, vsakomur podrejen«, iz česar izhaja telesna podrejenost (Luter, 2001, 167–193). Za Lutra so bili družbeni stanovi večne božje institucije, »zato je tudi v kmečkih uporih videl le izraz človeške upornosti Bogu«. (Vitorović, 2001, 45).

<sup>1233</sup> V Sloveniji je bil protestantizem prisoten bolj med deželnimi stanovi. Kmetje so protestantizem sprejeli le na cerkvenih zemljiških gospodstvih kot način upora gospodarju. Lutrove nauke so prevzeli predvsem kranjsko plemstvo, meščanstvo in nižja duhovščina. Kmečki upori pa so se marsikje po slovenskem ozemlju »prepletali z bojem med fevdalci in podložniki« (Štih, Simoniti, 2010).

<sup>1234</sup> *Trubarjev zbornik*, 1908, 281.

<sup>1235</sup> V zbirki FSNM ni bilo protestantskih tiskov.

sicer niso bile prvotni namen disertacije, sodijo pa v obravnavano obdobje in ustvarjalnost slovenskega ozemlja v obravnavanem času.

### 2.F.1.1 Protestantika v Sloveniji

NUK hrani le šest del, ki so bila natisnjena v Sloveniji v 16. stoletju,<sup>1236</sup> natančneje v Ljubljani pri Janžu Mandelcu. To so naslednji naslovi:

- Dalmatin, Jurij. *Jesus Sirab, ali negove bukvice (latinski Ecclesiasticus) : sa vse shlabt ludy, suseb sa kerszhanske hishne ozhete inu matere, vslouenski iesik stolmazhene, sueistu pregledane, inu s'red enim kratkim nuznim regishtrom, sdai peruizh drukane = Jesus Syrach Windisch : sampt kurtzen Argumenten vber alle Capitel, vn[d] einem nutzlichen register, so am end des büchleins zu finden ist.* Drukanu vLublani : skusi Ioannesa Mandelza, 1575.
- Dalmatin, Jurij. *Passion tu ie, Britku terplene, inu tudi tu zbastitu od smerti vstaiene, inu vNebu hoiene, Nashiga Gospudi Iesusa Cristusa, is vseh stirih Euangelistou slobenu : sred eno potrebno pridigo: inu eno peisno vkateri ie ceil Passion sapopaden = Der gantze Passion, auss allen vier Euangelisten, in die Windische sprach verdolmetscht, durch M. Georgium Dalmatinum ...* Drukanu vLublani : skusi Ioannesa Mandelza, 1576.
- Vramec, Antun. *Kronika : vezda znovich zpravljena kratka szlouenzkim iezikom po D. Antolu pope Vramcze kanouniku zagrebeckom.* Stampane v Lublane: po Iuane Manline, 1578.
- Spangenberg, Johann. *Postilla, to ie Kerszhanske evangelske predige, verhu vsakiga nedelskiga euangelia, od Adventa do Paske ali Velikenozihi: sa hishne gospodarie, shole, mlade inu preproste lindi, od Ioan. Spangenberg, na vprashanie, inu odgouor isloshena, prvi del: sdei peruizh, verno inu sueisto stolmazhena: inu vpravi Slouenski iesik prepisana.* Drukanu vLublani: skusi Ioannesa Mandelza, 1578.
- *Biblia, tu ie, vsiga Suetiga pisma perui deil, v katerim so te pet Mosesove buque : sdai peruizh is drugih iesikou vta slouenski sueistu stolmazhene, sred kratkimi inu potrebnimi argumenti zhes vsak capitul, inu sastopnimi islagami nekoterih teshkeishih bessed, inu seno potrebno slouensko predgouuorio, vkateri ie kratka summa, prid inu nuzh letih biqui sapopaden, skusi Iuria Dalmatina : na konzju ie tudi en regisbter, vkaterim so, sa Haruatou inu drugih Slouenou volo nekotere kranske inu druge bessede vnih iesik stolmazhene, de bodo lete inu druge nasbe slouenske buque bule sastopili = Die fünf Bücher Moses: sampt kurtzen Argumenten, vnnd nothwendigen Scholien.* Drukanu v Lublani: ... skusi Ioannesa Mandelza, 1578.

---

<sup>1236</sup> Zapisov v spletnem katalogu COBISS je več kot šest, ker so popisani tudi fotografski posnetki izvornikov iz drugih knjižnic.

- Bohorič, Adam. *Otrozbia [tabla]* – fragment. [Ljubljana : Janž Mandelc, ok. 1580].

Tiski iz Mandelčeve tiskarne v Ljubljani spadajo v skupino protestantike. Mandelčevo tiskarno je katoliška prenova zaprla leta po šestih letih delovanja, tiskar pa je bil pregnan iz Ljubljane.<sup>1237</sup> Slovensko ozemlje nadaljnih 100 let ni premoglo tiskarske delavnice. Kljub temu in kljub skromni domači produkciji v 16. stoletju pa je bila populacija ljudi,<sup>1238</sup> ki je živela na ozemlju današnje Slovenije, željna branja. Kot je poudaril že Simoniti, je »prisotnost knjig na nekem teritoriju lahko pokazatelj razvitosti kulture, pa tudi kako so se ljudje odzivali na nove duhovne tokove njihovega časa. Duhovni tokovi so bistven sestavni del socialne kulturne podobe,«<sup>1239</sup> skupaj s spremljujočimi vidiki vsakdanjega življenja (npr. gospodarski razvoj in trgovina). Rezultat ali, bolje, posledica te naraščajoče bralne družbe tistega časa na slovenskih tleh je izredno kvantitativno in kvalitativno bogata zbirka tujih tiskov iz 16. stoletja, ki so k nam prišli iz najrazličnejših evropskih mest in ki jih še danes najdemo po slovenskih knjižnicah. Velik del le teh predstavlja ravno protestantika.

Protestantskih knjig, ki so nastale v Mandelčevi tiskarni, večinoma ni zaznamovalo neko posebno knjižno oblikovanje. Vsebovale so preprostejše shematske lesoreze in preprosto ornamentalno okrasje.

Čeprav je Cranach začrtal slog protestantskih ilustracij, so le redki tiski dosegali njegov nivo upodabljanja. Šele nekateri umetniki, kot sta Hans Brosamer in Georg Lemberger, so s svojimi ilustracijami prispevali k dvigu kvalitete nemških protestantskih tiskov.<sup>1240</sup> Ker je večina slovenske protestantike bila tiskana v Nemčiji (v Wittenbergu, Magdeburgu in Tübingenu) pa se je s tem dvignila tudi raven tiskov slovenskih avtorjev.

### *F:1.1 Hisbna postilla*

Knjiga, ki že kaže višjo estetsko izpopolnjenost, je *Hisbna postilla D. Martina Luteria zhes te nedelske inu teh imenitishih prasnikou Evangelie, skusi cejlu lejtju, s'vsem flissom tolmažbena, skusi Primosha Truberia*

<sup>1237</sup> Berčič, 1968, 412.

<sup>1238</sup> O Slovencih in slovenski naciji v 16. stletju še ne moremo govoriti, saj se je ideja o tem pojavila šele kasneje, s prvim političnim programom (Štih, 1997, 25–49). Štih poudarja, da so se Slovenci izoblikovali prek daljšega procesa zgodovinskega razvoja, v 16. stoletju pa se sicer prvič že pojavi oznaka za Slovence v domačem jeziku, skupaj z nekakšnim reformacijskim programom protestantske produkcije, termin označuje Slovence kot enoto (Štih, 1997, 25–49). Glej tudi *Reformacija na Slovenskem*, 2008, 51.

<sup>1239</sup> Simoniti, 2007, 386.

<sup>1240</sup> Höfler, 1996, 864.



*Krainza rainziga iz leta 1595.*<sup>1241</sup> Njeno naslovno stran zapolnjuje ilustrativni okvir, sestavljen iz več kartuš. Na zgornji upodobitvi je Bog Stvarnik, ki ločuje prostor podobe na levo in desno stran. Levo so prizori iz Geneze, desno iz pasijona. Ob straneh so štirje evangelisti. Spodaj je prizor Križanja. Ob Kristusu na križu sta upodobljena saški volilni knez Friedrich (na levi) in Martin Luter (na desni).<sup>1242</sup> Lesorezne ilustracije v knjigi so delo različnih avtorjev. Prispevali so jih med drugim Hans Brosamer, Vergil Solis in Antonius Sylvius. Ob straneh ilustracij so enostavne sestavljene ornamentalne bordure. Za naslovno stranjo je Trubarjev portret iz leta 1578, ki je delo Jacoba Lederleina.<sup>1243</sup>

### **2.F.2 Cerkvenoslovanski tiski 16. stoletja**

*Cerkvenoslovanski*<sup>1244</sup> je novodobni termin, ki se ga uporablja za oznako del, ki vsebujejo cerkvena besedila večinoma v cirilici in glagolici.<sup>1245</sup> Tiski iz 16. stoletja, ki vsebujejo cirilske in glagolske tipografije so prav tako večinoma religioozne narave (molitveniki, evangeliarji ipd.), zato se termin zdi več kot primeren za poimenovanje te, po oblikovanju posebne skupine del.

Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani hrani v rokopisni zbirki skupaj 49 enot cirilskih in glagolskih tiskov iz 16. stoletja. Tu je treba predvsem poudariti na besedico enote, saj posameznih primerkov še nismo natančneje obravnavali in ker je v nekaterih enotah tudi več naslovov, vezanih skupaj, bi bila dokončna številka nedvomno večja, če bi dela natančno popisali. Od vseh naslovov je po navedbah v vzajemnem katalogu ena tretjina duplikatov, del z enakimi naslovi in letnicami izidov. Vendar pa se ob natančnem pregledu pokažejo nekatere bistvene razlike v okrasju in ilustraciji, kar nam jasno pokaže, da gre pri nekaterih za različne izdaje.

Za posamezne izvode ni znano, kako so se znašli v zbirki stare Licejke oz. v današnji zbirki NUK. Le za skupek 25 enot vemo, da so v zbirko prišle skupaj z zasebno Kopitarjevo knjižnico, v letu 1845, ki je skupaj štela več kot 2000 bibliografskih enot gradiva.<sup>1246</sup> Med njimi pa je tudi nekaj dragocenih raritet, ki jih je vredno posebej omeniti.

---

<sup>1241</sup> Druckana v Tibingi : skusi Georga Gruppenbacha, 1595 (NUK R II 10054 in NUK R II 10055); Dostopno tudi prek spleta: <http://www.dedi.si/dediscina/128-hisna-postila> in <http://dlib.si/results/?query=%27contributor%3dtrubar%27&pageSize=25&ftype=knjige>

<sup>1242</sup> Gostiša je naslovni okvir pripisal učencu Cranacha ml. (1970, glej 16 in seznam ilustracij).

<sup>1243</sup> Glavan, 2008.

<sup>1244</sup> Nanašajoč se na cerkveno slovanščino, SSKJ, 1996, 84.

<sup>1245</sup> Termina cerkvenoslovanski kodeksi in tiski se prvič pojavita v katalogu ob Kopitarjevi razstavi leta 2000 v povezavi s *cimelijami* oz. raritetami (glej Lukan, W.), pred tem v obeh katalogih, *Biblije* (1996) in *16. stoletje* (1984), podobnega termina ne zasledimo. Berčič v tem katalogu (1984, 14) navaja posamezne narodne jezike, skupnega termina ni. V katalogu *Biblije* je namesto tega uporabljen termin *srednjebizantinsko-grška tradicija* (glej str. 70).

<sup>1246</sup> Walter, 2000, 46.

## F:2.1 Ostroška biblija in povezava knjižnega oblikovanja med Zahodom in Vzhodom

Prva izmed teh je cirilska Ostroška biblija,<sup>1247</sup> temeljna pravoslavna Biblija in prva natisnjena cerkvenoslovanska Biblija, v kateri je objavljeno celotno svetopisemsko besedilo. Izšla je pri tiskarju Ivanu Fedorovu leta 1581 v kraju Ostroh v Ukrajini.<sup>1248</sup> Na prvi pogled njena likovna podoba ne bi bila nič posebnega za čas s konca 16. stoletja, če tisk ne bi nastal v vzhodni Evropi. Tisk je zanimiv predvsem v primerjavi z drugimi cerkvenoslovanskimi tiski, ki jih hrani NUK. Medtem ko so se oblikovalci tiskanih cerkvenoslovanskih dokumentov 16. stoletja v splošnem držali sočasne kodikološke in paleografske rokopisne tradicije vzhodnoevropskega prostora<sup>1249</sup> ter ikonografske in miniaturne tradicije bizantinskega sloga, uvaja Ostroška biblija nove zahodnoevropske dekorativne elemente v kombinaciji s cirilsko tipografijo in inicialami.

Naslovno stran namreč uokvirja okrasni arhitekturni okvir, elegantno izdelan lesorez arkadne kompozicije s črtkano šrafuro, ki po oblikovnem slogu spominja na tiske zahodne Evrope, predvsem na italijanske in avstrijske tiske z druge polovice 16. stoletja.<sup>1250</sup> Oblikovanje še toliko bolj preseneča zaradi dejstva, da je večina drugih cirilskih tiskov iz NUK (predvsem *srbulj*) sicer nastala v Italiji (Benetke), kar pa jim ni prineslo dekorativnega arhitekturnega okvirja na naslovni strani. Pri oblikovanju so tiskarji raje upoštevali estetska merila ciljne publike, kateri so bili tiski namenjeni (srbulje – srbski populaciji). Ciljna publika se je verjetno s časom spremenila in trg je bil pripravljen sprejeti tudi nove slogovne izraze. Domnevo lahko potrdimo z dejstvom, da je večina tradicionalno oblikovanih tiskov nastala vsaj nekaj desetletij pred Ostroško biblijo, ko je vzhodni (srbski) bralec šele dobro začel spoznavati tiskano knjigo.<sup>1251</sup>

Kot primer tiska, ki sledi cerkvenoslovanski rokopisni tradiciji in je nastal v Benetkah, lahko navedemo npr. *Psaltir s poslédovanjem*.<sup>1252</sup> Kot primere bizantinsko oblikovanih cerkvenoslovanskih tiskov iz 16. stoletja, ki so nastali ali zunaj omenjenega zasedenega območja ali na uradnem

---

<sup>1247</sup> Slovanska Biblija iz Ostroga (Ostroh), glej tudi Bib. (1996, 128). Naslov v vzajemnem katalogu: *Biblija siršč knjgy věthago i nóvago zavněta, po jazyku slovensku*. Impresum: Ostrog: [tiskal Ivan Fedorov v tiskarni kneza Vasyľa Konstantyna Ostroz'kyja], 1581.

<sup>1248</sup> Walter, 2000, 46.

<sup>1249</sup> Tu moram opozoriti, da se medsebojen vpliv v rokopisni tradiciji sicer kaže že mnogo prej. V slikarskem okrasju cerkvenoslovanskih rokopisov od 2. polovice 14. stoletja dalje lahko opazimo zahodnoevropski vpliv. Predvsem pri vitičnih prepletih, ki se običajno zaključujejo z raznovrstnimi oblikami lističev (Bib., 1996, 64). Ti prepleti nato postanejo stalnica knjižnega okrasja, najprej rokopisnega in kasneje tudi tiskanega gradiva.

<sup>1250</sup> Glej NUK R III 19280.

<sup>1251</sup> Prva tiskana knjiga je v Beogradu izšla leta 1552; glej NUK R II 19288.

<sup>1252</sup> Glej NUK R 18387, l. 1546.

območju, ki ga je v tistem času pokrivala (srbska) pravoslavna cerkev, pa naj omenimo npr. Tetraevangelij ali Četveroblagovestenie, ki je bil natisnjen v Beogradu.<sup>1253</sup>

Ilustracije v cerkvenoslovanskih tiskih so večinoma slonele na iluminacijah iz rokopisnih predlog, rokopisov, ki so nastali na koncu 13. in tudi v 14. stoletju ali kasneje.<sup>1254</sup> Večinoma so predstavljale apostole in svetnike prikazane po zgledu in kompozicijskih zasnovah iz sočasnih ikon.<sup>1255</sup> Med bolj priljubljenimi je bil (tudi na ikonah pogosto upodobljen) sv. Jurij.<sup>1256</sup>

Podobno je tudi zasnova tiskane dekoracije izhajala iz rokopisne tradicije. Knjige so krasile zastavice oblikovane v značilno geometrijsko rastlinskem slogu.<sup>1257</sup> Značilni so bili motivi vrvi ali krogov, potem neskončne osmice, vozli ipd., ki so se medsebojno prepletali. Posebej za področje Balkana (izvzeta je npr. Rusija, Bolgarija, Grčija) so bili značilni pleteni krogi, ki so jih delali s pomočjo šestila, zaznamovali so tako imenovani *balkanski slog*.<sup>1258</sup>

Za srbsko rokopisno dekoracijo od 13. stoletja dalje pa je bila značilna bolj skromna pletena ornamentika, v rdeči barvi z motivi vozlov, ki se prav tako odražala v tiskanih srbskih delih iz 16. stoletja. Zastavice so bile zasnovane v obliki krste, romba ali kvadrata ter stopničasto oblikovane.<sup>1259</sup> Večina teh tiskov je bilo tiskanih v rdeči in črni barvi. Če so tiskali dekoracijo v črni, so ponavadi dodajali črke v rdeči ali obratno. Velikokrat so tiskali vsaj inisialne v rdeči barvi.<sup>1260</sup>

---

<sup>1253</sup> Glej NUK R 19288, l. 1552; Walter, 2000.

<sup>1254</sup> Mošin, 1983, 47.

<sup>1255</sup> Glej npr. NUK R 19996.

<sup>1256</sup> Glej npr. NUK R 19997.

<sup>1257</sup> Glej npr. NUK R 18392; NUK R 18394.

<sup>1258</sup> Mošin, 1983, 39–47; glej npr. NUK R 19295; NUK R 19273; NUK 19270.

<sup>1259</sup> Mošin, 1983, 42–43; glej npr. NUK R 18387.

<sup>1260</sup> Glej npr. NUK R 19271; NUK R 18396; NUK R 18392.

### 2.F.3 Kartografsko gradivo

Starejše kartografsko gradivo, ki je bilo vezano v knjige, nekakšne predhodnike današnjih atlasov, se v knjižničnih zbirkah ponavadi ne ločuje od drugega tiskanega gradiva. Tudi v zbirki NUK je mnogo tiskanih del, ki vsebujejo razne prikaze, zemljevide, opise področij ipd., ki so še vedno del posebne zbirke gradiva Zbirke starih tiskov. Nekatera izmed njih so že bila omenjena pri posameznih obravnavanih umetnikih. Druge enote gradiva pa velja na tem mestu še posebej izpostaviti,<sup>1261</sup> tudi zaradi združevanja umetnosti in znanosti, kar je bilo še posebej značilno za flamsko kartografijo konec 16. in v 17. stoletju.<sup>1262</sup>

Med njimi so za naše ozemlje najpomembnejši zemljevidi Evrope, ki so »v splošnem dobili prepoznavnejše poteze šele v razmahu renesanse«. K temu je največ pripomogla izpopolnjena tehnologija na področju kartografije (novi zemljemerski in astronomski instrumenti) in na grafičnem področju.<sup>1263</sup> Med lepšimi je bil (prvič) leta 1570 izdan atlas *Theatrum orbis terrarum*, ki je izšel v Antwerpnu z ročno koloriranimi prikazi.<sup>1264</sup> Vseboval je tudi karto *Schlavoniae, Croatiae, Carniae, Iстриae, Bosniae, finitimarumque regionum nova descriptio*, ki jo je pripravil Augustin Hirschvogel (1503–1553). Pri pripravi zemljevidov sta sodelovala še Wolfgang Lazius (1514–1565) in Ioannes Sambucus (1531–1584).<sup>1265</sup> Prikazi so bili narejeni v bakrorezni tehniki na večjem folio formatu in uvezani v knjige (enakega formata). Strukturo površja ozemlja so prikazali »z uporabo stiliziranih metod prikaza, med katerimi je bila največkrat uporabljena metoda tako imenovanih *kertin*,« pri kateri »so hribe risali v prerezu in jih največkrat z drobnimi črtkami z jugovzhodne strani sencili« ter tako »poudarili tretjo razsežnost prikaza«. <sup>1266</sup>

Slovensko ozemlje je bilo zajeto tudi na kartah, ki so bile pridane tiskanemu besedilu aleksandrijskega astronoma, matematika, geografa in fizika Klavdij Ptolemaja (ca. 90–168) *Geographia*.<sup>1267</sup> Prikazi so bili najverjetneje izvedeni v jedkanici, saj so robovi odtisov ostali zaznamovani z značilnim sivim robom, ki nastane zaradi presežka slabo odstranjene barve z robov grafične plošče. Prikazi sicer niso bili kolorirani, predstavljajo pa svojevrsten napredek v upodabljanju razčlenjenosti površja zemlje (tudi ločevanju kopnega od morja). Kopno je namreč

---

<sup>1261</sup> Posebej nekatere, ki so bile zaradi svoje pomembnosti za Slovenski narod, reprezentativnosti ali edinstvenosti izločene iz skupne hrambe ter pridane posebni Kartografski zbirki NUK. Za popis in kratek opis geografskih kart iz Kartografske zbirke glej Šolar, 2006, 84–97.

<sup>1262</sup> Alpers, 1987, 54.

<sup>1263</sup> Bistvena za izpopolnjenost geografskih prikazov je bila tudi nova kartografska tehnika, pri kateri so s pomočjo matematičnih metod lažje upodobili zemljino oblo (Fiorani, 2005, 6).

<sup>1264</sup> Glej npr. NUK G 2347, iz leta 1574.

<sup>1265</sup> Šolar, Fridl, 2011, 208.

<sup>1266</sup> Različne stilizirane metode prikaza površja so na zemljevidih prevladoval vse do 18. stoletja (Šolar, Fridl, 2011, 210; Perko, 2001).

<sup>1267</sup> Glej NUK G 505.

umetnik poudaril z debelejšo črno obrobo, ki da občutek izstopajočih kontinentalnih plošč. Učinek projeciranja trirazsežnostnega prostora na dvorasežnostni list papirja je umetnik poskušal prikazati s prepletom gostih snopičasto razpršenih črt, ki tvorijo kroglasto površino globusa (Zemlje) s centralno kompozicijo. Upodobitev z gostejšim prepletom snopičev na kroglasti površini učinkuje kot, da so globus »slekli« in podobo razgrnili. nasproti tankim linijam uporabljenim za preostali del prikaza.

Druga izdaja Ptolemaja s konca stoletja, ki jo hrani zbirka NUK,<sup>1268</sup> pa vsebuje že prikaze sveta v sferični projekciji, obdanih z okrasnimi ornamentom v obliki okovja in volut (v predbaročnem slogu). Obe Ptolemajevi deli sta izšli v Benetkah konec 16. stoletja (1598). Prikazovanje geografskega površja v krogu je bilo še posebej značilno za italijansko kartografijo,<sup>1269</sup> ki je bila, skupaj s flamsko kartografsko proizvodnjo, v Evropi vodilna v razvoju kartografske tehnike konec 16. stoletja. Drugače od knjižnega oblikovanja so Benetke konec 16. stoletja izdelovale naprednejše kartografske prikaze.

#### **2.F.4 Glasbeni tiski**

Glasbenih tiskov je v zbirkah NUK in FSNM sicer nekoliko manj, v raziskavo pa so bili zajeti, ker prav tako predstavljajo del tiskarske proizvodnje 16. stoletja. Po oblikovanju (se pregledane glasbene izdaje) od drugih knjižnih vsebin niso veliko razlikovale, če zanemarimo oblike izdaj za večglasno petje,<sup>1270</sup> ki so bile navadno na ležečem formatu, podobno kot. npr. topografije.<sup>1271</sup> Tiste za splošno uporabo so bile na manjših formatih, z nekaterimi večjimi uvodnimi inicialami ter naslovnimi okvirji ali samo okrasnimi vinjetami na začetkih in koncih del. Med besedilom in notnimi zapisi so se pojavljale tudi posamezne (večinoma okrasne) ilustracije.<sup>1272</sup>

V bogatejših izdajah glasbenih tiskov iz zbirk NUK in FSNM (npr. misalov) je bil tisk ponavadi rdeče-črn. Rdeče so tiskali notno črtovje, iniciale in naslove, črno pa predvsem note in besedila pesmi, okrasne okvirje, vinjete in ilustracije.<sup>1273</sup> Notni zapis je ponavadi pogojeval zasnovano zrcal, ki so bila velikokrat enostolpična, v predbaročnem obdobju pa tudi dvostolpična.

---

<sup>1268</sup> Glej NUK G 684.

<sup>1269</sup> Omenjen način prikaza pa je uporabil tudi že npr. Fra Mauro pri svoji upodobitvi *Mappamundi* ali *Stvarjenja sveta*, ki je nastajala med letoma 1459 in 1460 (Schulz, 1987, 115).

<sup>1270</sup> Za prijazno opombo o tiskih za večglasno petje se prijazno zahvaljujem vodji Glasbene zbirke NUK Alenki Bagarič.

<sup>1271</sup> Glej npr. NUK M II 11605; NUK M III 23790–4.

<sup>1272</sup> Glej npr. NUK M 13890.

<sup>1273</sup> Glej npr. NUK M V 23481; 7214, Č1-a-18.

Pri slednjih sta bila tekst in notni zapis navadno obrobljena s tanko črto, ki je razmejila tekstovno polje na dva pasova.<sup>1274</sup>

Največ glasbenih tiskov v 16. stoletju je nastalo v Benetkah, pri nekaterih specializiranih glasbenih založnikih. Večinoma so bile to večje založniške družine, npr. Sessa, Scotto in Varisco.<sup>1275</sup>

---

<sup>1274</sup> Glej npr. FSNM 7272, D1-a-70.

<sup>1275</sup> Glej tudi Bagarič, 2007.

## *Epilog*

Evropsko bralno kulturo in proizvodnjo knjig v 16. stoletju so v prvi vrsti usmerjale družbeno-ekonomske razmere v takratni družbi. Razvoj gospodarstva ter življenjski standard prebivalcev sta namreč narekovala razvoj kulture in z njo tudi tiskarstva in knjižne grafike po posameznih deželah Evrope. Tako je največji razvoj evropsko tiskarstvo doživelo v prvi polovici stoletja, kljub nestabilnim političnim razmeram (in Turškim vpadom). V drugi polovici stoletja pa je evropsko tiskarstvo začelo nazadovati. Ali bi vzroke za to morda prav tako lahko iskali v verskih in političnih razmerah ali je temu botrovalo nestrinjanje z renesančno idealistično teorijo, ki je skozi nemirno stoletje podlegla dvomu, ostaja odprto vprašanje. Podleganje skepsi do renesančnega idealizma (glede položaja in zmožnosti človeka) se je neposredno odražalo prek pojavov ideološke funkcije knjige in njenega cenzuriranja, kot sta bila *Index librorum prohibitorum*<sup>1276</sup> ali sežiganje knjig.<sup>1277</sup>

Tiskana knjiga je v 16. stoletju nedvomno postala (množično) blago na trgu; ob tem pa tudi umetniško delo in ideološki nosilec. Tako hitro, kot je postala relativno množično blago z diferenciranimi odjemalci in nameni, je pomenila tudi splošno družbeno nevarnost. Po svoji estetski plati pa je postala drugače zaokrožena v celostno umetnino, kot predknjižno branje, v lastni asketski formi.

Vsekakor je z nastopom baroka ter novih filozofskih in miselnih tokov knjižno oblikovanje v večini evropskih držav dobilo novo, renesančni skoraj nasprotno podobo. Ilustracije in okrasje so postali bolj dekorativno zasnovani, večinoma so jih umaknili iz teksta na začetne in končne strani, besedilo pa je svojo estetsko vrednost pridobilo z asketsko podobo in tipografijo v obliki *antique*, ki je čistost in elegantnost forme, nasproti gotskemu slikovito-igrivemu slogu, še poudarila.

Največji razcvet grafične (tudi knjižne) umetnosti konec 15. in začetek 16. stoletja je bil značilen za Italijo, predvsem za Benetke in Firence, ki so bile na čelu industrijskega razvoja Evrope. Kasneje, sredi 16. stoletja, ko se je s selitvijo italijanskega kulturno-umetnostnega težišča v Rim preselil tudi tiskarski center Italije, so nekdanji vodilna italijanska mesta na področju knjigotiska prevzela evropsko proizvodnjo cenejših tiskov za množično uporabo, s čimer so poskrbeli tudi za postopno standardizacijo tipografije in okrasja v evropski tiskani knjigi. Sočasno z Italijo je vedno pomembnejše postajalo ozemlje Nemčije, ki je je cvetelo do srede 16. stoletja. V tem času je nastala večina pomembnejših nemških ilustriranih tiskov 16. stoletja. Največja nemška tiskarska mesta v tem času so bila: Nürnberg, Frankfurt na Majni, Augsburg, Ingolstadt, Köln,

---

<sup>1276</sup> Glej NUK 13505.

<sup>1277</sup> Tudi v Ljubljani.

Leipzig in Mainz, v drugi polovici 16. stoletja pa še Tübingen in Wittenberg. Po ustanovitvi fontainebleaujske šole sta vodilna tiskarska centra Evrope postala Pariz in Lyon, ki sta poleg Rima pomembno vplivala na flamske tiske v drugi polovici 16. stoletja. Eden največjih evropskih tiskarskih centrov konec 16. stoletja je tako postal Antwerpen, ki je bil nekaj časa tudi resnični center evropskega gospodarstva (nato je vzpon doživel Amsterdam).

Odstotek evropske bralne publike je v 16. stoletju počasi naraščal. Vedno večje število bralcev je zahtevalo tudi vedno večjo proizvodnjo (kvalitetnih) knjig, kar je najmočnejše zaznamovalo italijansko tiskarsko proizvodnjo. Ker je veliko prebivalcev Italije, tudi iz nižjih razredov, od 14. stoletja znalo pisati in brati in ni potrebovalo ilustracij v didaktično oporo, se je v Italiji najhitreje razvil tip humanistične izdaje za znanstvene knjige brez ilustracij in dekoracije, ki je bil cenejši od bogato ilustriranega tiska; poleg tega pa je bilo po italijanskih mestih tudi vedno več tiskarjev, ki so bili med seboj konkurenčni in so estetski presežek v svojih delih poskušali doseči s popolnostjo in čistostjo izvedbe po merilih za takrat sodobno značilen neoplatonizem. Italijo bi zato lahko označili za evropsko zibko asketskega oblikovanja knjižnega tiska, po načelih minimalizma, ter začetnico znanstvenega publiciranja.

Nasprotno naj bi bila za nemške dežele značilna nekoliko nižja pismenost (za Tirolsko npr. le tri- do štiriodstotna), zato se tisk neilustriranih del v tem prostoru v 16. stoletju skorajda ni uveljavil.<sup>1278</sup> Med najpriljubljenejšimi izdajami so bile bogato okrašene in ilustrirane knjige z bolj malo teksta (ponavadi v nemščini), kot je *Nemški Cicero* ali *Nemški Petrarka*, ki niso bile namenjene revnejšim prebivalcem, ampak premožnejšim, ki so si ilustrirano knjigo sploh lahko privoščili. V podporo tej tezi govori tudi podatek, da je Luter že v tretjem desetletju 16. stoletja opustil težnje po učenju branja (med nemškimi kristjani) za razumevanje Biblije in je svojo pozornost raje namenil interpretacijam in pridiganju.<sup>1279</sup> Protestantika po vsebnosti ilustracij ni zaostajala za preostalimi knjižnimi vsebinami tiskov nemške provenience.

Po drugih predelih Evrope je šel razvoj tiska in bralne kulture po drugačnih poteh in je zavzel samosvoje izrazne oblike. V francoskih tiskih so knjižno oblikovanje zaznamovale okrasne knjižne prvine, ki jih je bilo dosti več kot ilustracij. Zakaj je bilo tako, lahko le ugibamo. Nedvomno je (manieristično) okrasje (tudi na drugih področjih ustvarjanja) na francoskih tleh pomenilo prestiž in lepoto, kar se je morda zrcalilo tudi v knjižnem oblikovanju.<sup>1280</sup>

V Španiji je tiskarko proizvodnjo zaznamovalo javno, glasno branje, največkrat krajših zgodb (ki jih zasledimo tudi v Italiji) in pikaresknih romanov, ki že po svoji funkciji niso

---

<sup>1278</sup> Z izjemo Basla, ki je bil zgodovinsko upravno in politično povezan s Svetim rimskim cesarstvom, slogovno pa se je največ vezal na italijanske vplive.

<sup>1279</sup> Chartier, 2003, 111–121.

<sup>1280</sup> Murray, 2003.



potrebovali dodatnega okrasja in ilustracij, zato bi morda lahko celo mislili, da so »krivi« za odsotnost ilustriranih in bogato okrašenih španskih tiskov.<sup>1281</sup>

Flamska dela s konca 16. stoletja pa so bila v nasprotju s španskimi in francoskimi tudi lepo ilustrirana, velikokrat z bakrorezi in jedkanicami (morda manj z lesorezi), kar je bila morda posledica množične uporabe teh tehnik za izdelovanje geografskih in drugih kartografskih prikazov na njihovem ozemlju.<sup>1282</sup>

Na splošno je evropski tisk v 16. stoletju precej počasi napredoval v knjižnem oblikovanju v primerjavi z obdobjem prvih petdesetih let po iznajdbi tiska s premičnimi črkami. Morda bi lahko za razgibano obdobje teh stotih let celo predvidevali neke vrste stagnacijo, saj so večino metod dela, ki so jih uporabljali v 16. stoletju, poznali že v drugi polovici 15. stoletja. Poleg tega je bila večina tiskanih del le povprečno izdelana, z izjemo nekaterih, izpostavljenih v pričujoči disertaciji.<sup>1283</sup>

\* \* \* \* \*

Za slovensko ozemlje, ki je v 16. stoletju večinoma spadalo pod nemške države, po grobih ocenah velja, da so na njem brali od trije do štirje odstotki ljudi,<sup>1284</sup> kar pomeni nekaj več kot 30.000 ljudi do srede 17. stoletja,<sup>1285</sup> čeprav bi bil lahko odstotek glede na obseg ohranjenega gradiva morda celo večji, tudi do deset odstotkov? Okvirni podatek o številu ohranjenih tiskov 16. stoletja je nekje do 7000 naslovov del, po vseh slovenskih ustanovah in knjižnicah, ki takšno gradivo danes hranijo.<sup>1286</sup> Če upoštevamo dva v virih zabeležena velika požiga knjig, v katerih je zgorelo vsaj za sedem vozov knjižnih del, ter številne druge izgube ob požigih, razpustitvah samostanov in podobnih nevšečnostih,<sup>1287</sup> ki so močno prizadele tudi knjižnične zbirke, morda ne bi bilo pretirano, če bi podali oceno, da je bilo tiskanih knjig na našem ozemlju v 16. stoletju vsaj še enkrat toliko, kot se jih je do danes ohranilo. Od tega jih je bilo ilustriranih in dekoriranih le kakih dvajset odstotkov. Drugo so bile cenejše neilustrirane izdaje ali prefinjeno oblikovani asketski tiski znanstvenih, teoloških, filozofskih, pravnih, kontemplativnih ter drugih vsebin, ki pa so zahtevale tudi primerno izobraženega bralca.<sup>1288</sup>

---

<sup>1281</sup> Sklepanje je vsekakor vprašljivo zaradi premajhne raziskanosti tržnih povezav, ki jih je imelo slovensko ozemlje s Španijo v 16. stoletju. Z morebitno odsotnostjo trgovskih in drugih družbenih stikov je bila lahko povezana tudi odsotnost pomembnejših tiskanih izdaj. Vsekakor pa raznovrstna strokovna in znanstvena literatura, ki je bila upoštevana v opravljenih raziskavah, španskih tiskov ne uvršča med likovno zahtevnejše (npr. Hind, 1963; Landau, Parshall, 1994; Febvre, Martin, 1995, 2000; Escobar Sobrino, 1994; Dondi, 2010; itd.).

<sup>1282</sup> Vpliv grafične tehnike je morda šel tudi v obratni smeri, saj sta beneške kartografske prikaze s konca stoletja tudi zaznamovali obe grafični tehniki globokega tiska, v knjižnem oblikovanju pa sta bili prej značilni za Rim kot Benetke.

<sup>1283</sup> Okvirni izračuni glede na zastopanost tem, okrasje in ilustracije kažejo na več kot petdeset odstotkov povprečno izdelanih knjig od leta 1501 do 1600.

<sup>1284</sup> Ocene so nastale na podlagi primerljivih vzporednic z nemško kulturo (Dular, 2002, 67; Golob, 2011, 176).

<sup>1285</sup> Če upoštevamo, da je imelo slovensko ozemlje v tem času do največ 800.000 ljudi (Gestrin, 1991, 13).

<sup>1286</sup> Golob, 2011, 177.

<sup>1287</sup> Golob, 2010, 16; 2011, 173.

<sup>1288</sup> Po grobi oceni naj bi bilo asketsko oblikovanih tiskov v naših fondih nekje ok. trideset odstotkov.

Primerjava med podatki o oblikovanosti gradiva z zastopanimi knjižnimi vsebinami ter številom bralne publike potrjuje tudi domnevo, da so bile knjige, oblikovane za širšo bralno populacijo, rezultat množične proizvodnje. Slednje pa kaže tudi na socialno strukturo bralne publike na Slovenskem v obravnavanem času, ki je poleg višjih slojev (npr. plemstva in višje duhovščine) zajemala tudi srednje sloje (meščane, trgovce, rokodelce) in morebiti tudi nekatere izmed vrst revnejše populacije.<sup>1289</sup>

Bralno publiko, ki je živela na slovenskem ozemlju v obravnavanem času, bi morda lahko na splošno ocenili kot populacijo zahtevnih bralcev, ki so posegali predvsem po neilustriranih izdajah. Brali so v različnih evropskih jezikih, čeprav so še vedno prevladovala latinščina, nemščina in italijanščina.

\* \* \* \* \*

Na osnovi filozofskih izhodišč renesančne estetike je bilo mogoče v knjižnem oblikovanju zaznati dve stilistični smeri, značilni tudi za druge zvrsti »umetnosti« v tem času. Po Aristotelovi estetski teoriji (posnemanja in učenja iz narave) je nastalo morda nekoliko več tiskanih knjižnih del na področju nemških dežel, ki so se večinoma naslanjala na osnovo rokopisnih predlog. Vpliv rokopisne tradicije na zasnovano tiskanih knjig je bil opazen tudi pri cerkvenoslovanskih tiskih 16. stoletja, pri katerih so se ilustrativne in okrasne forme iz rokopisne tradicije v nespremenjeni obliki prenesle v novo tehniko ustvarjanja.

(Neo)platonizem pa je (s svojim »zavračanjem« umetnosti, stremljenjem k Bogu Stvarniku in oblikovnim počelom ter iskanju popolne lepote, izražene prek *gracioznosti*) na začetku 16. stoletja prevladoval predvsem v tiskih italijanske provenience ter se z italijanskim vplivom najhitreje prenesel tudi v Basel. Zaznamoval je novo pot knjižnega oblikovanja, ki se je po Evropi v veliki meri uveljavilo v predbaročnem obdobju oz. konec 16. stoletja. Nastali asketski slog knjižnega oblikovanja je imel namen bralca predvsem pritegniti v kontemplativno zrenje ob branju,<sup>1290</sup> ki naj ne bi bilo moteno z zunanjimi olepšavami z naslova veččin.<sup>1291</sup> Minimalistično oblikovani knjižni tiski so zato veljali za izvor luči, ki je nastal po božji milosti. S svojo gracioznostjo naj bi bralca ganili, »premaknili«.<sup>1292</sup> S tem pa je knjiga tudi zares postala celostno umetniško delo.<sup>1293</sup>

\* \* \* \* \*

Knjižna grafika je bila v 16. stoletju pogojena z zakonitostmi knjižnega trga, željami bralcev ter družbeno vlogo knjige kot umetnine, statusnega simbola ali uporabnega predmeta. Na

---

<sup>1289</sup> Golob, 2011.

<sup>1290</sup> Uršič, 2004, 51.

<sup>1291</sup> Golob, 2008, 174; Germ, 2011.

<sup>1292</sup> Hribar Sorčan, Kreft, 2005; Kreft, 1994.

<sup>1293</sup> Kreft, 1994, 18–27.

začetku stoletja je bil za italijanske tiske značilen renesančni slog knjižnega oblikovanja, ki je v ilustrirane in okrašene tiske uvajal motiviko, vsebine ter ikonografijo iz drugih sočasnih likovnih del. Renesančni slog knjižnega oblikovanja se je v nemških deželah mešal z načeli gotike, zato so nastale kompozicije knjižnih zrcal z gotskimi tipografijami ter bogatim okrasjem z antičnimi in mitološkimi vsebinami. Podobno je bilo tudi v baselskih ilustriranih tiskih, medtem ko je francosko knjižno oblikovanje bolj slonelo na manierističnih zgledih ter temu prilagodilo tudi tipografije. Francoski odmev knjižnega oblikovanja pa je bilo čutiti tudi v flamskih tiskih.

Obe grafični tehniki sta se pri tisku knjig uporabljali skozi vse stoletje v najrazličnejših velikostih, oblikah in izvedbah. V prvi polovici stoletja je bilo morda več lesorezov; v drugi pa morda več bakrorezov. Ročno koloriranje se je v knjigah, hranjenih v pregledanih zbirkah, pojavljalo bolj poredkoma. Če se je pojavilo, je bilo navadno prisotno le na začetnih listih v knjigi. Izjemi sta le dve knjigi iz FSNM, ki imata ročno kolorirane ilustracije skozi celoten tekst.<sup>1294</sup>

Večina ilustracij in okrasja je v 16. stoletju nastala v linearnem slogu upodabljanja, ki je bil tudi na splošno značilen za umetnost v 16. stoletju, uveljavljati pa se je začel po letu 1450 oz. od začetka razvoja knjižnega tiska in grafike.<sup>1295</sup> Šele proti koncu stoletja in z začetkom predbaročnega sloga je linija postala le podpora izraznemu polju in se s tem do določene mere izgubila v vtisu celote.<sup>1296</sup>

V grobem se je knjižna grafika v 16. stoletju delila na: iniciale, okrasne trakove in bordure, vinjete in druge ornamentalne zaključke, naslovne obrobe in druge okvirje ter naslovne in didaktične ali okrasne ilustracije v tekstu. Vsebine okrasnih prvin so večinoma zaznamovale renesančne tematike. Natančneje, pri inicialah je bilo mogoče identificirati naslednje večje skupine:

- iniciale s stiliziranimi vzorci (pogoste pri pečatnih inicialah, kot manjše napovedne črke, v nekaterih primerih tudi kot večji uvodni poudarki; različnih provenienc, bolj pogoste v italijanskih tiskih);
- listne, cvetlične in vitične iniciale (vseh oblik in velikosti, različnih provenienc, bolj pogoste v italijanskih tiskih);
- rastlinske iniciale z grotesknimi prvinami (vseh velikosti, različnih provenienc, bolj pogoste v italijanskih in protestantskih tiskih);
- koreninaste iniciale (vseh oblik in velikosti, različnih provenienc, bolj pogoste v francoskih in nemških tiskih);
- naseljene iniciale:

---

<sup>1294</sup> To sta Bockova knjiga zelišč (glej 7223, J-a-23) in zbirka biografij svetnikov (glej FSNM 7221, E-c-21).

<sup>1295</sup> Wölfflin, 2009, 5–48.

<sup>1296</sup> Wölfflin, 2009, 5–48.

- naseljene iniciiale s podobami (vseh oblik in velikosti, različnih provenienc, bolj pogoste v francoskih in baselskih tiskih);
- naseljene iniciiale s sakralnimi motivi (vseh oblik in velikosti, različnih provenienc, bolj pogoste v nemških in baselskih tiskih);
- naseljene iniciiale z mitološkimi in antičnimi motivi (vseh oblik in velikosti, različnih provenienc, bolj pogoste v nemških in baselskih tiskih) in
- žanrske iniciiale (vseh oblik in velikosti, različnih provenienc, bolj pogoste v nemških in baselskih tiskih);
- iniciiale z živalskimi motivi in zoomorfne iniciiale (vseh oblik in velikosti, različnih provenienc);
- kadelne iniciiale (vseh oblik in velikosti, različnih provenienc, bolj pogoste v nemških tiskih) ter
- cirilske iniciiale (vseh oblik in velikosti, različnih provenienc).

Dalje so tiske 16. stoletja krasili okrasne letve, trakovi, ornamenta in zastavice:

- okrasno polje s stiliziranimi ornamenta (različnih provenienc; v prvi polovici 16. stoletja večinoma le pri italijanskih tiskih);
- rastlinski trakovi (različnih provenienc);
- trakovi s svetopisemskimi motivi (različnih provenienc);
- trakovi z mitološkimi, antičnimi in fantazijskimi motivi (različnih provenienc);
- trakovi z žanrskimi motivi (različnih provenienc);
- zastavice cirilskih tiskov (različnih provenienc; pogostejše pri beneških tiskih, najverjetneje zaradi večjega števila cerkvenoslovanskih tiskov, ki so nastali v Benetkah).

Vinjete in ornamentalni zaključki so bili, če so se pojavili, ponavadi oblikovani v slogu okrasnih okvirjev in trakov ter inicial. Med okrasnimi in ilustrativnimi okvirji pa so bile v grobem opažene naslednje oblike:

- sestavljeni okvirji z enotno dekoracijo, večinoma sestavljeno iz manjših koščkov v »čipkasto« celoto (različnih provenienc);
- okvirji z ikonografsko nehomogenimi motivi, ponavadi sestavljeni iz okrasnih letvic z različno motiviko (različnih provenienc; najmanj jih je morda bilo v Italiji);
- rastlinsko-pripovedne obrobe, sestavljene homogeno (na začetku stoletja značilnejše za italijanske tiske, kasneje za nemška in francoska dela);

- obrobe z antičnimi in mitološkimi motivi (pogostejše v nemškem prostoru in Baslu);
- obrobe s svetopisemskimi motivi (pogostejše v nemškem prostoru);
- obrobe z žanrskimi motivi (morda bolj značilne za nemški prostor) in
- arhitekturne obrobe (različnih provenienc).

Dalje so bile pojasnjevalne naslovnice in svetopisemske ilustracije večkrat prisotne v nemškem prostoru; ilustracije literarnih del pa so pogosto krasile italijanske tiske. Številna ilustrirana zgodovinska, geografska, medicinska in heraldična dela so prav tako izšla na nemškem ozemlju, medtem ko so bili izidi emblemat, umetnostnih del ter knjig z biografijami prisotni po vseh ozemljih. Podobno kot v rokopisni tradiciji je bil estetski videz tiskanih strani definiran s proporci strani in pravili zlatega reza v razmerju »med višino in širino, med popisanim in prostim, praznim delom ali margino«. <sup>1297</sup> Vsebina in funkcija besedil pa sta določali strukturo zrcal.

\* \* \* \* \*

Gradivo, hranjeno v obeh pregledanih zbirkah, izvira iz različnih evropskih tiskarskih centrov: iz Italije, Švice, Nemčije, Belgije, Nizozemske, Francije, Avstrije, Velike Britanije, Češke, Španije, Srbije, Litve, Črne gore ter še nekaterih drugih predelov Evrope. Med italijanskimi umetniki je bilo v pregledanem gradivu mogoče nedvomno identificirati dva umetnika, ki sta pripravljala predloge za ilustracije in dekoracije tiskov 16. stoletja. To sta bila Giorgio Liberale (1527– pred 1580) in Bernardino Passeri (ca. 1540–1596). Nekateri indici govorijo tudi o tem, da so ilustracije za eno od del v zbirki morda nastale v Tizianovi delavnici ali pri enem od njegovih učencev.

Za nemško ozemlje je bilo mogoče identificirati precej več umetniških rok, ki so pripravljale knjižne ilustracije in dekoracijo. Med imeni, ki jih je bilo mogoče povezati z gradivom iz zbirk NUK in FSNM, so tudi: Albrecht Dürer (1471–1528), Lucas Cranach st. (1472–1553) in Lucas Cranach ml. (1515–1586), Hans Burgkmair st. (1473–1531) in Hans Burgkmair ml. (c. 1500–1562), Hans Baldung Grien (1484 ali 1485–1545), Jörg Breu st. (1475 ali 1480–1537), Hans Schüpflein st. (ca. 1482–1539 ali 1540), Georg Lemberger (1495 do 1500–1540), Hans Brosamer (pred 1500–po 1554), Hans Weiditz ml. (ca. 1490–1536) in Mojster Petrarke (prva polovica 16. stol.), Heinrich Vogtherr st. (1490–1556) in Heinrich Vogtherr ml. (1513–1568), Peter Flötner (1485 do 1496–1546), Niklas Stoer (1503–1562), Hans Sebald Beham (1500–1550), Virgil Solis

---

<sup>1297</sup> Golob, 2008, 33.

(1514–1562), David Kandel (1524–1596), Jost Amman (ca. 1539–1591) ter še mnogi drugi, na upodobitvah signirani le z monogrami oz. anonimni.

V Švici je bilo (nedvomno identificiranih) delujočih umetnikov sicer bistveno manj, vendar je njihova obsežna proizvodnja (predvsem okrasnih prvin) dosegala ali morda celo preseгла obseg nemške dekoracije in ilustracije. Med umetniki so največ ustvarili: Urs Graf (1485–po 1529), Hans Holbein ml. (c. 1497/ 98–1543), Ambrosius Holbein (1494–po 1519), Hans Rudolf Manuel, poim. Deutsch (1525–1571) ter Tobias Stimmer (1539–1584).

Francoskih ilustracij, razen pojasnjevalnih npr. v botaničnih delih, v zbirki skorajda ni bilo. V zbirki so med deli morda izstopale upodobitve v predbaročnem slogu umetnika Thomasa de Leua (ca. 1555–ca. 1612) ter podobe rastlin Clémenta Boussya (deloval vsaj od 1547–1558).

Nizozemskih je bilo identificiranih nekoliko več, saj so bili nekateri podpisani celo s celim imenom. Med imeni je bilo mogoče zaslediti Martena de Vosa st. (1532–1603), Hieronymusa in Antoniusa II. Wierix (1553–1619; 1555 ali 1559–1604) in Joosa van Wingheja (ca. 1544–1603).

\* \* \* \* \*

Za konec bi rada le še poudarila, da pregledano, zbrano, izbrano in opisano gradivo pušča za seboj še številna odprta vprašanja. Ob vrsti umetnikov, za katere vemo, da so sodelovali v evropski knjižni proizvodnji, so nekatera dela ostala anonimna. Mnoga, tako identificirana in datirana, kot tudi anonimna, bi si nedvomno zaslužila podrobnejšo analizo v ločeni študiji. Prav tako je ostal neraziskan vpliv umetnikov na oblikovanje in razvoj knjižnih tipografij. Tudi pregled slogovnih značilnosti z vidika povezav in medsebojnega vplivanja med tiskanim knjižnim okrasjem in okrasnimi elementi knjižnih vezav bi lahko bil koristen.

Ohranjene knjige iz obeh pregledanih knjižničnih zbirk predstavljata le drobec v mozaiku knjižne kulture 16. stoletja. Morda bi popolnoma nov pogled na knjižno grafiko in oblikovanje ter drugačne rezultate dobili s podobno raziskavo v kateri izmed drugih slovenskih ali tujih knjižnic, ki hranijo gradivo iz 16. stoletja. Zanimiva pa bi bila tudi primerjava obravnavanega obdobja s stoletjem, ki je sledilo.

## **Literatura:**

16. stoletje, burno obdobje slovenske prebuje. Berčič, B. (ur.). Ljubljana : Narodna in univerzitetna knjižnica, 1984.
- ALPERS, S. The Mapping Impulse in Dutch Art. V: *Art and cartography: six historical essays*, Woodward, D. (ur.). Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987, str. 51–96.
- AMELUNG, P. *Der Frühdruck im deutschen Südwesten: 1473–1500: eine Ausstellung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*. Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek, 1979.
- ANDERSSON, C., s. v. Baldung, Hans (Grien). V: *The dictionary of art*, zv. 3. London: Grove, 1996, str. 102–104.
- ARBER, A. STEARN, W. T. *Herbals: their origin and evolution: a chapter in the history of botany, 1417–1670*. Cambridge: University Press, 1986.
- ARISTOTELES. *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- ARMSTRONG, L. *Renaissance miniature painters and classical imagery: the Master of the Putti and his Venetian workshop*. London: Harvey Miller, 1981.
- ARMSTRONG, L. Information from Illumination: Three Case Studies of Incunabula in the 1470s. V: *Early printed books as material objects: proceedings of the conference, organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section, Munich, 19–21 August 2009*. Berlin; New York: De Gruyter Saur, 2010, str. 51–64.
- ARMSTRONG, L. Venetian and Florentine renaissance woodcuts for Bibles, liturgical books, and devotional books. V: *A heavenly craft: the woodcut in early printed books*. New York: George Braziller; Washington: Library of Congress, 2004.
- ASTON, M. *The Panorama of the Renaissance*. London : Thames & Hudson, 1996.
- BADURINA, A., s. v. Bestijarij. V: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006.
- BAGARIČ, A. (ur.) *Il primo libro di napolitane che si cantano et sonano in leuto (1570) [Glasbeni tisk]; Il secondo libro delle napolitane a tre voci*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti: Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 2007.
- BAHOR, S. *Skriti knjižni zakladi: pisna dediščina samostanskih in cerkvenih knjižnic v Sloveniji*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica; Tuma, 2009.
- BAHTIN, M. M. *Estetika in humanistične vede*. Ljubljana: SH – Zavod za založniško dejavnost, 1999.
- BARTRUM, G. *German Renaissance prints*. London: British Museum press, cop. 1995.

- BAUTZ, W. *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Bd. I. Herzberg : Traugott Bautz, 1990.
- BEIER, C. Producing, Buying and Decorating Books in the Age of Gutenberg. The Role of Monasteries in Central Europe. V: *Early printed books as material objects: proceedings of the conference, organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section, Munich, 19–21 August 2009*. Berlin; New York: De Gruyter Saur, 2010, str. 65–82.
- BELKIN, K. L., s. v. Heinrich Vogtherr (i). V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, zv. 32, str. 680–681.
- BERČIČ, B. *Tiskarstvo na Slovenskem: zgodovinski oris*. Ljubljana: Odbor za proslavo 100–letnice grafične organizacije na Slovenskem, 1968.
- BERČIČ, B. *O knjigah in knjižničarstvu: razvojne študije in analize*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za bibliotekarstvo, 2000.
- BERNSTEIN, J. A. 2001. *Print Culture and Music in Sixteenth–Century Venice*. Oxford: Oxford University Press.
- Biblije na Slovenskem: Narodna galerija, Ljubljana, 19. september 1996–5. januar 1997*. Narodna in univerzitetna knjižnica: Ljubljana, 1996.
- BLAND, D. F. *A history of book illustration: the illuminated manuscript and the printed book*. London: Faber and Faber Limited, 1958.
- BOER, C. (prev.) *Marsilio Ficino's Book of Life*. Woodstock, Conn.: Spring Publications, cop. 1996.
- BOWEN, K. L. Illustrating Books with Engravings: Plantin's Working Practices Revealed. V: *Print Quarterly*, vol. XX, 2003, št. 1, str. 2–34.
- BRAUDEL, F. *Čas sveta: materialna civilizacija, ekonomija in kapitalizem, XV.–XVIII. stoletje*, zv. I. in II. Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1991.
- BRAUDEL, F. *Igre menjave: materialna civilizacija, ekonomija in kapitalizem, XV.–XVIII. stoletje*, zv. I. in II. Ljubljana; ŠKUC; Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1987.
- BREDIN, H., SANTORO, L. *Philosophies of art and beauty: introducing aesthetics*. Edinburgh: University Press, 2000.
- BREGAČ, Š. *Literarna preteklost Novega mesta v obdobju starejše književnosti: doktorska disertacija*. Ljubljana, 2006.
- BREZNIK, M. *Kultura danajskih darov: od mecenstva do avtorstva*. Ljubljana: Sophia, 2009.
- BUDIŠA, D. *Počeci tiskarstva u evropskih naroda*. Zagreb : Kršćanska sadašnjost , 1984.
- BURCKHARDT, J. *Renesančna kultura v Italiji*. Ljubljana : DZS, 1956.
- BURCKHARDT, J. *Kultura renesanse u Italiji*. Zagreb: Prosvjeta, 1997.
- BUTINA, M. *Slikarsko mišljenje: od vizualnega k likovnemu*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.
- BUTTS, s. v. Schaufelein. V: *The dictionary of art*, zv. 28. London: Grove, 1996, str. 57.



- BYCHKOV, V. V. *Russkaja srednevekovaja estetika XI-XVII veka*. Moscow, 1995.
- CANKAR, I. *Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. Del 3, Razvoj stila v dobi renesanse: od leta 1400 do leta 1564*. Ljubljana: Slovenska Matica, 1936.
- CASINI, T. *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*. Firenze: Edifir («Collana di Museologia e Museografia»), 2004.
- A Catalogue of Works of Art and Books of Prints, part III: Wood-engraving*. London: Bernard-Quaritch, 1896.
- CERKOVNIK, G. *Produkcija in vpliv lesoreznih knjižnih ilustracij iz kroga Albrechta Dürerja. V: Historični seminar 9*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2011.
- CERKOVNIK, G. *Lesorezne ilustracije nemških tiskanih molitvenikov poznega 15. in zgodnjega 16. stoletja: pomen in vpliv v drugih likovnih medijih: doktorska disertacija: tekst*. Ljubljana, 2010.
- CERKOVNIK, G. *Hortuli animae iz let 1516 in 1548 v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani: predreformacijski molitvenik in njegova luteranska transformacija. V: Ars & humanitas: revija za umetnost in humanistiko*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2011.
- CHARTIER, R. *The Practical Impact of Writing. V: A History of Private Life: Passions of the Renaissance*. Cambridge, London: Harvard University, 2003. str. 111–159.
- CHARTIER, R. *Pisanje in brisanje : pisna kultura in literatura (od 11. do 18. stoletja)*. Ljubljana : SH, 2008.
- COLPITT, F., s. v. Minimalism. V: *Encyclopedia of aesthetics*, Kelly, M. (ur.). New York, Oxford: Oxford University Press, 1998, vol. 3., 238–243.
- CORNEJO, F. J. *Iconografía de las ilustraciones del Fasciculus temporum, de Werner Rolewinck. V: Gutenberg-Jahrbuch*, let. 86, 2011, str. 27 – 55.
- CRUZ, A. J. *Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel in Early Modern Spain*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1999.
- CUMMINGS, B. *The Book as Symbol. V: The Oxford companion to the book*, Suarez, M. F., in Woudhuysen, H. R. (ur.). New York: Oxford University Press, 2010, vol. 1, str. 63–65.
- ČEPIČ, Z. et al. *Zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979.
- DACKERMAN, S. *Painted prints : the revelation of color in Northern Renaissance and Baroque engravings, etchings, and woodcuts*. University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press, cop. 2002.
- De SIMONE, D. (ur.) *A heavenly craft: the woodcut in early printed books*. New York: George Braziller; Washington: Library of Congress, 2004.
- DAVIES, P., HEMSOLL, D., s. v. Alberti, Leon Battista. V: *The dictionary of art*, zv. 1. London: Grove, 1996, str. 555–569.
- Da VINCI, L. *Traktat o slikarstvu*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2005.

- DODGSON, CAMPBELL, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts in the British Museum*, vol. 2. London: British Museum Trustees, 1903.
- DONDI, C. The European Printing Revolution. V: *The Oxford companion to the book*, Suarez, M. F., in Woudhuysen, H. R. (ur.). New York: Oxford University Press, 2010, vol. 1, str. 53–62.
- DULAR, A. Knjižnica ljubljanskega škofa Karla Janeza Herbersteina. V: *Predmet kot reprezentanca: okus, ugled, moč = Objects as manifestations of taste, prestige and power*. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2009, str. 259–280.
- DULAR, A. *Živeti od knjig: zgodovina knjigotštva na Kranjskem do začetka 19. stoletja*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2002.
- DURSTMÜLLER, A. *500 Jahre Druck in Österreich*. Wien : Hauptverband der graphischen Unternehmungen, 1982.
- DŽUROVA, A. Oše vedijeržza ukrasata na Suprasjerlskija Sbornik. V: *Rediscovery: Bulgarian Codex Suprasliensis of 10th century*. Sofia: Institut za literatura, Bulgarska akademija na naukite; Iztok–Zapad, 2012.
- ECO, U. *Art and beauty in the Middle Ages*. New Haven ; London : Yale University Press, 2002.
- EISENSTEIN, E.L. *The printing revolution in early modern Europe*. Cambridge University Press, 1996.
- ESCOLAR SOBRINO, H. *The History of the book*. Madrid: Fundacion German Sanchez Ruiperez, 1994.
- FABER, A., s. v. Faber, Johann. V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 720.
- FALK, T., s. v. Burgkmair. V: *The Dictionary of Art*. London: Grove, 1996, zv. 5, str. 197.
- FALK, T., s. v. Hans Burgkmair I. V: *The Dictionary of Art*. London: Grove, 1996, zv. 5, str. 198–201.
- FEBVRE, L., MARTIN, H. J. *La nascita del libro*. Bari: Laterza, 1995.
- FEBVRE, L., MARTIN, H. J. *The coming of the book: the impact of printing 1450–1800*. London; New York: Verso, 2000.
- FICINO. M. CAPUDER, S. (prev.). Platonska teologija; Kako si pridobimo življenje z neba : (izbrana poglavja). V: *Renesančne mitologije*. Ljubljana : Nova revija, 2002.
- FIORANI, F. *The marvel of maps: art, cartography and politics in Renaissance Italy*. New Haven; London: Yale University Press, 2005.
- FIRST, B. *Carlo Maratta in barok na Slovenskem: pomen z Maratto povezane grafike za baročno religiozno slikarstvo na Slovenskem*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU: Narodni muzej Slovenije, 2000.
- FIRST, B. Stare ilustrirane knjige in grafika: mednarodna razstava antikvarnega gradiva v Zürichu (oktober 1989). V: *Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino*, letn. 38, št. 3 (1990), str. 166–169.

- FIRST, B., MAVRIČ ČEH, D. *Lirično – bizarno – dvoumno: evropska manieristična grafika = European mannerist prints in the National Museum of Slovenia: vodnik po razstavi, od 29. 11. 2011 do 12. 2. 2012*. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2011.
- S.v. Flötner, Peter. V: *The dictionary of art*, zv. 11. London: Grove, 1996, str. 223.
- FOISTER, S., s. v. Hans Holbein (ii). V: *The dictionary of art*. London: Grove, 1996, zv. 24, str. 666–673.
- FOISTER, S., s. v. Ambrosius Holbein. V: *The dictionary of art*. London: Grove, 1996, zv. 24, str. 665–666.
- FUČIĆ, B., s. v. Kolo sreče. V: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006.
- FUČIĆ, B., s. v. Jeseovo stablo. V: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006.
- GALLAROTTI, A. 1989. Marche tipografiche ed editoriali del XVI secolo nella Biblioteca del Museo Provinciale. V: *Annali di stori Isontina*. Gorizia: Società economia beni culturali Provincia di Gorizia, letn. 2, str. 143–160.
- GAMILLSCHEG, E., MERSICH, B. *Matthias Corvinus und die Bildung der Renaissance: Handschriften aus der Bibliothek und dem Umkreis des Matthias Corvinus aus dem Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek, Katalog einer Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, 27. Mai–26. Oktober 1994*. Dunaj: Österreichische Nationalbibliothek, 1994.
- GARIN, E. *Kultura renesanse: istorijski profil*. Beograd: Nolit, 1982.
- GERM, T. *Filozofska misel Nikolaja Kuzanskega in renesančna umetnost v Italiji*, Ljubljana, 1997.
- GERM, T. De hominis dignitate: Nikolaj Kuzanski in humanistično videnje človeka. V: *Tretji dan: krščanska revija za dubovnost in kulturo*, let. 29, št. 9 (okt. 2000), str. 56–65.
- GERM, T. *Ikonološke študije* [Elektronski vir]. Ljubljana, kud Logos, 2002. (Elektronska knjižna zbirka kud Logos; 1)
- GERM, T. »Missale Zagrabiense« iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. V: *Zbornik za umetnostno zgodovino = Archives d'histoire de l'art = Art history journal. Nova vrsta*, let. 38 (2002), str. 107–124.
- GERM, T. *Simbolika živali*. Ljubljana: Modrijan, 2006.
- GERM, T. Slika kot nadomestek za pisano besedo? Pojmovanje likovne umetnosti v delih zgodnjekršćanskih piscev. V: *Ars & humanitas: revija za umetnost in humanistiko*, let. 5, št. 1 (2011), str. 9–24.

- GERM, T. Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma: zgodovinski kontekst nastanka in njeni idejni vzori. V: *Arhivi: glasilo Arhivskega društva in arhivov Slovenije*, let. 34, št. 1 (2011), str. 33–40. Ljubljana (Zvezdarska 1): Arhivsko društvo Slovenije, 2011.
- GERM, T. Slika kot nadomestek za pisano besedo? Pojmovanje likovne umetnosti v delih zgodnjekršćanskih piscev. V: *Ars & humanitas: revija za umetnost in humanistiko*, let. 5, št. 1 (2011), str. 9–24.
- GESTRIN, F. *Slovenske dežele in zgodnji kapitalizem*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- GINZBURG, C. *Sir in črvi: svet nekega mlinarja iz 16. stoletja*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010.
- GLAVAN, M. *Trubarjev album: romanje s Trubarjem*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008.
- GMELIN, H. G., Pencz [Bentz; Pentz], Georg. V: *The dictionary of art*. London: Grove, 1996, zv. 24, str. 355–356.
- GODDARD, S. H., s. v. Little Masters. V: *The dictionary of art*, zv. 11. London: Grove, 1996, str. 501.
- GODE, s. v. Jörg Breu (i). V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 758–760.
- GOLDMAN, P., s. v. The History of Illustration and its Technologies. V: *The Oxford companion to the book*, Suarez, M. F., in Woudhuysen, H. R. (ur.). New York: Oxford University Press, 2010, vol. 1, str. 137–145.
- GOLOB, F. Mojster krtinskih fresk. V: *Loški razgledi*. Škofja Loka: Muzejsko društvo, 1979, let. 26, str. 67–76.
- GOLOB, N. Marija Gradec: vsebina grisaillev v prezbiteriju. V: *Celjski zbornik 1977–1981*. Celje: Kulturna skupnost občine [etc.], [17], (1981), str. 329–343.
- GOLOB, N. *Srednjeveški kodeksi iz Stične: XII. Stoletje*. Slovenska knjiga: Ljubljana, 1994.
- GOLOB, N. Johannes von Werd de Augusta – potujoči iluminator? V: *Gotika v Sloveniji*. Ljubljana: Narodna galerija, 1995, str. 387–396.
- GOLOB, N. Podobe v Bibliji in iz nje = Images in and from the bible. V: *Biblije na Slovenskem: Narodna galerija, Ljubljana, 19. september 1996–5. januar 1997*, str. 32–48.
- GOLOB, N. Art in Slovenia 1150–1250 and the role of the monastic orders. V: *Hortus artium medievalium*, vol. 7 (2001), str. 59–76.
- GOLOB, N. Kadelne iniciale v dveh volumnih frančiškanskega graduala. V: *Zbornik za umetnostno zgodovino*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2002, let. 38, str. 153–183.
- GOLOB, N. *Srednjeveški rokopisi iz Žiške kartuzije: (1160–1560): 16. november 2006–21. januar 2007*, Narodna galerija. Ljubljana: Narodna galerija, 2006.
- GOLOB, N. *Literatura v srednjem veku na Slovenskem in njeno občinstvo: doktorska disertacija*. Ljubljana, 2008.

- GOLOB, N. *Manuscripta: knjižno slikarstvo v srednjeveških rokopisih iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani: [katalog]: Narodna galerija, 7. september–7. november 2010*. Ljubljana: Narodna galerija; Filozofska fakulteta, 2010.
- GOLOB, N. Hic sunt leones – some marginalia regarding manuscripts and printed books in Slovenia up to the mid–16th century = Hic sunt leones – nekaj misli ob tiskanih knjigah 16. stoletja v Sloveniji. V: *Tu felix Europa: der Humanismus bei den Slowenen und seine Ausstrahlung in den mitteleuropäischen Raum: = humanizem pri Slovencih in njegovo izžarevanje v srednjeevropski prostor*. Na Dunaju = in Wien: Slovenski znanstveni inštitut = Slowenisches Wissenschaftsinstitut; Ljubljana: Sekcija za interdisciplinarno raziskovanje, ZRC SAZU, 2011, str. 156–186.
- GOSTIŠA, L. *Lesorez na Slovenskem : 1540-1970*. Slovenj Gradec : Umetnostni paviljon, 1970.
- GREEN, H. *Andreae Alciati Emblematum flumen abundans; or, Alciat's Emblems in their full stream*. Manchester, London: Holbein Society, 1871, str. 2–11.
- GRIMM, H. *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts: Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente: mit hundertvierundvierzig Signetbildern*. Wiesbaden: Guido Pressler, 1965.
- GRIVEL, M., s. v. Leu, Thomas de. V: *The dictionary of art*, zv. 19. London: Grove, 1996, str. 257.
- GRGIĆ, M., s. v. Kolo. V: *Leksikon ikonografije, liturgike i simboličke zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006.
- GSPAN, A., BADALIĆ, J. *Inkunabule v Sloveniji = Incunabula quae in Slovenia asservantur*. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1957.
- GUILLEN, C. The Discovery of the Picaresque. V: *Upstarts, Wanderers or Swindlers: Anatomy of the Picaro, a Critical Anthology*. Amsterdam: Rodopi, 1986.
- GUILLEN, C. Toward a Definition of The Picaresque, 1961. V: *Upstarts, Wanderers or Swindlers: Anatomy of the Picaro, a Critical Anthology*. Amsterdam: Rodopi, 1986.
- HAMEL, C. de. Exhibition of the year: »Illuminating the Renaissance the triumph of Flemish manuscript painting in Europe« at the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, and Royal Academy, London. V: *Apollo*, vol. 159, 2004, št. 514, str. 47–48.
- HAMEL, C. de. *A history of illuminated manuscripts*. London: Phaidon, 1997.
- HAMEL, C. de. *Scribes and illuminators*. London: British Museum Press, 1992.
- HARTHAN, J. *The history of the illustrated book*. London : Thames and Hudson, 1997.
- HARTMANN, D. A. The Apocalypse and Religious Propaganda: Illustrations by Albrecht Dürer and Lucas Cranach The Elder. V: *Marginalia, vol. 11*. University of Cambridge, 2010.
- HELFRICHT, J. Fünf Briefe Tycho Brahes an den Görlitzer Astronomen Bartholomäus Scultetus (1540–1614). V: *Beiträge zur Astronomiegeschichte*, Bd. 2. Hrsg. v. Wolfgang R. Dick u.

- Jürgen Hamel. (*Acta Historica Astronomiae*; 5). Thun, Frankfurt am Main: Deutsch, 1999, str. 11–33.
- HELLER, J. *Geschichte der holzschnidekunst von den Ältesten bis auf die neuesten zeiten*, Bamberg: Carl Friedr. Kunz, 1823.
- HELLINGA, L., GOLDFINCH, J. *Bibliography and the study of 15th-century civilisation: papers presented at a colloquium at the British Library, 26–28 September 1984*. London: British Library, 1987.
- HIND, A. M. *A history of engraving and etching: from the 15th century to the year 1914*. New York: Dover, 1963.
- HIND, A. M. *An Introduction to a History of Woodcut: with a detailed survey of work done in the fifteenth century*. New York: Dover Publications, 1963.
- HOBSBAWM, E. J. *Nacije in nacionalizem po letu 1780: program, mit in resničnost*. Ljubljana: Založba Cf., 2007.
- HOLLSTEIN, F. W. H. *German engravings, etchings, and woodcuts: ca. 1400–1700*, vol. 1–36. Amsterdam: M. Hertzberger, 1954–1994.
- HÖFLER, J. Grafika kot predloga ter motivična in slogovna spodbuda v gotskem stenskem slikarstvu na Slovenskem. V: *Gotika v Sloveniji*. Ljubljana: Narodna galerija, 1995, str. 331–346.
- HÖFLER, J., s. v. Brosamer, Hans. V: *The dictionary of art*, zv. 4. London: Grove, 1996, str. 863–864.
- HÖFLER, J. Biblia pauperum in slovenske srednjeveške freske. V: *Bogoslovni vestnik = Theological Quarterly: glasilo Teološke fakultete*, let. 57, št. 1/2 (1997), str. 203–210.
- HÖFLER, J. O grafičnih virih za freske v Hrastovljah. V: *Acta historiae artis Slovenica*, 3, 1998, str. 23–38.
- HÖFLER, J. *Der Meister E. S.: ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*. Regensburg: Schnell + Steiner, 2007.
- HORVAT, M. Italijanske vojne in prvi habsburško–beneški spopad: vojaška zgodovina Slovencev. V: *Revija obramba*, letn. 39, št. 7 (jul. 2007), str. 58–59.
- HOZO, Dž. *Umjetnost multioriginala: kultura grafičskog lista*. Mostar: Prva književna komuna, 1988.
- HRIBAR SORČAN, V., KREFT, L. *Vstop v estetiko*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, 2005.
- IKEDA, M. The First Experiments in Book Decoration at the Fust–Schöffner Press. V: *Early printed books as material objects: proceedings of the conference, organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section, Munich, 19–21 August 2009*. Berlin; New York: De Gruyter Saur, 2010, str. 39–50.
- The illustrated Bartsch: grafični katalogi*. New York: Abaris Books, 1987–2006.

- ILEŠIČ, F. (ur.). *Trubarjev zbornik*. Ljubljana: Slovenska matica, 1908, zv. X.
- ILICH, I. *Knjiga*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.
- JAKI MOZETIČ, B. *Vtis obilja: štukatura 17. stoletja v Sloveniji*. Ljubljana: Narodna galerija, 1995.
- JAKOBI-MIRWALD, C. *Buchmalerei: Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*. Berlin: Reimer, 1997.
- JANZIN, M., GÜNTNER J. *Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte* Hannover: Schlütersche, 1995.
- JARC FRIDL, I. *Platonova teorija resnice z vidika lepega in umetnosti: doktorska disertacija*. Ljubljana, 2006.
- JERELE, I. *Tiskarski in založniški znaki 16. stoletja: knjige iz 16. stoletja, hranjene v knjižnici Frančiškanskega samostana Novo mesto: diplomsko delo*. Ljubljana, 2004.
- JERELE, I., GOLOB, N. Signeti 16. stoletja: zgodovinski oris ob gradivu iz frančiškanskega samostana v Novem mestu. V: *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti = Library: journal for library and information science*. let. 50, št. 3 (okt. 2006), str. 7–22.
- JERELE, I. Motiv križa s krogom v signetih tiskarjev in založnikov: zgodovinski pregled in ikonografska interpretacija. V: *Borec: revija za zgodovino, literaturo in antropologijo*, let. 59, št. 644/647 (2007), str. 217–225.
- JERELE, I. Bralna kultura in tiskane knjige 16. stoletja: renesansa na Dolenjskem. V: *Flores in colores: barviti dokumenti kulturne dediščine 16. stoletja na Dolenjskem: = colourful documents of 16th century culture in Lower Carniola: knjige iz Frančiškanskega samostana Novo mesto: znanstvena monografija*. Ljubljana: Brat Frančišek, 2010, str. 19–41.
- JERELE, I., NOVALJA, A. The 118 Leaves of Cyrillic Mysteries: The Slovenian Part of Codex Suprasliensis. V: *Rediscovery: Bulgarian Codex Suprasliensis of 10th century*. Sofia: Institut za literatura, Bulgarska akademija na naukite; Iztok–Zapad, 2012.
- JOHANEK, P. *Die Stadt und ihr Rand*. Köln: Böhlau Verlag, 2008.
- JOHNSON, A. F. *German Renaissance Title Borders*, Oxford, Oxford Univ. Pr., 1929, št. 20.
- JUHANT J. *Zgodovina filozofije : stari in srednji vek*. Ljubljana : Družina, 2001.
- KASTELIC, J. *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma: 1688–1801. 2, Razprave*. Ljubljana: Fundacija Janeza Vajkarda Valvasorja, 2001.
- KAUFFMANN, G. Die Kunst des 16. Jahrhunderts. V: *Propyläen Kunstgeschichte*, zv. 8. Berlin: Propyläen Verlag, 1970.
- KIDRIČ, F., s. v. Budina Lenart. V: SBL, [Elektronska izdaja]. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Ljubljana, 1925–1991.
- Konserviranje knjig in papirja: zbornik razprav = Book and paper conservation: proceedings*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije, 1997.

- KOS, D. *Turnirska knjiga Gašperja Lambergerja*. Ljubljana: Viharnik, 1997.
- KOS, J. *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS, 1998.
- KOŠIR, M. *Nemška paleografija od 16. do 20. stoletja*. V: *Drevesa*, let. 8, št. 3 (2001), str. 54–61.
- KOVAČ, M. Odkrivanje korenin informacijske družbe: knjiga kot materialni objekt in komunikacijsko sredstvo. V: *Knjižnica*, let. 45, 2001, št. 3, str. 7–24.
- KOYRÉ A. ŠIRCA, A. (prev. in sprem b.) *Mistiki, spiritualisti, alkimisti XVI. stoletja v Nemčiji*, Ljubljana: KUD Logos, 2008.
- KREFT, L. Descartes in estetika. V: *Teorija in praksa: družboslovna revija*, let. 33, št. 6, 1996, str. 898–921.
- KREFT, L. *Estetika in poslanstvo*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1994.
- KREFT, L. Graciously gibanje. V: *Ars & humanitas: revija za umetnost in humanistiko*. 2012a [v tisku].
- KREFT, L. *Jean-Marie Guyau: hedonistična etika in estetika vsakdanjega življenja* (prev. v fr.), 2012b [v tisku].
- KRISTELLER, P. O. *Renaissance thought and the arts*. Princeton University Press, 1980.
- KRIŽNAR, A. Dve beneški inkunabuli s sočasno iluminacijo iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. V: *Acta historiae artis Slovenica*, št. 6 (2001), str. 33–42.
- LANDAU, D., PARSHALL, P. *The Renaissance print: 1470–1550*. New Haven; London: Yale university press, 1994.
- LAUBE, D. The stylistic development of German book illustration, 1460–1511 V: *A heavenly craft: the woodcut in early printed books*. New York: George Braziller; Washington: Library of Congress, 2004.
- LE GOFF, J. *Se je Evropa rodila v srednjem veku?* Ljubljana: Založba \*cf., 2006.
- LEVARIE, N. *The art & history of books*. New Castle; London : The British Library, 1995.
- LOWRY, M. *Svijet Aldusa Manutiusa: poduzetništvo i učenjaštvo u renesansnoj Veneciji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2004.
- LUKAN, W. *Jernej Kopitar (1780–1844) in evropska znanost v zrcalu njegove zasebne knjižnice: vodnik po razstavi: Mestna galerija, Ljubljana, 13. januar–31. marec 2000*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, 2000.
- LUTER, M. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Nova revija, 2001.
- MAZOWER, M. *Balkan: od konca Bizanca do danes*. Ljubljana: Krtina, 2008.
- MCKITTERICK, D. *Print, Manuscript and the Search for Order 1450–1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.



- MENAŠE, L. *Evropski umetnostno zgodovinski leksikon: bibliografski, biografski, ikonografski, kronološki, realni, terminološki in topografski priručnik likovne umetnosti Zaboda v 9000 geslib*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.
- MEETZ, K. S. Tempora Triumphat. V: *Ikonographische Studien zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozession im 16. und 17. Jahrhundert und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen*. Princeton: Bonn, 2003.
- METZGER, B. M. The Pershitta Syriac version. V: *The early versions of the New Testament: their origin, transmission and limitations*. New York: Oxford University Press, 2001.
- MEYER, F., TRUEBLOOD, E., HELLER, J. *The great herbal of Leonhart Fuchs: De historia stirpium commentarii insignes, 1542* (notable commentaries on the history of plants). Stanford University Press (Stanford, Calif.), 1999.
- MIKUŽ, J. Da Vincijev paradoks: spremna beseda. V: *Leonardo da Vinci, Traktat o slikarstvu*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2005.
- MOŠIN, V. Minijature u ćirilskim rukopisima. V: *Minijatura*. Beograd: »Jugoslavija«; Zagreb: Spektar; Mostar: Prva književna komuna, cop. 1983.
- MOŽINA, K. *Knjižna tipografija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za bibliotekarstvo: Naravoslovnotehniška fakulteta, Oddelek za tekstilstvo, 2003.
- MURRAY, L. *The high renaissance and mannerism*. London : Thames & Hudson, 2003.
- MUTHER, R. *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance: (1460–1530)*. München: G. Hirth, 1922.
- NEEDHAM, P. Copy-specifics in the Printing Shop. V: *Early printed books as material objects: proceedings of the conference, organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section, Munich, 19–21 August 2009*. Berlin; New York: De Gruyter Saur, 2010, str. 9–20.
- NUOVO, A. Private Libraries in Sixteenth-century Italy. V: *Early printed books as material objects: proceedings of the conference, organized by the IFLA Rare Books and Manuscripts Section, Munich, 19–21, August 2009*. Berlin; New York: De Gruyter Saur, 2010, str. 229–240.
- O'DELL-FRANKE, s. v. Jost Amman. V: *The Dictionary of Art*. London: Grove, 1996, 787–789.
- ORGEL, S. Records of Culture: afterword. V: *Books and Readers in early modern England*. Philadelphia, 2002, zv. VI.
- OSTEN, G. von der, VEY, H. *Painting and sculpture in Germany and the Netherlands: 1500 to 1600*. Harmondsworth: Penguin books, 1969.
- PANOFSKY, E. *Life and Art of Albrecht Dürer*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1971.
- PANOFSKY, E. *Renaissance and renaissances*, London: Paladin, 1970.

- PARO, F. *Nevidljiva tipografija*. Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti, 2012.
- PERIĆ JEZERNIK, A. *Minimalizem in minimalistična estetika v kratki prozi ter sodobna slovenska kratka proza: doktorska disertacija*. Ljubljana, 2009.
- PEVEC, F. Rokopisna knjiga pri frančiškanih v Novem mestu. V: *Acta historiae artis Slovenica*, 3, 1998, str. 145–155.
- PICO DELLA MIRANDOLA, G. *O človekovem dostojanstvu* (prev. B. Senegačnik). Ljubljana: Družina, 1997.
- PISCHEL, G. *Zgodovina umetnosti: slíkarstvo, kiparstvo, arhitektura, uporabna umetnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970.
- PIVEC–STELÈ, M. Srednjeveške knjižnice v Sloveniji. V: *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti = Library: journal for library and information science*. Let. 15, št. 3/4 (1971), str. 87–97.
- PLATON. *Država*. Ljubljana: Mihelač, 1995.
- PLATON. KOCJANČIČ, G. (prev.). *Zbrana dela*. Celje : Mohorjeva družba, 2004.
- POKORN, D. *Pikareskni elementi v Montereyski trilogiji Johna Steinbecka: diplomsko delo*. Ljubljana, 2008.
- POKORN, D. *Revščina v zgodnjemnovoveški Španiji: odnos do revežev in določeni vidiki vsakdanjega življenja, kot se kažejo v nekaterih literarnih delih tistega časa: diplomsko delo*. Ljubljana, 2009.
- Primus Truber 1508–1586: der slowenische Reformator und Württemberg/Herausgegeben von Sönke Lorenz, Anton Schindling und Wilfried Setzler*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 2011.
- PREGELJ, B. Španska zlata doba v slovenskih prevodih. V: *Prevajanje baročnih in klasicističnih besedil: 30. prevajalski zbornik = Translation of texts from the periods of baroque and classicism: proceedings of the Association of Slovene Literary Translators*, vol. 30, str. 45–48. Ljubljana, Društvo slovenskih književnih prevajalcev = The Association of Slovene Literary Translators, 2005.
- RACINET, A., DUPONT–AUBERVILLE, M. *The world of ornament = Die Welt der Ornamente = L'univers de l'ornement: complete coloured reprint of, vollständiger kolorierter Nachdruck von, réimpression complète en couleur de L'ornement polychrome (1869–1888) & L'ornement des tissus (1877)*. Hong Kong [etc.]: Taschen, cop. 2009.
- RAJHMAN, J. *Pisma Primoža Trubarja*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1986.
- RAJŠP, V. (ur.) [et al.]. *Die Reformation in Mitteleuropa: Beiträge anlässlich des 500. Geburtstages von Primus Truber, 2008 = Reformacija v srednji Evropi: prispevki ob 500-letnici rojstva Primoža Trubarja, 2008*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU: ASO; Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2011.

RAUPP, H.J. Die Illustrationen zu Francesco Petrarca Von der Artzney bayder Glueck des Guten und widerwertigen. V: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1984.

*Reformacija na Slovenskem = The reformation in Slovene lands = Dviženie reformacii na territorii Slovenii: (ob 500-letnici Trubarjevega rojstva) = (on the 500th anniversary of Trubar's birth) = (k 500-letiju so dnja roždenija Primoža Trubara): povzetki predavanj = summaries = rezjume dokladov: mednarodni znanstveni simpozij, Ljubljana 20.–22. november 2008.* Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2008.

REINDL, I. *Georg Lemberger – Ein Künstler der Reformationszeit – Leben und Werk: Dissertation.* Bamberg, 2006.

*The Renaissance Engravers 15th-16th Century: Engravings, Etchings and Woodcuts.* Rochester : Grange, 2003.

RICE, D. T. *Umetnost vizantijskog doba.* Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1968

ROLF, A. [et al]. *Das große Lexikon der Graphik: Künstler, Techniken, Hinweise für Sammler.* Braunschweig: Westermann, 1984.

ROTTERDAMSKI, E. *Hvalnica Norosti* (prev. A. Sovre); *Tožba Mirú; O svobodni volji* (prev. P. Simoniti). Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010.

RUPERT, M. *Ut pictura poesis in problem ikonografije v inkunabulah na Slovenskem: popis in katalog ilustracij v inkunabulah iz zbirke Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani: magistrska naloga.* Ljubljana, 2003.

SANDERLIN, G. *Witness: writings of Bartolomé de Las Casas.* Maryknoll, New York: Orbis Books, 1992.

SANTONINO, P. *Popotni dnevniki: [1485–1487]* (prev. P. Simoniti), Celovec; Dunaj; Ljubljana: Mohorjeva založba, 1992.

SCHOCH, R., MENDE, M., SCHERBAUM, A. *Albrecht Dürer: das druckgraphische Werk.* München; Prestel: Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 2001–2004.

SCHUCKMAN, C., s. v. Vos, [Maarten; Maerten] Marten de. V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 708–712.

SCHULZ, J. Maps as Metaphors: Mural Map Cycles of the Italian Renaissance. V: *Art and cartography: six historical essays*, Woodward, D. (ur.). Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987, str. 97–122.

SHAKESPEARE, W. *Soneti* (prev. S. Fišer). Ljubljana: Cankarjeva založba, 2005.

SIEBER, H. *The Picaresque.* London: Methuen et Co., 1977.

SIMONITI, P. *Bibliografija filozofskih tekstov – tiskov, inkunabul, rokopisov na Slovenskem do konca 18. stoletja.* Ljubljana: RSS, 1966.

- SIMONITI, P. *Filozofski rokopisi XVI.–XVIII. stoletja v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani: (bibliografski opis)*. Ljubljana, 1964.
- SIMONITI, P. *Humanizem na Slovenskem in slovenski humanisti do srede XVI. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica, 1979.
- SIMONITI, P. *Sloveniae scriptores latini recentioris aetatis: opera scriptorum latinorum Sloveniae usque ad annum MDCCCXLVIII typis edita: bibliographiae fundamenta*. Zagreb; Ljubljana: Institut historici Academiae scientiarum et artium Slavorum meridionalium, Academia scientiarum et artium Slovenica, 1972.
- SMITH, M. M. *The title–page: its early development: 1460–1510*. London; New Castle: British Library, Oak Knoll Press, DE, 2000.
- SMREKAR, A. Protestantizem in likovna umetnost. V: *Trubarjev vrhniški kolaž*. Ljubljana: Slovensko protestantsko društvo Primož Trubar, 2009, str. 65–102.
- Starejši ekslibrisi na Slovenskem*. Ljubljana : Društvo Exlibris Sloveniae, 1974.
- STEINBERG, S. H. *Five Hundred Years of Printing*. Harmondsworth: Penguin books, 1961.
- STELÈ, F., KOS, M. *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji = Codices aetatis mediae manu scripti qui in Slovenia reperiuntur*. Ljubljana: Umetnostno-zgodovinsko društvo, 1931.
- STEWART, A. Sebald [Hans Sebald] Beham. V: *The dictionary of art*, zv. 28. London: Grove, 1996, str. 505–506.
- STOLZENBURG, s. v. Tobias Stimmer V: *The dictionary of art*, zv. 29. London: Grove, 1996, str. 672–674.
- STRAUSS, W. L. *Albrecht Durer Woodcuts and Woodblocks*. Norwalk: Abaris Books, 1980.
- STRAUSS, W. L. *The intaglio prints of Albrecht Dürer: engravings, etchings & drypoints*. New York: Kennedy Galleries, Abaris Books, 1981.
- STREHLE, J. KUNZ, A. *Druckgraphiken Lucas Cranachs d. Ä.* Wittenberg : Stiftung Luthergedenkstätten, 1998.
- STRIEDER, s. v. Albrecht Dürer. V: *The dictionary of art*, zv. 9. London: Grove, 1996, str. 428–443.
- STROPNIK, Z. Pietro Andrea Mattioli (1500-1577). V: **Zdravniški vestnik**, let. 69, suppl. 2, 2000.
- SWINGLEHURST, E. *Botticelli : življenje in delo*. Ljubljana : Mladinska knjiga, 1998.
- SYSON, L. THORNTON, D. *Objects of virtue : art in renaissance Italy*. The J. Paul Getty Museum, 2001.

- ŠOLAR, R., FRIDL, J. Vpliv razvoja kartografskih tehnik na podobe zemljevidov slovenskega ozemlja od 16. do 19. stoletja. V: *Knjižnica: revija za področje bibliotekarstva in informacijske znanosti = Library: journal for library and information science*, let. 55, št. 4, str. 205–221.
- ŠOLAR, R. *Digitalni katalog izbranih zemljevidov kartografske zbirke Narodne i sveučilišne knjižnice, Ljubljana: doktorska disertacija*. Zagreb, 2006.
- ŠTIH, P. SIMONITI, V. *Na stičišču svetov: slovenska zgodovina od prazgodovinskih kultur do konca 18. stoletja*. Ljubljana: Modrijan, 2009.
- TALBOT, C., s. v. Cranach. V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 120–121.
- TALBOT, C., s. v. Danube school. V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 513–515.
- TALBOT, C., s. v. Lucas Cranach I. V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 112–119.
- TALBOT, C., s. v. Lucas Cranach II. V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 120–121.
- TATARKIEWICZ, W., *Zgodovina šestih pojmov: umetnost, lépo, forma, ustvarjanje, prikazovanje, estetski doživljaj*. Ljubljana: Literarno–umetniško društvo Literatura, 2000.
- TILLEY, A. *The Literature of the French Renaissance. An introductory Essay*. Cambridge: University Press, 1885.
- TOMC, K. (prev.). PLOTIN. O lepem (1.6.1-3). Fidijev Zevs: o umetniškem ustvarjanju pri Plotinu. V: *Phainomena*. 72/73 (2010), str. 11-28.
- URŠIČ, M. *Štirje letni časi: filozofski pogovori in samogovori. Poletje: drugi čas. 1. del, O renesančni lepoti*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2004.
- URŠIČ, M. Erazem, svobodni duh humanizma. V: Erazem Rotterdamski, *Hvalnica Norosti; Tožba Mirú; O svobodni volji*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010, str. 7–26.
- VALENČIČ, V. *Židje v preteklosti Ljubljane*. Ljubljana: Park, 1992.
- Van de VELDE, C., s. v. Jerome [Hieronymous] Wierix. V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 169.
- Van de VELDE, C., s. v. Anton Wierix II. V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 169–170.
- VASARI, G. *Lives of the painters, sculptors and architects* (prev. Gaston du C. De Vere). London: D. Campbell, 1996.
- VASARI, G. *Življenja umetnikov*. Studia Humanitatis: Ljubljana, 2006 (izbor).
- VIGNJEVIČ, T. *Iz zibelke tiskarstva: ilustracije v inkunabulah: Narodna galerija, 25. september–18. november 2001*, Ljubljana: Narodna galerija; Narodna in univerzitetna knjižnica, 2001.

- VILFAN, S. *Pravna zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Slovenska matica, 1996.
- VILFAN, S. *Zgodovinska pravotvornost in Slovenci*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996.
- VITOROVIĆ, N. Od evangelija do krščanske države in nazaj. V: Martin Luter. *Izbrani spisi*. Ljubljana, Nova revija, 2001, str. 5–52.
- VREČKO, J. Aristotel, Mimesis in estetski doživljaj. V: *Slavistična revija*, 1997, št. 1/2. str. 225–238. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 1997.
- WALTHER, I. F., WOLF, N. *Codices illustres: the world's most famous illuminated manuscripts: 400 to 1600*. Köln: Taschen, 2001.
- WENDLAND, H. *Signete: deutsche Drucker- und Verlegerzeichen 1457–1600*. Hannover: Schönlank'sche Verlagsanstalt und Druckerei, 1984.
- WESTERWEEL, B., s. v. emblem book. V: *The Oxford companion to the book*. Suarez, M. F., in Woudhuysen, H. R. (ur.). New York: Oxford University Press, 2010, vol. 2, str. 695–696.
- WITCOMBE, C. L. C. E., s. v. Passeri [Passari; Passaro], Bernardino. V: *The dictionary of art*, zv. 8. London: Grove, 1996, str. 239.
- WÖLFFLIN, H. *Temeljni pojmi umetnostne zgodovine: Problem razvoja sloga v novejši umetnosti*. Studia humanitatis: Ljubljana, 2009.
- WOLKENHAUER, A. Humanistische Bildung und neues Selbstverständnis in Druckerzeichen des 16. Jahrhunderts. V: *Gutenberg-Jahrbuch*, 1998, let. 72, str. 165–190.
- WORSTBROCK, F.J. *Deutscher Humanismus : 1480-1520*. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2005-2012.
- WÜRTEMBERGER, F. *Der Manierismus: der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*. Wien, München: A. Schroll & co., 1962.
- ZAPPELLA, G. *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*. Milano: Editrice Bibliografica, 1986.
- ZORE, F. O večnosti in času v okvirih Plotinovega razumevanja biti kot duše, duha in Enega. V: Plotin: *O večnosti in času = Peri aionos kai chronou: (Eneade, III.7)*. Ljubljana: Nova revija, 2005.
- ŽNIDERŠIČ, M. *Knjiga in trg*. Državna založba Slovenije: Ljubljana, 1982.
- ŽVANUT, M. Kramarji oziroma krošnjariji in poenotenje okusa. V: *Predmet kot reprezentanca: okus, ugled, moč = Objects as manifestations of taste, prestige and power*. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2009, 2010.
- ŽVANUT, M. *Od viteza do gospoda*. Ljubljana: Viharnik, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994.

## Spletni viri:

*Ars Anatomica: imaging the renaissance body*. Edinburgh University Library; Royal College of Physicians of Edinburgh, 2004. <http://www.arsanatomica.lib.ed.ac.uk/>.

BAUTZ, F. W., s. v. Brosamer, Hans. V: *Das Biographisch–Bibliographische Kirchenlexikon (BBKL)*. Herzberg: Traugott Bautz, 1990, zv. I, str. 756–757. Dostopno tudi na spletu: [www.bautz.de/bbkl](http://www.bautz.de/bbkl).

CHARTIER, R. What is a book? École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris) and University of Pennsylvania, 2004, 2. Dosegljivo na spletu: [www.princeton.edu/csb/...2004/.../Chartier\\_Paper.doc](http://www.princeton.edu/csb/...2004/.../Chartier_Paper.doc).

DNB – *Deutsche Nationalbibliographie* – [http://www.dnb.de/DE/Home/home\\_node.html](http://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html)

EISENMANN, O., s. v. »Bosch, Hieronymus«. V: *Allgemeine Deutsche Biographie* 3 (1876), str. 184 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd11851380X.html?anchor=adb>.

*Fust and Schoeffer: Guillelmus Duranti, Rationale divinatorum officiorum*. The University of Manchester, the John Rylands University Library. Dostopno na <http://www.library.manchester.ac.uk/firstimpressions/assets/downloads/02-Fust-and-Schoeffer-Guillelmus-Duranti,-Rationale-divinatorum-officiorum.pdf>.

HARTNER, W. Peter Apian von und zu Ittkofen. V: *Neue Deutsche Biographie* (NDB), 1, 1953, str. 325–326. Članek je dostopen tudi na spletu: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118645455.html>.

HERMINJARD, A. L. *Correspondance des réformateurs dans les pays de langue française: recueillie et publiée, avec d'autres lettres relatives à la Réforme et des notes historiques et biographiques*. III. 1533–1536. Paris: Georg, H.; M. Lévy frères, 1866–1897, vol. 9. V digitalni obliki dostopna na spletu: [ark:/12148/bpt6k757654](http://ark:/12148/bpt6k757654).

LEJAY, P., s. v. Juan Luis Vives. V: *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 1912. Dostopno tudi na spletu: <http://www.newadvent.org/cathen/15492a.htm>.

KIRSCH, J. P. (1912). Girolamo Savonarola. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved March 7, 2012 from New Advent: <http://www.newadvent.org/cathen/13490a.htm>.

KOŠAK, T. Raziskovanje žanrskega slikarstva 17. in 18. stoletja na Slovenskem. V: *Slovenska umetnost in njen evropski kontekst: izbrane razprave* 1. str. 36–50. Prispevek je dostopen tudi na spletu: <http://uifs.zrc-sazu.si/ebook/slovenskaumetnost.2007.pdf>.

KÜHNEL–KUNZE, I. s. v. Brosamer, Hans. V: *Neue Deutsche Biographie* (NDB), 2, 1955, str. 637. Članek je dostopen tudi na spletu: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118167375.html>.

MASSING, J.M. Hans Burgkmair's Depiction of Native Africans. V: *Anthropology and Aesthetics*. The President and Fellows of Harvard College, št. 27 (1995), str. 39–51. Dosegljivo tudi na spletu: <http://www.jstor.org/stable/20166916>.

MUGERLI, M. Povezanost švicarske in slovenske reformacije. V: *Reformacija na Slovenskem: (ob 500-letnici Trubarjevega rojstva)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010, str. 619–625. Dostopno tudi na spletu: [http://www.centerslo.net/files/file/simpozij/simp27/48\\_Mugerli.pdf](http://www.centerslo.net/files/file/simpozij/simp27/48_Mugerli.pdf).

PRIESNER, C., s. v. »Münster, Sebastian«, in: *Neue Deutsche Biographie* 18 (1997), str. 539–541 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118585517.html>.

PROSPERETTI, L. *From Narrative to Image: Petrarch's Book of Fortune in the Imagination of a German Humanist (katalog razstave)*. The Sheridan Libraries, 2004. Dostopno tudi na spletu: <http://www.lib.jhu.edu/sebin/y/n/petrarch.pdf>.

REMY, A. F. J., s. v. Sebastian Brant. V: *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved March 25, 2012. Dostopno na spletu: New Advent: <http://www.newadvent.org/cathen/02741a.htm>.

RÖSNER, C., s. v. »Manuel, Hans Rudolf«. V: *Neue Deutsche Biographie* 16 (1990), str. 97 f. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd104242337.html>.

SERAŽIN, H. Lombardske stavbarske delavnice od 16. do 18. stoletja v slovenskih deželah. V: *Slovenska umetnost in njen evropski kontekst: izbrane razprave 1.*, str. 20–35. Prispevek je dostopen tudi na spletu: <http://uifs.zrc-sazu.si/ebook/slovenskaumetnost.2007.pdf>.

SPOHN, G. R., s. v. »Johann II. der Jüngere«. V: *Neue Deutsche Biographie* 10 (1974), S. 509 f. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119047918.html>.

SVOLJŠAK, S. KOCJAN, U. *Knjižne obreže*, 2012. Razstava je dostopna na <http://www.nuk.uni-lj.si/nuk8.asp?id=299976747>.

TAVEL, H. C. von, s. v. »Manuel, Niklaus«. V: *Neue Deutsche Biographie* 16 (1990), str. 95–97 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118577379.html>.

THORNTON, D. *The use of Dürer prints as sources for Italian Renaissance Maiolica*. London, British museum, 2004. Prispevek je dostopen tudi na spletu: [http://www.britishmuseum.org/research/research\\_publications/online\\_publications/durer\\_and\\_his\\_legacy.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/research_publications/online_publications/durer_and_his_legacy.aspx).



THURSTON, H. Hortulus Animæ. V: *The Catholic Encyclopedia*, vol. 7. New York, Robert Appleton Company, 1910. Prispevek je dostopen tudi na spletu: <http://www.newadvent.org/cathen/07472a.htm>.

WEGELE, Franz X. von, s. v. »Rüxner, Georg«. V: *Allgemeine Deutsche Biographie* 30 (1890), S. 62 [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd124198678.html?anchor=adb>.

WILLIAMSON, G., s. v. Hans Leonhard Schäufelin. V: *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 13. New York: Robert Appleton Company, 1912. Dostopno tudi na spletu: <http://www.newadvent.org/cathen/13523b.htm>.

WHITE E. *Peter Schoeffer: printer of Mainz at Bridwell Library, 8 September–8 December 2003*. Bridwell Library, 2007. Dostopno na spletu: [http://smu.edu/bridwell\\_tools/specialcollections/schoeffer/psalter.htm](http://smu.edu/bridwell_tools/specialcollections/schoeffer/psalter.htm).

### **Seznam kratic:**

FSNM – Frančiškanski samostan Novo mesto

NUK – Narodna in univerzitetna knjižnica Slovenije

EDIT 16 – *Il Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*

VD 16 – *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts*

BM – The British Museum

BSB – Die Bayerische Staatsbibliothek

DNB – Die Deutsche Nationalbibliografie

ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek

KVK – Der Karlsruher Virtuelle Katalog

COBISS - *Kooperativni online bibliografski sistem in servisi*

RE – *The Renaissance Engravers*

SSKJ – *Slovar slovenskega knjižnega jezika*

VST – *Veliki slovar tujk*

## *Povzetek*

*Vsebina, namen in cilji:* Doktorska disertacija *Knjiga kot umetniško delo v 16. stoletju na Slovenskem* je nastala z namenom raziskati tiskane knjige in knjižno grafiko iz obdobja od leta 1501 do 1600, na podlagi gradiva, ki ga hranimo na naših tleh. Disertacija naj bi pripomogla k boljšemu razumevanju razvoja in vpliva tiskane knjige ter osvetlila nekatere ključne vidike knjižne proizvodnje v obravnavanem času z ozirom na sočasne miselne in filozofske tokove. Cilj disertacije je bil javnosti tudi predstaviti raznovrstne in dokaj pomembne knjižne zaklade, ki so do sedaj morda ostali prezrti.

*Teoretična izhodišča:* V prvem delu disertacije so bile povzete družbeno-ekonomske razmere v Evropi in na slovenskem ozemlju v 16. stoletju ter evropska (in slovenska) bralna kultura v tem času. Dalje so bila opisana filozofska izhodišča renesančne estetike, ki so vplivala na estetiko tiskane knjige iz tega stoletja. Posebej je bila obravnavana protestantska estetika in estetika cerkvenoslovanskih tiskov ter asketski esteticizem kot minimalistično oblikovanje v tiskih iz 16. stoletja. Prvi tiskarji (v času inkunabul) niso uporabljali inovativnih metod pri postavljanju vizualne podobe knjige. Počasi pa se je podoba tiskane knjige spreminjala in okoli srede 16. stoletja več ali manj dosegla obliko, ki jo ima še danes. Na knjigo kot kulturno in družbeno pomemben predmet so med drugim vplivale tržne zahteve naraščajoče bralne publike (in njena socialna struktura). Tiskana knjiga pa je v 16. stoletju nosila še simbolni pomen. Nastopala je kot celostna, univerzalna umetnina, s posebnim in vzvišenim statusom in pomenom za človeka, človeštvo in družbene spremembe (*Index librorum prohibitorum*, požigi knjig, prevodi v govornje jezike itd.). Ne nazadnje so oblikovno zasnovo knjižne grafike pogojevale tudi grafične tehnike – lesorez, bakrorez, jedkanica in suha igla –, še posebej zaradi različnih tehnik tiskanja (visoki tisk, globoki tisk).

*Metodologija/pristop:* Raziskava, v kateri je bila zbrana, opisana in popisana knjižna grafika, je bila zasnovana v dveh delih in je potekala med letoma 2006 do 2011. Prvi del raziskave je potekal v Frančiškanskem samostanu v Novem mestu (261 tiskov iz 16. stoletja); drugi del pa v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani (2958 tiskov iz 16. stoletja). Sledilo je zbiranje teoretičnih virov, pregled zbranega gradiva ter analiza in interpretacija rezultatov. V zadnji fazi priprave disertacije je bil sestavljen katalog opisane knjižne grafike, v katerem so po tipu in tematikah razporejene iniciale, okrasni trakovi in vinjete, naslovni in drugi okvirji ter naslovne in druge ilustracije.

*Rezultati:* Opisani so bili v drugem delu naloge. Krajše študije posameznih primerov knjižne grafike so bile razvrščene po državah in umetnikih, ki so pripravili predloge ali celo naredili grafične plošče. V prvih dveh desetletjih 16. stoletja je gradivo k nam v veliki meri prihajalo iz Italije, kasneje so prevladovala druga evropska tiskarska mesta iz Švice, nemških dežel, Francije, Belgije in Nizozemske, Avstrije ter drugod.

*Omejitve:* Za celovitejše razumevanje razvoja tiska in z njim povezane knjižne grafike v obravnavanem obdobju, bi bile potrebne dodatne podobne raziskave na gradivu iz drugih, slovenskih in tujih knjižničnih zbirk.

*Izvirnost/uporabnost raziskave:* V raziskavi so bila prvič na naših tleh (iz gradiva slovenskih knjižnic) zbrana in popisana dela evropskih renesančnih, manierističnih in zgodnje baročnih umetnikov, ki so ustvarjali ilustracije in knjižno okrasje za tiskane knjige. Ob vrsti umetnikov, za katere vemo, da so sodelovali v evropski knjižni proizvodnji, so nekatera dela ostala anonimna. Mnoga, tako identificirana in datirana, kot tudi anonimna dela, bi si nedvomno zaslužila podrobnejšo analizo v ločeni študiji. Prav tako je ostal neraziskan vpliv umetnikov na oblikovanje in razvoj knjižnih tipografij. Tudi pregled slogovnih značilnosti z vidika povezav in medsebojnega vplivanja med tiskanim knjižnim okrasjem in okrasnimi elementi knjižnih vezav bi lahko bil koristen. V katalogu zbrano gradivo pa bo morda dalje koristno tudi pri študijah o zgodovini in razvoju grafike.

**Ključne besede: tiskarstvo, knjižna grafika, ilustracija, dekoracija, 16. stoletje, estetika, bralna kultura**

## **Abstract**

*Purpose and objectives:* The purpose of the doctoral dissertation was to investigate the early prints and book graphic from the year 1501 to 1600 on the basis of the material kept in Slovenian libraries. The research was made to enlighten some key aspects of book production in this time period and gain a better understanding of the development and impact of the early printed books. Results of the research were interpreted with the regard to contemporary cultural and social manners of thinking and philosophical tendencies. The aim of the dissertation was to present a variety of important literary monuments, which might have been overlooked.

*Content and theoretical backgrounds:* In the first part of this thesis the socio-economic circumstances in the 16th century Europe and Slovenia were summarized. Besides that, an insight into the European (and Slovenian) reading culture of the period was given. Further on, the philosophical origins of the renaissance aesthetics were described which influenced the aesthetic of the early printed books. Protestant aesthetic and aesthetic of Church Slavonic prints were discussed in a separate section, as well as ascetical aestheticism of the book printing design as a minimalistic art form of the 16th century graphic. Most printers at the time of incunabula did not use innovative methods in the book design. Slowly the visual appearance of the printed book changed and around the mid-16th century the nowadays book shape was more or less achieved. Amongst other things, the significant influence on the book design was also made by the constantly growing reading public, its social structure and market demands. The printed books, these important cultural and social objects, also bore a symbolic meaning in the 16 century culture. They appeared as total, universal artworks (Gesamtkunstwerk), with a special and exalted status and relevance to humans, humanity and social change (Index librorum prohibitorum, the burning of books, translations of texts into spoken languages, etc.). Finally, the design of the books was also dependent on the graphic techniques used in the production - woodcut, engraving, etching and drypoint.

*Methodology used/ approach:* The research was made in two parts in the years 2006 to 2011. The first part of the research was conducted at the Franciscan monastery in Novo mesto, which holds 261 prints from the 16th century. The second part of the research was made in the National and University Library in Ljubljana, which has 2958 prints from the same period. In particular, initials, decorative borders, vignettes, title page frames and other frames as well as illustrations were collected, described and catalogued at the end. Subsequently, theoretical resources were gathered and historical analysis and interpretation of the results was made.

*Results:* Short case studies of particular book graphics have been written and classified by country and by artists who have made them. In the first two decades of the 16th century the printed material was largely imported from Italy. After that prints from other European cities

were also imported on the large scale. Most of the provenances were from Switzerland, Germany, France, Belgium and the Netherlands, Austria and elsewhere.

*Research limitations:* For a more comprehensive understanding of the history of printing and related book graphic design for the period in question a further research on similar material from other Slovenian and foreign library collections would be necessary.

*Originality/practical implementations:* For the first time in Slovenia, the works of the European renaissance, mannerist and early baroque artists, published in the contemporary books, were gathered and catalogued. While many of the artists of the works were identified, some of them still remain anonymous. Further case studies would maybe clarify the missing data. The influence of the artists on the design and development of book typography also remains unexplored. A review of the impact between the printed book decoration and decorative elements of book bindings could be useful. The catalogue of the collected material could also be useful in further studies on the history and development of graphics.

**Keywords:** printing, book graphic design, illustration, decoration, 16th century, aesthetics, reading culture





## **PRILOGA 1:B**

### **Izpis spletnega popisnega obrazca NUK (s padajočimi meniji)**

ID: (zaporedna številka zapisa, polje se generira samo)

Zbirka:

- rokopisna
- kartografska
- časopisna
- glasbena
- skladišče

Signatura:

Avtor/ji:

Naslov/i:

Kraj izida:

Tiskar:

Datum izida:

Št. listov (str.):

Format (mere, dimenzije):

- 12° do 15 cm
- 8° 15 – 25 cm
- 4° 25 – 35 cm
- 2° nad 35 cm

Komentar:

Stopnja poškodovanosti – omejitev izposoje:

- poškodovano
- zelo poškodovano – ni primerno za izposajo
- nepoškodovano

Zapis:

- tisk- enobarven
- tisk- večbarven
- tisk; ročno kolorirane ilustracije
- tisk; rokopisni vpisi

Naslovna stran: (prilepi sliko 1,2,3,4,5)

- dekorativni okvir
- iniciala/e
- vinjeta
- ilustracija
- tiskarski znak



- črta/e

Bordure in okrasni trakovi: (prilepi sliko, 1,2,3)

- mere:
- tip:
- lokacija:
  - tiskana skupaj s tekstom
  - tiskana posebej (prazna polja, zamik)

Iniciale: (prilepi sliko, 1 ,2, 3)

- mere:
- tip:
- lokacija:
  - tiskana skupaj s tekstom
  - tiskana posebej (prazna polja, zamik)

Vinjete in ornamentalni zaključki: (prilepi sliko, 1 ,2, 3)

- mere:
- tip:
- lokacija:

Ilustracije: (prilepi sliko, 1, 2, 3)

- mere:
- tip:
- opis:
- lokacija:
  - tiskana skupaj s tekstom
  - tiskana posebej (prazna polja)
  - tiskana na ločenih listih
  - večji dodani zloženi prikazi

Drugo: (prilepi sliko, 1, 2, 3)

**PRILOGA 1:C**

**1500-1520**

n964	n614	n282
n962	n6131	n281
n954	n6122	n25536
n933	n6091	n25535
n929	n6090	n25414
n872	n6084	n24860
n819	n600	n2424
n8138	n5798	n23785
n8131	n5704	n23759
n7504	n5654	n23690
n749	n5653	n2276
n7407	n5600	n2276
n7192	n5254	n22073
n7191	n5253	n22053
n7186	n5222	n21807
n7186	n5221	n21100
n7185	n515	n21098
n7185	n5070 5071	n20858
n7184	n5060	n2047
n7184	n4898	n201
n7183	n4891	n195
n7183	n4828	n1949
n7182	n4815	n18123\xadl.
n7182	n469	n18122
n714	n465	n18100
n697\s1	n450	n17821
n6920	n4497	n17522
n6919	n4496	n17522
n6918	n4471	n17521
n6916	n4424	n17521
n6916	n4413	n17520
n6907	n4412	n17455
n6907	n4384	n17397
n6906	n4381	n17396
n6888	n4381	n17395
n687	n421	n17388
n683	n41425	n17385
n682	n41424	n17379
n680	n41424	n17111
n6435	n4063	n16963
n6398	n39635	n16960
n6332	n3797	n16953
n6331	n3667	n16951
n6325	n3525	n16950
n6324	n3524	n16949
n6322	n3510	n16948
n6320	n3502	n16946
n617	n3189	n16930
n6169	n3063	n16929
n6154	n289	n16892
n6147	n2883	n16803
n6146	n288	n16761
	n284	n16760
	n2821	n16747

n16601	n14257	n1174
n16575	n1425	n1173
n16490	n1424	n1173
n16105	n1423	n1172
n16058	n14000	n1171
n16056	n13905	n1170
n16055	n1390	n1169
n1565	n13894	n1168
n15495	n1384	n1149
n1549	n13834	n11413
n15475	n1382	n1141
n1544	n1378	n1135
n15432	n13774	n1134
n1542	n1377	n11291
n1541	n13690	n11289
n1540	n13689	n11285
n15399	n1361	n11011
n15390	n13514	n11005
n15363	n13356	n10981
n15359	n13354	n10923
n1531	n13348	n10908
n15295	n1328	n10907
n15294	n12950	n10901
n1523	n12811	n10895
n1521	n12695	n10889
n15201	n12675	n10887
n15199	n1256	n10878
n15179	n12525	n10850
n14800	n12524	n10767
n14799	n12524	n10540
n14798	n12523	n10509
n14785	n1249	n10502
n14754	n12410	n10444
n14670	n1236	n10443
n14668	n12353	n10417
n14664	n1235	n10414
n14663	n1231	n10400
n14660	n1208	n10332
n14652	n1200	n10313
n14398	n11961	ITi\n7196
n14395	n11955	ITi\n18123
n14386	n11948	ITi\n14753
n14349	n1193	ITi\n14752\xb
n14348	n1192	ITi\n14752\xa
n1430	n1188	ITi\n14751
n14298	n1181	ITi\n14749
n14297	n1179	ITi\n14748
n1429	n1178	ITi\n14747
n14289	n1177	ITi\n14746
n1428	n1177	ITi\n14744
n14272	n1176	ITi\n139604
n1427	n1176	ITi\n139604
n1426	n1175	ITi\n1212
n14259	n1175	ITi\f2\n20991\x3

ITi\f2\n15488\x5	f3\n10853	n6415
ITi\f2\n15488\x4	f3\n10852	n6371
ITi\f2\n15488\x3	f3\n10851	n6361
ITi\f2\n15488\x2	f2\n523702	n6335
ITi\f2\n15488\x1	f2\n41425	n6321
ITi\f2\n15487\x4	f2\n41424	n6319
IRR\f2\n509000	f2\n10372	n6318
IR\n97999	f2\n10368	n6265
IR\n6496	f2\n10321	n621
IR\n4863		n6105
IR\n4499	<b>1521-1531</b>	n6103
IR\n20838	n9740	n6102
IR\n20837	n963	n6077
IR\n20836	n961	n6051
IR\n20835	n960	n602
IR\n20834	n959	n6006
IR\n20001	n958	n5896
IR\n19290	n951	n5893
IR\n19271	n943	n5837
IR\n18397	n935	n5816
IR\n18396	n921	n5815
IR\n18394	n8276	n5795
IR\n18393	n822	n578
IR\n18392	n817	n5711
IR\n18382	n816	n5654
IR\n18370	n814	n5648
IR\n14413	n7467	n559079\xadl.2
IR\n14242	n738	n559079\xadl.1
IR\n13760	n7250	n556
IR\n13548\x1	n725	n5513
IR\f2\n41185	n724	n5512
IR\f2\n2911	n722	n5511
IG\n1225	n7204	n5049
IG\iGr III\n4169	n7204	n4887
IDS\n97999	n719	n4779
IDS\n75687	n7181	n460
IDS\n282216	n702	n456
IDS\n280935	n701	n454
IDS\n153747	n700	n451
IDS\n145482	n700	n4099
f3\n9701	n699	n3778
f3\n9672	n6913	n3544
f3\n829	n6908	n3513
f3\n5891	n6908	n3512
f3\n5525\s3	n6901	n338146
f3\n5525\s1	n678	n338067
f3\n2987	n676	n3346
f3\n21245	n674	n325469
f3\n21244	n671	n3062
f3\n16080	n6472	n3060
f3\n1569	n6432	n2942
f3\n1247	n6431	n2885
f3\n118942	n6425	n2882
f3\n118941	n6424	n2881
	n6422	

n285	n1612	n13387
n25578	n16054	n13350
n2517	n1589	n1334
n2516	n1588	n1331
n24923	n1587	n12798
n2366	n1586	n12787
n2365	n1582	n12786
n2341	n1579	n12785
n21511	n1576	n12784
n2124	n1560	n12782
n21142	n1559	n12778
n20413	n1551	n12773
n17998	n15494	n12751
n17957	n15474	n12691
n17956	n15470	n12652
n17654	n15470	n1263
n17630	n15469	n1262
n17630	n15469	n1260
n17629	n15468	n1257
n17583	n15463	n12564
n17556	n15462	n12563
n17555	n15409	n12561
n17553	n15168	n12560
n17552	n15167	n1250
n17551	n15143	n1244
n17550	n15142	n1242
n17544	n15141	n12316
n17543	n15077	n1224
n17542	n15017	n12218
n17541	n15015	n1217
n17540	n15014	n1211
n17539	n14837	n1210
n17538	n14504	n1205
n17537	n14323	n1201
n17536	n14262	n1199
n17535	n14006	n11949
n17533	n1393	n11946
n17532	n1388	n1191
n17530	n1387	n1190
n17529	n1386	n11887
n17504	n13847	n11852
n17503	n13845	n11850
n17417	n1383	n11845
n17396	n1374	n1180
n17377	n1357	n11730
n17375	n1357	n11670
n17267	n13513	n1167
n16932	n13512	n11669
n16715	n1350	n11668
n16712	n13479	n1166
n16711	n13477	n1165
n16613	n1347	n1160
n16434	n13432	n11296
n16225	n13421	n11290

n11283	n10534	n10460
n11280	n10528	f3\n5523
n11055	n10527	f3\n10322
n11024	n10512	n10354
n11016	n10510	n2077
n11012	n10505	n2075
n11012	n10504	n2076
n11012	n10494	IR\f2\n6636
n11008	n10492	f3\n193
n11000	n10487	IR\f2\n13387
n10998	n10482	IR\n13548\x1
n10993	n10482	IR\n10047
n10989	n10481	f3\n21243
n10986	n10472	f3\n15461
n10985	n10459	IR\n620
n10984	n10451	IR\n6495
n10966	n10448	IR\n20001
n10966	n10447	IR\n19290
n10920	n10446	f3\n6011
n10918	n10442	IR\n18397
n10917	n10442	IR\n18392
n10911	n10441	IR\n20005
n10907	n10441	IR\n18382
n10899	n10441	n735
n10898	n10440	n736
n10897	n10439	n6323
n10896	n10421	n5704
n10894	n10419	n5778
n10890	n10418	IM\n5706
n10888	n10413	IM\n5708
n10877	n10407	n7195
n10876	n10407	n1510
n10875	n10404	n7194
n10869	n10373	n1215
n10868	n10345	f3\n1228
n10849	IRIII\n118335	IG\n4331
n10823	IDS\n97999	IG\n4330
n10801	IDS\n96123	n1721
n10800	IDS\n46049	n1722
n10800	IDS\n282051	n1723
n10799	IDS\n212043	n1724
n10793	IDS\n128291	n1725
n10792	IDS\n125618	n1726
n10780	IDS\n120097	n1727
n10773	f2\n9683	n1728
n10772	f2\n9634	n5221
n10753	f2\n9697	ITi\n14745
n10725	n9741	n10543
n10563	n10352	ITi\n14747
n10561	n10362	IR\n97992
n10560	n10347	IR\n128291
n10548	n10331	IR\f3\n118335
n10546	n10355	IR\n439990
n10536	n10312	f0\n600633

n559079	n10899	n17417
IR\n97999	n10907	n17536
IDS\n95990\s64	n10911	n17550
f2\n273903	n10917	n17553
IR\n286878	n10918	n17556
IRR\n288217	n10920	n17583
IRR\f2\n327086	n10984	n17654
n390752	n10985	n17956
f2\n431908	n10986	n17957
IG\iZ\u293.6\s30	n10989	n21142
IG\iZ\u204\s76	n10993	n2124
IRR\n344456	n11012	n2365
IG\iGr III\n4169	n11012	n2366
	n11024	n2516
<b>1532-1535</b>	n11845	n2517
f0\n600633	n11850	n25578
f2\n273903	n11852	n2882
f2\n431908	n1215	n2942
f3\n15461	n1217	n3062
f3\n193	n12218	n325469
f3\n21243	n1242	n3346
IDS\n120097	n12561	n3778
IDS\n128291	n12563	n454
IDS\n282051	n12564	n4779
IDS\n46049	n12652	n5221
IDS\n97999	n12751	n5704
IG\iGr III\n4169	n12773	n5711
IG\n4331	n12778	n5778
LM\n5706	n12782	n578
LM\n5708	n1334	n6006
IR\f2\n13387	n13350	n602
IR\f2\n6636	n1347	n6077
IR\n128291	n1357	n6105
IR\n13548\x1	n1357	n6318
IR\n18382	n1383	n6321
IR\n18397	n1386	n6361
IR\n20005	n1393	n6371
IR\n97999	n14323	n6422
ITi\n14747	n14504	n6424
n10355	n14837	n6432
n10362	n1510	n674
n10419	n15468	n6913
n10421	n15469	n700
n10439	n15470	n7194
n10441	n15474	n7195
n10528	n15494	n7467
n10560	n1559	n814
n10563	n1560	n816
n10753	n1576	n8276
n10772	n1579	n961
n10849	n1582	n9740
n10868	n16434	
n10869	n16711	
n10877	n16712	
n10898		

**1536-1549**

n9684	n6909	n4661
n967	n6902	n4660
n965	n6901	n4657
n9469	n681	n4613
n927	n6585	n455
n926	n6585	n452
n924	n6582	n445
n9217	n6523	n4396
n9202	n6476	n4391
n916	n6475	n4066
n916	n6414	n4012
n915	n6412	n3930
n915	n6391	n381217\s34pril.
n914	n6378	n381217\s34
n904	n6367	n381217\s22\xpril.
n8947	n630	n381217\s22
n894	n6268	n374
n8723	n6267	n374
n8688	n616	n36199
n8632	n6063	n3610
n832	n6012	n3609
n8275	n6010	n3608
n8274	n5968	n3607
n825	n588	n3542
n8240	n5845	n345
n8239	n5841	n3437
n8233	n584	n3424
n8196	n5833	n3423
n816	n5831	n3411
n815	n5793	n3407
n7924	n5792	n3346
n741	n571	n3345
n737	n5704	n3344
n7311	n5690	n3069
n728	n5690	n2993
n721	n5669	n2942
n720	n5647	n2917
n72	n5622	n2820
n7193	n5505	n25495
n7175	n5221	n25156
n7175	n5217	n24974
n712	n5146	n24730
n711	n4983	n24048
n710	n494	n240
n709	n4877	n2317
n708	n4877	n22054
n704	n4876	n21978
n697	n4872	n21940
n6914	n4871	n21926
n6913	n4870	n21811
n6912	n4792	n21810
n6910	n4792	n21779
n6910	n4778	n21676
n6909	n4686	n21673



n21669	n17085	n14834
n21665	n17011	n14758
n21636	n1700	n14758
n21509	n1699	n14757
n21435	n1698	n14656
n20960	n1698	n14649
n2046	n1697	n14637
n18490	n16961	n14504
n18379	n16895	n14499
n18127	n1676	n14429
n18002	n1675	n14287
n17999	n16714	n1410
n17958	n16713	n13916
n17830	n16659	n1391
n17829	n1664	n13909
n17796	n1663	n13829
n17772	n16614	n1379
n17766	n16454	n13751
n17764	n1619	n1363
n17763	n16160	n1362
n17758	n16151	n1361
n17737	n16129	n13587
n17649	n1606	n13561
n17646	n1606	n1356
n17625	n15872	n1356
n1759	n15825	n1355
n17587	n15824	n1355
n17586	n15823	n13534
n17585	n15823	n13482
n17584	n15822	n13481
n17497	n1577	n13480
n17490	n1575	n13469
n17456	n1574	n13464
n17454	n15520	n1346
n17427	n15497	n13456
n17386	n15449	n13435
n17335	n15438	n13386
n17329	n15403	n1338
n17328	n15374	n13360
n17327	n15373	n1334
n17326	n15372	n1333
n17325	n15366	n1327
n17324	n1530	n1318
n17323	n15291	n12913
n17284	n15291	n12838
n17283	n1528	n12734
n17282	n15227	n12732
n17281	n1514	n12731
n17280	n15136	n12730
n17279	n1513	n12728
n17114	n1512	n12711
n17110	n14925	n12705
n17097	n14836	n12694
n17097	n14835	n12683

n12682	n10727	IDS\n166520
n12369	n1072	IDS\n158908
n12109	n10545	IDS\n148110
n11927	n10537	IDS\n138986
n11908	n10531	IDS\n134237
n11908	n10526	IDS\n124791
n11856	n10509	IDS\n120097
n11856	n10489	IDS\n113114\s759
n11852	n10420	IDS\f3\n77668
n1185	n10415	IDS\f2\n273813
n11846	n10361	la\f2\n545497
n1184	n10342	f3\n5899
n11820	n10341	f3\n5521
n11799	n10340	f3\n5499\s5
n11797	n10337	f3\n5499\s4
n11778	n10336	f3\n5499\s3
n11664	n10327	f3\n5499\s2
n11662	n10324	f3\n5499\s1
n11613	ITi\n14747	f3\n11015
n11612	IR\n97999	f3\n10730
n11590	IR\n20007	f2\n9750
n11566	IR\n20005	f2\n9699
n1153	IR\n20004	f2\n545497
n1153	IR\n19998	f0\n620491
n1150	IR\n19997	
n1139	IR\n19996	
n1139	IR\n18397	<b>1550-1559</b>
n1138	IR\n18388	f0\n484158
n1121	IR\n18387	f2\n1227
n11024	IR\n18382	f2\n1229
n11020	IR\n139561	f2\n1251
n11017	IR\n139561	f2\n385843
n11013	IR\n138986	f2\n385843\xpril.
n11007	IR\n13548\x1	f2\n9673
n10995	IR\n124791	f2n130042\s48
n10988	IR\f3\n19287	f3\n10305\x1
n10987	IR\f3\n19285	f3\n10305\x2
n10977	IR\f2\n17796	f3\n10316
n10973	IM\n5707	f3\n10480
n10972	IM\n465532\areprinti	f3\n13385
n10958	IM\n14044	f3\n5495\x1
n10916	IGa\iA\f4\n27	f3\n5495\x2
n10903	IG\n2505	f3\n5501
n10901	IG\iGr III\n4169	f3\n9676
n10900	IG\iA\f4\n27\d2	f7\n602245
n10845	IG\iA\f4\n27\d1	la\f0\n484158
n10819	IG\iA\f4\n27	la\f0\n484970
n10809	IDS\n97999	la\f0\n510971
n10796	IDS\n96088	la\f2\n430694\s10
n10790	IDS\n87014	la\f2\n430694\s10\xpril.
n1079	IDS\n85720	la\f2\n430694\s10a
n10769	IDS\n282557	la\f2\n430694\s10a/xpril.
n10761	IDS\n282440	la\n412924
n10745	IDS\n282036	la\n413333
		la2\f0\n510971

la2\n412924	IR\n97946\x1/3	n11591
ICn43246\s291	IR\n97994	n11595
IC\i0\n511635\xpril.	IR\n97999	n11596
IC\i47\i0\n484970	IRR\i0\n484976	n11665
IC\i47\i0\n510971	IRR\i0\n510975	n11720
IC\i47\i0\n511635	IRR\i2\n430694\s10	n11721
IC\i47\n412924	IRR\i2\n430694\s10\xpril.	n11722
IDS\i2\n151131	IRR\i2\n430694\s10a	n11739
IDS\i2\n180551	IRR\i2\n430694\s10a\xpril.	n11739
IDS\n105469\s4	IRR\n142077	n11739
IDS\n121543	IRR\n148493	n11767
IDS\n124826	IRR\n192038	n11781
IDS\n133886\s3	IRR\n372986	n11921
IDS\n135825	IRR\n413333	n12088
IDS\n143928	IRR\n413422	n1232
IDS\n44959	IRR\n57643	n12382
IDS\n44960	ITi\n14747	n1240
IDS\n47110	IU\i0\n484186	n1241
IDS\n54911	IU\i0\n511355	n12439
IDS\n57643	n10314\s2	n12440
IDS\n69699\s531	n10314\s3-4	n12565
IDS\n75758	n10328	n12710
IDS\n88137	n10330	n12714
IDS\n97994	n10344	n12720
IDS\n97999	n10458	n12750
IG\iZ\i0\n321\s23	n10476	n12766
II\n54911	n10559	n12770
IR\i2\n66635	n10562	n12775
IR\i2\n6927	n10566	n12779
IR\i3\n19288	n10747	n12806
IR\n124826	n10755	n12828
IR\n13548\x1	n10756	n12854
IR\n149295	n10762	n12875
IR\n18382	n10775	n12884
IR\n18397	n10787	n12901
IR\n19266	n10795	n12917
IR\n19270	n10833	n12929
IR\n19273	n10843	n1314
IR\n20005	n10846	n1330
IR\n277289	n10857	n1335
IR\n277290	n10873	n13363
IR\n292964	n10874	n13402
IR\n4298	n10961	n13408
IR\n533681	n11076	n13443
IR\n8795	n11144	n13444
IR\n88137	n11201	n13455
IR\n97940	n11295	n13494
IR\n97941	n11565	n13495
IR\n97942	n11567	n13496
IR\n97943	n11582	n13500
IR\n97944	n11583	n13501
IR\n97945	n11583	n13502
IR\n97946\x1/1	n11589	n13503
IR\n97946\x1/2	n11591	n13503

n13504	n16044	n20650
n13504	n16045	n20651
n13505	n16046	n20652
n13525	n16049	n207
n1354	n16051	n21102
n1354	n16081	n21191
n13549	n1611	n21296
n13552	n16120	n21305
n13559	n16125	n21341
n13560	n16172	n21457
n13560	n16173	n21496
n13566	n16188	n21519
n13596	n16191	n21559
n1361	n16199	n21639
n13661	n16238	n21694
n13662	n16247	n21695
n13715	n16248	n21777
n13731	n16372	n21797
n13873	n16376	n21798
n13946	n1661	n21800
n14258	n16734	n21801
n14485	n1699	n22000
n14486	n1700	n22001
n14578	n17013	n22002
n14581	n17055	n22003
n14716	n17118	n22004
n14767	n17191	n22005
n14768	n17340	n23129
n14769	n17358	n232
n14812	n17418	n2320
n14821	n1743	n23426
n14823	n17453	n2358
n14993	n17460	n2368
n14994	n17491	n23691
n15309	n17495	n23780
n15398	n17500	n23792
n15400	n17502	n23815
n15414	n17603	n24636
n15415	n17627	n24654
n15416	n17628	n24672
n15417	n17713	n24946
n15472	n17756	n25017
n15651	n17757	n252
n1568	n17771	n2610
n15824	n17792	n2891
n1591	n17825	n292964
n1592	n17927	n294
n1593	n17939	n2942
n1594	n18516	n302
n1595	n186	n3086
n1596	n186	n3087
n16041	n19206	n3134
n16042	n19288	n3135
n16042	n20649	n317

n3188	n6604	f3\n5902
n3227	n6754	f3\n6892
n32527	n68	f3\n6893
n3305	n69	f3\n6893\adl.1
n3408	n6902	f3\n6894
n3413	n6903	f3\n9670
n3439	n6903	f3\n9681
n349468	n6904	la\f2\n430694\s7
n3639	n6904	la\f2\n430694\s7/Pril.
n3658	n6905	la\f2\n488037
n385	n6905	la\f2\n488037\xPril.
n3888	n6915	la\n148494
n4100	n6923	IČ\i47\f2\n488037
n4101	n6964	IČ\i47\f2\n488037\xPril.
n412875	n6973	IDS\f2\n263459
n4196	n7010	IDS\f2\n273895
n4407	n706	IDS\f2\n273900
n4586	n707	IDS\n123054
n459	n7151	IDS\n155050
n4602	n718	IDS\n160109\s1
n4659	n7248	IDS\n175637
n4717	n733	IDS\n199639
n472	n7414	IDS\n218250
n473	n742	IDS\n281862
n4741	n743	IDS\n282242
n4741	n743	IDS\n282365
n4776	n821	IDS\n75689
n4833	n830	IDS\n77453
n4929	n834	IDS\n85345
n4952	n8445	IDS\n97953
n4955	n892	IDS\n97956
n4955	n8948	IDS\n97999
n496	n905	IG\iZ\u206.5\s3
n4965	n906	II\n490475\xpril.
n4966	n9192	IM\n13890
n5008	n9193	IR\f2\n17799
n51	n9395	IR\f2\n270507\x3
n518	n9551	IR\f2\n489141
n5221	n959	IR\f2\n489141\xpril.
n5704	n960	IR\f2\n7922
n5801	n9744	IR\f3\n118789
n581	n9980	IR\f3\n19279
n581		IR\f3\n19283
n5844	<b>1560-1569</b>	IR\f3\n19284
n585	f0\n412888\s8	IR\f3\n19286
n586	f0\n512739	IR\f3\n5884
n5864	f2n199639\spriv.	IR\n10014
n5991	f3\n10308	IR\n10027
n6123	f3\n11284	IR\n10048
n625	f3\n12681	IR\n10050
n631	f3\n5498\x1	IR\n10064
n6359	f3\n5498\x2	IR\n13548\x1
n6454	f3\n5498\x3	IR\n18290
n649	f3\n5498\x4	IR\n18369
	f3\n5498\x5	

IR\n18371	IU\n490476\xpril.	n12739
IR\n18372	n10364	n12766
IR\n18373	n10405	n12801
IR\n18379	n10462	n12805
IR\n18383	n10463	n12807
IR\n18389	n10477	n12808
IR\n18390	n10511	n12816
IR\n19895	n10569	n12843
IR\n19896	n10570	n12844
IR\n19897	n1077	n12845
IR\n19898	n10797	n12846
IR\n19900	n10864	n12848
IR\n19999	n10872	n12885
IR\n20000	n10902	n12914
IR\n20002	n10905	n12927
IR\n21138	n10905	n1332
IR\n21139	n10964	n13355
IR\n21140	n10976	n13362
IR\n342758	n11009	n13454
IR\n6716	n11010	n13505
IR\n85295	n1109	n13526
IR\n85345	n1129	n13535
IR\n97934	n1133	n13556
IR\n97946\x2/1	n11438	n13557
IR\n97946\x2/3	n11439	n13558
IR\n97946\xII/2	n1148	n13607
IR\n97947	n11540	n13608
IR\n97948	n11584	n13610
IR\n97949	n11597	n13678
IR\n97950	n11602	n13682
IR\n97951	n11666	n13683
IR\n97952	n11675	n13713
IR\n97953	n11706	n13741
IR\n97954	n11707	n13822
IR\n97955	n11708	n13843
IR\n97976	n11709	n13844
IR\n97998	n11709	n14249
IR\n97998	n11755	n1431
IR\n97999	n11756	n14322
IRR\f0\n451730	n11757	n14427
IRR\f2\n430694\s7	n11758	n14438
IRR\f2\n430694\s7/Pril.	n11761	n14453
IRR\f3\n118647	n11761	n14579
IRR\n153740\s20	n11765	n14662
IRR\n190968	n11800	n14699
IRR\n192037	n11920	n14839
IRR\n193240	n1198	n15140
IRR\n209691\x10	n1218	n15148
IRR\n258865	n12393	n1515
IRR\n339836	n12680	n15385
IRR\n412888\s6	n12692	n15448
IRR\n412888\s7	n12719	n15597
IRR\n439670\s3	n12721	n15650
IU\n456279	n12722	n15652

n15653	n17653	n23795
n15714	n17659	n23796
n1573	n17733	n23813
n15733	n17736	n24637
n15734	n17818	n248
n15985	n17828	n24928
n15986	n17839	n2499
n16181	n17903	n25236
n16211	n17946	n25353
n16240	n17955	n2542
n16243	n18004	n25493
n16377	n18085	n25574
n1662	n18094	n25582
n16633	n1839	n25583
n16635	n18390	n2738
n1667	n18846	n2756
n16678	n19896	n2816
n16874	n20003	n2829
n1693	n21018	n304
n17075	n21022	n308
n17095	n21030	n3113
n17098	n21225	n3321
n17116	n21304	n338
n17290	n21315	n338144
n17291	n21343	n338145
n17293	n21387	n3418
n17320	n21415	n3418
n17348	n21520	n3437
n17357	n21570	n347
n17420	n21602	n347
n17422	n21657	n35783
n17430	n21658	n3595
n17431	n21667	n3602
n17432	n21668	n3622
n17433	n21796	n3648
n17436	n2181	n36514
n17440	n21833	n36515
n17459	n21974	n36538
n17475	n21976	n36547
n17477	n22023	n3746
n17487	n22025	n3835
n17488	n22070	n400
n17498	n22071	n4105
n17499	n2214	n438
n17523	n2247	n4395
n17569	n2247	n4398
n17572	n23426	n4401
n17599	n23481	n4571
n17612	n2362	n461
n17617	n2362	n4685
n17618	n23784	n4697
n17626	n23790	n4806
n17637	n23791	n4922
n17652	n23793	n4959

n4966	f3\n11956	IR\n19148
n4978	f3\n2497	IR\n19295
n4984	f3\n5498\x1	IR\n25959
n5006	f3\n5498\x2	IR\n277293
n5213	f3\n5498\x3	IR\n286799
n5405	f3\n5498\x4	IR\n456131
n5444	f3\n5498\x5	IR\n6713
n5444	la\f0\n451391	IR\n6981
n5498	la\f0\n451391\spring.	IR\n6982
n5704	la\n491584	IR\n7005
n5805	la\n491584\spring.	IR\n7006
n583	la\n539282	IR\n97935
n5830	IČ\i47\f0\n451391	IR\n97936
n5843	IČ\i47\n247733	IR\n97946\xII/4
n5850	IČ\i47\n491584	IR\n97957
n5895	IDS\f2\n180524	IR\n97958
n6116	IDS\f2\n234873	IR\n97960
n6116	IDS\f2\n234873	IR\n97961
n632	IDS\f2\n261838	IR\n97962
n6469	IDS\f2\n46062	IR\n97963
n661	IDS\n141039	IR\n97964
n664	IDS\n149016	IR\n97993
n665	IDS\n180538	IR\n97999
n677	IDS\n194978	IR\n9834
n6815	IDS\n215583	IRR\n140303
n6818	IDS\n283261	IRR\n247547
n6889	IDS\n43321	IRR\n427076
n6891	IDS\n43322	IRR\n427076\spring.
n6894	IDS\n46034	IRR\n427077
n690	IDS\n58738	IRR\n427077\spring.
n6911	IDS\n75688	IRR\n491703
n6911	IDS\n97935	IRR\n491703\spring.
n7166	IDS\n97959	IRR\n539282
n7166	IDS\n97999	IU\n427079
n7249	IG\iGr\f4\n1417	IU\n427079\spring.
n7316	IG\iGr\f4\n1418	IU\n540353
n7415	IG\iZ\u206.5\s3	IUP\f0\n451416
n7462	IG\iZ\u282.6\s231	IUP\f0\n451416\spring.
n7473	IG\iZ\u355.1\s13	n10343
n7501	IR\f0\n451417	n10350
n796	IR\f0\n451417\spring.	n10360
n823	IR\f2\n17792	n10365
n8284	IR\f2\n17795	n10375
n884	IR\f2\n17798	n10408
n898	IR\f2\n19236	n10411
n900	IR\f2\n52394	n10411
n9130	IR\n10019	n10518
n9867	IR\n10060	n10544
	IR\n13548\x1	n10550
	IR\n1673	n10551
<b>1570-1579</b>	IR\n18389	n10552
f0\n451391\spring.	IR\n18390	n10553
f3\n10302	IR\n18395	n10779
f3\n10307	IR\n19147	n10786
f3\n11282		



n10842	n12923	n14855
n10847	n12928	n14855
n10848	n12933	n14856
n10880	n12934	n14856
n10881	n12951	n14857
n10909	n13364	n14857
n10968	n13389	n14858
n1100	n13441	n14858
n11021	n13448	n14859
n1117	n13453	n14859
n1142	n13506	n14860
n11444	n13507	n14860
n11524	n13508	n14861
n11525	n13509	n14861
n11529	n13510	n14862
n11530	n13511	n14862
n11538	n13523	n14863
n1156	n13524	n14869
n11604	n13563	n14962
n1161	n13563	n15045
n11780	n13568	n15050
n11788	n13569	n15064
n11788	n13570	n15093
n1183	n13621	n15135
n12087	n13669	n15146
n12102	n13714	n15147
n12136	n1375	n15176
n12142	n13764	n15177
n12175	n13825	n15310
n12176	n13848	n15397
n12189	n13889	n15404
n1226	n14430	n15405
n12262	n14576	n15411
n12330	n14583	n15524
n12390	n14763	n15631
n125958\s147	n14764	n16155
n12726	n14793	n16177
n12746	n14847	n16217
n12758	n14848	n16218
n12759	n14848	n16219
n12814	n14849	n16237
n12860	n14849	n16241
n12861	n14850	n16361
n12863	n14850	n16365
n12864	n14851	n16384
n12877	n14851	n1640
n12891	n14852	n16488
n12892	n14852	n16499
n12892	n14852	n16634
n12893	n14853	n16695
n12893	n14853	n16698
n12904	n14853	n16830
n12916	n14854	n16841
n12922	n14854	n16859

n16860	n17699	n21852
n16860	n17701	n21859
n16861	n17702	n21860
n16862	n17704	n21862
n16893	n17732	n21862
n16894	n17762	n21935
n16945	n17767	n21945
n16948	n17801	n21946
n16959	n17802	n21947
n16959	n17804	n21948
n16982	n17805	n21972
n16986	n17806	n22209
n16998	n17808	n230
n17006	n17812	n2332
n17007	n17813	n2332
n17106	n17817	n23415
n17204	n17826	n23419
n17211	n17833	n23422
n17232	n17840	n2344
n17250	n17851	n2347
n17278	n17940	n23794
n17285	n17944	n2441
n17297	n17945	n24667
n1731	n17949	n24671
n17316	n18037	n24738
n1732	n18143	n24987
n17330	n184	n25280
n17352	n184	n2700
n17360	n18420	n2822
n17376	n189	n2823
n17419	n1902	n2824
n17421	n1943	n2827
n17423	n2060	n2922
n17441	n20625	n2997
n17478	n20626	n299757
n17479	n20627	n2998
n17481	n20628	n2998
n17489	n20629	n2999
n17492	n20630	n2999
n17494	n20996	n302063
n17494	n20997	n3033
n17548	n20999	n3259
n17581	n21001	n338053
n17582	n21051	n36501
n17592	n2117	n36511
n17624	n2119	n36521
n17632	n21344	n36522
n17634	n21373	n37
n17635	n21430	n3910
n17638	n21487	n39990
n17639	n21601	n4195
n17640	n21664	n4197
n17644	n21678	n427078
n17698	n21723	n427078\spril.

n435893	n8168	IR\n10200
n4402	n83981	IR\n10201
n4406	n901	IR\n13548\x1
n458	n9336	IR\n13548\x2
n4600	n9383	IR\n139616
n4643		IR\n139616
n4684		IR\n1718
n4724	<b>1580-1589</b>	IR\n4380
n4725	f0\IR\n7003	IR\n6859
n4726	f3\n10303	IR\n7019
n4825 4826	f3\n10387	IR\n97937
n4826	f3\n442	IR\n97938
n490	f3\n673\s1	IR\n97939
n491584\xpril.	f3\n673\s2	IR\n97939\xadl.
n4952	la\f2\n447366	IR\n97965
n4993	la\f3\n118763	IR\n97966
n5020	la\f3\n118919	IR\n97967
n5052	la\n153740\s19	IR\n97968
n514	la\n339119	IR\n97969
n5165	IČ\i47\f3\n118763	IR\n97975
n5181	IČ\i47\n339119	IR\n97999
n5215	IDS\n175518	IR\n9868
n5216	IDS\n209691\s3/1	IRR\f2\n153740
n5454	IDS\n282132	IRR\f2\n447366
n5498	IDS\n282173	IRR\f3\n118777
n5508	IDS\n283855	IRR\f3\n118919
n5621	IDS\n46045	IRR\n153740\s19
n5676	IDS\n46118	IRR\n153740\s19\x2
n569	IDS\n47187	IRR\n338436
n5704	IDS\n63939	IRR\n358892
n573	IDS\n64682	IRR\n427080
n575	IDS\n64683	ITi\n14755
n5800	IDS\n64684	IUP\f2\n447000
n5800\xadl.1	IDS\n83113	n10315
n5800\xadl.2	IDS\n94712	n10318
n5829	IDS\n97999	n10325
n5892	IG	n10326
n5988	IG\iA\f3\n70	n10346
n6005	IG\iZ\u206.5\s3	n10353
n6211	IG\iZ\u282.6\s231	n10395
n6242	IG\iZ\u282.6\s233	n10470
n6279	IG\iZ\u282.6\s238	n10486
n6390	IG\iZ\u282.6\s266	n10516
n6395	IR\f2\n10051	n10519
n642	IR\f2\n10052	n10520
n6438	IR\f2\n10053	n10556
n6517	IR\f2\n19062	n10726
n6652	IR\f2\n433302	n10752
n688	IR\f2\n71805	n10788
n6940	IR\f2\n76390	n10801
n6963	IR\f2\n83113	n10808
n6964	IR\f2\n9891	n10839
n7918	IR\f3\n19282	n10879
n8056	IR\n10015	n10882
	IR\n10016	

n10919	n13463	n16697
n1106	n13493	n16740
n11424	n13519	n16767
n1143	n13674	n1683
n1144	n1369	n16852
n1144	n13777	n16862
n11519	n13811	n16911
n11520	n13881	n16923
n11523	n13907	n16938
n11526	n13910	n16977
n11527	n14254	n17017
n11528	n14255	n17099
n11530	n14263	n17105
n11541	n14299	n17115
n11550	n14306	n17227
n11601	n14324	n17228
n11616	n14498	n17235
n11685	n14650	n17250
n11710	n14683	n17288
n11783	n14700	n17315
n11808	n14711	n17339
n11819	n14780	n17342
n1189	n14875	n17343
n1195	n14990	n17344
n12134	n15137	n17351
n12257	n15144	n17465
n12293	n15149	n17466
n12295	n15189	n17484
n12307	n1519	n17505
n12397	n15318	n17524
n12413	n15367	n17525
n12491	n15401	n17580
n12492	n15412	n17636
n12493	n15473	n17643
n12494	n15631	n17656
n12673	n15732	n17671
n12727	n15757	n17698
n12791	n15808	n17699
n12792	n15874	n17700
n12794	n16023	n17703
n12850	n16082	n17748
n12925	n16165	n17752
n12938	n16187	n17768
n12962	n16216	n17769
n12973	n16256	n17779
n13357	n16279	n17807
n13359	n16297	n17811
n13391	n16385	n17819
n13436	n1657	n17820
n13440	n1660	n17823
n13442	n16605	n17832
n13450	n16606	n17833
n13451	n16607	n17842
n13451	n1666	n17856

n17897	n36503	n6493
n17942	n36521	n658
n17943	n36555	n6596
n17947	n3737	n6596
n17992	n3793	n660
n18005	n3797	n662
n1834	n3940	n7169
n1834	n3941	n717
n18398	n398861\s8/1995	n7268
n18399	n4088	n7499
n2078	n4108	n7511
n21000	n4181	n818
n21284	n4182	n833
n21288	n4187	n8347
n21310	n419547	n8414
n21461	n4202	n885
n21516	n4460	n8882
n21612	n4462	n890
n21655	n4544	n908
n2183	n457	n917
n21850	n4609	n9328
n21950	n4609	n9378
n21967	n4610	n9415
n22006	n4644	n9465
n22007	n4678	n9552
n22008	n4678	n957
n22009	n4689	n9746
n22010	n4698	n9859
n22033	n4735	n9864
n2222	n4735	n9869
n22231	n4803	
n23418	n4892	
n2344	n500	
n2346	n5506	<b>1590-1599</b>
n23782	n5509	f2\n430271
n23794	n5509	f2\n449534
n24929	n5704	f3\n1392
n24941	n5803	f3\n5504
n25038	n5806	f3\n9679
n25130	n5889	la\f2\n449534
n25266	n5898	la\f2\n470695
n25467	n5981	la\f2\n470695\spril.
n295129	n5985	lČ\i47\f2\n471989
n295130	n601	lČ\i47\f2\n471989\spril.
n296194	n6210	IDS\n106425\s8
n3126	n6328	IDS\n110609
n3127	n6329	IDS\n111134
n3129	n6377	IDS\n135007
n3304	n6392	IDS\n163606
n338127	n6394	IDS\n180523
n3490	n640	IDS\n282225
n3516	n6434	IDS\n57650
n3614	n6434	IDS\n77451
n3632	n6473	IDS\n97999
		IG\iZ\u206.5\s3

IG\iZ\u206.5\s56	n11449	n15171
IG\iZ\u206\s2	n11481	n15175
IG\iZ\u282.6\s231	n11508	n15178
IG\iZ\u282.6\s238	n11522	n15182
IG\iZ\u282.6\s272	n11531	n15321
IR\f2\n10054	n11533	n1539
IR\f2\n10055	n11549	n15450
IR\f2\n17794	n11551	n15471
IR\f2\n19217	n11554	n15478
IR\f2\n270507\x1	n11646	n15518
IR\f4\n10309	n11647	n15623
IR\n10034	n11671	n15636
IR\n103159	n11815	n15670
IR\n103159	n11816	n15701
IR\n19140	n11816	n15716
IR\n286828	n1219	n15753
IR\n358457	n1223	n15754
IR\n57650	n12263	n1586
IR\n580279	n12264	n16013
IR\n5954	n12291	n16018
IR\n5989	n12294	n16033
IR\n6822	n12383	n16141
IR\n6871	n12639	n1618
IR\n97971	n12679	n16194
IR\n97999	n12756	n16205
IRR\f2\n471965	n12757	n16292
IRR\f2\n471965\spril.	n12905	n16370
IRR\n188414\s4	n12906	n16373
IUP\f2\n470695	n12911	n16500
IUP\f2\n470695\xpril.	n12930	n16646
IVI.CB\n15660	n1319	n1666
n10348	n13371	n16699
n10357\x1	n13394	n16756
n10357\x2	n13665	n16800
n10392	n13671	n16828
n10514	n13686	n16840
n10517	n13686	n16842
n10532	n13769	n16928
n10539	n13874	n16990
n10757	n13892	n17001
n10771	n14423	n17012
n10844	n14424	n17018
n10870	n14441	n17092
n10871	n14456	n171
n10872	n14459	n171
n10915	n14466	n17112
n10960	n14478	n17113
n11018	n14666	n17117
n11019	n14696	n17206
n11022	n14722	n17250
n1103	n14814	n17265
n11137	n14828	n17268
n11279	n14921	n17336
n11437	n15138	n17364

n17476	n236	n4800
n17496	n237	n4817
n17514	n23786	n4818
n17563	n23787	n4819
n17571	n23789	n493
n17579	n23798	n4998
n17606	n24054	n503
n17613	n24556	n504
n17621	n25039	n505
n17633	n25040	n5202
n17719	n25081	n5534
n17720	n25096	n570
n17739	n25199	n5704
n17754	n25395	n5712
n17761	n2543	n5802
n17780	n255	n5817
n17824	n2901	n59
n17941	n3030	n5903
n17950	n313	n5904
n18033	n3165	n5953
n18034	n3171	n5962
n18082	n338090	n5973
n18588	n3444	n5982
n1891\s1	n35796	n6171
n19150	n3612	n6210
n2059	n36521	n6245
n21211	n36550	n6312
n21237	n3682	n6366
n21239	n3725	n6370
n21266	n3747	n6393
n21269	n3861	n641
n21276	n389	n6446
n21356	n3928	n6487
n21357	n3929	n6526
n2142	n3961	n6549
n21431	n4029	n6569
n21460	n4117	n6633
n21468	n41180	n6634
n21469	n41180	n6637
n21478	n41181	n6638
n21661	n41181	n6660
n21666	n41657	n6661
n21696	n41657	n6662
n21710	n41658	n675
n2172	n424	n684
n21819	n436892	n686
n21830	n4439	n715
n21839	n4440	n7169
n2186	n4547	n7176
n21941	n4654	n7236
n2207	n4688	n7236
n22279	n4690	n7282
n2337	n4764	n7282
n2344	n4794	n7434

n752	n4025
n8009	n4472
n8115	n4711
n855	n5474
n855	n5704
n8672	n6210
n8809	n6246
n8883	n6248
n896	n6249
n902	n9998
n930	
n9464	
n949	
n9675	
n9745	

**1600**

f2\n521044  
f2n7595\sMF  
IDS\f2\n167759\s1852  
IG\iPo III\Matthias  
IG\iPo IV\Stubenber  
IG\iZ\u206\s2  
IG\iZ\u282.6\s231  
IG\iZ\u282.6\s238  
IR\n286834  
IR\n97999  
n10734  
n12567  
n13808  
n14405  
n14591  
n14742  
n15182  
n15425  
n15478  
n15632  
n15884  
n1609  
n16507  
n16742  
n16828  
n17092  
n17112  
n17312  
n20823  
n21536  
n2162  
n21666  
n2313  
n24657  
n2983  
n334204  
n34919





## Priloga 2