

ARS & HUMANITAS

Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

XI/1

Ekfrazza

Ekphrasis

2017

ARS & HUMANITAS
Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

Založila / Published by
Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani / Ljubljana University Press,
Faculty of Arts

Za založbo / For the Publisher
Branka Kalenič Ramšak, dekanja Filozofske fakultete / the Dean of the Faculty of Arts

Glavni urednici / Editors-in-Chief
Vanesa Matajic, Špela Virant

Tematski sklop je uredila / Thematic section was edited by
Nataša Golob

Uredniški odbor / Editorial Board
Milica Antič Gaber, Tine Germ, Nataša Golob, Branka Kalenič Ramšak, Lev Kreft, Marko Krevs, Katja Mahnič,
Marko Marinčič, Jasmina Markič, Janez Mlinar, Blaž Podlesnik, Irena Samide, Peter Simonič,
Matej Šekli, Jože Vogrinc

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board
Jochen Bonz (Bremen), Parul Dave-Mukherji (New Delhi), Thomas Fillitz (Dunaj),
Karl Galinsky (Univ. of Texas), Hermann Korte (Siegen), Douglas Lewis (Washington), Helmut Loos (Leipzig),
Božena Tokarz (Katowice), Johannes Grabmayer (Celovec), Mike Verloo (Nijmegen)

Urednica recenzij / Reviews Editor
Jasna Podreka

Oblikovanje in postavitvev / Graphic design and type setting
Jana Kuharič, Lavoslava Benčič

Lektoriranje / Language Editing
Rok Janežič, Paul Steed

Tisk / Printed by
Birografika Bori d.o.o.

Naklada / Number of copies printed
Tisk na zahtevo / Print on demand

Cena / Price
12 EUR

Naslov uredništva / Address
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
Tel. / Phone: + 386 1 241 1406
Fax: + 386 1 241 1211
E-mail: ars.humanitas@ff.uni-lj.si
<http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>

Revija izhaja s finančno podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS / The journal is published with support from Slovenian Research Agency.

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0
Mednarodna licenca / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0
International License.



Vsebina / Contents

Nataša Golob

Ekfrazna besedila videti, podoba ubesediti 5

Študije / Studies

Marko Marinčič

Ekfrazna kot izkustvena pripoved: primer Vergilijeve *Eneide* 25

Ana Marija Lamut

Opis kozarjeve skodele v Teokritovi *Prvi idili*: realizem ali iluzija 45

Alen Širca

Ekfrazno pesništvo pri Romanu Melodu in Pavlu Silentiariju. 63

Miha Zor

Križanje, Cerkev in evharistija v treh arturjanskih rokopisih 75

Barbara Peklar

The Imaginary Self-Portrait in the Poem *Roman de la Rose* 90

Robert Simonišek

Vojeslav Molë kot pesnik ekfrazne 106

Nataša Lah

Hidden Ekphrasis in the Works of Miroslav Krleža 118

Nada Bezić

Tone Kralj kot ilustrator glasbenih publikacij. 134

Varia / Varia

Tine Germ

The Emblems of the *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas*: Context, Sources, Originality 149

Duško Čikara

From a Hypothesis on the Development of the Layout of Poklek Manor in Zagorska Sela, towards a hitherto Unknown Type of Residential Architecture in Continental Croatia 171

Špela Virant

Navid Kermani's politische Essays 189

Nina Unković

Matej Sternen as a Restorer: Selected Examples in Slovenia and Croatia . 204

Recenzije / Reviews

Tanja Žigon

Petra Kramberger: „Alle guten Oesterreicher werden unser patriotisches Unternehmen unterstützen“: *Südsteirische Post* (1881–1900), nemški časopis za slovenske interese 227

Luka Vidmar

Tine Germ: *Smrt kraljuje povsod in bela Smrt triumfira: Valvasorjevo Prizorišče človeške smrti v evropskem kontekstu* 232

Biografske informacije o avtorjih / Authors' Biographical Information . . . 237

Navodila za avtorje prispevkov 245

Nataša Golob

Ekfrazza: besedilo videti, podobo ubesediti

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Navedeno po izdaji iz okoli leta 1470.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografija

Viri

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

Literatura

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

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

Elektronski viri

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

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

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

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

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

Študije/Studies

Marko Marinčič

Ekfaza kot izkustvena pripoved: primer Vergilijeve *Eneide*

Ključne besede: Publij Vergilij Maro, *Eneida*, ekfaza, prvoosebna pripoved, naratologija, Homer, *Odiseja*, Gotthold Ephraim Lessing

DOI: 10.4312/ars.11.1.25-44

Lessing v 18. poglavju *Laokoonta* shematično zatrjuje, da je časovni kontinuum (*Zeitfolge*) področje pesnika, prostor, v katerem podobe soobstajajo naenkrat, pa področje slikarja. Zato povečuje Homerja, ki je v 18. spevu *Iliade* opisal Hefajsta med *izdelovanjem* Ahilovega ščita, in graja Vergilija, ki v 8. spevu *Eneide* opisuje že izgotovljeni Enejev ščit.

Lessingova kritika izhaja iz pričakovanja, da bo pesnik vizualni objekt, če ga že opisuje, popisal karseda celovito. Homerja hvali, ker je uporabna predloga za rekonstrukcije Ahilovega ščita, Vergilija pa pomiluje, ker je hotel na Enejevem ščitu upodobiti vso rimsko zgodovino, samo da bi se priliznil Avgustu. Vergilij je hotel z golim kopičenjem podob preseči Grka. Zato se Eneju nujno pripeti, da uživa v podobah, ki jih ne razume (*miratur rerumque ignarus imagine gaudet*, 8.730).

Najnenavadnejši med Lessingovimi očitki je naslednji: pesnik s tolikšnim številom podob ne bi mogel »dohiteti« obrtnika Vulkana. Ob tem Lessing škodoželjno citira Servijev komentar k Vergiliju (ad *Aen.* 8.625):

Opportune ergo Virgilius, quia non uidetur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam uelociter expediri, ut ad uerbum posset occurrere.

Ustrezno torej ravna Vergilij, saj se zdi, da ni mogoče enako hitro splesti pripovedi in proizvesti izdelka, ki bi takó dohitel besedo.

Servij se izraža »nejasno« (*dunkel*), priznava Lessing. Vendar je to zanj predvsem izgovor, ko skuša komentar (proti Servijevi volji!) obrniti Vergiliju v škodo. Lessing misli, da je bil Vergilij prisiljen na ščitu upodabljeni prihodnje dogodke zato, ker si je nakopičil preveč gradiva in v *pripovedi ne bi mogel dohiteti* Vulkana. Servij se torej bolje kot Lessing zaveda, da je besedno upodabljanje vidnega *vedno* samo mimetično.¹

1 Prim. Laird, 1995, 77–81 in 295, op. 15. Domneva, da Vergilij s sintagmo *non enarrabile textum* (8.625: »neupodobljivi splet«, »neupovedljiva kompozicija«) tematizira razloček med dvema izraznima medijema, je vabljava, a težko dokazljiva. *Non enarrabile* zadeva predvsem Enejovo nevednost o pomenu upodobitve, saj ta prikazuje oddaljene prihodnje dogodke; zato: *miratur rerumque ignarus imagine gaudet*.



Vergilij je s tem vsaj sprijaznjen, zato predmeta ne upodobi celovito oz. si dovoli hipertrofijo podob na ščitu, ki je kozmični emblem Avgustovega imperija.

Kljub temu oba, Lessing in Servij, ekfrazo razumeta kot besedno *reprodukcijo* vidnega. Šele od tod naprej se ukvarjata z razločki med dvema izraznima medijema, sliko in pripovedjo. Niti na misel pa jima ne pride, da bi Eneja vzela resno kot recipienta, kot znotrajbesedilnega gledalca.

Če bi bil Lessing Vergiliju bolj naklonjen, bi se namesto pri opisu ščita lahko zadržal pri upodobitvah trojanske vojne v Junoninem svetišču v Kartagini, kjer se Enej znajde takoj po brodolomu na začetku epa (1.453–495). Prerokba bitke pri Akciju na Vulkanovem ščitu je predvsem pripovedni prijem, ki omogoča zgodovinski *augurium ex eventu*, podobno kot sprevod prihodnjih rimskih vojskovodij in državnikov v podzemlju (6. spev). Prva ekfrazo, opis slik v nedokončanem Junoninem svetišču, pa je po svojem bistvu drugačna. Gre za prikaz preteklih dogodkov, v katerih se Enej gledalec prepozna kot akter in se nanje intenzivno odziva. Enej na slikarji med drugim prepozna svoj lasten lik!

Lessing je ekfrazo dojemal in ocenjeval kot opise realnih likovnih upodobitev, torej takih, ki jih je mogoče vizualizirati, četudi so namišljene. Obe Vergilijevi veliki ekfrazi se temu pričakovanju izmikata – opis ščita zato, ker Vergilij z njim utemeljuje brezčasno kozmično poslanstvo rimskega imperija,² opis upodobitev v Junoninem svetišču pa zato, ker gre v resnici za verbalni prikaz junakovih doživetij *ob sliki*. Na eni strani *preroška slika* – tudi v estetskem pogledu skrajno drzen eksperiment –, na drugi opis *skozi oči* literarne osebe, torej »fokalizirani« opis.³

Oboje Lessinga močno presega. Nedvomno je imel Vergilij v vseh obdobjih številne bralce z naravno literarno intuicijo. Tak ni bil le Ovidij, temveč mestoma celó pedantni komentator Servij. Toda v novodobni kritiki, predvsem v nemški, je Vergilij doživel rehabilitacijo šele takrat, ko se je izvlekel iz Homerjeve sence. Tja ga je v desetletjih po Lessingu vztrajno potiskala romantika. Šele Richard Heinze, 1915 (prva izdaja 1903), je v subjektivnem, empatičnem pripovednem slogu *Eneide* prepoznal ključno inovacijo, ki je omogočila »ponovno rojstvo« epske zvrsti v Rimu.⁴ Pol stoletja pozneje je Viktor

2 Gramatik in filozof Krates iz Malosa je Ahilov ščit pri Homerju razumel kot mogočno alegorijo kozmosa; Vergilij je to interpretacijo dopolnil z idejo Heziodove *Teogonije* o razvoju sveta iz kaosa v kozmos. V Vergilijevi panegirično-nacionalistični variaciji je končna točka tega razvoja Avgustov svetovni imperij. Temeljno delo o tem je Hardie, 1986.

3 Pri tem nas ne smejo zavesti namigi, s katerimi Vergilij ustvarja *iluzijo*, da slika obstaja in ima svojo prostorsko organizacijo: *ex ordine* (456), *nec ... procul* (468–69); *parte alia* (474). Pripovedovalec bralčev pogled ves čas krmili z omembami Enejevih odzivov: *constitit et lacrimans ... inquit* (459), *multa gemens, largoque umectat flumine uultum* (465), *agnoscit lacrimans* (470), *ingentem gemitum dat pectore ab imo* (485).

4 S pojmom »prerojenja« se na Heinzeja navezuje Fernandelli, 2012, ki pravega in izvirnega »preroditelja« odkriva v Katulu. Na Heinzeja se je v interpretaciji Vergilija sicer oprl tudi Otis, 1963.

Pöschl *Eneido* v neoromantičnem duhu bral kot simfonijo ali baročno slikarijo, ki se izmika linearno sintagmatski logiki pripovedi in učinek gradi na intuitivnih, paradigmatičnih, »simbolnih«, pogosto psevdolikovnih povezavah.⁵ Zlasti slednje, prevlado vizualnih učinkov (»filmski« opis nevihte in brodoloma na začetku epa, opisi monumentalnih umetnin), je mogoče povezati z vlogo monumentalnih gradenj, likovnih umetnin in javnih spektaklov v Avgustovem času.⁶

Prvi štirje spevi *Eneide* so (med drugim) ustvarjalen odziv na šesti, sedmi in osmi spev *Odiseje*.⁷ Odisej se po brodolomu znajde na Sheriji. Princesa Navzikaa ga pripelje na dvor svojega očeta Alkinoa, kralja ljudstva Fajakov. Na gostiji v osmem spevu Odisej posluša tri rapsodske nastope pevca Demodoka: o (sicer neizpričanem) sporu med Ahilom in Odisejem (8.75–82), o prešuštvu Aresa in Afrodite (266–366) ter o trojanskem konju (499–520). Odisej v prvi in zadnji rapsodiji prepozna svojo lastno izkušnjo, ki je v nekaj letih prešla v mit.⁸ Po Demodokovem prvem in zadnjem nastopu joče (83–92; 521–30). Brezskrbni, polbožanski Fajaki, ki podobe vojne doživljajo neproblematično, zgolj na »estetski« ravni,⁹ tega ne opazijo. Odisejevo melanholično razpoloženje zazna samo kralj Alkinoos, a še ta najbrž predvsem iz občutka odgovornosti do gosta. Odiseja pozove, naj se predstavi, ob tem pa naglas navrže nekaj možnih diagnoz: morda mu je pred Trojo padel kak sorodnik? Morda prijatelj, ki včasih pomeni toliko kot sorodnik? (577–86) Da bi se lahko Odisej v Demodokovih epskih pripovedih dobesedno *prepoznal*, niti ne pomisli. Vendar ga z zaskrbljenim poizvedovanjem izzove, naj se predstavi in tudi sam nastopi v vlogi rapsoda (začetek 9. speva).

Vergilijev Enej je Odisejev *alter ego*. Kartadžanska epizoda sicer vključuje tudi pomenljive medbesedilne odzive na *Argonavte* Apolonija Rodoškega (3. stol. pr. Kr.): Didona, izdana partnerica, v svoji ljubezenski strasti in maščevalnosti bolj kot na Navzikao spominja na Medejo.¹⁰ Kljub temu se prvi štirje spevi *Eneide* strukturno navezujejo zlasti na *Odisejo*: Enej se kot brodolomec znajde na kartadžanski obali; na Didoninem dvoru v dveh spevih povzema svoja dotedanja potovanja. Da bi bila

5 Pöschl, 1977 (prva izdaja 1950).

6 Zanker, 1990; Barchiesi, 2005.

7 V širšem kompozicijskem smislu ta priredba vključuje tudi speve *Odiseje* od devetega do dvanajstega, torej vso Odisejevo retrospektivno pripoved. Vendar Odisejeva pripoved obsega tudi srečanje z dušami umrlih, pri Vergiliju pa je potovanje v podzemlje (6. spev) že del poznejšega dogajanja.

8 Gre za paradigmatično ponazoritev procesov mitizacije, ki v resničnosti terjajo stoletja: npr. od trojanske vojne (ok. 1200 pr. Kr.) do Homerja (ok. 700 pr. Kr.). Izjemna študija na to temo je Segal, 1992.

9 O tem Segalov klasični članek iz leta 1992.

10 Temeljno delo o Vergiliju in Apoloniju Rodoškem je Nelis, 2001.

vzporednica še popolnejša, na gostiji prislunemo nastopu pevca Jopasa (1.742–46), učenega »aleksandrinskega« aojda, ki v duhu novih časov namesto o mitologiji poje o naravnih pojavih.

Ob palimpsestičnem branju, ki ga Vergilij od svojega občinstva nedvomno pričakuje, se slike trojanske vojne kažejo kot odgovor na Demodokovo prvo in tretjo pesem (o sporu med Ahilom in Odisejem; o trojanskem konju). Tako pri Odiseju kot pri Eneju gre za travmatično soočenje s spomini na trojansko vojno. V obeh primerih se junak v upodobitvi prepozna, Odisej v pesmi, Enej v sliki.

Središče medbesedilne navezave so tile verzi:

Namque sub ingenti lustrat dum singula templo,
 reginam opperiens, dum, quae fortuna sit urbi,
 artificumque manus inter se operumque laborem
 miratur, uidet Iliacas ex ordine pugnas,
 bellaque iam fama totum uolgata per orbem,
 Atridas, Priamumque, et saeuum ambobus Achillem.
 Constitit, et lacrimans, 'Quis iam locus' inquit 'Achate,
 quae regio in terris nostri non plena laboris?
 En Priamus! Sunt hic etiam sua praemia laudi;
 sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt
 Solue metus; feret haec aliquam tibi fama salutem.'
 Sic ait, atque animum pictura pascit inani,
 multa gemens, largoque umectat flumine uoltum.
 Namque uidebat, uti ... (Aen. 1.453–66).

Ko je čakal na kraljico in si ogledoval vse, kar je bilo pod streho mogočnega svetišča, občudoval srečo mesta, spretnost umetnikov in napor njihovih del, je zagledal po vrsti upodobljene trojanske bitke, vojne, katerih sloves se je razširil že po vsem zemeljskem krogu. Atrida, Priama. Ahila, ki je bil enako krut do obeh. Obstal je, se razjokal in spregovoril:

»Ahat, je na svetu sploh še kakšen kraj, kakšna dežela, ki ne bi bila polna našega trpljenja? Glej, tamle, Priam! Tudi tu so naša hvalevredna [dejanja] prejela nagrado, [tudi tu] so solze nad [vsem], kar je, in izkušnja smrtnih [dob. »smrtne stvari«] se dotakne srca [dob. »misli«]. Odrzvi strah. Ta sloves ti bo že prinesel kakšen blagor.« Tako reče in duha pase na prazni sliki. Hudo ječi, obraz si moči z obilnim tokom solza. Kajti videl je lahko, kako 11
 V ustreznem prizoru Odiseje pripovedovalec Odisejevo burno...¹¹

11 Prevodi so namenoma dobesedni, saj so mišljeni samo kot pripomoček. Interpretacija izhaja iz izvirnika.

reakcijo komentira s tole komparacijo:

ταῦτ' ἄρ' αἰοιδὸς αἶειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
 τήκετο, δάκρυ δ' ἔδευεν ὑπὸ βλεφάροισι παρειάς.
 ὡς δὲ γυνὴ κλαίῃσι φίλον πόσιν ἀμφιπεσοῦσα,
 ὅς τε εἴης πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσησιν,
 ἄστει καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἤμαρ·
 ἢ μὲν τὸν θνήσκοντα καὶ ἀσπαίροντα ἰδοῦσα
 ἀμφ' αὐτῷ χυμένη λίγα κωκύει· οἱ δὲ τ' ὄπισθε
 κόπτοντες δούρεσσι μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὦμους
 εἴρπερον εἰσανάγουσι, πόνον τ' ἐχέμεν καὶ οἴζύν·
 τῆς δ' ἔλεεινοτάτῳ ἄχει φθινύθουσι παρειαί·
 ὡς Ὀδυσσεὺς ἔλεεινὸν ὑπ' ὀφρύσι δάκρυον εἶβεν (*Od.* 8.521–31).

To je pel veleslavni pevec; Odisej pa se je topil [v solzah]; solze so mu spod vek močile lica. Tako kot joče žena, ko se zgrne nad ljubega moža, ki je padel pred svojim mestom in svojim ljudstvom, da bi od domovine in od sinov odvrnil dan pogube. Ona, ki ga je videla, kako se umirajoč stresa, nad njim predirljivo ječi, od zadaj pa ji v hrbet in v ramena zabadajo kopja, jo ženejo v suženjstvo, da bi trpela napor in žalost; njena lica mrejo v strašni bolečini. Take strašne solze je Odisej lil izpod svojih obrvi.

V teh nekaj verzih se skriva korenito prevrednotenje vrednostnega sistema *Iliade*: Odisej je v svojem stanju podoben ženski, ki ji je mož padel pri obrambi mesta in jo čaka suženjstvo – torej Trojanki. Odisej spominja na zasužnjeno vdovo iz nasprotnega tabora. Vendar homerski pripovedovalec te posplošitve ne pripiše Odiseju, temveč jo podaja iz svoje vsevedne, »olimpijske« perspektive. Nasprotno Vergilij splošne vrednostne razmisleke o vojni položi v usta Eneju kot udeležencu in žrtvi vojne. Ne le implicitno, v smislu fokalizacije, temveč v obliki premega govora. Enej je tisti, ki slike z vojnimi podobami interpretira kot izraz univerzalnega sočutja.

Od tod je samo še korak do Haeckerjeve apologetske prilastitve (poglavje ima naslov *Tränen!*):

Pretresen spet vidi na sliki to, kar je sam v resnici doživel in pretrpel. Spet plavajo luči njegovih oči, *natantia lumina*, in on, Rimljan, visoki ideal Rimljanov, govori besede: *sunt lacrimae rerum*, besede, ki so ob vseh brezštevlnih verzih o fatumu pravi svetovni nazor. Ta polovični verz je najbolj neprevedljiv del Eneide, da, rimske literature nasploh. [...] Ta polverz je vseskozi latinski, ne pove le – prva, še docela banalna razlaga –, da nekatere stvari sprožajo pri ljudeh objokovanje, temveč tudi, da imajo stvari same svoje solze, ali bolje, da so tu stvari, ki se ne zadovoljijo z nobenim drugim odgovorom kakor s solzami, ki jih z ničimer resnično ne spoznamo, z ničimer

drugim ne moremo poravnati kakor s solzami in včasih tudi z njimi ne, [...] ker to zmorejo le krvave solze Sinu človekovega, druge osebe Trinitete. Vse to povedati v treh besedah, tega ne more razen latinskega jezika noben drug (prev. V. Ošlak; Haecker, 2000, 79–80).

Haecker se ne meni za tragično ironijo Enejeve interpretacije: Enej (tako se vsaj zdi) ne ve, da slike krasijo svetišče njegove preganjalke Junone, ki v vlogi Here, zavetnice Ahajcev, triumfira nad Trojanci, v vlogi feničanske/kartažanske Tanit pa Eneju in Rimljanom vnaprej preti s punskimi vojnami. Na to usodno nevednost morda namiguje pripovedovalčev komentar: *animum pictura pascit inani*, »duha pase na prazni sliki« (1.464).

Toda v nečem ima Haecker prav: bistveno je, da sliko opazujemo skozi Enejeve oči: Enej po njej bega, Enej izbira, Enej doživlja (odtod med drugim grozeča podoba prasovražnika Trojancev in Rimljanov, Ahila). Ta inovacija je glede na homerski zgled temeljna, vendar ji novejši učeni bralci zelo hitro postavljajo meje.¹² Bolj kot na povezave med ekfrazo in Enejevo retrospektivno pripovedjo v 2. in 3. spevu so pozorni na posredne, medbesedilne vzporednice med opisom slik in »drugo trojansko vojno«, ki se v drugi polovici *Eneide* odvija na tleh Italije.¹³ Vzporednice razumejo kot avtonomen besedilni mehanizem, ob katerem Enej kot gledalec slik in kot pripovedovalec (2. in 3. spev) postane malodane odveč.¹⁴ Sodobnemu interpretu je intradiegetski recipient in sporočevalec očitno nadležen zato, ker želi sam zasesti njegovo mesto. Priročen izgovor je predsodek o Eneju kot stoiškem junaku brez svobodne volje in prave individualnosti.¹⁵ Priročno je tudi sklicevanje na junakovo zbežanost ob preroškem ščitu v 8. spevu. Toda v Junoninem svetišču je Enejeva vloga izrazito subjektivna in aktivna. Je res nujno, da kartažansko epizodo že od vsega začetka (torej že pred Enejevim odhodom in Didoninim prekletstvom: »iz moje krvi se bo rodil maščevalec«) beremo v znamenju punskih vojn?¹⁶ Enej o punskih vojnah ne more vedeti ničesar; če je v tem prizoru kdo vsiljivec, to ni Enej, temveč pedantni

12 Meje postavljajo tudi psihološkemu realizmu celotnega prizora. Enejevo »občinstvo« (tj. edina priča njegovih reakcij) je Ahates, ki z imenom pooseblja bolečino (*akhos*); prim. Barchiesi, 1994; Casali, 2008. S tega stališča se zdi smiselno Enejeve reakcije razumeti kot povsem spontane. Kljub temu je Dekel, 2012, 83–89, pred kratkim ponudil tendenciozno razlago, po kateri Enej načrtno »cenzurira« svoje neuspehe v vojni. Motiva, da bi to počel pred Ahatom, Enej nima; kvečjemu Dekel kot interpret je tisti, ki Vergiliju polaga v usta kritiko Eneja, ob tem pa se ne ozira na psihološko verodostojnost situacije.

13 Npr. Knauer, 1964, 305–309, 328–329, 349–350; Clay, 1988; Lowenstam, 1993; Putnam, 1998a, 265–267.

14 Do Eneja kot pripovedovalca/gledalca/fokalizatorja sta bolj pozorna Fowler, 1991, 31–33, in Hardie, 1998, 78–79.

15 Klasično delo na to temo je Bowra, 1933–1934.

16 Koristne pomisleke zoper taka branja navaja Barchiesi, 1994, ki dopušča celo možnost, da je lahko v trenutnem kontekstu Enejeva »sentimentalno« humanistična razlaga slik (*sunt lacrimae rerum*) povsem smiselna in ni samo izraz junakove tragične nevednosti.

interpret, ki si krajša čas z obnavljanjem rimske zgodovine, medtem ko Enej vpricho Ahata toči solze nad Trojo.

Čeprav se vsebina Enejeve pripovedi (2.–3.) na ravni zgodbe (*histoire*) nahaja v preteklosti, se večina učenih bralcev osredotoča na dejstvo, da na ravni pripovedi (*récit*) šele sledi opisu. Linearni logiki branja torej dajejo prednost pred psihološko celovitostjo literarne osebe, in sicer *kljub dejstvu*, da sta subjektivni pogled protagonista (= fokalizacija, ki včasih meji na jamesovsko personalno pripoved) in subjektivni, empatični ton pripovedovalčevega glasu ključni potezi Vergilijeve izvirnosti v epski zvrsti.

Branje, ki bi protagonistu priznalo več psihološke prepričljivosti, bi nujno sledilo temle razmislekom:

- Enej kot fokalizator opisuje slike na podlagi lastne izkušnje;
- ta izkušnja se nam v njegovi pripovedi razkrije in lahko vzvratno vpliva na razumevanje opisa: razkrije nam, v čem sta bili izbira motivov in njihova interpretacija najbolj izrazito »subjektivni«;
- obenem je lahko soočenje s slikami obnovilo¹⁷ ter dopolnilo protagonistovo izkušnjo: nekatere spominske elemente »osvežilo«, spremenilo emocionalne in vrednostne poudarke itd.

Ali s tem antični literarni osebi priznavamo psihološko konsistentnost, ki je ne bi smela imeti?

Opis, ki je bil posredovan z Enejevimi očmi, se konča s podobo amazonske kraljice Pentezileje. Ta je bila zaveznica Trojancev, ubil jo je Ahil. Enej je še nedavno v viharju blagrovat junake, ki jim je bilo dano umreti v trojanski vojni (94–101). Zato je razumljivo, da se posebej zadrži pri Pentezileji. Pravzaprav ga, zatopljenega v podobo Amazonke, zmoti šele Didonin prihod. Sledi komparacija, ki neposredno sledi *Odiseji*: Homer Navzikao in dekleta okrog nje ob prvem srečanju z Odisejem primerja z Artemido, ki skupaj z nimfami po gorskih vrhovih lovi divjad (*Od.* 6.102–9); Vergilij Didono, ki pride v sprevodu nadzorovat gradnjo Kartagine, primerja z Diano, ki vodi ples po slemenih Apolove svete gore Kintos (1.496–504).¹⁸ Že antičnemu komentatorju Probu (Avel Gelij, *Atiške noči* 9.9.12) in za njim Sainte-Beuveju se je ta imitacija Homerja zdela neposrečena. Vergilija je prepričljivo vzel v zaščito šele Victor Pöschl, ki je opozoril na mrežo globljih simbolnih povezav med komparacijo in nekaterimi drugimi ključnimi mesti v epu. Najpomembnejša mesta

17 Fernandelli, 1999, v svoji interpretaciji Enejeve retrospektivne pripovedi (2. in 3. spev) izhaja iz nenavadne glagolske tvorbe *re-narrare*, ki sugerira prav podoživetje.

18 O priredbi homerske komparacije gl. Thornton, 1985.

so: Enejevo poprejšnje srečanje z Venero v podobi lovke (nekakšne Diane); usodni lov, ki bo sledil v 4. spevu in v katerem se bo Enej na lovu prikazal kot deloški Apolon (141–150; *pulcherrima Dido*, 496 ~ *pulcherrimus Aeneas*, 4.141–42);¹⁹ potovanja Sonca in naporu Lune v Jopasovi pesmi (1.742–46).²⁰ Pöschlovi so sledile številne zelo raznolike interpretacije, ki pa omenjeno mrežo analogij večinoma razumejo predvsem kot hermenevtični ključ, ki ga avtor ponuja bralcu brez posrednika, torej avktorialno;²¹ veliko manj so pozorni na možnost, da bi bile te analogije povezane s personalnim, fokaliziranim prikazom, torej »skozi oči« likov. Pöschl se temu še najbolj približa, ko pravi, da so komparacije pri Vergiliju pogostejše kot pri Homerju »prosojne šifre za dogajanja v duševnosti« (*transparente Chiffern für seelische Vorgänge*).²² Vendar ima tudi Pöschl v mislih nekakšno simbolno podobo duševnih stanj, ne pa neposrednih projekcij subjektivne percepcije v pripoved.

Po razlagi, ki jo lahko za zdaj predlagam le v zelo provizorični obliki, je Enej fokalizator komparacije. Naj bo primerjava Didone z Diano še tako epska in homerska, jo je po logiki Enejeve mentalne reakcije mogoče povezati predvsem s predhodnim prizorom v kartažanskem gozdu. Tam se je Venera sinu dejansko prikazala v podobi nekakšne Diane (1.314–414, zlasti 315–20).²³ Ponovna »prikazen« Diane je potemtakem spominska referenca na srečanje z materjo.²⁴ Da se primerjava Didone z Diano ne zdi povsem umestna, je morda pomenljiv signal bralcu,²⁵ vendar lahko tudi realistično odseva dejstvo, da se je reminiscenca sprožila v junakovi zmedeni duševnosti pod težo dveh prejšnjih travmatičnih srečanj: z materjo²⁶ in s podobami trojanske katastrofe. Eneja je iz gozda v Kartagino napotila

19 Pöschl, 1977, 84–122. Prim. zlasti str. 92: »Usodna črta, ki Eneja vodi k Didoni, je naznačena z lovko Venero (314ff.), s prisposodobno lovke Diane in z lovko Didono; podobe učinkujejo kot šifre tragične usodne sovisnosti.« (Prev. M. M.)

20 Pöschl, 1977, 185–88, Sonce in Luno razume kot simbola za Eneja in Didono.

21 Skrajen primer je Wilhelm, 1987, 45, ki Venerin nastop v Dianini podobi razume kot »vidno manifestacijo Didoninih duševnih muk«.

22 Pöschl, 1977, 89.

23 Prim. Pöschl, 1977, 92; Harrison, 1972–1973; Thornton, 1985.

24 V medbesedilni zamisli Eneide si vlogo Navzikae delita Venera in Didona; to znano okoliščino zgoščeno in prepričljivo interpretira Oliensis, 1997, 306. Vendar o Navzikai Enej ne more vedeti ničesar; zanj je vezni člen med podobama ikonografija Diane.

25 Didona bo z avanturo z Enejem prekršila vdovsko zvestobo prejšnjemu možu Siheju. *Bo*, vendar je v tej fazi še ni. Duclos, 1969, prepričljivo spremlja Didonin razvoj od deviško zveste vdove prek prešušnice do samomorilke; ta razvoj se zrcali v njenih zaporednih identifikacijah s tremi identitetami Diane: Diana, Hekata, Luna.

26 V stanje zmedenosti je Eneja spravila že Venera s svojo »maškarado« v trojanskem gozdu. Budge, 2010, sugestivno pokaže, da bralec, ki identiteto boginje pozna, Eneja, ki je v svoji nevednosti hkrati tragičen in komičen, pomiluje in z njim simpatizira; vendar Vergilij zmedenost, podobno Enejevi, prenese tudi na bralca, ko ga bombardira z aluzijami na različne ikonografske tipe Diane in Venero. Tu pomilovanje in simpatija preraščata v empatijo, v podoživljanje interpretativne zmede.

prav Venera, in to še preden se mu je razkrila kot Venera, torej še v podobi »Diane«, s tulcem, *pharetra* (335). Venera Enejevo slutnjo, da ima pred sabo Diano, zavrne z besedami, češ da ima na sebi običajno nošo »tirskih deklet« – sem sodi tudi tulec. Kot prvo »tirsko dekle« te vrste se pri Junoninem svetišču pozneje pojavi Didona. Četudi (tu še) nima lovske opreme, jo Enej uzre kot novo utelešenje Venere-Diane, in sicer s tulcem (*pharetra*, 500). Didona je zanj – vsaj v tej fazi – tudi novo utelešenje bojevnice Pentezileje, po eni strani zato, ker ima očitne »amazonske« lastnosti (že v Venerini napovedi: *dux femina facti*, 364), po drugi pa zato, ker Enej kot Ahilova žrtev in izgnanec v Didoni kot izgnanki vidi potencialno zaveznico.²⁷ Kot možno zaveznico mu Didono navsezadnje predstavi že Venera. Bolje obveščeni bralec lahko v vzporednici Pentezileja : Didona seveda prepozna usodno zмотo, ki je del napačne, »humanistične« interpretacije slik v svetišču sovražne boginje. Vendar je za Eneja vzporednica ta hip realna in izrazito globoka. Didona je zanj konkretno utelešenje sočutja, katerega univerzalni izraz prepozna v slikah: *quae regio in terris nostri non plena laboris?* (460, o slikah) in *o sola infandos Troiae miserata labores* (597, Enej Didoni). Naj je junakova interpretacija še tako drugačna od bralčeve,²⁸ se zdi vprašljivo branje, ki se omejuje na tragično ironijo Enejeve nevednosti in ekfrastu odreka »avtorstvo« ekfraz:

Tudi če se je Enej motil, ko je na slikah v Junoninem svetišču zaznal *lacrimae rerum* – imamo pravico njegovo napačno branje označiti kot napako? In če sposobnost ekfraz, da ožarišči [focalize] pripovedne glasove in različne perspektive, povzruha opozarja na možnost empatije – je »zmotna« empatija blagoslov ali zabloda? Če se zdi, da Vergilij daje prednost enemu ali drugemu – naj potem beremo njegove ekfraz (in svoje lastne reakcije nanje), kot da so s temi izbirami skladne, ali pa kot da jih preizprašujejo? Ta vprašnja so relevantna tako za bralce *v besedilu* kot za nas.²⁹

Če Didono ob njenem prihodu še vedno gledamo skozi Enejeve oči, če je torej tudi primerjava Didone z Diano »njegova«, to pomeni, da je Vergilij še en objektivni, avktorialni element homerske epike podvrgel subjektivni perspektivi literarne osebe, le da je pri opisu slik večkrat izrecno nakazal, da gledamo skozi Enejeve oči, tu pa niti

27 Glede tega se Enej najbrž sploh ne moti. Fowler, 1991, 32, opozarja, da Didona goji očitne simpatije do Trojancev, še posebno, odkar ji je Tevker v Sidonu opisoval *casus ... urbis / Troianae* in slavil Trojanca, češ da bi bil rad tudi sam pripadnik njihovega rodu: *ipse hostis Teucros insigni laude ferebat / seque ortum antiqua Teucrorum a stirpe uolebat* (1.623, 625–6). Tarča Fowlerjeve polemike je Horsfall, 1973–1974, ki je Eneja predstavil kot žrtev napačnih interpretacij in iz tega izpeljal sklep, da je Trojanec Didono po pravici zapustil.

28 Bralec npr. pomisli tudi na Vergilijev vzporedni zgled, na Jazonovo prvo srečanje z Medejo v Hekatinem svetišču; prim. Nelis, 2001, 82–86. Hekata, ki je tudi ena od identitet Diane, napoveduje tragični iztek zgodbe. To kritično opozorilo dolgujem Špeli Tomažinič, ki je komentirala prvotno besedilo članka.

29 Bartsch in Elsner, 2007, 2; prev. M. M. Prim. tudi Amir, 2009.

z besedo. Epska komparacija je lahko projekcijsko platno protagonistove duševnosti samo v smislu personalne pripovedi oz. fokalizacije. Ta pa gramatično-logično ni dokazljiva. Zato ni nikakršnih oprijemljivih dokazov za mojo tezo, da Vergilij komparacijo izkorišča za psihološko študijo Enejevih spominskih asociacij. Povsem upravičen je ugovor: Vergilij ni Henry James. Po drugi strani pa sodobni interpreti dokazljivo podcenjujejo Vergilijev psihološki realizem. Sledi značilen primer.

S temile besedami Didona Eneja izzove k obsežni pripovedi:

Nec non et uario noctem sermone trahebat
infelix Dido, longumque bibeat amorem,
multa super Priamo rogitans, super Hectore multa;
nunc quibus Aurorae uenisset filius armis,
nunc quales Diomedis equi, nunc quantus Achilles (1.748–52).

Z raznolikimi pogovori je nesrečna Didona podaljševala noč in brez konca pila ljubezen. Veliko je spraševala o Priamu, veliko o Hektorju. V kakšnem orožju je prišel sin Avrove? Kakšni so bili Diomedovi konji? V čem je bila Ahilova mogočnost?

Priam, Hektor in Ahil so ključne osebe na slikah v Junoninem svetišču. Tudi vprašanje o Memnonu (Avrorinem sinu) se povsem jasno nanaša na podobe etiopske vojne, ki je sledila trojanski in je v svetišču prav tako upodobljena (Pentezileja). Zato se zdi več kot smiselno, da Didona sprašuje po tistih konjih, ki jih je Diomed ukradel traškemu kralju Resu – tudi ta zgodba je namreč v templju upodobljena in jo torej Didona »preverljivo« pozna.³⁰ Poleg tega trojica usodnih znamenj – Resovi konji, Troilova smrt, darovanje Paladi – smiselno uvaja Hektorjevo smrt in padec Troje.³¹ Kljub temu nekateri vprašanje (zaljubljene!) Didone razumejo kot zloben namig na Enejeve neuspehe v 5. spevu *Iliade*!³²

Očitno je prikaz Enejevih burnih odzivov na slike še premalo ekspliciten. Učeni bralci kljub potokom solza nekako niso pripravljene verjeti, da gre za konkretne spominske odzive, katerih ozadja se nam razkrijejo v *poznejši* prvoosebni pripovedi o dogodkih, ki so glede na sliko pretekli, ki so na sliki upodobljeni in ki jih Enej ob sliki intenzivno podoživlja. (Razprava o tem, kako doživetje slike preoblikuje spominsko gradivo in sooblikuje pripoved, zelo presega okvir tega prispevka, zato se ji tu odrekam.)

30 Tako Servij *ad loc.* in Austin, 1971, 226.

31 To je prepričljivo pokazal že Williams, 1960, 149.

32 Dekel, 2012, 86: »Enej precej dobro ve, kakšne vrste konje je imel Diomed, saj so to prav tisti konji, ki jih je v 5. spevu *Iliade* odvezel Eneju, nato pa z njimi v 23. spevu *Iliade* zmagal v dirkah na pogrebnihih igrah v čast Patroklu.«

Med upodobitvami v Junoninem svetišču je tudi obred, s katerim si skušajo Trojanke zaman pridobiti Paladino naklonjenost:

Interea ad templum non aquae Palladis ibant
 crinibus Iliades passis peplumque ferebant,
 suppliciter tristes et tunsae pectora palmis;
diua solo fixos oculos auersa tenebat (Aen. 1.479–82).

Medtem so k svetišču krivične Palade hodile ženske iz Iliona z razpuščenimi lasmi in prinašale peplos, žalostne priprošnjice, ki so si bile prsi stolkle z rokami. *Boginja pa je, obrnjena stran (= sovražna), oči upirala v tla.*

Verz se skoraj dobesedno ponovi, ko se Enej v podzemlju sreča z Didono, ki je po njegovem odhodu iz Kartagine naredila samomor:

Inter quas Phoenissa recens a uolnere Dido
 errabat silua in magna; quam Troius heros
 ut primum iuxta stetit adgnouitque per umbras
 obscuram, qualem primo qui surgere mense
 aut uidet, aut uidisse putat per nubila lunam,
 demisit lacrimas, dulcique adfatus amore est:
 ‘Infelix Dido, uerus mihi nuntius ergo
 uenerat extinctam, ferroque extrema secutam?
 Funeris heu tibi causa fui? Per sidera iuro,
 per superos, et si qua fides tellure sub ima est,
 inuitus, regina, tuo de litore cessi.

[...]

Siste gradum, teque aspectu ne subtrahe nostro.
 Quem fugis? Extremum fato, quod te adloquor, hoc est?
 Talibus Aeneas ardentem et torua tuentem
 lenibat dictis animum, lacrimasque ciebat.
Illa solo fixos oculos auersa tenebat ... (6.450–469).

Med njimi je bila tudi Feničanka Didona. V srcu je imela še svežo rano. Tavalala je po velikem gozdu. Brž ko se je trojski junak približal in jo skozi sence prepoznal (kot če na začetku meseca med meglicami razločiš luno ali pa vsaj misliš, da si jo), je začel točiti solze in jo s prijazno ljubeznijo nagovoril: »Nesrečna Didona, torej je bila resnična vest, da si mrtva? Da si z mečem storila tisto skrajno dejanje? O, sem bil res jaz razlog tvoje pogube? Prisegam pri zvezdah, pri gornjih bogovih (in tudi pri spodnjih, če vračajo zaupanje): proti svoji volji, kraljica, sem zapustil tvojo obalo. [...] Ustavi korak, ne izmikaj se mojemu pogledu. Pred kom bežiš? Usoda je hotela, da te s temle poslednjič nagovarjam.« S takimi besedami je skušal Enej pomiriti

besno srce in grozeči pogled. Ob tem je lil solze. *Ona pa je, obrnjena stran (= sovražna), oči upirala v tla.*

Čeprav je tudi v tem prizoru fokalizator težko kdo drug kot Enej, se sodobni razlagalci bolj zanašajo na zunajbesedilne okoliščine – tudi v tem primeru (kakšno naključje!) na grožnjo tisočletje poznejših punskih vojn. O'Hara (1990, 103) Didonino neizprosnost bolj kot z Atenino povezuje z Junonino: »Junonino sovrašтво in Didonino prekletstvo sta v drugi polovici pesnitve združena zoper Eneja.« Toda ali Didonino prekletstvo sploh zadeva vojno v Laciju? Didonin maščevalec, Hanibal, bo prišel šele tisočletje pozneje.

S stališča psihologije in pripovedne logike se zdi skoraj absurdno, da ključa za prizor darovanja Paladi ne bi iskali v Enejevih poznejših pričevanjih o Paladi kot uničevalki Troje. Enejeva pripoved je v 2. spevu razširjena različica Demodokove rapsodije o trojanskem konju (*Od.* 8.499–520). Trojanski konj je bil izdelan »s Paladino umetnostjo« (*Palladis arte*, 2.15). Grk Sinon Trojance pretenta s pripovedjo, da je Grkom Palada nemila, odkar sta Diomed in Odisej s trojanske akropole ukradla in »s krvavimi rokami« oskrunila Paladij, sveti kip boginje. Od tedaj je *auersa deae mens* (2.170). Sinon s protislovno argumentacijo, ki je v resnici strategija zamegljevanja, Trojance prepriča, da morajo trojanskega konja sprejeti v mesto kot zadostitveno daritev Paladi. V ozadju spletke je v resnici Paladin/Atenin varovanec Odisej. Da Palada z Olimpa vodi »specialno vojno« zoper Trojo, se izkaže, ko Venera Eneju izpred oči odgrne oblak in mu razkrije dogajanje, ki se odvija v ozadju: bogovi z lastnimi rokami rušijo trojansko akropolo. Zadnja in ključna med bogovi, ki so mesto namenili propadu, je ravno Palada, ki »zaseda vrh akropole in se blešči iz oblaka z divjo Gorgono« (2.615–16).

To vizualno doživetje se Eneju vrača pred oči ob sliki:

diua solo fixos oculos auersa tenebat (1.482).

Boginja pa je, obrnjena stran, oči upirala v tla.

Fokalizirani ekfrazi in komparaciji lahko torej prištejemo še fokaliziran citat.

Če pripoved spremljamo skozi Enejeva vizualna in emocionalna doživetja (tj. v Stanzlovem besednjaku strogo »personalno«), se zdi očitno, da se mu ob ponovnem srečanju z Didono v spomin vsilijo:

- srečanje z materjo Venero v Dianini preobleki v kartažanskem *gozdu*;
- primerjava z Diano (Venera; Didona);
- trojanska katastrofa in neusmiljena Palada (*solo fixos oculos auersa tenebat*).

Psihološka logika vseh teh asociacij je kristalno jasna: Eneju v zavesti bliskajo spominski drobci preteklih katastrof, zlasti pa dveh največjih: trojanske in kartažanske.

Še posebno zato, ker je moral v Didoninem svetišču in na Didoninem dvoru v slikah in besedah podoživeti padec Troje:

Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï; quaeque ipse miserrima uidi,
et quorum pars magna fui (2.3–6).

Neizrekljivo bolečino mi veliš obnavljati, o kraljica: kako so Danajci izruli trojansko mogočnost in žalostno kraljestvo. Strašne nesreče, ki sem jih sam videl. Velik del teh nesreč sem bil prav jaz.³³

V antični literaturi je le še en primer opisa, ki sproži obsežno prvoosebno pripoved. Z njim se začne roman *Levkipa in Klejtofont* Ahileja Tatija (2./3. st. n. š.). Roman je značilen proizvod t. i. druge sofistike: čeprav v zgodbi sledi običajnemu vzorcu ljubezenskega romana, vlogo pripovedovalca namenja enemu od dveh protagonistov, Klejtofontu. Pripoved vsebuje vrsto ironično pretencioznih didaktičnih vložkov in opisov likovnih umetnin. Klejtofont ni običajen junak ljubezenskega romana, temveč je obenem nekakšen sofistični govornik. V uvodnem prizoru se »avtor«, ki je doživel brodolom na feničanski obali pri Sidonu, z njim sreča pred sliko nekje v bližini Astartinega svetišča – očitno gre za votivni dar Astarti. Slika prikazuje ugrabitev Evrope. Po minucioznem opisu, ki ga »avtor« podaja v lastni osebi, se na prizorišču pojavi Klejtofont:

Ἐγὼ δὲ καὶ τὰ ἄλλα μὲν ἐπήνουν τῆς γραφῆς, ἄτε δὲ ὦν ἐρωτικός περιεργότερον ἔβλεπον τὸν ἄγοντα τὸν βοῦν Ἴρωτα· καί, “Οἶον,” εἶπον, “ἄρχι βρέφος οὐρανοῦ καὶ γῆς καὶ θαλάσσης.” ταῦτά μου λέγοντος νεανίσκος καὶ αὐτὸς παρεστῶς, “Ἐγὼ ταῦτα ἂν εἰδείην,” ἔφη, “τοσαύτας ὕβρεις ἐξ ἔρωτος παθῶν.” “Καὶ τί πέπονθας,” εἶπον, “ὦ ἀγαθέ; καὶ γὰρ ὀρῶ σου τὴν ὄψιν οὐ μακρὰν τῆς τοῦ θεοῦ τελετῆς.” “Σμήνος ἀνεγείρεις,” εἶπε, “λόγων· τὰ γὰρ ἐμὰ μύθοις ἔοικε.” “Μὴ κατοκνήσης, ὦ βέλτιστε,” ἔφη, “πρὸς τοῦ Διὸς καὶ τοῦ Ἴρωτος αὐτοῦ, ταῦτη μᾶλλον ἦσειν, εἰ καὶ μύθοις ἔοικε.”
καὶ ταῦτα δὴ λέγων δεξιούμαί τε αὐτὸν καὶ ἐπὶ τινος ἄλλους ἄγω γείτονος, ἔνθα πλάτανοι μὲν ἐπεφύκεσαν πολλοὶ καὶ πυκναί, παρέρρει δὲ ὕδωρ ψυχρὸν τε καὶ διαυγές, οἶον ἀπὸ χιόνος ἄρτι λυθείσης ἔρχεται. καθίσας οὖν αὐτὸν ἐπὶ τινος θώκου χαμαιζήλου καὶ αὐτὸς παρακαθισάμενος, “Ὠρα σοι,” ἔφη, “τῆς τῶν λόγων ἀκροάσεως· πάντως δὲ ὁ τοιοῦτος τόπος ἡδὺς καὶ μύθων ἄξιος ἐρωτικῶν.”

33 Prevod je nekoliko tendenciozen, vendar ustrezno povzema odziv na *Odisejo*: Odisej se na začetku svoje »rapsodije« predstavi z imenom: εἶμι Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης (9.19); ob tem uporabi poudarjeno obliko glagola »biti«: jaz sem »prav tisti Odisej« – tema Demodikovih pesmi.

Ὁ δὲ ἄρχεται τοῦ λέγειν ᾧδε· Ἐμοὶ Φοινίκη γένος, Τύρος ἡ πατρίς, ὄνομα Κλειτοφῶν ...

Občudoval sem sicer celotno sliko, ker pa sem tudi sam zaljubljen, me je posebno pritegnil tisti del, kjer Eros vodi bika. »Takle smrkavček,« sem vzkliknil, »pa vlada nebesom, zemlji in morju.« Komaj povem do konca, se oglasi mladenič, ki je stal zraven mene: »Lahko bi potrdil te besede, saj sem zaradi ljubezni preživel tolikšne težave.«

»Kaj te je doletelo hudega, ljubček,« sem rekel, »ko pa ti vidim v očeh, da si blizu tem, ki jih je bog posvetil v svoje skrivnosti.«

»Dregnil si v panj, poln dogodivščin,« mi pravi, »moja doživetja so namreč bolj podobna izmišljeni zgodbi.«

»Pri Zeusu in samem Erosu, dobri človek,« sem ga vzpodbudil, »ne obotavljaj se mi je povedati – čeprav je podobna izmišljiji.«

To rekoč ga primem za desnico in ga odvedem v bližnji gaj, kjer so na gosto rasle mnoge platane, kjer je tekel potok, bister in mrzel, kot bi se ravnokar stalil iz snega. Tam sem ga posadil na nizko klop, prisedel še sam in mu rekel: »Sedaj je čas, da slišim tvojo zgodbo. Kraj je prijeten in primeren za poslušanje ljubezenskih pripovedi.«

Takole je začel zgodbo: Po rodu sem Feničan, moja domovina je Tir, ime mi je Klejtofont ... (1.2–3; prev. R. Šibal).

Ko Klejtofont v prvih poglavjih svoje pripovedi obnavlja spomin na prvo srečanje z Levkipo, beremo:

ἐν μέσοις δὲ ἦν γυνὴ μεγάλη καὶ πλουσία τῇ στολῇ. ὡς δὲ ἐνέτεινα τοὺς ὀφθαλμοὺς κατ' αὐτήν, ἐν ἀριστερᾷ παρθένος ἐκφαίνεται μοι καὶ καταστράπτει μου τοὺς ὀφθαλμοὺς τῷ προσώπῳ. τοιαύτην εἶδον ἐγὼ ποτε ἐπὶ ταύρῳ γεγραμμένην Σελήνην

V njihovi sredi je stopala visokorasla žena v bogati opravi. Ko sem tako strmel vanjo, na levi nenadoma uzrem deklico, ki mi je s svojim obrazom oslepila oči. Ob njej sem se spet spomnil na Seleno, narisano, kako jaha na biku (1.4).

Ena od stranskih tradicij besedila ima na tem mestu namesto Selene Evropo (Εὐρώπη). Očitno gre za poskus poenotenja z motivom uvodne ekfrazе.³⁴ Vendar ta pre-visovalska intervencija spodbuja k zanimivim razmislekom. Prvega ponuja Daniel Selden. Lukijan (*De Dea Syria* 4) poroča, da so Astarto, ki je imela mogočno svetišče v Sidonu (!), nekateri enačili z Evropo (!), sam Lukijan pa jo »prevaja« s Seleno (!). To lahko pomeni, da grški »avtor« in feničanski domorodec Klejtofont sliko bereta na različna načina.³⁵

34 Prim. Yatromanolakis, 1990, 575–576.

35 Selden, 1994, 63, op. 128; prim. tudi Morales, 2004, 42–48; avtorica na str. 47 kot alternativno možnost omenja Seleno kot Artemido. V vsakem primeru je upodobljeni lik (bikovi rogovi kot lunin

Mit o Evropi »pojasnjuje« grški kulturni dolg Feniciji: feničanska princesa Evropa bo na Zevsovem hrbtu pristala na Kreti, torej na skrajni južni točki celine, ki ji bo dala ime. Na različne etnične perspektive kaže že razdelitev vlog med »avtorjem« in junakom pripovedovalcem. Besedilo je predstavljeno kot pripoved Feničana (ali sidonskega Grka), ki jo v obliki premega govora navaja grški pustolovec in ki jo beremo kot delo grškega avtorja z imenom Ahilej Tatij. Eros, ki vlada vesolju, je prikazan kot univerzalna, nadednična sila – a morda prav ta sentimentalni skupni imenovalc bralca opozarja na razlike.³⁶

Tekstna tradicija, ki Seleno nadomešča z Evropo, pa usmerja še k enemu razmisleku. Klejtofont, ki ob prvem srečanju z Levkipo doživi mentalno epifanijo Selene, je prav tisti pripovedovalec, ki mu »avtor« ob sliki z Evropo na biku »dregne v panj, poln dogodivščin«. Še več: njegova doživetja so »podobna izmišljeni zgodbi (dobesedno »mitom«!)«.

Če naj bo Klejtofont biografsko konsistenten lik, je logika njegovih reminiscenc naslednja: ob sliki Evrope se mu je prebudil spomin, povezan s tiranijo Erosa, in sprožil »avtobiografsko« pripoved. V tej pripovedi Klejtofont razkrije tudi spominski sprožilec: prvo srečanje z Levkipo, ob katerem je »uzrl Seleno«. Katero Seleno? Sliko, posvečeno Astarti. Morda prav tisto, v kateri grški »avtor« na začetku romana prepozna Evropo; morda tudi kakšno drugo. Da ima Klejtofont v zavest vgravirano ikonografijo Selene-Astarte kot Evrope na biku, ni nič posebnega: ta ikonografski motiv je do danes izpričan na sidonskih novcih. Reminiscenca daje junaku romana zgodovinsko prepričljivost. Predpogoj te prepričljivosti pa je, da Klejtofonta vzamemo resno kot pripovedovalca.³⁷ Šele tako se lahko njegova pripoved izkaže kot naknadna interpretacija spominskih doživetij ob sliki Evrope na biku, ki ga žene Eros. To spominsko doživetje vsebuje spominski preblisk ob srečanju z Levkipo, vendar ga razkrije šele pripoved, ki je nekakšna »ekfrazna življenjske izkušnje«.

Sodobna branja starih, kulturno oddaljenih besedil so pogosto ekskluzivistična: k besedilu pristopajo kot k mreži kriptičnih povezav, ki naj jo razplete učeni bralec, opremljen s teoretskimi orodji ter s temeljito filološko in zgodovinsko izobrazbo. V

krajec) soroden Vergilijevi Diani/Luni. O rimskih novcih iz Sidona z upodobitvijo Evrope na biku gl. Millar, 1993, 286; prim. tudi Elsner, 2001, 130.

36 Med drugim se Ahilej Tatij poigrava tudi s toposom »lažnivega Feničana«; prim. Marinčič, 2007, 182; tam tudi druga literatura.

37 V svojem članku (Marinčič, 2007) sem polemiziral s prevladujočim prepričanjem, da Ahilej Tatij Klejtofontu pripoved polaga v usta samo *pro forma*, in predlagal branje, ki avtobiografski fikciji priznava logično celovitost.

očeh takega bralca je avtor *Eneide* podoben Vulkanu, ki se prek Enejevega preroškega ščita zaupno sporazumeva z bralcem Avgustove dobe in laska Avgustu, Enej, ki »nevedno strmi nad praznimi podobami«, pa si lahko »neupovedljivi splet« podob (*non enarrabile textum*) zgolj ubogljivo naloži na rame. Bralec interpret, ki se hoče na samem spopasti z barthesovskim »mrtvim avtorjem«, si očitno želi tekmovati z Avgustom. Toda Enejeva zbežanost ob preroškem ščitu je predvsem realistična poteza. Trojanec ne sme razumeti bitke pri Akciju. Kaj pa Enej ob podobah (svoje lastne) preteklosti? Tokrat je drugače. Dokler se ne najdejo nasprotni dokazi, naj velja, da ima Enej kot realistično upodobljen literarni lik zgodovino in spomin. Baudelaire (*Le Cygne*) in Haecker sta Vergilija brala kot moderno literaturo. Pristajala sta na biografsko fikcijo. Ta odpove šele takrat, ko začnejo pomen Enejevih solza v kartažanskem svetišču in *obnove bolečin* (v premem govoru!) določati sovražna Junona in pisci sekundarne literature o poeziji avgustejske dobe.

Bibliografija

- Amir, A., Sunt lacrimae rerum: Ekphrasis and Empathy in three Encounters between a Text and a Picture, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 25.3, 2009, str. 232–242.
- Austin, R. G., *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus. With a Commentary*, Oxford 1971.
- Barchiesi, A., Rappresentazioni del dolore e interpretazione nell'Eneide, *Antike und Abendland* 40, 1994, str. 109–124.
- Barchiesi, A., Learned Eyes: Poets, Viewers, Image, v: *The Cambridge Companion to the Age of Augustus* (ur. Galinsky, K.), Cambridge 2005, str. 281–305.
- Bartsch, S. in Elsner J., Introduction: Eight Ways of Looking at Ekphrasis, *Classical Philology* 102.1, 2007, str. i–vii.
- Bowra, C. M., Aeneas and the Stoic Ideal, *Greece and Rome* 3, 1933–34, str. 8–21.
- Bubridge, J., *O quam te memorem, virgo?* Interpreting Venus in Aeneid 1.314–417, v: *Brill Companion to Aphrodite* (ur. Smith, A. C., Pickup S.), Leiden, Boston 2010, str. 51–78.
- Casali, S., The King of Pain: Aeneas, Achates and ἄχος in Aeneid 1, *Classical Quarterly* 58, 2008, str. 181–189.
- Clay, D., The Archeology of the Temple to Juno in Carthage (Aen. 1.446–93), *Classical Philology* 83, 1988, str. 195–205.
- Dekel, E., *Virgil's Homeric Lens*, New York, London 2012.
- Duclos, G. S., Dido as "Triformis" Diana, *Vergilius* 15, 1969, str. 33–41.

- Elsner, J., Describing Self in the Language of Other: Pseudo (?) Lucian at the Temple of Hierapolis, v: *Being Greek under Rome: Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire* (ur. Goldhill, S.), Cambridge 2001, str. 123–153.
- Fernandelli, M., 'Sic pater Aeneas ... fata renarrabat diuom': esperienza del racconto e esperienza nel racconto in Eneide II e III, *Materiali e discussioni per l'analisi di testi classici* 42, 1999, str. 95–112.
- Fernandelli, M., *Catullo e la rinascita dell'epos: dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim 2012.
- Fowler, D. P., Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis, *Journal of Roman Studies* 81, 1991, str. 25–35.
- Haecker, Th., *Vergilij – oče Zahoda*, Ljubljana 2000 (*Vergil, Vater des Abendlandes*, Leipzig 1931).
- Hardie, P. R., *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986.
- Hardie, P. R., *Virgil*, Oxford 1998 (Greece & Rome New Surveys in the Classics 28).
- Harrison, E. L., Why Did Venus Wear Boots? Some Reflections on Aeneid 1.314f., v: *Proceedings of the Virgil Society* 12, 1972–3, str. 10–25.
- Heinze, R., *Virgils epische Technik*, Leipzig, Berlin, 3. izd. 1915 (prva izdaja 1903, repr. Stuttgart, Leipzig, 8. izd., 1995).
- Horsfall, N., Dido in the light of history, v: *Proceedings of the Virgil Society* 13, 1973–4, str. 1–13 (ur. Harrison, S. J., *Readings in Virgil's Aeneid*, Oxford 1990, str. 127–140).
- Knauer, G. N., Vergil's Aeneid and Homer, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 5, 1964, str. 61–84.
- Laird, A., Vt figura poesis: Writing Art and the Art of Writing in Augustan Poetry, v: *Art and Text in Roman Culture* (ur. Elsner, J.), Cambridge 1996, str. 75–102.
- Lowenstam, S., The Pictures on Juno's Temple in the Aeneid, *Classical World* 87, 1993, str. 37–49.
- Marinčič, M., Advertising One's Own Story: Text and Speech in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon, v: *Seeing Tongues, Hearing Scripts: Orality and Representation in the Ancient Novel* (ur. Rimell, V.), Groningen 2007, str. 168–200.
- Millar, F., *The Roman Near East 31 BC–AD 337*, Cambridge MA 1993.
- Morales, H., *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge 2004.
- Nelis, D. P., *Virgil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds 2001 (ARCA. Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs 39).
- O'Hara, J. J., *Death and the Optimistic Prophecy in Virgil's Aeneid*, Princeton NJ 1990.

- Oliensis, E., Sons and Lovers: Sexuality and Gender in Virgil's Poetry, v: *The Cambridge Companion to Virgil* (ur. Martindale, Ch.), Cambridge 1997, str. 294–311.
- Otis, B., *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1963 (repr. Ann Arbor 1995).
- Pöschl, V., *Die Dichtkunst Virgils: Bild und Symbol in der Äneis*, tretja, predelana in razširjena izdaja Berlin, New York 1977 (prva izdaja Innsbruck, Dunaj 1950).
- Putnam, M. C. J., Dido's Murals and Virgilian Ekphrasis, *Harvard Studies in Classical Philology* 98, 1998, 243–275 (Dido's Murals, v: *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven, London, 1998, str. 23–54).
- Segal, C., Bard and Audience in Homer, v: *Homer's Ancient Readers: The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes* (ur. Lamberton, R.), Princeton NJ 1992, str. 3–29.
- Selden, D. L., Genre of Genre, v: *The Search for the Ancient Novel* (ur. Tatum, J.), Baltimore MD, London 1994, str. 39–64.
- Thornton, M. K., The Adaptation of Homer's Artemis-Nausicaa Simile in the Aeneid, *Latomus* 44, 1985, str. 615–622.
- Wilhelm, M. P., Venus, Diana, Dido and Camilla in the Aeneid, *Vergilius* 33, 1987, str. 43–48.
- Williams, R. D., The Pictures on Dido's Temple (Aeneid 1.450–93), *Classical Quarterly* n. s. 10, 1960, str. 145–151.
- Yatromanolakis, G., Αχιλλέως Αλεξανδρέως Τατίου, Λευκίππη και Κλειτοφών, Atene 1990.
- Zanker, P., *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1990.

Marko Marinčič

Ekfraza kot izkustvena pripoved: primer Vergilijeve *Eneide*

Ključne besede: Publij Vergilij Maro, *Eneida*, ekfraz, prvoosebna pripoved, naratologija, Homer, *Odiseja*, Gotthold Ephraim Lessing

V interpretacijah Vergilijeve *Eneide*, ki izhajajo iz strukturalistične teorije (in v anglofonem svetu iz »nove kritike«), se učeni bralec/interpret pogosto obnaša kot tolmač, ki besedilo razume kot samozadosten sistem. Opisi likovnih umetnin so značilen primer »pripovedne pavze«, zato so pogosto razumljeni kot interpretativni ključ, ki razkriva globlji pomen pripovedi. Celó pri opisih, ki niso le podvrženi žariščenju, temveč so izrecno posredovani »skozi oči« literarnega lika, interpret, ki išče skrivni pomen opisanega, rad zanemarja odziv literarne osebe. Značilen primer je Enejev čustveni odziv na slike v Junoninem svetišču v Kartagini (1.453–495). Enej te podobe bere kot izraz univerzalnega sočutja; kljub temu je večina interpretov prepričana, da Enej kot »ekfrast« podlega usodni utvari, saj se ne zaveda, da je tempelj posvečen njegovi sovražnici Junoni in da upodobitev padca Troje pomeni Junonin triumf nad Trojanci; po tej razlagi se bo »pravi« pomen slik razkril šele med punskimi vojnami. Vendar ti prihodnji dogodki niso del pripovedi; Didona jih kvečjemu nakaže s prerokbo maščevalca Hanibala.

Temeljna ideja pričujočega prispevka je, da je Vergilij Eneju kot gledalcu oz. fokalizatorju slik namenil povsem avtonomno vlogo. V poznejšem besedilu se pojavi vrsta odzivov na ekfrazo, ki imajo jasno psihološko motivacijo. Opis je posredovan skozi osebno izkušnjo literarnega lika; retrospektivna pripoved v 2. knjigi razkrije motive njegovega odzivanja in srečanje z Didono v podzemlju se s »fokaliziranim citatom« naveže na Enejevo doživetje pred slikami v Junoninem svetišču.

Marko Marinčič

Ekphrasis as Experiential Narrative: The Case of Virgil's *Aeneid*

Keywords: Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, ekphrasis, first-person narrative, narratology, Homer, *Odyssey*, Gotthold Ephraim Lessing

In most interpretations of Virgil's *Aeneid* inspired by structuralist theory (and by the New Criticism in the anglophone world), the scholarly reader/interpreter sees himself confronted with the text as a self-sufficient cryptic system to be deciphered. As typical examples of "narrative pause", descriptions of works of art are often seen as interpretive clues revealing the deeper meaning of the narrative. Even in cases of ekphrases that are not only focalised by a character, but explicitly narrated through his eyes, the response of the character is often superseded by the zeal of the interpreter in a search for the hidden meanings of what is described. A good example is Aeneas' emotional response to the pictures in Juno's temple at Carthage (1.453–495), which the hero reads as an expression of universal compassion. According to a number of recent interpretations, Aeneas the "ekphrast" is victim of a fatal delusion, as he is unaware of the fact that the temple is dedicated to his enemy Juno, and that the Fall of Troy is represented on the murals as a triumph of the goddess; the real meaning of the depiction is to be revealed in the Punic Wars. Yet those future events are external to the narrative of the *Aeneid*: except for Dido's prophecy of the birth of the avenger Hannibal, they do not play a role in the narrative.

This paper suggests that Aeneas is not only meant to be autonomous as the focaliser of the pictures, but that a number of intratextual links to this ekphrasis later in the poem have a clear psychological logic. The description is mediated through the personal experience of the character, the retrospective narrative in Book 2 reveals the motives for his response to the images, and the meeting with Dido in the Underworld recalls, through a character-focalised citation, Aeneas' experience in front of the pictures in the temple of Juno.

Ana Marija Lamut

Opis kozarjeve skodele v Teokritovi Prvi idili: realizem ali iluzija

Ključne besede: ekphrasis, enargeia, Teokrit, *Idile*, opisi likovnih umetnin, helenizem

DOI: 10.4312/ars.11.1.45-62

Dalje je ribič vrezljan, ob njem pa raskava skala,
starec se trudi, da ribe ujel bi v mrežo ogromno.
Dobro poglej, kako na vso moč peha se in muja!
Skoraj bi rekel, da ribe lovi z vso silo telesa:
vsepovsod okoli vratu so mu žile nabrekle,
že ima sive lasé, a v moči se kosa z mladostjo!¹

Najbolj znana ekfraz² v Teokritovi poeziji je opis kozarjeve skodele³ v 1. idili z naslovom Θεοκρίτου Θύρσις ἢ ὠιδή (Tirsis ali pesem). Kompozicijsko se idila deli na: prolog (Idile, 1, 1–28), opis kozarjeve skodele (29–63), Tirsisovo pesem (64–142) in epilog (143–152). Prolog in epilog tvorita okvir pesmi, vanj pa sta vstavljena osrednja dela, opis posode in Tirsisova pesem, ki na ta način neposredno vzporejata likovno in pesniško umetnost⁴.

V pesnitvi nastopata dve osebi: pevec Tirsis in anonimni kozji pastir. Pred začetkom opisa kozar Tirsisu ponudi kozje mleko in umetelno rezljano skodelo kot darilo za pesem o Dafnisovi žalostni usodi (25–28). Na koncu opisa kozar, prevzet od

1 Odlomek iz ekfraz² v Teokritovi Prvi idili (Idile, 1, 39–44). Prevod K. Gantar.

2 Izraz ekphrasis (ἐκφρασις) v antični terminologiji označuje vsak pesniški ali retorični opis slike, kiparskega izdelka, arhitekture ali predmeta. Vključuje tudi opis prostora, časa, oseb, dogodkov in celo prizore bitk. Najpogosteje se je izraz nanašal na literarni opis umetniškega dela, ki je bralcu ali poslušalcu »živo naslikal« podobo opisanega predmeta. Ekfraz², kot izraz slovenimo, je pomenila določeno pasajo v pesnitvi, dramskem ali proznem besedilu, ki je notranjemu ali zunanjemu recipientu (bralcu oziroma opazovalcu) izčrpno opisala določeno stvar. Več o pojmu ekphrasis v: Webb (2009, 17–19).

3 V literaturi se pojavljajo različni prevodi za κισσύβιον: »čša«, »vrč«, »skodelica«. K. Gantar uporablja prevod »čša«, sama pa sem se glede na razlago, pastirski milje in predloge iz vaznega slikarstva odločila za prevod »skodela«. Tudi Teokrit ni zelo natančen pri imenovanju kozarjeve posode: enkrat jo imenuje κισσύβιον (27), drugič bolj splošno δέπας (55, 149) in tretjič σκύφος (143).

4 Članek je predelana verzija poglavja moje magistrske naloge z naslovom Opisi likovnih umetnin v helenistični poeziji.



lepote umetnine, navede še izvor posode in ceno, ki jo je plačal zanjo (56–63).⁵ Sledi opis slik: rob skodele obrobja bršljanov venec; pod njim si sledijo tri žanrske slike: prva prikazuje spopad dveh tekmecev za žensko naklonjenost; na drugi je upodobljen stari ribič pri vsakdanjem težaškem delu; na tretji pa fantič v vinogradu, zatopljen v svoje opravilo, ter dve lisici, ki se smukata okoli brajd. Vsenaokrog je skodela okrašena z akantom (29–55).

Prvi osrednji del idile je opis reliefnih podob na kozarjevi skodeli. Opis sledi tradiciji, ki jo je začel Homer z opisom Ahilovega ščita (Iliada, XVIII, 478–608),⁶ sam opis predmeta pa nas spomni na opis Nestorjeve čaše v enajstem spevu Iliade (632–637). Razlika med obema posodama je vidna že v samem imenu, materialu in obliki: vrč (δέπας) je pri Homerju verjetno iz bron, štiriročen in s kovanima goloboma. Teokritova skodela (κισσύβιον) pa je lesena, z dvema ročajema in z vrezljanimi podobami. Drugi osrednji del, Tirsisova pesem, ki je težišče idile, pripoveduje zgodbo o Dafnisu, legendarnem sicilskem pastirju, ki je veljal za začetnika pastirske poezije. Obstaja več različic njegove zgodbe. Dafnis⁷ je pasel črede na Siciliji. Vanj se je zaljubila nimfa. Dafnis se ali ni odzval njeni ljubezni ali se ji je izneveril. Od silnega trpljenja je sam izbral smrt. Po Teokritovi različici se je Dafnis bahal, da je nedovzetan za čare ljubezni, kot bi lahko sklepali iz verzov 95–98. Afroditja je za kazen v njem razvnela tako strast, da si je zaradi nesrečne ljubezni vzel življenje. Število prizorov na skodeli je, glede na Homerjev opis, omejeno na tri, število posameznih figur v prizoru pa zreducirano na tri v prvem, eno v drugem in znova tri v tretjem prizoru. S tem je vzpostavljena simetrija v zgradbi opisa: emblematična podoba ribiča v srednjem polju in dva trifiguralna prizora na vsaki strani. Iz pesmi težko razberemo, kje točno se vije akant, a verjetno obdaja slike na posodi. Zagotovo je rastlinski ornament brez figurlike nov likovni element, ki ga do zdaj v opisih še nismo zasledili (Friedländer, 1912, 14). Način postavitve posameznih figur spominja na Homerja, predvsem v prepiru dveh mož, ki sta tudi na Ahilovem ščitu, in v prizoru vinograda, obloženega z grozdjem. Okoliščine prepira pri Homerju so precej drugačne, nanašajo se na plačilo za uboj in imajo zelo malo skupnega s prepikom dveh mož za žensko pri Teokritu. Motiv ribiča se pojavi že v Heziodovem opisu Heraklovega ščita: ... αὐτὰρ ἐπ' ἄκτῆς ἦστο ἀνήρ ἄλιεὺς δεδοκμημένος, εἶχε δὲ χερσὶν ἰχθύσιν ἀμφίβληστρον ἀπορρίψοντι εὐκίως, na obali je sedel ribič in gledal, v rokah je držal ribiško mrežo; rekel bi, da

5 Pastirski agoni so značilna žanrska tema v Teokritovi bukoljski poeziji. Nagrade za zmagovalca oziroma tekmovalca so preproste, primerne pastirskemu stanu. Največkrat je to hrana, pijača, pastirsko orodje, posoda, glasbilo ali žival. Skodela je bila namenjena v dar pastirju Tirsisu za pesem o Dafnisu.

6 Opis Ahilovega ščita s komentarjem: cf. Taplin (1980, 1–21).

7 Verjetno sin Hermesa in neke nimfe. Mati ga je odložila pod lovrov grm (daphne), po katerem je dobil ime (Harvey, 1937, 131).

jo bo pravkar vrgel (Sc. 213–215).⁸ Prizor v vinogradu nam znova priključuje v spomin prizor vinograda na Ahilovem ščitu. Oba pesnika opisujeta čas trgatve, Homer pravi: ἐν δ' ἐτίθει σταφυλῆσι μέγα βριθουσαν ἄλωην ... μέλανες δ' ἀνὰ βότρυες ἦσαν (na njem je napravil še vinograd, bogato obtežen od grozdja ... črno je bilo grozdje na njem; Iliada, XVIII, 561–562), in Teokrit: περκναῖσι σταφυλαῖσι καλὸν βέβριθεν ἄλωά (vinograd dobro obložen od temnega grozdja, Idile, 1, 46). Podobnost stavkov je lahko naključna, a po načinu izražanja Teokritov opis ustreza Homerjevi dikciji opisa umetniškega izdelka (Gow, 1913, 221). Težko bi rekli, da Teokrit kot poznavalec epike ne bi poznal Homerjevega in Heziodovega ščita, ni pa jasno, ali se je želel na opisa neposredno navezati. Prizori ribištva imajo, kot bomo videli pozneje, tradicijo tudi v grški umetnosti in epigramu (prim. Leonidas iz Tarenta), zato je mogoče, da je pesnik navdih za osrednji prizor črpal iz določenega artefakta ali ikonografskega tipa (Gow, 1913, 221–222).

Glede na funkcijo opisa je obveljalo mnenje, da je opis spreten nadomestek, ki služi kot protiutež Tirisovi pesmi. Izpostavljeno je vsakdanje življenje na deželi, za razliko od čustvenega boja pastirja Dafnisa z Afrodito, opisanega v Tirisovi pastirski pesmi. Življenje na deželi je ponazorjeno z najznačilnejšimi situacijami: otrok pri igri, mladostna zaljubljenost in starost z vsemi tegobami preživetja. Očiten je kontrast med vizualnim opisom skodele s preprosto dikcijo in skromnimi slikovnimi detajli proti liričnemu tonu Tirisove pesmi. Če gledamo opis s te perspektive, ravno realistična nota opisa kaže sofisticirano estetsko in tematsko sorodnost z drugo polovico idile (Zanker, 1981, 81). Nekateri menijo, da je imel pesnik v mislih določeno skodelo, prizore naj bi prenesel iz drugih umetniških del, dekoracija pa naj bi bila dodana po njegovi domišljiji (Gow, 1913, 207). Tudi glede postavitve samih prizorov so mnenja različna: nekateri vse prizore postavljajo na zunanjo stran posode med rastlinsko vegetacijo, drugi prizor ribiča postavljajo znotraj, tretji spet znotraj uvrščajo žensko s snubci itd. A. S. F. Gow zagovarja trditev, da je κισσύβιον plitva skodelica s tremi prizori (Slika 1), upodobljenimi na notranji strani. Pri tem se sklicuje na prislov ἔντοσθεν (Idile, 1, 32), »notri, znotraj«: ἔντοσθεν δὲ γυνά, τι θεῶν δαίδαλαμα, τέτυκται (znotraj je vrezljana ženska, kakšna mojstrovina bogov) ter na simetrično ureditev slik znotraj posode z ribičem kot osrednjim prizorom v sredini na dnu in dvema prizoroma ob straneh (Gow, 1913, 207–222).

8 Prim. Zanker 1981, 80. Heraklov ščit je v kontekstu teorije ekfraz analiziral Becker, 1992, 5–24.



Slika 1: Grška fiala, Apulija, 4. st. pr. Kr., British Museum, London, inv. št. F 461.⁹

Vprašanje, ki se postavlja samo po sebi, je, kakšne oblike je *κισσύβιον*: ali je to skodelica, čaša ali vrč in kje so locirani prizori glede na obliko posode. Proti Gowovim argumentom govori sintagma *κατ' αὐτόν*, »vzdolž«, ki v primeru, da so prizori znotraj posode, ostaja brez pomena. Če predpostavljamo, da so prizori na zunanji strani, imamo vrsto ornamentov, ki se vijejo vzdolž posode: bršljan z rumenimi plodovi zgoraj ter akant okrog in okrog, verjetno okrog samih prizorov. Nadalje lahko prislov *ἐντοσθεν* v primerjavi z *ἐντός* razumemo »znotraj upodobitev«, »v sredi«, »vmes«; prav tako izrazi, ki opisujejo položaj treh prizorov *τοῖς δὲ μετὰ*, »dalje, za tem« (39), in *τυτθὸν δ' ὄσσον ἄπωθεν*, »malo naprej« (45), ne kažejo najbolj prepričljivo na postavitvev središčnega prizora na sredino z obdajajočima prizoroma, razdeljenima v dve polji na straneh. Naravnejša se zdi domneva, da prizori tečejo drug za drugim na zunanji strani, ko posodo obračamo v roki. Vsekakor je razporeditev prizorov na posodi z dvema ročajema vredna razmisleka. Odvisno je tudi od tega, kako razumemo Teokritov opis, ali kot natančno vizualizirano umetniško delo ali kot plod umetnikove »fantazije« (Dale, 1952, 129). Petrain se pridružuje mnenju, da so slike, ki opisujejo tri človeška obdobja: otroštvo, zrelost in starostno dobo, postavljene na zunanjo stran posode, »znotraj« okvira vegetacije (Petrain, 2006, 258). Prav tako Mark Payne prvi ženski lik locira »znotraj«, *ἐντοσθεν*, bršljanove dekoracije, ki obroblja rob skodele. Izraze »znotraj«, »v sredi«, »dalje«, »malo naprej«, »poleg«, »z obeh strani«, »okrog«, ki prostorsko določajo ljudi z opisa, je bolje razumeti, pravi, kot dvodimenzionalne figure, človeške in živalske, z mišljenjem in čutenjem na površini skodele (Payne, 2007, 37–39). Opis prizorov se začne z zrelostnim obdobjem, sledi starost in na koncu prizor otroka pri igri. Časovno neskladje je očitno; Petrain predlaga, da bi ga utemeljili naratološko, z razlikovanjem med pojmom fabula in siže. Pomembnejša od časovnega zaporedja prizorov (fabula) je pripoved sama (siže). Večji poudarek je na prostorski

9 Gow II (1952, slike 639: slika III).

razporeditvi slik, ki prizorom človeškega življenja omogočajo, da se pojavljajo v poljubnem zaporedju, glede na to, kako posodo obrnemo. Gledalec lahko izbira, kje bo začel ali končal ogled (Petraïn, 2006, 259). Pri opisu ne zasledimo središčnega prizora, iz katerega bi se nadaljevali ostali prizori (prim. Heraklov ščit). V krožni kompoziciji so vsi prizori enakovredni, brez začetka in konca (Petraïn, 2006, 262). Kakršenkoli poskus rekonstrukcije skodele je vprašljiv, ker poskušamo ustvariti fizični predmet, ki ga morda nikoli ni bilo. Ali nam ni kozar povedal vsega, kar je mogoče »videti«? Posoda je pesniška iznajdba in zunaj pesnitve ne obstaja. Celo izraz *kissubion* pripada literarnemu jeziku in ne realnosti (Payne, 2007, 37–38). *Κισσύβιον* je po temeljnem slovarju grščine Liddell-Scott-Jones (v nadaljevanju LSJ) »kmečka skodelica« oziroma »časa za pitje«, izdelana iz lesa. Ime je dobila bodisi po bršljanovem lesu kot materialu, iz katerega je bila izdelana, ali bršljanovem vencu kot dekoraciji. Skodelica, pravi Teokrit, je »prelita s sladkim voskom« (27), »še diši od dleta« (28), kar dokazuje, da je lesena. Teokrit v opisu navaja še dva alternativna izraza, *δέπας* (55) in *σκύφος* (143) kot sinonima za *κισσύβιον*.¹⁰ *Σκύφος* je globoko oblikovana posoda brez podstavka, ki zaradi globine znotraj ne more imeti reliefnih podob (Dale, 1952, 129). Obliki posode ustreza tudi Teokritov opis *βαθὺ κισσύβιον* (globoka skodela), zato je večja verjetnost, da je posoda globlja. Raba posode na podeželju je razvidna iz 16. speva Odiseje, ko se Telemah in Odisej srečata pri Evmaju in svinjar pri pripravi jedi uporabi tako skodelo: *ἐν δ' ἄρα κισσυβίῳ κίρνη μελιηδέα οἶνον* (v skodelo pa zmeša medeno vino, Odiseja, XVI, 52). Skodela, v kateri Odisej ponudi kiklopu vino, se omenja še v 9. spevu: *κισσύβιον μετὰ χερσίν ἔχων μέλανος οἴνοιο* (s skodelo v roki, napolnjeno s črnim vinom, Odiseja, IX, 346); predvidevamo, da je Odisej posodo pobral v kiklopovi votlini. Pri Homerju, kot vidimo, je *κισσύβιον* kar velika posoda, ne toliko v pomenu običajne čaše ali kupe, čeprav je namenjena pitju. Velikost, preproste oblike in kmečki milje so gotovo osnovne značilnosti, ki so veljale v 5. stoletju pr. Kr. Iz Homerjeve omembe pa nikakor ne moremo sklepati, da je mišljeno manjše vedro za mleko, *γαλακτοδόχον ἀγγεῖον*, čeprav bi lahko razumeli, da na koncu pesmi Tirsis pomolze kozo v *σκύφος* kot sinonim za *κισσύβιον*:¹¹ *καὶ τὸ δίδου τὰν αἶγα τὸ τε σκύφος, ὡς κεν ἀμέλξας*, in ti, daj mi kozo in skifos, da jo pomolzem (Idile, 1, 143; prim. Dale, 1952, 130). Sama beseda *κισσύβιον* se v tragediji ne pojavi, najdemo pa oblike *κισσοῦ σκύφος*, *κίσσινον σκύφος*, *κίσσινος ποτήρ*, *κίσσινον δέπας*, ki jih lahko razumemo kot perifraze za *κισσύβιον*, kot je razvidno tudi iz konteksta v Enripidovem Kiklopu: *σκύφος τε κισσοῦ παρέθετ' εἰς εὔρος τριῶν πήχεων*,¹² *βάθος δὲ τεσσάρων ἐφαίνετο* (Eur. Cyc. 388–391). Odisej opisuje, kako je kiklop pomolzel ovco in

10 *δέπας* kot »časa« ali »kupa« lahko v 55. verzu razumemo nevtrarno: *παντὰ δ' ἀμφὶ δέπας περιπέπταται ὑγρὸς ἄκανθος* (vsenaokrog čašo obkroža moker akant), medtem ko se *σκύφος* uporablja enakovredno *κισσύβιον* (Dale, 1952, 129).

11 Sinonima za *κισσύβιον*, ki se pojavljata v komentarjih, sta poleg *σκύφος* tudi *ποτήριον* in *κύπελλον*.

12 *Πήχυς* kot mera od komolca do konca prstov = 46 cm; skifos meri tri vatle v širino in štiri v globino, kar znova priča o njegovi velikosti.

napolnil krater z mlekom, poleg postavil skifos z bršljana, tri vatlje širok in štiri globok, verjetno, da bi zajel mleko iz kraterja (Dale, 1952, 131). Omemba bršljana (κισσός) kaže, da naj bi bila posoda izdelana iz bršljanovega lesa.¹³ A. M. Dale se upravičeno sprašuje o primernosti bršljanovega lesa, katerega deblo je preveč krhko, da bi bilo mogoče iz njega karkoli rezbariti, še zlasti večjo posodo. Mogoče je, da so pesniki uporabljali perifrazo κισσοῦ σκύφος namesto κισσύβιον, ker jim je »posoda iz bršljana« lepše zvenela in bolj ustrezala jambskemu metrumu kot ime za »kmečko posodo« (Dale, 1952, 131). Teokrit je bršljan preobrazil v dekorativni motiv, ki obkroža rob posode, podobno kot kaže skifos iz 5. stoletja pr. Kr. Upodobljeni satiri sami po sebi asociirajo na Bakha oziroma Dioniza z bršljanom kot atributom (Slika 2).



Slika 2: Menada s tirsom in kantarom v rokah med satirioma, levi ima prav tako tirs v roki, slikar Pentezileje, rdeče-figuralni skifos, 475–425 pr. Kr., Museum of Fine Arts, Boston (MA), inv. št. 01.8032.¹⁴

Verzi se nadaljujejo z bršljanovo dekoracijo na skodeli (29–31). Κισσός (»bršljan«) se glede na besedilo vije na vrhu roba posode; κισσός ἐλιχρύσω κεκοιμίμενος »bršljan, oprasha s helihrizom«: ἐλιχρύσον je helichrysum siculum, »zlatica«, po LSJ »gold-flower«, cvetlica z ravnim, neupogljivim stebлом, ki se vije okoli bršljana. Gow ime napačno razlaga kot bršljanov cvet, namesto roža z zlatimi cvetovi, ki, oprasha z bršljanom, daje zlahnejše žafranovo rumene plodove, καρπῶ ἀγαλλομένα κροκόεντι (Gutzwiller, 1986, 253); mišljen je zlato rumeni bršljan (hedera chrysocapra), za katerega so značilne zlato rumene jagode in živo zeleni listi, za razliko od črnih, ki jih ima naš navadni bršljan.

Bršljan je običajen atribut Dioniza in dionizičnih kultov: je v vseh letnih časih zelen ter simbolizira silo rasti in vztrajno poželenje.

V opisu izstopajo posamezni detajli. V prvem prizoru je upodobljena ženska z dvema moškima, ki ji dvorita (Idile, 1, 33–38). Kozar upodobitev ženske opiše kot mojstrovino,

13 Nekateri razlagalci so, čeprav z dvomom, sprejeli etimološko razlago: ἴσως κατ' ἀρχὰς ἐκ κισσίνου κατασκευασθὲν ξύλον (Ath., XI, 477).

14 Slika 2 predstavlja skifos z dvema ročajema, na vrhu obdan z bršljanom, s poslikavami na zunanji strani – za približno predstavo o obliki posode, o kateri govori Teokrit.

kakršno bi lahko izdelali samo bogovi: ἔντοσθεν δὲ γυνά, τι θεῶν δαίδαλμα, τέτυκται (znotraj je vrezljana ženska, kakšna mojstrovina bogov, 32).¹⁵ Ženska je oblečena v peplos in ima na glavi diadem (33); moška imata lepe dolge lase, καλὸν ἐθειράζοντες (34), in od ljubezni motne oči (οἱ δ' ὑπ' ἔρωτος δηθὰ κυλοιδιώντες ἐτώσια μοχθίζοντι); trudita se brez uspeha (37–38). Opis je zapolnjen z ravno pravšnjim številom detajlov, da si lahko bralec oziroma poslušalec zamisli prizor. S selektivnimi podrobnostmi je vključen element »enargeje« (živosti), ki apelira na »fantazijo« poslušalca, da si v domišljiji ustvari sliko (Zanker, 2004, 12). V opis je vključena tudi pripoved, uvaja jo izraz ἀμοιβαδῖς, »izmenično«: dva zaljubljenca se »izmenično« prepirata med seboj za dekletovo naklonjenost πὰρ δὲ οἱ ἄνδρες ἀμοιβαδῖς ἄλλοθεν ἄλλος νεικείουσ' ἐπέεσσι (zraven pa dva moža se menjaje prerokata drug na drugega, 33–35).¹⁶ Pripoved se nadaljuje v gibanje ženske, ki z nasmeškom obrača pogled zdaj v enega, zdaj v drugega moškega, ἀλλ' ὅκα μὲν τῆνον ποτιδέρκεται ἄνδρα γέλαισα, ἄλλοκα δ' αὖ ποτὶ τὸν ῥιπτεῖ νόον (zdaj se smehljaje ozre na tega moža, pa spet na drugega obrne pogled, 36–37). Ženska, kot razberemo iz besedila, sicer uživa v moškem rivalstvu, a se ne zmeni prav dosti za njuno dvorjenje. Nasmeh, ki ga poklanja moškima, je iluzoren in se konča brez uspeha (ἐτώσια) za oba tekmeca. Kozarjev opis dejansko presega vizualno predstavitev; iz slike je naredil zgodbo, s tem ko je dodal časovno dimenzijo ter misli in emocije osebam s prizora (Payne, 2007, 33). Igra z nasmeškom nas, bralce, vabi v razmislek, da sami interpretiramo odziv ženske in s tem pomagamo dopolniti zgodbo (Zanker, 2004, 12). Kdo naj bi bila upodobljena ženska, »bogov mojstrovina«; podoba boginje, ustvarjena od bogov, ali umetniški izdelek po božjem navdihu. Lahko bi bila Pandora ali Pigmalionov ženski kip. Podobno »to pa ne gane njenega srca« (35) namiguje na več kot človeško ravnodušnost. Njen nasmeh nas spomni na Afrodito »s sladkim nasmeškom na ustih« (γέλαισα, 95–96), ki bo kasneje obiskala Dafnisa (Payne, 2007, 30–32).¹⁷ V trojici zaznamo tudi čustveno stanje: v ženskem lahkotnem koketiranju, v prepiru in motnih očeh (κυλοιδιώντες) obeh mož. Kontrast čustvenih stanj je značilen za helenistično poezijo in umetnost (Zanker, 2004, 12). Prizor spominja na prizor iz mimosa, zvrsti, ki je na Teokritove idile tudi sicer vplivala.

Primer prepira dveh moških za žensko je upodobljen na freski iz Pompejev, ki prikazuje Brizeidin odhod (Slika 3) (Hughes Fowler, 1989, 7). Agamemnon se je bil prisiljen odpovedati deklici Hrizeidi, ki jo je imel kot vojni plen, in jo vrniti

15 V tem stavku dobimo asociacijo na inspiracijsko teorijo, ki jo je razvil Platon v dialogu Ion. Skozi Sokratova usta razloži, da je vir resničnega pesniškega ustvarjanja božansko navdihljenje (enthousiasmós), ne pa večšina in človeški razum. Pesnik je zmožen pesniti samo to, kar mu narekujejo Muze (Ion, 533 d–534 e).

16 Cf. Zanker, 2004, 12; Hughes Fowler, 1989, 6.

17 Nasmeh kot Afroditin atribut omenja že Homer v Odiseji: »ona odide na Kiper, smehljava gospa Afrodit« (Odiseja, VIII, 362).

očetu, svečeniku Hrizu. Iz Ahilovega šotora je ukazal privedi lepo Brizeido ter s tem povzročil Ahilov srd in odhod iz boja. Vojna se je z Ahilovo odsotnostjo obrnila v korist Trojancev (Iliada, I, 335–350).



Slika 3: Brizeida odhaja od Ahila, freska iz hiše tragiškega pesnika v Pompejih, Museo Nazionale, Neapelj, inv. št. 9105.

Dosežek v upodabljanju je naturalistični nasmešek. Očarljiv primer je bronasti kipec dekleta iz Palazzo Grazioli v Rimu (Slika 4) (Hughes Fowler, 1989, 7).



Slika 4: Smejoče se dekle, terakota, 3. st. pr. Kr., Palazzo Grazioli, Rim.¹⁸

Prizor ribiča je ravno tako opisan z vrsto detajlov: poudarjeni so ribičeva starost (39, 41, 45), sivi lasje (44), izčrpanost od morja (45), aktivnost, s katero se pripravlja na ulov (40), detajl izstopajočih žil na vratu, ko vleče mrežo (43), in raskava skala (39). Opisani trenutek ulova je ponovno podan tako, da si lahko bralec prizor v zavesti

18 V zgodnjem helenizmu, zlasti v Aleksandriji, so bile značilne terakotne »Tanagra« figurice. Ponavadi so predstavljale dekleta, zavita v plašče, prikazana v počasnem elegantnem gibanju (Bieber, 1981, 95).

naslika (Zanker, 2004, 13). Pozornost vzbujajo interpretativni elementi »enargeje«: »poglej, kako se na vso moč napreza« (41); dalje je interpretacija naslovljena na Tirsisa in posredno na bralca, ko kozar komentira: »rekel bi, da ribe lovi z vso močjo udov, tako nabrekle žile ima, čeprav je že sivolas, po moči se kosa z mladeničem« (φαίης κεν γυίων νιν ὄσον σθένος ἔλλοπιεύειν, ὥδέ οἱ ᾠδήκαντι κατ' αὐχένα πάντοθεν ἴνες καὶ πολιῶ περ ἑόντι· τὸ δὲ σθένος ἄξιον ἄβας, 42–44). Kozarjev komentar »rekel bi« priključuje podobno reakcijo iz 15. idile, ko ženski Gorgo in Praksiona občudujeta tkanine na Adonisovem praznovanju: »Rekel bi, da so obleke za same boginje, gospa Atena, kakšne ženske so jih stkale, kakšni umetniki so tako natančno naslikali like? Kakor resnični stojijo in se gibljejo kakor resnični, živi, ne stkani. Ljudje so res bistri« (Idile, 15, 79–83). Obe opazki – Gorgina θεῶν περονάματα in kozarjeva – τι θεῶν δαιδαλμα – izražata navdušenje nad umetniškimi izdelki. Pomembnejša od samega predmeta je reakcija nanj (Payne, 2007, 34–35). Trenutek, v katerem je pesnik ujel starega ribiča z natančnim opisom muskulature, ima jasne vzporednice v vizualnih umetnostih helenističnega obdobja in v vseh žanrih helenistične poezije (Zanker, 2004, 13). Zanker v zvezi s tem govori o »slikovnem realizmu« (pictorial realism). Prepoznamo ga v motnem pogledu obeh mož (ὑπ' ἔρωτος κυλοιδιόωντες) in v spogledljivem nasmešku ženske na prvi sliki dvorjenja (ὄκα μὲν τήνον ποτιδέρεται ἄνδρα γέλαισα). Izrazit primer »slikovnega realizma« najdemo v podobi starega ribiča, ki so mu od težaškega dela nabrekle žile okoli vratu (ὥδέ οἱ ᾠδήκαντι κατ' αὐχένα πάντοθεν ἴνες). V opisu fizičnega učinka ob starčevem naporu je Teokrit neposredno ubesedil svojo moč opazovanja (Zanker, 1987, 80). Pesnik in prek njega kozar vabita še bralca, da s svojo »fantazijo« dopolni stopnjevani trenutek tik pred metanjem mreže (Zanker, 2004, 13). Vizualna predstava starega ribiča je lahko upodobljiva. V zadnjem verzju je kozar k sliki dodal »po moči se kosa z mladeničem« (44), kot da bi predvidel končni izid dogodka (Payne, 2007, 34).

Tretja, najdaljša slika je zapolnjena z vrsto deskriptivnih elementov: obložen vinograd z modrim grozdom, kamniti zid, na katerem sedi deček, ki varuje vinograd (46–48), ena lisica je opisana, kako v resnici pleni grozdje (48–49), druga pa medtem ko čaka na priložnost, da bo ukradla fantovo malico (50–51). Učinek »enargeje« se kaže v vedenju dveh lisic v vinogradu. Upodobitev na skodeli prikazuje lisici, ne pa njunega dejanja, o katerem pripoveduje opis: ἃ μὲν ἀν' ὄρχως φοιτῆ σινομένα τὰν τρώξιμον (ena se potika po vrstah, da bi plenila grozdje, 48–49), ἃ δ' ἐπὶ πήρα πάντα δόλον τεύχοισα τὸ παιδίον οὐ πρὶν ἀνησεῖν φατὶ πρὶν ἢ ἀκράτιστον ἐπὶ ξηροῖσι καθίξει (druga pa pri torbi nenehno spleta zvijačo in kaže, da dečka prej ne spusti, preden se sita od suhe hrane ne usede, 49–51). »Slikovni realizem« je izrazit v žanrskem motivu dečka, ki, zatopljen v delo, plete mrežo za kobilice (αὐτὰρ ὄγ' ἀνθερίκοισι καλὰν πλέκει ἀκριδοθήραν σχοίνω ἐφαρμόσδων· μέλεται δὲ οἱ οὔτε τι πήρας οὔτε φυτῶν τοσσῆνον ὄσον περὶ πλέγματι γαθει, deček pa iz stebel plete čvrsto mrežo za lov na kobilice, z ločjem jo veže; ne zmeni se niti za torbo niti

za grozdje, tako zelo je zavzet s pletenjem, 52–54). Besedilo tudi tukaj nagovarja bralca, da dopolni izid, ki ga predvideva pripoved: ena lisica bo nadaljevala z zobanjem grozdja do sitega, druga bo pojedla malico, medtem ko je fant zatopljen v svoje delo (Zanker, 1987, 14). Podobno kot pri prvih dveh slikah moč »fantazije« Teokritu omogoči ustvariti domišljjsko sliko in pripraviti pot interpretaciji, ki jo nakazuje vedenje obeh lisic. Vizualna prezentacija se s pripovedjo veliko bolj sklada kot na prvi sliki; opis vinograda in nameri lisic je mogoče upodobiti; podobno je z opisom izdelave mreže. Z dečkovo notranjo izkušnjo »ne zmeni se niti za torbo niti za grozdje, tako zelo je zavzet s pletenjem« (53–54) je kozar predstavil več, kot lahko vidimo, glede na drugo sliko (Payne, 2007, 36). Od vseh treh slik nas zadnji opis najbolj spomni, da imamo pred očmi iluzijo umetnine in ne realnega prizora (Gow, 1913, 219).

Med učinke »enargeje« sodijo tudi barve: žafranovo rumena barva bršljanovega plodu (καρπῶ ἔλιξ εἰλεῖται ἀγαλλομένα κροκόεντι). Plodovi bršljana so na lončenih posodah pogosto pobarvani rumeno, na srebrnih posodah pa je bršljan ponavadi pozlačen. V literarnem smislu lahko žafranovo barvo razložimo kot v mislih ustvarjeno podobo, vendar je večja verjetnost, da je v resnici rumen. Πολιός (»siv«, »osivel«) se lahko nanaša na sivo barvo ribičevih las, vendar se že pred Teokritom uporablja figurativno v pomenu »star« (Gow, 1913, 220). Ne nazadnje tudi ὑγρὸς ἄκανθος v pomenu »moker akant« pri poslušalcu izzove »enargejo«. Upodobljen na izdelku kaže plastično podobo; ne smemo pozabiti, da naj bi bili prizori prikazani v reliefu. »Enargejo« ustvarjajo tudi slušne figure v opisih: aliteracija, asonanca in onomatopeja. Teokritova skodela je premazana z voskom: κισσύβιον κεκλυσμένον ἀδεί κηρῶ (27); aliteracija je vidna v treh začetnih k-jih, notranji σ in asonanca v tvorita mehki palatalni zvok. Aliteracija se pojavi tudi v naslednjem verzu, καρπῶ ἔλιξ εἰλεῖται ἀγαλλομένα κροκόεντι (31), verz τοῖς δὲ μετὰ γριπεύς τε γέρων πέτρα τε τέτυκται (39) pa je zaznamovan z aliteracijskim vzorcem τ...τ...γ...τ...γ...τ...τ...τ...τ...τ...τ; γριπεύς (»ribič«) in γέρων (»star«) sta poudarjena s ponavljajočim se konzonantom γ; tudi v besedni zvezi κάμνοντι ... καρτερόν (41), »se trudi« ... »močno«, je vidna aliteracija (Hughes Fowler, 1989, 13).

Zanker opozarja na pomembno razliko, pri kateri z mimesis ne moremo dovolj nazorno opredeliti realističnega opisovanja umetniških del v literaturi, ki ga on imenuje »slikovni realizem« (pictorial realism). Izraz za to vrsto realizma imenujemo enargeia (Zanker, 1987, 39). Pojem je definiral Dionizij Halikarnaški, ko je komentiral sposobnost govornika Lizija, da z opisom dogodka v bralčevi zavesti ustvari podobo in bralca spremeni v očitidca oziroma gledalca (Lys. 7, 1–8). Po Dionizijevi definiciji je glavni namen dosežen s podobo oziroma sliko, ki jo poslušalec doživi. Govorniki so z izrazom enargeia označevali posebno odliko ekfrazne. Grški govornik Hermogen jo razume kot »posebno jasnost«, ki naj bi prek slušnih zaznav povzročila vizualizacijo slike oziroma podobe (Spengel, Prog. 10, II, 16, 32).

Pričevanja o izvoru pojma nas vodijo v 2. stoletje pr. Kr., ko se je termin v literarni kritiki uveljavil. Čeprav je pojav prisoten že v Homerjevih opisih (npr. Nestorjeva čaša ali Ahilov ščit) in ga nakazuje Simonidov izrek, da je pesništvo govoreče slikarstvo, kot je slikarstvo nemo pesništvo (fr. 557 PMG = Plutarh, *Moralia*, 346 F),¹⁹ se pri zgodnejših kritikih, Platonu, Aristotelu in Teofrastu, ne pojavlja kot predmet teoretske diskusije. Zato lahko povzamemo, da ima *enargeia* kot teoretski pojem v povezavi z realističnim opisovanjem umetnine zanesljivo helenistični izvor (Zanker, 1987, 41). Povezava med dvema umetnostma je v realistični nazornosti. Plutarh na poezijo gleda kot na posnemajočo umetnost, analogno slikarstvu, saj je obema cilj natančno prikazovanje predmeta, kot je videti v resnici, in vzbuditi v bralcu oziroma gledalcu emocionalni učinek poželenja (Plutarh, *Moralia*, 17 F–18 A).

Opisi starega ribiča in dečka v vinogradu na leseni posodi se ujemajo s sočasno težnjo k realizmu v likovni umetnosti. Ta je težila k upodabljanju naravnega in človeškega sveta brez idealizacije. Prvine realizma so od 4. stoletja pr. Kr. naprej čedalje bolj stopale v ospredje. Individualnost je za umetnike postajala mamljivejša kot iskanje popolnih oblik v Platonovem smislu. Prve napovedi »novega vala« so se kazale v izrazitejšem prikazovanju emocij, kot so bolečina, trpljenje, tesnoba, veselje in nežnost. Značilna je tudi erotična čutnost, še posebno v povezavi s stanji spanja in pijanosti: speči otroci, božanstva, heroji, pijani ali speči hermafroditi, satiri in pijane ženske. Pomembna vidika sta tudi upodabljanje individualne osebnosti v portretni umetnosti ter zanimanje za različne etnične in rasne skupine (Galci, Skiti, Afričani); to priča o kozmopolitskem duhu helenistične dobe. Tako kot je bilo srečevanje različnih ras v helenističnem svetu del vsakdana, so svoj vsakdan živeli tudi starka na tržnici, pijana ženska, izčrpan pastir ter ribič, izmučen od dela in revščine, preslikani v monumentalne podobe socialnega realizma (Pollitt, 1986, 141).

Sključena starka (Slika 5) z gubami na obrazu, brazdami na vratu in s povešenimi prsmi priča o realističnem slogu, ki dopolnjuje vsebino skulpture. Zdi se, da je prikazana med nagovarjanjem potencialnih kupcev na tržnici, v upanju, da bo prodala piščance ter vsebino košare s sadjem in zelenjavo, ki jo drži v levi roki. Bršljanov venec na glavi bi lahko nakazoval, da prodaja ali ponuja pridelke ob Dionizovem prazniku. Skulpturo štejejo za helenistični izvornik (Pollitt, 1986, 142). Živosti v skulpturi starke ustrezata patos in sočutje do pijane ženske. Tudi to žensko povezujejo s kulturnim miljejem aleksandrijskega praznika. Vrč za vino, *lágynos*, ki ga drži v roki, se je uporabljal na kmečkih pivskih veseljah. Oblečena je v neke vrste tuniko, *perónema* ali *perónetris*, pritrjeno z zaponko, ki so jo nosile in občudovale obiskovalke ptolemajskega praznovanja v čast Adonisu, opisanega v Teokritovi 15. idili (Idile, 15, 21 in 79). Obleka staro žensko kljub pijanosti uvršča v višji družbeni razred, kamor spadata tudi ženski iz opisane pesmi.

19 Značilen primer »enargeje« pri Simonidu je fragment o Danai, fr. 543 PMG.

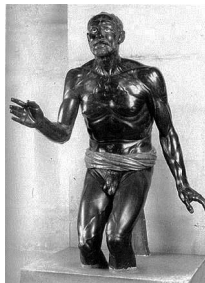
V tem pogledu se razlikuje od pastirjev, ribičev in starih ljudi, predstavljenih v tem žanru (Slika 6) (Pollitt, 1986, 142). Patos razberemo tudi na obrazu starega ribiča. Ekspresivna podoba nam kaže moža, kot da brede po plitvi vodi, da bi vrgel mrežo. Ohranjenih je veliko kopij z motivom ribiča, najimpresivnejša je skulptura iz Louvra (Slika 7; Pollitt, 1986, 142–144). Oslabljeno telo z nabrekliimi žilami nas spomni na sliko onemoglega ribiča na posodi iz 1. idile. Mogoče je, da je imel ta tip predhodnike v Teokritovem času. Teokrit se očitno navezuje tudi na žive likovne tradicije (Hunter, 1999, 77).



Slika 5: Starka, marmor, pozno 2. ali zgodnje 1. st. pr. Kr., New York, Metropolitan Museum, višina 1,26 m.



Slika 6: Pijana ženska, marmor, rimska kopija izvornika dvomljive datacije, pozno 3. ali, verjetneje, pozno 2. st. pr. Kr., München, Gliptoteka, višina 0,92 m.



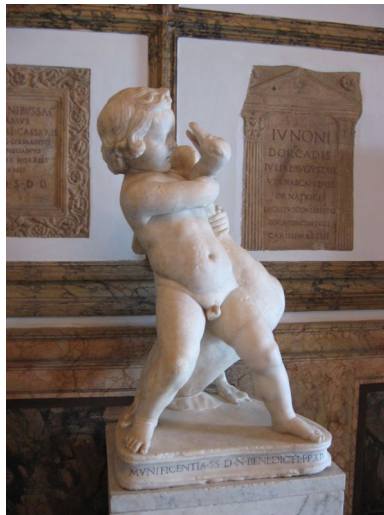
Slika 7: Stari ribič, črni marmor z oblačilom iz alabastra (deli obraza in roke so restavrirani), rimska kopija izvornika dvomljivega datuma, verjetno 200–150 pr. Kr., Pariz, Louvre, višina 1,22 m.

Verjetno ena najboljših Teokritovih ilustracij ribiča je cizelirana podoba na bronasti fiali v Britanskem muzeju. Na vrhu posode je v središču upodobljen mož z mrežo, ki jo bo ravno vrgel, spodaj nasproti pa je naslikan ribič z mrežo, polno rib (Slika 8; Walters, 1899, 164).



Slika 8: Bronasta fiala, verjetno sredina 2. st., British Museum, inv. št. 884.

Igrivost fanta v vinogradu pri izdelavi mreže za kobilice prepoznamo v razposajenem boju dečka z gosko (Slika 9) (Hughes Fowler, 1989, 14). To je ena najbolj občudovanih upodobitev otrok v antiki. Goske so imeli v antiki za hišne ljubljence, zato je mogoče, da deček svojo žival stiska s podobno vdanostjo in toplino. V helenistični umetnosti imajo torej svoje mesto tudi ljubki prizori otrok z živalmi: dečkov z gosko ali kužkom, deklic z golobom itd.



Slika 9: Deček v boju z gosko, marmor, rimska kopija, verjetno ok. 150 pr. Kr., Rim, Museo Capitolino, višina 0,85 m.

Antična literarna kritika in retorika opisu nikoli nista namenjali avtonomne vloge. Funkciji opisov se je natančneje posvetila šele naratološka teorija v 20. stoletju. V besedilih, pravi Mieke Bal, ni vedno jasno, kateri deli so opisni (Bal, 1999, 36). Podobno je Genette prišel do zaključka, da enotnega pojma, ki ga Platon in Aristotel imenujeta diegesis, ne smemo cepiti. Opis ima, kot meni, narativno-deskriptivni značaj, čeprav je opisovanje samo eden od vidikov pripovedovanja (Genette, 1974, 1408). Če opis pomeni mejo pripovedi, je ta notranja meja precej nedoločljiva. Ekphrasis pomeni nekakšno prekinitev v pesnitvi, ki je lahko nedoločljiva kot pri Homerju, ko se pripoved kar nadaljuje v opis. Ahilov ščit nastaja v procesu izdelave (Bal, 1999, 37). Serija prizorov prikazuje ves bivanjski prostor homerskega človeka. Najizrazitejše podobe na njem so podobe miru in podobe iz vsakdanjega življenja, ki so v temeljnem kontrastu s temo epa. Teokritov opis se od Homerjevega temeljito razlikuje. Opis, ki ima neposredno zvezo z okvirno zgodbo, je verjetno izvirna iznajdba helenističnih pesnikov (Manakidou, 1993, 125).

Balova navaja tri možne načine, kako so opisi motivirani oziroma vstavljeni v pripoved. Motivacijo lahko dosežemo z opazovanjem v smislu žariščenja, z izdelovanjem ali govorom (Bal, 1999, 37).²⁰ Navzočnost opazovalca pri literarnih opisih ni novost. Enej na začetku Eneide (Eneida, 1, 450–93) strmi v bojne prizore iz trojanske vojne, naslikane na stene Junoninega templja v Kartagini. Sliko gledata tudi Hajrea in Pamfila v Terencijevem Evnuhu (584–589). Druga oblika motivacije (izdelovanje) je najizrazitejša v opisu Ahilovega ščita. Hefajst opisani predmet dejansko ustvarja pred očmi bralca, čeprav je pri izdelavi orožja prisotna tudi Tetida. Opis je v tem pogledu popolnoma narativen. Drugačna motivacija pa nastopi v primeru, ko literarni lik ni več le priča, ampak to, kar vidi, tudi dejansko opisuje. Govorna situacija terja poslušalca. Pri Teokritovem opisu je kozar intradiegetski opisovalec skodele, Tirsis pa poslušalec, zato je prehod s sintagmatične ravni na paradigmatično po Homerjevem zgledu manj očit. Glede na retorično definicijo ekphrasis, po kateri je ekfrazo »opisni govor«, je opis kozarjeve skodele govor. Tudi Sławinskemu se je zdelo, da so opisi podobni govoru. Po njegovem mnenju opisi posedanjajo zgodbo in prikazani svet približajo čutno udeležnemu bralcu (Sławinski, 1982, 31–35).

Če vse tri slike povežemo v celoto, se izkaže, da je njihov pomen tudi metaforičen. Podrobnejša analiza slikovnih elementov na skodeli – bršljana kot simbola življenja in plodnosti, dveh moških, ki se spopadata za naklonjenost ženske, ribiča, ki kljub starosti vztraja pri delu, in dečka pri igri – lahko vodi tudi k interpretaciji, po kateri so podobe na skodeli metafora za življenjsko vztrajnost nasproti smrti, ki jo v tej pesmi izbere Dafnis.

20 Motivacija poteka na ravni besedila, ko lik sam opisuje predmet – na ravni pripovedi je to opazovanje lika –, na ravni fabule (kot osnovne strukture pripovedi) pa, ko lik opravlja dejanje v zvezi s predmetom opisa (Bal, 1999, 38–39).

Bibliografija

- Bal, M., *Narratology: introduction to the theory of narrative*, 2. izdaja, Toronto, Buffalo, London 1999.
- Becker, A. S., Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic »Shield of Heracles«, *The American Journal of Philology* 113.1, 1992, str. 5–24.
- Bieber, M., *The Sculpture of the Hellenistic Age*, revid. izdaja, New York 1981.
- Dale, A. M., ΚΙΣΣΥΒΙΟΝ, CR 2.¾, 1952, str. 129–132.
- Dionysius of Halicarnassus, *The critical essays in two volumes, Vol. I, with an English translation by Stephen Usher*, London, Cambridge (MA) 1974 (The Loeb Classical Library).
- Friedländer, P., *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig, Berlin 1912.
- Genette, G., Granice priče, *Teka* 6 (1974), str. 1403–1416.
- Gow, A. S. F., The cup in the first idyll of Theocritus, *The Journal of Hellenic Studies* 33, 1913, str. 207–222.
- Gow, A. S. F. (ur.), *Theocritus, edited with a translation and commentary by A. S. F. Gow, Vol. I: Introduction, text, and translation*, Cambridge 1952.
- Gow, A. S. F. (ur.), *Theocritus, edited with a translation and commentary by A. S. F. Gow, Vol. II: Commentary, appendix, and plates*, Cambridge 1952.
- Gutzwiller, K. J., The plant decoration on Theocritus' ivy-cup, *American Journal of Philology* 107, 1986, str. 253–255.
- Harvey, P. (ur.), *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford 1937, str. 131.
- Hughes Fowler, B., *The Hellenistic Aesthetic*, Bristol 1989.
- Hunter, R. (ur.), *Theocritus. A selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge 1999.
- Manakidou, F., *Beschreibung von Kunstwerken in der hellenistischen Dichtung: ein Beitrag zur hellenistischen Poetik*, Stuttgart 1993 (Beiträge zur Altertumskunde; Bd. 36).
- Petrain, D., Moshu's Europa and the narratology of ekphrasis, v: *Beyond the canon*, Harder, M. A., Regtruit, R. F. Wakker, G. C. (ur.), Leuven, Paris, Dudley MA 2006 (Hellenistica Groningana; 11), str. 249–270.
- Plutarch's Moralia*, Vol. IV, with an english translation by Frank Cole Babbitt, London, Cambridge (MA) 1957 (The Loeb Classical Library).
- Payne, M., *Theocritus and the invention of fiction*, Cambridge 2007.

- Pollitt, J. J., *Art in Hellenistic Age*, Cambridge 1986.
- Publij Terencij Afričan, *Evnuh*, prevedel K. Gantar, Maribor 1987 (Iz antičnega sveta 26).
- Sławiński, J., O opisie, v: *Studia o narracji*, pod redakcją Jana Błońskiego, Stanisława Jaworskiego, Janusza Sławińskiego, Wrocław 1982 (Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej; tom 59), str. 31–35.
- Spengel, L. (ur.), *Rhetores Graeci*, Vol. II, Leipzig, 1883–1886.
- Taplin, O., The Shield of Achilles within the Iliad, *Greece & Rome* 27.1, 1980, str. 1–21.
- Teokrit, *Idile*, prevodi ter opombe in razlage k pesmim K. Gantar in J. Mlinarič, spremna beseda J. Mlinarič, Maribor 1984 (Iz antičnega sveta 23).
- Vergil, *Eneida*, prevedel F. Bradač, Ljubljana 1992 (Zbirka Svetovni klasiki 11).
- Walters, H. B., *Catalogues of the bronzes, Greek, Roman, and Etruscan in the Department of the Greek and Roman Antiquities*, British Museum, London 1899.
- Webb, R., *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham, Burlington 2009.
- Zanker, G., *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, Rheinisches Museum 124, 1981, str. 297–311.
- Zanker, G., *Realism in Alexandrian Poetry: literature and its audience*, London 1987.
- Zanker, G., *Modes of Viewing in hellenistic Poetry and Art*, Madison, WI 2004 (Wisconsin studies in classics).

Ana Marija Lamut

Opis kozarjeve skodele v Teokritovi Prvi idili: realizem ali iluzija

Ključne besede: ekphrasis, enargeia, Teokrit, *Idile*, opisi likovnih umetnin, helenizem

Opis skodele v Teokritovi *Prvi idili* je vrivek, ki pa ni zgolj dekorativen, ampak je integralni del pesnitve. Notranja meja, ki opis loči od pripovedi, je nedoločljiva. Skodela je izdelana iz lesa in ima na zunanji strani izrezljane tri slike v linearnem zaporedju. Na prvi sliki sta upodobljena moška, ki tekmujeta za žensko naklonjenost, na drugi je stari ribič, ki lovi ribe, na tretji pa deček v vinogradu, ki plete mrežo za kobilico. Motivno in slogovno se opis navezuje na starejšo tradicijo; prizora tekmecev in vinograda najdemo tudi na Ahilovem ščitu. Pri analizi besedila sem izhajala iz retorične tehnike ekphrasis: »Ekfrazo je opisni govor, ki živo privede pred oči to, kar se opisuje« (Spengel, Theon, Prog. 11, 239). V ospredje stopa ideal žive nazornosti (enargeia), ki opis spremeni v ekfrazo oziroma pri bralcu ali poslušalcu doseže iluzijo slike. Pomembno vlogo imajo barve in material, iz katerega so narejeni izdelki (rumeni cvetovi, sivi lasje, temno grozdje, lesena skodela). Ločiti moramo »enargejo« kot predstavljalnost same slike in »enargejo«, ki jo v opisu dosežemo z besednimi učinki. »Enargejo« je mogoče stopnjevati z opisom gibanja, dejanj, misli in nagibov v pripovednih delih, npr. z aliteracijo in asonanco.

Ali gre za opis realne ali fiktivne umetnine? Opis se navezuje na konkretne ikonografske tipe in posnema nekatere estetske težnje likovnih predlog, vendar gre obenem za ustvarjalen literarni konstrukt, ki se navezuje na retorično-filozofsko teorijo o domišljijiski upodobitvi, phantasia. »Slikovni realizem« tega opisa sledi težnjam pozne klasične dobe. Pesnik se pri opisu osredotoči na bistvene elemente zgodbe, ker predvideva, da poslušalci/bralci poznajo vsebino. Poleg tega se Teokritov opis ne omejuje na vprašanje »vizualnega« v besedni umetnini, temveč pripoved komentira. V tem kontekstu je mogoče opis razumeti kot metaforo za življenjsko vztrajnost – nasproti smrti, ki jo v tej pesmi izbere Dafnis.

Ana Marija Lamut

The Description of the Goatherd's Cup in Theocritus' *First Idyll*: Realism or Illusion?

Keywords: ekphrasis, enargeia, Theocritus, *Idylls*, descriptions of works of art, Hellenism

Rather than mere decoration, the description of the cup inserted into the *First Idyll* by Theocritus is an integral part of the poem, as there is no clear-cut line separating the description from the main narrative. The cup is said to be made of wood, with three linear carvings on the outside. The first carving presents two men vying for a woman's favour, the second an old fisherman, and the third a boy in a vineyard, weaving a net for locusts. Since the rivalry and vineyard scenes are also found on the shield of Achilles, these motifs and the style of the description appear to draw on an older tradition in poetry. My analysis of the text is set in the framework of ekphrasis, a rhetorical technique defined in Ancient Greek rhetorical handbooks as “a descriptive speech that brings the subject shown before the eyes with visual vividness”. What transforms a description into an ekphrasis, that is, what conjures up for the reader or listener the illusion of an actual object, is the ideal of visual vividness, or enargeia. An important role here is assigned to the colours and materials of the art work (yellow blossoms, grey hair, dark grapes, wooden cup). There are two kinds of enargeia: the capacity of visualisation inherent in the picture itself, and the same capacity as attained through the verbal effects of the description. The enargeia may be enhanced by descriptions of movements, actions, thoughts and impulses in narratives, as well as by such sound devices as alliteration and assonance.

Is the art work described real or imaginary? While the description does echo real iconographic types and aesthetic tendencies, it is at the same time a creative literary construct drawing on the rhetorical and philosophical theory of imaginative depiction, phantasia. The “pictorial realism” of the description follows the trends of the Late Classical period. As the audience is assumed to be familiar with the content, the description focuses on the essential elements of the story. Moreover, Theocritus' description is not limited to the “visual” aspect of a verbal artwork but also comments on the narrative. In this context, the description may be read as a metaphor for vitality – in contrast to death, as chosen by Daphnis.

Alen Širca

Ekfrazno pesništvo pri Romanu Melodu in Pavlu Silentiariju

Ključne besede: Roman Melod, Pavel Silentiarij, bizantinska literatura, ekfrazna, Hagia Sofia

DOI: 10.4312/ars.11.1.63-74

Sodobno pojmovanje ekfrazne, ki v zadnjih nekaj desetletjih postaja priljubljena raziskovalna tema v humanistiki, je znano. Gre za dialog jezikovnega medija z vizualnim oziroma, natančneje, za retorični ali literarni govor o umetniških predmetih. Ni povsem jasno, kdaj je takšno moderno oziroma sodobno pojmovanje ekfrazne nastalo. Ruth Webb meni, da je na to odločilno vplival znameniti avstrijski romanist Leo Spitzer, ki je v nekem članku v ugledni reviji *Comparative Literature* iz leta 1955 podal več opredelitev ekfrazne, kot na primer, da je »pesniški opis slikarskega ali kiparskega umetniškega dela«, »besedna reprezentacija vizualne reprezentacije« ali kratko malo »govor o podobi« (2009, 1).

Kakor koli že, v tej razpravi, ki se osredinja na največjega zgodnjebizantinskega pesnika Romana Meloda, se bomo oprli na drugačno pojmovanje ekfrazne, namreč na takšno, ki je skladno s pojmovanjem ekfrazne v Bizancu 6. stoletja. Oprli se bomo torej na (pozno)antično opredelitev ekfrazne, ki je kot prvo zgodovinsko ohranjeno pričevanje ekfrazne hkrati tudi temelj za njeno moderno pojmovanje. V ospredju našega zanimanja torej ne bo – in to je treba poudariti – dandanes že povsem ustaljeno razumevanje ekfrazne kot literarnega opisa kake (vizualne) umetnine, čeprav se bomo tega znotraj bizantinske literature vendarle dotaknili, temveč antično pojmovanje, ki izhaja iz helenistične retorike.

Antični pomen ekfrazne je bil precej širši, kot je današnji, lahko bi rekli, da je šlo za retorično precej bolj inkluzivno pojmovanje. To je razvidno že iz samih antičnih opredelitev, ki so se ohranile v t. i. *progymnasmata*. Kot nakazuje že samo ime (lat. ustreznica je *praeexercitamina*), je šlo za preliminarne, pripravljalne retoriške vaje, namenjene urjenju govornikov. Te so se v antičnih retorskih šolah na široko razmahnile v helenistični dobi (Kennedy, 1994, 202).¹ Najzgodnejšo in najbolj klasično definicijo ekfrazne podaja Teon. Glasi se takole:

1 Ohranile so se samo štiri takšne *progymnasmata*, ki so si vsebinsko precej podobne. Poleg Teona, ki je napisal doslej najzgodnejše ohranjene takšne vaje, namreč v 1. st. po Kr., so drugi avtorji še Hermogen iz Tarza, Aftonij Antiohijski in Nikolaj Sofist. Samo Nikolaj kot možen predmet ekfrazne omenja tudi umetnino, vendar to za opredelitev bistva ekfrazne ni bistveno (Webb, 2009, 55). V Bizancu je bilo sicer najbolj cenjeno Aftonijevo delo, ki je, potem ko ga je Rudolph Agricola prevedel v latinščino, osvojilo tudi Zahod (Kennedy, 1994, 203).



»Ekfrazo je opisni govor [*lógos periegematikòs*], ki živo [*enargòs*] prinaša prikazani predmet pred oči. Ekfrazo se lahko nanaša na osebe, dogodke ali na kraje in čase.«²

Pri tej opredelitvi sta bistvena dva elementa. Najprej gre za opisni govor, opis. Pravzaprav je prevod »opis« tu le zasilen, saj *lógos periegematikós* dobesedno pomeni »govor, ki (nekoga) pelje oziroma vodi okrog (nečesa)« (Webb, 1999, 65). Periegematični govor pa je vrsta pripovednega govora (*diegeze*). Sama grška beseda za pripoved (*diégesis, diegéomai*) poleg »pripovedovati« pomeni tudi »odrniti«, »odpraviti se«. Zato je treba vedno imeti v mislih korelativnosti pripovedovanja in potovanja. Latinski prevedek za periegezo kot *descriptio* žal te konotacije nima. Vendar bi se lahko, vsaj z modernega gledišča, vprašali, ali ekfrazo kot »opisni«, periegetični govor v dinamiko pripovedi ne vnaša statičnosti? Ali gre tu vendarle za nekakšno zaustavljanje napredovanja pripovedi, na kar meri predpona *peri-*, za kroženje ali meandriranje, ki zareže v premočrtno pripovedno pot. Čeprav je, vsaj formalno gledano, med pripovedjo in opisom temeljna zareza, in sicer se pripoved nanaša na dogodke, opis, deskripcija, pa na stvari, antično pojmovanje ekfrazo takšne dihotomične opredelitve razgrajuje. Ekfrazo je vendarle kot nazoren opis krajev, časov, oseb, živali, rastlin, pa tudi dogodkov (!) konstitutivni element vsake pripovedi; lahko bi celo rekli, da je *ancilla narrationis*, kajti nobena pripoved ne more dolgo vzdržati brez opisa, brez interupcije »statičnosti« (Fowler, 1991, 26).

Druga pomembna komponenta pri antični opredelitvi ekfrazo je beseda *enárgeia*, ki bi jo lahko prevedli kot »živost« ali »živopisnost« (lat. ustreznici sta *evidentia* in *perspicuitas*). Gre torej za govor, ki prinaša predmet živo pred oči, za nazoren govor. Takšna uporaba jezika, ki pri občinstvu omogoča nazorno predstavljanje kakega predmeta, scene ali dogodka, ima povrhu močan emocionalni učinek. Ekfrastični govor kot živ govor vzbuja poslušalčevo oziroma bralčevo domišljijisko zmožnost do te mere, da v mediju jezika naredi to, kar je odsotno, prisotno in ima zato nanj velik učinek, vtis, ki je psihološko določen in pomenljiv. *Enárgeia* torej meri na lastnost jezika, ki vodi onkraj besed, k vizualnemu, in pri tem podoba »okrasi« s sorodnimi čustvenimi asociacijami (Webb, 2009, 105).

Oglejmo si zdaj, kako je z ekfrazo v zgodnjebizantinskem pesništvu, pri Romanu Melodu. Po presoji Karla Krumbacherja, enega izmed očetov moderne bizantinistike, velja Roman Melod nič manj kot za »največjega cerkvenega pesnika vseh časov« (1897, 316). O njegovem življenju ne vemo kaj dosti. Rodil se je v Emesi (današnji Homs v Siriji) okoli leta 485, in sicer najverjetneje v judovski družini.

2 Teon, *Progymnasmata* II, 118; navedeno po Webb, 2009, 197.

Najprej je služil kot diakon v krščanski skupnosti v Beritu (danes Bejrut), potem pa je za časa Anastazija I. (491–518) prišel v Carigrad, kjer je bil kot kantor določen za cerkev Marije Device. Pod Justinijanom I. je postal carigrajski dvorni himnograf. V tem času je napisal večino svojih liturgičnih pesmi (Kazhdan, 1991, III, 1807–1808; Rosenqvist, 2007, 24–26).

Pesniška oblika, v kateri je Roman pesnil, se imenuje kondakij (*kontákion*). Beseda izvira iz grške besede *kóntaks*, kar pomeni palico, okrog katere je navit zvitek. V začetku 6. stoletja pa kondakij začne označevati kitično obliko pesmi, ki je prenovila grško pesništvo, saj pomeni začetek toničnega verza, se pravi, da je v grško metrično pesništvo vpeljala akcent, naglas. Vsebinska označitev, da gre pri kondakijih za »pesniške homilije« oziroma »pridige v verzih« (Kazhdan, 1991, II, 1148), je nekoliko zavajajoča. Čeprav je podobnost s tedanjo zgodnjebizantinsko homilijo velika in je kontekst skoraj vedno liturgičen, gre vendarle bolj kot za teologijo ali pridigo v verzih za pravo pesništvo. Averincev, vodilni sodobni poznavalec zgodnjebizantinskega pesništva, namreč pravi, da Roman »ni bil ne teolog ne samo pridigar, ampak predvsem pesnik. Njegova naloga ni bila samo poučevati in pojasnjevati, temveč bolj pokazati in sugerirati. Zato je uporabljal kitično-refrensko obliko, ki v sebi že ima lik antinomičnosti: gibanje kitic je konstruktivno postavljeno nasproti nespremenljivosti vedno znova ponavljajočega se refrena« (Averincev, 2005, 302).

Legenda, ki jo pripovedujejo številni Romanovi življenjepisi, pravi, da je bil sprva povsem nenadarjen tako za petje kot za ustvarjanje verzov. Potem pa naj bi se zgodil čudež: na božično noč naj bi se mu v sanjah prikazala Božja Mati in mu dala jesti zvitek. Takrat je postal »Sladkopevec«, kot mu pravi rusko izročilo, vrhunski pevec in pesnik, ki naj bi za časa življenja sestavil okrog tisoč kondakijev (Averincev, 2005, 277). Število je verjetno pretirano, kljub temu pa opozarja na to, da je bil bržkone izjemno plodovit pesnik. Žal se je do danes ohranilo samo petinosemdeset kondakijev, ki so podpisani z njegovim imenom – in najverjetneje tudi ti niso vsi avtentični. Bizantinsko cerkveno izročilo mu pripisuje tudi avtorstvo najznamenitejše bizantinske himne, imenovane »Akatist« (gr. *Akáthistos hýmnos*, dobesedno »himna, pri kateri se ne sedi«),³ vendar ta danes velja za anonimno delo. Zanimivo je, da Romanove himne pozneje niso bile sprejete v bizantinsko liturgijo – čeprav je sam postal svetnik in goduje 1. oktobra –, saj so kondakiji v Bizancu kmalu postali nepriljubljena pesniška oblika; zadnji veliki pisec kondakijev je bil Jožef Himnograf (Pespomписec) v 9. stoletju. Večina Romanovih pesmi je vezana na večje liturgične praznike in tematsko črpa iz Svetega pisma, predvsem Nove zaveze. V njih pogosto naletimo na izrazit dialoški ustroj, zato je videti, da imamo opravka

3 Za slovenski prevod glej Žakelj, Kocijančič, 2000, 80–85.

z nekakšnimi protodramskimi besedili, čeprav seveda ne predpostavljajo domnevne bizantinske gledališke prakse.⁴ Roman, ki je pisal v jasni in preprosti aticizirajoči grščini, je bil nedvomno vsestransko odličen pisec: ne samo, da je bil psihološko pronicljiv in teološko globokomiseln, temveč se njegov jezik odlikuje po mojstrski uporabi raznih besednih iger, paralelizmov, paradoksov, oksimoronov in ironije ter včasih tudi po drzni uporabi metafor.

Veliko črnila je bilo prelitega glede vprašanja, kateri so viri za to najvidnejšo zgodnjobizantinsko pesniško obliko in kateri so bili morebitni Melodovi vzori. Večina raziskovalcev ugotavlja, da je tu najverjetneje prišlo do vpliva sirskega cerkvenega pesništva, katerega vodilni predstavnik je bil Efrem Sirski (ok. 306–373). Tako naj bi bile v grščino prevedene Efremove himne (oziroma, natančneje, *madraše*, ki so formalno precej blizu bizantinskemu kondakiju), napisane v aramejščini, tako po miselnih vzorcih kot pri uporabi konkretnih besed ponekod skoraj identične Melodovim verzom (Wellesz, 1961, 187). Vsekakor pa je treba poudariti, da je kljub bližnjevzhodnim vplivom in podobnemu ustroju eksegetskega konteksta s poudarjeno ekshortativno noto med grškim in sirskega cerkvenim pesništvom Melod dosegel edinstveno kulturno sintezo (Van Rompay, 1993, 286).

V tej razpravi nas ne bo zanimalo Sladkopevčevo pesništvo na splošno, ampak si bomo ogledali nekaj odstavkov njegovih pesmi, kjer bi lahko govorili o ekfrastičnosti, kakor smo jo že uvodoma nakazali.

Eden izmed vabljenih načinov približevanja Romanovemu pesništvu je analiza tistih verzov, ki so sorodni poznejšim likovnim prikazom svetopisemskih in splošno duhovnih motivov v bizantinski ikoni. Po presoji Averinceva (2005, 233) je morda najvidnejši tak motiv Jezusa otroka, ki je hkrati starec. Poistenje otroka in starca v Jezusovi osebi, ki se navezuje tudi na Danielovo videnje »Staroletnega« (Dan 7,9), je namreč v zgodnjobizantinski umetnosti pomemben motiv, saj je že zelo zgodaj postal obvezen del bizantinske ikonografije. V tem pogledu je treba opozoriti na enkavstično ikono s Sinaja, ki predstavlja Mater Božjo na prestolu v družbi dveh svetih vojščakov in dveh angelov, ki jo je mogoče datirati celo v 5. stoletje in bi jo, če je tako zgodnja datacija pravilna, morda lahko imeli celo za istodobni pojav z Romanovim liturgičnim pesništvom.

Pri Romanu na pesniški izraz otroka starca naletimo v znamenitem božičnem kondakiju. Tu je Jezus kot novorojeno dete hkrati opevan kot predvečni Logos; gre za paradokсно formulacijo, ki med drugim sugerira, da je v jasli položeno dete vendarle

4 Kljub številnim poskusom, da bi dokazali obstoj bizantinske dramatike, je po mnenju večine strokovnjakov to iluzorno. Bizanc pač gledališča ni poznal, razen morda v zelo zgodnji dobi. Cerkev ga je namreč kmalu prepovedala kot nemoralno ustanovo. Kljub temu se zdi, da je večino dramskih prvin ohranila ravno liturgija (Kazhdan, 1991, III, 2031).

tudi starejše od neba in zemlje ter je zato na neki način tudi starec, čeprav ta beseda ni uporabljena. Takole se glasi odpev omenjenega božičnega kondakija:

He parthénos sémeron tôn hyperoúision tíktei,
 kai he gê tò spélaion tô aprosító proságei.
 ángeloi metà poiménon doksologoúsi,
 mágoi dè metà astéros hodoiporoúsi:
 di' hemàs gàr egennéthe
 paidíon néon, ho prò aiónon theós (Romanos le Melode, II, 1965, 50).
 Danes Devica rojeva nadbitnostnega,
 in zemlja ponuja votlino Nedosegljivemu.
 Angeli s pastirji pojejo hvalnice,
 modri potujejo z zvezdo:
 kajti za nas je rojen,
 novorojenček, predvečni Bog.⁵

Ta refren v marsičem nakazuje bistvo Romanovega pesništva. Ob pomoči paradoksov in antitez skuša izrekati to, kar je v temelju neizrekljivo, in jezikovno dajati videti nevidljivo. Podoba votline – in ne hleva, kot smo vajeni na Zahodu –,⁶ ki sprejema oziroma zajema, zaobsega dojenčka, ki je v resnici hkrati neskončni, nedosegljivi in nezaobjemljivi Bog, zastruje začetni paradoks device, ki rojeva »nadbistnostnega Boga«. Antitetični prikaz se potem stopnjuje v druženju »visokega« z »nizkim«: angeli namreč družno prepevajo z navadnimi pastirji in »magi«. To pomeni, da modreci, ki prihajajo iz poganskih dežel, ne vztrajajo več pri lastni modrosti, ampak se dajejo voditi zvezdi. Sklepna vrstica *paidíon néon, ho prò aiónon theós*, pa antitetično »pripoved« pripelje do vrhunca.

Če bi tu o ekfrazi lahko govorili samo pogojno, saj je za pravo ekfrazo »opis dogodka« morda nekoliko skop, redkobeseden, pa v kondakiju o pomoru nedolžnih otrok naletimo na daljši periegetični opis, ki se poleg tega, da predstavlja izjemno redke pesniški motiv v vzhodnem cerkvenem pesništvu, odlikuje po malone grozljivem

5 Prevod je karseda dobeseden in zato povsem prozen, se pravi, da ne sledi ritmično-efvoničnemu ustroju izvirnika, in sicer zato, da bi lahko čim bolj sledili semantični podobi izvirnika. Tako ravnam tudi pri drugih prevodih. Za bolj pesniški prevod tega odpeva glej Kocijančič, 2000, 43: »Devica danes rojeva Nadbitnostnega / in zemlja daje zavetje Nedostopnemu / angeli slavijo skupaj s pastirji / in modri potujejo z zvezdo, / ker se za nas je rodil / novorojenček, pred vsemi veki Bog.«

6 Roman se pri tem opira na starokrščansko izročilo, ki izhaja iz nekanoničnih spisov; predvsem je tu v ozadju apokrifni Jakobov protoevangelij oziroma Jakobov evangelij o Jezusovem otroštvu, ki naj bi nastal ob koncu 2. stoletja. Tu je za razliko od kanoničnih evangelijev o Jezusovem rojstvu rečeno takole: »Našel je [Jožef] tam votlino in jo [Marijo] peljal vanjo, pustil pri njej svoja sinova in šel ven, da poišče babico Hebrejsko v betlehemske deželi. [...] Šla je [babica] z njim in stopila sta na kraj votline. Temen oblak je obsenčeval votlino. [...] Oblak se je pri priči umaknil in v votlini se je prikazala velika luč, tako da je oči niso mogle vzdržati. Čez čas se je luč umaknila in prikazal se je novorojenec« (*Zgodnjekrščanski spisi*, 2015, 1158).

naturalizmu. Pokol betlehemskih otrok, ki jih je dal pobiti Herod I. v strahu, da novorojeni Jezus ogroža njegov prestol, o čemer beremo v Matejevem evangeliju (Mt 2,16–18), je Roman izvirno obdelal in se svojsko poglobil v detajle pokola, ki nedvomno učinkujejo ekfrastično, saj ponujajo živ opis dogodka, ki ga svetopisemska pripoved samo nakaže. V 14. ojkosu (kitici) Roman svoj »krvavi« realizem pripelje do vrhunca, ko pesniško prikazuje odsekane glave dojenčev, ki so še zmeraj prisesane na materine dojke:

Eni so, grozljivo prebodeni, izdihnil, druge so presekali na dvoje,
 spet drugim so odsekali glave, ko so še sesali dojko
 svoje matere in se napajali z mlekom,
 in sicer tako, da so svete glavice otročičev visele na prsih
 in so njihovi mehki zobki še vedno v ustih držali prsne bradavice (ibid., 221).

Tretji primer Romanove ekfrastične veščine se dotika zgodovine Carigrada in njegove arhitekture. V kondakiju o potresu in požaru v Carigradu – to je tudi edini kondakij, ki nima liturgičnega značaja – Melod opeva tri nesreče, ki jih je, kakor sam teološko razlaga, Bog prizadejal Carigradu zaradi (pre)velike grešnosti njegovih prebivalcev. Gre za potres, sušo in požar. Ti dogodki so zgodovinsko preverjeni. Dejansko je bilo med letoma 526 in 530 v Carigradu več potresov, potem je leta 530 nastopila huda suša, nazadnje, kot kulminacija vseh nesreč, pa je opisan požar, ki se nanaša na znamenit upor Nika januarja 532 (Louth, 2005, 109). Pri tem uporu, ki je bil verjetno najnasilnejši upor v vsej zgodovini bizantinskega Carigrada, je razjarjena množica, ki so jo nahujskale proticesarske stranke, skušala strmoglaviti Justinijana I., pri tem pa se je razvnel velik požar, ki naj bi uničil skoraj polovico mesta in pri katerem naj bi izgubilo življenje na tisoče ljudi.

Roman v pesniški ekfrazi opiše požar, katerega uničujočo moč paradokсно večajo drugi naravni elementi, kot sta veter in naraslo morje, ki, namesto da bi učinkovalo kot gasilo, onemogoča beg in je dodaten vzrok nesreče:

Ogenj je kakor oblak besnel po vsem zraku
 in se bliskal in použival vse; in strašil je,
 ne da bi se ustavil pred mnogimi nasprotnimi vetrovi
 in ne da bi se bal vode.
 Vrh tega pa so se vzdignile vode morja.
 Roke ljudi niso mogle pomagati.
 Ogenj jim je zmagoslavno kljuboval
 in tudi morje samo se je bojevalo zoper nje,
 saj je oviralo tiste, ki so skušali bežati:
 in zato so klicali večno življenje (Romanos le Melode, V, 1981, 486 in 488).

V nadaljevanju Melod pripoveduje, da je po požaru nad mesto legla velika žalost. Večina mesta je bila eno samo pogorišče. Tudi najlepšim cerkvam ni bilo prizaneseno, tako cerkev svete Irene (Hagia Irene) kot svete Sofije (Hagia Sofia) sta bili porušeni. Melod ju metaforično oriše kot dva kadavra, ki ležita na tleh in gnijeta: »Njuna veličastna lepota je bila polna trohnobe [*pléres saprias*]« (ibid., 492). A na mesto je vendarle kmalu posijalo sonce, sonce Božjega usmiljenja. Goreče prošnje ljudstva in vladarja so bile uslišane. Iz žalostno propadajočih ruševin so vstale nove cerkve. Kondakij se izteče v hvalnico Justinijanu, čigar dela po Melodovem spevu niso samo »velika, sijoča in vredna občudovanja«, ampak celo »presegajo dela kraljev preteklih časov«, zato ga Melod primerja s Salomonom in Konstantinom. Justinijan je namreč upor kmalu zadušil – tudi s pomočjo znamenitega vojskovodje Belizarja – in v kratkem času obnovil mesto, še posebno veličastno pa je obnovil Hagio Sofio. Melod v novi baziliki, ki je bila večja in razkošnejša od prejšnje ter je pomenila nekakšno spravo oziroma zavezo z Bogom, vidi nič manj kot podobo nebes oziroma Božji prestol:

Ho oikos dè autòs ho tès ekklesías
 en tosaúte aretê oikodomeítai
 hos tòn ouranòn mimeísthai, tòn theíon thrónon,
 hòs kai paréchei zoèn tèn aiónion (ibid., 496).

Stavbo cerkve
 s tako so umetelnostjo zgradili,
 da posnema nebesa, Božji prestol,
 ki daje večno življenje.

Zgodovinsko gledano je tu omenjena že tretja stavba te znamenite bazilike, ki je tedaj dobila podobo, kakršna se je bolj ali manj ohranila do danes. Nova bazilika je bila pod vodstvom arhitektov Antemija iz Tral in Izidorja iz Mileta zgrajena v nekaj manj kot šestih letih. 27. decembra 537 so namreč z velikim pompom proslavili njeno posvetitev. S to cerkvijo je Justinijan za tisočletje, vse do zidave nove bazilike sv. Petra v Rimu, krščanstvu postavil največji arhitekturni objekt (Lilie, 1999, 42).

Tu, kjer se Romanova arhitekturna ekfrazna konča, se nadaljuje neka druga ekfrazna Hagie Sofie, katere avtor je bizantinski pesnik Pavel Silentiarij (*Paûlos ho Silentiários*, † okoli 580). Ta je spisal daljšo pesnitev v heksametrih (imenovano kar *Ekphrasis* ali tudi *Descriptio ecclesiae Sanctae Sophiae*), ki je, gledano z merili sodobno pojmovane ekfrazne, verjetno prva »prava« bizantinska ekfrazna. Pesnitev je nastala ob ponovni posvetitvi bazilike pod patriarhom Evtihijem, 23. decembra 562. Med letoma 537 in 562 se je namreč v Carigradu zvrstilo še nekaj potresov in v enem izmed njih se je 7. maja 558 zrušila kupola. Justinijan je takoj ukazal obnovo, pri čemer je bila nova, rahlo eliptična kupola približno sedem metrov višja od prejšnje (Whitby, 1985, 216; Kazhdan, 1991, II, 893; Schibille, 16).

Silentiarijeva dokaj obsežna ekfrazna cerkve Svete Sofije se začne z opisom vzhodne apside, ekseder in polkupol ter se nadaljuje z opisom zahodne strani stavbe, pri tem pa so poudarjene tako vzhodno-zahodne kot vertikalne osi cerkve. Ob pomoči tipično ekfrastične strategije periegeze svojemu občinstvu pomaga vizualizirati specifično svetega prostora. Jasno je, da tu nikoli ne gre za goli opis, *descriptio*, ampak za živopisno jezikovno ponavzočanje »živega svetišča« (*naós empsychós*), za čutno-čustven sinestetični govor o kompleksni arhitekturi, torej za ekfrazo (ibid., 19).

Najznamenitejši je tisti del Pavlove ekfrazne, ki opisuje novo kupolo. Pavel pri tem pričara temeljno zadržanje, v katero vpeljuje ekfrazna, namreč čudenje (gr. *tháuma*); vzklika, »kako je vse oblečeno v sijaj« in kako vse »osuplja oko« (Fletcher, Carne-Ross, 1965, 564). Čudenje, osuplost pa je samo hrbtna stran občutja lepote, ki je kratko malo neizrekljiva: »Besede ne morejo opisati te večerne jasnine« (ibid.). Sledi detajlirani opis kupole, ki se čedalje bolj metaforizira ter se hkrati prepleta z mitološkimi referencami in reminiscencami. Naposled pa se antitetika svetlobe in teme, ki je konstitutivna podlaga celotne ekfrazne, izteče v priznanje zmagoslavja veličastne svetlobe: »Tako nočni ognji krožijo skoz svetišče / in se iskrijo z radostnim bleskom. [...] Tema je izgnana [*phygàs d' apelaúnetai órphne*]« (ibid., 565).

Luč, svetloba, ki jo Pavel izkuša in daje videti, ni nekaj, kar bi bilo v sami stavbi kot nekakšen dodatek ali celo kot poseben učinek, ampak gre za prvino, ki je integralni del same stavbe, konstitutivni arhitekturni element. Poleg tega, in to je najpomembnejše, svetloba tu dobi teološko sporočilnost, se pravi, da ni samo estetski medij, ampak tudi epifanični fenomen, snovna presojsnost, v katero se lahko naseli presežna Božja svetloba. Izkušnja te svetlobe pa je lahko transformativna, gledalca (poslušalca/bralca) anagogično vpeljuje k odprtju za transcendenco. V tem pogledu je bizantinska estetika hkrati mistika, in sicer mistika luči.

Razlika med Melodovo in Silentiarijevo ekfrazo je na dlani. Če gre pri zadnjem za ekfrazo, ki izhaja iz estetske in teološke izkušnje arhitekture, v katero si prizadeva vpeljati tudi svoje občinstvo prek bogate jezikovne ornamentalike, ki bi ji ponekod lahko celo rekli baročna (Macrides, Magdalino, 1988, 53), je Romanova ekfrastika v navezavi na biblično pripoved precej bolj skromna in zadržana. To je seveda tudi primernejše specifičnosti njegove zvrsti, namreč liturgičnega pesništva, ki v eksegetskem kontekstu ne ponuja daljšega umskega opazovanja določene predmetnosti, ki bi se naposled lahko razvilo v motrenje, kontemplacijo, kakor pri Silentiariju, ampak s hitrimi zamahi pripovednega verza daje nenadoma uzreti misterij neizrekljivega in nevidljivega. Vsekakor pa je obema avtorjema skupna bizantinska estetika, ki se ne

more nikoli zadovoljiti z literarnim ali splošno umetniškim prikazovanjem na zgolj snovni ravni, saj je dinamična igra imanence in transcendence na »površini« besedila, ikone, svetišča zanjo temeljna.

Prav takšno estetiko pa lahko zelo dobro osvetli ekfrazna, kakor so jo razumeli antični retoriški učbeniki. Čeprav je antično pojmovanje ekfrazne veliko splošnejše in ohlapnejše od sodobnega, lahko vendarle ponuja izhodišče za plodne interpretativne spodbude pri raziskovanju predmoderne literature. Tako pojmovana ekfrazna, ki usmerja pozornost na zmožnost za vizualizacijo stvari, krajev, oseb in dogodkov ter pri recipientu sproža raznovrstne čutno-čustvene odzive, vendarle lahko vpeljuje tudi v nesnovno, duhovno in presežno. Zev, ki je med besedami in podobami, med jezikom in vizualnim, lahko namreč kaže tudi na neko drugo, še bolj temeljno zev, na zev med snovnim in duhovnim, človeškim in Božjim. Moment neizrekljivega, nadjezikovnega pri ekfrazni ni samo most do (zunajjezikovnega) vizualnega in s tem intermedialnega, ampak tudi do transmedialnega, če dopustimo možnost, da je lahko referent ekfrazne onkraj vsakršnega medija (Bartsch, Elsner, 2007, vi). Prav na ta način pa lahko ekfrazna postane odlikovani način izrekanja neizrekljivega in prikazovanja neprikazljivega.

Bibliografija

- Averincev, S. S., *Poetika zgodnjebizantinske literature*, Ljubljana 2005.
- Bartsch, Sh., Elsner, J., Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis, *Classical Philology* 102.1, 2007, str. I–VI.
- Fletcher, I., Carne-Ross, D. S., Ekphrasis: Lights in Santa Sophia, from Paul the Silentiary, *Arion* 4.4, 1965, str. 563–581.
- Fowler, D. P., Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis, *The Journal of Roman Studies* 81, 1991, str. 25–35.
- Kazhdan, A. P. in dr. (ur.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3. zv., New York, Oxford 1991.
- Kennedy, G. A., *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton 1994.
- Kocijančič, G. (ur.), *Atos: na meji zemlje in neba (antologija grške krščanske poezije)*, Ljubljana 2000.
- Krumbacher, K., *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches*, München 1897.
- Lilie, R. J., *Byzanz: Geschichte des oströmischen Reiches 326–1453*, München 1999.
- Louth, A., The Eastern Empire in the Sixth Century, v: *The New Cambridge Medieval History: zv. 1, c.500–c.700* (ur. Fouracre, P.), Cambridge 2005, str. 93–117.

- Macrides, R., Magdalino, P., The Architecture of Ekphrasis: Construction and Context of Paul the Silentiary's Poem on Hagia Sophia, *Byzantine and Modern Greek Studies* 12, 1988, str. 47–82.
- Petersen, W. L., The Dependence of Romanos the Melodist Upon the Syriac Ephrem: Its Importance for the Origin of the Kontakion, *Vigiliae Christianae* 39, 1985, str. 171–187.
- Romanos le Melode, *Hymnes* (ur. Grosdidier de Matons, J.), 5. zv., Pariz 1964–1981.
- Rosenqvist, J. O., *Die byzantinische Literatur Vom 6. Jahrhundert bis zum Fall Konstantinopels 1453*, Berlin, New York 2007.
- Schibille, N., *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*, Farnham 2014.
- Van Rompay, L., Romanos le mélode, un poète syrien à Constantinople, v: *Early Christian Poetry* (ur. den Boeft, J., Hilhorst, A.), Leiden 1993, str. 282–296.
- Webb, R., The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in »Ekphraseis« of Church Buildings, *Dumbarton Oaks Papers* 53, 1999, str. 59–74.
- Webb, R., *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham 2009.
- Wellesz, E., *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961.
- Whitby, M., The Occasion of Paul the Silentiary's Ekphrasis of S. Sophia, *The Classical Quarterly, New Series* 35.1, 1985, str. 215–228.
- Zgodnjekrščanski spisi (ur. slov. izdaje Kocijančič, G., Snoj, V.), Celje, Ljubljana 2015. Akatist, prevedla F. Žakelj, G. Kocijančič, v: *Tretji dan: krščanska revija za duhovnost in kulturo* 29.10, 2000, str. 80–85.

Alen Širca

Ekfrazno pesništvo pri Romanu Melodu in Pavlu Silentiariju

Ključne besede: Roman Melod, Pavel Silentiarij, bizantinska literatura, ekfrazna, Hagia Sofia

Članek o ekfrazi pri Romanu Melodu se opira na pojmovanje ekfrazne v kontekstu bizantinske retorike in literature. V skladu s takšnim pojmovanjem, ki je v temelju enako starogrški retoriški teoriji in praksi, kakor jo najdemo v retoriških učbenikih, imenovanih *Progymnasmata*, je najpreprostejša opredelitev ekfrazne takšna, da gre za govor, ki prinaša svoj predmet živo pred oči. Tako je jasno, da je sedanja opredelitev ekfrazne kot pesniškega opisa slikovne, kiparske ali arhitekturne umetnine izrazito moderna.

Po uvodnem razčiščenju glede terminologije članek obravnava ekfrazo pri Romanu Melodu, slavnem bizantinskem himnografu iz 6. stoletja, ki je avtor številnih kondakijev. Tu gre za nekakšno liturgično himno, ki je znana po številnih pesniških strategijah in velja za vrhunec bizantinske poezije. Romanova raba ekfrazne v bibličnem kontekstu je vendarle na neki način zadržana. Toda z naturalističnim opisom pokola nedolžnih otrok, ki presega poročilo iz Matejevega evangelija, in zlasti s tematizacijo na novo zgrajene Hagie Sofie, ki jo plastično imenuje tudi Božji prestol, Roman vendarle postavi vodilni ton bizantinski ekfrazi.

Druga arhitekturna ekfrazna prihaja od nekega drugega bizantinskega pesnika iz 6. stoletja, Pavla Silentiarija. Njegovo najslovitejše delo je *Descriptio ecclesiae Sanctae Sophiae*. Še posebno ob opisu kupole Hagie Sofie, nekdanje največje cerkve krščanstva, ki se opira na antitetiko svetlobe in teme, spoznamo, da svetloba rabi za epifanično izkušnjo: Hagia Sofia postane snovno izkazovanje Božjega razodetja. Ekfrazna tako pri Romanu kot pri Pavlu Silentiariju postane retoriško sredstvo za izrekanje neizrekljivega.

Alen Širca

Ekphrastic Poetry in Romanos the Melodist and Paul the Silentiary

Keywords: Romanos the Melodist, Paul the Silentiary, Byzantine Literature, Ekphrasis, Hagia Sophia

The article about ekphrasis in Romanos the Melodist is based on the concept of ekphrasis in the context of Byzantine rhetoric and literature. In accordance with such a conception, which is basically the same as in ancient Greek rhetorical theory and practice, as explained in rhetorical textbooks, called *progymnasmata*, the simplest definition of ekphrasis is a speech that makes the subject matter vivid to the audience. As such, the current definition of ekphrasis, as the poetic description of a pictorial, sculptural or architectural work of art, is decidedly modern.

After the introductory clarifications of the terminology, this article addresses the ekphrasis of Romanos the Melodist, the famous sixth-century Byzantine hymnographer who is the author of numerous *kontakion*. These can be considered as a kind of liturgical hymn, known for a number of poetic strategies, and are recognised as the pinnacle of Byzantine poetry. Romanos' use of ekphrasis in a biblical context is somewhat restrained. However, with the example of the naturalistic description of the Massacre of the Innocents, one that goes beyond the account in the Gospel of Matthew, and especially the thematization of rebuilding the Hagia Sophia, which is termed the Throne of God, Romanos sets the tone for Byzantine ekphrasis.

A further architectural ekphrasis comes from another sixth century Byzantine poet, Paul the Silentiary. His most well-known work is the *Descriptio ecclesiae Sanctae Sophiae*. In particular in his description of the cupola of what was once the biggest church in Christendom, the Hagia Sophia, which is based on the interplay between light and darkness, we recognize that the phenomenon of light serves as an epiphanic experience: the Hagia Sophia thus becomes the material manifestation of divine revelation. Therefore, in Romanos, as in Paul, ekphrasis becomes a rhetorical device for expressing the unspeakable.

Miha Zor

Križanje, Cerkev in evharistija v treh arturjanskih rokopisih

Ključne besede: Križanja, Cerkev, evharistija, ikonografija, knjižno slikarstvo, *Estoire del saint Graal*

DOI: 10.4312/ars.11.1.75-89

1 Branje slike, razbiranje podobe

Bralec, ki odpre knjigo, v kateri so poleg besedila tudi ilustracije, ob njihovem ogledovanju v svojih mislih ustvarja njihov opis, saj je to edini način, da jih opomeni, to je da jih z območja okrasnega prenese na območje vsebinskega. Miselno ustvarjanje opisa je edina pot, po kateri je mogoče priti do odgovora na vprašanje, »kaj je na sliki upodobljeno«, pomeni pa razbiranje pomenov, ki so z oblikami, kompozicijami, barvnimi razmerji itd. slikarsko izraženi, drugače rečeno: pomeni »prevajanje« slikarskega izraza v besedni izraz, pripisovanje pomena besed, stavkov, pa tudi celih besedil (besednega teksta) zelo drugačnim izraznim sredstvom, elementom drugačnega znakovnega sistema, drugačnega »jezika« (namreč: likovnega, nebesednega).¹ V bralčevih mislih tako opomenjanje ne nastaja iz praznine, temveč iz arhiva, zakladnice, baze, shranjene oz. obstoječe v bralcu kot subjektu opomenjanja; to pomeni, da je sleherno opomenjanje slike (likovnega teksta) v resnici vpisovanje pomenov, ki so subjektu znani (od drugod), v sliko, ki jo ima prvič pred sabo. Razbiranje pomenov na sliki tako ni nič drugega kot vpisovanje pomenov v sliko, iz katere na ta način nastaja podoba (pomen likovnega teksta, njegova »zgodba«). Vpisovanje pomenov pa ne pomeni le identifikacije posameznih elementov (motivov), temveč tudi upoštevanje razmerij med njimi, kar je odločilno zlasti v primeru večpomenskih motivov: njihov konkretni pomen na konkretni sliki je določljiv šele z ozirom na omejitve, ki mu jih postavljajo drugi motivi, vključeni v isto sliko.

Pravkar opisano »branje« slik ni zgodovinsko omejeno, velja tako za sodobnega kot za srednjeveškega bralca/gledalca. Tako ustvarjenega pomena, podobe, zato ni mogoče pripisati nobenemu konkretnemu bralcu/gledalcu (z izjemo sebe samega, pa še to le v določenem trenutku), kar pa ne pomeni, da se je treba odpovedati poskusu razumevanja, kako je srednjeveški bralec razumel (bral) slike v rokopisih v času, ko so ti rokopisi

¹ Med tekstualno in zgodbeno ravno ločujem v naratološkem smislu, cf. Bal, 1997.



nastali. Mora pa nam oznaka »srednjeveški bralec« tu pomeniti »idealnega« bralca, torej ne konkretne osebe, marveč subjekt, ki na podlagi določenega likovnega izdelka (slike) razbira (ustvarja) njen pomen (podobo) na podlagi »idealne« ikonografske vednosti, tj. opomenja sliko s črpanjem razlag iz *celotne* zakladnice pomenov, ki so za določen motiv obstajali v obravnavanem obdobju in so nam znani. Ne moremo namreč odgovoriti na vprašanje, kaj je konkretni, določeni bralec v nekem času vedel; do določene mere pa moremo odgovoriti na malce drugače zastavljeno vprašanje, namreč: kaj je *lahko* vedel. Podoba, ki nastane na podlagi takšnega branja, je zgodovinsko mogoča, saj ne upošteva pomenov, ki so izpričani šele pozneje v času. V iluminiranih rokopisih, v katerih posamezne miniature pomensko ne stojijo vsaksebi, marveč so razvojne stopnje ene zgodbe, lahko kot dodaten kriterij (poleg zgodovinske izpričanosti posameznih pomenov in omejitev, ki si jih pomensko postavljajo elementi na eni miniaturo) za ožjenje polja mogočih pomenov uvedemo razmerja med miniaturo – šele z njihovo analizo, tj. z upoštevanjem dialoga med miniaturo, lahko točneje določimo, kateri pomen posameznega motiva je na sliki poudarjen, izpostavljen, izbran med mogočimi; lahko bi rekli, da je izločevalni kriterij tu (krovna) tema, ki povezuje več miniaturo.

V tem članku se želim posvetiti miniaturo, na kateri je upodobljeno Križanje, in sicer v treh rokopisih *Zgodbe o svetem gralu* (*Estoire del saint Graal*), ki so nastali v istem času (pribl. 1315–1325), (v večji meri) v isti delavnici² in na podlagi istega modela. Gre za rokopisa, ki sta danes hranjena v British Library v Londonu (BL, Add. 10292, BL, Royal 14.E.III), in za rokopis, ki je od leta 2010 v zasebni lasti, prej pa je bil sedemindvajset let v Amsterdamu (njegova nekdanja signatura je Amsterdam BPH 1 (ex-Phillipps 1045/7 in 3630)).³ Analiza miniature Križanja, ki je v vseh treh rokopisih podobna, razlikuje se le v nekaj podrobnostih, bo potekala na zgoraj opisani način: najprej bodo preverjeni mogoči pomeni posameznih motivov, tudi glede na njihova medsebojna razmerja; nato bo podoba, kakršna nastaja iz pomena motivov in njihovega součinkovanja, preverjena glede na druge miniature v posameznem rokopisu, da bi tako ugotovili, ali med njimi obstaja tematska zveza, in razbrali eno od pomenskih niti, ki določajo slikovno naracijo v obravnavanem rokopisu. Na ta način se bo nazadnje izoblikoval opis miniature, opis pomena slike, ekfrazna podobe, ki jo sugerira slikovni tekst. Gre torej za dvojno prevajanje: bralec/gledalec, ki je videl miniaturo, je moral najprej razbrati (»prevesti« v besedilo v svojih mislih) posamezne elemente, gradnike slike, pri čemer jim je pripisal pomene, ki jih je poznal od prej; te je nato dopolnil/modificiral z branjem besedila in šele tako je konkretna upodobitev dobila konkretni pomen v kontekstu konkretnega kodeksa.⁴

2 Nastali so na področju Saint-Omerja, Thérouannea, Tournaija in Ghenta. Za datacijo, provenienco, slogovni opis in osnovna razmerja med rokopisi gl. Stones, 2013b, 364–366; Loomis, 1938, 97–98.

3 Zaradi lažje preglednosti jih bom v razpravi imenoval rkp. A (nekdanji amsterdamski), rkp. B (BL Royal 14.E.III) in rkp. C (BL Add. 10292).

4 O branju, ustvarjanju miselnih podob na podlagi branja in njihovem interpretativnem razvijanju cf. Carruthers, 1998.

2 Identifikacija motivov

Upodobitev Križanja v dveh rokopisih iz skupine, B (f. 7r, Slika 2) in A (f. 6v, Slika 1), stoji na začetku odlomka, ki govori o tem, kako je Jožef iz Arimateje posodo, iz katere je Jezus pil pri zadnji večerji, napolnil s krvjo umrlega Kristusa; v rkp. C (f. 3v, Slika 3) pa ta upodobitev stoji nekoliko prej, in sicer na začetku »prave« zgodbe o svetem gralu, tj. ločuje jo od prologa.⁵ Jožefova pridobitev svetega grala je osrednje dejanje prvega »poglavja« zgodbe, zato umestitev miniature na njegov začetek ni nenavadna, saj je s tem poudarjen bistveni dogodek v sledečem besedilu; edina druga miniatura v tem poglavju v C je upodobitev kaznovanja Kajfe (f. 4r), ki jo je mogoče brati kot kaznovanje odgovornih za Kristusovo smrt, ki je bila prikazana na prvi miniaturi – zgodba prvega poglavja je tako tudi v slikovni naraciji sklenjena. V rkp. A v prvem poglavju ni nobene druge upodobitve, zato se slikovna naracija v njem ne razvije, izpostavljen je le osrednji dogodek, ki je pomemben za nadaljevanje zgodbe. Največ upodobitev pa je v rkp. B, in sicer poleg obeh, kakršni sta v C (kaznovanje Kajfe je na f. 9r), še upodobitev Jožefa pri pridiganju (f. 9v), ki sledi kaznovanju odgovornih za Kristusovo smrt. Gre za prvo dejanje njegove misijonske dejavnosti, pokristjanjevanja, ki je ena osrednjih tem *Estoire del saint Graal*, tako pa je upodobitev bolj kot sklenitev prvega poglavja že usmeritev v nadaljevanje zgodbe.



Slika 1: Križanje; pribl. 1315–1325, olim Amsterdam BPH 1 (ex-Phillips 1045/7, 3630), f. 7r.

Vir: <http://www.lancelot-project.pitt.edu/LG-web/Arthur-LG-ProjectMSS-pics/AM1-BPH/AM1-EG-ff1-118v-1600-CP-JCM/AM1-EG-f006v-1600-CP-01-JCM.jpg>.

5 V B se »prava« zgodba začne na f. 6v, v A na vrhu f. 6r. Pri slednjem je »novo poglavje« nakazano z inicialo, ki sega čez pet vrstic, pri Royal pa z miniaturo, na kateri je upodobljen pripovedovalec pri prepisovanju knjige.



Slika 2: *Križanje*; pribl. 1315–1325, British Library, Royal 14.E.III, f. 7r.
Vir: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=43455>.



Slika 3: *Križanje*; pribl. 1315–1325, British Library, Additional 10292, f. 3v.
Vir: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_10292.

Skupni motivi na vseh treh upodobitvah Križanja so križani Kristus, Marija in apostol Janez na straneh pod križem ter moški, ki sedi neposredno pod križem in v skledo zbira kri, ki teče iz Kristusovih ran. Samo v A je na vrhu razpela tabla z napisom INRI⁶ in samo tu je nad Marijo upodobljeno sonce, nad Janezom pa luna. Ne napisa ne sonca in lune ni v obeh londonskih rokopisih, sta pa upodobljena razbojnika, ki sta bila križana hkrati s Kristusom in ki ju ni v rkp. A. Način njune smrti je prikazan kot drugačen od načina smrti Božjega sina: njune roke niso razpete, temveč ovite okrog prečnega dela križa in nato povezane na trebuhu, na njihovih nogah pa so nad in pod

6 Besedilo *Estoire* ga ne omenja, poročajo pa o njem vsi štirje evangelisti.

koleni sledovi krvi, ki se navezujejo na evangelijski podatek, da so jima polomili noge.⁷ Razlika med obema upodobitvama je v tem, da sta v C nad razbojnikoma upodobljena še angel in hudič, ki odnašata njuni duši, izhajajoči iz njunih ust: duša desnega razbojnika je v položaju molitve, kleči in ima sklenjene roke, duša pogubljenega levega razbojnika pa se sicer ozira nazaj h križu, a razkoračeno stoji in tudi roke razprostira v obupu. V B dušici, angel in hudič niso upodobljeni, drži pa apostol Janez v svoji levici knjigo.⁸ Vsi omenjeni motivi, razen moškega, sedečega pod križem, imajo torej svetopisemski izvor.

Bistveni elementi na sliki za razbiranje pomena podobe so tisti, ki so skupni vsem trem rokopišom: Križani, Marija in Janez ter mož pod križem, Jožef iz Arimateje. Preden pa si njihove mogoče pomene podrobneje ogledamo, je vendarle treba premisliti, kakšen je »raison d'être« preostalih, »dodatnih« elementov. Pri tem za pričujočo raziskavo ni pomembno, ali je izhodiščni rokopis, na podlagi katerega so vsi trije obravnavani (posredno ali neposredno) nastali, vseboval samo »nujne« ali tudi »dodatne« (razbojnika, njuni duši z angelom oz. hudičem, Sonce in Luno, napis INRI) elemente, saj to ne vpliva na presojo, ali navzočnost »dodatnih« elementov bistveno prispeva k pomenu slike (podobi) ali ga le dopolnjuje, poudarja, podpira ali pa niti to ne in bi jih bilo zato treba razlagati kot posledico slogovne odločitve.

Pomembno spoznanje je, da ne »nujnih« ne »dodatnih« elementov ne moremo utemeljiti glede na to, ali so omenjeni v besedilu rokopišov ali ne, da torej slika ni »gola« ilustracija besedila. Celó več: križanje kot dogodek, kot prizor v *Estoire* sploh ni opisano, tako da bi bilo prej mogoče reči, da slika ni ilustracija besedila, ki ji sledi; drugače rečeno: besedilo slike neposredno ne pojasnjuje, kar pomeni, da je bralec samo z branjem, brez miselne interpretativne dejavnosti ni mogel opomeniti. To ne pomeni, da številnih elementov, ki so na sliki prisotni, v besedilu ne bi bilo, marveč da v njem niso neposredno pripeti na konkretni zgodovinski dogodek križanja. Devica Marija tako npr. ni omenjena kot stoječa pod križem, temveč kot ena od redkih, ki so v času njegove smrti verjeli v Kri-

7 Ta podatek je samo v Janezovem evangeliju, kar se lepo sklada z navzočnostjo apostola Janeza na miniaturah. Gl. Jn 19, 31–37: »Ker je bil dan pripravljanja in zato, da telesa čez soboto ne bi ostala na križu (kajti tisto soboto je bil velik praznik), so Judje prosili Pilata, naj bi jim strli noge in jih sneli. Prišli so torej vojaki in strli noge prvemu in drugemu, ki sta bila križana z Jezusom. Ko so prišli do Jezusa in videli, da je že mrtev, mu niso strli nog, ampak mu je eden izmed vojakov s sulico prebodel stran in takoj sta pritekli kri in voda. Tisti, ki je videl, je pričeval in njegovo pričevanje je resnično. On ve, da govori resnico, da bi tudi vi verovali. To se je namreč zgodilo, da se je izpolnilo Pismo: *Nobena izmed njegovih kosti se ne bo zlomila*. In spet drugo Pismo pravi: *Gledali bodo vanj, ki so ga prebodli*.«

8 To pomeni, da je rkp. B najbližje vsebini Janezovega evangelija: v njem sta namreč razbojnika in njun konec omenjena, ni pa povedana zgodba o spreobrnjenju desnega in zakrknjenosti levega (o tem govori le evangelist Luka, gl. Lk 23, 39–43). V Janezovem evangeliju sta pod križ postavljena tudi Marija in Janez, učenec, ki ga je Jezus ljubil (Jn 19, 25–27), in v njem je Janez (avtor evangelija) označen kot očevdec in pričevalec za resnico povedanega (gl. op. 7). Samo v Janezovem evangeliju Jezus nagovori mater in Janeza. Cf. tudi Schiller, 1968, Bd. 2, 99.

stusa kot odrešenika; enako so opredeljeni apostoli, ne da bi bil kateri imenovan. Motiv rešenega desnega razbojnika je prikazan s perspektive umirajočega Kristusa, ki je na meji obupa, ker je do tega trenutka njegovo trpljenje rešilo le tega edinega grešnika, motiv smrti zaradi polomljenih nog pa je tudi omenjen kot mimogrede: Jožef iz Arimateje vidi, da je Jezus mrtev, hkrati pa to vidijo vojaki in mu zato ne polomijo nog, kot so storili z drugima križanima.⁹ Med motivoma rešenega desnega razbojnika in smrti zaradi polomljenih nog je daljša predstavitev Jožefa iz Arimateje, v kateri je opisana tudi njegova pridobitev sklede, iz katere je Jezus pri zadnji večerji jedel; ko to izvrši, se vrne na Kalvarijo in vidi, da je Kristus mrtev. Na kratko: neposredna povezava s križanjem kot dogodkom je le pri motivih razbojnikov (rešitvi desnega, polomljenih nogah obeh), ostali elementi (Marija, Jožef iz Arimateje, skleda zadnje večerje – sveti gral) pa v besedilu niso neposredno vezani na dogajanje pod križem; apostol Janez ni niti imenovan. Tolikšne razlike so dovoljšen razlog, da se vprašamo, ali so bili besedilni podatki zadostni za bračvevo opomenjenje slike oz. ali so bili edino, kar je usmerjalo njegovo razumevanje podobe.

Ker gre za zelo razširjen in zato dobro znan motiv, smemo domnevati, da ga je bralec prepoznal nemudoma, ne šele po branju besedila. Za identifikacijo večine elementov (razbojnika, Marija in Janez) je bilo »dovolj« poznavanje evangelijev;¹⁰ da je bilo to včasih celo nujno, potrjuje primerjava razlik med besedili in upodobitvami motiva rešenega desnega razbojnika ter motiva smrti razbojnikov zaradi polomljenih nog v obravnavanih kodeksih. Oba z razbojnikoma povezana motiva sta omenjena le v dveh od treh obravnavanih kodeksov: v B¹¹ in A,¹² C pa omenja le rešitev desnega razbojnika (f. 3v), zato je še toliko bolj presenetljivo, da sta oba elementa upodobljena le v njem.¹³ To pomeni, da si motiva polomljenih nog na podlagi spremljajočega besedila ni bilo mogoče razložiti in ga je bralec lahko prepoznal le, če je poznal ustrezni evangeljski odlomek. Drugače pa je z motivom Jožefa iz Arimateje pod križem, ki ga evangeliji ne omenjajo, besedilo *Estoire* pa v taki postavitvi tudi ne: dejanje zbiranja krvi v sveti gral opiše povsem drugače. Zbiranje se dogodi v grobnici, kamor Jožef Jezusa položi, potem ko ga sname s križa; skledo, ki jo je Jezus uporabljal pri zadnji večerji, zdaj napolni z njegovo krvjo, jo nato odnese domov, se vrne v grobnico in Kristusovo telo spoštljivo pripravi za pokop. Bralec je osebo pod križem zato kot Jožefa iz Arimateje lahko

9 Ustrezni mesti navajam iz kritične izdaje *Estoire del saint Graal* Jean-Paula Ponceauja. Rešitev desnega razbojnika: »il veoit ke sa mors n'avait encore nului rachaté, ne il ne voit nului qui il eüst conquis par sa mort ke seulement le larron qui li cria le merchi en la crois« (Ponceau, 1997, 22, § 31). Način smrti razbojnikov: »Et quant il seut ke li Sauveres du monde estoit mors et ke chil l'avoient trové mort qui il voloient briser les cuisses autresi com as autres larrons« (Ponceau, 1997, 24, § 34).

10 Gl. op. 7 in 8. Evangeljski element, ki je navzoč na upodobitvah v vseh treh rokopisih, besedilo *Estoire* pa ga ne omenja, je apostol Janez.

11 Rešitev desnega razbojnika – f. 6v, način smrti razbojnikov – f. 7r.

12 Rešitev na f. 6r, smrt na f. 6v.

13 V B »manjka« rešitev desnega razbojnika, v amsterdamskem rkp. pa oba motiva.

identificiral le na podlagi rubrike nad miniaturo. V A je rubrika *Chi est ensi que Joseph rechet le sanc Nostre Seignour qui puis fu apeleis Graalz*, v B *Ensi que Josephs recoilli le degout du sanc qui isoit des plaies Nostre Seigneur qui puis fu apeles li saint Graalz*, v C pa *Ensi que Joseph recuelle les gouttes de sanc en i esquiele* (Meuwese, 1999, 199). Vse rubrike torej napovedujejo, da bo bralcu v nadaljevanju pojasnjeno, kako je iz posode, iz katere je Jezus obedoval pri zadnji večerji, nastal sveti gral. Besedilo, ki opisuje, kako je Jožef prišel do posode, je v B in A neposredno nad rubriko in miniaturo, del o napolnitvi posode s krvjo pa neposredno pod njima; v C je nekoliko bolj oddaljeno, a se vendarle začne na istem foliju, na katerem je tudi upodobitev. Pojasnilo, ki ga ponuja slika, in besedilno pojasnilo sta tako postavljeni dovolj blizu, da med njima zaradi različnosti nastaja pomenska napetost. Zato se moramo vprašati, ali je pomen slike v resnici dovolj pojasnjen, če se zadovoljimo samo z identifikacijo posameznih motivov, posameznih elementov slikovnega »teksta«, ali pa je treba za pravo razumevanje podobe, ki jo slikovni »tekst« sugerira, upoštevati še kaj drugega. S tem smo se vrnili k vprašanju o »nujnih« in »dodatnih« elementih, pri čemer se zdaj ne sprašujemo več, ali je njihova navzočnost na sliki utemeljena in upravičena, ne sprašujemo se torej o njihovem (besedilnem) viru, temveč nas zanima, kaj njihova navzočnost pomeni v okviru motiva Križanja kot celote. Da bi prišli do odgovora na to vprašanje, moramo najprej upoštevati splošni ikonografski pomen tega motiva, torej tistega, ki mu je bil kot celoti ali njegovim posameznim gradnikom pripisan v zgodovinskem razvoju do časa nastanka obravnavanih rokopisov, predvsem pa v njihovi »ožji« sočasnosti, tj. v 12. in 13. stoletju. Zastaviti si moramo torej vprašanja, kot so: Kaj pomenita Marija in Janez pod križem? Kaj pomeni oseba, postavljena pod križ, ki v posodo zbira Kristusovo kri? Je upodobitev razbojnikov le ilustracija svetopisemskega podatka ali ima še kak drug pomen? Pomene, do katerih se bomo dokopali z odgovori na ta vprašanja, je nato treba preveriti v kontekstu besedila in drugih miniatur v obravnavanih kodeksih: če pri tem obvisijo v zraku, jih v interpretaciji podobe ne moremo upoštevati; če gre za pomene, ki jih besedilo in nadaljnje miniature razvijajo, pa jih lahko sprejmemo kot mogoče.

3 Analiza pomenov

V vseh treh rokopisih je Kristus upodobljen enako: to je mrtvi Kristus, o čemer pričajo zaprte oči in prebodena stran, trpeči Kristus, ki ni prikazan kot zmagovalec nad smrtjo, temveč ponižani in zasmehovani, ki so mu odvzeti vsi atributi zmagoslavja nad smrtjo. Teološki pomen te podobe je, da je krščanski Bog tudi žrtveni dar.¹⁴

14 Cf. Wirth, 2010, zlasti 234–235, 240. Gertrud Schiller že ob analizi (pozno)karolinških upodobitev Križanja ugotavlja, da je treba vedno, kadar je poudarjena kri, ki teče iz ran Križanega, podobo razumeti kot upodobitev Kristusove smrti in njegovega odrešenjskega dejanja, ne glede na to, ali gre za tip zmagovitega ali trpečega Križanega (cf. Schiller, 1968, Bd. 2, 129).

Marija in Janez pod križem sta v tem času predvsem žalujoči figuri, ki podpirata osnovni namen motiva trpečega Kristusa: upodobljena krutost trpljenja naj gane vernega gledalca.¹⁵ Žalujoča, sočutna Marija in Janez sta povabilo gledalcu k podobnemu čustvovanju (Wirth, 2010, 240). Na obravnavanih miniaturah lahko na tovrstna čustva sklepamo tudi iz Marijinih in Janezovih gest.

V rkp. A Marija na prsih svojo levico drži z desnico, kar izraža nezmožnost poseči v dogajanje oz. spremeniti njegov tek. Gesta označuje človeka, ki se je po zakonih nujnosti znašel v neobhodnem, nespremenljivem, dramatičnem položaju, v primeru amsterdamske Marije je mogoče reči celo natančneje: kar jo žalosti, jo neposredno zadeva, čeprav je neodvisno od njene volje, vloge, v katero je postavljena, je posledica sil, ki jih ne nadzira.¹⁶ Zagonetnejša je drža Janezovih rok; njihova spuščenosť navzdol bi lahko pomenila nemoč (Garnier, 1995, 214) ob dogajanju, ki mu je priča, a med njegovo in Marijino gesto je opazna razlika: medtem ko Marija levico drži z desnico, so Janezovi prsti obeh rok prepleteni.¹⁷ Marija in Janez obračata pogled stran od križa, kar lahko interpretiramo kot sklanjanje glave v bolečini (Garnier, 1995, 141). Nekoliko drugačna je gestikulacija v B. Drža Marijinih rok je podobna, le bolj dinamična, Janez pa v levici drži knjigo, desnico pa odpira proti Križanemu ali proti Mariji. Ne gre za gesto kazanja, temveč za gesto sprejemanja (Garnier, 1995, 174), pogled pa usmerja horizontalno, ne navzgor, torej bolj proti Mariji kot proti Kristusu. Knjiga je sicer značilni atribut apostola Janeza (Lechner, 1974, 112), a njegovo upodobitev v B je vredno primerjati z upodobitvijo Marije ob Oznanjenju v zakramentarju iz 13. stoletja, ki jo kot primer navaja Garnier¹⁸ – Marija prav tako v levici drži knjigo, desnica pa je v enakem gibu sprejemanja odločitve drugega, ubogljivosti ukazu. Zaradi te identičnosti in zaradi Janezovega pogleda, (domnevno) usmerjenega na Marijo, bi lahko podobo interpretirali kot Janezovo sprejemanje edinega »ukaza«, ki ga je dobil pod križem, namreč da Marijo sprejme za svojo mater. Križanje v C je, kar se gest Marije in Janeza tiče, enostavnejše, saj oba razpirata dlani pred prsmi v znak sprejemanja Božje volje.

15 Wirth pravi, da je bil ta namen glavni povzročitelj razvoja motiva križanja s tremi žebli, ki vodi do uresničitve, kakršna je tudi v vseh treh tu obravnavanih rokopisih: Kristusove noge nimajo več opore v suppedaneumu, ki je bil hkrati neke vrste piedestal in s tem znamenje oblasti, zato vsa teža telesa obvisi na rokah, ki so tako stegnjene, napete, telo pa oblikuje cikcakasto linijo, saj se dvakrat ukrivi, v kolenih in bokih. Cf. Wirth, 2010, 234–240. O vživljanju v bolečino oseb pod križem (zlasti Marijino) govori tudi Schiller, 1968, Bd. 2, 21.

16 Gesto natančno analizira Garnier, 1995, 198, povzemam od tod. Cf. tudi Garnier, 2003, 103.

17 Zaenkrat te podrobnosti ne znam pojasniti.

18 Cf. 1995, 174–177; ilustracija H na str. 177.

V zvezi z Marijo in Janezom pod križem moramo premisliti še simboliko, ki izhaja iz njune postavitve na mesti pod križem, kjer sta svoj čas stali Eklezija in Sinagoga. Wirth ugotavlja, da se je križanje v 12. in 13. stoletju razvijalo v smeri poenostavitve: pod križem sta ostala le Marija in Janez,¹⁹ katerih namen je bil, kot rečeno, vzbujati sočutje do Kristusovega trpljenja, dogmatični pomen pa je začel izginjati (njegovi nosilni elementi so bili predvsem Longin, ki prebada Kristusovo stran, Eklezija in Sinagoga), kar je bila posledica tudi tega, da so te umetnine nastajale za laike izpod rok laikov (Wirth, 2010, 238–240). Drugače je menil Émile Mâle: po njegovem so se pomeni, ki sta jih prej samostojno nosili upodobitvi Eklezije in Sinagoge, zdaj zlili s figurama Marije in Janeza (Mâle, 2000, 188–192). Za nobeno od obravnavanih treh upodobitev ne moremo zatrditi, da sta bodisi Marija bodisi Janez bodisi oba nosilca pomenov Eklezije in Sinagoge, hkrati pa te možnosti ne moremo enoznačno odpraviti. Na miniaturi v rkp. A bi lahko npr. Janezove spuščene roke, sklonjeno glavo in odvrčanje od križa povezali z značilnimi upodobitvami Sinagoge,²⁰ a takšna interpretacija ne zdrži, ker se podobno odvrča tudi Marija²¹ – njuni postavitvi tako lahko razumemo le kot žalost. V rkp. C bi lahko edino razliko med Marijo in Janezom izpeljali iz strani križa, na katero sta postavljena, saj sicer, kot rečeno, gestikulirata enako – Janez je na levi strani; in ker gre za rokopis, v katerem sta križana razbojnika najnazorneje upodobljena, to pomeni, da je nad Janezom upodobljen hudič, ki v pekel odnaša dušo zakrknjenega levega razbojnika, nad Marijo pa angel, ki v nebesa odnaša dušo spreobrnjenega. Vendar pa bi bilo skleniti, da se negativna oz. pozitivna konotacija prenaša tudi na figuri pod križem, preveč domišljjsko, predvsem pa povsem arbitrarno, ne da bi se lahko sklicevali na kak resen dokaz. Nam pa upodobitev preklete dušice omogoča premislek, ali gesti Marije in Janeza (razprte dlani pred prsmi) res pomenita sprejemanje Božje volje, torej pomen, ki ga za to gesto ugotavlja Garnier – prekleta duša zakrknjenega razbojnika namreč roke drži enako kot onadva, pri čemer se zdi verjetnejše, da je to izraz duše, ki je »žalostna do smrti«, izraz groze. Da Marija in Janez izražata takšno čustvo, je tudi bolj skladno z Wirthovo tezo, da je njuna funkcija na upodobitvah Križanja tega časa vzbujanje sočutja pri bralcu/gledalcu, hkrati pa je tak pomen blizu tistemu, ki ga imata v rkp. A. Skratka: ne za rkp. A ne za rkp. C ni mogoče utemeljeno domnevati, da bi figuri Marije in Janeza sugerirali tudi pomena Eklezije in Sinagoge, zato smemo reči, da ti upodobitvi ne sodita med tiste »nekatero primere, v katerih Devica simbolizira Cerkev« (Mâle, 2000, 190), apostol Janez pa

19 Karolinško Križanje z več osebami (Marijo in Janezom na robovih, Eklezijo, Sinagogo ter vojakoma, od katerih eden prebada Kristusovo stran, drugi pa mu ponuja z žolčem napojeno gobo, pod križem) se je že v zgodnji romaniki razvilo tudi do »preprostega« Križanja le s tremi osebami, tj. Kristusom, Marijo in Janezom, do tipa, ki je v gotiki prevladal. Cf. Jászai, 1970, 620–627.

20 Cf. npr. Schiller, 1976, Bd. 4, 46–47.

21 Drugačna je le drža rok.

Sinagoga. Morda pa smemo biti nekoliko drznejši pri interpretaciji slike v rkp. B, kjer Janezove geste, kot rečeno, nakazujejo njegovo sprejemanje Kristusovih besed o Mariji kot svoji materi in sebi kot njenem sinu. Gre torej za osnovanje občestva, s tem pa za zametek Cerkve. Tudi tu torej ne moremo ugotoviti, da bi figuri Marije in Janeza prevzeli pomene, ki sta jih v starejši umetnosti imeli na »njunih« mestih stoječi Eklezija in Sinagoga, vendar pa je mogoče zaslutiti ekleziološki pomenski odtonek, ki izhaja iz svetopisemskega odlomka v Janezovem evangeliju (in ne pozabimo: edino na upodobitvi rkp. B Janez v roki drži knjigo), potrjuje pa ga tudi stavek v besedilu *Estoire*, ki sploh edini omenja Marijo in apostole v zvezi z dogodkom križanja: označi jih kot redke, ki so v trenutku Jezusove smrti že verjeli vanj kot Kristusa, Božjega sina, torej: kot zgodnjo, prvo Cerkev.²²

Od elementov, ki smo jih imenovali »bistveni« ali »nujni«, nam je ostal še pod križem sedeči Jožef iz Arimateje, ki v skledo zbira kri, tekočo iz Kristusovih ran. Povedali smo, da upodobitev tu ni ilustracija besedila, saj je tam dejanje opisano povsem drugače, zato se moramo vprašati, kakšen pomen je bralec/gledalec pripisoval takšni očitni razliki, kar pomeni tudi, da je na mestu vprašanje, ali je bila figura pod križem, ki v posodo zbira Kristusovo kri, znan motiv. Odgovor je: da, čeprav ta oseba ni sedela pod križem, ampak je stala na Kristusovi desnici, in tudi ni bila moški, temveč ženska.²³ Figura, ki je v posodo, točneje, v kelih pod križem zbirala Kristusovo kri, je bila od karolinškega obdobja naprej personifikacija Eklezije (Schiller, Bd. 2, 1968, 117–118). Cerkev se je namreč po interpretaciji cerkvenih očetov rodila iz prebodene Kristusove strani, od koder sta pritekli kri in voda; prebodena stran je tako simbol dveh glavnih zakramentov: krsta in evharistije (maše) (Mále, 2000, 187). Motiv Križanja, kjer sta nad zgodovinskostjo na ta način, s poudarjeno pozornostjo do prebodene Kristusove strani, prevladali simboličnost in evharističnost, je značilen že za karolinško umetnost (Wirth, 2008, 97), od sredine 11. stoletja pa je bil vse bolj poudarjen darovanski vidik: za kruh in vino so v času Otoncev začeli uporabljati izraz *hostia*, tj. darovanska žrtev, zlasti od sredine 11. stoletja pa evharistična daritev velja za ponavljajoče se žrtvovanje Boga, čigar telo in kri verniki uživajo. Vse bolj je poudarjena vloga duhovnika, ki »ustvari«, »naredi« Kristusovo telo, ki omogoči »inkorporacijo« vernikov v Kristusa, tj. nastanek mističnega telesa – Cerkve.²⁴ V ikonografski tradiciji je bila torej oseba pod križem, ki

22 V kritični izdaji se ta stavek glasi: »a chel jour estoit encore mout peu de gent qui creissent en lui, en mais ke la glorieuse Virge Puchiele, sa douche mere, et ses disciples, qui a chel jour estoient apielé si 'frere'. Et s'il en i avoit des autres qui creissent, mout en i avoit cler« (Ponceau, 1997, 22, § 31). V bolj ali manj takšni obliki je zapisan v rkp. A in B, v rkp. C pa Devica Marija ni posebej imenovana, stavek se glasi: »A i cel ior estoient moult poi de gent qui en lui creioient fors si desciple.«

23 To velja za zahodno umetnost, v srednjebizantinski umetnosti pa je obstajal motiv žene, klečeče ob vznožju križa s kelihom; na Zahodu se ni razširil, kar pa ne pomeni, da zanj niso vedeli – in sicer že v 10. stoletju; cf. Schiller, 1976, Bd. 4, 48.

24 Povzeto po Wirth, 2010, 28. Uradno je takšno razumevanje kodificiral Četrty lateranski koncil leta 1215.

je v posodo (kelih) lovila Kristusovo kri, enoznačno povezana s temi poudarki, zato smemo domnevati, da je tudi Jožef iz Arimateje, ki glede na besedilo pod križem v tej obliki nima česa iskati, na obravnavanih miniaturah postal nosilec teh pomenov. Takšen pomen je skladen tudi z nadaljevanjem besedila *Estoire*: Jožef je prvi varuh grala, torej prvi varuh evharistične »skrivnosti«, hkrati pa prvi voditelj Cerkev, ki nastane še v Judeji, prvi, ki razloži pomen krsta, in prvi misijonarski oznanjevalec.²⁵ Obenem je figura, ki sugerira evharistijo, kot jo je razlagala Cerkev, v sozvočju z upodobljenim tipom trpečega Kristusa, ki poudarja žrtveni vidik Božjega darovanja in odrešenja, ki je zgoščeno izražen tudi v prvem stavku »poglavja«.²⁶

Analizo pomenov lahko torej sklenemo z domnevo, da je podoba, ki jo bralec/gledalec oblikuje na podlagi slike Križanja v treh obravnavanih rokopisih, podoba Božjega odrešenjskega dejanja, tj. Kristusovega trpljenja in krute smrti na križu, ki se nadaljuje v evharistični daritvi, kot jo predpisuje in uresničuje Cerkev. Ta iz tega odrešenjskega dejanja na eni strani izvira, na drugi pa je njegov varuh (skrbnik skrivnosti) v času, ki sledi. Gre torej za ekzeziološko-evharistično podobo. Ali je res tako, je treba preveriti še z zadnjim prej postavljenim kriterijem, tj. s preverjanjem, ali takšen pomen potrjuje tudi nadaljevanje slikovne naracije v posameznem kodeksu, ali je ekzeziološko-evharistični pomen ena od razvijanih tem pripovedi, ena od njenih rdečih niti. Za analizo vseh slik, ki jih je na pomenski ravni mogoče povezati s to temo, v tem članku ni prostora, zato se omejujem le na naštetje in minimalno identifikacijo miniatur, ki podpirajo tu predlagano interpretacijo Križanja, torej miniatur z ekzeziološko-evharistično temo. Na nekaterih slikah lahko v ospredje pride ena od obeh tem, na večini pa sta združeni.²⁷

Rokopis A: 1r (pripovedovalec – puščavnik časti križ,²⁸ postavljen na oltar), 1v (samo ekzeziološka tema: Kristus se puščavniku – pripovedovalcu prikaže v oblaku, iz katerega na Zemljo padajo plameni),²⁹ 18r (Josephé³⁰ kot prvi škof v liturgični opravi, na oltarju s prticev pokrit kelih, skleda in okrvavljeni žebliji ter vrh sulice, s katero je

25 Ponceau, 1997, 37–38, §§ 55–56, in 39, § 58 ss.

26 »Au jour ke li Sauveres du monde souffri mort, par la qui mort nostre mors fu destruite et confundue et nostre vie restoree pardurablement ...« (Ponceau, 1997, 22, § 31).

27 Tokrat ne naštevam miniatur z upodobitvami razprave med kristjani in pogani, čeprav imajo seveda tudi te ekzeziološki pečat; omejujem se na tiste, kjer je izrazit evharistični ali zakramentalni pomen.

28 V velikonočni liturgiji je v nekaterih primerih križ že v karolinškem času pomenil Kristusovo telo in je bil zamenljiv s hostijo; cf. Wirth, 2008, 51.

29 Upodobitev plamenov, ki padajo z nebes na Zemljo, je tipičen element na upodobitvah binškošti (cf. npr. Seeliger, 1971, zlasti 417), ki veljajo za ustanovitev Cerkev. Pripovedovalec po tem srečanju občuti, da more govoriti v številnih jezikih, kar je eden od binškoštnih darov sv. Duha apostolom (cf. Ponceau, 1997, 3, § 5).

30 Josephé je sin Jožefa iz Arimateje, ki ga Kristus sam posveti v škofa in na katerega se prenese vodstvena funkcija med kristjani, ki jih je dotlej vodil njegov oče.

bila prebodena Kristusova stran), 21r (Kristus in Josephé obhajata klečeče vernike), 88v (evharistični čudež – skleda s Kristusovo krvjo, sveti gral, omogoči hojo prek morja; ker je Josephé v škofovskem ornatu, je ekleziološki pomen pridružen), 100v (pokop mučencev – zakramentalno dejanje), 101v (gralova miza – vizualna aluzija na zadnjo večerjo), 113r (škof Josephé mazili kralja – zakrament, privilegij Cerkve), 114v (Josephé preda gral Alainu – neke vrste apostolsko nasledstvo).

Rokopis B: 3r (puščavnik – pripovedovalec časti kelih, pokrit s prtičem, postavljen na oltar), 14v (kristjani molijo pred oltarjem, na katerem je s prtičem pokrit kelih, z neba se prikaže Bog in iz njegovih ust se na vsakega molivca izlije žarek – »binkošti«), 17v (Kristus in Josephé obhajata kristjane), 66v (škof Josephé s spremstvom hodi po morju),³¹ 76r (Josephé ukaže pokopati mučence – zakrament), 76v in 77v (gralova miza – vizualna aluzija na zadnjo večerjo), 81v (Josephé tolaži ranjenega Pierrona – aluzija na zakrament bolniškega maziljenja oz. sv. popotnice), 84v (Josephé mazili kralja), 86r (Josephé preda gral Alainu – »apostolsko« nasledstvo).

Rokopis C: 1r (puščavnik – pripovedovalec časti kelih, pokrit s prtičem, postavljen na oltar), 8r (kristjani molijo pred oltarjem, na katerem je s prtičem pokrit kelih, z neba se prikaže Božje obličje, iz njegovih ust poleti golob sv. Duha, iz njegovega kljuna pa se na vsakega molivca izlije žarek – »binkošti«), 9v (Kristus umesti škofa Josephéja, na oltarju je vidna hostija), 33r (Kajn ubije Abela – predpoda Kristusove smrti), 55v (škof Josephé s spremstvom hodi po morju), 63r (škof Josephé daruje mašo), 64v in 65r (gralova miza – vizualna aluzija na zadnjo večerjo), 73r (Josephé preda gral Alainu – »apostolsko« nasledstvo).

Za konec moramo oceniti, kakšen je pomen navzočnosti elementov, ki smo jih imenovali »nenujne«. Če sledimo Émilu Mâlu, bi spet lahko rekli, da zadoščata njuni postavitvi na Kristusovo desnico oz. levico (Mâle, 2000, 192): rešeni razbojnik je tako podoba Cerkve, pogubljeni pa Sinagoge, a takšna interpretacija je celo za miniaturo v rkp. C, ki je edina od obravnavanih treh, na kateri sta jasno nakazana pogubitev in odrešenje razbojnikov, pretirana; postavljenost na levo oz. desno tako kot v primeru Janeza in Marije pač ni zadosten dokaz za takšno razlago. Tudi upodobitev sonca in lune na miniaturi rkp. A ni mogoče dopolnjujoče vključiti v pomen podobe Križanja v tem kodeksu. Tako kot »nujni« elementi preostanejo res tisti, ki so – z izjemo planetov – upodobljeni na amsterdamski miniaturi: Križani kot mrtvi Bog, kot žrtev darovanja, iz katerega je nastala Cerkev; Jožef iz Arimateje kot nosilni element te prvotne Cerkve; ter Marija in Janez kot žalujoči osebi pod križem, katerih funkcija na sliki je, da dogodek na Kalvariji posedanjita za bralca, ki se z njuno žalostjo zaradi Kristusove smrti lahko poistoveti.

31 Na tej miniaturi za razliko od tiste na f. 88v rkp. A sveti gral ni upodobljen, zato samo na podlagi slikovnih elementov ni mogoče govoriti o evharističnem čudežu.

Bibliografija

- Bal, M., *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London 1997.
- Carruthers, M., *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric, and the making of images, 400-1200*, Cambridge 1998.
- Garnier, F., *La langage de l'image au Moyen-Âge I – Signification et symbolique*, Pariz 1982.
- Garnier, F., *La langage de l'image au Moyen-Âge I – La grammaire des gestes*, Pariz 2003.
- Greisenegger, W., *Ecclesia und Synagoge, Lexikon der christlichen Ikonographie 1*, Freiburg im Breisgau 1968, str. 569–578.
- Jászai, G., *Kreuzigung Christi, Lexikon der christlichen Ikonographie 2*, Freiburg im Breisgau 1970, str. 606–642.
- Lechner, M., *Johannes der Evangelist (der Theologe), Lexikon der christlichen Ikonographie 7*, Freiburg im Breisgau 1974, str. 108–130.
- Loomis, R. S., Loomis, L. H., *Arthurian Legends in Medieval Art*, London 1938.
- Mâle, E., *Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Mineola 2000.
- Meuwese, M., *Three Illustrated Prose Lancelots from the same Atelier, Text and Image. Studies in the French Illustrated Book from the Middle Ages to the Present Day*, Manchester 1999.
- Ponceau, J. P. (ur.), *L'Estoire del saint Graal*, Pariz 1997.
- Schiller, G., *Ikonographie der christlichen Kunst, Band 2: Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968.
- Schiller, G., *Ikonographie der christlichen Kunst, Band 4, 1: Die Kirche*, Gütersloh 1976.
- Seeliger, S., *Pfingsten, Lexikon der christlichen Ikonographie 3*, Freiburg im Breisgau 1971, str. 415–423.
- Stones, A., *Gothic Manuscripts: c. 1260–1320. Part 1. A Survey of Manuscripts Illuminated in France*, zv. 1, Turnhout 2013a.
- Stones, A., *Gothic Manuscripts: c. 1260–1320. Part 1. A Survey of Manuscripts Illuminated in France*, zv. 2, Turnhout 2013b.
- Wirth, J. *L'image à l'époque gothique (1140–1280)*, Pariz 2010.

Miha Zor

Križanje, Cerkev in evharistija v treh arturjanskih rokopisih

Ključne besede: Križanja, Cerkev, evharistija, ikonografija, knjižno slikarstvo, *Estoire del saint Graal*

Članek obravnava tri miniature z upodobitvijo Križanja iz treh rokopisov romance *Estoire del saint Graal*. Obravnavani rokopisi so: dva iz British Library (signaturi Royal 14.E.III in Additional 10292) ter eden, ki je danes v zasebni lasti, označuje pa ga nekdanja signatura Amsterdam BPH 1 (ex-Phillips 1045/7, 3630). Vsi trije so nastali na območju Saint-Omerja, Thérrouanna, Tournaija in Ghenta med letoma 1315 in 1325. Razlike med tremi miniaturnami so v podrobnostih in analiza se jih loteva v treh korakih. Najprej so določeni vsi mogoči pomeni posameznih motivov, nato se posvetimo vprašanju, kateri od teh pomenov so dejansko navzoči na obravnavanih miniaturnah; zato so preučena razmerja med posameznimi motivi na sliki. Pomeni, pripisani posameznim motivom in sliki kot celoti, so nato preverjeni še z ozirom na ostale miniature v vsakem od rokopisov, da se razkrije, ali obstajajo tematske ali ideološke zveze in ali se razvija slikovna naracija, ki več posameznih miniaturn povezuje v eno zgodbeno nit. Ti kriteriji so upoštevani, da bi lahko opisali pomen slike, tj. *ekfrazo* podobe, ki jo sugerira slikovni tekst.

Miha Zor

Crucifixion, the Church and the Eucharist in Three Arthurian Manuscripts

Keywords: Crucifixion, Church, Eucharist, iconography, manuscript painting, *Estoire del Saint Graal*

This paper analyses three miniatures from manuscripts of the *Estoire del Saint Graal*, in which the Crucifixion is depicted. The three manuscripts considered are BL Royal 14.E.III, BL Add. 10292 and *olim* Amsterdam BPH 1 (ex-Phillips 1045/7, 3630), which were made in Saint-Omer, Théroutanne, Tournai and Ghent ca. 1315-1325. The differences between the miniatures concern details, and the analysis deals with these in three steps. Firstly, the possible meanings of each particular motif are searched for. Secondly, by establishing which meanings of these motifs are possible in the pictures in question, the relations between different motifs are taken into account. Thirdly, the meaning ascribed to particular motifs and to each picture as a whole is tested with regard to other miniatures in the manuscripts, in order to find out whether there is a thematic or ideological connection, and whether a pictorial narration is present that links several miniatures in one story line. These steps are followed with the aim of establishing a meaning of the pictures, i.e. the ekphrasis of the images, as suggested by the pictorial text.

Barbara Peklar

The Imaginary Self-portrait in the Poem *Roman de la Rose*

Keywords: ekphrasis, *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris, the Fountain of Narcissus, personification, performativity, fiction, the imaginary self-portrait, word and image, reader-response theory

DOI: 10.4312/ars.11.1.90-105

Introduction

When confronting a work of art, people often wonder which of its elements are true and which fictitious. Among other things, they wonder whether the author can be identified in the character. Regarding this question, some believe that the artist lifts out of himself while creating fictive characters and others believe that he does not. Let us take a look at two examples, one from literature and one from art. It is well known that Agatha Christie felt close to Ariadne Oliver, but disliked Hercule Poirot, even though he is her most popular character. Moreover, Oliver, who is led by woman's intuition while writing her detective stories, is entirely different from Poirot, who solves crimes using his "little grey cells". Apparently, Christie and Poirot had nothing in common and therefore Poirot appears to be an autonomous person. The assumption that every creator produces images of himself only is problematized even more directly by dynamic figures in the Henri de Toulouse-Lautrec paintings, for they were in contrast to the painter's ungainly figure. However, Luc Menaše refers exactly to de Toulouse-Lautrec, when discussing the artist's damnation to his own image, and therefore broadens the concept of self-portraiture importantly. Namely, he points out to the "unintentional self-portrait": in each depiction, there are the soul and the body of the artist reflected, but likeness to the actual appearance is nevertheless rare; the appearance is usually improved, idealized, or even compensated (Menaše, 1962, 28, 29). I agree with the opinion that the artist does not lift out of himself, but rather, in the words of Freud, refers to his subconscious (Freud, 2000). I therefore consider the author's observation of himself, which is comparable to the myth of Narcissus, as introspection. The imitation of the soul is however not narcissism or limitation to oneself, on the contrary, it is an unlimited source of inspiration, because the self has many faces.¹ According to this point of view, the contribution wishes to

1 On the inclusiveness of *Selbst* which is fluid and therefore cannot be captured neither in self-portrait nor in autobiography, see Belting, 2015, 183–211.



argue that the fictive character represents some version of the author's self – usually the idealistic one. On the basis of the findings, I am going to define the kind of self-portrait which is essentially different from the ordinary or actual self-portrait which imitates bodily appearance, represents the individual, and whose function is to appear for the person represented. Namely, the discussed self-portrait does not represent the self but the other self, who is not expressed with the outer appearance, but with the inner image.² Since it is not the imitation of the body but of the soul, and since it does not appear for the author, this kind of self-portrait has a surprising quality – it is universal. Its function is to have an effect on the recipient, that is to say, to confront himself or to present the hidden side of the self.

Roman de la Rose

Self-portrait asserted in the Middle Ages – supposedly, it developed from, at the time essentially important, praxis of self-observation, which was not specific for artists. On the contrary, everyone had to practice it, because self-observation was considered as the starting point of moral progress. Man improved himself while contemplating the ideal, like an artefact is shaped while the artist follows his idea (Hall, 2014, 17–29). The profane equivalent of searching for God was the concept of courtly love or longing for the unreachable lady that makes the lover to be a better man. In the middle of the first half of the thirteenth century, such love or the ideal lover, an echo of the troubadours,³ and of Andreas Capellanus,⁴ was spread by Guillaume de Lorris (c. 1200–c. 1240), who wrote first 4058 lines of the allegorical poem titled *Roman de la Rose*.⁵ It was spread successfully indeed, for the medieval audience obviously liked to read the *Roman*; until the end of the Middle Ages, it remained the most well known piece of French literature and is preserved in about 300 manuscripts. The poem is about a dream of a poet in which he, as a young man, comes across the Garden of Love. The Garden is enclosed by the wall with depictions of undesirable characteristics or courtly vices which do not belong to the concept of courtly love.⁶ The young man dissuades from these vices, enters, and joins the dancing courtly virtues. When he sees the whole Garden, he bends over the fountain of Narcissus and beholds two crystals in its bottom, which mirror the

2 I already came across self-portrait of this kind in my dissertation; Peklar, 2016, 94, 95.

3 On the troubadours, see Miha Pintarič and Boris A. Novak.

4 Also André le Chapelain (1150–1220), the author of the treatise *De Amore*.

5 This literary work, concluded or not, was later continued by Jean de Meung or Jean Chopinel (c. 1240–c. 1305) whose attitude to love was different, more realistic, in comparison to de Lorris.

6 This well known gallery of ekphrastic portraits is not going to be discussed further.

Garden (lines 1521–1568)⁷ – this study is about to focus on this particular motive.⁸ The image in the fountain foretells the love experience which transforms the young man into lover, for at that very moment, *Amans* is hit by Cupid's arrows and falls in love with the bud of a rose bush, *Rose*, and despite many barriers, he finally wins her love.

Personification

The assumption that the author could be found in the Garden of Love seems probable, because love is a subjective theme and because self-portrait is a kind of declaration.

The *Roman* is inhabited by various personifications. Some of these personifications are one-dimensional characters who represent single aspects of the courtly love, such as *Cortoisie*. It is difficult to imagine the author's self to "squeeze" into that flat character. It follows that self-portrait is unlikely to be found in any of them. There are, however, also more graphic personifications. Especially *Amans*, who, on his way through the Garden, develops into the ideal courtly lover. The fact that he unites all the aspects of the courtly love he meets, is obvious when he reaches the fountain of Narcissus, which can be regarded as the last of the tests that prove *Amans*' ability to become the ideal lover (Hillman, 1980, 236).⁹ Two crystals at the bottom, which reflect the Garden, are the pair of eyes of the beloved lady – as convincingly argues Lewis (1959, 125). Considering the eyes of a woman are the mirror of the man who loves her, the Garden, reflected in the crystals in its entirety, must be *Amans*. This means the reflection of the whole Garden refers to *Amans*, and the *Lover* compresses the Garden of Love. Since he includes different elements of the Garden, *Amans* is a complex character, and as such close to the self. The very complexity of the soul,¹⁰ which could only be represented broken up into single qualities, was the reason that in the Middle Ages the allegory (as a combination of more personifications) was considered as an especially suitable kind of self-portrait. René d'Anjou in *Livre du Cœur d'amour épris*, for example, represents himself in such dispersed self-portrait (Bouchet, 2013, 73).

7 In one – as far as I know – of the illustrations from the manuscript of the *Roman*, produced in 1348 in Paris (Bodleian Library, Oxford, MS Selden Supra 57, 12v), this scene is depicted literally: *Amans* approaches the fountain in the bottom of which the colored stones are seen. <http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msseldensupra57> [15. 2. 2017].

8 On possible interpretations of the motive see Hillman, 1980, 225–238. The starting point of the present contribution is Nouvet's point of view (2000, 353–374).

9 For in the reflection of the Garden *Amans* chooses an appropriate love object – the most beautiful bud from the rose bush by the fountain.

10 In the Middle Ages, the soul referred to what nowadays is named self. At least from Prudentius on, the soul was considered the composite entity.

Amans, who, inversely, gathers dispersed qualities back together, could therefore be self-portrait as well. The line between personification and the author is disappearing also in other great medieval allegories like *Piers Plowman*, where Will stands not only for *voluntas*, will, but also for the author William Langland, and this is another indirect proof that *Amans* is self-portrait.

In the beginning of the *Roman*, de Lorris writes: “Or veil cel songe rimeer / por vos cuers plus feire agueer, / qu’Amors le me prie et comande. / Et se nule ne nus demande / comant je veil que li romanx / soit apelez que je comanz, / ce est li *Romanz de la Rose*, / ou l’art d’Amors est tote enclose. / La matire est et bone et nueve, / or doint Dex qu’èn gré le receve / cele por qui je l’ai empris: / c’est cele qui tant a de pris / et tan test digne d’estre amee / qu’èl doit estre Rose clamee.”¹¹ Deep understanding of the whole range of love feelings suggests that the author refers to his personal experiences. Even though this supposition cannot be proved, it is hard to imagine that love is thematized by someone who did not experience it. Such general truth is inventively expressed by Pierre Col (who quarrelled about the *Roman* with theologian Jean Gerson that labelled it as blasphemous): “Whoever does not know love, sees it only as in a mirror, only as an enigma” (Huizinga, 2011, 194–196). Moreover, the supposition is supported by the dedication to the lady (although it seems to be somewhat abstract). And the fact that love has to be felt erases the dividing line between autobiographical and fictional. The author could therefore (more or less) unintentionally appear in a fictional character, and since self-portrait is the most compact kind of autobiography, the character could be his self-portrait. It should be emphasized that such self-portrait is not self-sufficient, but it makes the character universal. Koron (who is otherwise not looking for autobiographical in fiction, but fictional in autobiography) establishes: “It is not really important which and how many elements in autobiography are fictional and factual, true and made up. What is of key importance are the implied potentials, which can, when intersubjectively exchanged, encourage or confirm the knowledge of self and of others within the reality that we share and co-create” (Koron, 2011, 47).

Performativity

Because the author remains an anonymous “I” and narrates from the first-person perspective, the reader gets an opportunity to become the protagonist (Minet-Mahy, 2007, 193–197). This finding is confirmed by two more facts. Firstly, the term personification comes from the Latin word *persona*, the mask worn by actors, hence it can be concluded that the personification is performative. That is to say, the personification is meant to be interpreted by the reader similarly like an actor performs

11 De Lorris, G., *Le Roman de la Rose* (ed. Lecoy, F.), Paris 1983, lines 31–44.

his role. And secondly, the character of the *Lover* is represented in a way that enables the reader to recreate it – the *Lover* is painted by words.¹² The technique of ekphrasis was taken from Ancient Greek and Roman rhetoricians, who used ekphrasis to evoke certain feelings in their audience. Rhetoricians could influence listeners, because they reported on the event so lively that listeners could see the happening. However, rhetoricians probably did not use paintings to illustrate the contents of their speech. They rather made listeners want to see the happening. To satisfy his curiosity, the listener had to turn inwards to his inner images. These images are stored in memory and are coloured with emotions.¹³ Since speech evokes such image from the listener's memory, it actually evokes the feeling which is tied to that image. Consequently, listener feels as if the reported event is happening to him.¹⁴ As stated above, love is a universal theme and therefore a common denominator of the author and the reader. To teach the reader the art of love, de Lorris has to trigger the feelings of the lover inside the reader. Lively description of the Garden or *enargeia* conjures up romantic atmosphere, and enables the reader to look through the eyes of the protagonist. That is to say, the reader puts on the mask of the *Lover*. Besides *enargeia* (which is the essence of ekphrasis), two other subspecies of ekphrasis are used in the *Roman*. The description of *Amans* is dynamic, not static, for this character is the artefact in the making and shapes through his action, *energeia*. *Amans* is also a speaking image, *prosopopeia*, which represents the engine of action – emotions that are the core of the ideal courtly lover. *Enargeia*, which turns the reader into the *Lover* or the gazing subject, and *energeia* and *prosopopeia* that both make the reader as the *Lover* the object of the gaze, all intersect into a particular point: the fountain of Narcissus. The fountain frames the reflection of the Garden, and therefore this reflection can be labelled as the ekphrastic image. It should be emphasized that the reflection of the Garden actually represents *Amans* because, as stated above, all the elements of the Garden are compressed in *Amans*. However, this reflection is not to be confused with the mimetic reflection of *Amans*' appearance (which is *not* seen in the fountain of Narcissus), and this is why the reflection of the Garden does not represent *Amans* only, but also the reader or rather the spectator of the ekphrastic image. By the fountain, there are the subject and the object of the gaze confronted, what

12 On painting in words in the Middle Ages, see Haiko Wandhoff. Medieval ekphrasis is also thematized in the miscellany *The Art of Vision* (ed. Johnston, A. J., et al.), Columbus 2015 (which remained inaccessible during the preparation of this study).

13 On memory whose images are the basis for ekphrasis, Augustine writes: "Ibi enim mihi coelum et terra et mare praesto sunt, cum omnibus quae in eis sentire potui, praeter illa quae oblitus sum. Ibi et ipse mihi occuro, meque recolo, quid, quando, et ubi egerim, quoque modo cum agerem affectus fuerim. Ibi sunt omnia quae sive expert a me sive credita memini. Ex eadem copia etiam similitudines rerum vel expertarum, vel ex eis quas expertus sum creditarum, alias atque alias et ipse contexo praeteritis, atque ex his etiam futures actions et eventa et spes, et haec omnia rursus quasi praesentia meditor." Aurelius Augustinus, *Confessiones*, PL 32, col. 785. On memory or mental representation thoroughly Carruthers, 2000.

14 On ekphrasis in its original context of classical antiquity, see Webb, 2009.

can be compared to the painter who is the subject and the object at the same time while painting his self-portrait. Moreover, the reader paints in his mind, and therefore the ekphrastic reflection of the Garden or *Amans*, recreated through the performative act of reading or looking with the inner eye, can be defined as the self-portrait of a reader. Ekphrasis, that makes the reader to project his intimate inner images onto verbally presented character, since these images are the only images available, has a specific purpose, that is, ekphrasis confronts the reader to himself (Barbetti, 2011, 9–11). While fulfilling this purpose, images from the memory are not to be considered as the escape door. On the contrary, these images are of crucial importance, for already Augustine (long before Freud discovered the subconscious) realizes that the landscape of human memory is infinite: “Quis ad fundum eius pervenit? Et vis est haec animi mei, atque ad meam naturam pertinent; nec ego ipse capio totum quod sum.”¹⁵

Fiction

What is painted with words that cannot be seen, and this is why ekphrasis can include fictive paintings as well. In the Middle Ages, the concept of ekphrasis was certainly not limited to material or real artefacts.¹⁶ The fictive painting is an extendable concept. Such image is not necessarily just depiction, but it can also become the one who is depicted; in Guillaume de Machaut’s *Voir Dit* the portrait is personified and comes to life as the lady portrayed in person (Kelly, 1978, 51). That is to say, ekphrasis represents all that does not exist in the real world and therefore brings such object into existence (Iser, 2002, 216). In my opinion, this is the function of ekphrasis, and not competing with painting.

If the function of ekphrasis is to be understood clearly, the object of ekphrasis will have to be defined more precisely. According to the general medieval definition of fiction, *fabula* represents the truth. This definition confirms that ekphrasis does not represent reality, since truth is separated from reality instead of fiction, while fiction and truth are not opposite concepts. De Lorris refers to Macrobius¹⁷ and defines his fiction as *somnium* or allegory which represents the true meaning concealed behind the actual appearance. Considering that this allegory is framed in dream, it represents invisible human interior or the soul.¹⁸ Regarding the dichotomy of the appearance and

15 Aurelius Augustinus, *Confessiones*, PL 32, col. 785.

16 Such simplification appeared after the end of the medieval period. Ekphrasis is defined thoroughly by Webb, 1999, 7–18. See also Barbetti, 2011, 5–11.

17 Macrobius classified dreams and compared them to the corresponding categories of fiction (Kruger, 1994, 131–134).

18 In the language of psychoanalysis or in the words of Jung, the dream and the art both reveal the subconscious (Kincaid Today, 2012).

the essence, the soul is wider concept than personality or self which is represented by the bodily appearance. This is why the medieval concept of the soul can be compared to Freud's concept of the psyche where, besides *ego*, *super ego* and *id* are included. Moreover, the allegory, in the Middle Ages commonly accepted way to make the soul visible, also appears in psychoanalysis, because the application of psychological terms to the unconscious is a species of allegory (Lewis, 1959, 61). Hence it follows, contemporaries of de Lorris thought about themselves and their spiritual lives in visual terms, and were aware of the difference between the appearance and the truth (Denery, 2005, 112), therefore allegory speaks in images that are different from the appearance. This is confirmed by the discussed fountain of Narcissus, a site of metafiction according to Nouvet, who claims that the fountain does not only reflect the Garden, but is the reflection of the allegorical image as well; the fountain does not reflect the appearance – the appearance of the Garden is rearranged (Nouvet, 2000, 353–374). Since the outer appearance represents the self, and since the reflection of the Garden refers to *Amans*, and *Amans* refers to the self, it can be concluded that the reflection is the rearrangement of the actual self. To find out to whom exactly this rearrangement refers, let us take into consideration general explanation on the allegory by Hugh of Saint Victor: “Respice opus caementarii. Collocato fundamento, lineam extendit in directum, perpendicularum demittit, ac deinde lapides diligenter politos in ordinem point. Alios deinde atque alios quaerit, et si forte aliquos primae disposition non respondents invenerit, accipit limam, praeeminentia praecidit, aspera planat, et informia ad formam reducit, sicque demum reliquis in ordinem dispositis adiungit.”¹⁹ If the quoted is applied to the discussed example or to the soul, it can further be assumed that the rearranged appearance is an imitation of the idea of self, and that it represents what the self wishes to be instead of what it actually is.²⁰ Considering Iser's understanding of fictionalisation, this wish can be explained even more accurately: because the fictive character is only a fictive selection of the characteristics that belong to the actual self of the author (Iser, 1993, 1–21), and since *Amans* is the selection of the ideal characteristics which compose the ideal courtly lover, this fictive character represents the idealistic self.

In contrast to the actual self-portrait, ekphrasis does not imitate the bodily appearance: “Ekphrasis does not construct a rigid body...The ekphrastic body expands...It (ekphrasis) re-sees, re-perceives compositions; it assimilates, restructures, and makes something new, something that shares some of the skins and curves of its 'object' (for lack of a better word) but has stretched them into new shapes and dimensions” (Barbetti, 2011, 27). *Amans* or the imaginary reflection in the fountain of

19 Hugonis de Sancto Victore, *Didascalicon: De studio legendi*, Ljubljana 2014, 802C–802D.

20 Let us remind of the Freud's point of view: fiction is correction of reality; in fiction the self is imaginary reshaped in accordance with the wish (Freud, 2000).

Narcissus therefore represents a different self which may be more real, but hasn't got the outer appearance. At this point, it is clear that the function of ekphrasis is to bring into existence the idealistic, i. e. other self.

Word

In the thirteenth century, Roger Bacon (c. 1214–c. 1293) rethought the classification of signs. In the first of two general classes, i. e. among “natural signs” or among “signs which signify by likeness,” he classified pictures that signify by similar appearance, while in the second (class), among “signs given by a soul,” he classified words which signify with deliberation.²¹ Picture and word are thus different kinds of sign. Between picture and pictured there is *identity*, while the relation between word and referent is not as tight. More on this relation can be learned from Augustine's theory of signs, the most cogent one until Bacon. According to Augustine, word, passed to the senses, transfers thought or feeling to the reason, hence between word and referent there is a *difference*. That is to say, word is a sign which refers to what it is not, i. e. to something else.²² Therefore, word represents differently than picture, namely it substitutes what is not perceivable by senses, for example invisible ideas (Lagerlund, 2007, 25, 26) – and this is the reason why Augustine prefers word from picture. The fact that the word refers to some other thing, gets especially obvious within the fictive text where the literal meaning is surpassed or rearranged into the figuration, therefore the meaning is *not identical* to the verbal image, which is the reason why the verbal image reveals the other self (Iser, 1993, 10, 11, and 2002, 223). Namely, *Amans* as a speaking image does not transfer the statement alone, because in the statement the one who states or the figure is implied. This brings about the split in the reader or points to the otherness:

“Whatever I think is a part of *my* mental world. And yet here I am thinking a thought which manifestly belongs to another mental word, which is being thought in me just as though I did not exist. Already the notion is unconceivable and seems even more so if I reflect that, since every thought must have a subject to think it, this *thought* which is alien to me and yet in me, must also have in me a *subject* which is alien to me...Whenever I read, I mentally pronounce an *I*, and yet the *I* which I pronounce is not myself” (Iser, 1981, 153, 154).

To fulfil the linguistic sign, the reader has to adjust the thought of some other person to himself or give meaning to the given statement. Through giving meaning

21 <https://plato.stanford.edu/entries/semiotics-medieval/#4.2> [20. 1. 2017].

22 <https://plato.stanford.edu/entries/semiotics-medieval/#2.1> [20. 1. 2017].

to the statement of some other person, the reader discovers his other self (Iser, 2002, 244), therefore the language – despite the profane context – as the locus of revelation. To sum up, the difference between the picture and the word, wherein the former represents the actual, and the latter spiritual likeness, affirms the supposition of the function of ekphrasis; due to the fact that the verbal image and its meaning are not identical, the verbal self-portrait cannot represent the author's identity (which is represented by the actual self-portrait, since the picture and pictured are identical), but it can reveal the other self.

Mental Representation

Water surface as one of the reflective surfaces makes the fountain a kind of mirror. However, the fountain of Narcissus does not reflect the appearance of *Amans*, which is especially obvious in some illustrations of the discussed motive.²³ Namely, in the illustration from one of the manuscripts that contains the *Roman*, probably produced at the end of the fourteenth century in Belgium, most likely in Tournai (The Morgan Library & Museum, New York, MS G.32, fol. 11v), the fountain is not interpreted as a water surface, but reminds of an opening. If the reflection of the appearance on the surface is compared to the painting, the motive of the fountain will be the ekphrastic image, which is opening and differs from the painting because it points into the depth – of the soul. Here Mitchell's comparison has to be quoted: "The ekphrastic image acts...like a sort of unapproachable and unrepresentable 'black hole' in the verbal structure, entirely absent from it, but shaping it..." (Mitchell, 1994, 158). This means the ekphrastic image is a site of the imaginary. That is to say, the fountain with the crystals on its bottom is the imaginary mirror, since the crystals can either refer to the mirror, considering that the crystal was a metaphor for clarity, or they refer to the imaginary, considering that supernatural characteristics were ascribed to the crystals (Hillman, 1980, 230, 231). This kind of mirror expands the field of vision (Mikuž, 1997, 54), because it triggers a special kind of image – imaginary or mental representation in the recipient or the reader. According to the ancient rhetoricians, such immaterial image, *phantasiar*, was not differentiated from material painting; both kinds of images were considered to represent the actual appearance (Lagerlund, 2007, 13–15). In the Middle Ages, on the contrary, when the appearance was problematized, the subjective mental representation was the kind of image which is not in opposition to the human

23 See *Amans* by the fountain of Narcissus, around 1390, The Morgan Library & Museum, New York, MS G.32, fol. 11v. [Http://ica.themorgan.org/manuscript/page/10/76943](http://ica.themorgan.org/manuscript/page/10/76943) [24. 2. 2017]. There are also illustrations that deviate from the contents and are repetition of the motive of Narcissus by the fountain. More illustrations of the scene with *Amans* by the fountain of Narcissus are accessible on the following web page: http://romandelarose.org/#search;ILLUSTRATION_TITLE;%22L%E2%80%99Amans%20at%20the%20Fountain%20of%20Narcissus%22;0 [3. 2. 2017].

inside, and therefore does not conceal, but reveals it. “Les choses qui sont a l'encontre / et i voit l'en sanz couverture / et lor color et lor figure, / tot autresi vos di por voir / que li cristaus sanz decevoir / tot l'estre dou vergier encuse / a celui qui en l'ève muse / [...] / si n'i a si petite chose, / tant soit reposte ne enclouse, / dont demonstrence ne soit faite / con s'èle ert ou cristal portrete.”²⁴

The point here is that the reflection of the Garden in the crystals is not imitation of its actual but restructured appearance: “Si est cil cristaus merueilleus, / une tel force a que li leus, / arbres et flors, et quan qu'aorne / le vergier, i pert tot a orne.”²⁵ This means the mental representation is an image that is composed, which is the first of its two features that need to be exposed here. Ekphrasis (or the author) that triggers such image, does not imitate the actual condition or appearance of the outer world. Actually, ekphrasis only makes an impression as if it imitates the outer appearance. Moreover, due to the absence of the “imitated” ekphrastic object in the outer world, ekphrasis is free to rearrange the facts in accordance with the statements, that is, to manipulate the appearance. Rearranging in line with the statement is rearranging of the appearance, which is important because only rearranged appearance can reveal what is concealed by the actual appearance (Iser, 2002, 222). The fact that the ekphrastic image shows through the actual appearance, becomes obvious when we try to explain how such image is to be looked at. Since it cannot be seen, but looked at indirectly only, to look at the ekphrastic image means to overlook the appearance or to see the meaning through it.²⁶ In other words, if a man is listening to someone who is out of his sight, the listener will imagine what the appearance of the speaker should be according to the contents of his statements. To put it more precisely, the listener composes mental image considering what the (contents of the) statements mean to him. Since the visual shape of the speaker is determined by his statements, the composed mental representation fits into the contents of the statements or expresses its meaning, while it has nothing in common with the actual appearance (of the speaker). For the mental representation is a visual image which does not highlight the figure as an object, the figure is rather highlighted as the carrier of the subjective meaning (Iser, 2002, 213–219). The imaginary reflection of the Garden or the *Lover* therefore reveals the emotion that is the core of the represented ideal. Representing emotion is the second of exposed features of the mental representation. For the appearance of the Garden, reflected in the crystals, is not only restructured, but also colored (Nouvet, 2000, 368): “Mes une chose vos dirai / qu'a merueille, ce cuit, tendroiz / maintenant que vos l'entendroiz. / Quant li solaus, qui tot aguiete, / ses rais en la fontaine giete /

24 De Lorris, G., *Le Roman de la Rose* (ed. Lecoy, F.), Paris 1983, lines 1554–1560, 1565–1568.

25 De Lorris, G., *Le Roman de la Rose* (ed. Lecoy, F.), Paris 1983, lines 1547–1550.

26 This is why Mitchell compares ekphrasis to the radio show (Mitchell, 1994, 151–165).

et la clarté aval descent, / lors perent colors plus de cent / ou cristal, qui par le soleil / devient inde, jaune et vermeil.”²⁷ Within the late medieval aesthetic the color is – contrary to the line – the irrational element of the image which expresses the emotion. Moreover, only because mental representation is not defined by rigid contour, i. e. is optically scanty image, it is able to represent *color*, atmosphere, which cannot be seen directly. Namely, in the Middle Ages, looking at the shining objects, such as crystal mirror, was considered to be a psychological experience, since the shine obscures the appearance and evokes the emotion, hence looking at the imaginary reflection or mental representation is not perception. This means the reader, while looking at such image, does not see, but feels. To sum up, the composed mental image represents in a special way – the emotion is not shown, but evoked, and therefore revealed. and therefore revealed. Consequently, the reader feels the *Amans*’ feeling. Considering *Amans* is the reader’s other, and considering that the appearance of *Amans* is not reflected in the fountain, it can be concluded that ekphrasis conceals the appearance of some other person to trigger mental representation, which evokes the emotion of the other inside the reader, and therefore reveals the other self to the reader. This is further explained by Iser: when constructing the mental representation, the reader puts his mind at disposal of some other person, and this is why the reader’s other self is expressed through his act of construction. That is to say, because the reader’s imaginary is defined by the author’s text, in the consciousness of the former can express the thoughts of the latter, and this is how the other side of the self is disclosed to the reader (Iser, 2002, 236–246). Access to this side is enabled by the act of constructing the mental or imaginary image which is evoked from the depth by the ekphrastic image or the fountain, for this act surpasses the reader’s consciousness: conditions of the construction are given by the text, i. e. are out of the consciousness of the reader because they spring from the consciousness of the author, and constructing mental image is happening under the verge of the consciousness (Iser, 2002, 214). “Here, the construction of meaning not only implies the creation of a totality emerging from interacting textual perspectives...but also, through formulating this totality, it enables us to formulate ourselves and thus discover an inner world of which we had hitherto not been conscious” (Iser, 1981, 158).

The self is thus transformed because of the background, namely crystal mirror or ekphrastic image whose function is not only to trigger mental representation, but especially to shape the image of the self. As stated, *Amans* beholds two crystals in the fountain, which are interpreted as the eyes of the lady he falls in love with. According to Plinius, the eyes of the other are a kind of mirror, because the pupil reflects the human figure (since this tiny image is reflected in it, the dark circular opening in the centre of

27 De Lorris, G., *Le Roman de la Rose* (ed. Lecoy, F.), Paris 1983, lines 1538–1546.

the eye is named the pupil, which comes from the Latin word *pūpilla*, diminutive form of *pūppa*, girl). Such minimized double was among other things considered a human soul (Mikuž, 1997, 1–4). The lady's eyes are therefore the mirror of the soul, however they do not reflect the self, for the lady is not just any other, from whom the identity of the lover would deviate as different and thus assert – the lady is the background with a different function. Within akin courtly literature, the lady is often represented by the abstract description of her characteristics. This opposite of the sensual description of the body exposes inner beauty of the lady. Ekphrastic portrait of the lady therefore represents the ideal that is carried in the heart of the lover. And every time he looks into this portrait, the lover is encouraged to act in a way that he will become worthy of the lady's love, i. e. better than he actually is (Kelly, 1978, 45–56). This means that the lady is the moral mirror and encourages the lover to improve or to change himself (which is the opposite of the ordinary mirror where the identity of the gazing subject is confirmed). In the *Roman*, the lady is also the mirror which shows what *Amans* or the reader is not. Since the lady is reduced to the pair of eyes, the transformation of the *Lover* is centered; when the *Lover* is gazing at the eyes of the lady, he sees the transformed self in them. For the radiant crystals or eyes illustrate the power of loving gaze, which steals the lover's identity: "The power of love transforms the lover into the beloved and the beloved into the lover. A transformation takes place, demolishing all boundaries between loving subject and beloved object. The two entities become blurred through this process. Self is lost; the beloved too has been described as turned into the lover" (Wilhite, 2010, 152). The appearance, which is returned by the ordinary mirror, is therefore not reflected in the eyes of the ideal lady, because the lover's identity does not differ from her otherness, but unites with it. This is why the otherness of the lady influences the lover's self or transforms it. Since being the ideal, the lady idealizes his actual self or shapes the ideal lover. Hence it follows; the reflection in the pair of crystals is *yimage*, the imaginary or mental image of self which represents the idealistic self. The fact that in the fountain of Narcissus *Amans* or the reader does not behold his own appearance but its altered self, proves that the power of love transforms him radically, i. e. it converts selfishness into selflessness. At this very point, the ideal lover is essentially different from Narcissus (Wilhite, 2010, 107).

The way the ekphrastic image effects the reader can be summarized by the following finding: the *Lover* does not actually fall in love with the beautiful eyes of the lady, but with the embellished version of the self, reflected in these eyes. Such imaginary self-portrait functions as the antipode of the actual self-portrait or of the actual self, whom it represents, for the imaginary self-portrait shows what the self could be. That is to say, the actual appearance is the starting point, and the idealistic mental image of the self – engraved into the soul of the lover either by the power of love or by the power

of imagination evoked by the *Roman* – is the goal that sets an example to everyman and regulates his action or searching for perfection. “That distance is what much late medieval literature is about. A perfect human is a fascinating subject for speculation and invention, whether imitable or not” (Kelly, 1978, 37).

Language Editing: Ana Dobaja Vilić

References

- Aurelius Augustinus, *Confessiones*, PL 32.
- Barbetti, C., *Ekphrastic Medieval Visions*, New York 2011.
- Belting, H., *Faces*, Ljubljana 2015.
- Bouchet, F., Introspection et diffraction: les autoportraits de René d'Anjou, entre allégorie et arts figurés, in: *L'autoportrait dans la littérature française*, (ed. Gaucher-Rémond, E. et al.), Rennes 2013, pp. 71–82.
- Carruthers, M., *The Craft of Thought*, Cambridge 2000.
- de Lorris, G., *Le Roman de la Rose* (ed. Lecoy, F.), Paris 1983.
- Denery, D. G., *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World*, Cambridge 2005.
- Freud, S., *Spisi o umetnosti*, Ljubljana 2000.
- Hall, J., *The Self-Portrait*, London 2014.
- Hillman, L., Another look into the mirror perilous: The role of the crystals in the Roman de la Rose, *Romania* 101.402, 1980, pp. 225–238. http://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1980_num_101_402_2018 [21. 2. 2017].
- Hugonis de Sancto Victore, *Didascalicon: De studio legendi*. Hugo Svetoviktorski, *Didascalicon: o bralskem prizadevanju* (prev. G. Kocijančič), Ljubljana 2014.
- Huizinga, J., *Jesen srednjega veka*, Ljubljana 2011.
- Iser, W., *The Act of Reading*, Baltimore, London 1981. Iser, W., *Bralno dejanje*, Ljubljana 2002.
- Iser, W., *The Fictive and the Imaginary*, Baltimore 1993.
- Kelly, D., *Medieval Imagination*, Madison 1978.
- Kincaid Today, A., Self, Psyche and Symbolism in the *Roman de la Rose*, *PsyArt* 2012. http://psyartjournal.com/article/show/today-self_psyche_and_symbolism_in_the_roman_d [9. 1. 2017].
- Koron, A., Fikcija, fakti in resnica o avtobiografiji, in: *Avtobiografski diskurz* (ed. Koron, A., Leben, A.), Ljubljana 2011, pp. 35–49.
- Kruger, S. F., *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge 1994.

- Lagerlund, H., The Terminological and Conceptual Roots of Representation in the Soul in Late Ancient and Medieval Philosophy, in: *Representation and Objects of Thought in Medieval Philosophy*, (ed. Lagerlund, H.), London, New York 2007, pp. 11–32.
- Lewis, C. S., *The Allegory of Love*, London 1959.
- Menaše, L., *Avtoportret v zahodnem slikarstvu*, Ljubljana 1962.
- Mikuž, J., *Zrcaljena podoba*, Ljubljana 1997.
- Minet-Mahy, V., Le songe, in: *Le rêve médiéval*, (ed. Corbellari, A. et al.), Genève 2007, pp. 193–220.
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago, London 1994.
- Nouvet, C., An Allegorical Mirror: The Pool of Narcissus in Guillaume de Lorris' *Romance of the Rose*, *The Romanic Review* 91.4, 2000, pp. 353–374. <http://faculty.winthrop.edu/kosterj/engl618/readings/medieval/nouvetRomanceRose.pdf> [9. 1. 2017].
- Peklar, B., *Iracionalna podoba srednjeveške umetnosti: spanje – sanje – smrt*, Ljubljana 2016, unpublished.
- Webb, R., Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre, *Word & Image* 15.1, 1999, pp. 7–18.
- Webb, R., *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Burlington 2009.
- Wilhite, V., *The Transformative Power of Love: The Negation of the Subject in Mysticism and Troubadour fin' amors*, Urbana, Champaign 2010. https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/18527/wilhite_valerie.pdf?sequence=1 [20. 2. 2017].

Elektronski viri

- <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/10/76943> [24. 2. 2017].
- <http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msseldensupra57> [15. 2. 2017].
- http://romandelarose.org/#search;ILLUSTRATION_TITLE;%22L%E2%80%99Amans%20at%20the%20Fountain%20of%20Narcisus%22;0 [3. 2. 2017].
- <https://plato.stanford.edu/entries/semiotics-medieval/#2.1> [20. 1. 2017].
- <https://plato.stanford.edu/entries/semiotics-medieval/#4.2> [20. 1. 2017].

Barbara Peklar

Imaginarna lastna podoba v pesnitvi *Roman o Roži*

Ključne besede: ekfrazna, *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris, motiv Narcisovega tolmana, poosebitev, performativnost, fikcija, imaginarni avtoportret, beseda in podoba, teorija estetskega učinka

»Vsak portret, ki ga slikáš z občutkom, je portret umetnika, ne modela ... Slikar ne odkriva njega, temveč na poslikanem platnu razkriva sebe,«²⁸ razloži tisti slikar, ki je naslikal spremenljiv portret Doriana Graya. Tudi Guillaume de Lorris, avtor srednjeveške pesnitve *Roman de la Rose*, skozi lik idealnega ljubimca predstavi svojo dušo, zato je *Amant* svojevrsten avtoportret. Vendar v nasprotju z običajnim avtoportretom ne zastopa avtorjeve osebnosti. Naslikan je namreč z besedami, taka ekfrazna podoba pa je univerzalna in ima na bralca poseben učinek, ki ga lahko bolje razumemo z Iserjevo teorijo estetskega učinka. Bralcu omogoča občutiti ljubezen ter tako njega samega preoblikuje v ideal dvornega ljubimca. Za razliko od slike nevidna ekfrazna podoba videz preseže in bralcu predoči skrito plat njegove duše. Natančneje, objekt, ki ga predstavlja ekfrazna, v zunanjem svetu ne obstaja, torej v obstoj prikličče bralčev drugi jaz. V nasprotju z naslikanim avtoportretom, ki predstavlja (avtorjevo) identiteto, ker sta si slika in upodobljenec istovetna, je namreč beseda znak, ki se nanaša na nekaj drugega, zato se verbalni avtoportret, ki izraža avtorjeva čustva, odpira bralcu, da ga izpolni s svojo predstavo. Predstava, ki se od videza razlikuje po tem, da čustvo razkriva, bralcu omogoči začutiti avtorjeva čustva in mu tako predoči drugi jaz. To pomeni, da imaginarni avtoportret ne predstavlja dejanskega jaza, pač pa jaz, kot ga preoblikuje oziroma izpopolni umetnost ljubezni.

28 Wilde, O., *Slika Doriana Graya* (prev. Šuklje, R.), Ljubljana 1986, 49.

Barbara Pekar

The Imaginary Self-portrait in the Poem *Roman de la Rose*

Keywords: ekphrasis, *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris, the Fountain of Narcissus, personification, performativity, fiction, the imaginary self-portrait, word and image, reader-response theory

“Every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter...It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself,”²⁹ explains the painter who created the evolving portrait of Dorian Gray. Guillaume de Lorris, the author of the medieval poem *Roman de la Rose*, also presents his soul through the character of the ideal lover, so *Amans* is a kind of self-portrait. But unlike an ordinary self-portrait, this one does not present the author’s personality. It is painted with words, and such an ekphrastic image is universal or influences the reader in ways that can be explained by the Iser’s reader-response theory. The poem enables the reader to feel love, and transforms him into the ideal courtly lover. As distinct from a painting, the invisible ekphrastic image in this text surpasses appearances and presents the reader with a hidden side of his soul. The object represented by ekphrasis does not exist in the outer world, therefore in the example examined here the reader’s other self is brought into existence. In contrast to a painted self-portrait, which represents the identity of the author, since the picture and the pictured are identical, a word is a sign which refers to something else. A verbal self-portrait which expresses the author’s feelings opens itself up to the reader, who has to complete the image with his imagination. This imaginary image then differs from the external appearance, because it reveals the associated feelings, enables the reader to feel what the author feels, and presents the reader with his other self. The imaginary self-portrait thus does not represent the actual self, but the self that is transformed or improved by the art of love.

29 Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*, New York 1993, 4.

Robert Simonišek

Vojeslav Molè kot pesnik ekfrazе

Ključne besede: Vojeslav Molè, poezija, ekfrazа, esejistika, likovna umetnost, umetnostna zgodovina, antika, italijanska umetnost, beneško slikarstvo

DOI: 10.4312/ars.11.1.106-117

Slovenci se ponášamo z umetnostnimi zgodovinarji, ki so bili hkrati izjemni pisatelji, pesniki in esejisti. Že prva dva iz trojice ustanoviteljev slovenske umetnostnozgodovinske stroke, Izidor Cankar in Vojeslav Molè (1886–1973), sta se v mladosti močno angažirala v leposlovju, da ju literarna stroka ni mogla spregledati. Podobno kot njegov študijski kolega Cankar je Molè opustil leposlovje in se posvetil strokovnemu delu.¹ Čeprav so ju njuni različni idejni nazori, slogovne usmeritve in življenjski usodi vse bolj usmerjali proti sistematičnemu preučevanju likovne umetnosti, je pri obeh zaradi odmikanja od leposlovja ostal grenak priokus. Kolikor je po eni strani pri njiju šlo za eksistencialno in karierno potezo, so na to odločitev vplivale tudi takratne predstave. Ideja biti pesnik ali pisatelj in znanstvenik obenem v času po prvi svetovni vojni, ko so se oddelki na novoustanovljeni univerzi šele oblikovali in so se postavljali metodološki temelji, ni mogla pasti na plodna tla.² Toda vprašanje interference med besedno umetnostjo na eni in likovnimi stvaritvami na drugi strani je bilo pereče že od antike dalje. Odgovori nanj so bili skozi stoletja zelo različni. Od začetkov akademskega raziskovanja se je bolj v tujini kot pri nas poglobljalo teoretsko zanimanje za razmerje med podobo in besedo. V 20. stoletju se je okrepilo vprašanje leposlovnih del, v katerih likovno delo nastopa kot vir inspiracije ali opisa. Znotraj humanističnih ved se je postopoma razvilo mejno področje, ki se je s tem sistematično ukvarjalo in kar dandanes v najširšem pomenu razumemo pod pojmom ekfrazа.³

-
- 1 Molè se je na dunajsko filozofsko fakulteto vpisal leta 1906. V omahovanju med literaturo, jezikoslovjem in umetnostno zgodovino se je za slednjo odločil po odsluženem vojaškem roku in vrnitvi iz Italije na Dunaj leta 1910, kjer je čez dve leti že doktoriral. V času študija se je udeleževal seminarjev pri profesorju Maxu Dvořáku in preživil burne večere v stanovanju Izidorja Cankarja v družbi Franceta Steleta. Trojica je razpravljala o aktualnih razstavah ter problemih moderne umetnosti (Smolej, 2015, 84). Ta svet intelektualnih pogovorov in umetniških dilem ni našel poti v Moletovo leposlovje, za razliko od Cankarjevega romana *S poti*.
 - 2 Kritik Joža Glonar je Moletovo drugo zbirko osmešil in označil za »prikupno žvenklanje« (Glonar, 1921, 57). Molè zatrjuje, da je zaradi incidenta prenehal pisati verze in se trdil, da je na znanstvenem področju postal čim bolj suhoparno znanstven (Molè, 1970, 303).
 - 3 Članek ne obravnava zgodovine pojma ekfrazа kot tudi ne celovitega pregleda razlik med neenotnimi pojmovanji, kot npr. ali je ekfrazа književna vrsta ali žanr, ali vanjo poleg poetične obdelave likovne umetnosti sodijo umetniška kritika, esejistika, razprave ipd. Upoštevamo predpostavko, da ekfrastična literatura od Homerja do danes neprestano išče narativni odgovor na statičnost likovne podobe, ter na primerih opozarjamo na različne ekfrastične perspektive (Heffernan, 1991, 297–316).



Umetnostni zgodovinarji smo podvrženi temu, da pri svojem ustvarjanju na drugih področjih črpamo iz likovne umetnosti. Vnašanje prvin, pojmov in občutij, ki jih doživljamo ob delih, se dogaja na različnih ravneh: bodisi bolj zavestno ali nezavedno, vsebinsko neposredno ali posredno, vizualno bolj prepričljivo ali nevtralnno ipd. Neposredno srečanje s kipom ali sliko ni pogoj za nastanek ekfrastičnega besedila, saj se lahko avtor nanj naveže prek reprodukcij ali drugače. Problematika dejanskega izvora je prisotna tudi v tem članku, ki analizira Moletov pesniški opus, pri čemer se osredotoča na poezijo, ki se naslanja na posamezna likovna dela in jo lahko prištevamo ali približamo k ekfrastični. Ker Slovenci v tem oziru nimamo tako izrazitih pesnikov, je treba Moletovemu pesniškemu opusu posvetiti posebno pozornost.⁴ Relevantna je tudi Moletova zgodnja esejistika, še posebej esej *Umetnost in narava* (Molè, 1910, 27–34), ki najceloviteje pojasnjuje njegovo razumevanje odnosa med likovno umetnostjo in književnostjo. Časovni razpon obravnavanih del sega od leta 1909 do 1920, v čas, preden se je docela posvetil znanstvenemu raziskovanju. Do takrat je napisal dve pesniški zbirki (*Ko so cvele rože*, *Tristia ex Siberia*) ter objavil posamezne revijalne pesmi, nekaj kratke proze, umetniška poročila in eseje.⁵

Čeprav je Molè že pred študijem zahajal v dunajski Umetnostnozgodovinski muzej, kjer je občudoval Rembrandta, Breughela, Rubensa ter italijansko in špansko slikarstvo, tega muzejskega okolja in z njim povezanih umetniških del ni mogoče zaslediti v njegovi zgodnji poeziji (Molè, 1970, 36).⁶ Zanj je bilo v najzgodnejšem obdobju odločujoče doživljanje klasične in sodobne literature. V novomeški gimnaziji ga je latinščine učil ravnatelj in pisatelj Fran Detela, navduševala ga je Kettejeva lirika. Med domačimi pisci je najbolj cenil Otona Župančiča in ta vez je očitna tudi v pesmih, ki jih je Molè naslovil nanj.⁷ Ravno tako je bil v prijateljskih stikih z Ivanom Prijateljem. Srečanje z literarnim prvakom Ivanom Cankarjem na Rožniku si je moral Molè vtisniti v spomin že zaradi njegove opazke, da govori »grdo« slovensko (Molè,

-
- 4 Čeprav Moleta uvrščajo v obdobje moderne, njegovo delo predstavlja vrh novoklasicizma. Njegova ritmična in muzikalna lirika ter muzikalni motivi se spogledujejo s simbolistično poezijo. Umetnostni ideal v poeziji mu je ostala antika, ljubezen in lepota pa glavni temi (Zadravec, Grdina, 2005, 98–99).
- 5 Molè je leta 1920 zasedel mesto profesorja za antično in bizantinsko umetnost v Ljubljani, kjer je predaval do leta 1924, dokler ni čez dve leti postal redni profesor na krakovski Jagelonski univerzi. V tem času se je še zmeraj navduševal nad literaturo in za gledališče prevedel Ibsenovo *Gospo z morja*. Poglobljal se je v tisto Ibsenovo dramatiko s tršim zgodovinskim okvirjem. Njegovo literarno udejstvovanje pa je postopoma usahnilo.
- 6 Pri posameznih razlagah se opiram na Moletovo avtobiografijo *Iz knjige spominov*, ki je izšla ob njegovi petinosemdesetletnici. Gre za izpoved upokojenega umetnostnega zgodovinarja, ki kronološko potuje od otroštva do obdobja po drugi svetovni vojni. Poleg tega, da v njej opisuje številne sodobnike, se nam prikazuje kot literat, raziskovalec likovne umetnosti in humanistično razgledan intelektualec ter tudi kot družinski človek s širokim krogom znancev in ahasversko usodo.
- 7 Z Župančičem je bil v prijateljskih stikih že pred prvo svetovno vojno in po vrnitvi iz Rusije (Molè, 1970, 36).

1970, 102). Kot njegov občudovalec pa mu tega ni zameril in je po pisateljevi smrti o njem pisal na Poljskem, medtem ko je njegova žena prevedla zbirko Cankarjevih novel, h katerim je Molè v 30. letih prispeval uvod. Moleta je že pred prvo svetovno vojno očarala predvsem poljska romantična literatura. Leto 1908 je preživel v Krakovu, kjer je obiskoval predavanja iz poljske literature in slovanskih jezikov, kar je poglobilo njegovo občudovanje poljskih avtorjev.⁸

V leposlovnem pogledu ga je bolj kot Dunaj in Krakov zaznamoval Rim. Po eni strani ga je prevzelo mesto, njegove četrti in z njimi povezane osebnosti, po drugi pa posamezna umetniška dela. Vse to lahko opazimo v njegovih esejističnih premišljevanjih iz tega obdobja in v prvi pesniški zbirki *Ko so cvele rože* (1910). V njej prevladujejo ljubezenske pesmi, podrejene metriki in klasičnim verznim oblikam, čeprav jih v posameznih pesmih preseže. Z vidika ekfrazе so izrazite pesmi, ki se že v naslovu vežejo na slikarske stvaritve: Rafaelovo fresko *Apolon in Marsija*, Leonardovo *Mona Liso* ter Tizianovo alegorijo *Sveta in profana ljubezen* (Molè, 1910, 84–86). Izbira ni bila naključna, saj si je Molè intenzivno ogledoval rimske spomenike, muzeje, galerije ter javne in zasebne zbirke (Smolej, 2015, 78). V prvi pesmi se je naslonil na Rafaelov alegorični prizor, ki se nanaša na glasbeno tekmovanje med bogom Apolonom in satirjem Marsijasom. Tako mit, ki se omenja že v Ovidijevih *Metamorfozah*, kot Rafaelov prizor sta ponazarjala zmago božanske harmonije nad zemeljsko strastjo (Freedman, 2011, 117). Glede na razmerje med upodobljenim prizorom in časovnim zaporedjem v mitu je Molè v pesmi *storil korak nazaj*. Slikar je upodobil več figur v trenutku preden Apolon ukaže, naj Marsija živega odreja, torej že po tistem, ko je glasbeni dvoboj mimo (Freedman, 2011, 118–119). Molè se je osredotočil na žrtev in jo uporabil kot pesniški medij, kateremu je v usta položil romantično pastoralo. Zato Moletov Marsija daje bolj vtis pevca kot žrtve. V pesmi o Mona Lisi se pesnik osredotoči na njene oči, ki jih primerja s skrivnostnim spevom, »ki čez morsko dalj zveni«, njene prsi ga spominjajo na val, ki se peni pod skalami, duša na morje, ki »v globinah skritih o viharjih sanja«, zaključí pa z ustnicami, ki jih pesnik želi poljubiti (Molè, 1910, 85). Pesem temelji na občudovanju in se dogaja v erotični napetosti med opazovalcem in likovno stvaritvijo. Pesnikova perspektiva je izrazito preprosta, pri čemer se metaforika večinoma veže na naravo. V pesmi, spodbujeni s Tizianovo alegorijo, gre za preprost dialog med deklico, ki ljubi pomlad, in ženo, »ki ljubi poznih letnih dni sijaj« (Molè, 1910, 86). Nasprotje med dvema tipoma ljubezni je nakazano bolj z dialoškostjo kot z notranjimi sredstvi, tudi tu je sentimentalna metaforika izražena s pomočjo narave v skladu z letnimi časi.

8 V zgodnjem obdobju je npr. prevedel liriko Marije Konopnicke (Molè, 1910, 689–691) in Julija Slovackega (Juliusz Słowacki), čigar delo in osebnost je tudi orisal (Molè, 1909, 112–132). Čeprav vpliv Poljakov na formalni in vsebinski ravni za njegovo poezijo ni bil odločujoč, ga je tako kot Slovackega – in romantike nasploh – privlačila narodna zgodovina.

V pesmih, ki so jih spodbudile tri visokorenesančne slike, se Molè poslužuje različnih načinov zajemanja sporočila likovnega dela in ustvarjanja pripovedi iz trenutka. V ospredju sta estetska fascinacija nad likovnimi stvaritvami in izbira perspektive. Gre za klasično ekfrazo, ki povečuje umetnikovo delo in zaupa v verodostojnost podobe. Razlikuje se od postmoderne, ki jo najdemo pri Johnu Ashberyju in v njegovi pesmi *Avtoportret v konveksnem ogledalu*, kjer je Parmiganinova istoimenska slika vzgib za dolgo pesniško spekulacijo o življenju, smrti in transcendentnem (Simonišek, 2015, 201). Nasprotno Molè pesem zgradi v okviru uveljavljenih interpretacij in tradicionalnih pomenov, ki jih nima namena relativizirati. Ravno tako je konservativen v izbiri kanoniziranih del italijanskih mojstrov, ne da bi se na primer ozrl po sočasni evropski ali slovenski produkciji. Tako skuša tudi v kratki pesmi *Pastel* likovno ubranost presaditi v verze, kakor so počenjali že romantični pesniki (na primer Coleridge, čigar številne pesmi z izrazitejšo pokrajinsko noto so sorodne Constablovim krajinam) (Molè, 1910, 129). Izjema je pesem *Sejavec*, ki bi jo lahko razumeli kot reakcijo na istoimensko najpomembnejšo sliko impresionista Ivana Groharja (Molè, 1915, 204). Dodaten argument za to, da gre za reminiscenco na njegovega *Sejalca*, je pesem, ki jo je Molè posvetil umrlemu slikarju (Molè, 1911, 296). Groharjeva slika in Moletova pesem se skladata v nekaterih podrobnostih in v tem, da figuri sejalca pripisujeta transcendentne attribute: »In kakor bog stopa v solncu sejavec čez njive in seje, seje / življenje« (Molè, 1915, 204). Vendar pa zaradi podobnih slikarskih del, ki so nastala s tem naslovom in tovrstno tematiko pri nas, na primer Jakopičeve variante *Sejalca*, in del tujih slikarjev tega ni mogoče potrditi, saj Molè v pesmi ne ponudi nobene specifično prepoznavne opore.

V daljši pesmi *V oglejskem muzeju* je pesniški subjekt bolj receptiven (Molè, 1910, 89–91). Oblikovne značilnosti, kot je opuščanje sonetne forme, ki se prelevi v prosti verz, prispevajo k temu, da pesem zveni modernejše. Vendar se največ sprememb zgodi zaradi specifičnega doživljanja muzejskih artefaktov, ki sprožijo opis zgodovinskega dogodka, predvsem pa zaradi načina, kako svoj obisk v »rimski Akvileji« zdrži z vloženo dramatično zgodbo (Molè, 1910, 89).⁹ Pesnik sprva poseda ter opazuje mozaike in predmete, ki ga ponesejo v čas Atilove nevarnosti. Po daljšem uvodu, v katerem opiše »mrtve sohe«, »polrazpele stebre« in »kupe stare«, začne pripovedovati: v obleganem mestu, ki gori, »besneči hunski konj« in vojščaki preženejo vdovo, mlado Rimljanko z »detotom v naročju«, ki se zatečeta v hišo (Molè, 1910, 89–90). Ko med njenim trepetanjem skozi vrata vdre hunski kralj, ženska zabode otroka in sebe. Od tu naprej se pesnik ponovno zazre v Akvilejo, ki jo zakrije sončni zahod. Z vidika ekfraze je pesem ena najzapletenejših, saj implicira množstvo podob in relacij, ki so pesnika motivirale k enostavno zapisani pripovedi o Rimljanki, kjer se je morda navezal na

9 Leta 452 so mesto uničili Huni pod vodstvom Atila.

katerega od literarnih virov. Medtem ko se pesnik v *rimskih pesmih* distancira, je tu prostorsko zaznavanje popolnoma artikulirano. Čeprav imaginarno potuje v čas pred koncem antike in obžaluje padec antičnega Ogleja, ohranja stik s sedanostjo. Ta diahronija, refleksivna napetost pesniškega subjekta med dvema različnima obdobjema in posledično prostoroma, je značilna novost modernega evropskega pesništva s konca 19. in začetka 20. stoletja, razvidna iz številnih ekfrastičnih pesmi Moletovih sodobnikov.

V zbirki *Ko so cvele rože* je še več pesmi z možnimi referencami na likovna dela, česar ne moremo z gotovostjo trditi vsaj za te: *Arkadijska idila*, *Stari favno poje*, *Franceska da Rimini piše Paolu* in *Paolo piše Francesci da Rimini* (Molè, 1910, 68–71). Srednjeveška ljubimca, od katerih si Molè sposodi glas, omenja že Dante.¹⁰ V prvi pesniški zbirki, kjer je manj prepesnenih motivov in vtisov iz likovne umetnosti kot v drugi, je dosti več reminiscenc na antično mitologijo: gracije, kupide, favne, nimfe, Ledo ipd. Podobje, analogije iz glasbenega sveta in metafore, ki se vežejo na naravo, tvorijo svojstven arkadijski svet, kakršnega najdemo na primer v delih slikarskih mojstrov druge polovice 19. stoletja. Medtem ko arhitektonika, naslovi pesmi in ubranost na več mestih spominjajo na Rilkeja, pesnik pritrjuje idealističnemu razmerju med moškim in žensko ter ljubezni kot osrednji sili.¹¹ Molè je opozoril na Rilkejev smisel za tenkočutnost in nežnost, na njegovo zmožnost prelivanja slikarstva in kiparstva v poezijo ter na atmosfero, ki spominja na slikarstvo Gustava Klimta (Molè, 1970, 302). Pesnika povezuje tudi čaščenje kiparja Augusta Rodina, ki je bistveno vplival na Rilkejevo percepcijo likovne umetnosti in poezije. Ni znano, ali je Molè bral najbolj znano ekfrastično Rilkejevo pesem *Apolonov arhaiski torzo* ali njegovo monografijo o Rodinu, v kateri je pesnik ustvarjalnost dojel kot notranjo nujo in prisluškovanje lastnim globlinam (Simonišek, 2015, 202).

Bivanje v Rimu je Moleta spodbudilo, da je napisal esej *Umetnost in narava*, ki je panorama likovne umetnosti od antike do impresionizma in začetka 20. stoletja, vključujoč ključna slikarska in kiparska imena (Molè, 1910, 27–34). Spis je zanimiv z vidika razumevanja ekfraze, saj filozofsko utemeljuje Moletovo razumevanje likovne in besedne umetnosti ter koncepta lepote pred prvo svetovno vojno. V ospredju je ideja, da se arhitektura, slikarstvo in kiparstvo raznih dob razlikujejo le po tem, kako so interpretirali naravo. Upodabljanje človeškega telesa in krajine v kiparstvu ter slikarstvu dojema kot najpomembnejši umetniški napor in merilo vrhunskosti. Po njegovem prepričanju je umetnost ena sama in podobni procesi kot v likovni

10 Da je Molè občudoval Danteja, je razvidno iz avtobiografije in dodanih Dantejevih citatov v drugi zbirki.

11 Najizraziteje se k Rilkeju zateče v sonetu iz cikla *Bog*, kjer se, kot pojasnjuje, dva verza namenoma ujemata zaradi »perogrizev« (Molè, 1920, 137).

umetnosti so se morali skozi zgodovino dogajati tudi na drugih področjih. Identične pojave v literaturi prikaže z razvojem poezije od antičnega epa do Shakespeara, Goetheja, Byrona in drugih piscev, pri katerih za osnovno merilo kvalitete zopet jemlje opisovanje »svobodne narave« in »poetično antropomorfizacijo« (Molè, 1910, 32). Bolj filozofsko presenetljiv pa je v razlagi moderne umetnosti, ki je po njegovem prepričanju v znamenju panteizma, pri čemer je za panteistično označil tudi Župančičevo in svojo poezijo. V literaturi vidi prelom z naravo kot objektom in prehod k »misteriju narave, ki nosi nas in naše hrepenenje« (Molè, 1910, 33). Zato pri moderni poeziji zagovarja predvsem tiste pisce, za katere je narava kot »zagoneten bog in navdaja umetnika zdaj z zaupanjem, zdaj s strahom in trepetom« (Molè, 1910, 34). V tem kontekstu je povsem na mestu njegova izjava, da moderne tendence v evropskem slikarstvu najizraziteje pooseblja Arnold Böcklin in njegova znamenita simbolistična slika *Otok mrtvih* (1886). Z vidika povzdigovanja narave, krajinskega slikarstva in panteizma, ki dejansko bolj ustreza romantiki kot kriznemu obdobju predvojnega časa, so nam tudi lažje razumljive značilne pesnikove metafore iz narave, prispodobe in sanjske primerjave, ki bogatijo njegovo mladostno liriko.

Druga pesniška zbirka *Tristia ex Siberia* (1920) se kaže v precej drugačni luči. Razlike si je po eni strani mogoče razlagati s tem, da je pesnik dozorel, poleg tega je zbirka nastajala v avtorjevih težkih življenjskih okoliščinah. Njeno jedro so Moletove izkušnje vojnega ujetništva v Sibiriji, kjer se je znašel leta 1914, preživel tam več kot 50 mesecev, nato pa še leto kot prostovoljec (Stelè, 1952, 148). V uvodu k zbirki avtor zapiše, da je vojna izkušnja »življenja, intenzivnega in strašnega v svoji nagi grozoti«, v demoraliziranem in blaznem ozračju ter zanikanju slehernih etičnih načel, ko so med ujetniki odpadle »sleherne maske konvencionalnosti in pristojnosti« (Molè, 1920, 4). Vse to je vplivalo na to, da je spremenil svoj odnos do poezije. Kot zatrjuje v pojasnilu, programi zanjo niso bistveni: »Vsebina postaja v poeziji sama po sebi forma, kadar jo je prepojilo življenje – in čimveč je v njej globokega življenja, tem enotnejša je umetnina. Odločilna in važna je pri tem edinole pesnikova individualnost ...« (Molè, 1920, 6–7). Glavnina pesmi je sicer nastala leta 1919, ko ni bil več ujetnik, cikel *Na oceanu* pa že med potovanjem v domovino. Temu primerno prvi del zbirke zaznamuje grenkoba ob pogrešanju žene Ele in najbližjih, brezizhodne pesmi ljubezenskega hrepenenja, cikel *Na oceanu* pa pričakovanje doma in srečanja z ženo, domačimi, prijatelji in domovino: galebi, morje, japonska umetnost in konkretni dogodki, kot je srečanje dveh ladij, postanejo predmet pesniškega zanimanja, kjer je vseskozi navzoča bridkost ob izgubi mladosti.

Ni presenetljivo, da se je kljub vsem preizkušnjam in eksistencialni stiski zatekal k fantazijam, spominu in podobam, ki so ga zaznamovale v brezskrbnem obdobju. Dosežki evropske dediščine, obiski muzejev, čas, ko je bil v neposrednem stiku z

umetnostjo, so se mu vedno bolj prikazovali kot sen in zatočišče. Najznamenitejša je pesem *Beneških mojstrov slike* iz cikla *Južni soneti*, ki jo je Anton Podbevšek leta 1944 uvrstil v antologijo *Slovenska lirika*, v kateri je zajel lirske pesmi od Prešerna do Kosovela. Gre za eno najpoznejših Moletovih ljubezenskih pesmi, morda celo najiminenitnejšo. Prvi verz se začne z »Beneških mojstrov slike«, zadnji pa se v hrepenenju po »edinomili« izteče v utrip srca (Molè, 1920, 125). Najbolj do izraza pride Moletovo notranje zrenje slikarskih del s pomočjo spomina – lahko sklepamo, da Bellinijevih, Tizianovih, Giorgionejevih, Veronesejevih in slik drugih mojstrov, katerih (ženske) podobe so mu bile v veliko uteho in so ga spominjale na preživete dneve z ženo Elo. Ker je bil že na poti domov, je v pesmi še bolj navzoče pričakovanje srečanja. V omenjeni pesmi je predstava o ženski razdrobljena in se mu v duhu prikazuje kot skrivnost, ki privzema lastnosti boginje – primerja jo s Tais, Venero, Sibilo in naposled z Madono, o katerih sanjajo slikarji (Molè, 1920, 125). Pesnik ob spominjanju slikarskih podob in hrepenenju po konkretni ženski razume slikarjevo hrepenenje po umetniški popolnosti. Tudi v drugi zbirki ženska ostaja pomembna tema in najelementarnejši vzgib artističnega »večnega hrepenenja«, ki celi razpoke sveta. Temu primerno so pogoste aluzije na klasično literaturo: na Beatrice, Izoldo in druge figure, ki pritrjujejo njegovemu platonističnemu, skoraj viteškemu pojmovanju ljubezni, ki ga je kot pesniški idealist in sopotnik moderne med pesniki svoje generacije znal najbolj izraziti.

Beneških mojstrov slike pa ni edina Moletova pesem, povezana z Benetkami. Tu se je treba vrniti v čas pred ujetništvom, ko je Molè v letih 1912 in 1913 kot štipendist potoval po Italiji (Stelè, 1952, 148). Pesem *San Marco* se bolj ukvarja z doživljanjem pomladi kot s spomeniki na glavnem trgu (Molè, 1913, 170), v pesmi *Giorgione* pa že v naslovu napove, da se nanaša na kulturnega slikarja, morda na njegovo sliko *Pastoralni koncert*, ki se je Molè dotakne v omenjenem eseju (Molè, 1910, 29). Bolj verjetno je, da je izhajal iz splošne ubranosti Giorgionejevih del in občutij, ki jih je doživljal ob njegovih slikah (Molè, 1912, 182). V *beneški krog* nedvomno sodita tudi pesmi *Beneški nokturno* in *Bizantinska madona*. Slednja se nanaša na mozaik v apsidi muranske cerkve. Sonet zaznamuje ponavljajoči se verz v vsaki kitici »Med mano in Teboj«, kar daje pesmi religiozne konotacije. Pesnik se čudi in občuduje umetniško delo, ki ga popolnoma prevzame. Bistvene za razumevanje so tudi besede »raj«, »sijaj«, »greh« in »Bog«, ki se pridružujejo ponavljajočemu se verzu (Molè, 1913, 13). Skoraj metafizično premoč te bizantinske podobe nad sabo je Molè kronal z verzi: »... in vendar, vendar, si ko šumen log, / ki o počitku potniku šepeče«. A hkrati po drugi strani v posameznih pesmih nikoli ne bomo razvozlali skrivnosti, katere katedrale, slikarski motivi oziroma kipi so se sprehajali skozi pesnikovo domišljijo, kot je recimo nemogoče zatrjevati pri pesmi *Svetniki* (Molè, 1912, 18). Sakralna notranjščina mu je bila posoda za izražanje

religioznih čustev in transcendentnega, na primer v pesmih *V cerkvi* (Molè, 1906, 617) in *V gotski cerkvi*, kjer med drugim zapiše: »... sred rož in sveč Madonin plameni obraz« (Molè, 1910, 652).

V zbirki *Tristia ex Siberia* so še druge pesmi, ki se nanašajo na posamezna likovna dela in na različne načine izražajo hrepenenje. V istem ciklu se v pesmi *Pri samovarju* ponovno pojavi reminiscenca na Leonardovo »Giocondo« in njen nasmeh (Molè, 1920, 91). V pesmi z naslovom *Noli me tangere* Molè ne razkrije, ali je imel morda v mislih katero izmed konkretnih del tega, med številnimi evropskimi slikarji priljubljenega ikonografskega motiva ali sam biblični citat (Molè, 1920, 85). Določnejši je v *Japonski romanci*, ki jo je spodbudil portret na svilo, delo znanega japonskega grafika iz 18. stoletja Suzukija Harunobe (Molè, 1920, 104). Upodobitev tvori jedro romance o japonski lepotici, imenovani Višnjev cvet, ki je trpela zaradi neuslišane ljubezni in si naposled vzela življenje. Glede na portret, ki kot zvrst že zaradi svojih značilnosti *odtisne* podobo v določenem času, je Moletova pripoved bistveno bolj razgibana. Opazna je *ekfrastična dinamika*, ki eksplicitno razvije, kar je implicitno navzoče v podobi. Spet drugačno razmerje med verbalnim in likovnim je v pesmi *Pred staro sliko*, v kateri se je pesnik navezal na *Koncert* nizozemskega slikarja Gerarda Terborcha (Molè, 1920, 28). Čeprav je glavna protagonistka slike ženska, pesnik ni vztrajal pri enostavnem opisu ali poudarjanju koncerta kot osrednje snovi, pač pa je izhajal iz lastnega občutja ter v popolnoma drugačnih okoliščinah izrazil svojo tesnobo in občutek brezizhodnosti. Glede na dejansko snov nizozemskega žanra in izgnanstvo, v kakršnem se je znašel, se zdita pesnikov *vstop in izstop iz slike* precej nenavadna.

Pesmi *Hegezo* in *Milonska Venera*, ki se nanašata na konkretna antična kipa, sta si sorodni po strukturi in vsebini. France Stelè, ki je Moleta osebno poznal še iz študentskih časov, ju je v oceni zbirke razglasil za najbolj dodelani spojitvi vsebine in oblike ter ju dojel kot »izraz mračnega nastrojenja krute sedanjosti« (Stelè, 1920, 54–55). V obeh se pesnik postavi v vlogo kipa oziroma tega, kar vsaka posamično personificira. Gre za tako imenovano »prosopopoeio« – orodje, ki je bilo znano antični retoriki in je ostalo priljubljeno v evropskem pesništvu vse do danes. Prednost te ekfrastične *metode* vživljanja v drugega je, da pesnik oziroma pisec z bralcem oziroma poslušalcem komunicira tako, da se nanj obrača kot druga oseba – lahko je živa ali mrtva – ali kot predmet. V *Hegezo* se Molè nasloni na atiški nagrobni relief, prikazujoč mlado žensko, ki si ogleduje nakit, prinesen od sužnje. Izhajajoč iz pomena in simbolike reliefa že v prvi kritici napove tragičen položaj mlade ženske, ki ji je »... večna smrt pred očmi zakrila / solnčnate dnove« (Molè, 1920, 54). Pesnik oziroma Hegezo se nahaja v podzemlju, od koder se resignirano ozira po minljivosti in se sprašuje, ali je med ljudmi še navzoča ljubezen, ki razkriva smisel življenja (Molè, 1920, 55). Čeprav verze izgovarja z glasom ženske žrtve, se zdi, da v nekaterih verzih

aludira na pogrešani dom oziroma domovino: »Še deklji smehi čez dvor zvenijo, / ko visoka žoga leti po zraku?« (Molè, 1920, 54). Vendar je takšnih aluzij malo, zato ostaja občutek, da Hegezo ni navzoča v 20. stoletju, temveč je *zaprta* v antični imaginarij. Na ta način je pesnik poudaril njeno/svoje hrepenenje in obudil nostalgčno plat, a izgubil *stik* z rusko resničnostjo.

V *Milonski Afroditi* pesnik svoj glas posodi boginji ljubezni, ki se v pesmi prikaže kot edina preživela izmed bogov. Pesem implicira dvojnost Miloške Venere oziroma Afrodite kot mitološke figure, čeprav bralec ne čuti razlike med kipom in boginjo – v tretji kitici jo pesnik dokončno *materializira*: »Sama le ostala sem; tiha, bela, / večnolepa sredi ljudij in smrti / moja je krasota okamenela / v tej sobi strti« (Molè, 1920, 56). Čeprav je v primerjavi s Hegezo boginja živa, ni njeno občutje samote in zapuščenosti nič manjše, kot če bi jo pesnik postavil v podzemlje. Kar zavzdihne Afrodita, bi lahko pripisali tudi pesniku: »Svet je hladen, srca so pusta, prazna, / strast le hipna iskra, ne svit nebeški, / radost greh le; žalost le neizrazna / rod je človeški« (Molè, 1920, 57). Večpomenskost vztraja do konca: vsak elegični verz lahko razumemo kot Afroditino tožbo znotraj njenih mitoloških peripetij in simbolike ali kot tožbo novodobne ter pohabljene ljubezni v svetu nasilja in sovraštva – torej kot Afroditino nostalgčno opevanje minulih časov ali kot v larpurlartistične verze in ženski glas zakrito tesnoba pesnika, ki je zaradi vojne razočaran nad zgodovino ter je izgubil sleherno upanje v ideale človeštva. Toda zadnji verz se zaključi z Afroditinem klicem po »potniku«, od katerega si želi, da ji na »oltar« pokloni nasmeh in prežene njeno žalost (Molè, 1920, 57). Iz pesmi bi težko sklepali, ali je Molè v Afroditini viziji imel v mislih *umetnostnozgodovinskega potnika*, ki se je prišel poklonit pred kip Miloške Venere, ali koga bližnjega. Vsekakor nas v duhu svojega tipičnega pesniškega idealizma opozarja, da upanje zmaguje nad trpljenjem.

V Moletovi poeziji obstajajo še manj izraziti primeri prepesnjevanja motivike in vtisov likovne umetnosti. Posebnost tovrstne poezije, glede na čas nastanka, je eksplicitno ali implicitno idealiziranje »davnine« – ena od njegovih istoimenskih pesmi – in idealov. Gre torej za vsestranski in skoraj erotičen pogled na artefakte preteklega doba, posebej antike in tistih, ki so črpale iz nje. Pesnik ne gradi trdnega mostu med časom, v katerega je potopljen likovni artefakt, in časom, v katerem je navzoč kot kreator. Njegovo ekfrastično pesnjenje včasih bolj artikulirano prevaja pomene in atmosfero likovnih del v besede oziroma pripovedi, drugič jih bolj estetizira in zakrije v skladu s svojimi psihološkimi vzgibi in življenjskimi okoliščinami. Pri tem uporablja različne perspektive, ki enkrat bolj, drugič manj osvetljujejo likovno resničnost, od najbolj naivne, klasične, do bolj zahtevne in inovativne. Mediteranski prostor, še posebej Italija z Rimom in Benetkami, je odigral najpomembnejšo vlogo v Moletovi ekfrastični poetiki. Njeno sidro je v hrepenjskih predstavah, ki prihajajo na plan

bodisi ob dejanskem srečevanju z umetniškim delom bodisi v duhovnem zrenju, ki se odvija daleč stran.

Bibliografija

- Freedman, L., *Classical Myths in Italian Renaissance Painting*, New York 2011.
- Glonar, J., Molè V., *Tristia ex Siberia*, *Ljubljanski zvon* XLI.1, 1921.
- Heffernan, J. A. W., Ekphrasis and Representation, v: *New Literary History*, 1991, https://www.jstor.org/stable/469040?seq=1#page_scan_tab_contents [20. 12. 2016].
- Molè, V., V cerkvi, *Ljubljanski zvon* XXVI.11, 1906.
- Molè, V., *Knezova knjižica*, XVI, Ljubljana 1909.
- Molè, V., *Ko so cvele rože*, Ljubljana 1910.
- Molè, V., Umetnost in narava, *Ljubljanski zvon* XXX.1, 1910.
- Molè, V., Tassov hrast, *Ljubljanski zvon* XXX.4, 1910.
- Molè, V., V gotski cerkvi, *Ljubljanski zvon* XXX.11, 1910.
- Molè, V., Marija Konopnicka, *Ljubljanski zvon* XXX.11, 1910.
- Molè, V., Ivanu Groharju, *Ljubljanski zvon* XXXI.5, 1911.
- Molè, V., Svetniki, *Ljubljanski zvon* XXXII.4, 1912.
- Molè, V., San Marco; Benetke, *Ljubljanski zvon* XXXIII.3, 1913.
- Molè, V., Sejavec, *Ljubljanski zvon* XXXV.4, 1915.
- Molè, V., *Tristia ex Siberia*, Ljubljana 1920.
- Molè, V., Peter Sič, *Dom in svet* XXXIII.7–8, 1920.
- Molè, V., *Iz knjige spominov*, Ljubljana 1970.
- Rilke, R. M., *Rainer Maria Rilke*, Ljubljana 1905.
- Simonišek, R., *Trk prostorov*, Maribor 2015.
- Smolej, T., *Slovenski pisatelji dunajski študentje (1850–1926)*, Ljubljana 2015.
- Stelè, F., *Tristia ex Siberia*, *Dom in svet* XXXIV.1–2, 1921.
- Stelè, F., Molè Vojeslav, *Slovenski biografski leksikon II*, Ljubljana 1952.
- Sturgeon, E. M., *Prosopopoeia*, v: *The Literary Encyclopedia*, 2007, <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1734> [13. 1. 2017].
- Zadravec, F., Grdina, I., *Sto slovenskih pesnikov*, Ljubljana 2005.

Robert Simonišek

Vojeslav Molè kot pesnik ekfrazne

Gljučne besede: Vojeslav Molè, poezija, ekfrazna, esejistika, likovna umetnost, umetnostna zgodovina, antika, italijanska umetnost, beneško slikarstvo

Članek se ukvarja z ekfrastično poezijo enega od utemeljiteljev slovenske umetnostnozgodovinske stroke Vojeslava Moleta, ki je bil v mladosti znan kot pesnik in esejist. Preden je leta 1926 emigriral na Poljsko in začel z uspešno znanstveno kariero na krakovski Jagelonski univerzi, je izdal dve pesniški zbirki ter v revijah objavil posamezne pesmi in eseje. Njegova poetika je po formalni plati zavezana antiki in simbolizmu, glavni temi sta ljubezen in ženska, kasneje se jima pridruži še hrepenenje po mladosti. Pesnik, ki se je izobraževal v Trstu, Novem mestu, Krakovu, Rimu in na Dunaju, je napisal precej ekfrastičnih besedil. V italijanski prestolnici so ga prevzele Tizianova alegorija *Sveta in profana ljubezen*, Leonardova *Mona Lisa* ter Rafaelova freska *Apolon in Marsija*, ki se pojavijo že v naslovih ekfrastičnih pesmi prve zbirke *Ko so cvele rože* iz leta 1910. Tudi esej *Umetnost in narava*, v katerem razpravlja o razmerju med likovno umetnostjo, literaturo in naravo, je nastal v Rimu. Pesmi *Giorgione* in *Bizantinska madona* se nanašata na pesnikov obisk Benetk v času potovanja po Italiji. Moletov ekfrastični pristop je klasičen v smislu poveličevanja lepote in pomena umetniškega dela, kar ga približuje romantični poeziji. V pesmi *V oglejskem muzeju* je perspektiva kompleksnejša, saj se pesniški subjekt bolj odziva na sedanost in obenem pripoveduje zgodbo o detomorilki iz časa hunskih vpadov. Zbirka *Tristia ex Siberia*, ki je izšla leta 1920, je nastajala v znamenju prve svetovne vojne, ko je bil pesnik v ujetništvu v Sibiriji. Pesmi *Hegezo* in *Milonska Venera*, napisani v že Grkom znanem in med pesniki kasnejših dob priljubljenem načinu »prosopopoeia«, lahko razumemo kot posledico doživljanja tesnobe in strahu in izgnanstvu. Antična relief in kip sta medij za izražanje pesnikove zapuščenosti v brezsmiselnem svetu ter hrepenjenja po ljubezni, ženi in domovini. Čeprav je Rilke v Moletovem pesniškem razvoju odigral pomembno vlogo, ni mogoče z gotovostjo trditi, da je nanj vplivala Rilkejeva najznamenitejša ekfrastična pesem *Apolonov arhaiski torzo*. Ob Moletovem osredotočanju na daljno preteklost in izogibanju sočasni umetniški produkciji je pesem *Sejavec* izjema. Vprašanje, ali jo je navdihnili znamenita slika *Sejalec* impresionista Ivana Groharja, ostaja odprto.

Robert Simonišek

Vojeslav Molè as Ekphrastic Poet

Keywords: Vojeslav Molè, poetry, ekphrasis, essays, visual art, art history, antiquity, Italian art, Venetian painting

The paper analyses the ekphrastic poetry of the art historian Vojeslav Molè (1886–1973), who shaped Slovene art history and was in his youth a poet and essayist. Before he emigrated to Poland in 1926, Molè published two poetry collections, a few essays related to art history and some poems. Formally, Molè's poetry was marked by his interests in Antiquity and Symbolism, and his major themes were love, women, and, later in his career, an idealistic longing for youth. While in Rome he was fascinated by Tizian paintings *Sacred and Profane Love*, as well as Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* and Rafael's *Apollo and Marsyas*, published in 1910 in his first book *When Flowers Bloomed*. During his stay in Rome he also wrote the essay *Art and Nature*, in which he discussed the relationships among visual art, literature and nature. Poems like *Giorgione* and *Byzantine Madonna* make reference to Venice and the monuments he visited during his travels. In terms of ekphrasis, Molè applies a classical approach to underline the beauty and importance of the focal artistic works. His ekphrastic perspective is rather similar to that of romantic poetry. During WW I Molè was captured as a prisoner and sent to Siberia, where he wrote the poems that were eventually collected in *Tristia ex Siberia*, published in 1920. Despite the fact that Molè was fascinated by Rilke's poetry, which played important role in his artistic development, it is not possible to know whether he was influenced by that author's most famous ekphrastic poem, *Archaic Torso of Apollo*. Overall, most of Molè's ekphrastic poetry refers to much earlier works of art, with only a few exceptions. One of these is the poem *The Sower*, that could have been inspired by *The Sower*, an oil on canvas that was painted by Molè's contemporary, the Slovene Impressionist Ivan Grohar.

Nataša Lah

Hidden Ekphrasis in the Works of Miroslav Krleža

“I am contemplating the term *Ars scribendi*. This skill, both dangerous and descriptive, what is it comprised of? Of writing or of observing? ... What is the core, and what is the shell of this labour? What does it mean to peel while writing and can we, truly, peel anything with writing?”¹

M. Krleža, diary entry, 3rd August 1920

Keywords: Miroslav Krleža, belletristic cryptogram, hidden ekphrasis, fictional content of ekphrasis, ekphrasis and reality

DOI: 10.4312/ars.11.1.118-133

The starting point for researching hidden ekphrasis in the extensive works of the writer Miroslav Krleža (Zagreb, 1893 – Zagreb, 1981) was the unpublished doctoral thesis of this paper’s author, defended under the title: *Likovne koordinate u djelu Miroslava Krleže (Visual Art Coordinates in the Work of Miroslav Krleža, Lah, 2009)*. Among other topics, the thesis researched, analysed and simultaneously systemised the author’s wide use of “belletristic cryptograms”, whether used in essays, plays, novels, novellas or diary entries.² The term cryptogram is a type of riddle that can be solved only after one finds the key to its solution. In every text written by Krleža, there is literally a “key work” that is included, demanding to be noticed. Krleža has woven many descriptions of artworks from the rich resources of European art history into his own texts. The inclusion of such prototypes is usually defragmented, using methods that apply unexpected, fictional or real moments of the plot into descriptions of paintings and sculptures. This process cleaves the image, making its description more or less faithful to the original. The “key work” then casts aside all doubts that the literary depiction of the real world was indeed plausibly pointing towards its own source of fascinated observation. Thus, for example, in describing the closing scene of the novel *The Banquet in Blitvia*, the author uses the visual template of Géricault’s *The Raft of the Medusa*. Since the fragments of the description are familiar to all who are acquainted with this painting, an additional connection to this piece of art is made by naming the hotel in the plot “Medusa”. Furthermore, the same happens in the play *Messrs. Glembay*, in describing the character of Sister Angelika, where Krleža uses

1 Krleža (1977a, 336); this quotation, as well as all quotes used in his text, were freely translated from Croatian by the author of this paper.

2 The dissertation was based solely on researching the literary prose produced by Miroslav Krleža.



Holbein's painting of *Lais of Corinth* but never mentions it directly; yet Leone, at one point, utters: "... your face reminds me of an old Holbein head: I believe I saw it in Basel."³

We can find many similar examples in Krleža's work, from the early plays such as *Michelangelo Buonarroti* (first published in the magazine *Plamen* in 1919), to texts written and/or revised in the 1970s. This paper will discern but a few "belles-lettres cryptograms" related to descriptions of visual artwork in order to utilise the term "hidden ekphrasis" when talking about the phrases in question. The cryptogram style of introducing ekphrasis into the text determines its concealment. A visual template of the described artwork, according to the type of cryptogram discerned, is defined as ekphrasis. As Tamar Yacobi suggests: "This goes to show that ekphrasis, the literary evocation of spatial art, is an umbrella term that subsumes various forms of rendering the visual object into words – so various, indeed, that both the reference and the sense of the term in critical discourse leave a good deal to be desired" (Yacobi, 1995, 600).

Additionally, this paper introduces a method of grouping the ekphrasis on the basis of the role it plays in the text in order to note differences between descriptions of paintings that were "borrowed" from the real history of European art and used to corroborate the re-contextualisation of Krleža's life and work. The matrix Krleža uses to mirror historic art on the fictional canvas of his day and age is the matrix of "ethical intelligence", which presumes the artist to be present in the world he witnesses or, to use contemporary vocabulary, it demands an artist's engagement and his artistic activism. Krleža does not advocate ideologically utilitarian art, but rather an artistic responsibility in interacting with the world. In the spirit of the accepted social role of artworks, he cynically applies phrases such as "aesthetic conscience". A prerequisite for the authenticity of an artwork is its faithful testimony of reality. In this sense, reality is faithfully expressed in descriptions of villages by Brueghel the Younger or Krsto Hegedušić; in descriptions of cities, where Georg Grosz had the leading role; in descriptions of human suffering and passionate rebellion by Géricault or Goya; in descriptions of philistines by Daumier; in descriptions of battles by Piero della Francesca or in the "portrayal" of contemporary war by Otto Dix; while the clergy and the aristocracy are most realistically depicted by Holbein and Velasquez ... and so on.

To Krleža, it is very important that one does not cross the line of reality when evaluating art. Within the forbidden zone of nonreality there lies the art of mimetic illusion, art in the service of political manipulation, decorative historicism, academism, Biedermeier or art nouveau, while on the other side there is the *l'art pour l'art* attitude, standing eye-to-eye with abstract painting, for such artistic forms are a declaration of

3 The aforementioned painting does indeed hang in Basel's Kunstmuseum.

social escapism, worthy of intellectual scorn. Of course, style without attitude could not witness reality, but it certainly could mimic the truth in reality, and thus Krleža's ekphrasis is used to describe many works of art that he in fact held in very low regard. This was all done in his fictions, memoirs and essays, with the intention of stigmatizing the petty bourgeoisie who promoted such artworks. This is especially evident in his creation of *mise-en-scène*, laden with detailed art descriptions or dialogues that upstart characters have about celebrated artists.

There are also many instances in the literary works of Miroslav Krleža where fictional characters happen to be painters. These include *Michelangelo Buonarroti* from the titular play, Leon Glembay from the play *Gospoda Glembajevi (Messrs. Glembay)*, Aurel in the play *Leda*, Filip Latinovicz in the novel *Povratak Filipa Latinovicza (The Return of Filip Latinovicz)* and both Rajevski and Larsen in the novel *Banquet u Blitvi (The Banquet in Blitvia)*, to name but a few.

Within the distinctive existential framework of fixed social, ancestral, historic, cultural and political circumstances, the aforementioned protagonists create a tense rapport between their artistic views of reality and the actual reality in which the artists are immersed, but never truly reconciled with. In verbal disputes, such as the one between Filip and Kyriales in the novel *The Return of Filip Latinovicz*, or between Michelangelo and the Unknown One in the play *Michelangelo Buonarroti*, or between Aurel and Oliver in the play *Leda ...*, the artists' visions clash with opposing arguments of reality, personified so as to support the fictional dialogue form. Such dialogues, in their tense opposition of arguments, result in the transgression of a debate on the aesthetic dimensions of a work of art. Not only is art firmly blended with reality, it is also a seemingly corrective measure for the artist's credibility as an author. This is the level at which Krleža sets two equivalent methods, albeit overall different, of interpreting paintings. On one level, there is a clash of reality and art manifested through the "transfiguration" of artistic realities into fiction,⁴ where actual and real artists or actual and real works of art "epitomise" historic reality; while, on the other the sustainability of artistic fiction in reality itself is questioned by actual and real artists, and actual and real works of art, "intervening" in reality in the guise of a remedial measure and/or as a form of collective conscience. In both instances, Krleža requires and utilizes, in the form of concealed ekphrasis, real works of art from the rich repertoire of art history, highlighting works that had paradigmatic and rhetorical effects on the history of great European cultures, as well as less-influential works of art from the political constituencies of ex-Yugoslavia.

4 The term "The Transfiguration of the Commonplace" in this text is used in accordance with Arthur Danto's interpretation, as proposed in his book *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, 1981.

Real within the fictional

“Each and every thing that can trigger associations, that carries within itself the magnetic power of inspiration, can never be a direct copy or a replica of the form itself.”

M. Krleža (1952, 7)

Michelangelo’s real fresco depicting scenes from the *Old Testament* Book of Genesis⁵ is set in the fictional realm of the drama *Michelangelo Buonarroti*, which contemplates the social role of a creative act in the High Renaissance, when the idea of a creative genius was first voiced and brought forward. Krleža builds his play by propping up the impression that this path to gaining independence is bloody and difficult, in addition to being inherently uncertain in some measures. In a different context, Krleža brings forth the Sistine Chapel⁶ and Michelangelo’s work yet again. This time, the protagonist is brought before *The Last Judgement*.⁷ This work of art is described in the novel *Narubu pameti (On the Edge of Reason)*, in the chapter “Intermezzo at the Sistine”, and is depicted in a scene where the nameless hero (the first person singular narrator) clashes with “human stupidity” as a metaphor for a world with which the narrator has no common grounds. Within the narrative of the “Intermezzo”, while describing Michelangelo’s fresco of *The Last Judgement*, the narrator compares the artist’s vision of “a cursed cataract”⁸ with contemporary European civilization as represented by a swarm of tourists – “... even-toed ungulates bleating and staring into the dark abyss of human desires and human reason...” (Flaker, 1999, 76).

The nameless narrator describes Michelangelo’s *Last Judgment* with the following words:

At the foot of the very scene, above the sacrificial altar, a great flood, cerulean blue, dark-dim-maroon in colour, cascading against a cliff, like a dark waterfall, bringing down in its path a swarm of agitated castaways into the bottomless abyss, into the chasm that gapes behind the altar, into hell itself. In the demonic spell, cast upon this cursed cataract, there are suspended in mid-air, floating, forms of the distraught drowned, fleshy clusters of the entire

5 *Michelangelo Buonarroti* is a fresco composition on the ceiling of the Sistine Chapel, comprised of nine rectangular panels depicting the Book of Genesis. It was created between 1508 and 1512 during the pontificate of Pope Julius II.

6 *Cappella Sistina* – originally, “the papal private chapel” was built within the complex of the Vatican Palace in Rome, as designed by Baccio Pontelli, in 1481 during the pontificate of Sixtus IV.

7 Michelangelo Buonarroti, *The Last Judgement*, an altar fresco of the Sistine Chapel; it is painted on the west wall of the chapel, behind the altar. It was created between 1535 and 1541 during the pontificate of Paul III.

8 Latin *cataracta* waterfall, portcullis, from Greek *kataraktēs*, from *katarassein* to dash down, from *kata-* + *arassein* to strike, dash.

stark-naked humanity falling through this very orifice into nothingness; it props itself in a curvet, it jostles away, prays, begs, hollers and screams like a heathen; it is all just a surge of the waving crimson red banner, which the deceased has presented to us as a mysterious sign before his own final departure: flaunting once more its dark-dim-maroon banner, it disappeared into nothingness... (Krlježa, 1960, 264).

In the play/novel *Messrs. Glembay*, the writer utilizes yet another real and significant work of art by the North European renaissance painter Hans Holbein the Younger, *Lais of Corinth*.⁹ The description of Holbein's painting has several functions. Primarily, it is an illustrative example of the entwined layers of the real and imaginary, all with the goal of accentuating the question of beauty, although not aesthetic beauty, but rather the type of beauty Krlježa depicts as "the beauty of ethical intelligence".

Here is an example of Krlježa's hidden and defragmented ekphrasis of Holbein's *Lais*:

She is lean, dignified and decorative, without a drop of blood in her cheeks, with translucent lily-white hands, which she flirtatiously hides in the rich folds of her sleeves.¹⁰

Oval face of a graceful geisha¹¹, a child's face, laughing, creamy with a hue of underlying pastel tones. Her eyes are like that of a Holbein; intelligent, bright, and somewhere deep within a transcendent sheet with an almost imperceptible phosphorous light of eroticism. [...] I speak of Holbein, my dear Sister Angelica! Of an old Basel Holbein, I've been contemplating for seven years! That face was smiling, just enough for the apples of the cheeks to form two discreet dimples, like two symmetric shadows above perfect lips of a Diana figure, hands of lily-white, fragrant, English fingers, fine, elongated Holbein's fingers, a divine blueblood hand such as only Holbein himself could possibly have seen!¹²

Beatrice's face is one from the Trecento, Quattrocento, her gaze, her Holbein's oval contour...¹³

9 Hans Holbein the Younger, *Lais of Corinth*, 1526., 34.6 x 26.8 cm, oil on wood, Kunstmuseum Basel, Switzerland.

10 Krlježa (1977, 223): Angelika's description (Act I).

11 *Lais* was inspired by an actual person from Greek history; that of an educated mistress of the philosopher Aristippus. The connection with geisha is thus clear, as they were companions/mistresses in ancient Japanese aristocratic circles, whose function was to entertain men. To achieve this, they went through special training that started when they were still young girls, and each developed their own artistic skills (singing, dancing, playing an instrument, or rhetoric). Etymology of the word: Japanese, *gei*: art + *syu*: person.

12 Krlježa (1977, 229); dialogue with Sister Angelica (Act I).

13 Krlježa (1977, 236); excerpt from a conversation with Alojzije Silberbrandt, the baronesse's confessor

Your hand is as cold as camphor! Your Holbein hand, Beatrice!¹⁴

In the play *Leda*, the appearance of “measly” decorum in the visual arts leads to parody. Krleža associates style with the current fashion and imagination with artists’ attitudes. To illustrate the true nature of narrative kitsch, he describes the ceiling decoration painted by Hans Makart which was commissioned by Emperor Franz Joseph I in the 19th century. The ceiling art depicts Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*, and was painted at the Hermesvilla.¹⁵ The description of the painting, as set within the cultural and political context of its creation, is revealed to be the same as the *de rigueur* Biedermeier tastes of the period, a period slyly mocked by the “sneering wraith” of the First and Second World Wars. Furthermore, it must be noted that the very title of the play is related to the production of erotic paintings aimed at the less educated and affluent 19th century middle-class, among whom the mythological motif of *Leda and the Swan* was especially marketable and popular, a trend to which Makart greatly contributed.

The main protagonist of the novel *The Return of Filip Latinovicz* is the painter Filip Latinovicz, who distinguishes and identifies two different pursuits: that of his own self and that of his artistic identity. The nature of Filip’s artistry in this novel has been the topic of numerous studies. This paper will, on the other hand, focus on a lesser aspect with the aim of bringing forth all the artistic approaches Krleža used to articulate Filip’s art. This technique can, in principle, be called a collage ekphrasis. Using a wide range of known artworks, the author portrays three different levels of Filip’s artistic creation: as paintings hanging in rooms Filip enters, as mental images Filip filters through using his “own sensitive affinity”, and as imaginary scenes he wishes to depict on canvas. Wishes, but fails. By using imagery drawn from the rich pool of artistic heritage from the early avant-gardes of European modernism, Krleža draws both images and their fragments, disassembles them and patches them together in the form of a collage. Primarily, he is focused on a subdued, anxious symbolism like that of Edvard Munch, as well as on the excited, yet apprehensive fauvism we find in the works of André Derain. Krleža uses his collage ekphrasis to wrangle with Expressionism, which he

and her son’s tutor; Beatrice is the widow of Leone’s brother Ivan, who became a nun and took the name Angelica. She is the only member of the Glembay family Leone respects, and with whom he has a close personal relationship. (Act I).

14 Krleža (1977, 362); finale (Act III).

15 The palace called Hermesvilla is located in Lainzer Tiergarten near Vienna, and was built on the hunting grounds belonging to the Habsburg nobility between 1882 and 1886. It was commissioned by Emperor Franz Joseph I for his wife, Empress Elisabeth. It was designed by the architect Karl Freiherr von Hasenauer, while the murals in the interior were painted by Hans Makart, Gustav Klimt and Victor Tilgner. The name of the villa refers to a statue of Hermes located in the garden of the villa. Other names for the villa include: the Castle of Dreams and Villa Waldruh. Hans Makart decorated the bedroom belonging to the Emperor and his wife in 1882, with the images from Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream*. The decor in the room has remained unchanged to this very day.

deems an escape from the realities and disorientation of a world that seeks an artist's sentient presence, as it is on the brink of great danger in the form of the First World War (*Filip* was written bearing that event in mind, which only confirmed Krleža's earlier attitude on the matter). Induced by the narrative intensity of expression in his artistic role models, who were a part of the German *Neue Sachlichkeit*¹⁶ movement, Krleža "punishes" Filip's escapism by not allowing him to find what he seeks. Filip, as a painter, lacks what Otto Dix or Georg Grosz have; an artistic objectification of their critical realism. As such, Krleža's ideal was not manifested in Filip's painting, but was expressed through his perpetual (and never realised) desire for objectification. This is why the portrait of Filip's mother, described as a version of the *Lady with Mink and Veil* by Otto Dix (1920), was left unfinished. Filip was unable to overcome the problem he had with intimacy in relation to his mother, so he ultimately fled from the paining itself by "...sorting his brushes, taking the half-finished canvas to his room, placing it behind the wardrobe facing the wall, and leaving it at that" (Krleža, 2003, 61).

The "heroic" monumentalism of the painter Roman Rajevski in the novel *The Banquet in Blitvia* epitomises the "Vidovdan" idea¹⁷ of the sculptor Ivan Meštrović. The writer meticulously describes the equestrian sculpture of *Prince Marko*,¹⁸ which was created in the "spirit of verbal dominance of the 'Vidovdan' slogans" (Krleža, 1932, 303) in order to depict the equestrian sculpture – "Barutanski of Beauregard on his Atlas, in monumental, colossal size" (Krleža, 2000, I, 156). *The Banquet of Blitvia* is, as defined by Krleža, a mythological cultural frame: "a romantic 'historiographic' opera, active to this very day in the heroic protagonists of the greatest, most celebrated painter, sculptor and political ideologist Roman Rajevski, equally revered in Europe and in both Americas." (Krleža, 2000, I, 11-12). Roman Rajevski, like Ivan Meštrović, embodies "a synthesis of the Blitvian folk mythos," (Krleža, 2000, I, 149), while his true opponent, Sigismund Larsen, is a subtle artist who creates from the depths of the subjective shroud of modernism, and is just one of many Blitvian artists. Krleža's model for the life and work of Sigismund Larsen is that of the painter Josip Račić. Larsen's death in the novel is described as suicide, and an act "...with no real motive, by all accounts, the consequence of a moment of weakness in 'a temporarily deranged

16 *Neue Sachlichkeit* was an artistic movement in the Weimar Republic, active from 1922 until it was banned by the Nazi regime. The most notable representatives include Max Beckmann, Otto Dix and Georg Grosz.

17 This is a reference to the partially finished architectural, sculptural cycle called the Vidovdan Temple (1908–1912) by the sculptor Ivan Meštrović, which ultimately became the "most political work in the sculptor's opus, as stated in: Srhoj, V., Ivan Meštrović i politika kao prostor ahistorijskog idealizma (Ivan Meštrović and Politics as an Arena for Ahistorical Idealism) v: *Ars Adriatica* 4.204, 362–384.

18 Ivan Meštrović, *Kraljević Marko na Šarcu* (*Prince Marko on his Horse Šarac*), bronze, 1910, the National Museum in Belgrade (source: <http://www.narodnimuzej.rs>). The sculpture was exhibited at the group exhibition of the Croatian artistic society Medulić in 1910, at the Art Pavilion of the Kingdom of Serbia at the International Exhibition in Rome, 1911.

mind” (Krlježa, 2000, I, 112); while Račić “...a twenty-year-old, with strong beliefs in his own talent, was one day found in his hotel room with a gunshot wound to the head” (Krlježa, 1932, 296). Finally, the chain of associations in the multi-faceted, pictorial and cryptic structure of *Larsen’s Nocturne* ends with a description of the last self-portrait of Josip Račić, as if it were Larsen’s “...a quiet man with strangely intense blue eyes” (Krlježa, 2000, I, 118). “This is, in fact, Larsen’s self-portrayed confession about his own life, his own tragedy, about himself, about his most intimate secret self, about the intellectual and moral scalp of the one Sigismund Larsen” (Krlježa, 2000, III, 120) “...And the visage on that black velvet is the visage of a man who, for the love of one ludicrous idea, haemorrhaged profusely before all of Blitvia” (Krlježa, 2000, III, 121).

But, true ekphrasis hides in the romantic image at the end of Nielsen’s “adventure”, which is also the conclusion of the novel itself. Niels Nielsen is an outlawed intellectual and a dissident the author identifies with on a scenic and picturesque “stage” of a foreseeable geographical space and a historically foreseeable time.¹⁹ The third book in *The Banquet* ends with the description of Géricault’s *Le radeau de la Méduse* (*The Raft of the Medusa*).²⁰ In a different context, Krlježa writes: “with Géricault’s death, French painting was dealt a heavy blow: in this shallow grave, many romantic ideas were laid to rest. ... Convinced that the greatest goal of painting is to be deeply moving and dramatic at all costs ... he is the source of one of the most prodigious developments in European painting of that age” (Krlježa, 1959, 169). The obvious similarity of Géricault’s painting with the image of Larsen’s departure in a “barcas²¹... to an unreachable shore on which he will surely never disembark” (Krlježa, 2000, III, 363) is not the only associative tool. By naming the hotel in the concluding scene “Medusa”, the chain of pictorial associations is sealed.

Fictional within the real

“These memories serve only one purpose, and that is to abridge an entire system of thought, built upon optical illusions, into elements of reality.”

M. Krlježa (1977a, 446)

19 As defined in: Flaker (1993, 47) referring to “...the Danube-Balkans region with Croatian, Slovenian, Hungarian and Serbian realities [...] mostly in the 19th and 20th centuries”.

20 The painting was exhibited at the Paris Salon in 1819, marking a turning point in painting and the birth of high romanticism. Géricault’s masterpiece caused controversy on both sides – on the one hand, it was a critique of the current government, on the other, it was a complete rejection of the established imperatives of neoclassicism. The content of the painting is based on a real event, when the French frigate *Medusa* ran ashore on the Banc d’Arguin in 1816. The captain, appointed by the king, abandoned ship along with his officers. The remaining passengers, 149 of them, floated on an improvised wooden raft for thirteen days. After surviving famine, cannibalism, mutiny and death, there were only fifteen people left alive when saved.

21 Norwegian: *barkas*; French: *barcasse* – a type of a medieval sailing ship.

Another way of implementing ekphrasis in Krleža's writing is by questioning artistic fiction through the prism of reality. This is more about artworks and artists' attitudes focused on reality, rather than the illusion of represented reality. In what way have such works highlighted reality, i.e. how did they make it so transparent? Here, we are faced with the writer's critical activism, about which many theoretical texts have been written; including those that engage in sharp debates over Krleža's relevance when it comes to judging art (especially with his criticism of modernism). However, Krleža never aspired to be a critic, and his works about art were written in the form of memoirs, essays or belletristic writing, while all the debates and political content within his works only confirm his interest in the intellectual exchanges of the aesthetic and communicative aspects of art within society. Krleža's so-called contraries have thus been scrutinised, but it is important to state that these do not stem from representing different views on life, but from different perspectives from which he described the world. On the one hand, he viewed it while idealising utopian delusions about its betterment; on the other, he viewed it with while cynically unmasking his own hopes. Looking at reality or the real world, such as looking out of a window, was very often looking into an image. Krleža's hidden ekphrasis is precisely that, a look from the inner world of intellectual subjectivism towards the public world of the street (urban or "agranske" and rural or "podravske", it's all the same). In this street, as Krleža, himself, wrote: "...the gargantuan maw of stupidity yawned before all ... This maw devours daily throes of corpses ... Let's be real! What is real? The only true reality is the Grim Reaper" (Krleža, 1977, 282). One question remains, how do we describe such a scene? According to Krleža, the closest image that comes to describing this viewpoint is Goya's *Saturn Devouring His Sons*.²² He does so "without the aesthetic remorse so important for our contemporary, modern-day art".²³

Goya's painting of a "demonic temperament" is an expression of history. This expression is not historically neutral, but "an organic part of the social fabric it once belonged to" (Moxey, 2005, 151). For Krleža, Goya's thought is like that of Hobbs, Voltaire or Tolstoy, linked to "crystal clear, aesthetic and social objectifications".

In the proper tradition that developed since early romanticism towards high modernism, Krleža acts as an engaged critic of the contemporary art scene within a historic and political situation where, according to him, an artist needs to steer clear of primitivism, snobbism, idolatry, and mere "creation for creation itself". For Krleža, true imagery is, as is all great art, similar to a well of impressions which glimmer and echo through the experiential development of life, literally "... the glimmer of transparent images in a corporeal looking glass" (Krleža, 1952, 7). The transparency of the image

22 Francisco Goya, *Saturn Devouring His Son*, c. 1819-23., oil on canvas, Museo del Prado, Madrid.

23 Paraphrased using Krleža's preface in the monograph of Augustinčić A. from 1968.

does not signify that the depicted scene is lacking, but instead that this transparency is provident, activating our innate ingenious ability to observe. Through a translucent image, as Susanne Langer would say, “we use our mind’s eye to see” (Langer, 1967, 221). On the other hand, “the political aspect of art,” if we are to consider the notes from *A Childhood in Agram*, deal with our need to synthesize art and reality in order to finally break free of baroque hallucinations and head towards “a verified experience of the experienced.”²⁴

There is a vast source of ekphrasis in Krleža’s notes from *Days Long Past*.²⁵ They are all links to reality, and the examples range from the very broad towards subtly levelled nuances. The descriptions can be categorised into those which have a primarily aesthetic, critical, or ironic function within the texts, as well as towards the actual scenes the texts depict.

Texts that have a primarily aesthetic function are: “a Spanish motif of a lady with a fan, wearing black lace” (Francisco Goya, *Queen Marie-Louise*, 1814); “... the marble legs of a nude goddess” (Théodore Géricault, *Leda and the Swan*, 1780); “... blue blemishes on a linen blouse under a brownish shade of a row of trees” (Pierre-Auguste Renoir, *The Swing*, 1876); “... a Hellenic motif of white horses” (Théodore Géricault, *Slaves Stopping a Horse*, 1817); “... a peasant girl in a carriage, wearing black in contrast to her pallid complexion, thus intensifying the contrast” (Edvard Munch, *Anxiety*, 1894); “... silver spring rain of Van Gogh’s Bernheim” (Vincent van Gogh, *Bridge in the Rain*, 1887) (ibid.).

Texts containing critical descriptions are those of Byzantine frescoes: “... the allegory of a baby in nappies, exhaling its dying breath upon Byzantine frescoes, that little doll held by angels and the Madonna as a symbol of her soul, it is an apparition, nevertheless it was a moral compass and the symbol of holy love, yet, despite this holy moral compass, men have been slaughtering each other for eons...”; or a direct allusion to Piero della Francesca’s masterpiece *Battle between Heraclius and Chosroes* (1466): “... if, for example, one could find a painter who could paint this mad Babylonian time, so he could show us that every square millimetre of our civilisation hides a multitude of decaying human skulls it, verily, would not be deemed a ‘good painting’ in accordance with today’s tastes, but one Piero della Francesca would indeed take upon himself this very endeavour...”; or the *Supper at Emmaus* by Rembrandt van Rijn

24 Krleža’s “synthesis” is a holistic, all-encompassing and immediate approach to “images” of reality without “the veil of learned schemes, for people are taught not to see, but to go blind.” Or, as the philosopher Francis Bacon, who was very familiar to Krleža, would say, without “false idols”.

25 *Days Long Past* includes diary entries from 1914 to 1921, and was published as a stand-alone publication in 1956 by Zora, a publishing house from Zagreb. In 1977, *Days Long Past* was published by Oslobođenje from Sarajevo as a companion to *Diaries (I-V)*, along with the first two volumes, *Diary I and II*.

(1628/29): "... opposing one historic anecdote lies the entire European history, which is also an anecdote, a gory one, with no one talented enough to paint it..." (ibid.).

Ironic descriptions are generally used to illustrate narrative kitsch or abstract paintings: "J'arrose mon jardin – this is how Paul Klee mocked his own work, pouring water from a tin bucket over his own watercolours each morning, wondering how his phantasms blossomed into unexpected assortments of colours and tinges..." (ibid.) (Paul Klee, *Rose Garden*, 1920). We find interesting, ironic turns within descriptions of monumental paintings, in such a way that their religious or political content is reconstructed and re-enacted within a new context (theme). Krleža was especially interested in Beato Angelico, and the Italian Renaissance as a whole.

When talking about Beato Angelico's "... sweet and clear, blue watercolour"²⁶ from *Days Long Past*, his detailed and richly re-enacted ekphrasis can be recognized in the second version of the *Annunciation*,²⁷ if we are to judge on the basis of the details and techniques mentioned. A layered description of this picture can be found in the novel *At the Edge of Reason*: "... the boy is lovely, translucent, a peculiar, mysterious light emanates from him, the same light that springs from beneath antiquated layers of varnish on Quattrocento temperas: before Mrs. Jadviga, there stood Gabriel in a red tunic, embroidered with gold tassels, bringing forth good tidings ..." (Krleža, 2004, 88). Here, Krleža makes a paradigmatic example of an ironic turn²⁸ by using the prototype of a sacral theme of a great master in order to cite reality, as a contrast. Beato Angelico's painting of the *Annunciation*, portraying the angel Gabriel (in Krleža's text, "the literary fledgling Gabrijel," entering through that "filthy door into the literary world") bringing good tidings to Mary (in Krleža's narrative, we have the cold-hearted Jadviga, "as cold wives of famous literary magazine editors usually are, they make crêpes and open doors for literary novices to whom Gabrijel brings his first manuscripts)" (Krleža, 2004, 87). The literary associations are accompanied and unified via ideasthesia, by use of auditory stimuli, and thus: "... while the bell of annunciation echoes across valleys and over vineyards, the broken toilet cistern murmured through the porch and that fantastic event dissipated like incense" (Krleža, 2004, 88).

26 Fra Angelico, *Annunciation*, c. 1437, fresco in the Convent of St. Mark, Florence. Krleža uses the term "watercolour" probably thinking of the "wet" fresco technique which separates this particular work from other depictions of the Annunciation by the same artist.

27 Fra Angelico, *Annunciation*, c. 1425-28, tempera on wood with gold inlays, Prado, Madrid.

28 Compare Rorty (1995) and Biti (1997, 155–157) According to Rorty, the ironic language of digression is laden with re-descriptions and unexpected "new" descriptions, in the service of two assumptions: one that claims that the difference between the aesthetic and moral should be erased, and one which asserts that the differences between public and private human interventions and interpretations should be established. From the *Pojmovnik suvremene književne teorije* (Biti), irony is possible only in a dynamic discourse, and all of us are usually part of more than one of these discursive communities.

Conclusion

The art of writing (Lat. *ars scribendi*), as used by Miroslav Krleža in the first quote of this paper, is “descriptive” as well as “dangerous” – a “descriptive skill”. Writing is almost equated with the function of observing. It can be a nucleus that the author covers in layers of observation, and, quite the opposite, writing can be the peeling off of all layers in order to get to the core of authentic, observational experience. Above all, writing is obviously a process, and one that is never-ending, being both artistic and inquiring in essence. One thing is certain, if there are two paths to such inquisitive efforts, one that escapes from the world into fantasy, and one that resists fantastic depictions of the world, then Miroslav Krleža’s path is focused on reality, as reality is, inspirational enough to create images of pure beauty as well as unimaginable horror. One question remains: why does Krleža resort to using real paintings and sculptures, real cities, artists, architects, museums and galleries ..., just so he can make them an integral part of his fictional texts? One of the possible answers is presented here. Reality is, as Krleža continuously highlights in his works, incorporated into life as a mark of experience, the same way man leaves traces on the living tissue of history through art. In other words, if experience is a mark left on our memory, intellect, conscience as well as aesthetic preferences, art, then, is a trace on the common, social tissue of history that resists being forgotten. On this topic, Krleža writes: “... and Michelangelo left on the walls of the Sistine nothing but a trace of humanity the same as that Cro-Magnon, that gorilla, who in the cave of Altamira, left his bloody, beastly, man-eating handprint” (Krleža, 1933, 8). The descriptions of pictures in Krleža’s texts depict, invoke, associate, suggest, and question the traces and types of traces art makes throughout history; the nature of their quality and the social impact of an artist, of a human’s handprint on the walls of the Sistine Chapel or Altamira – it matters not. The types of ekphrasis mentioned in this paper instantiate this principle of witnessing reality through art, while hiding in pictures the same way concepts do so. Krleža is an artist in whose opus the artisanal and creational (“Euclidian”) are forever in opposition. He detects and describes these two types of creation on the pages of his most famous essay, *Marginalia on the painting of Petar Dobrović* (1921). Here, two entities are opposing each other – the artiste (artisan) and the artiste (intellectual). Each stands his own ground, in opposition to the other. Using the archaic expression “artiste” (artisan, *hudožnik*),²⁹ Krleža describes an artist deeply immersed in the dark part of his being, the subconscious, the murky, the unknown, the diabolic, the hellish, the side of the “dark forces”, the side that conceals reality from the mind ... Such an

29 Hudožnik is an archaic term for an artist, derived from the Russian word: *xudožestvo* (*hudožestvo*), meaning art. Krleža partly derives this description from the archaic term “*hude sile*” (“dark forces”) as dark, heavy, malevolent and unfamiliar, and above all, impossible to explain rationally.

artist, inscribing his soul as Faustus to Mephistopheles, in the eruptive act of creation, in the feverish intensity of life, in contact with the subconscious, leaves his artistic mark and reaches down to the very core of his being, deeper than can be achieved by intellectual activity. On the other hand, the artiste (intellectual, *umnik*) creates within a firm intellectual framework, depicting only that which can be “tangibly real”. He does not analyse himself in a Faustian fashion for he “sees things shallowly barbaric and guilelessly deep,” which, despite the imperatives of modernism, is not a false or a decadent primitivism. As in the ancient tale, he is the painter Zeuxis, who painted grapes in such a realistic manner that birds pecked at the picture. One issue remains unanswered: whether some other Parrhasius will drape these “grapes”, as did the one in the myth. It seems that, in the inquisitive quest for hidden ekphrasis, two drives compete – that of Zeuxis to describe and that of Parrhasius to hide by means of description. They are artists like the Demiurge and Faustus, an intellectual (*umnik*) and an artisan (*hudožnik*). The former always describes things as they are, constructing realities on the basis of Euclidian rules, while the latter veils the old reality through a metaphysical “curtain” of the new. The former falls for the ruse yet again, as if the added “curtain” is a new, undiscovered aspect of reality. The many ekphrasis in Krleža’s texts are a demiurgic replenishment of art historic reality, while hiding under the “curtain” of fiction, preventing its co-existence with the ordinary world by means of a “dark force”.

References

- Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb 1997.
- Flaker, A., Banket u Blitvi, *Krležijana A-LJ*, Vol. 1, (ed. Visković, V.), Zagreb 1993, p. 47.
- Flaker, A., Na rubu pameti, *Krležijana M-Ž*, Vol. 2, (ed. Visković, V.), Zagreb 1999, p. 76.
- Goodman, N., *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Indianapolis 1968.
- Heffernan, J. A. W., Ekphrasis and Representation, *New Literary History* 22. 2, 1991, pp. 297–316.
- Krleža, M., *Antun Augustinčić*, Zagreb 1968.
- Krleža, M., *Banket u Blitvi*, I–III, Zagreb 2000.
- Krleža, M., Djetinjstvo u Agramu 1902–03, *Republika* 12, 1952.
- Krleža, M., *Dnevnik I 1914–17*, Sarajevo 1977a.
- Krleža, M., *Dnevnik II 1918–22*, Sarajevo 1977b.
- Krleža, M., *Drame*, Sarajevo, Zagreb 1977.
- Krleža, M., *Eseji I*, Zagreb 1932.

- Krleža, M., *Eseji IV, Marginalije na temu o spoznajnoteorijskoj magiji*, Zagreb 1963.
- Krleža, M., *Eseji VI*, Zagreb 1967.
- Krleža, M., *Gospoda Glembajevi*, Zagreb 2002.
- Krleža, M., *Na rubu pameti*, Zagreb 1960.
- Krleža, M., *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb 2002.
- Lah, N., *Likovne koordinate u djelu Miroslava Krleže* [Visual art Coordinates in the Work of Miroslav Krleža], 2009, unpublished.
- Langer, S., *Filozofija u novom ključu*, Beograd 1967.
- Moxey, K., *Semiotika i socijalna povijest umjetnosti. Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, Zagreb 2005.
- Rorty, R., *Kontingencija, ironija, solidarnost*, Zagreb 1995.
- Srhoj, V., Ivan Meštrović i politika kao prostor ahistorijskog idealizma, *Ars Adriatica* 4, 2014, pp. 362–384.
- Wagner, P. (ed.), *Icons-Text-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediary*, New York 1996.
- Yacobi, T., Pictorial Models and Narrative Ekphrasis, *Poetics Today* 16.4, 1955, pp. 599–464.

Nataša Lah

Skrita ekfrazna v delih Miroslava Krleža

Gljučne besede: Miroslav Krleža, leposlovni kriptogram, skrita ekfrazna, fikcijska ekfrazna vsebina, ekfrazna in resničnost

V celotnem opusu Miroslava Krleža lahko najdemo številne verodostojne opise, ne oziraje se na to, ali opisujejo resnične zgodovinske dogodke ali resnične umetnike in umetnine, ki so bogat vir evropske umetnostne zgodovine. S tem ko je opise s kriptografsko metodo vključil v besedilo, je Krleža na eni strani zakril svoje vire, na drugi pa jih je razkril. Potajil jih je v preplet fikcijskih besedil in jih razkril prek ključne stvaritve, kar je bilo jasno le tistim, ki so lahko povezali besedilo in umetnino. Sklop take metode smo poimenovali leposlovni kriptogrami, ki jih lahko v nadaljevanju razčlenimo v tematske podskupine prikritih umetnostnih opisov, tako da smo celoto označili za skrito ekfrazo. Izbor umetnin, ki jih Krleža opisuje v svojih delih, je obsežen in raznolik, vsako delo pa je opisano drugače. Ker pa gre za literarna besedila, so opisi pogosto uporabljeni v širokem razponu interpretativnih upodobitvenih strategij. Do določene mere so bili zgolj pogled na umetnino z namenom, da bi vizualno povezali, obudili ali postali natančen simbol nesnovnega okvira umetnikove misli oziroma celotnega družbenega konteksta. Drugikrat je umetnina polno in natančno predstavljena zaradi svojega pomena in verodostojnosti, ker ima po Krležu »etično inteligenco« in »etično zavest«. V tem prispevku so bila obravnavana samo Krleževa prozna dela, in sicer na dveh ravneh. Ogleдали smo si primere, kjer je resnično umetniško delo v leposlovno besedilo vključeno z namenom, da bi podčrtalo pomen in smisel nekega dialoga, *mise-en-scène* ali situacije. Tega je mogoče največ najti v odrskih delih, romanih in novelah. Po drugi strani pa lahko prepoznamo popolnoma nasprotno metodo, ko umetniško delo vstopi v besedilo, kjer zaradi svoje zgodovinske vloge in nesporne veljave oziroma statusa ponovno vstopi v resničnost. Kakor je videti s stališča Krleževega življenja in dela, je umetnina postavila na preskušnjo verodostojnost umetnostne zgodovine skozi matrico sodobnosti. To povečini najdemo v Krleževih esejih, kritikah in dnevniških zapisih.

Nataša Lah

Hidden Ekphrasis in the Works of Miroslav Krleža

Keywords: Miroslav Krleža, belletristic cryptogram, hidden ekphrasis, fictional content of ekphrasis, ekphrasis and reality

Throughout the entire literary oeuvre of Miroslav Krleža we are faced with a great number of credible descriptions, describing real historic events, or real artists and artworks belonging to the rich resources of European art history. By applying a cryptographic method of incorporating descriptions into his texts, Krleža on the one hand hid his sources, while on the other also revealed them. He hid them in the tissue of fictional texts, and unmasked them using a key work only those familiar with the source could identify. We term this method the use of “belletristic cryptograms”, and can further categorise it into thematic subgroups of concealed artwork descriptions, naming this whole method the use of hidden ekphrasis. The choice of artworks Krleža describes in his work is comprehensive, diverse and each described differently. Since we are dealing with literary texts, descriptions are often used in the function of a wide array of interpretative strategies of depiction; in some aspects, they are used as a mere glimpse into a piece of art with the goal of visually associating, evoking or minutely symbolizing the incorporeal frame of an artist’s mind or of the wider social context. In other aspects, the artworks are richly and meticulously presented with regard to their importance and credibility as they, according to Krleža, possess an “ethical intelligence” and “ethical conscience”. Only Krleža’s prose is researched here, and this is done on two levels. We take a look at examples where real art is incorporated into fictional texts in order to determine the significance and meaning of a certain dialogue, *mise-en-scène* or situation. This is most commonly found in the author’s plays, novels and novellas. On the other hand, we can trace a completely opposite method by which artworks enter these texts, where, due to their historic determination and already established worth/status, they thus re-enter reality, as seen from the perspective of Krleža’s life and work, so as to yet again test art history’s credibility through the matrix of contemporaneity. This approach is most often found in Krleža’s essays, critiques and diary entries.

Nada Bezić

Tone Kralj kot ilustrator glasbenih publikacij

Ključne besede: Tone Kralj, Breda Šček, glasbene publikacije, art déco

DOI: 10.4312/ars.11.1.134-146

Kadar je muzikolog zaposlen v glasbeni zbirki, kakor sem jaz, je vsak dan v stiku z gradivom, ki bi lahko bilo raziskovalna tema v okviru različnih muzikoloških disciplin. Ena od njih je glasbena ikonografija, ki se ukvarja z likovnimi deli, objavljenimi v glasbenih publikacijah, pri čemer so povečini na platnicah. O tem sem prvič pisala v besedilu o notnih objavah dunajske založniške hiše Édition *Slave* (Bezić, 1999), pred kratkim pa sem napisala dve daljši študiji o gradivu iz časa art déco, ki je v knjižnici in arhivu Hrvaškega glasbenega zavoda v Zagrebu. Prva je bila objavljena v Ljubljani leta 2015 v zborniku *Musica et artes. Ob osemdesetletnici Primoža Kureta* (Bezić, 2015), druga študija z naslovom *Artefakti art décoa – primjeri iz knjižnice i arhiva Hrvatskog glasbenog zavoda u Zagrebu* pa bo objavljena v mednarodnem muzikološkem zborniku (Bezić, 2017). Te raziskave je spodbudil zagrebški Muzej za umetnost in obrt, kjer je bila leta 2011 odprta razstava z naslovom *Art déco u umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*. Ko sem spremljala priprave na to veliko razstavo, sem avtorje opozorila na zanimivo oblikovanje platnic na tiskanih glasbenih publikacijah v 20. letih prejšnjega stoletja, ki jih hrani Hrvaški glasbeni zavod (HGZ), kjer delam kot vodja knjižnice in arhiva. Ko so iz muzeja HGZ zaprosili za izposajo teh glasbenih publikacij za razstavo *Art déco*, me je to spodbudilo, da sem poiskala še drugo likovno in ne samo notno zanimivo gradivo, torej gradivo iz 20. in 30. let. Tako sem v vitrinah preddverja velike dvorane HGZ pripravila razstavo *Art déco u HGZ-u* (februar–junij 2011). Na razstavi je bilo naslednje gradivo: 24 muzikalij, 2 knjigi, 2 časopisa, 4 koncertni programi, 4 razglednice, 1 dopis in 1 račun – vse iz časa med letoma 1920 in 1930.¹

Gradivo, ki je bilo na razstavi v HGZ, zastopajo likovna dela 15 umetnikov, ki so se rodili med letoma 1873 in 1903. Največ jih je iz Hrvaške: Oto Antonini, Ljubo Babić, Joso Bužan, Sergije Glumac, Vladimir Kirin, Tomislav Krizman, Jozo Kljaković, Marko Rašica, Ivo Tijardović in Radovan Tommaseo. Sledita dva Rusa: Natalija Sergejevna Gončarova in Vladimir Ivanovič Žedrinski, ter po en Srb – Dušan Janković –, en Slovenec – Tone Kralj – in en Avstrijec – Hans Neumann. Rečemo

1 Za razstavo gl. članke *Art déco ...*, 2011 in Bezić, 2011 (oba članka sta dostopna tudi na spletu: <http://www.hgz.hr/glasila>). Razstavni katalog je v dokumentaciji knjižnice HGZ.



lahko, da je narodna pripadnost avtorjev, katerih dela so bila izbrana iz zbirke HGZ, pravzaprav zrcalo kulturnih in drugih gibanj v 20. letih, gledano z zornega kota Zagreba. Med njimi je Hans Neumann edini tujec, ki je oblikoval platnice za objavo glasbenega dela hrvaškega avtorja, ostaja pa vprašanje, ali bi v hrvaški umetnostni dediščini našli še kakšne primere. Trinajst avtorjev je delovalo na ozemlju Kraljevine SHS, devet pa jih je sodelovalo na Mednarodni razstavi dekorativnih umetnosti v Parizu leta 1925, kar pove, da so se z oblikovanjem glasbenih edicij (not in koncertnih programov) ukvarjali v resnici najboljši likovni umetniki.² Umetniki so se povečini čitljivo podpisali ali na svoja dela vsaj zapisali začetnice, nekaj avtorjev je izrecno navedenih v kolofonu, v dveh primerih – Janković in Kralj – pa sem morala do podatkov o avtorju priti s pomočjo lastnega raziskovanja. Zaenkrat je šest avtorjev ostalo neidentificiranih.³

Na razstavi *Art déco u HGZ-u* je bila tudi izjema, notna objava, ki ni iz fonda knjižnice HGZ, vendar je tako posebna, da si je v resnici zaslužila predstavitev na razstavi. Gre za 33 harmonizacij narodnih pesmi za mešani zbor *Kadar jaz, dekle, umrla bom* slovenske skladateljice Brede Šček (1893–1968), ki je v moji lasti. Ime avtorja ilustracije, slovenskega slikarja, grafika in kiparja Antona (Toneta) Kralja (1900–1975), je razvidno iz podpisa na sliki, ki krasí ovitek; ob podpisu sta številki 33, ki zaznamujeta leto 1933. Avtentičnost identifikacije je potrdila tudi Nataša Golob, profesorica na Filozofski fakulteti v Ljubljani.⁴ Tone Kralj je bil vsestranski umetnik v razponu »od drobnih tiskov ali vinjet do monumentalnih stenskih slikarskih kompozicij in od plakatov ter simboličnih intimnih plastik do spomeniškega kiparstva« (Komelj, 1993, 46). Ilustracija na platnicah tega notnega tiska zvesto opisuje pravzaprav morbidno ljudsko besedilo – dekle grozi (verjetno bivšemu) mladeniču, da se bo ubila: »Kadar jaz, dekle, umrla bom, na beli postelji ležala bom. Tralaj, laj, li, laj laj lom! Mene štirje ponesejo, a tebe pa v morje vržejo, tralaj ... Nad mano bo rasla travica, nad tabo pa plavala barčica, tralaj ... Mene bodo jedli črvički, tebe pa morske ribice, tralaj ...« Ob tej ilustraciji lahko navedemo besede Milčka Komelja, da je v Kraljevem ustvarjanju od leta 1924 do konca tridesetih let videti »postopen prehod v večji realizem oziroma konkretnost, v tako imenovano novo stvarnost« (Komelj, 1993, 43).

2 V Parizu so razstavljali: Ljubo Babić, Dušan Janković, Vladimir Kirin, Jozo Kljaković, Tone Kralj, Tomislav Krizman, Marko Rašica (v sklopu predstavnikov zagrebške Obrtne šole), Radovan Tommaseo in Vladimir Žedrinski. Prim. razstavni katalog (*Exposition ...*, 1925).

3 To so avtorji, ki so oblikovali platnice vsak za eno glasbeno publikacijo iz Velike Britanije, Francije in Češke (tedaj Češkoslovaške), za dve notni publikaciji iz Hrvaške in za en koncertni program.

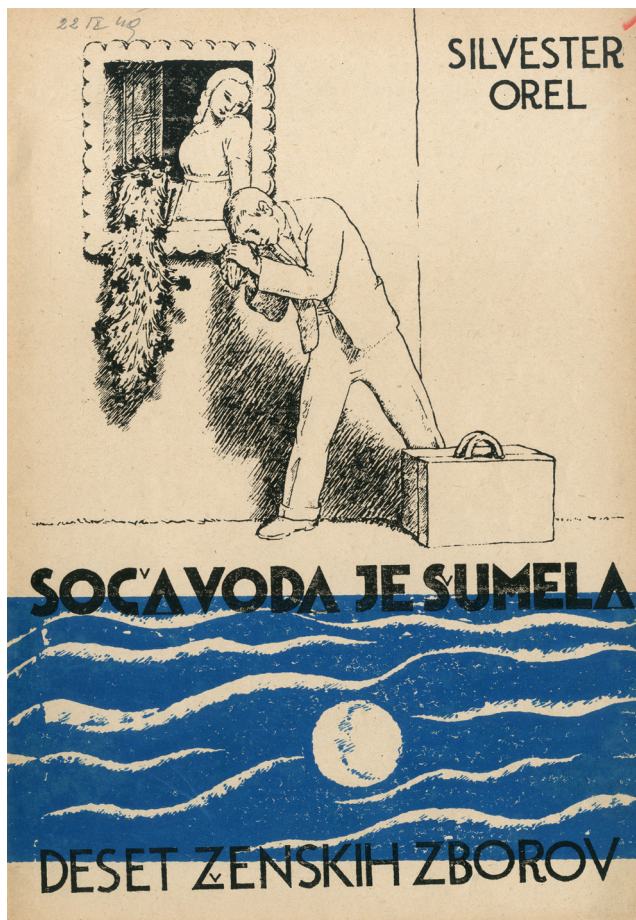
4 Dopis z dne 24. 5. 2011, dokumentacija avtorice.



Slika 1: Tone Kralj, ilustracija na platnicah zbirke Brede Šček *Kadar jaz, dekle, umrla bom*, Nada Bezić, Zagreb.

Ni naključje, da je ravno Tone Kralj ilustriral notno publikacijo Brede Šček; v njenem opusu so predvsem vokalne skladbe (zborovska dela in napevi). Med cerkvami, ki jih je poslikal Tone Kralj, je bila tudi cerkev v Avberju pri Tomaju, kjer je bil župnik skladateljčin brat Virgilij Šček (1889–1948), pomembna oseba v političnem in kulturno-prosvetnem življenju. Kralj je poslikavo v Avberju dokončal leta 1928, dve leti zatem pa je Breda Šček prišla živeti k svojemu bratu v Avber, kjer je ostala do leta 1934 (Nagode, 2012, 285–286). Če Kralja ni poznala že prej, ga je spoznala takrat; v teh letih je ilustriral kar šest njenih glasbenih izdaj, ki so izšle v Gorici in njenem rojstnem Trstu. Prav tako ni naključje, da se je zbirka *Kadar jaz ...* ohranila v notni zbirki sestre mojega deda Vide Rudolf (1900–1993), znane pod psevdonimom Stana Vinšek; bila je slovenska književnica, prevajalka in diplomirana pevka, oseba živahnega duha, ki sem jo dobro poznala. Vida Rudolf je bila iz Slovenskih Konjic, Breda Šček pa je kot učiteljica službovala v različnih krajih, od leta 1930 v Ločah pri Poljčanah.

Zato je umestna misel, da se je takrat pričelo njuno prijateljevanje ter se nadaljevalo s poklicnim sodelovanjem, ker je Vida prevajala Bredine pesmi v nemščino (zbirka *Med rožami*, Ljubljana, 1955), na skladateljičin opus pa je z navdihom in poznavanjem opozorila že leta 1938 v posebnem članku (V. S. R., 1938). V teh letih je Breda Šček uglasbila tudi osem pesmi Vidinega brata Iva Rudolfa (1893–1962), zdravnika in pesnika. Objavljene so bile leta 1935 v njeni zbirki *Čez Pohorje sinje*, eno Rudolfovo pesem pa je uglasbil Silvester Orel (1904–1974), soprog Brede Šček, in jo uvrstil v svojo zbirko *Soča voda je šumela*, ki je bila objavljena leta 1949 (Ajlec, 1960).



Slika 2: Tone Kralj: ilustracija na platnicah glasbene zbirke Silvestra Orela *Soča voda je šumela*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

Po smrti Vide Rudolf je moja družina podedovala njeno notno zbirko, ki je iz Ljubljane prešla v Zagreb. V njej je veliko slovenskih pesmi, med katerimi so nedvomno take, o katerih bi bilo vredno pisati.

Ko sem leta 2015 dokončala besedilo o tej glasbeni publikaciji, mi v Zagrebu niso bile na voljo vse knjige o Kralju, tako da sem prišla do sklepa, da bi »šele po pregledu vse literature o Kralju, ki vsebuje sezname njegovih del, lahko [...] zanesljivo rekla, ali je kateri slovenski umetnostni zgodovinar to publikacijo tudi omenil« (Bezić, 2015, 332–333). Medtem sem lahko pregledala ključno knjigo za to raziskavo, to je katalog *Tone Kralj. Retrospektiva, 22. januar – 22. marec 1998*, Moderna galerija Ljubljana (Kranjc, 1998). Po besedah Igorja Kranjca v uvodu h kataloškim prilogam (Kranjc, 1998, 133)⁵ je del seznama *Ilustracije, likovne opreme*, ki se nanaša na notno gradivo s Primorske, pripravil Marko Vuk iz Goriškega muzeja v Novi Gorici. Ta seznam (Kranjc, 1998, 144–145) navaja 22 notnih izdaj šestih slovenskih skladateljev, ki jih je ilustriral Tone Kralj. Ta podatek lahko dopolnim: z raziskovanjem po svetovnem spletu sem odkrila izdajo zbirke Brede Šček *Zbogom duša* iz leta 1934, ki ni navedena v tem katalogu in ni zabeležena v Cobissu.



Slika 3: Tone Kralj: ilustracija na platnicah glasbene publikacije Brede Šček *Zbogom duša*, zasebna zbirka, Ljubljana.

5 Podatek o avtorju je vzet iz kolofona.

Poleg tega COBISS navaja še štiri izdaje pesmi Silvestra Orla, ki jih je ilustriral Tone Kralj. Končni rezultat raziskovanja sodelovanja Toneta Kralja pri oblikovanju notnih objav pove, da je likovno opremil 17 izdaj skladb ali zbirk sedmih skladateljev; objavljene so bile v dveh obdobjih, največ med letoma 1932 in 1940, pet izdaj pa med letoma 1949 in 1954.⁶ Ko sem te objave iskala v katalogih dveh največjih hrvaških glasbenih knjižnic, Glasbene akademije Vseučilišča v Zagrebu ter Narodne in vseučiliščne knjižnice (Zbirka muzikalij in avdiogradiva), nisem našla niti ene. Vendar pa zbirko Brede Šček *Zvezda Marija* hranijo v Katedralnem glasbenem arhivu v Dubrovniku (gl. Katalog).

Dostopnih mi je bilo 12 Kraljevih likovnih oprem;⁷ vse kaže, da so zvečine enobarvne, pri večbarvnih pa prevladujeta modra in rumena barva (*Kadar jaz ... in Zvezda Marija*). Izdaje Brede Šček med letoma 1932 in 1935 imajo naslove s posebno oblikovanimi črkami, ki so očitno Kraljevo delo, posebno oblikovane so tudi na platnicah Premrlove *Maše*. Kralj je za platnice Premrlove in Vodopivčeve *Maše* izbral motiv Križanega, za zbirko nagrobnih pesmi Brede Šček *Zbogom duša* pa tri like (duše), ki se vzpenjajo, kakor da odhajajo v nebo. Zadnja Kraljeva ilustracija notnih publikacij, to je zbirka Brede Šček *Oj, Vrba*, je motivno in kompozicijsko zelo preprosta: ob Prešernovem portretu je risba njegove rojstne hiše. Pripovedne značilnosti ilustracij sem že opisala ob zbirki *Kadar jaz, dekle ...*, podobno pa velja tudi za zbirki Silvestra Orla *Soča voda je šumela* (v ilustraciji so vsebovane vse prvine prve kitice te pesmi: dekle sloni ob oknu, medtem ko se mladenič poslavlja od nje; na gladini reke se zrcali mesec) in *Raste mi, raste* (dekle žalostna leži v postelji, pripravljena, da zaradi ljubezni konča svoje življenje). V nekaterih notnih publikacijah so ilustracije tudi na notranjih straneh, tik ob notah; v tem pogledu je posebej zanimiva zbirka B. Šček *Zvezda Marija*, ki je posvečena kraški Materi Božji. Ob uvodni in sklepni ilustraciji, kjer vidimo Marijo oz. Jezusa, nam dve notranji ilustraciji pokažeta pomaganje Matere Božje: medtem ko ilustracija na levi strani nima neposredne povezave z besedilom skladbe, je na desni dobesedna ponazoritev besed »samo ti daješ belo roko grešniku sredi valov«. Z naslovno ilustracijo je Kralj očitno želel poudariti pripadnost kraškemu okolju, zato je narisal stilizirano cerkev in hiše, hkrati pa podoba matere z otrokom v zibeli in podoba Matere Božje, ki nosi žitni snop, nista neposredno povezani z vsebino skladb v tej zbirki.

6 Potem ko sem to besedilo dokončala, je izšla monografija Egon Pelikana Tone Kralj in prostor meje (Ljubljana, 2016), v kateri so mogoče podatki, ki dopolnjujejo moje besede.

7 S. Orel: *Soča voda je šumela*, S. Premrl: *Missa ...*, B. Šček: vse izdaje so v Seznamu, izjema je V *Nazaretu ...*, Vodopivec: *Missa in honorem ...*



Slika 4: Tone Kralj: ilustracije v zbirki Brede Šček *Zvezda Marija*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.



Slika 5: Tone Kralj: ilustracija na platnicah zbirke Brede Šček *Zvezda Marija*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

Povezave skladateljskega kroga, ki so ga povezovala likovna dela Toneta Kralja, so bile večplastne: družinske, domačijske, politične in povezave s cerkveno glasbo. Breda Šček se je poročila s skladateljem Silvestrom Orлом, mogoče sorodnikom Riharda Orla (1881–1966), skladatelja in zapisovalca ljudskega glasbenega izročila iz Bredinega domačega kraja. V tem krogu pa je bil najbolj znan Stanko Premrl (1880–1965), središčna oseba slovenske cerkvene glasbe v prvi polovici 20. stoletja. Kakor piše Aleš Nagode, je Breda Šček gojila stike z uglednimi ljubljanskimi glasbeniki in med njimi s Premrlom, »ki je s svojimi nasveti in javnimi ocenami njenih objavljenih skladb že v predvojnem času poskušal vzbuditi zanimanje za njeno delo« (Nagode, 2012, 286). Pri Premrlu se je kompozicijo učil tudi Matija Tomc (1899–1986), skladatelj, organist in duhovnik, eden vodilnih slovenskih skladateljev cerkvene glasbe 20. stoletja. V času, ko so bili objavljeni notni zvezki, ki jih je ilustriral Tone Kralj, je bil profesor glasbe na Škofijski gimnaziji v Šentvidu pri Ljubljani. Preostali trije skladatelji so bili, tako kot Breda Šček, Primorci in vsem je bilo skupno ustvarjanje cerkvene glasbe. Najstarejši je bil Ivan Laharnar (1866–1944), orglavec in zborovodja, ki je napisal približno 600 skladb. Vinko Vodopivec (1878–1952) in Lojze Bratuž (Sočenko) (1902–1937) sta se poleg podobnega glasbenega področja, tako kot Breda Šček, skupaj borila proti italijanizaciji v času fašizma in budila slovensko narodno zavest z glasbo.⁸ Bratuž je tragično preminul v svojem 35. letu (Harej, 2013), tako da so bile izdaje njegovih zborovskih del, ki jih je likovno opremil Tone Kralj, objavljene posmrtno.

V tem glasbenem krogu je bil posebej zanimiv Roman Pahor (1899–1949), ki je bil prav tako iz okolice Gorice. V seznamu Kraljevih ilustracij ga najdemo kot založnika devetih notnih izdaj. Zanj je Stanko Premrl zapisal, da je bil spreten risar in kaligraf (Premrl, 2013). Verjetno je šlo za nizke naklade, ker v slovenskih knjižnicah ni ohranjena niti ena izdaja.

Zapis lahko zaokrožimo z mislijo, da je Breda Šček leta 1932 Tonetu Kralju odprla vrata v dolgoletno in plodno sodelovanje z glasbeniki, ki bi mu bilo prav gotovo vredno posvetiti posebno delo z vidika umetnosti in likovne opreme.

Seznam notnih publikacij, ki jih je ilustriral Tone Kralj

Drugače kot je zapisano v kronološkem seznamu Kraljevih ilustracij, objavljenem v katalogu leta 1998 (Kranjc, 1998, 144–145), kjer so ob glasbenih publikacijah tudi knjižne ilustracije, je v nadaljevanju abecedni seznam po priimkih skladateljev. Izdaje, ki so dostopne v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani (NUK), so označene z

⁸ Za Vodopivca je Edo Škulj zapisal, da je skladateljevo bujenje narodne zavesti »dalo njegovemu glasbenemu delu novo in večjo širino« (Škulj, 1986).

asteriskom (*), podatki o obliki Kraljevega sodelovanja (npr. »platnice«) pa so povzeti po katalogu (Kranjc, 1998, 144–145).

Lojze Bratuž (Sočenko)

- *12 obhajilnih pesmi za mešani zbor*, Ljubljana-Zapuže, Roman Pahor, 1939. Platnice.

Ivan Laharnar

- *9 obhajilnih pesmi za mešani zbor*, Ljubljana (opalografija), Roman Pahor, okoli 1939. Platnice.

Silvester Orel

- **Čez Savco ne hodi v vas*, Ljubljana, samozaložba, 1949.
- **Soča voda je šumela*, Ljubljana, samozaložba, 1949.
- **Jez pa le pojdam za Dravčo. 10 ženskih zborov*, Ljubljana, samozaložba, 1950.
- **Na morju tam Jadranskem*, Ljubljana, samozaložba, 1951.

Stanko Premrl

- *Missa in honorem S. Nicolai*, Ljubljana, samozaložba, 1935. Platnice in vinjeta (slika: Batagelj, *Dela ...*)

Breda Šček

- **Zvezda Marija: Pet mešanih zborov Materi božji za izvincerkveno uporabo*, Gorizia, Katoliška knjigarna, 1932. Platnice in ilustracije.
- **Kadar jaz dekle umrla bom*, Trst, samozaložba, 1933. Platnice.
- **Raste mi raste. 7 pesmi za en glas in klavir*,⁹ Trst, samozaložba, 1934. Platnice.
- *V Nazaretu roža raste. 12 poljudnih pesmi Materi Božji za mešani zbor*, Trst, samozaložba, 1934. Platnice in notranja naslovnica.¹⁰
- **Vidim voznika ...: 26 ljudskih pesmi za mešani, moški in ženski zbor*, Trst, samozaložba,¹¹ 1934. Platnice (slika: Batagelj, *Dela ...*)
- *Zbogom duša! 7 nadgrobnih pesmi za moški zbor*, Trst, samozaložba, 1934. Platnice.
- *Čez Pohorje sinje, Loče*, samozaložba, 1935. Platnice.
- *Kralj Matjaž. 10 mladinskih ali ženskih zborov*, Loče, samozaložba, 1935. Platnice.
- **Pojmo spat*, Loče, samozaložba, 1936.¹² Platnice.
- **Oj Vrba*, Ljubljana, samozaložba, 1954. Platnice.

Matija Tomc

- *Blagoslovne pesmi za mešani zbor*, Šentvid nad Ljubljano, samozaložba, 1937. Platnice.

9 V katalogu (Kranjc, 1998, 144) je navedeno, da gre za samozaložbo.

10 V COBISS je vpisana druga izdaja, objavljena v Ločah leta 1937, vendar Kralj ni naveden kot ilustrator.

11 V katalogu (Kranjc, 1998, 144) je navedeno, da gre za samozaložbo.

12 V katalogu (Kranjc, 1998, 144) je navedeno, da gre za samozaložbo. O tej izdaji je vest objavil časopis *Učiteljski tovariš* in povzel del recenzije Lucijana Marije Škerjanca iz *Jutra* (11. april 1936): »V zbirki, ki jo krasi naslovna slika (avtor na sliki ni označen) najdeš 11 pesmi naših pesnikov v nepretenciozni, preprosti, a spevni in uporabni uglasbitvi.«

- *Oj sončni maj. 9 šmarničnih pesmi za mešani zbor deloma z orglami*, Ljubljana-Zapuže: Roman Pahor, 1938. Platnice.
- *Slovenski božič*, Ljubljana, Jugoslovanska knjigarna, 1938. Platnice.
- *10 narodnih pesmi za ženski in mešani zbor*, Ljubljana-Zapuže, samozaložba, Roman Pahor, 1939. Platnice.
- *Rdeča kapica*, Ljubljana (Roman Pahor), 1940. Platnice.

Vinko Vodopivec

- *Kraljici svetogorski. 12 Marijinih pesmi za mešani zbor*, Dravljje, Roman Pahor, 1937. Druga izdaja. Platnice.
- *Missa in honorem B. M. Virginis*, Gorica, Roman Pahor, 1937 (slika: Batagelj).
- *Sveta maša »Vsi blaženi nebeščani«*, Ljubljana-Zapuže, Roman Pahor, 1937. Platnice.
- *10 pesmi v čast presv. Srcu Jezusovemu, za mešani zbor*, Ljubljana-Zapuže, Roman Pahor, 1938. Platnice.
- *Mladinska himna*. Ljubljana, Sederjeva družina, 1939. Ilustracija.

Bibliografija

- Ajlec, R., Rudolf Ivo, v: *Slovenska biografija*, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi525372/> [21. 12. 2016], prva objava: *Slovenski biografski leksikon*, 9. zv., Ljubljana 1960.
- Art déco u HGZ-u, *HaGeZe* 5, 2011, str. 1.
- Batagelj, B., *Dela Toneta Kralja v zasebni lasti*, <http://blaz-batagelj.blogspot.hr/2012/05/dela-toneta-kralja-v-zasebni-lasti.html> [15. 11. 2016].
- Bezić, N., Notna izdanja Édition *Slave* (Slavenski izdavački zavod), Beč, v: *Glazba, riječi i slike: Svečani zbornik za Koraljku Kos* (ur. Katalinić, V., Blažeković, Z.), Zagreb 1999, str. 127–144.
- Bezić, N., Art déco u HGZ-u. Izložba u natuknicama, *HaGeZe* 6, 2011, str. 3.
- Bezić, N., Art déco u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu – tragom jedne izložbe, v: *Musica et artes. Ob osemdesetletnici Primoža Kureta* (ur. Vinkler, J., Weiss, J.), Koper 2015, str. 307–336.
- Bezić, N., *Artefakti art décoa – primjeri iz knjižnice i arhiva Hrvatskoga glazbenog zavoda u Zagrebu*, 2016, neobj.
- Bolha.com*, <http://www.bolha.com/knjige-revije-stripi/knjige-revije-stripi-ostalo/zbogomdusa-1295747834.html> [2. 1. 2017].
- Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes: Section du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes*, razstavni katalog (ur. Millet, G.), Paris 1925, <http://dizbi.hazu.hr/?documentIndex=1&docid=2455> [12. 1. 2015].

- Harej, Z., Bratuž, Lojze, v: *Slovenska biografija*, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1003070/> [27. 12. 2016], prva objava: *Primorski slovenski biografski leksikon*, 1. knj., 1976.
- Katalog Katedralskog glazbenog arhiva u Dubrovniku: [http://www.hmd-music.hr/katalog/index.php?page=1&srch=\\$srch&orderby=f3%20desc](http://www.hmd-music.hr/katalog/index.php?page=1&srch=$srch&orderby=f3%20desc) [20. 12. 2016].
- Komelj, M., Umetnost Toneta Kralja, v: *Kopitarjevi študijski dnevi II. Predavanja iz 1991 in 1992* (ur. Mahnič, J.), Ljubljana 1993, str. 41–47.
- Kranjc, I. *Tone Kralj, retrospektiva, 22. januar – 22. marec 1998, Moderna galerija Ljubljana* (ur. Kranjc, I.), Ljubljana 1998.
- Nagode, A., Breda Šček (1893–1968) slovenska skladateljica, v: *Pozabljena polovica. Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem* (ur. Šelih, A. in drugi), Ljubljana 2012, str. 284–288.
- Premrl, S., Pahor, Roman, v: *Slovenska biografija*, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi402321/>, prva objava: *Slovenski biografski leksikon*, zv. 6, Ljubljana 1985. [20. 12. 2016].
- (s.a.), Novosti na knjižnem trgu. Breda Šček: Pojmo spat, *Učiteljski tovariš* 37 [1936], 6. Digitalna knjižnica Slovenije (dLib.si) [20. 12. 2016].
- Škulj, E., Vodopivec, Vinko, v: *Slovenska biografija*, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi800730/>, prva objava: *Slovenski biografski leksikon*, zv. 14, Ljubljana 1986 [20. 12. 2016].
- V. S. R. [Rudolf, Vida], Breda Šček, *Ženski svet* 6, 1938, str. 142–145.

Nada Bezić

Tone Kralj kot ilustrator glasbenih publikacij

Ključne besede: Tone Kralj, Breda Šček, glasbene publikacije, art déco

Leta 2011 sem med pripravami na razstavo *Art déco v Hrvaškem glasbenem zavodu* v knjižnici in arhivu te zagrebške institucije našla precej zanimivega gradiva (note, knjige, koncertne liste itd.). Šlo je za likovna dela 15 avtorjev, rojenih v poznem 19. stoletju, zvečine Hrvatov. Med eksponati je bila izjema, notna izdaja iz moje zbirke z naslovom *Kadar jaz, dekle, umrla bom*. To so priredbe ljudskih pesmi za mešani zbor, delo Brede Šček (1893–1968), ki so bile objavljene v Trstu leta 1933. Ilustracijo na platnici je izdelal Tone (Anton) Kralj (1900–1975), slovenski slikar, grafik in kipar, ki je skladateljico B. Šček verjetno srečal na začetku 30. let. Med letoma 1932 in 1954 je Kralj ustvaril ilustracije za 27 pesmaric sedmih slovenskih skladateljev: Lojze Bratuž, Ivan Laharnar, Silvester Orel, Stanko Premrl, Breda Šček, Matija Tomc in Vinko Vodopivec. Skladateljev niso povezovala zgolj Kraljeve ilustracije njihovih tiskov, ampak tudi ustvarjanje cerkvene glasbe; poleg tega so bili skoraj vsi Primorci. Prispevek razkriva, da je bila Breda Šček po vsej verjetnosti ključna oseba, ki je pripomogla h Kraljevemu ilustratorskemu delu za glasbene tiske. Hkrati pa članek h katalogu *Tone Kralj. Retrospektiva* (ur. I. Kranjc, Ljubljana 1998) dodaja še pet na novo odkritih ilustracij za glasbene zvezke Silvestra Orla (4) in Brede Šček (1).

Nada Bezić

Tone Kralj, Illustrator of Printed Music

Keywords: Tone Kralj, Breda Šček, printed music, art déco

The exhibition *Art Deco in the Croatian Music Institute*, which I prepared in 2011 and was staged in Zagreb, presented interesting material from the Institute's library and archives (sheet music, books, concert programmes, and so on). The artistic focus was on works by 15 artists born in the late 19th century, mainly from Croatia. One exhibit was an exception, however since it comes from my own collection, the edition of *Kadar jaz, dekle, umrla bom* (When I, a girl, will die), a collection of folk songs arranged for a mixed choir by the Slovenian composer Breda Šček (1893–1968), published in Trieste in 1933. The cover illustration was made by Anton (Tone) Kralj (1900–1975), the Slovenian painter, graphic artist and sculptor, who probably met the composer Šček at the beginning of the 1930s. In the period from 1932 to 1954, Kralj made illustrations for 27 scores by seven Slovenian composers: Lojze Bratuž, Ivan Laharnar, Silvester Orel, Stanko Premrl, Breda Šček, Matija Tomc and Vinko Vodopivec. These composers were linked not only by Kralj's contributions to their scores, but also by their engagement in church music, and most were from the same region of Slovenia, Primorska. The research presented in this paper showed that Breda Šček was probably the key person for Kralj's involvement in illustrating sheet music. In addition to the list of works published in the book *Tone Kralj. Retrospective* (ed. by I. Kranjc, Ljubljana 1998), this paper notes five newly discovered works, illustrations for musical scores written by Silvester Orel (4) and Breda Šček (1).

Varia/Varia

Tine Germ

The Emblems of the *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas*: Context, Sources, Originality

Keywords: *Album of The Ljubljana Noble Society of St Dismas*, Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus*, Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Renaissance and Baroque emblems, iconography, Janez Gregor Dolničar, Andrej Trost

DOI: 10.4312/ars.11.1.149-170

The *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas* (hereinafter the *Album*) in the Archive of the Republic of Slovenia (ref. AS 1073, I/1) is not an emblem book in the proper sense of the word, yet it contains the richest and most refined collection of hand-painted emblems ever produced on Slovenian territory.¹ It is a kind of memorial book of the Ljubljana Noble Society of St Dismas (hereinafter St Dismas Society) or the Academy of the United (*Academia Unitorum*) as they called themselves, displaying the coats of arms, emblems and important data of their members. The book with exquisite full-page illuminations is the most important illuminated manuscript of the Baroque era that survives in Slovenia.² The origins of *Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum* (hereinafter, *Theatrum Memoriae*), as the original title of the *Album* reads,³ go back to 1688 when it was decided to found St Dismas Society and create a book that would serve as a permanent memory of the illustrious members and their deeds. In the long span of more than a hundred years, from 1689⁴ to 1801,

- 1 The emblems in the *Album* are actually not emblems in the strict sense of the word but *impresae* because they lack the epigram and are composed only of a *pictura* and a *motto*. Sometimes even the traditional form of the *impresa* with the *pictura* clearly framed in the cartouche and the *motto* beneath or above it is replaced by an atypical, so-called “open emblem”, where the whole miniature is composed as an emblem and the *motto* is inscribed in it. Because in the studies of the *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas* the designation “emblem” is used as a standard, we follow suit.
- 2 The *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas* contains curricula vitae and full-page illustrations with the emblems and coats of arms of the society’s members which were commissioned whenever a new member joined the Society. Since 2001 a Facsimile with complete transcription is available: *The Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas, 1688–1801*, vols. I–II, Ljubljana 2001. Volume I includes transcription of the original text, translation and materials; volume II includes studies.
- 3 The full title actually reads: *Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum das ist Schau Bühne der Gedächtnuß der Adelichen und Gottseeligen Geselschafft der Vereinigten zu statts wherenden Andenken eröffnet in der Uhralten Hautb Statt Laybach 1688.*
- 4 The Society was founded on 5th May 1688 and first inscriptions were made on 12th September 1689. The last two members were inscribed in 1801.



when the last members of St Dismas Society found their place in the book, a kind of memorial gallery was created that contains 182 illuminated pages with a variety of interesting emblems. Each member was obliged to participate with a miniature that usually includes his coat of arms, an emblem, his chosen member name, the date of the enrolment in the Society and his signature. The illuminations are often more complex, featuring additional allegoric figures of virtues, mythological figures and scenic elements such as an idealized landscape or – in few cases – a quite realistic countryside with a member's manor in the background of the miniature. The illustrations in the *Album* are the work of several painters and miniaturists of the period, including Andrej (Andreas) Trost, Bartolomej (Bartholomeus) Ramschissl, Matija (Matthias) Greyscher and Simon Tadej Volbenk Grahovar (Simon Thaddeus Wolfgang Grachower), as well as some anonymous illustrators (Cevc, 2001, 102–105).

The *Theatrum Memoriae* is a monument of great cultural importance because it reflects the intellectual milieu and artistic taste of Ljubljana in the period of its great rebirth as the centre of the former duchy of Carniola. The *Academia Unitorum* was one of the nuclei of intellectual and cultural renaissance and it paved the way for the much more famous Academy of the Industrious (*Academia Operosorum*) founded in 1693. *Academia Operosorum* was modelled on contemporary Italian academies, such as *Accademia dei Gelati* in Bologna. Among its members were some of the most distinguished representatives of the Carniolan nobility and intellectual elite that became promoters of scientific, cultural and artistic revival of Ljubljana and the duchy of Carniola in the early 18th century.⁵

The association of *Academia Unitorum* in Ljubljana with *Accademia dei Gelati* in Bologna should not come as a surprise because its first secretary, Janez Gregor Dolničar (Johann Georg Thalnitscher) was a member of the Bologna academy as well. The same is true of his renowned uncle Janez Ludvik Schönleben (Johann Ludwig Schönleben).⁶ Some ideas of St Dismas Society are certainly based on the program of the *Accademia dei Gelati* and the *Album* can be compared to the similar project of the memorial book realized by the *Academia Gelatorum*. The comparison of the famous *Memorie, imprese, e ritratti de' signori Accademici Gelati de Bologna* (hereinafter, *Memorie, imprese, e*

5 Some prominent members of the *Society of St Dismas* were indeed founders of the *Academia Operosorum*. Cf.: Dolinar, 1994, 35–46; Kastelic, 2001, 35–40; Lavrič, 2003, 27–30. For *Academia Operosorum* and its role in the development of Ljubljana as the cultural and intellectual centre of Carniola with special regard to Rome as a model, see: Vidmar, 2013.

6 Johann Ludwig Schönleben (1618–1681), Slovenian historiographer and one of the leading intellectuals of the period, studied in Vienna, Graz and Padua. In Padua he was invited to accept the post of the university professor of theology but refused it and took the post of the Dean of the Cathedral Chapter in Ljubljana instead. He was active in different fields of science and culture, an internationally acknowledged scholar and member of several Italian academies. For concise information on Johann Ludwig Schönleben see: *Slovenski biografski leksikon* s. v. Schönleben, Janez Ludvik (<http://nl.ijs.si:8080/fedora/get/sbl:2841/VIEW/>).

ritratti), published in Bologna in 1672⁷ and *Theatrum Memoriae* clearly shows that the latter was modelled on the Italian predecessor (Germ, 2011, 33–40). There are of course considerable differences: in the *Album* there is just a single portrait, namely that of the founder of St Dismas Society, Baron Wolfgang Sigmund von Künpach, the *curricula vitae* are shorter and written for the early members only,⁸ the literary or scientific works of the members are not listed etc. The most obvious difference is of course the media – while *Memorie, imprese, e ritratti* is a printed book decorated with engravings only, the *Album* is a manuscript with lavish full-page illuminations in colour and gold. The illustrations are far more complex (both visually and iconographically) and it is their iconography that is of special interest to the present article.

The question of possible sources for the iconography of emblems in the *Album* has not yet been systematically addressed. Because of the variety and large number of emblem books that might have served as an inspiration, it is too early to speculate on all the possible sources. Actually both the analysis of emblems in the *Album* and their origin in the context of St Dismas Society show that it would be wrong to search for direct models or prototypes: the members of the Society were looking for original, individualized emblems, designed exclusively for them. Copies or reproductions of the already existing emblems were unacceptable. At the same time the members expected the symbolic elements of the *pictura* to be well established in the tradition of emblems so that a learned reader could easily understand the meaning of their personal emblem. Bearing in mind these fundamental premises, the focus on potential sources becomes clearer and at the present state of research at least one referential emblem book should be pointed out, namely the famous *Mundus Symbolicus*, a great encyclopaedia of Renaissance and Baroque emblems, written by the Italian scholar Filippo Picinelli.

Mundus Symbolicus was tremendously popular among intellectual elite and artists of the Baroque era: the book was first published in 1653 as *Mondo Simbolico*,⁹ but it was soon translated into Latin (1681 in Cologne by Augustin Erath¹⁰) and a

7 The *Memorie, imprese, e ritratti de' signori Accademici Gelati de Bologna*, a memorial book with representations of the illustrious members of the Academy (their *curricula vitae*, scientific or literary works, their portraits, coats of arms and impresses), is considered one of the most important Baroque emblem books. The complete version is available online: <http://www.archive.org/details/memorieimpreseer00acca>.

8 After the death of the first secretary of the Society, Janez Gregor Dolničar in 1719, the *curricula vitae* were not written anymore and the *Album* is not completed in the way it was planned.

9 *Mondo simbolico : o sia vniversita d'imprese scelte, spiegate, ed' illvstrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane stvdiosi diporti dell'abbate D. Filippo Picinelli...* Francesco Mognagha, 1653 Milano.

10 *Mundus symbolicus: in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris quàm profanis eruditionibus ac sententiis illustratus: subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis &c. innumera conceptuum argumenta / idiomate Italico conscriptus a reverendissimo domino D. Philippo Picinello ... justo volumine auctus et Latinum traductus a R. D. Augustino Erath, Hermann Demen, Köln 1681.*

series of new editions appeared both in Italy and Germany. Many members of St Dismas Society studied at Italian and German universities and it is very likely that at least some of them got acquainted with the book while staying abroad. It is also highly probable that copies of *Mundus Symbolicus* were brought to Ljubljana already before the end of the 17th century. There are five volumes today to be found in public libraries in Slovenia. One of them was (and still is) in the first public library in Ljubljana, today the Seminary Library.¹¹ The library was founded on the initiative of the members of the *Academia Operosorum* by the highest ecclesiastics of the Ljubljana Diocese: Bishop Žiga Krištof Herberstein (Sigismund Christoph von Herberstein), the Cathedral Provost Janez Krstnik Prešeren (Johann Baptist Prescheren) and Dean of the Cathedral Chapter Janez Anton Dolničar (Johann Anton Thalnitscher) in 1701. Majority of the members of the *Academia Operosorum* were also associates of St Dismas Society.¹² The donator of Picinelli's book, kept in the Seminary Library, is not known nor is there any record about the date of acquisition. However there is little doubt about its importance as a stimulus for creators of emblems in the *Album*. The analysis of the emblems makes evident correlations that can hardly be coincidental. It is very likely that the creators of the emblems had some other emblem books at their disposal and used them as a source of inspiration. Speaking about authorship of emblems in the *Album* it seems that a great majority of concepts for individual emblems created in the first three decades (1689–1719) can be attributed to Janez Gregor Dolničar, the most active member and the first secretary of St Dismas Society. His *Concept book* with 83 sketches of emblems is still preserved in the Seminary Library in Ljubljana.¹³ The sketches show that Dolničar was an inventive author who did not copy emblems from the existing emblem books. On the contrary: he envisaged an original series of emblems with the clearly expressed consistence in both design and symbolic meaning. The pictures are all framed by an oval cartouche with inscription bands: usually a shorter one with the member's chosen name below the cartouche and a longer one with a *motto* above it. Dolničar also insisted that all emblem pictures contain the symbol of St Dismas Society – a beautifully shaped

11 I would like to thank Dr. Luka Vidmar, an expert on Baroque art and literature, for the information about the Cologne edition of *Mundus Symbolicus* (published in 1694 by Hermann Demen in Köln) in the Seminary Library of Ljubljana. Besides the copy in the Seminary Library, there is one in the National and University Library of Slovenia, one in the Library of the National Museum of Slovenia, one in the Library of the Faculty of Arts at the University of Ljubljana and one at the Capuchin Convent in Škofja Loka.

12 It should be emphasized that the Diocese Provost J. K. Prešeren and the Dean of the Cathedral Chapter J. A. Dolničar were members of both academies. It was them (together with Bishop Herberstein) who took the decision to found the library and decided to donate the books of their private libraries as an example to be followed by the members of the academies.

13 The precise date of the *Concept book* (123 folios, sign. Rokopis 6) is not known, but it is likely that it had been created in the span of several years between 1689 and 1719. The folios with emblem sketches are probably the oldest part of the book (Baraga, 2001, 235).

red heart. In most of his designs a stylised heart has a prominent role both in the composition and the iconography of the *pictura*. Dolničar's *Concept book* reveals his intimate knowledge of emblematic tradition and there is no doubt that he must have been able to study some of the most popular emblem books of the period. This is proved by an interesting observation: although his designs are original creations, there nevertheless appear elements (both conceptual and formal) that are clearly inspired by the already existing emblems.

In addition to Dolničar's role as an inventor of emblems one should not forget that the first author of the illuminations in the *Album*, Andrej Trost,¹⁴ who transformed the sketches into beautiful miniatures, was also well versed in design of emblems. Trost worked for Baron Janez Vajkard Valvasor (Johann Weichard Valvasor) for more than a decade and was familiar with many books of emblems in Valvasor's library.¹⁵ He designed some original emblems while working for Valvasor. More interesting still is the fact that Trost's miniature animal compositions in the decorative borders of illustrations of two early prints by Valvasor originate from several emblem books owned by the Baron.¹⁶ The collaboration of the highly educated and ambitious patron with an artist who himself was well versed in the art of Baroque emblems, resulted in the original and most exquisite series of emblems that adorns the *Album*.

As already mentioned, *Mundus Symbolicus* is not the only source for emblems in the *Album*, but its role appears to be vital owing to the encyclopaedic character of the book. While most of Renaissance and Baroque emblem books offer series of emblems in their traditional form (the *pictura*, the *motto* or *lemma* and the *epigram* or *carmen*), the concept of Picinelli's book is completely different. It is, strictly speaking, not a book of emblems but a huge encyclopaedia of symbolic meanings of emblematic subjects and themes, organized as a dictionary of symbols. Plants, animals, elements, objects, characters etc. are presented in separate chapters where the author discusses their many

14 Andrej Trost (c. 1643–1708), the leading copperplate engraver in Carniola in the last quarter of the 17th century, was head of Valvasor's printmaking workshop all from its inauguration in 1678 until 1688 and participated in all graphic ventures of Valvasor. See: Lisac and Reisp, Trost, Andrej, in: *Slovenski biografski leksikon* IV, Ljubljana 1971, pp. 186–187; <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi724835/>.

15 In Valvasor's library there are *Emblematum liber* by Andrea Alciati, *Symbolicarum quaestionium de universo genere* by Achille Bocchi, *Emblematum liber* by Jean Jacques Boissard, *Emblemata* by Hadrian Junius, *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata* by Jacob Masenius, *Nucleus Emblematum Selectissimorum* by Gabriel Rollenhagen, *Emblemata* by Joannes Sambucus, and *Emblemata Psycho-ethica* by Nicolaus Taurellus. We should also mention the *Hieroglyphica* by Horapollo as well as the *Hieroglyphica* by Pierio Valeriano (Germ, 2015, 110).

16 By skillfully recreating many emblem pictures in the decorative borders for *Dominicae Passionis Icones* (1679) and *Theatrum mortis humanae tripartitum* (1682) Trost proved to be a creative master with great interest in Baroque emblematics (Germ, 2015 *Archetypa studiatque*, 7–16; Germ, *Theatrum mortis*, 2015, 88–109).

meanings, significations and connotations in the context of Renaissance and Baroque emblems. Picinelli believed (and clearly expressed it in the preface of his book) that everything in this world has deeper significance, a hidden symbolic meaning a man should try to decipher in order to better understand the world and God who created it. Picinelli's profound erudition and knowledge of emblematic tradition enabled him to produce a fascinating overview of the symbols used (or newly created) by the authors of the most famous Renaissance and Baroque emblem books. *Mundus Symbolicus* is a compilation of emblems (actually their descriptions) that served both patrons and artists as a sort of handbook: anyone who was searching for different symbolic meanings of an elephant, a bee, a rose, an apple tree, a torch, a sword, a lute etc. that appear in Renaissance and Baroque emblem books, was able to find systematic and illustrative explanations neatly arranged in thematic chapters and set alphabetically. That is precisely what many of the emblem lovers of the period were looking for and the great popularity of Picinelli's book with its numerous editions proves it.¹⁷

Mundus Symbolicus was in many ways an ideal handbook for the designers of emblems in the *Album*. The members of St Dismas Society were looking for individualized emblems, something freshly designed exclusively for them and in accordance with their specific character as expressed by the chosen member name. At the same time they expected the symbolic elements of the *pictura* to be well established in the tradition of emblems so that a learned reader could understand their personal emblem without a problem. Whenever a patron was to decide upon his personal emblem, with *Mundus Symbolicus* at hand he was able to choose among a vast variety of already existing symbolic topics and emblem prototypes that could serve as a potential model or inspiration. With the help of a skilled painter a patron was free to remodel the described emblems according to his own ideas or use them as a starting point of the creation of something completely new. As proved by the emblems in the *Album*, Andrej Trost and his followers were talented masters able to create a variety of original images according to the ideas of their patrons, skillfully balancing between the established pictorial tradition and innovation. The fact that Picinelli's book provides a multitude of descriptions and just a few actual depictions of emblems was indeed a stimulus for artists to create their own visual interpretation. The analysis of the emblems in the *Album* confirms that even when a patron opted for a well-known emblem, the painter rarely repeated conventional composition. In spite of the possibility to simply copy the picture from *Mundus Symbolicus* or any other emblem book, the authors of the emblems in the *Album* introduced at least some modification

17 The encyclopaedic character of the *Mundus Symbolicus* is evident also in the organization and form of the *Contents*, which takes up far more space than usually because it is rendered in six languages. Besides the Latin as lingua franca of the intellectual elite and Italian as the language of the author, all the entries in the *Contents* are translated into Spanish, French, German and Dutch as well.

with a specific symbolic meaning connected to the principles of St Dismas Society and the character of a member.

To demonstrate that *Mundus Symbolicus* served as an important source of inspiration, it is best to look at those emblems in the *Album* where only minor alterations were made in relation to the prototype in Picinelli's book. Let us examine the emblem of Janez Štefan Florjančič (Johann Stephan Floriantschitsch, *Album*, fol. 73r).



Fig. 1: Andrej Trost, *The emblem of Janez Štefan Florjančič* (detail), 1693, *The Album of The Ljubljana Noble Society of St Dismas*, Archive of the Republic of Slovenia, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 73r.

In the *pictura* a few miniature birds are depicted in the landscape; their silhouettes are simplified to the point where it is not easy to identify the species. In older studies of emblems in the *Album* they are described as herons (Kastelic, 2001, 140). However, because of the fact that the most prominent of the birds, the one depicted closest to the viewer, is standing on one leg only and is holding a pebble in the claws of the other, they can definitely be identified as cranes. A crane with a stone is a settled image in European art and especially in the emblematics. It stands for vigilance (*vigilantia*), caution (*cautela*) or prudence (*prudencia*).¹⁸ In the case of Florjančič, the interpretation

18 When Pliny the Elder (*Natural History*, X, 30) presented cranes as the most watchful birds because they posted sentries during the night, and particularly by describing their intelligent manner of keeping the guarding birds awake with the help of a stone, the idea started to take root in encyclopaedic literature as well as in visual arts. In medieval bestiaries this is a standard way of depicting a crane and it has a clear allegorical meaning: besides vigilance and prudence it also symbolizes devotion to the task and faith in Christ. The story was known in the Renaissance as well, and Leonardo da Vinci mentions it in his notes on animals or "Bestiary", but he also further elaborates the allegorical meaning and presents the crane as an allegory of Fidelity and Loyalty. Cesare Ripa in *Iconologia* describes the personification of *Vigilanza* as a woman with a crane by her

is additionally confirmed by the *motto Praecaute opus est* (*Precaution is called for*) and the chosen member name *Der Wachsame* (*The Wakeful One*), both of them suggesting the proverbial watchfulness of the cranes (Germ, 2009, 300).

Depictions of the crane as the symbol of vigilance in emblem books may differ, although a single bird with a pebble in the claw is prevalent. Images of a whole flock of cranes, as in the case of the *Album*, are scarce indeed. One of the rare examples of a picture with a group of cranes is found in *Mundus Symbolicus* (Picinelli, 1694, 304). The author of the illustration, Johann Heinrich Löffler Junior decided to represent a group of sleeping cranes and a vigilant bird with a stone in the claws watching over them from a hummock in the centre of the composition. Löffler's cranes are resting in a carefully designed landscape with the hills in the background – the master engraver almost managed to transform a simple emblem picture into a miniature piece of landscape painting.



Fig. 2: Janez Gregor Dolničar, *The sketch of the emblem of Janez Štefan Florjančič*, 1689–1693, Dolničar's Concept book, No 32, Seminary Library, Ljubljana, manuscript 6.



Fig. 3: Johann Hinrich Löffler Junior, *Emblem No 422*, Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus*, Cologne 1694, p. 304.

In Dolničar's *Concept book* there is a sketchy study for an emblem reproducing the same motive with only minor alteration in the composition (Dolničar, No 32). The number of the birds is the same as in Löffler's engraving but the watch bird is brought forward into the first plan and is therefore considerably bigger. The true novelty is a big heart full of tiny hearts on the right side of the composition. By looking carefully one can observe that the guarding bird also has a miniature symbol of the heart on its chest. The big heart filled with smaller hearts is an established symbol of St Dismas Society, a fact pointed out by Dolničar in the preface to the *Album*.¹⁹ The sentinel crane

side. The impact of Ripa's *Iconologia* on Baroque emblematics was huge and a crane with a pebble in its claws became a widespread symbol of watchfulness and prudence in European art.

19 In the explanation of the painted allegory of the *Theatrum memoriae* at the very beginning of the *Album* (fol. 3r) Dolničar writes that the big heart consisting of 26 little hearts represents the Society

with a heart on the chest obviously represents Florjančič – *The Wakeful One* – as a vigilant guard of his colleagues.

The painted version of the emblem by Andrej Trost is a fine example of an original modification of the prototype. It also sets a standard which was not only repeated by Trost himself but later on followed by other masters as well. Trost designed a landscape similar to the one created by Löffler, only more picturesque and with much finer atmosphere. The darkening sky with a pale moon and a few early stars indicate the nightfall. On the horizon there is still some remaining light. The cranes are more naturally placed in the landscape and only the sentinel bird is emphasized in the tradition of emblem pictures. As a painter Trost obviously found Dolničar's idea of a big heart set in the landscape somehow awkward and replaced it with a small tree. Such a prominent symbol of St Dismas Society could have underlined the emblematic message of the *pictura* but it would definitely have spoiled the composition. However, Trost readily embraced a much subtler idea of a tiny heart on the breast of the sentinel bird. It still sends a clear symbolic signal while remaining in complete harmony with the concept of the painted scene. The genesis of the emblem picture in the *Album* in relation to the *Mundus Symbolicus* is transparent enough: while Dolničar, who was primarily concerned with the symbolic meaning, took over only the basic idea of the flock of cranes in the landscape and transformed Löffler's composition by adding the symbols of St Dismas Society, Trost as an artist beautifully balanced the new symbolic focus and the pictorial concept of the birds taking rest in the open landscape. Florjančič as the patron was pleased with the result as, obviously, was Dolničar, who didn't insist on the idea of a big heart in the landscape.

In the context of *Mundus Symbolicus* as a source for the iconography of emblems in the *Album* it should be stressed, however, that as compelling as the thesis of Florjančič's emblem being modelled on the *pictura* of the Löffler's composition might be, it can only be accepted because the symbolic messages of both emblems are closely related as well. Florjančič's idea of a vigilant member of the Society, watching over his companions, is actually identical to the message of the emblem in Picinelli's book where the sentinel bird keeps guard while the other cranes are sleeping peacefully. To exclude any doubt about the meaning of the Löffler's picture, the *motto* reads: "Ut alii dormiant".

The emblem designed for Baron Ferdinand Apfaltrer (*Album*, fol. 337r), represents another, actually more conventional process of creation of emblems in the *Album*. The *pictura* of Apfaltrer's emblem shows a hedgehog under the apple tree full of ripe fruits, carrying many apples on his back.

and its 26 members: »Dann so ist an diesem Theatro zu oberst das Sünbildt oder Symbolum diser Gesellschaft Uitorum oder der Vereinigten zubetrachten, welches da ist ein grosses, von 26 anderen zusamben gefüegtes Herz... Die 26 Herzen aber deuten an die Zahl der Einverleibten (*Album*, fol. 64).



Fig. 4: Simon Tadej Volbenk Grahovar, *The emblem of Ferdinand Apfaltrer* (detail), 1752, The Album of The Ljubljana Noble Society of St Dismas, Archive of the Republic of Slovenia, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 337r.

The animal and the tree are set into an idyllic countryside with a farmhouse on the left, a lake surrounded by the hills, and a castle on the hill in the background. The *motto* on the script band reads *Venturo tempori* (*For the future*). Under the cartouche with the image is a band with the Baron's chosen member name *Der Vorsehende* (*The Provident One*). The image, the *motto* and the member's name form a clear symbolic message: the noble academic is presented as a wise man, forward thinking like a prudent hedgehog, saving goods (apples) in the times of plenty (autumn) for the more austere moments (winter) that are coming. Since the antiquity a hedgehog (or sometimes a porcupine) carrying the heavy burden of fruit (usually grapes) into his den represents prudence, forethought and wisdom, although it can denote quite the opposite meanings as well.²⁰ In the case of Apfaltrer the *motto* and the member's name leave no doubt about the interpretation of the emblem. Emblem books seldom feature images of the hedgehog with fruit on its back – in fact there are surprisingly few authors who included the animal with its fruit burden into their emblem book. In the rare cases when such an emblem

20 Due to different versions of the hedgehog story in the *Physiologus* the medieval interpretation of hedgehog's behaviour is often negative. The animal usually represents the devil that steals the grapes from the vineyard of a good Christian – that is, robs a man of his spiritual fruits and virtues. Such an interpretation *ad malam partem* might also be stimulated by the fact that in the Bible a hedgehog is connected with the image of God's wrath and the devastation of Babylon: "And I will make it a possession of the hedgehog, and pools of water" (Isaiah 14:23).

does appear, it is grapes and not apples that the little beast is carrying. One could reasonably argue that Baron Apfaltrer opted for apples because they allude to his family name (*der Apfel* is an apple in German) and an apple tree is a heraldic symbol of the Apfaltrer family. The folios dedicated to other members of the family also include apples or an apple tree and the symbolism is quite obvious.²¹ However, it should be noted that *Mundus Symbolicus* includes several descriptions of a hedgehog carrying fruit and that one of them is even accompanied with the illustration of the little fellow with apples on its back.²² In Picinelli's book the emblem with a hedgehog taking the fruit into its den is accompanied by the *motto* "Venturi providus aevi" (Picinelli, 1694, 389). The message of the emblem in *Mundus Symbolicus* and the one in the *Album* are practically the same. There is even a sophisticated wordplay: the meaning of Apfaltrer's "Venturo tempori" is an equivalent for "Venturi aevi", while his chosen member name "The Provident One" (*providus* in Latin) literally completes the message of the *motto* in the emblem described by Picinelli: "Venturi providus aevi".

The emblem of Baron Franz Anton Moscon (*Album*, fol. 272r) is also very interesting in the context of the *Album* in correlation to the *Mundus Symbolicus*. In earlier studies there was quite an ambiguity regarding the interpretation of the bird, sitting in the nest amidst the waves in the *pictura* of Moscon's emblem. The identification of the bird as a duck was proved wrong and now there is no doubt that the bird in question is actually a halcyon, usually identified as a kingfisher – *Alcedo Atthis* (Germ, 2009, 308). In antiquity it was believed that the halcyon (or alcyon) lays its eggs in a floating nest during the so-called halcyon days around the winter solstice. The *motto*: *Mens immota inter motus* (*Untroubled spirit in time of trouble*) as well as Moscon's member name *Der beständige Bleibnende* (*The Constant One*) are clearly alluding to the constancy and integrity even in the times of trouble and distress. Just as (according to the tradition) the halcyon remains undisturbed while laying eggs in its nest on the waves, so a man of moral integrity should remain constant in his beliefs and deeds regardless of the circumstances.²³

21 See the emblems of Volf Herbart Apfaltrer (193r), Janez Sigfried Apfaltrer (211r), Jožef Leopold Apfaltrer (291r), Sigmund Ferdinand Apfaltrer (232r) and Janez Ignac Apfaltrer (304r).

22 It illustrates the emblem No 430 with the *motto* "Nil deferet intro". The engraving can be found in the original edition of Picinelli's book (*Mondo simbolico*, 1653) and early editions prior to 1681.

23 Halcyon is first described by Aristotle who writes that the bird builds a nest on the waves of the sea, which for the time remains calm (*History of Animals*, IX, 14; V, 8). Pliny the Elder repeats the opinion of Aristotle (*Natural History*, X, 90–91) and so does Aelian (*On the Characteristics of Animals*, IX, 17). Ovid relates the story of halcyon's nesting on the high seas to the myth of Alcyone, the daughter of Aeolus, the god of winds. In *Metamorphoses* (XI, 410–748) he deals *in extenso* with the subject and states explicitly that Aeolus retains the winds and the storms for seven days, so that little chickens – his "grandchildren" – could safely be hatched.



Fig. 5: Simon Tadej Volbenk Grahovar, *The emblem of Franz Anton Moscon* (detail), 1739, The Album of The Ljubljana Noble Society of St Dismas, Archive of the Republic of Slovenia, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 272r.

A bird nesting in the open sea as depicted in the *Album* is not easily found in Renaissance and Baroque emblematics. According to Henkel-Schöne (1967, 840) the only example of a halcyon nesting on the sea waves is an engraving in the Schoonhove's *Emblemata*.²⁴ Depictions in other emblem books follow the tradition of Alciati's *Emblematum liber* (1531, embl. B1v) where a halcyon is shown seated in the nest made on a small rock or tiny island in the sea and not directly on the water surface. The illustrator of the *Emblematum liber* was obviously ignorant of the established tradition of written sources, where the "fact" of nesting directly on the sea surface is continuously repeated. The author of the engraving indeed overlooked the very epigram he was to illustrate.²⁵

The inaccurate illustration persists in all of the later editions of *Emblematum liber* and is even repeated in several other emblem books. Simon Grahovar, the author of Moscon's emblem, didn't follow the established visual path but depicted a halcyon

24 *Emblemata Florentii Schoonhovii I. C. Goudani Partim Moralia partim etiam Civilia ...* published by Andreas Burier, Gouda 1618. The illustrations are by Crispijn van de Passe the Younger.

25 Alciati's verse is clear enough on that matter:
*Grandibus ex spicis tenues contexe corollas,
 Quas circum alterno palmito vitis eat.
 His comptae Alcyones tranquilli in marmoris unda
 Nidificant, pullos involucresque fovent.
 Laetus erit Cereri, Baccho quoque fertilis annus,
 Aequorei si rex alitis instar erit.*

(Weave pliant garlands out of luxuriant stems, around which winds a vine with interwoven shoots. With these, the crested halcyons build nests on the swell of a tranquil ocean, and nurture their fledglings. The year will be joyful for Ceres and fertile for Bacchus too, if the monarch resembles this sea-bird.)

nesting directly on the surface of the sea as described in several sources. Theoretically it is possible that he had seen the illustration in the Schoonhove's *Emblemata* with a halcyon in the floating nest on the sea. However, this is not very likely to be the case: Schoonhove's book was not as universally popular as some other emblem books (only four editions are documented in the 17th century) and there is no evidence that the book was available in Carniola in the second half of the 17th century or in the first half of the 18th century. (It is also not to be found in an inventory of any of Slovenian libraries.) On the other hand, *Mundus Symbolicus* is quite likely to be the actual source. Even more so because Picinelli discusses the halcyon *in extenso*: he describes 13 different emblems with the curious bird, offering several interpretations. In one of them a halcyon in the nest amidst the waves is interpreted as a symbol of a fearless and upright spirit (*animus imperteritus*). The bird is therefore an image of a just man who does not fear the storms of life, but stays tranquil in his firm trust in God (Picinelli, 1694, 258). The message is very close to the idea of Moscon's emblem, where the Baron – *The Constant One* – symbolically impersonates an untroubled spirit in the time of troubles.

In Picinelli's book there is no illustration of the halcyon, and Grahovar was free to create an image according to his own and his patron's wishes, on the basis of written description only. This might be the explanation why the bird is depicted correctly, nesting directly on the seasurface and not on a rocky island as in the great majority of emblem books inspired by Alciati's *Emblematum liber*. Yet, there is an additional circumstance, very interesting in regard to Moscon's emblem. As already said, it is unlikely that Grahovar or his patron were aware of the illustration in Schoonhove's book. But they might have been able to see an emblem with a correctly depicted halcyon nesting directly on the sea waves in the book published by their compatriot Jožef Matija Prešeren (Joseph Matthias Prescheren) in 1728. J. M. Prešeren was a protégé of Janez Krstnik Prešeren (a nephew of the more famous uncle of the same name, the already mentioned member of St Dismas Society and the first president of the *Academia Operosorum*). Jožef Matija Prešeren studied in Vienna where he published *Idea sapientis*,²⁶ a treatise dedicated to his patron.²⁷ The book on moral philosophy, ethics and politics, embellished with beautiful emblems, is actually a blatant example of plagiarism: it is an exact copy of the work by Anton Vanossi (Antal Vanossy), published four years earlier by the same publisher Maria Theresa Voigt.²⁸ Even the engravings and the page layout are precise

26 *Idea sapientis theo-politici, seu Tripartita morum philosophia ethica, politica, oeconomica, summaria methodo comprehensa, problematicis quaesitis, et emblematis illustrata, dum in archi-ducali & academico Societatis Jesu Gymnasio Labaci philosophiam suam publicè propugnaret, eruditus ac perdoctus dominus Josephus Mathias Preschern, Carniolus Rottmansdorffensis praeside r.p. Joanne Baptista Mayr...* published by Maria Theresa Voigt, Vienna 1728.

27 In the bibliographical note of the example held in National and University Library in Ljubljana, the authorship is wrongly attributed to his patron Janez Krstnik Prešeren.

28 *Idea sapientis theo-politici, id est, Tripartita morum philosophia ethica, politica, oeconomica: summaria*

reproductions of the original book by Vanossi, the only differences being the title page, the new coat of arms (the coat of arms of Jožef Matija Prešeren's patron) and a new preface with a laudatory dedication to Janez Krstnik Prešeren. It seems that at the time the falsification was not exposed (at least not in Ljubljana).²⁹

Putting the story of plagiarism aside, *Idea sapientis* is interesting in the context of this article because of the emblem with a halcyon nesting on the sea depicted in a similar way as in the emblem of Baron Moscon. The composition of *pictura* in *Idea sapientis* is evidently less sophisticated than the one created by Grahovar for the *Album*. One can only speculate on the possibility that the painter and his patron were familiar with the emblems in *Idea sapientis*. Grahovar was certainly capable of creating an original picture on the basis of a written description, provided by the explanation of emblems in *Mundus Symbolicus*. There was no need for a painter of his skill to look for a model. On the other hand – theoretically at least – the emblem in *Idea sapientis* could have served as an inspiration, a sort of starting point for the far more elaborate design by Grahovar. However, from the iconographic point of view the premise that Picinelli's book had been the initial source of inspiration stands on firm ground. Needless to say that in the process of developing emblems in the *Album*, it was the client who decided on both the concept and the basic design of the emblem while the artist was asked to find an appropriate visual solution and eventually suggest some refinement. It is the symbolic message that was invariably the starting point and the decisive criterion in the process. As already demonstrated, the meaning of the emblem described in *Mundus Symbolicus* is very close to the emblem in the *Album*. The one in *Idea Sapientis*, however, has nothing in common with the idea of Moscon's emblem. It represents the concept of the reign of the Prince who is cautious and alert even in the time of peace, because it is bound to be short-lived (like the halcyon days) and troubles are never far away. Even during the peaceful reign a prudent Prince fears hidden perils and therefore "dislikes the long periods of peace as much as war".³⁰

methodo comprehensa, problematicis quaesitis & emblematis illustrata ... published by Maria Theresa Voigt, Vienna, 1724. Vanossi's book was published again the same year with a different title page on the occasion of doctoral promotion of Leopold Sippl (with Vanossi presiding) and for similar occasions also in 1727 and 1728. However, the authorship was never disputed, while in the case of M. J. Prešeren Vanossi is not mentioned at all.

29 In the entry on the Prešeren family in the *Slovenski biografski leksikon*, the book is still described as a published doctoral dissertation of Matija Jožef Prešeren. <http://www.slovenska-biografija.si/rodbina/sbi461400/>.

30 *Alcyonea mihi suspecta malacia ponti est,
Nam coquit atroces tum maris ira minas.
Et timeo regnis nimium, fera damna, quietis:
Nec diuturna mihi pax, neque bella placent.
(Idea sapientis, 1728, 290)*

The examples of emblems made for Florjančič, Apfaltrer and Moscon illustrate different strategies in developing original individual emblems on the basis of established tradition and using a very popular encyclopaedia of emblems as a source of inspiration. In the *Album* there are other examples that demonstrate the popularity of *Mundus Symbolicus* among the members of Carniolan intellectual elite united in the *Academia Unitorum*. However, more important than citing additional examples is to recognize the mindset of the creators (both patrons and painters) and the principles behind the creation of emblems. Since the members desired original and personalized emblems, it was more convenient to rely upon Picinelli's encyclopaedic work with a huge collection of systematically arranged emblems, neatly described and interpreted. The fact that *Mundus Symbolicus* contains few illustrations turns out to be an asset and not a drawback for the authors of the *Album*. The book is a treasure-trove of ideas instigating new designs both in the sense of symbolic message and visual solutions, while the absence of illustrations prevents a simple reproduction of emblems. Due to their commitment to originality the members of the Society obviously found the traditional emblem books (where they could find prototypes including the picture) less appealing. But even in the cases when they used a traditional emblem book as a model, the creators of emblems in the *Album* demonstrated their inventiveness and originality.

Let us take a look at two examples to illustrate this process: the emblem created for Hans Jakob Schell (*Album*, fol. 93r) and the one made for Anton Gallenfels (*Album*, fol. 135r).



Fig. 6: Andrej Trost, *The emblem of Hans Jakob Schell* (detail), 1695, *The Album of The Ljubljana Noble Society of St Dismas*, Archive of the Republic of Slovenia, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 135r.

They were designed by Dolničar, modelled on Alciati and artistically elaborated by Trost. Looking at the preliminary designs by Dolničar in his *Concept book* (embl. No 42) one could assume that the author chose to imitate the *pictura* of Alciati's model with only minor changes of the original design. At a first glance the changes might indeed appear to be minimal both in form and iconography but they nevertheless turn out to be an inventive manoeuvre by which Dolničar creates a new emblem with an original symbolic message. In the case of Schell's emblem the composition of the *pictura* is quite simple: there is only a lute, a popular and frequently depicted instrument ever since Alciati introduced it into his *Emblematum liber* in 1531 (embl. A3r).³¹ In Alciati 1531 the lute is placed on an undefined wooden surface. In later editions it can be placed on a table, a bed or a sofa. In the *Album* it is displayed on a slab of stone, but the placement of the lute itself is insignificant from the iconographic point of view. What is worth noticing is actually a modification of the lute: it is elegantly decorated with four hearts. In addition, the six tuning pegs are shaped as little hearts. Traditionally a lute in an emblem book represents the idea of harmony and concord although the *motto* can express this idea in various ways. The *motto* in Schell's emblem reads *Concordamus (We are in accord)*. The idea of harmony is thus explicitly associated with the harmonious union of the members of St Dismas Society. It is additionally accentuated by the member's chosen name: *Der Gleichlautende (The Concordant One)*. The idea to choose a musical instrument as a symbol of harmony and concord (as a matter of fact, there are many other symbols that can represent this idea) seems to be yet another witty hint. It alludes to the member's family name Schell: *die Schelle* in German means a bell and the hand bells are to be found in his coat of arms as well.

In the *pictura* of the emblem, designed for Anton Gallenfels, the abbot of the Stična monastery, a reader can see a familiar emblematic scene with two jugs floating side by side down the stream.

31 It should be mentioned that the emblem with a lute appears in Picinelli's book as well. Theoretically the description could serve as a source of inspiration just as well as in the other examples presented in the article. However, it is impossible to ignore the fact that the emblem was very popular indeed and can be seen again and again in Renaissance and Baroque emblem books. Considering the huge popularity of Alciati, it is likely that in this case the emblem (in one of the many editions of *Emblematum liber*) actually served as the prototype. In the context of the familiarity of the Carniolan intellectual elite with Alciati's book it suffices to say that Valvasor alone owned three copies of *Emblematum liber*.



Fig. 7: Andrej Trost, *The emblem of Anton Gallenfels* (detail), 1702, *The Album of The Ljubljana Noble Society of St Dismas*, Archive of the Republic of Slovenia, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 93r.

The image had again been introduced by Alciati (embl. D1r) and also appears in several other emblem books. In the original emblem by Alciati one of the jugs is made of metal, the other of clay. In Alciati's book the *motto* is: *Aliquid mali propter vicinum malum* (*Something evil, from an evil neighbour*). The epigram describes how the metal jug asked the earthen one to come closer, so that jointly they could withstand the rushing waters. However, the clay jar was aware of the falseness of the offer, knowing that being fragile it will perish, while the metal jug will survive. In the *Album* the two jugs are both made of clay and embellished with a big heart, as already in the sketch by Dolničar (*Concept book*, embl. No 63). The *motto* reads: *Frangimur, si collidimur* (*If we collide, we shatter*). As the two jugs are made of clay the collision could be fatal for both of them. But the *motto* is completed with the member's chosen name: *Der Friedfertige* (*The Peaceful One*). The symbolic message of the emblem thus takes on a completely new meaning: the noble Abbot does not want to hurt anybody and he cares for the "safe distance", i.e. mutual respect and appreciation. At first sight the alteration of the original picture might look unimportant and the new emblem an unimaginative reproduction. But that is far from being the case. It is actually a fine example of creative metamorphosis of an established prototype into a new emblem with original symbolic message devised to emphasize both the idea of St Dismas Society and the personal character of its member.

As the opening argument of the article claims: because of the specific context of the *Album* as a memorial book of St Dismas Society and a clearly articulated patrons' ambition to create original individualized emblems, it is not easy to identify the possible sources let alone detect a direct influence. There are several books of emblems to be taken into consideration and as demonstrated in the article, the famous

Emblematum liber by Andrea Alciati was certainly among model books used by the authors of the *Album*. However, a detailed analysis of the emblems in the *Album* and thorough research of Renaissance and Baroque books of emblems show that it is actually *Mundus Symbolicus* by Filippo Picinelli that served as the most important source of inspiration for the emblems in the *Album*.

References

Sources

- Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Augsburg 1531.
- Aelian, *On the Characteristics of Animals*. With an English Translation by A. F. Scholfield, 3 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, MA 1958–1959.
- Joachim Camerarius, *Symbolorum et emblematum centuriae tres. I. Ex herbis & stirpibus. II. Ex animalibus quadrupedibus. III. Ex volatilibus & insectis ... Accessit noviter centuria IV. Ex aquatilibus & reptilibus*, Nuremberg 1590–1605.
- Leonardo da Vinci, Cod. H 9r, Institut de France, Paris, in: Richter, J. P., *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, XX, 1228, London 1880.
- Ovid, *Metamorphoses*. With an English Translation by F. J. Miller, 2 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, MA 1999.
- Filippo Picinelli, *Mondo simbolico: o sia vniversita d'imprese scelte, spiegate, ed' illvstrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane...* Milan 1653.
- Filippo Picinelli, *Mundus symbolicus: in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris quàm profanis...*, Cologne 1681.
- Pliny, *Natural History*. With an English Translation by H. Rackham, 10 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, MA 1938.
- Jožef Matija Prešeren, *Idea sapientis theo-politici, seu Tripartita morum philosophia...*, Vienna 1728.
- Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum selectissimorum...*, Cologne 1611.
- Florens Schoonhoven, *Emblemata partim moralia, partim etiam civilia...*, Gouda 1618.
- Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Unitorum das ist Schau Bühne der Gedächtnuß der Adelichen und Gottseeligen Gesellschaft der Vereinigten zu stätts wherenden Andenken eröffnet in der Uhralten Haupt Statt Laybach 1688*, *Archive of the Republic of Slovenia, Ljubljana AS 1073, I/1*
- Valerio Zani, *Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati de Bologna...*, Bologna 1672.

Literature

- Baraga, F., Dolničarjeva konceptna knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, Uvodna pojasnila, in: *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801*, I (ed. Gostiša, L.). Ljubljana 2001, pp. 235–236.
- Cevc, E., The Illuminated Manuscript Book of the St Dismas Society, in: *The Album of Ljubljana Noble Society of St Dismas, 1688–1801*, vol. II, Ljubljana 2001, pp. 99–113.
- Dolinar, F. M., Od Dizmove bratovščine do Akademije delovnih v Ljubljani, in: *Academia Operosorum, zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici ustanovitve*, Ljubljana 1994, pp. 35–46.
- Germ, T., Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma: zgodovinski kontekst nastanka in njeni idejni vzori, *Arhivi* 34, 1, 2011, pp. 33–40.
- Germ, M., Iconography of Emblematic Animals in the Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas: Readings and Misreadings, *IKON Journal of Iconographic Studies* 2, 2009, pp. 305–312.
- Germ, M., Archetypa studiaque von Jacob Hoefnagel: Vorlage für Tier- und Pflanzenabbildungen in den dekorativen Bordüren von Valvasors *Theatrum mortis humanae tripartitum*, *Barockberichte* 63, 2015, pp. 7–16.
- Germ, M., *Theatrum mortis humanae tripartitum* (1682) de Johann Weichard Valvasor: un livre d'emblèmes?, *Stephanos* 9, 1, 2015, pp. 88–109; <http://www.stephanos.ru/index.php?cpub=212>.
- Gspan, A., s.v.: Rodbina Prešeren, *Slovenski biografski leksikon*, VIII, Ljubljana 1952; <http://www.slovenska-biografija.si/rodbina/sbi461400/>.
- Henkel, A., Schöne, A., *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.
- Kastelic, J., The Ljubljana Noble Society of St Dismas in Time and Space, in: *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801*, II (ed. Gostiša, L.), Ljubljana 2001, pp. 35–40.
- Kastelic, J., Emblems in the mirror of iconography. Catalogue, in: *The Album of Ljubljana Noble Society of St Dismas, 1688–1802*, vol. II, (Studies), Ljubljana 2001, pp. 119–261.
- Lavrič, A., *Societas Unitorum – Akademija Združenih. Zgodovina ljubljanske stolne cerkve*, Ljubljana 2003, pp. 27–30.
- Lisac, L. A., Reisp, B., s.v.: Trost, Andrej, *Slovenski biografski leksikon*, IV, Ljubljana, 1960, pp. 186–187; <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi724835/>.

- Miklavčič, M., s.v.: Schönleben, Janez Ludvik, *Slovenski biografski leksikon*, X, Ljubljana 1967; <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi548709/>.
- Smolik, M., The Members of the Society of St Dismas and their Album. *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801*, II (ed. Gostiša, L.), Ljubljana 2001, pp. 291–303.
- Vignau-Wilberg, T., *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii, 1592: Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, Munich 1994.
- Vidmar, L., *Ljubljana kot novi Rim. Akademija Operozov in baročna Italija*, Ljubljana 2013.
- Vrhunc, P., Simon Tadej Volbenk Grahovar (1710–1774), *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 8, 1970, pp. 107–132.

Tine Germ

Emblemi v Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma: kontekst, viri, izvirnost

Ključne besede: *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*, Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus*, Andrea Alciati, *Emblematum liber*, renesančna in baročna emblematika, ikonografija, Janez Gregor Dolničar, Andrej Trost

Avtor v prispevku opredeli vire in zglede za ikonografijo emblemov v *Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma (Dizmova kronika)*, hranjene v Arhivu Republike Slovenije (ref. AS 1073, I/1), ki še niso bili raziskani. *Dizmova kronika* je izvirna oblika spominske knjige, v kateri so na pretežno celostranskih miniaturah predstavljeni emblemi in imena članov družbe, njihovi grbi in podatki o vpisu v družbo. Prve miniature so nastale leta 1689, zadnji člani pa so bili vpisani leta 1801. Kakovost iluminacij in ikonografsko bogastvo sta izjemna, tako da *Dizmova kronika* danes upravičeno velja za najodličnejši baročni iluminirani rokopis, kar se jih je ohranilo na Slovenskem.

Najnovejše raziskave kažejo, da se ideja in koncept dela gledujeta po vsebinsko sorodno zasnovani spominski knjigi bolonjskih akademikov *Memorie, imprese, e ritratti de' signori Accademici Gelati de Bologna*, izdani v Bologni leta 1672. Zaradi specifičnega konteksta nastanka *Dizmove kronike* so emblemi izvirne stvaritve, s poudarjeno individualizirano vsebino, kar bistveno otežuje iskanje literarnih virov in morebitnih neposrednih zgledov. Nedvomno je treba upoštevati možnost vpliva večjega števila renesančnih in baročnih emblemskih knjig, vse od inkunabule renesančne emblematike, Alciatijeve *Emblematum liber* (1531), do sočasnih izdaj. Raziskave zgodnjerenoveške emblematike kažejo, da je med ključnimi viri navdiha za embleme v *Dizmovi kroniki* popularna, enciklopedično zasnovana knjiga emblemov *Mundus Symbolicus* Filippa Picinellija, ki je pod naslovom *Mondo simbolico* prvič izšla v Milanu leta 1653. Picinellijevo obsežno delo z opisi več sto emblemov je prava zakladnica idej za nove embleme. Zdi se, da so bile klasične emblemske knjige, iz katerih bi lahko naročniki preprosto posneli uveljavljene embleme, prav zaradi želje po izviranosti za člane *Dizmove družbe* manj privlačne. Analiza emblemov v *Dizmovi kroniki* pokaže, da tudi v primerih, ko so se naročniki zgledovali po tradicionalnih emblemskih knjigah (npr. po Alciatiju), emblemov niso kopirali, ampak so jih domiselno preoblikovali. *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* ni eklektično delo, ki bi povzemalo obstoječe prototipe, zato se iskanje neposrednih zgledov praviloma izkaže za brezplodno. Gre za edinstveno zbirko izvirnih emblemov, ki razkriva kompleksen odnos do obstoječe tradicije in predstavlja pomemben prispevek v razvoju baročne emblematike.

Tine Germ

The Emblems of the *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas*: Context, Sources, Originality

Keywords: *Album of The Ljubljana Noble Society of St Dismas*, Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus*, Andrea Alciati, *Emblematum liber*, Renaissance and Baroque emblems, iconography, Janez Gregor Dolničar, Andrej Trost

The article discusses the sources for the iconography of emblems in the *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas* (Archive of the Republic of Slovenia, ref. AS 1073, I/1) that has not yet been systematically addressed. The *Album* is a kind of memorial book of the Ljubljana Noble Society of St Dismas or *Academia Unitorum*, displaying the coats of arms, emblems and important data of their members. The book with exquisite full page illuminations is the most important illuminated manuscript of the Baroque era that survives in Slovenia. Recent research shows, that the idea of the academic memorial book and its concept are modelled on the *Memorie, imprese, e ritratti de' signori Accademici Gelati de Bologna* published in Bologna in 1672. Due to the specific context of the *Album* as a memorial book of St Dismas Society and a clearly articulated ambition of the patrons to create original individualized emblems, it is not easy to identify the possible sources let alone detect the direct influence. There are several emblem books to be taken into consideration and Alciati's *Emblematum liber* appears to be a valuable source of inspiration. However, the research in Renaissance and Baroque books of emblems shows that it is actually *Mundus Symbolicus* by Filippo Picinelli (first published as *Mondo simbolico*, Milan 1653) which seems to be of vital importance for the creators of the *Album*. Since the proud members desired original and personalized emblems, it was only natural to rely upon a popular encyclopaedic work with a huge collection of systematically arranged descriptions of emblems. Picinelli's book is actually a treasure-trove of ideas instigating new designs both in the sense of symbolic message and visual solutions, while the almost complete absence of illustrations prevents a simple reproduction of emblems. Due to their commitment to originality and the respect of the principles of St Dismas Society the members obviously found the traditional emblem books (where they could see prototypes including the picture) somehow less appealing. However, even when they use a traditional emblem book such as Alciati's *Emblematum liber* as a model, the authors (both patrons and painters) of the *Album* exhibit great inventiveness and creativity and never simply reproduce a prototype. The *Album* thus represent a unique series of original emblems that also indicate the commitment to established tradition and occasionally reveal a direct influence of a popular emblem book as demonstrated in the article.

Duško Čikara

From a Hypothesis on the Development of the Layout of Poklek Manor in Zagorska Sela, towards a hitherto Unknown Type of Residential Architecture in Continental Croatia

Keywords: single-room layout, manor house, *fortalitium*, Continental Croatia, Middle Ages, refuge, Renaissance

DOI: 10.4312/ars.11.1.171-188

Introduction

The basic disposition of country mansions in northwestern Croatia, that part of the territory that was spared Ottoman raids, demonstrates two clearly different categories: mansions featuring arcaded courtyards, and more modest, compact and contained single-wing *curiæ*. The prevailing expert opinion, based mainly on the shape of vaulting, seems to be that the *curiæ* featuring porches are the earliest parts of larger mansions consisting of several wings. Based on the results of conservation research and field inspection¹, this paper explores the probability that the indicated mansions were not erected *ex nihilo*, but that they incorporated earlier single-room structures, thus demonstrating a hitherto unknown pattern of layout consisting of a roughly square room and a narrow corridor. The research results further indicate that the habitual name *curia* in Continental Croatia has been used exactly for those presumed structures since the 15th century.

To further validate the assumption of typologically identically organized *nuclei* within more complex structures, as well as go beyond random guesswork, a systematic inquiry of all published layouts of *curiæ* and mansions, mainly in Transmontane Croatia/Hrvatsko Zagorje (Reberski, 2008), has been carried out. The aforementioned pattern was identified in many such buildings, and this called for a field inspection of several sites whose ruinous conditions, making earlier layers visible, allowed for an examination without probing the parts that belong to the presumed single-room

1 Upon invitation by Prof. Lj. Mišćević (Faculty of Architecture in Zagreb) in the fall of 2011 the author, together with Senior Curator architect A. Čurić, investigated façades of the Poklek *curia*. By the end of 2015, together with restorers I. Drmić and R. Mavar, and Senior Curator architect A. Škevin Mikulandra, exploration of the Count Drašković mansion façades in Veliki Bukovec was initiated.



structures. In order to objectively approach the problem, we took into account the published results of several earlier and independently conducted studies that more or less confirmed the hypothesis, but, being unrelated to each other, have remained on the level of a particular insight, rather than enabling a broad generalization.² Several historic layouts of similar spatial organization can also be found in the research literature.

This methodological approach was the only one possible, since, under existing circumstances, the hypothesis could not be confirmed within a reasonable timeframe with the use of a well-targeted and systematic study of a sufficiently large sample. Therefore, the conclusions set out in this paper must necessarily be perceived as an initial set of guidelines for future conservation-restoration and archaeological research, to be taken into account in confirmation of the above hypothesis, and aimed at expanding and systematizing knowledge of the typology and genesis of the residential architecture in a possibly much larger geographical area.

The identification of the presumed initial spatial nucleus of the Poklek Manor House

The two-storey Poklek Manor House stands on a plain above the Sutla valley close to Zagorska Sela. It supposedly originated from the early 18th century (Reberski, 2008, 674–676), although the estate of the same name was in the hands of the noble Rattkay family (Gulin, 1995, 58) as early as 1571. A narrow corridor extends through the entire manor, featuring groin vaults on the ground-floor and Bohemian vaults on the first. On each side of the corridor there are a couple of rooms with barrel vaults on the ground-floor and flat ceilings on the first floor. A basement is situated below the southwestern part. Since the interior was not explored, attention has been directed to the variously shaped openings on the asymmetrical façades made of rubble. Probes to obtain more precise data have been carried out around the openings whenever possible. According to the manner of distributing the load and material used for jambs, they may be linked to three different parts of the manor, i.e. to specific rooms. Therefore, rubble stone relieving arches are visible above all the windows on both the ground and first floor of the southwest part. The simple frames of the two first floor openings on the west side of the southern façade protrude from the façade level (Fig. 1 upper right), and no traces of a later insertion are visible. It is thus a logical supposition that the plaster jambs of the two southern apertures on the western façade imitate the abovementioned stone jambs (Fig. 1 upper left).³ The eastern part of the southern façade is set back from the building line of the western part,

2 Unfortunately, some individual investigations involving crucial evidence have not been carried out *lege artis*.

3 Since the western façade is exposed to strong weather, the original stone jambs were probably obliterated and later replaced in plaster.

and single asymmetrically positioned windows show no visible relieving arches. Their height is different from those on the western part, and the irregular stone jambs are obviously *spolia*. The apertures on the part of the transversal protrusion closer to the basic volume are executed in the same manner (Fig. 1 lower left). They are also shaped in thin plaster slightly protruding from the façade. The same is true of the openings in the two southern axes of the eastern façade (Fig. 1 lower right). On the other hand, the apertures in the northern part have prominent stone frames, whilst their relieving arches are mostly made of bricks. The remains of a hammered-out one quarter moulding are visible on the outer side of the window ledges on the first floor of the northern façade, as well as on the northern parts of western and eastern façades (Fig. 1 upper left, Fig. 2 left), is due to the later installation of the 19th century wooden window frames (Fig. 2 centre). Identically profiled blocks have been used to cover the parapets of the portico on the first floor of a later addition of the transversal protrusion (Fig. 2 right).



Fig. 1: Zagorska Sela, Poklek Manor, window axes of western façade (above left); western section of southern façade (above right); portion of transversal protrusion and eastern section of southern façade (below left; southern portion of eastern façade (below right), photo: J. Rasol, 2016.



Fig. 2: Zagorska Sela, Poklek Manor, northern window axis of eastern façade (left); detail of stone carving at the northern window axis of eastern façade (centre); stone carving on the western façade of the transversal protrusion (right), photo: J. Rasol, 2016.

The heterogeneous architectural decoration of the façade openings, where certain forms and their construction are characteristic of specific parts/rooms of the building, and the diminished thickness of the northern part of the perimeter and the unevenness of the building line on the southern façade, lead us to the conclusion that over time even this modest structure increased in size. Otherwise, such an unusual construction could only indicate a peculiar, quite individual, approach to designing this part, an idea that must be ruled out. Furthermore, abutments on three corners – southwest excluded, plus a basement which is only under one part of the building, leads us to conclude that the original compact dwelling consisted of a single 7×6 m room with an adjoining entrance corridor in both the basement and the ground-floor, and a narrow hall on the first floor stretching along its entire depth (Fig. 3 a). The vaults in the corridor also correspond to the plan of the presumed original core. Judging by the ground-floor vaults, the original upward staircase might have been within the eastern wall where the perimeter wall is at its thickest.⁴ The entrance to the basement was originally protected by a portico whose arches were walled up by the construction a later staircase.

4 Judging from the 120 cm thick wall within which a staircase to the attic has been built.

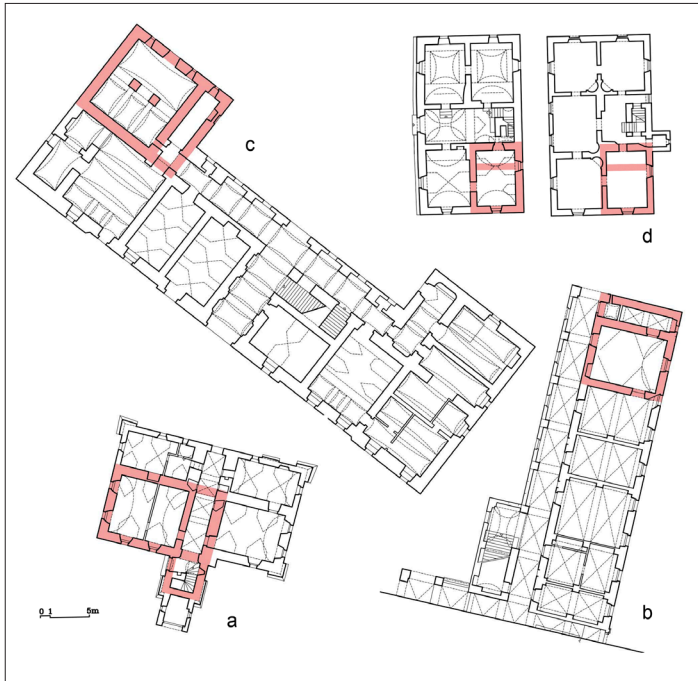


Fig. 3: (a) Zagorska sela, Poklek Manor, ground-floor plan, drawing by M. Stepinac/IPU, 2001.; print: R. Mavar, 2016; (b) Veliki Bukovec Mansion, ground-floor plan, drawing: M. Stepinac/IPU, 1995/6.; print: R. Mavar, 2016; (c) Poznanovec Mansion, ground-floor plan, drawing: M. Stepinac/IPU, 2001.; print: R. Mavar, 2016; (d) Borkovec Manor, ground-floor plan (left), drawing: M. Stepinac/IPU, 2001.; print: R. Mavar, 2016; and the upper-floor plan (right), drawing: Ž. Burić after M. Bošnjak; print: R. Mavar, 2016.

Graf Drašković Mansion in Veliki Bukovec featuring a single-room core

Elements of the single-room spatial organization have been recognized in the course of research into Count Josip Kazimir Drašković's late Baroque mansion in Veliki Bukovec. The manor is situated in the Podravina plain between the rivers of Bednja and Plitvica. The manor house itself is believed to have been erected after Count Ivan III took over the estate in 1643, while a *fortalitium* existed earlier at this site (Horvat-Levaj and Reberski, 1997, 339). In contrast to the groin vaults with transverse arches in the remaining part of the ground-floor, the room at the northern end (6,5×5,5 m) features barrel vaults with lateral inserts.⁵ An apparently illogically placed narrow room is situated

5 Their asymmetry of the plan may be explained by the need to achieve a functional rectangular surface on the west wall with no openings at the point of contact of longitudinal partially executed inserts.

at the very end of a complex structure (Fig. 3 b). Contrary to the Poklek Manor, where parts have obviously been constructed separately, when reconstructing the frontispiece in the late Baroque, the third ground-floor window looking from the north cuts into the partition wall that represents the southeast corner of a rectangular room, i.e. the southeast corner of the presumed earlier building, possibly the aforementioned manor (Horvat-Levaj and Reberski, 1997, 341).⁶ The assumption that the elongated narrow room was an entrance to the earlier building is further enhanced by the groove in the brick wall leading towards the ground left of the entrance situated in the position of the farthest window of the original mansion design. An additional row of bricks under the original lintel (Fig. 4 right) confirms existence of an opening before the window was added. The vault of the rectangular room has been cut into in order to put up lintels of possibly larger window niches in the eastern wall (Fig. 4, left). Bearing in mind the insufficient thickness of the walls for a construction of the built-in staircase, the upper floor of the presumed core must have been reached from the corridor through a staircase presumably situated on its west side, where, instead of a groin vault, there is a Bohemian dome. The lesser thickness of the presumed southern perimeter wall on the upper floor of the possible core may indicate that an unnecessarily thicker wall was demolished, although the entire upper floor might also have been constructed of wood.⁷



Fig. 4: Veliki Bukovec, Drašković Mansion, cut in vault next to the eastern wall of the rectangular room of the presumed original core (left); built-in entrance to the presumed original core (right), photo: J. Rasol, 2016.; print R. Mavar.

-
- 6 In the original layout of the mansion the rectangular room had two axes on the eastern front (noted by the author). A square niche plastered on three sides was discovered later in the western portion of the southern wall in that room. It was eliminated in the course of building a fireplace, above the level of the parapet of the late Baroque windows. The original floor level was 25 cm beneath the current floor.
- 7 Since the axes of former openings revealed on the ground-floor of the Vidovec mansion are not continued on the upper floor of the historically shaped northern façade, this points to the upper floor having been possibly built in wood. Differing sizes and design of openings suggest that additions were made to the castle's northern wing, i.e., pointing to the presence of the characteristic core.



Fig. 5: Poznanovec, Sermage Mansion, southwestern portion of the rectangular ground-floor room believed to be a part of the original core (above left); built-in window and traces of an earlier plaster layer in the ground-floor of the northern part of the western façade (above right); ground-floor of eastern façade of western projection (below left); part of southern façade of western projection (below right), photo: J. Rasol, 2016.; print: R. Mavar, 2016.

Possible single-room core of the Poznanovec mansion and the Borkovec manor – from observations on the plan to results of field inspection

Within a complex asymmetrical plan of the late Baroque mansion of Poznanovec, situated near the point where the Velika flows into the Krapina and belonging to the Sermage family, a distinctive pattern of spatial organization consisting of a massive western *corpus* has been recognized (Fig. 3 c). Although the larger room piers bear Bohemian vaults with transverse arches, the structure's layers are visible due to poor repairs that were made to the building. Therefore, traces of deeper, probably groin, vaults, corresponding to walled-up window niches on the west wall of the square room, indicate their logical connection (Fig. 5 above left). Under the present-day plaster, the remains of smooth white-painted roughed up plaster, which

used to adorn all the façades of the building, were found above the lintel of the aforementioned walled-up ground-floor opening (this may be the same as the older and damaged layer of plaster on the walled-up sections) on the western projection (Fig. 5 above right).⁸ Furthermore, a relieving system is visible on the eastern front of the projection on the ground-floor, with a wide and a relatively narrow semi-circular relieving arch (Fig. 5 lower left). The latter is partly covered due to the erection of the castle's principal wing, and part of it on the ground-floor is visible from inside.⁹ The narrow corridor features a shallow Bohemian vault. Judging from the remains of the removed wall structure, it seems that the wider relieving arch, which is visible on the façade, used to bear a barrel vault with transverse arches. A segment lintel covering a significantly larger span is visible above the opening that provides daylight to the corridor on the northern façade. This might represent remains of a demolished entrance on its narrower side, arguing for the existence of the characteristic core (Fig. 5 lower right). The manor on this estate was mentioned as early as 1581 (Reberski, 2008, 107).



Fig. 6: Borkovec, southern part of eastern façade, photo: J. Rasol, 2016; print: R. Mavar.

The small size of the presumed cores becomes obvious when looking at the structure at the southeastern part of the Borkovec manor, which is situated on the gentle slope along the Zlatarščica vale north of Zlatar. According to the inscription

8 It will be up to lab tests to establish if this discovery may be analogous to the remains of plaster applied before the execution of the eastern terrace.

9 The southern end was demolished when passageways were established on the ground-floor.

above the entrance, this structure was built before 1779, and a manor in Borkovec was also mentioned several years earlier (Reberski, 2008, 729). Two ground-floor rooms in the southern part of the house can be considered the earliest part, since identical stone lintels are used here. However, walled-in openings are visible on the dilapidated eastern façade (Fig. 6); the massive lintel above the walled-in narrower opening on the ground-floor, probably the remains of an entrance into the farthest northern part of the presumed core, as well as walled-in smaller openings on approximately the same axis¹⁰, plus the walled-in window centrally positioned towards a presumed smaller rectangular room, all indicate that the smaller *curia* was not built in one step. The size of the ground-floor rooms does not match those of the first floor, except for the room at the southeastern end (Marković, 1975, 66).¹¹ As this is the only part of the *curia* that has retained its original layout, everything points to its being the original core (Fig. 3 d).¹²

Single-room layout of the clergy's *curiæ* on Kaptol in Zagreb

After examining the 16th century *Præpositus curia* at Kaptol 7, and based on the extent of the earliest façade plaster and on discovering a walled-in Late Gothic window on the southern (now demolished) wall of a square room above the one with a brick column bearing groin vaults (Fig. 7),¹³ the architect and conservationist Davor Štepinac confirmed the existence of a single-room spatial core within this structure. As opposed to the later sections, there is no basement there. Plans of the canonical *curia* at Kaptol 20,¹⁴ as well as others, indicate that buildings with our characteristic layout could be found in several urban and proto-urban centres of north-western Croatia.

10 Judging by their level, it might be assumed that they were on the same level as the floors in the corridor, which indicates a possible defensive function.

11 In the spirit of the time the owners wished to accentuate the central part. However, this idea was carried out only on the first floor, while the lateral parts are more ample on the ground-floor. This does not mean that the builder was inept. Bearing in mind the obvious growth of the building one must assume that room size defined by the earlier southern part was too large for the financial capacities of the owners, which resulted in the unrelated layout of the upper floor.

12 The ground plan size is not unlike that of the Židovski stolp in Maribor.

13 Investigations were carried out by the City Office of Monuments Protection, but to this author's request the Office replied that they had no such documentation in their possession.

14 The single-room core is clearly visible, as demonstrated by smaller basement (Križić Roban, 1997, 114).

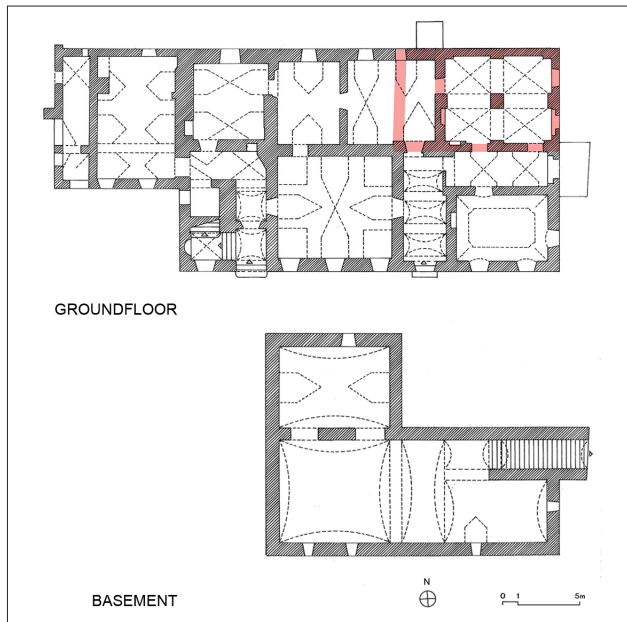


Fig. 7: Zagreb, ground-floor and basement plan of Kaptol 7, drawings: I. Haničar Buljan/IPU, 1996.; print: R. Mavar, 2016.



Fig. 8: Zagreb, southern façade of 25 Tkalčićeva st., photo: J. Rasol, 2016, print: R. Mavar.

Two characteristic façades from Zagreb suburbia

The worn out southern front of the house in Tkalčićeva 25 (Fig. 8), certainly dating from the 18th century (Lisac, 1997, 227), features a characteristic layout with the entrance at one end and two window axes. Its small entrance does not indicate an earlier open portico, and the length of a possible closed corridor along the now covered bed of the Medveščak stream can only be estimated, since the house has seen at least one alteration. The presumed square room was situated in the western part of the house, facing, like all other houses on the west side of Tkalčićeva street, towards Kožarska street. The window apertures in this room are extremely small and inappropriate for a dwelling, thus indicating that the building must have had another floor. The almost identical disposition of the northern part of the west façade of the house at Vlaška street 5 abutting the southern section of the Kaptol ramparts also indicates, as well as the basement, an expansion of the ground plan.

Sutinsko – two closely set historically recorded *curiæ* with a characteristic single-room layout; their respective identification in the context of archaeological excavations

A surprising possibility of two countryside dwellings sited close to each other arises from documents stating that two *curiæ* coexisted in Sutinsko on the estate of local gentry north of Mače, one mentioned in 1558 in the immediate vicinity of a second *curia* that seems to have some defensive elements (Laszowski, 1943, 12). They appear to have been left to deteriorate, perhaps due to unresolved property issues, and were already marked as ruins in 1651 (Laszowski, 1943, 14). In 1910, the foundations of unspecified buildings were discovered on the meadows of the Sutinsko estate next to the Sutinski creek. Thanks to a sketch, we know of the single-room layout of one of these (Fig. 9 left). New archaeological excavations might detect the foundations of a second *curia*, and confirm the hypothesis that the sketch applies to one of them.¹⁵ The width of the presumed corridor is barely a half meter at the footing level. However, when compared to the clear span of the Gothic entrance at the end of the eastern façade of Kaptol 26 *curia*, measuring only 52 cm (Fig. 9 right), such a small size is not surprising.¹⁶

15 The obvious inclusion of two separate single-room cores within the body of the two-storey Ščrbinec *curia* south of Belec (visible joints of the perimeter, irregular outline of the building's central section and a later opening of the original corridor of the southern core) adds additional points to this. The destiny of the Sutinsko *curiæ* bypassed the two presumed cores of the Mirkovec castle. Slightly larger window openings on the central part of older wing also point to a possible, in this case more complex, inclusion. In the smaller presumed core that, due to its size, might have originally been a *fortalitium*, the entrance corridor seems to taper, apparently towards the presumed entrance, to discourage possible invaders. Since the newer wing of the castle slightly bends, more than two cores might have been included in Mirkovec.

16 This is due to the smaller stature of the people, on the one hand, and on the other a desire to discourage invaders.

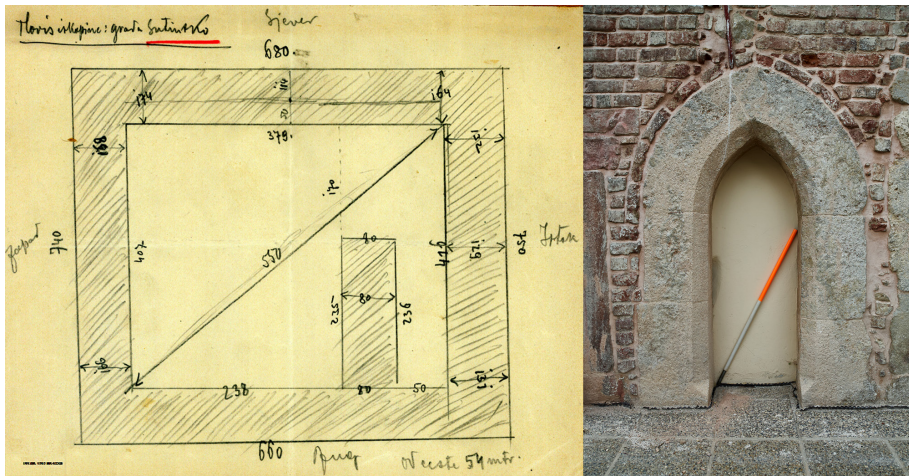


Fig. 9: Sutinsko excavation and Zagreb, Kaptol 26 original entrance. Left: MK-UZBK, inv. no. 1503; right photo J. Rasol 2016.

Prozor fortification near Otočac – possible spread of characteristic single-room buildings elsewhere in Continental Croatia

The fact that until the 16th century the entire Continental Croatia and Slavonia represented a single cultural space leads to the assumption that the single-room layout pattern might appear in both the south and the east.¹⁷ It is well known that the Gacka, Krbava and Lika areas were densely covered with feudal seats during the Middle Ages. However, due to centuries of devastation it would be difficult to answer the question as to whether there were any single-room structures here. A solitary example is the plan of Prozor military frontier fortification, previously held by the Frankopan princes, which possibly served as a *refugium* and whose exact position has not yet been established. A modest building abutting the perimeter in one of the corners of the fortification is marked as the commander's dwelling (Fig. 10). As the commander was a high-ranking person, the layout seems to reflect the feudal building tradition was also applied in the southern areas.¹⁸

17 Studying their expansion towards both the coastal area and Bosnia might provide some interesting information. A good example might be part of the Khuen-Belassy castle in Nuštar, which was probably erected on earlier foundations, and its masonry may originate from before the Ottoman invasions. (Research has been carried out by the Institute of Art History, R. Vučetić and I. Haničar Buljan).

18 The ground-floor of the Frankopan castle at Novigrad-on-Dobra (16th century) also features the characteristic ground-plan pattern abutting the southeastern tower; it could be the original core of a more complex dwelling.

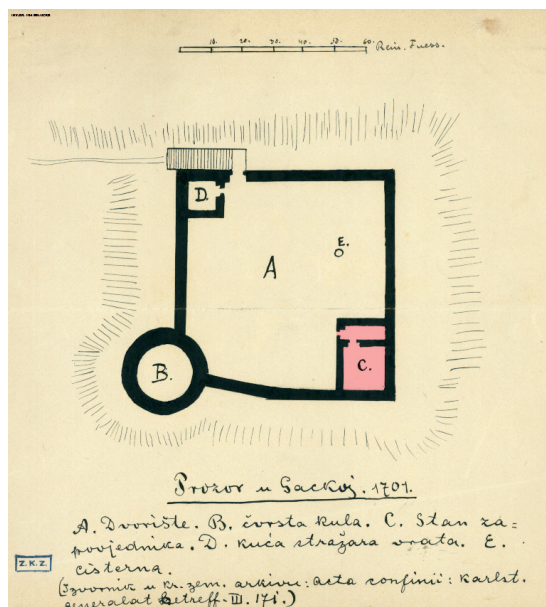


Fig. 10: Prozor, ground-floor plan of the fort, drawing: Gj. Szabo after G. Pieroni, before 1920; MK-UZBK inv. no. 164; print: R. Mavar, 2016.

Conclusion: single-room curiæ as the simplest layout of feudal dwellings in mainland Croatia

The existence of a single-room layout pattern in Continental Croatia seems to be confirmed by several partially completed conservation investigations, as well as by conclusions obtained from direct examinations into the structures of several complex buildings. Historical drawings that clearly depict such buildings that were not incorporated into more complex structures also lend more credence to this idea. A square room usually featuring two window axes, each on two fronts, plus a lateral corridor along the entire square room, indicates a possible core within a more complex layout.¹⁹ The thicker outer walls of the presumed cores, or an exceptionally thick corridor wall (possibly a built-in staircase), older vaulting types,²⁰ smaller window openings, and presence or absence of a basement, all might indicate a core within more complex

19 Exceptionally, for defensive reasons the corridor can be shorter or conical. This can be observed in the presumed core of the Lobor mansion, and also in a photograph of the nearby, demolished granary. According to legend, it was the first manor built on the same Keglević estate (Szabo, 1913-1914, 127-128). Such a variant appears to be identical with the partly reconstructed (?) southern towers of Strmol castle near Cerklje.

20 Occasionally, usually due to earthquakes, vaulting of a newer type was erected (Puhmajer, 2010, 34-35).

structures.²¹ While newer structures make it difficult to define the original face of the building, they must have usually had at least two levels (occasionally a basement and, as a rule, a brick or stone ground-floor, while the rest could be in wood). The cores are usually situated at one end of the more complex structures.²²

Putting several simple but massive cubic structures together on some sites could have been done for various reasons, but their respective positions indicates that one possibility to create an efficient form of common defence, albeit only with the help of palisades.²³ The name *fortalitium* probably refers to smaller single-room structures featuring some defensive elements, like brattices and loopholes, erected as defence towers on the manor's estate.²⁴ All the presumed single-room structures mentioned in this paper were usually built on flat grounds, at the time woody or marshy, or on slight elevations, and, as a rule, close to rivers.

Although the amount of research conducted on this topic is relatively small, the existence of single-room spatial organization appears in a remarkably large sample, indicating the possibility that it might be one of the common building schemes for dwellings in Continental Croatia, i.e. that this is a hitherto unknown layout pattern that might add to the rather poorly known category between a feudal burg and the modest dwellings of the lowest social group in the countryside. In other words, this type of structure would represent the simplest form of feudal architecture which, compared to the typology in more developed territories like Bohemia (Vučetić, 2006, 416–418), is truly rudimentary. This is not surprising, given the civilizational and cultural potential of a relatively poor and backward country on the edge of western civilization, further pushed back by centuries of Ottoman threat, and with an economy that was mainly based on agriculture. The elemental spatial organization of such structures confirms that this style originated in the mists of the Middle Ages. It is hard to imagine simpler dwellings being used by the middle class, consisting of gentry and clergy, and offering

21 Older sections as a rule do not feature a basement, probably due to the vicinity of water and the fact that the soil was marshy before meliorations, but the opposite might also be the case.

22 The presumed core at Miljana mansion can be postulated at the furthestmost position, although previous research inconclusively identified the west, larger part of the north wing, as the oldest (Novak, Mirković, 1992, 14–20).

23 Although the scope of this paper does not include an elaboration of this issue, based on the characteristic spatial distribution of their extreme parts, some of the Renaissance *castella* and Baroque mansions may have developed out of refuges for local people, i.e., serfs and their livestock (for example Bežanec mansion – *nomen est omen* – Bežanec = place of refuge; in the vicinity of Pregrada). It may have looked like the presumed *refugium* within which the self-standing early baroque mansion of Freudenu in Črnci near Apače was erected. They may have developed even during the last quarter of the 15th century by including several appropriately situated single-room cores. For example, the Erdödy *castellum* of Moslavina was *de facto* given over to the Ottomans after the area became deserted.

24 As depicted in a woodcut from Alphonsus de Spina's *Fortalitium Fidei*, printed in Basel 1475.

a minimum of safety and security, comfort and dignity, and still differing – despite their very modest conditions – from the homes of the ordinary *plebs*. Even the high nobility must have had various stone or brick buildings for temporary use scattered over their numerous holdings, to store produce or for trade purposes, as documented in the Vinica *trgovišče* (market place),²⁵ as well as for leisure and hunting.

It is only logical that the process of so-called *curialisation* (Vučetić, 2006, 421–422; Horvat-Levaj, 2015, 441), i.e., turning larger estates in northern Croatia during 15th, 16th and the 17th centuries into small possessions, also of the lower gentry, took place according to the existing infrastructure. Therefore, taking into account these circumstances it is less likely that the nobility, living in relatively modest castles, would erect complex residential buildings on the plains, let alone ones adorned with porticos.²⁶ Since the continuity of life at a certain place, including the refitting of older structures, is habitual, we can conclude that the name *curia* (meaning also ‘land possession’) might also relate to such simple spatial cores, at least since the 16th century, on the sites where complex Renaissance and Baroque structures were erected at a later time.

References

Sources

Institute of Art History, plans collection, Zagreb.

Ministry of Culture, Republic of Croatia, Office for the Protection of Cultural Heritage.
Department of Documentation and Photo Collection, Zagreb.

Literature

Gulin, A., *Povijest obitelji Rattkay*, Zagreb 1995.

Horvat-Levaj, K., *Barokna arhitektura*, Zagreb 2015.

Horvat-Levaj, K., Reberski, I. (ed.), *Ludbreg – ludbreška Podravina*, Zagreb 1997.

Križić Roban, S., Podrumski prostori kanoničkih kurija Kaptol 20 i 24 u Zagrebu, *Peristil* 40, 1997, pp. 107–116.

25 In the course of conservation research of the former Drašković *curia* in Vinica, which was sold to Varaždin Jesuits by the mid-18th century, plastered fronts with rounded corners were found at one end. This roughly square section is considered to be the oldest part of the complex structure (Puhmajer, 2012, 95–98). Taking into account the attempt to organize a three-part plan, consistently achieved in the Zakmardi seminary in Varaždin, indicates the possibility that the *curia* was enlarged only after being sold (noted by the author).

26 An example of elements and course of emergence is the mansion of Kerestinec, mentioned as such only in the 17th century after the victory over the Ottomans at Sisak, which can be connected to the certainly later incorporation of the corner cores of the *castellum* into obviously oldest, western residential wing.

- Laszowski, E., *Sutinsko i Poznanovac*, Zagreb 1943.
- Lisac, A.-Lj., Mlinarstvo Zagreba od najstarijih vremena do početka XX. stoljeća, in: *Zbornik Odsjeka za povijesne znanosti Zavoda za povijesne i društvene znanosti HAZU 8*, Zagreb 1977, pp. 217–290.
- Marković, V., *Barokni dvorci Hrvatskog zagorja*, Zagreb 1975.
- Novak, S., Mirković, M., *Dvorac Miljana – istraživanja i konzervatorski radovi*, Zagreb 1992.
- Puhmajer, P., Prilog istraživanju starog magistrata u Koprivnici, in: *Podravski zbornik*, 2010, pp. 22–43.
- Puhmajer, P., Isusovačka kurija u Vinici – građevinske faze i pitanje prezentacije, *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 36, 2012, pp. 91–106.
- Reberski, I. (ed.), *Krapinsko-zagorska županija – sakralna arhitektura s inventarom – feudalna arhitektura – spomen-obilježja*, Zagreb 2008.
- Regan, K., Srednjovjekovne obrambene građevine porječja Krapine (II.), *Kaj* 1–2, 2013, pp. 77–107.
- Szabo, Gj., Spomenici kotara Krapina i Zlatar, *Vjesnik Hrvatskoga arheološkog društva* 13, Zagreb 1913-1914, pp. 103–204.
- Szabo, Gj., *Sredovječni gradovi u Hrvatskoj i Slavoniji*, Zagreb 1920.
- Vučetić, R., Prilog razvoju i tipologiji kurija u kontinentalnoj Hrvatskoj, in: *Dvorci i ljetnikovci – kulturno naslijeđe kao pokretač gospodarskog razvoja*, Varaždin 2006, pp. 415–423.
- Vučetić, R., Haničar Buljan, I., Nuštar: Dvorac Khuen-Belassy, in: *Konzervatorske studije i elaborati Instituta za povijest umjetnosti* 2, Zagreb 2012.

Duško Čikara

O hipotezi o tlorisnem razvoju kurije Poklek v Zagorskih Selih glede na obrise nepoznanega tipa stavbene arhitekture v kontinentalni Hrvaški

Ključne besede: enoprostorska zasnova, graščina, utrdba, kontinentalna Hrvaška, srednji vek, zatočišče, renesansa

Na podlagi raziskovanja fasad kurije Poklek podajamo predpostavko o njenem tlorisnem razvoju, pri čemer jedro skozi tri nadstropja sestoji iz prostora štirikotnega tlorisa in ozkega hodnika s stopniščem, zgrajenim znotraj stenske mase. Enak razpored lahko razločimo tudi na tlorisih več baročnih stavb na podeželju ali na urbanih območjih severozahodne Hrvaške. Ob kasnejših neposrednih vpogledih in raziskovanjih posameznih bolj zloženih struktur so bili v dovolj veliki meri potrjeni elementi, ki navajajo na do zdaj nepoznan vzorec organizacije prostora. Predpostavko potrjujejo tudi zgodovinski prikazi stavbe značilnega tlorisa in neodvisni zaključki drugih raziskovalcev. Takšen metodološki pristop se je pokazal kot najustreznejši, saj je v obstoječih okoliščinah povsem jasno, da obravnavane hipoteze v doglednem času ni mogoče potrditi s ciljno in sistematično usmerjenimi raziskovanji na dovolj velikem vzorcu. Zaključke, predstavljene v tem prispevku, moramo nujno razumeti kot iniciativno zbirko smernic za bodoča, predvsem konzervatorsko-restavratorska in arheološka raziskovanja, z namenom razširitve in sistematizacije znanstvenega spoznanja o tipologiji in genezi stavbene arhitekture, morda tudi na širšem zemljepisnem področju. Prav na takšna prostorska jedra se od druge polovice 16. stoletja nanaša ime *curia*. Lastniki so bili pripadniki nižjega plemstva, cerkveni dostojanstveniki, a tudi veliki fevdalci. Gre za najenostavnejšo kategorijo fevdalne arhitekture v kontinentalni Hrvaški na začetku novega veka, pri čemer da elementarnost prostorske organizacije slutiti zgodnejši nastanek.

Duško Čikara

From a Hypothesis on the Development of the Layout of Poklek Manor in Zagorska Sela, towards a hitherto Unknown Type of Residential Architecture in Continental Croatia

Keywords: single-room layout, manor house, *fortalitium*, Continental Croatia, Middle Ages, refuge, Renaissance

The hypothesis about the development of Poklek Manor House's ground-plan presented in this paper is based on research into its façade, while the three-storey core consists of a square room and a narrow corridor with a staircase built inside the wall. The identical layout can be discerned in the ground-plans of numerous baroque buildings in the countryside or in urban areas of north-western Croatia. During a recent inspection in the field, as well as through research into some of the more complex structures, enough elements have been identified that point to a previously unknown form of spatial organization. This assumption is further reinforced by the historical illustrations of the buildings with typical ground plans, as well as by the independent conclusions of other researchers. Such a methodological approach proved to be the only possible one, since at present it is quite certain that the proposed hypothesis cannot be validated by focused and systematic research on an adequately large sample. The conclusions set out in this paper should thus be taken as an initial set of guidelines for future research, primarily conservation-restoration and archaeological studies, that aim to expand and systematize the scientific assessment of the typology and genesis of residential architecture within what may be significantly wider geographic area. It is concluded that the term *curia* refers to exactly those spatial cores from the second half of the 16th century. The owners were members of the small nobility and clergy, but also aristocrats, and these *curiæ* represent the simplest category of feudal architecture in continental Croatia at the beginning of the early modern period, while the elemental nature of the spatial organization points to their earlier origin.

Špela Virant

Navid Kermanis politische Essays**Schlüsselwörter:** Navid Kermani, Essay, politischer Diskurs, Fiktion, postfaktisch

DOI: 10.4312/ars.11.1.189-203

1.¹

„Ich habe keine Ahnung.“ (Kermani, 2009, 86) Das behauptet Navid Kermani in seinem Essay *Die Terroristen sind unter uns*, der 2009 im Band *Wer ist Wir? Deutschland und seine Muslime* erschienen ist. Es ist ein sehr wichtiger, ja zentraler Satz, der oft gedacht, aber selten öffentlich ausgesprochen wird. Niemand, der eine leitende Position in der Politik, der Wirtschaft oder beim Militär bekleidet, darf es sich leisten, diesen Satz in den Medien zu äußern, aber auch im Wissenschaftsdiskurs darf er nicht verwendet werden, es sei denn als Zitat. Es gibt mindestens drei Eigenschaften dieser Aussage, die sie für die erwähnten Diskurse ungeeignet machen. Erstens das Sprachniveau: durch den etwas saloppen Beiklang lässt sich die Aussage dem umgangssprachlichen Niveau zuordnen und nicht dem Niveau offizieller oder wissenschaftlicher Reden. Zweitens ihre Struktur: durch die Ich-Form wird der Satz zur Aussage des sprechenden Subjekts über sich selbst, nicht über einen Sachverhalt. Und drittens die Semantik: Das verneinte Substantiv spricht dem Subjekt nicht nur jedes rationale Wissen ab, das sich argumentieren und belegen ließe, sondern auch jede andere Grundlage, auf der sich eine Aussage zu einem Sachverhalt formulieren ließe, also auch Vermutungen, Vorurteile, Spekulationen, Gefühle oder die Intuition. Das Problem dabei ist nicht, dass auch diese alternativen Grundlagen fehlen, sondern dass sie, durch die Wahl des Substantivs „Ahnung“, überhaupt als Möglichkeit eingeräumt werden. Wenn durch diese Merkmale die zitierte Aussage aus dem Rahmen fachbezogener Diskurse fällt und sogar für journalistische Textformen unpassend ist, so ist sie im literarischen Diskurs durchaus zulässig.²

Schon dieser eine, aus dem Kontext gerissene Satz, lässt erkennen, dass sich Kermanis politische Essays zwischen literarischen und nicht-literarischen Diskursen

1 Der Artikel ist im Rahmen des Forschungsprogramms *Interkulturelle Literaturwissenschaft* entstanden, gefördert von der Slowenischen Forschungsgemeinschaft ARRS (Slovenian Research Agency: research core funding No. P6-0265).

2 Vgl. z. B. literarische Werke wie Joseph von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, Karen Duves Erzählband mit dem Titel *Keine Ahnung*, Norbert Gstreins *Eine Ahnung vom Anfang* usw.



bewegen, was für die Essayistik, die als halb-literarische Form oder als Vermittler zwischen den Gattungen (vgl. Zima, 2012, 5) verstanden werden kann, weder neu noch untypisch ist. Im Folgenden soll jedoch die politische Bedeutung der essayistischen Schreibweise, bei der die strenge Trennung zwischen literarischer Fiktion und nicht-literarischem, sachbezogenem Schreiben in Frage gestellt und teilweise sogar aufgehoben wird, am Beispiel von Kermanis Aufsätzen aufgezeigt werden, und zwar im Unterschied zur partiellen Fiktionalisierung des politischen Diskurses, die mit Begriffen wie „postfaktisch“ oder „alternative Wahrheit“ verdeckt wird.³ Zunächst sollen jedoch Kermanis Werk, die Diskussion um politische Literatur im deutschsprachigen Raum und die literaturwissenschaftliche Essayforschung kurz umrissen werden.

2.

Navid Kermani wurde 1967 in Siegen als Sohn iranischer Einwanderer geboren, er studierte Orientalistik, Philosophie und Theaterwissenschaft und arbeitete nach dem Studium als Journalist. Seit 2006 ist er habilitierter Orientalist und arbeitet als freier Schriftsteller. Auf der langen Liste seiner Publikationen stehen sowohl wissenschaftliche Werke wie auch Romane und Essays. Für seine Schriften erhielt er unter anderem den renommierten Friedenspreis des deutschen Buchhandels im Jahr 2015. Kermanis literarische Werke, die im deutschsprachigen Raum viel Beachtung finden, in den bedeutendsten Medien rezensiert und zumeist positiv bewertet werden, sollen hier keinesfalls auf wenige literaturwissenschaftliche Begriffe reduziert werden. Für die vorliegende Auseinandersetzung mit seinem essayistischen Werk interessant ist jedoch seine Schreibweise in den Romanen, die die Grenzen der Gattung auslotet. Zu dem etwa 1200 Seiten umfassenden Roman *Dein Name* (2011) bemerkt der Literaturkritiker Joseph Hanimann in seiner Rezension eine „Verweigerung der Totalperspektive“⁴, eine Haltung, die auch bei seinen Essays zu beobachten ist, obwohl sie mit anderen Mitteln erreicht wird. Bei dem Roman *Große Liebe* (2014), der den Versuch des Ich-Erzählers schildert, sich an seine erste Liebe, die er im Alter von 15 Jahren erlebte, zu erinnern, um seinen Sohn, der nun im selben Alter ist, besser verstehen zu können, stellen die Rezensenten dagegen die Gattungsbezeichnung nicht

3 Von der Gesellschaft für deutsche Sprache wurde das Wort „postfaktisch“ zum Wort des Jahres 2016 erklärt. In der Presseerklärung vom 9. 12. 2016 heißt es: „Das Wort des Jahres 2016 ist *postfaktisch*. Diese Entscheidung traf am Mittwochabend eine Jury der Gesellschaft für deutsche Sprache (GfDS) in Wiesbaden. Sie richtet damit das Augenmerk auf einen tiefgreifenden politischen Wandel. Das Kunstwort *postfaktisch*, eine Lehnübertragung des amerikanisch-englischen *post truth*, verweist darauf, dass es in politischen und gesellschaftlichen Diskussionen heute zunehmend um Emotionen anstelle von Fakten geht.“ <http://gfds.de/wort-des-jahres-2016/> [9. 12. 2016].

4 Hanimann, http://www.buecher.de/shop/deutschland/dein-name/kermani-navid/products_products/detail/prod_id/33335110 [15. 3. 2017].

in Frage. In den Erzähltext sind hier jedoch Zitate aus Werken islamischer Mystiker eingeflochten, um die Universalität der Liebeserfahrung über die Grenzen von Zeitepochen und Kulturen hinweg zu postulieren, die das generationenübergreifende Verständnis zwischen dem Erzähler und seinem Sohn als grundsätzlich möglich begründen soll. Doch anstatt die Liebe in einer zeit- und konturlosen Abstraktion aufzuheben, ermöglicht diese Textanordnung dem Erzähler, seine Liebeserfahrung in und durch den konkreten sozial-politischen Kontext der 1980er Jahre in der BRD zu betrachten. Durch dieses Geflecht von Erzählung, Reflexion und Zitat kann der Orientalist Kermani philosophische und religionstheoretische Fragen erläutern,⁵ wodurch auch hier die Grenzen der Fiktion überschritten werden.

In seinen sowohl in Zeitungen als auch in Buchform veröffentlichten Essays kommentiert Kermani wichtige politische Ereignisse und sozial-historische Erscheinungen, sei es die sogenannte Flüchtlingskrise, den Irakkrieg, den Terrorismus, den Arabischen Frühling, den Islamischen Staat oder die Probleme westlicher multikultureller Gesellschaften. Seine Schriften liefern keine endgültigen Antworten und Erklärungen, wohlwissend, dass es sie ohne verfälschende Komplexitätsreduktion nicht geben kann, aber sie bieten wichtige Einsichten und Denkanstöße, die sich aus einer einzigartigen Kombination von akademischem Wissen, über das er als habilitierter Orientalist verfügt, von Informationen über aktuelles politisches Geschehen und seinen eigenen Lebenserfahrungen speisen. Eine wesentliche Dimension dieser Essays, die sie von anderen oft luziden Analysen des Ist-Zustands sozial-politischer Vorgänge unterscheidet, ist das immer mitschwingende Bewusstsein, dass sie selbst die Gegenwart und Zukunft beeinflussen oder beeinflussen könnten. So beendet er sein Buch über die Erfahrungen, die er im Herbst 2015 während einer Reise „Auf dem Flüchtlingstreck durch Europa“ machte, mit dem Satz, der sowohl Kritik an der Gegenwart als auch Hoffnung für eine Zukunft beinhaltet, eine Zukunft, der solche Sätze Raum zur Verwirklichung verschaffen sollen: „Wenn, dann werden sie [die Flüchtlinge] das Europa bewahren und neu beginnen, das unsere nicht mehr von Krieg und Faschismus geprägte Generation zu verspielen droht.“ (Kermani, 2016, 92)

3.

In dem erwähnten Essay *Die Terroristen sind unter uns*, aus dem der einleitend zitierte, aus dem Kontext gerissene Satz stammt, erzählt Kermani, wie er nach der Veröffentlichung seines Buches zum 11. September 2001 mit dem Titel *Dynamit des*

5 Vgl. Meike Fessman, „Navid Kermani (...) erzählt stets so, dass die Art und Weise des Erzählens philosophische Fragen aufwirft.“ Fatma Aydemir: „Immerhin aber taugen die Schriften der Mystiker, wie man durch Kermanis expliziten Fokus auf die Stellen zu körperlicher Leidenschaft erfährt, zu einer alternativen Lesart des Islams, die dem Regressionswahn der Salafisten sehr entschieden widerspricht.“

Geistes. Martyrium, Islam und Nihilismus regelmäßig nach Erklärungen für „alle möglichen Selbstmordanschläge“ (Kermani, 2009, 86) gefragt werde, seit einiger Zeit jedoch darauf nur noch eine Antwort gebe:

Ich habe keine Ahnung. Ich verstehe das auch nicht mehr. Ich weiß nicht, warum sich jeden Tag an einer Straßenkreuzung oder auf einem Marktplatz in Bagdad oder Nadschaf und inzwischen auch in Afghanistan jemand in die Luft sprengt, ohne daß ihn jemand sieht außer den Opfern. (Ebd., 86)

Liest man Kermanis Essays, stellt man bald fest, dass er zwar keine endgültigen Antworten und Erklärungen liefert, jedoch von den sozialen und politischen Problemen, über die er schreibt, gleichwohl sehr viel Ahnung hat. In der Essaysammlung *Wer ist Wir? Deutschland und seine Muslime*, in dem er sich mit den Problemen sogenannter multikultureller Gesellschaften auseinandersetzt, hebt er unter anderem immer wieder hervor, dass es sich dabei nicht nur um ein Nebeneinander unterschiedlicher Kulturen, Religionen und Sprachen handelt, sondern auch um unterschiedliche soziale Schichten, was er als Sohn einer gutbürgerlichen Arztfamilie schon in seiner Kindheit deutlich erfahren musste (vgl. ebd., 20). Von dieser Erfahrung ausgehend, stellt er fest, dass Identität nicht nur auf einer dieser Kategorien beruhen kann: „Identität ist per se etwas Vereinfachendes, etwas Einschränkendes, wie jede Art von Definition. Es ist eine Festlegung dessen, was in der Wirklichkeit vielfältiger, ambivalenter, durchlässiger ist. (ebd., 17). Er berichtet, dass er sich in Deutschland lange nicht dem Druck von Identitätszuschreibungen ausgesetzt fühlte, erst „seit einigen Jahren“ werde er dauernd gefragt,⁶ ob er sich „als Europäer oder als Muslim“ fühle: „Dabei möchte ich mich in keine Identität pressen lassen, selbst wenn es meine eigene wäre“ (ebd., 134).

Neben der Kritik an einem der zentralen Begriffe des europäischen Interkulturalitätsdiskurses notiert Kermani noch weitere Eigenheiten der öffentlichen Debatten zu diesen Themen. So beobachtet er, dass an ihnen keine Islamwissenschaftler teilnehmen, und stellt fest: „Die westeuropäische Debatte über den Islam ist eine Debatte über Westeuropa.“ (Ebd., 37) Unausgesprochen bleibt dabei die naheliegende Feststellung, dass sich Europa gerade dort, wo es sich am offensten mit dem sogenannten *Fremden* auseinandersetzen meint, am stärksten in Selbstbespiegelungen verliert. Er kritisiert jedoch offen die medialen Praktiken, wie z. B. jene Talk Shows, in denen „Kontrahenten mit möglichst konträren Positionen aufeinander losgelassen werden“ (ebd., 95). In solchen inszenierten Scheingesprächen geht es in erster Linie um die Verteidigung von Positionen des Wissens und der Macht. Kermani erhebt sich nicht besserwisserisch über sie, sondern reagiert defensiv: „Ich selbst wünschte mir

6 Die hier zitierten Texte sind in wesentlichen Teilen 2007 entstanden (vgl. Kermani, 2009, 189), d.h. der Zwang zur Identitätsfestlegung, wie Kermani sie detektiert, beginnt in Europa sich erst im frühen 21. Jahrhundert zu verstärken.

regelmäßig nach drei oder fünf Minuten nichts sehnlicher, als mich in Luft aufzulösen.“ (Ebd., 95) Demgegenüber versteht er seine Aufgabe als Autor darin, „Ambivalenzen, Zweifel, Fragen“ (ebd., 94), Kritik und Selbstkritik zu formulieren.

Seine Behauptung, keine Ahnung zu haben, kann als Autofiktion verstanden werden, als Selbststilisierung in Bescheidenheit oder Koketterie. Sie kann also gleichzeitig als fiktional wie auch, der Textgattung entsprechend, als nicht-fiktional gelesen werden. Wichtig ist jedoch, dass durch den Kontext die Behauptung partikulär und konkret auf einen Set von Fragen bezogen wird. Dadurch macht er auf die Notwendigkeit der Differenzierung bei den Fragestellungen und auf die Unmöglichkeit der Verallgemeinerung bei ihrer Beantwortung aufmerksam. Bestimmte Erklärungsmuster der politischen Gewalt sind nicht unbedacht auf jede Situation übertragbar. Dass es sich dabei nicht um eine Floskel handelt, sondern um eine reflektierte Denktradition, ist aus dem Essay *Der Koran und die Gewalt* ersichtlich. In diesem Essay erklärt er, wie tief diese Denkweise in der islamischen Tradition verwurzelt ist:

Man wußte, daß er [der Koran] die Sammlung der deutungsbedürftigen und vieldeutigen Offenbarungen ist, die der Prophet Mohammed im Verlaufe von dreiundzwanzig Jahren in spezifischen historischen Situationen empfangen hat; die islamische Theologie hat die Aussagen des Korans immer vor dem Hintergrund dieser Situationen gedeutet, denen sich ein eigener Zweig der Koranwissenschaft widmet, die Wissenschaft von den „Anlässen der Offenbarung“. (Ebd., 105)

Die Deutungen der Schrift beachten also die konkrete Situation ihrer Entstehung, beachten aber auch ihre eigene realpolitische Wirkung, während es eine absolute Deutung gar nicht geben dürfe (vgl. ebd., 112–113). Der Islam lebe, so Kermani, „wie jede andere Religion gerade in dem Spannungsverhältnis zwischen den Texten und ihren Lesern“ (ebd., 115). In gewissem Sinne gilt das auch für Kermanis politische Essays, wobei die Spannung auf der Seite der Texte von seiner halb-literarischen Schreibweise aufrechterhalten wird. Bevor jedoch darauf genauer eingegangen wird, sollen im Folgenden einige Aspekte der deutschsprachigen Diskussion über das Verhältnis von Literatur und Politik, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in der BRD entwickelte und die den historischen Hintergrund von Kermanis Schriften bildet, kurz dargestellt werden.

4.

Die deutschsprachige Literaturlandschaft erfuhr in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg zwei wichtige Impulse, die eine intensive Politisierung der Literatur forderten und auch erreichten. Die erste Phase fand unter dem Einfluss der Alliierten

im Zuge der Entnazifizierung und der Erziehung zur Demokratie bald nach dem Krieg statt, während die zweite in den 1960er Jahren mit den Studentenbewegungen und einer verstärkten Vergangenheitsbewältigung stattfand. Neben diesen äußeren Impulsen, die die Notwendigkeit der Politisierung für die Gesellschaft betonten, entwickelte sich innerhalb der Literaturwelt eine Diskussion über die Darstellbarkeit des Holocaust und darüber hinaus über die Möglichkeit und Reichweite politischer Reflexion innerhalb der Literatur, angestoßen von Theodor W. Adornos Essay *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951). Die Verurteilung des Dichtens nach Auschwitz (vgl. Adorno, 1977, 30), die er darin verlautbarte, nahm er auch später, im Essay *Engagement* (1962), in dem er sowohl die engagierte Kunst wie auch die Autonomieästhetik kritisiert (vgl. Adorno, 1965, 109–110), nicht wirklich zurück, ergänzte sie aber mit Differenzierungen und berücksichtigte zusätzliche Aspekte:

Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern; negativ ist darin der Impuls angesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt. Die Frage einer Person aus 'Morts sans sépulture': „Hat es einen Sinn zu leben, wenn es Menschen gibt, die schlagen, bis die Knochen im Leib zerbrechen?“ ist auch die, ob Kunst noch überhaupt sein dürfe; ob nicht geistige Regression im Begriff engagierter Literatur anbefohlen wird von der Regression der Gesellschaft selber. Aber wahr bleibt auch Enzensbergers Entgegnung, die Kunst müsse eben diesem Verdikt standhalten, so also sein, daß sie nicht durch ihre bloße Existenz nach Auschwitz dem Zynismus sich überantworte. (Adorno, 1965, 125–126)

Im selben Jahr erschienen auch Hans Magnus Enzensbergers Essays *Poesie und Politik* und *Die Entstehung eines Gedichts*, in denen der Autor sein Verständnis des Politischen in der Literatur zu definieren versuchte, wobei er zunächst gegen die seiner Meinung nach unzureichenden Praktiken der Literaten und Literaturkritiker argumentiert: Erstens gegen jene, die als politisch nur jene Texte verstehen, die explizit Herrscher und Herrschaftsstrukturen thematisieren, sie loben oder kritisieren; zweitens gegen jene, die das Politische in der Biographie der Autoren suchen. Von dem Konzept der Intention des Autors befreit, siedelt er das Politische in der Sprache selbst an: „Die Politik muß gleichsam durch die Ritzen zwischen den Worten eindringen, hinter dem Rücken des Autors, von selbst.“ (Enzensberger, 1962, 49) Enzensberger ist kein Systematiker, er konstruiert keine Systeme, sondern versteht Poesie und Politik als dynamische Prozesse: „der eine im Medium der Sprache, der andere im Medium der Macht“ (Enzensberger, 1984, 133). Für ihn ist es die Sprache, „die den gesellschaftlichen Charakter der Poesie ausmacht, nicht ihre Verstrickung in den politischen Kampf“ (ebd.). Das Politische wirke durch die Sprache, wo es sich auch dem Zugriff der Wächter und Zensoren entzieht, und zwar ohne dass der Autor dies zur Gänze kontrollieren könnte oder es ihm überhaupt bewusst wäre.

Obwohl der Antagonismus zwischen den Befürwortern der engagierten Literatur einerseits und der Autonomieästhetik andererseits nicht beendet ist und die unterschiedlichen Versuche, ihn in der Abkehr von der Repräsentation zu überwinden oder ihn in einer Rekonzeptualisierung der Sprache aufzuheben, weiterhin aktuell sind, haben sich mit den veränderten sozial-politischen Bedingungen und den Entwicklungen der Medien neue Aspekte im Verhältnis zwischen Literatur und Politik aufgetan. Durch Willkür im medialen Umgang mit literarischen, also mehrdeutigen Texten werden Autoren und Autorinnen zunehmend motiviert, sich entweder unter Berufung auf ästhetische Autonomie zurückzuziehen, oder ihre politischen Standpunkte in nichtliterarischen Texten, Interviews oder Talk Shows zu verdeutlichen. In diesem Kontext gewinnt die Textform Essay in der Gegenwartsliteratur wieder an Bedeutung. Obwohl er manchmal als die „vierte Gattung“ (Haas, 1969, 35) der Literatur bezeichnet wird, wird er doch auch oft von ihr ausgenommen und als „Mischprodukt“ (Adorno, 1958, 9) verstanden, wodurch er sich einer Zuordnung zu den erwähnten antagonistischen Positionen entziehen kann. Gleichzeitig ermöglicht die halbliterarische Form eine Eingrenzung der Mehrdeutigkeit, ohne sie aufzugeben, ohne den Bestrebungen zur Eindeutigkeit des wissenschaftlichen Diskurses verpflichtet zu sein und ohne auf die Komplexitätsreduktion einzugehen, die von diversen medialen Formaten aufgezwungen wird, welche auch in Kermanis Ich-Erzähler den Wunsch wecken, sich in Luft aufzulösen. Die Mehrdeutigkeit bleibt erhalten, indem der Essay „Ambivalenzen, Zweifel, Fragen“ (Kermani, 2009, 94) zulässt.

5.

„Die Aktualität des Essays ist die des Anachronistischen.“ (Adorno, 1958, 47) So schließt Adorno seinen Essay über den Essay und stellt fest, dass nach der Trennung von Wissenschaft, Kunst und Philosophie die Zeiten für ihn ungünstig sind und dass ein Versuch der Überwindung dieser Trennung in vorwissenschaftliches Denken zurückzufallen droht. Zwar kann Adornos Essay an dieser Stelle nicht ausführlich diskutiert werden, zwei Aspekte sollen jedoch hervorgehoben werden.

Adorno macht darauf aufmerksam, dass „die lückenlose Ordnung der Begriffe nicht eins ist mit dem Seienden“ (Adorno, 1958, 23). Die besondere Qualität des Essays als Form ist, dass er im Unterschied zum wissenschaftlichen Diskurs dieser Falle ausweichen kann. Später geht Peter V. Zima in seinem Buch *Essay / Essayismus: Zum theoretischen Potenzial des Essays* (2012) auf diese Feststellungen genauer ein und formuliert daraus seine Dialogische Theorie, wobei er, ausgehend von der Analyse eines umfangreichen Korpus an Essays, eine Differenzierung vorschlägt, und zwar zwischen

einer dialogisch offenen Essayistik, die diese Qualität besitzt, und einer monologisch-systematischen, die sie nicht besitzt (vgl. Zima, 2012). Adornos und Zimas Verweis auf die möglichen Unterschiede im Umgang mit Zeichen und ihrer Beziehung zum Referenten macht darauf aufmerksam, dass der grundsätzliche Antagonismus, der auch für die Debatte bezüglich der ästhetischen Autonomie und der engagierten Literatur verantwortlich ist, also in dem den Texten unterliegenden Verständnis der Beziehung zwischen Text und Welt, auch in der Essayistik bestehen bleibt, auch wenn die Fronten anders verlaufen, da die Position der ästhetischen Autonomie für den Essay als „Mischprodukt“ nicht zur Verfügung steht. Als Möglichkeit, diesen Antagonismus im Essay zu überwinden, d.h. den Bezug nicht gänzlich in Selbstgenügsamkeit aufzugeben, aber auch nicht in Naivität zu verfallen, deutet Adorno ein utopisches Moment an (vgl. Adorno, 1958, 45), was später von Zima (2012, 30–34) und Wolfgang Müller-Funk (1995, 284–285) deutlicher herausgearbeitet wurde.⁷

Der zweite Aspekt, den Adorno anspricht und der für Kermanis Essays von großer Bedeutung ist, ist die „Geringschätzung des geschichtlich Produzierten als eines Gegenstandes der Theorie“, die „vom Essay revidiert wird“ (Adorno, 1958, 24). Er kritisiert die Geisteswissenschaften und die Philosophie, die sich nur mit dem „Allgemeinen, Bleibenden, heutzutage womöglich Ursprünglichen“ beschäftigt, auf das Besondere jedoch nur „insoweit sich einläßt, wie daran die allgemeinen Kategorien zu exemplifizieren sind; wie wenigstens das Besondere auf jene durchsichtig wird“ (ebd., 10). Er setzt voraus, dass niemand auf die Idee käme, „die Mitteilungen eines Erfahrenen, weil sie nur die seinen sind und nicht ohne weiteres wissenschaftlich sich generalisieren lassen, als unbedeutend, zufällig und irrational abzutun“ (ebd., 20). Für diese relevanten Mitteilungen, die der Wissenschaft zwangsläufig entgehen, kann die Form des Essays eine Ausdrucksmöglichkeit bieten. Zima zeigt später durch seine Differenzierung der Essayistik, dass diese Möglichkeit zwar genutzt werden kann, aber nicht muss. Sie wird von der Form des Essays nicht a priori gewährleistet oder eingefordert. Auch hier sollte eine Verallgemeinerung vermieden werden.

Zima führt folgende Hauptmerkmale des essayistischen Diskurses an: Nichtidentität von Subjekt und Objekt, Erfahrung, Offenheit, Dialog, Kontingenz, Konstruktivismus und Ambivalenz, die oft auch Selbstreflexion und Selbstironie mit sich bringt (Zima, 2012, 23–30). Zwar geht er nicht im Besonderen auf den politischen Essay ein, doch wird die politische Dimension der Essayistik von ihm stets mitgedacht als etwas, das sich im dialogisch offenen Essay der Ideologie und der Diktatur widersetzt, und zwar auf eine ähnliche Art, wie es sich allen geschlossenen Denksystemen widersetzt:

7 Über die Utopie des Essayismus bei Robert Musil vgl. Bachmann (1969, 12, 187–190).

Der Diktator und der Systematiker mögen noch so verschieden sein; in einem Punkt stimmen sie überein: Sie verhindern die Erfahrung, indem sie die Wirklichkeit in der Abstraktion auflösen. Durch seine Offenheit [...] belebt der Essay die Erfahrung wieder, indem er zeigt, dass es immer auch anders geht und dass jede Definition [...] nur eine mögliche Konstruktion ist. (Ebd., 24)

So provokativ das Aneinanderstellen eines Systematikers und eines Diktators auch erscheinen mag, es ist keine Gleichsetzung. Es verweist auf eine ähnliche Denkweise, die ähnliche Konsequenzen haben kann, jedoch konkret sehr unterschiedliche Effekte hervorbringt. Gemeint ist dabei „das monologische Identitätsdenken der systematischen Philosophie und der Ideologie“ (ebd., 28), welches sich jedoch im offenen, dialogischen Essay auflöst. Zimas überzeugende Thesen haben weitreichende theoretische und politische Implikationen. So implizieren sie unter anderem, dass die systematischen Theorien weder mit den Theorien, die von dem *linguistic turn* ausgehen, noch mit dem Konstruktivismus kompatibel sind, da sie ihr jeweiliges aus Zeichen konstruiertes System als *das* Abbild der Welt legitimieren und verabsolutieren. Ebenfalls stellt sich dabei die Frage, ob die Anwendung solcher Theorien im Rahmen der Interkulturalitätsforschung angebracht ist, da sie das, was jeweils konkret anders, fremd und unbekannt erscheint, in abstrakten Kategorien wie Identität und Alterität ausblenden, um sie als bekannte Größen ins System zu integrieren und zu neutralisieren.

Kermani bringt Offenheit in seine Texte, indem er die eigenen Erklärungen, die er zu einer bestimmten Situation einmal gab, nicht zu Erklärungsmustern und Abstraktionen werden lässt. Der Verweis auf die Partikularität dieser Erklärungen öffnet die Möglichkeit einer Suche nach immer neuen Erklärungskonstruktionen. Mit dem Eingeständnis des Nicht-Wissens reiht sich Kermani in die Tradition der dialogisch offenen Essayistik ein, die auf Michel de Montaigne zurückgeht, und zwar im Gegensatz zur monologisch-systematischen Essay-Tradition, die auf Francis Bacon zurückgeht (vgl. Zima, 2012, 51–54). In dem Essay Über die Gesprächs- und Diskussionskunst beruft Montaigne sich auf Demokrit, wenn er über die Suche nach der Wahrheit nachdenkt: „Sie liegt nicht, wie Demokrit sagte, in tiefen Abgründen verborgen, sondern ruht in der unendlichen Höhe göttlicher Allwissenheit.“ (Montaigne, III, 228) Die islamische Auffassung, wie Kermani sie erklärt, geht davon aus, dass kein Mensch über die absolute Deutung des Korans verfügen kann (vgl. Kermani 2009, 113), da diese Gott vorbehalten ist. Doch auch in einer Welt, in der es keine metaphysischen Sicherheiten gibt und die von Kontingenz beherrscht wird, so Zima in seiner Analyse der Essays von Montaigne, gibt es eine Vorbedingung für die Suche nach Erkenntnis: „die Bereitschaft, uns selbst unsere Unwissenheit einzugestehen“ (Zima, 2012, 44).

6.

Das Politische in Kermanis Essays konstituiert sich nicht allein durch die Sprache, also durch das, was aus den Ritzen zwischen den Wörtern durchsickert, nicht nur aus der eingeräumten Mehrdeutigkeit und Komplexität der Essayistik, sondern auch durch die dialogische Offenheit seiner Texte. Diese erwächst aus ihrer besonderen narrativen Gestaltung. In dem bereits zitierten Essay *Die Terroristen sind unter uns* führt er einen Ich-Erzähler ein, was durch den halb-literarischen Charakter des Essays möglich wird und den Essay von einem wissenschaftlichen Aufsatz unterscheidet, der zwar von einem autoritären, auktorialen Erzähler erzählt wird, aber gleichzeitig seine Erzähltheit (oder Konstruiertheit) verdecken muss. Zudem erweist sich Kermanis Ich-Erzähler als unzuverlässiger Erzähler, indem er seine Ahnungslosigkeit eingesteht.⁸ Dieser unzuverlässige Erzähler verweist auf sich selbst und reflektiert den Erzählprozess. So werden referenzielle Passagen, die auf ein außerliterarisches, politisches Problem verweisen, mit autoreferenziellen Abschnitten verwoben, wodurch auch in diesem Sinne der doppelte Charakter des Essays sichtbar wird.

Diese Besonderheiten der Erzählweise, die an sich weder in der Literatur noch in der Essayistik neu sind, haben wichtige Konsequenzen für die politische Dimension dieser Texte, da sie sich entscheidend auf den Rezeptionsprozess auswirken. Dem Leser werden in Bezug auf den Text nicht nur die Möglichkeiten des Verstehens, des Missverstehens oder der Verweigerung von Verstehen geboten, sondern auch die Möglichkeit, mit Autor und Text mit- und weiter zu denken. Kermanis unzuverlässiger Erzähler liefert zwar Erklärungen, jedoch mit der Warnung, dass er möglicherweise falsch liegen könnte, denn er habe ja keine Ahnung. Damit macht er es dem Leser unmöglich, sich blindlings seinen Behauptungen anzuschließen, sich seiner Führung zu unterwerfen, ebenso aber macht er es dem Leser unmöglich, ohne zu überlegen die Meinung des Ich-Erzählers in Voraus zu verwerfen, um eine Gegenposition zu verteidigen, wie es im Fall von Tendenzliteratur vorkommen kann. Vielmehr gibt Kermanis Text dem Leser die Möglichkeit, sich mit dem unzuverlässigen Ich-Erzähler zu identifizieren und, im Stillen während des Lesens, die Möglichkeit einzugestehen, dass er selbst keine Ahnung habe, um dann dieses Eingeständnis als Ausgangspunkt zu nehmen, sich auf die Suche nach möglichen neuen Antworten zu begeben.

8 Wayne C. Booth spricht in dem Kapitel über zuverlässige und unzuverlässige Erzähler in *Die Rhetorik der Erzählkunst* auch über die Erzählerfigur in Essays am Beispiel von Montaigne, wo der Erzähler zwar nicht als unzuverlässig bezeichnet wird, aber doch als frisiert und zurechtgemacht und so nicht mit Montaigne selbst gleichgesetzt werden darf (vgl. Booth, 1974, 231). Auch Kermanis Erzählerfigur entspricht nicht ganz der Typologie der täuschend und offen unzuverlässigen Erzähler von Köppe und Kindt (2014, 236–258), da er nicht „falsche Angaben über fiktive Tatsachen“ (ebd., 246) macht, sondern nur auf die Begrenztheit seines Wissens verweist.

7.

Öffentliche politische Reden liefern Antworten, es sind Aussagen, die aus einer Position des Wissens und der Stärke gemacht werden und die verifizierbar zu sein versprechen. Solche Aussagen werden jedoch zunehmend, „postfaktisch“, durch Aussagen über das, was „geschehen könnte“ (Aristoteles, 1451 a 30), ersetzt, also durch das, was seit Aristoteles als Fiktion der Literatur vorbehalten ist. Die Wirkungen solcher Aussagen im politischen Diskurs sind grundsätzlich unvorhersehbar, über die dahinterliegenden Intentionen lässt sich nur spekulieren. Deshalb soll hier nur auf die Literatur verwiesen werden, die erzählt, wie die Verschränkung von Tatsachenbericht und Fiktion wirken *könnte*. G. E. Lessing beschreibt in der einleitenden Szene des Stücks *Nathan der Weise* die Rückkehr Nathans von einer langen Reise. Daja erzählt, sein Haus habe gebrannt, was den Tatsachen entspricht, setzt den Bericht aber mit Aussagen fort, was alles hätte passieren können, und zwar so lange, bis Nathan sich aufregt und glaubt, es sei wirklich geschehen. An dem Punkt klärt sie ihn auf und trägt ihm ihr Anliegen vor, das er, von starken Emotionen zerrüttet, nicht leichtfertig abtun kann (vgl. Lessing, 1990, 5–10). Dajas Aussagen sind bei Lessing noch durch den Konjunktiv markiert und als erfunden erkennbar, trotzdem ist ihre Wirkung intensiv. Einerseits stärken sie Dajas Position gegenüber Nathan, andererseits schwächen sie durch Emotionalisierung die Urteilskraft des ansonsten weisen Nathans. Sie wirken in der konkreten, von Lessing dargestellten Situation suggestiv und manipulativ.

Auch die Wirkung von Navid Kermanis Essays lässt sich grundsätzlich nicht vorhersagen, wie sich auch die Bedeutung und die Konsequenzen einer Verschränkung von Fakten und Fiktion nicht verallgemeinern lassen. Es können jedoch einige Besonderheiten hervorgehoben werden, die die Bandbreite möglicher Variationen dieser Verfahren andeuten, wie z. B. die Verschriftlichung, die Art der medialen Vermittlung, das Anknüpfen an tradierte Textformen und Denkweisen. Bei Kermanis Essay muss vor allem die Erzählerinstanz hervorgehoben werden, die nicht als allwissend, sondern als ahnungslos oder zumindest als unzuverlässig erfunden wird. Indem der Erzähler einräumt, nicht alle Antworten zu haben, öffnet sich ein Raum für einen Dialog, der als Grundlage für demokratische gesellschaftliche Prozesse notwendig ist. In einer Situation, in der sich politische Diskurse auf den Machterhalt reduzieren, bietet die anachronistische Textform des Essays da, wo das poetische und das politische Sprechen ineinander greifen, Raum für einen solchen Dialog, aus dem sich vielleicht eine Ahnung der Zukunft entwickeln kann. Ob diese Ahnung auch wieder einen utopischen Charakter, wie Zima ihn für die essayistische Literatur der Moderne konstatiert, in der nachmodernen Gesellschaft jedoch verschwinden sieht (vgl. Zima, 2012, 34), haben kann und soll, ist eine Frage, die an dieser Stelle nicht

verhandelt wird, da sie nur in einem Essay diskutiert werden kann. Kermanis Essays versuchen jedenfalls Dystopien zu vermeiden, Denkprozesse in Gang zu setzen und, wie am Beispiel seiner Texte zur Flüchtlingsproblematik bereits gezeigt wurde, die Hoffnung auf positive politische Entwicklungen in der Zukunft zu formulieren, ohne sie jedoch zu hypostasieren.

Bibliographie

- Adorno, Th. W., *Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften, Bd. 10*, Frankfurt am Main 1977.
- Adorno, Th. W., *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 1958.
- Adorno, Th. W., *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main 1965.
- Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1982.
- Aydemir, F., Ichvergessen im Ornament, *Die Tageszeitung*, 16. 3. 2014. <https://www.taz.de/Archiv-Suche/?s=kermani/> [15. 3. 2017].
- Bachmann, D., *Essays und Essayismus*, Stuttgart 1969.
- Booth, W. C., *Die Rhetorik der Erzählkunst*, Heidelberg 1974.
- Enzensberger, H. M., *Einzelheiten II: Poesie und Politik*, Frankfurt am Main 1984.
- Enzensberger, H. M., *Gedichte. Die Entstehung eines Gedichts*, Frankfurt am Main 1962.
- Fessman, M., Das Seufzen und der Sufi, *Süddeutsche Zeitung*, 7. 2. 2014. http://www.buecher.de/shop/deutschland/grosse-liebe/kermani-navid/products_products/detail/prod_id/40121767/ [15. 3. 2017].
- Gesellschaft für deutsche Sprache, Pressemitteilung: GfdS wählt „postfaktisch“ zum Wort des Jahres 2016, <http://gfds.de/wort-des-jahres-2016> [9. 12. 2016].
- Hanimann, J., Ein Wasserschlauch für jeden Lebenstropfen, *Süddeutsche Zeitung*, 12. 9. 2011. http://www.buecher.de/shop/deutschland/dein-name/kermani-navid/products_products/detail/prod_id/33335110 [15. 3. 2017].
- Haas, G., *Essay*, Stuttgart 1969.
- Kermani, N., *Dynamit des Geistes. Martyrium, Islam und Nihilismus*, Göttingen, 2002.
- Kermani, N., *Einbruch der Wirklichkeit: Auf dem Flüchtlingstreck durch Europa*, München 2016.
- Kermani, N., *Große Liebe*, München 2014.
- Kermani, N., *Wer ist Wir? Deutschland und seine Muslime*, München 2009.
- Köppe, T., Kindt, T., *Erzähltheorie*, Stuttgart 2014.
- Lessing, G. E., *Nathan der Weise*, Stuttgart 1990.

Montaigne, M. de, *Essais*, Frankfurt am Main 1998.

Müller-Funk, W., *Erfahrung und Experiment: Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995.

Zima, P. V., *Essays / Essayismus: Zum theoretischen Potenzial des Essays*, Würzburg 2012.

Špela Virant

Politični eseji Navida Kermanija

Ključne besede: Navid Kermani, esej, politični diskurz, fikcija, postfaktično

Navid Kermani, nemški pisatelj in profesor orientalistike, se v svojih esejih posveča aktualnim političnim in socialnim vprašanjem, kot so migracije, terorizem in večkulturne družbe. Članek podaja podrobnejšo analizo izbranih Kermanijevih esejev ter jih umesti v tradicijo dialoško odprte esejistike (kakor jo po teoriji Petra V. Zime zastopa na primer Michel de Montaigne) in v kontekst nemških povojnih razprav o razmerju med literaturo in politiko. Nato postopke fikcionalizacije, kakor se kažejo v Kermanijevih političnih esejih, primerja s postopki v tako imenovanih *postfaktičnih* političnih diskurzih. Čeprav so postopki primerljivi in njihovi učinki načelno nepredvidljivi, je mogoče locirati temeljne razlike v njihovi narativni strukturi, ki lahko sugerira vsevednost pripovedovalca in s tem krepi njegovo pozicijo moči ali poudarja njegovo negotovost ter tako bralcu odpira možnost, da z njim stopi v konstruktiven dialog, ki je temeljnega pomena za demokratične družbe. Prav v odpiranju vprašanj in artikuliranju dvomov Kermani kot avtor esejev vidi svoje pisateljsko poslanstvo.

Špela Virant

Navid Kermani's Political Essays

Keywords: Navid Kermani, essay, political discourse, fiction, post-truth

The essays of the German writer and professor of Middle East Studies, Navid Kermani, focus on current political and social issues, such as migration, terrorism and the problems of multicultural societies. The article offers an analysis of selected essays and gives a brief overview of their context, including a discussion about the relation between literature and politics as it evolved after World War II in Germany. The analysis makes it possible to see Kermani's essays in the tradition of open dialogical essays that goes back to the writings of Michel de Montaigne, as shown in the theories of Peter V. Zima. The processes of fictionalization that are used by Kermani in his political essays are compared with those used in so called „post-truth” political discourse. Although these processes are comparable and their effects unpredictable, it is possible to locate some basic differences in their narrative structures that can either suggest that the narrator is all-knowing, which reinforces his position of power, or can stress the narrator's tentativeness, which opens the possibility for the reader to enter into a dialogue with him, thus leading to the kind of constructive dialogue that is of fundamental importance for democratic societies. It is the raising of questions and articulation of doubt that Kermani sees as his main task when writing his essays.

Nina Unković

Matej Sternen as a Restorer: Selected Examples in Slovenia and Croatia

Keywords: Matej Sternen, restoration of wall paintings, Celje ceiling, St Michael in Ston, France Stele, Ljubo Karaman

DOI: 10.4312/ars.11.1.204-223

The Slovenian painter, graphic and artist Matej Sternen (September 20, 1870, Verd near Vrhnika – June 28, 1949, Ljubljana) was also known as a restorer who was active not only in Slovenia (from 1898–1941), but also in Dalmatia, Croatia (from 1925–1935). However, to date his restoration works have only been mentioned in various studies. The purpose of this paper is to present two examples of his restoration activity in Slovenia and Croatia, in order to shed some light on this side of his career.

Sternen attended the School of Applied Arts in Vienna in 1892, and then studied at the Vienna Academy of Fine Arts from 1892 to 1896. In 1898, he started restoration work in Vienna, appointed by the Central Commission, restoring oil and wall paintings. He lived and worked in various places throughout Slovenia, as well as in Munich, and travelled for studies to Italy and Paris.

Sternen's first encounter with an important restoration project was as an assistant of the restorer and painter Alojzij Šubic (1865–1905), working on the wall painting of the church St Lucia in Skaručna (Slovenia), during 1897–1898. For that restoration work the two men received a special award from the *Central Commission for the Research and Preservation of Historical Monuments* (*K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege*).¹ Some studies note that the year 1907 was a turning point in Sternen's painting career, when he married his long-time partner Roza Klein, with whom he had already three daughters (Žerovc, 2010, 128). That year he moved to the Kranj region of Slovenia, and thereafter only travelled to foreign countries for short periods of time. Overall, it seems that at this point the artist finally realized that he could not make a living out of painting alone, and thus his restoration work increased steadily in this period. These assumptions are based on his correspondence with France Stele (1886–1972),

1 More information can be found on this website: <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi673032/#slovenski-biografski-leksikon> [9. 3. 2017].



which show that he started intensive restoration work in Slovenia at this time, which continued until 1915, when he was drafted into the army (Žerovc, 2010, 128).

During the First World War Sternen worked as an illustrator, photographer and restorer, both at the military front and in the hinterland. After the war, he settled in Ljubljana and worked for the Slovenian Monument Office (*Spomeniški Urad*), which was then led by France Stele. From 1921 onwards, he worked as professor of technical drawing at the Technical Faculty of the University of Ljubljana, and also as a prominent restorer. He often worked on several restoration tasks in different locations at the same time, and the archive data held at the INDOK Centre (Ministry of Culture, Ljubljana), National Gallery in Ljubljana, the Historic Archive in Celje, and the Conservation Department of the Ministry of Culture in Croatia, shows that, on the majority of occasions, he was the only person conducting these restoration projects.

As a restorer, Sternen was a skilled copyist and innovator of various techniques for use with wall paintings. He also had extensive restoration experience with artefacts from all historical periods from the High Middle Ages and after (Smrekar, 2004, 109). His reputation as a restorer improved markedly after his work on the wall paintings in the church of St Primož in Kamnik in 1911. Another important year was 1914, when Sternen was a candidate for the position of official restorer in Vienna. Unfortunately, he was not selected due to the already large number of advisors in the region, although his work was highly praised (Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino, Ministrstvo za kulturo RS, 1914/406). In the southern region of Croatia (Dalmatia), Sternen restored paintings and wall paintings in Šibenik, Trogir, Split, Ston and the islands of Rab and Hvar and, in the period from 1925–1938 (Unković, 2011, 270). During all this restoration work that he was conducting in Slovenia and Dalmatia, he was also producing new art works. Overall, he managed to produce 54 artworks during his intensive restoration work in Slovenia and Dalmatia from 1919–1939, some even inspired by the landscape of the Croatian coast where he was conducting his restoration projects, such as *Rab* (1921), *Dalmatinka* (1926), *Dubrovnik, Pristanišče v Dubrovniku, Morska obala*, (1930) (Ilich-Klančnik, 1974, 118).

Sternen thus did not give up his painting, while also making sketches that resonated with shades of green, blue and pale yellow (Ilich-Klančnik, 1974, 50). In the years 1926–1927, however, he changed his coloristic preferences, using mostly black as a background and gradually building the images with bright shades of orange, red and yellow. For example, in those years he painted: *Violinistka v dolgi beli obleki s tančico* (1925), *Pred zrcalom* (1926), *Dekle s knjigo* (1927) and *Maska* (1927). The paintings from the period between two World Wars (1919–1939) were a sign of mature expression embroidered with youthful energy and the joy of experimentation

(Ilich-Klančnik, 1974, 118). Sternen not only painted oil on canvas, but also produced graphics and portable frescos.

Collaboration with France Stele and Ljubo Karaman

Sternen's collaboration with France Stele started in 1910, while the latter was preparing his thesis on Gothic wall paintings in Carniola. Stele considered Sternen his first and only associate, and remained in close contact with him until death (Černigoj, 1965–66, 22). He developed respect for Sternen's abilities when Max Dvořák² recommended that he visit St Primož above Kamnik, where the then-honorary Slovene conservator Ivan Franke (1841–1927) came into conflict with Sternen regarding the restoration of the wall painting in the local church. Franke had a very strict interpretation of the principle "conserve do not restore",³ and demanded that Sternen glue the new, badly done overlays in tempera rather than remove them, even though the original layer was still very well preserved. Sternen refused to follow the conservator's command, and instead chose to present the original layer while keeping the later overlays only on the parts where the original layer was not preserved (Černigoj, 1965–66, 22).

The stereotype of restorers being unfulfilled artists, even dilettantes, was thus disproved at the very start of Sternen's career. Indeed, although this prejudice is unfortunately not without an element of truth, Stele set new standards in restoration when selecting his associates, finding the very best candidate in Sternen. In contrast to paintings, however, the situation was not so good with regard to sculptors working on restoration projects, since the decline of many noted 19th-century workshops meant that much of the needed expertise was now being lost (Stepančič, 2014, 97). Interestingly, Stele noted in 1944, in the catalogue for Sternen's exhibition of portraits, the fact that many people who knew the man as a restorer were unfamiliar with his rich opus as a painter (Žerovc, 2010, 128).

2 The Czech art historian and conservator, Max Dvořák (1874–1921), made substantial contributions to the field of conservation; after the death of Alois Riegl, he took over his position as director of the Central Commission for the Preservation of Artistic and Historical Monuments. From this position, he continued teaching and developing ground-breaking work in conservation policy and practice, including the publication of the Commission's Yearbook (*Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Zentralkommission für die Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*) and the launching in 1907 of a series of publications – *Österreichische Kunsttopographie* – that aimed to build an inventory of the entire corpus of existing works of art and architecture in Austria-Hungary.

3 Georg Dehio, Alois Riegl, and Max Dvořák advocated respect for all the elements of a monument. Through their work, monument protection reached a level in which historical authenticity became the standard practice. Dehio interpreted the slogan "conserve, do not restore" as meaning "conservation techniques are the only true method of monument preservation" (Dehio, 1905). Alois Riegl's 1903 book *Der moderne Denkmalkultus (The Modern Cult of Monuments)* played a key role in monument protection, since it defined a system of monument-protection values that respected all the elements of a monument.

In 1920, Ljubo Karaman (1886–1971), then assistant conservator of the Conservation Office for Dalmatia in Split, was informed by France Stele about the state of conservation work in Slovenia, and the successful collaborations that had occurred with Matej Sternen. After being convinced of Sternen's capabilities as a restorer, now with over 25 years of experience guided by the most modern principles of monument preservation, the Conservation Office in Dalmatia signed a contract of collaboration with him. Sternen's seriousness and devotion to the tasks he was assigned resulted in a period of successful cooperation with this office that lasted from 1925 until 1932. During that time, Karaman and Sternen visited numerous ecclesiastical and private collections, determining their priorities for the restoration of artworks, with a focus on those by local masters from the areas of Šibenik, Trogir, Split, Hvar, Korčula, Ston, and Dubrovnik (Unković, 2011, 272). Most of the related artworks were sent to Slovenia, while those that were less damaged were restored *in situ*, and this may be considered the beginning of this practice in this region. During this time, Sternen restored not only panel paintings, but also wall paintings (such as in Ston and Trogir).

We will now take a closer look at the two examples of Matej Sternen's restoration work: the restoration of the paintings decorating the ceiling of the Old Manor House in Celje (1926–1927), and that of the wall paintings in the church of St Michael near Ston (in the southern region of Croatia) (1926–1928).

Restoration of the "Celje ceiling" (1926–1927)

Description of the paintings and their supposed origin

The paintings decorating the ceiling in the central hall of the Old Manor House in Celje, which is home to the permanent exhibition of the Regional Museum, are one of the main attractions of the institution. Known as a rare example of profane painting from the Renaissance to the early Baroque period, the ceiling's 142.6 square meters are decorated with eleven paintings in the technique of tempera on canvas. They present the following scenes: *A Battle between the Latins and Trojans*, *The Death of Camilla*, *The Fall of Icarus*, *Ixion's Punishment*, *The Fall of Phaeton*, *The Torment of Tantalus*, and *Spring, Summer, Autumn and Winter*. These images are arranged in such a way that they give the central image the illusion of an architectural structure, with towers and the final edge in the shape of a cross, which surrounds an expanse of open sky. Around this are balustrade railings with carpets hanging over them, and behind these are depicted noblemen, courtiers, soldiers and the supposed client, Thurn, as well as a self-portrait of the painter and his assistant. Along the longer sides of the central field are the figures of Jupiter and Neptune. The longer sides of the ceiling contain

allegorical images of the four seasons showing everyday tasks, and the shorter sides show a battle from the war between the Latins and Trojans and the death of Camilla. The corners are filled with figures of four giants (depicting Icarus, Ixion, Phaeton and Tantalus).

Many scholars and researchers have written about the ceiling's provenance and influences with regard to both execution and technique, such as France Stele, Ivan Stopar, Stanislav Szymansky, Jože Curk, Janko Orožen, Emilijan Cevc, Gabrijela Kovačič and Daša Pahor (Stele, 1929; Szymanski, 1973-74, 215-229; Stopar, 2002, 60; Cevc, 2002, 9-30, Pahor, 2008, 207-232; Kovačič, 2016).⁴ Remarkably, the creator of the "Celje ceiling" remains a mystery. Some experts are of the opinion that it must have been an Italian master, and possibly someone who had spent time in Celje. France Stele saw possible influences from two sources: the northern Italian *trompe l'oeil* paintings, and Flemish art, particularly that from the circle of the graphic artist and painter Vredeman de Vries (Stele, 1929). Emilijan Cevc saw the ceiling as being influenced by the work of the Bologna master Pellegrino Tibaldi (Cevc, 2002, 9). On the other side, Daša Pahor, in her work from 2008, elaborated the possibility that the author could have been influenced by, or was even part of, the circle of painters who worked for the court of Rudolf II in Prague (Pahor, 2008, 218). Regardless of his identity, the artist was clearly a master of perspective, and the ceiling remains one of the most remarkable works of art in Slovenia.

The discovery of the ceiling (1926)

The Old Manor House was built from 1581-1595 upon the order of Count Jobst Thurn-Valsassina, with some additions made until 1660 by an unknown Italian architect from the so-called Graz School of architects, founded by Domenico dell'Allio. Later, the Thurn-Valsassina family decided to live in Graz most of the time, so the building began to decay, and in 1831 it was offered for purchase. The Municipality of Celje thus bought the Old Manor House, and in 1874 they established an elementary school on the premises. From 1905 to 1945, the building was used by the Celje District Court (Kovačič, 2016)⁵.

The Old Manor House was damaged twice – once by fire, in January 1926, and later during the Second World War, although fortunately the central part was not affected. During the first restoration project that began in 1926, although the Celje District Court still did not own all of the complex, it nevertheless started the process

4 More information can be found on the website: <http://www.kamra.si/sl/digitalne-zbirke/item/celjski-strop-evropska-mojstrovina-2.html> [1. 3. 2017].

5 More information can be found on the website: <http://www.kamra.si/sl/digitalne-zbirke/item/celjski-strop-evropska-mojstrovina-2.html> [01. 3. 2017].

of recovery, asking for assistance from the Local Magistrate to also address some of the previous superficial repairs to the structure (Zgodovinski arhiv Celje, Ministrstvo za kulturo RS, SI_ZAC/0024/002/006/00032/15-26-2).

In May 1926, France Stele, upon answering the call of the Local Magistrate, examined the state of the complex with Matej Sternen, and found that underneath the ruined wooden ceiling lay the original one, with paintings from the 17th century. The paintings were thus saved thanks to the later wooden panel, which was probably added during the late 19th century, when the Old Manor House was used as an elementary school. After its discovery, the “Celje ceiling” was hailed as the only example of its kind in the southern Alps, especially after the irreparable damage that occurred in the Second World War to many of Europe’s artworks and monuments.

In June 1926, Stele wrote a detailed proposal for the conservation of the façade, fences, terrace and interior of the Old Manor House (Zgodovinski arhiv Celje, Ministrstvo za kulturo RS, SI_ZAC/0024/002/006/00032/15-26-2-11). The proposal was accepted by 19 members of the Commission named by the Local Magistrate (Zgodovinski arhiv Celje, Ministrstvo za kulturo RS, SI_ZAC/0024/002/006/00032/23). The move was also supported by Ivan Zorman (then director of the National Gallery in Ljubljana) and the architect Vladimir Šubic (1894–1946), who made plans for the renovation of the staircases (Zgodovinski arhiv Celje, Ministrstvo za kulturo RS, SI_ZAC/0024/002/006/00032/15-26-2-12).

Before the restoration work began, Sternen described the state of the paintings and proposed a plan that would cost 50,000 dinars, with the project including photography of the state of the paintings, lining the paintings on new canvases, patching the damaged parts of the canvases, cleaning and applying a ground layer to the damaged parts (*gesso grunding*), and then retouching and technical sketching of the ceiling after the restoration treatment (the details of which were later published in Stele’s *Celjski strop* from 1929). In his description of the state of the paintings, Sternen emphasized that the canvases were pierced and broken in several places, and found traces of previous restoration interventions, a fact which raised further questions about previous undocumented work on the ceiling (Zgodovinski arhiv Celje, SI_ZAC/0024/002/006/00032/3). The central painting was in a more well-preserved state than the side ones, and Sternen concluded that the damage was mostly due to leaks from the roof, which caused severe deterioration to the corners showing the figures of the giants, with additional damage being due to fire. These leaks caused the loosening of the adhesive between the binder and pigments, and consequently some parts were almost unrecognizable (Zgodovinski arhiv Celje, Ministrstvo za kulturo RS, SI_ZAC/0024/002/006/00032).

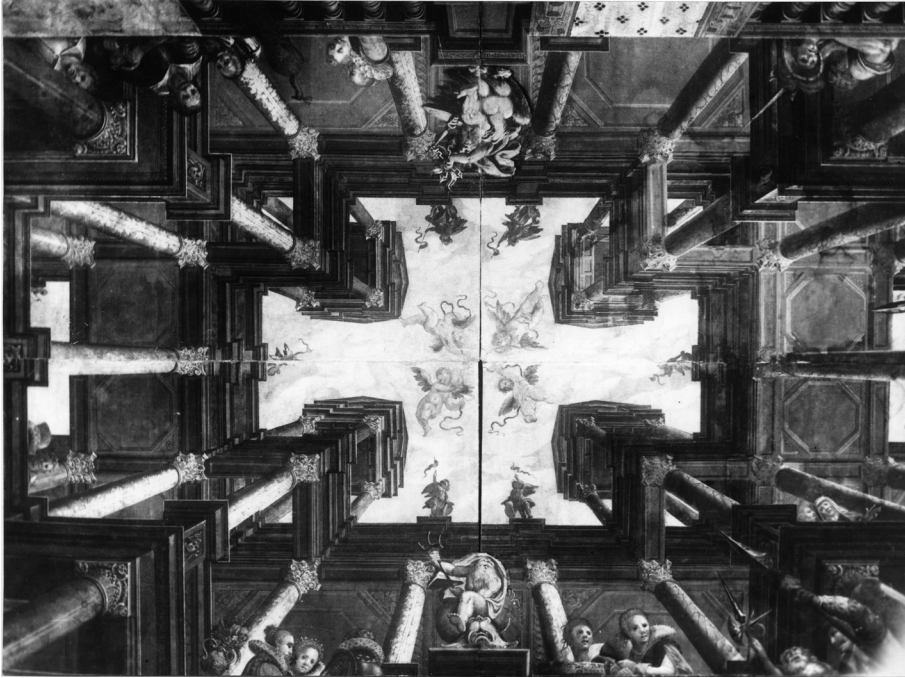


Fig. 1: Celje, central painting of the Old Manor House ceiling during the restoration treatment, 1926–1927 (Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino, Ministrstvo za kulturo RS).

Restoration of the paintings and frames

While Sternen was examining the state of the paintings with Stele in July 1926, he made a test with adhesive to glue the falling paint layers, concluding that a thorough restoration was essential. After the project proposal was approved and the paintings dismantled, the restoration treatments began in October 1926, and lasted for one year. Due to the poor state of some of the paintings it was decided that they should not be transported to Ljubljana, and that the restoration work should be conducted in the small hall of the Celje Old Manor House (Zgodovinski arhiv Celje, Ministrstvo za kulturo RS, SI_ZAC/0024/002/006/00032/MOC 1918–1941, 42/B2_6631/27).

Before Sternen started this project he was still working on the restoration of paintings in the Franciscan monastery in the town of Hvar (poliptich by Francesco Santa Croce, 1583) (Arhiv: Konzervatorski zavod, Odjel u Splitu, Ministarstvo RH, 1926/45). It is remarkable that Sternen was engaged in so many restoration projects at the same time in two different countries, but it should be noted that the archives show he had four assistants for the restoration of the “Celje ceiling” (Zgodovinski arhiv

Celje, Ministrstvo za kulturo RS, SI_ZAC/0024/002/006/00032/18). Two of these, Miloš Hohnjec and Mihael Vrenko, worked on repairing the wooden frames from December 1926 until October 1927 (Zgodovinski arhiv Celje, Ministrstvo za kulturo RS, SI_ZAC/0024/002/006/00032/780-27). Miloš Hohnjec, a sculptor and gilder from Celje, cleaned the frames with his assistants, reconstructed missing and severely damaged parts (using wood veneer from Vienna), glued and strengthened areas where needed, consolidated the wood with shellac, protected the friezes with a layer of aluam coated with ethanol, retouched the original parts using tempera, gilded the frames, added a gesso layer and retouched the new parts, as well as reconstructing and gilding four vases (ornaments which connect the frames).⁶

One interesting fact that Sternén mentioned in his project proposal was that some parts of the paintings had already been restored, such as *The Death of Camilla* and the middle of the central paintings. Before the restoration treatment, all the paintings were covered with thick layers of dirt, and some parts were even burnt to such an extent that it was not possible to distinguish what they represented. During the treatment, Sternén concluded that the paintings were made using the tempera, and thus should not be cleaned with any substances that contained water. The paintings *The Battle between the Latins and Trojans* and *The Fall of Tantalus* were the most damaged. With regard to the first, the canvas was especially damaged on the righthand side, and the painted layer was unstable and easily peeled off.

All the paintings suffered from mould, which covered the majority of their surfaces, and this the cleaning process a challenge for Sternén. Unfortunately, he did not describe which materials and techniques he used for this phase. He also decided that all the paintings should be lined on new, stronger canvases, using a starch paste composed of beeswax with turpentine oil, resin and alum powder. The wax along with all the other components was put on the back of the original paintings and on the new canvases, and treated with heat and pressure until the canvases were glued, being left to dry for a few days after that. This also achieved the consolidation of the painted layers. Damaged parts with missing ground layers were prepared with a substrate layer of gesso (a compound of chalk, gypsum and hot hide glue adhesive). The next phase was to retouch the new parts with tempera emulsion. The type of emulsion that was used was not described, but due the high humidity and damp of the ceiling, and according to his previous guidelines with regard to not using any water-based materials, we can conclude that Sternén used casein-oil-resin emulsion (casein tempera, stand oil and damar varnish), which is very resistant to extreme changes in humidity.

6 In his project proposal, Hohnjec terms these “wooden vases.” There are four of these vases in the shapes of pine cones and acanthus leaves. To date, researchers have found no similar vases in any other locations.



Fig. 2a: Celje, Old Manor House ceiling, *The Battle between the Latins and Trojans*, before restoration, 1926 (Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino, Ministrstvo za kulturo RS).



Fig. 2b: Celje, Old Manor House ceiling, *The Battle between the Latins and Trojans*, after restoration, 1927 (Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino, Ministrstvo za kulturo RS) With regard to *The Fall of Tantalus*, the left part of the painted layer was burned, and thus had to be thoroughly cleaned and retouched.

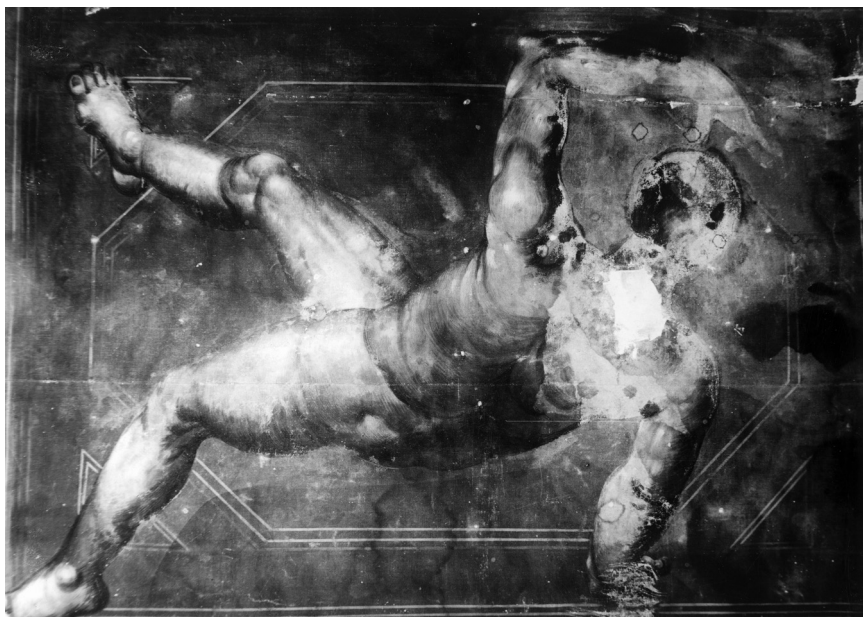


Fig. 3a: Celje, Old Manor House ceiling, *The Fall of Tantalus*, before restoration, 1926 (Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino, Ministrstvo za kulturo RS).

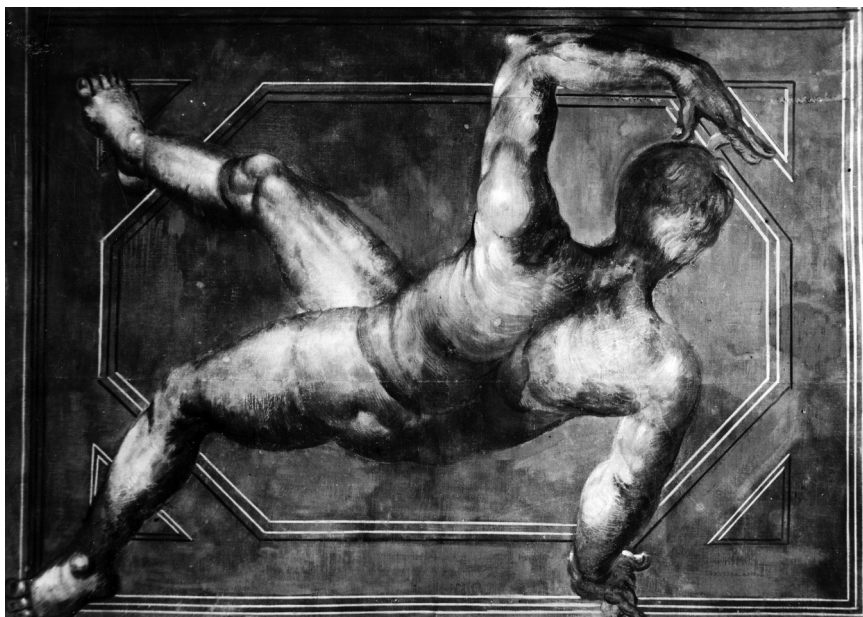


Fig. 3b: Celje, Old Manor House ceiling, *The Fall of Tantalus*, after restoration, 1927 (Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino, Ministrstvo za kulturo RS).

A more detailed description of the restoration work carried out on this project is not preserved in the archives, except for a mention of Stele's decision to glue the central painting on a wooden panel to make it more stable, due to its large dimensions. Stele also recommended protecting the paint layer with a coating of shellac. The restoration of the paintings was concluded on the 29th of November 1927, and cost a total of 79,570 dinars, 19,000 over the original budget. An interesting fact is that the restoration work was subsequently revised at the request of the Local Magistrate by Ivan Zorman (1889–1969), France Mesesnel (1889–1969) and Jože Plečnik (1872–1957), with all agreeing that the restoration made by Sternen had been of a very high quality (Zgodovinski arhiv Celje, Ministrstvo za kulturo RS, SI_ZAC/0024/002/006/00032).

The technical decisions that Sternen made in this restoration project are probably why the "Celje ceiling" has been preserved for so many years. During a visual examination of the retouched elements on the ceiling, Sternen's pictorial expression is especially clear in the *impasto* layering technique. Moreover, Sternen's documentation represents invaluable information about the previous state of the paintings and the technology and techniques he applies, which will prove useful for the next round of restoration treatment, planned for the years 2017–2018.⁷ The Regional Museum of Celje and the Restoration Center in Ljubljana started to examine the ceiling in 2015, due to rapid decay caused mostly by mould.⁸ This started as a project with the aim of protecting the ceiling, but also with the goal of investigating the original techniques and determining the restored elements. To date, samples of mould specimens have been investigated, measurements of the variations in microclimate in the space have been carried out, sampling techniques have been applied to reveal the binders, pigments and coatings used (both in the original and during the restoration treatment), and thermographic recordings of the ceiling have been performed.⁹

The Regional Museum in Celje has also organized two exhibitions (in 2016 and 2017)¹⁰ with the objective of presenting the historical importance of the ceiling and the need for its restoration, which is scheduled to begin after the results of the measurements and analysis have been obtained.

7 More information can be found on the websites:
<http://www.antenastajerska.si/7909>,
<http://tatrenutek.si/kultura/celjski-strop-iz-stare-grofije-se-vedno-caka-na-obnovo>,
<http://www.zvkds.si/sl/clanek/celje-celjski-strop>.

8 The project is lead by Gabrijela Kovačič, art historian and curator, (Regional Museum of Celje).

9 Conversation with Gabrijela Kovačič (art historian, curator, Regional Museum Celje) in Celje, 14. 4. 2017.

10 Celjski strop, evropska majstorovina, Celje, 21. 5. 2015.
 Uganke Celjskega stropa, Celje, 20. 4. 2017.

Restoration of the wall paintings in St Michael Church in Ston (1926–1928)

As stated in the introduction to this paper, one of the most outstanding aspects of Sternen's restoration work was his ability to conduct several projects in parallel. At roughly same time as the restoration of "Celje ceiling," he was working on another major project, the wall painting of the Church St Michael in Ston. This example is highlighted to briefly present Sternen's approach to restoration of wall paintings.

Description of St Michael's Church

The Church of St Michael in Ston is an important example of medieval architecture in the wider Dubrovnik area, and the only confirmed example of a southern Dalmatian single nave domed building in the region (Fisković, 1965; Gabelić, 1991, 27–29). It was built on top of Gradac Hill, previously called the Hill of St Michael, on the site of an earlier fortification (Zaninović, 1970, 489–502; Lupis, 2000, 57). It had the function of a royal chapel for the nearby fortified castle of the Zachlumian knights.¹¹ A Dominican monastery complex was built next to St Michael's Church in the 16th century, housing Roman Catholic tertiary nuns. St. Michael's is a single nave church, oriented west/east and with an apse. The interior of the church is divided into sections by arches, lesenes and niches, with the remaining fresco paintings dating back to the 11th century. This early Romanesque cycle of frescoes is attributed to an artist or artists working under the influence of a Southern Italian Benedictine painting school (Fisković, 1960, 48–49).

The Church of St Michael was thoroughly examined by Ljubo Karaman in 1921 (Arhiv, Konzervatorski zavod, Odjel u Splitu, Ministarstvo RH, 1928/58). During a five-year period of research it was decided to examine the wall painting inside the building with the help of Matej Sternen (1926–1928), which resulted in a book that was published in 1928 (Karaman, 1928, 81–116). The outstanding results of Sternen's work were so important that Karaman continued to publish new comparisons and theses in the following years on the figure of the church's donor, St Michael (Mihajlo), who wore the same crown as the Croatian King on the relief in the baptistery from Split (today kept in the Temple of Jupiter), also made in the 11th century (Karaman, 1925, 391–412).

Many studies have been written about Ston's wall paintings, confirming the dating of the church to the 11th century, and associating it with the Doclean (Zachlumian) ruler Mihajlo Vojislavljevic (cca 1051–1081) (Karaman, 1925, 391–412). However,

11 Zahumlje, also called Hum, was a medieval principality located in the modern-day regions of Herzegovina and southern Dalmatia.

newer research considers that the wall paintings were made before this, given the stylized linearism of the figures and ornaments, which seem completely abstracted and have almost geometrical forms (Tomas, 2016, 49).



Fig. 4: Ston, Church of St Michael, before restoration, 1921
(Konzervatorski zavod, Odjel u Splitu, Ministarstvo RH).

Plans for the conservation works and the related discoveries

Working as an art historian, Karaman was very intrigued by the church due to its interesting design and construction, the walled fragments and braid sculpture, and by the remains of the wall painting showing the donor. During his first visit in 1921, Karaman described the damage to the church, emphasizing the loose and wide cracks in the walls, and expressing concern that even a mild earthquake could further damage the murals. The wall paintings were also damaged due to humidity and exposure to the rain, with water able to come through to the interior of the building due to the damaged walls. Karaman thus immediately began to look for

financial support to enable conservation work, although at that time this was very difficult to obtain.

The conservation plan for the church was based on the following actions:

- making architectural graphical drawings of the state of the church (by the architect Valenta, from Dubrovnik), with both layout sections and ground plans,
- making a drawing of the donor, St Michael (by the Dubrovnik painter and high school professor Frano Rasic),
- carrying out examinations of the wall paintings (by Matej Sternen in 1926).

The wall paintings in the Church of St Michael in Ston date back to the last quarter of the 11th century, and are among the oldest murals in Dalmatia. Although substantial parts were covered with plaster and lime coating in the late 19th century, Karaman, along with Sternen, discovered the wall paintings in 1926 (Štrkalj, 1989;¹² Srša, 2010, 11–30). Among the fragments that survived, certainly the most impressive is the figure of the donor in the western niche on the north wall, and the figures of St George in the opposite niche, along with the evangelists, saints and angels who lead sinners before the final judgment.

Sternen, after examining the state of the building, concluded that the restoration work would be especially difficult and complex, because the church was in a state of decay, and therefore recommended to the conservators that they first work to rehabilitate the church (Arhiv, Konzervatorski zavod, Odjel u Splitu, Ministarstvo RH, 1926/53). Sternen's suggestion was adopted by Karaman, and was in agreement with the current Jurisdiction for the Monuments. In June 1928, the Conservation Office thus began the preliminary actions for the church's rehabilitation. These works included giving the church a new roof, construction of a ground-level entrance and rehabilitation of the window opening near the altars. However, the work faced delays due to problems with the correction and conservation of the complex ornaments eventually leaving the conservators without enough funds to finish the project. As such, the restoration work of Matej Sternen had to be started later than expected, in September 1928. The remaining archive data reveals that before the restoration work started Sternen had noticed the high quality of the under-paint drawing and original colours. The wall paintings had never been cared for by a professional conservator or restorer, but instead only by amateurs who had covered the work with plaster. Sternen not only wanted to remove the plaster, but also to clean the wall paintings and photograph them.

12 Unpublished, the pages are not numbered.



Figure 5: Ston, Church of St Michael, detail of the wall painting during the restoration treatment, 1928 (Konzervatorski zavod, Odjel u Splitu, Ministarstvo RH).

Sternen documented that the *lime plaster* was difficult to remove, and thus the work could not be finished as planned. Complications that arose in the process of the conservation treatment required additional funding that the conservators in Split and Dubrovnik could not deliver, and so the process had to be stopped for a year. In the meantime, Ljubo Karaman secured alternative funding from the Archaeological Society in Split, named “Bihac,” and thus the work could be resumed. Stern then discovered fragments of wall paintings while making a layout drawing

of the church's wall paintings, which helped future researchers to know the exact positions of the paintings.

After the completion of the restoration work, Sternen informed Karaman that he had discovered a fragment of St Michael, who in his right hand holds a sword while in his left is a shield, revealing a fragment of the inscription ... *GIVS GEORGIUS*. Sternen also found another fresco on the same side of the church depicting St John the Baptist, and on the left side he discovered that some smaller fragments had been removed. Sternen was the person who revealed the presentation of the donor, based on a technical analysis that dated the production of the wall paintings (cca 700–800). After Sternen's departure from the project, Karaman continued the repair work on the church. The issue of lack of funds was addressed with a loan of 10,000 dinars from the Ministry of Education in Belgrade, which he transferred to the Building Section of Dubrovnik, the institution that later led the supervision of the conservation work, particularly regarding the maintenance of the existing wall paintings in the niches (Arhiv, Konzervatorski zavod, Odjel u Splitu, Ministarstvo RH, 1928/128).

Conclusion: Sternen's technique based on the methodology "conserve, do not restore"

Sternen's approach to restoration is a link between the traditional tasks performed by an unschooled painter-restorer, and that of an educated restorer professional, with the latter approach being established in Slovenia by Professor Mirko Šubić (1900–1976). Sternen, according to Smrekar, restored as a painter, although according to the archive data in Split (Croatia), it is clear that he had some concept of what were in his day the modern approaches to conservation and restoration (Smrekar, 2004, 109–135; Unković, 2011, 269–276). He can thus be considered an introduction to modern conservation, thanks to his understanding (in the context of the period where he carried out his main restoration works) with regard to the preservation and presentation of the original layers. For example, Sternen felt that he should not retouch and reconstruct works if not necessary, while he always included detailed documentation of the state of the art work/monument during the restoration treatment, using the full extent of the technical capabilities of his time (even using photography). A restoration intervention, for Sternen, had to remain visible as a historical document that would show what that original was and was not, and this goal should be carried out simultaneously, to minimize the aesthetic disruption to integrity of the focal artefact.

References

Sources

- Dalmacija, akcija popravka starijih slika – restaurator M. Sternen*, Arhiv: Konzervatorski zavod, Odjel u Splitu, Ministarstvo RH, 1926/45.
- Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino, Ministrstvo za kulturo RS, 1914/406.
- Obnova Celjskega stropa*, Zgodovinski arhiv Celje, Ministrstvo za kulturo RS, SI_ZAC/0024/002/006/00032.
- Ston, sv. Mihajlo, freska, popravak fresaka – restaurator Matej Sternen*, Arhiv: Konzervatorski zavod, Odjel u Splitu, Ministarstvo RH, 1926/53.
- Ston, sv. Mihajlo, popravak i opis crkve*, Arhiv: Konzervatorski zavod, Odjel u Splitu, Ministarstvo RH, 1928/58.
- Ston, sv. Mihajlo, popravak, sredstva za popravak crkve*, Arhiv: Konzervatorski zavod, Odjel u Splitu, Ministarstvo RH, 1928/128.

Literature

- Cevc, E., Celjski strop – mojstrovina še vedno anonimnega slikarja z začetka 17. stoletja, *Acta historiae artis Slovenica* 7, 2002, pp. 9–30.
- Černigoj, M., Lik slovenskega konservatorja, in: *Varstvo Spomenikov* 10, Ljubljana 1965–66, pp. 5–38.
- Đurić, V., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974.
- Fisković, C., *Dalmatinske freske*, Zagreb 1965.
- Fisković, C., Ranoromaničke freske u Stonu, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 12, Split 1960, pp. 48–49.
- Fisković, I., *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*, Zagreb 1987.
- Fisković, I., Pelješac u protopovijesti i antici, in: *Pelješki zbornik* 1, Zagreb 1976, pp. 15–80.
- Gabelić, S., *Ciklus arhandela u vizantijskoj umetnosti*, Beograd 1991, pp. 27–29.
- Ilich-Klančnik, B., *Matej Sternen (1870–1949)*, diplomsko delo (Master thesis), Ljubljana 1974, p. 118.
- Karaman, Lj., Crkvica Sv. Mihajla kod Stona, in: *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva* 15, Zagreb 1928, pp. 81–116.
- Karaman, Lj., O značenju bas-reljefa u splitskoj krstionici, *Zbornik kralja Tomislava u spomen tisućugodišnjice hrvatskoga kraljevstva*, Zagreb 1925, pp. 391–412.

- Kovačič, G., *Celjski strop – evropska mojstrovina*, Celje 2016, <http://www.kamra.si/sl/digitalne-zbirke/item/celjski-strop-evropska-mojstrovina-2.html>, [1. 3. 2017].
- Lupis, V. B., *Sakralna baština Stona i okolice*, Ston 2000, p. 57.
- Mikuž, J., *Matej Sternen, Retrospektivna razstava 23. 12. 1976.–13. 2. 1977*, Moderna galerija Ljubljana, Ljubljana 1976, pp. 33–41.
- Pahor, D., *Mojstrovina še vedno anonimnega slikarja iz kroga Vredemana de Vriesa*, *Zbornik za umetnostno zgodovino* 44, 2008, pp. 207–232.
- Smrekar, A., *Matej Sternen (1870–1949), Vrhniški razgledi* 5, Ljubljana 2004, pp. 109–135.
- Srša, I., *Voštani i uljni zaštitni slojevi na srednjovekovnim zidnim slikama u Hrvatskoj*, in: *Portal 1* (ed. Bralić, V., Azinović Bebek, A.), Zagreb 2010, pp. 11–30.
- Stele, F., *Celjski strop: Umetnostno zgodovinska studija o stropu v "Stari grofiji" v Celju*, Celje 1929.
- Stepančič, L., *France Stelè in zgodovina varstva kulturne dediščine na Slovenskem: ob stoletnici*, v: *Varstvo spomenikov* 44, (ed. Gaspari, A., Hazler, V., Lah, L., Peskar, R., Trček Pečak, T.), Ljubljana 2014, pp. 81–104.
- Štrkalj, V., *Ston, crkva Sv. Mihajla, elaborat konzervatorsko-restauratorskih radova na zidnim slikama*, Zagreb 1989, unpub., the pages are not numbered.
- Tomas, I., *Nova promišljanja o crkvi Sv. Mihajla u Stonu*, *Ars Adriatica* 6, Zadar 2016, pp. 41–60, p. 49.
- Ujčić, A., s. v.: Šubic, Alojzij (1865–1905), *Slovenska biografija*, Ljubljana 2013.
- Unković, I. N., *O restauriranju pokretnih umjetnina u Dalmaciji pod vodstvom Ljube Karamana*, *Radovi Instituta Povijesti Umjetnosti* 35, Zagreb 2011, pp. 269–276.
- Zaninović, M., *Limitacija Stonskoga polja*, *Adriatica praehistorica et antiqua*, Zagreb 1970, pp. 489–502.
- Žerovc, B., *Predlog drugačne časovne umestitve nekaterih del Mateja Sternena*, *Zbornik za umetnostno zgodovino* 46, Ljubljana 2010, pp. 123–162.

Nina Unković

Matej Sternen kot restavrator: izbrani primeri v Sloveniji in na Hrvaškem

Ključne besede: Matej Sternen, ohranjanje stenskih poslikav, Celjski strop, cerkev Sv. Mihaela v Stonu, France Stele, Ljubo Karaman

V literaturi je Matej Sternen (1870–1949) bolje poznan kot impresionistični slikar kakor restavrator umetnin, čeprav je v svoji bogati karieri kot restavrator v letih 1898–1941 odkril in obnovil veliko umetnin, zlasti fresk v Sloveniji in Dalmaciji. Za restavratorstvo se je živo zanimal, o čemer pričajo številni izpiski o slikarski tehnologiji ter o restavratorskih in konservatorskih metodah. To je njegovo slikarstvo obogatilo tako, da se je kot slikar lotil tudi fresk in še nekaterih drugih tehnik. Bil je slikar, ki je izredno pazljivo gradil svoje slike: dobro je obvladal tehniko priprave slikarske podlage ter vedno upošteval zakonitosti barv in njihovih odnosov ter razmerij z ozirom na beli slikarski »grund«. Skupaj z bližnjima sodelavcema, umetnostnima zgodovinarjema Francetom Steletom (1886–1972) in Ljubom Karamanom (1886–1971), je Matej Sternen v svoji restavratorski praksi udejanjil v tistem času v stroki vzpostavljeno načelo »konzervirati in ne restavrirati«. Raziskava, ki temelji na terenskem delu in študiju arhivskih virov, hranjenih v Ljubljani, Celju, Splitu in Zagrebu, se osredotoča na dva pomembna spomenika umetnostne dediščine – Celjski strop in freske v cerkvi Sv. Mihaela v Stonu. Na izbranih primerih, ki sta s tehničnega in metodološkega vidika zaščite spomenikov različna, so predstavljena Sternenova strokovna izhodišča in njihova praktična realizacija v duhu omenjenega načela, ki zagovarja ohranjanje in zavrača agresivne restavratorske posege.

Nina Unković

Matej Sternen as a Restorer: Selected Examples in Slovenia and Croatia

Keywords: Matej Sternen, restoration of wall paintings, Celje ceiling, Church St Michael in Ston, France Stele, Ljubo Karaman

Matej Sternen (1870–1949) is better known as an impressionist painter rather than for his restoration work, even though in his impressive career he discovered and restored a considerable number of works, especially frescos in Slovenia and Dalmatia (Croatia). His strong interest in restoration can be seen in the numerous notes he wrote about painting technologies, restoration and conservation techniques. This enriched his entire opus, as it stimulated him to try numerous painting techniques and genres, such as frescoes. Sternen was a painter who constructed his paintings very carefully, and a master in the preparation of the painting's surface, or "the ground," and always considered the laws of colours and their relationships and proportions to the white painted surface.

In his restoration practice, working together with his close colleagues the art historians France Stele (1886–1972) and Ljubo Karaman (1886–1971), Matej Sternen actualized the principle "conserve instead of restore" that was the rule in his day. This paper is based on fieldwork data and archive sources, kept in Ljubljana, Celje, Split and Zagreb, and focuses on two important monuments — the painted ceiling in the Old Manor House in Celje (Slovenia), and a wall painting in the church of St Michael in Ston (Croatia). These two cases, which are different from both technical and methodological approaches to monument protection, clearly show Sternen's professional expertise and practical realization of "conserve instead of restore," which speaks in favour of preserving the original work as opposed to aggressive restoration interventions.

Recenzije/Reviews

Tanja Žigon

Petra Kramberger: »Alle guten Oesterreicher werden unser patriotisches Unternehmen unterstützen«: *Südsteirische Post* (1881–1900), nemški časopis za slovenske interese

Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2015, 329 strani

Leta 2015 je v zbirki *Slovenske germanistične študije* pri Znanstveni založbi ljubljanske Filozofske fakultete izšla obsežna monografija germanistke Petre Kramberger, namenjena raziskavi in podrobni analizi spodnještajerskega časnika *Südsteirische Post* [*Južnoštajerska pošta*]. Raziskava se umešča med kulturnozgodovinske, a bolj germanistično kot zgodovinsko obarvane študije o nemškem časopisu, ki je v preteklih zgodovinskih obdobjih, od konca 18. do prvih desetletij 20. stoletja, izhajalo na slovenskih tleh.

Nemški in slovenski časniki in časopisi so za zgodovinarje prava zakladnica podatkov, ki dopolnjujejo sliko o posameznem zgodovinskem obdobju ali posameznih dogodkih. Tu velja omeniti študijo *Trdnjavski trikotnik. Politična orientacija Nemcev na Spodnjem Štajerskem* žal že preminulega zgodovinarja Janeza Cvirna. Ta je kot prvi uporabil časopise in časnike, ki so izhajali v spodnještajerskih mestih, kot neprecenljiv zgodovinski vir. Za razliko od zgodovinarjev pa literarne zgodovinarje in germaniste pri raziskovanju publicistike zanimajo še drugi vidiki, in sicer uredniška politika, romani, ki so v nadaljevanjih izhajali v podlistku, gledališke kritike in recenzije posameznih del, ki so se v tedanjem času znašla na knjižnem trgu, sovplovanja med ustvarjalnostjo v slovenskem in nemškem jeziku na Slovenskem ter prisotnost objav, povezanih s književnostjo in posameznimi avtorji ter avtoricami nasploh. Tovrstne raziskave so v zadnjih desetletjih že dobili nekateri ljubljanski časopisi: Mira Miladinovič Zalaznik je obširno pisala o *Carniolii* (1838–1844) in njenem uredniku Leopoldu Kordeschu, Matjaž Birk se je posvetil obravnavi *Ilirskega lista* (*Illyrisches Blatt*, 1819–1849), leta 2004 pa je izšla raziskava o ljubljanskem domovinskem listu za slovenske interese *Triglav* (1865–1870).

O nemškem časopisu na Spodnjem Štajerskem v 19. stoletju je v zadnjem času nastalo nekaj prispevkov: Franc Rozman v svojih delih obravnava socialdemokratske



liste, med njimi tudi mariborski časnik *Die Arbeit* (1885), leta 2004 je izšla raziskava Mojce Marije Peternel o celjskem listu *Cillier Zeitung* v revolucionarnem letu 1848, Petra Kramberger je leta 2005 pripravila prvi podroben in komentiran pregled mariborske nemške publicistike 19. stoletja, nekaj let kasneje (2008) pa je izšel še natančen pregled publicističnih medijev Nemcev na Spodnjem Štajerskem in Kranjskem izpod peresa Petra Vodopivca, ki obravnava obdobje od 1861 do 1941.

Monografija Petre Kramberger o časopisu *Südsteirische Post* se ukvarja z doslej neobdelano in premalo poznano tematiko, saj je bila spodnještajerska publicistika v slovenskem znanstvenem prostoru pogosto spregledana. Delo osvetljuje zgodovinsko in politično ozadje nastanka časopisa *Südsteirische Post* ter ga umešča v tedanji zgodovinski čas in prostor, posebno dodano vrednost dela pa predstavlja natančno ovrednotena literarna ustvarjalnost v tem spodnještajerskem časopisu. Monografija izkazuje ne le dobro poznavanje teoretičnih izhodišč ter zanesljivo in argumentirano iskanje odgovorov, temveč se v njej zrcali tudi natančno poznavanje razmer na časnikarskem področju na Slovenskem v 19. stoletju, še posebej v mestih t. i. »trdnjavskega trikotnika« (Celje, Ptuj, Maribor), avtorica pa spodnještajersko časopisje, še posebej *Južnoštajersko pošto*, vseskozi primerja s podobnimi časopisi, ki so izhajali tako na slovenskem ozemlju kot tudi drugje v podonavski monarhiji.

Avtorica uvodoma pojasni raziskovalna izhodišča, ki temeljijo na delu s časopisnimi in arhivskimi viri, ter predstavi temeljna raziskovalna vprašanja (str. 12–25). V nadaljevanju monografija prinaša obsežen pregled nemškega časopisja na Spodnjem Štajerskem (str. 26–61), kjer je »do razpada monarhije leta 1918 izhajalo devetindvajset ‘nemških’ časnikov in časopisov; od tega je bilo štiriindvajset nemških listov, štirje so v slovenskem jeziku zagovarjali nemške interese, en časopis, v monografiji obravnavana *Južnoštajerska pošta* (Maribor, 1881–1900) z obema naslednikoma, pa se je v nemškem jeziku zavzemal za pravice in interese slovenskega naroda« (str. 209). Avtorica ugotavlja, da je imelo nemško govoreče prebivalstvo v 19. stoletju v spodnještajerskih mestih in večjih trgih nesporno večino ter je do prve svetovne vojne usmerjalo javno življenje in utrip teh krajev, vendar pa na podlagi natančne analize vseh, nemških in slovenskih publicističnih medijev Spodnje Štajerske pokaže, da so kljub nezanimljivemu vplivu nemške publicistike imeli (vsaj številčno) premoč slovenski časopisi in časniki. Za takšno stanje navaja dva ključna razloga. Prvi je, da so bili Nemci v spodnještajerskih mestih in trgih sicer res večinsko prebivalstvo, vendar je šlo za otočke sredi slovenskega ozemlja, brez neposrednega živega stika z nemškim območjem. Drugi razlog pa je, da zaradi bližine nemških kulturnih središč, predvsem Gradca, v provincialnih mestih pravzaprav ni bilo posebno smiselno ustanavljati literarnih, humorističnih in drugih glasil, ki bi bila namenjena le ozkemu krogu bralcev. Kot piše avtorica, je

»zgodovinsko kolesje iz spodnještajerskih mest izoblikovalo žarišča konfliktov ter prizorišča sporov med Nemci in Slovenci. Tam živeči Štajerci so se morali spoprijeti z nepremostljivimi nasprotji med obema narodoma, ki so presegala politične in gospodarske tokove, saj so pustila globok pečat tudi v družabnem, kulturnem in duhovnem življenju« (str. 209).

V tretjem poglavju (str. 62–129) se avtorica posveti analizi časopisa *Südsteirische Post*, ki predstavlja v avstrijskih deželah, poseljenih s slovenskim prebivalstvom, tretjega iz vrste listov, ki so v razsvetljenskem duhu izpolnjevali didaktično funkcijo in so nemštvo na Slovenskem želeli obveščati o »slovenskih« razmerah. Prvi takšen list je bila Kordescheva literarna revija *Carniolia*, drugi pa *Triglav*, ljubljanski časopis za domovinske interese. Spodnja Štajerska se je lahko s tovrstnim publicističnim medijem pohvalila šele v začetku osemdesetih let 19. stoletja, ko je 6. aprila 1881 v Mariboru med bralce prišla v nemškem jeziku pisana *Južnoštajerska pošta*, ki je zagovarjala interese slovenstva in slovenskih domoljubov. V tem poglavju avtorica nazorno oriše program časopisa ter predstavi njegovo vsebino in njegove ustvarjalce, analizira odmeve na izid časopisa, spregovori o prednaročilih na časopis ter opredeli njegove naročnike, primerja ceno časopisa s cenami konkurenčnih izdaj, ovrednoti ilustracije v časopisu in njegovo ilustrirano prilogo, oriše delovanje in končni zaton časopisa *Südsteirische Post* ter na kratko predstavi oba naslednika lista, *Südsteirische Presse* in *Südoesterreichische Stimmen*. Zunanja podoba časnika in njegova vsebina sta bili vseh dvajset let tako rekoč nespremenjeni in podobni drugim večjim časopisom tistega časa. Zanimivo pa je, da so se morali lastniki in uredniki prilagajati razmeram na trgu: *Südsteirische Post* se je namreč financirala z oglasi, ki so jih objavljali na zadnji strani. Kot ugotavlja avtorica, je bila tudi večina honorarjev plačana iz naslova oglasov, saj iz ohranjenega gradiva ni mogoče razbrati, da bi imela *Južnoštajerska pošta* še kak drug vir prihodkov.

Posebej dragoceno je četrto poglavje (str. 130–208), ki prinaša natančen popis prispevkov, objavljenih v podlistku časopisa, kar ne ponuja le natančnega vpogleda v feljtonistično kulturo tega časa, temveč omogoča tudi umestitev avtorjev in avtoric v kontekst slovenske kulturne zgodovine, predvsem pa popis odpira možnosti nadaljnjih raziskav. Avtorica v tem poglavju obravnava domoznanske prispevke, prispevke slovanskih, nemških, francoskih, angleških in drugih avtorjev, nazadnje pa se podrobneje posveti še prispevkom, ki so jih v podlistku časopisa objavile avtorice. Feljton je bil v tem času medijski prostor, namenjen izražanju mnenj in objavljanju tako literarno ter kulturno naravnanih prispevkov kot zanimivih aktualnih tem. Značilnost podlistka *Južnoštajerske pošte*, po kateri se spodnještajerski časopis razlikuje od dunajskih listov tistega časa, je, da ni prinašal feljtonističnih paberkovanj, značilnih za feljtonistične prispevke v dunajskih listih, pod katere sta se podpisala

na primer Ferdinand Kürnberger (1821–1879) in Daniel Spitzer (1835–1893), ali za satirično obarvana besedila ljubljanskega satirika Jakoba Alešovca (1842–1901) v *Laibacher Zeitung* in *Triglavu*. Objave v podlistku *Južnoštajerske pošte* so bile zanimive za ves dvojezični prostor Spodnje Štajerske, vendar pa pri njih ne moremo govoriti o feljtonističnem pisanju v pravem pomenu besede. Uredništvo se je očitno zavestno izogibalo zapletenejšim, zbadljivim ter velikokrat ostro kritičnim tekstom feljtonskega tipa. V vseh letnikih (avtorica navaja, da v vseh dvajsetih letnikih manjka le nekaj posameznih števil) *Južnoštajerske pošte* je bilo v podlistku objavljenih 1191 prispevkov, od tega jih je bilo 77 odstotkov nepodpisanih ali pa se je avtor podpisal zgolj z inicialkami. Med identificiranimi avtorji skorajda ni avtorjev iz lokalnega okolja, visok pa je delež slovanskih ter slovenskih avtorjev in publicistov, kar avtorica pripisuje dejstvu, da je uredništvo želelo bralce seznaniti s slovensko/slovansko književnostjo in kulturo ter s socialnim, duhovnim in družabnim življenjem teh narodov in tako zmanjšati informacijske deficite. Kot teoretična osnova preučevanja narave podlistka *Južnoštajerske pošte* je v monografiji uporabljen hevristični model germanistke Almut Todorow, ki ga je razvila na podlagi raziskav časopisa *Frankfurter Zeitung* (1856–1943). Temeljna izhodišča, ki jih je potrdila tudi avtorica monografije o *Südsteirische Post*, pa so, da je uredništvo prek podlistka izražalo tudi svoja stališča, da se je vsebina prispevkov v podlistku navezovala na osrednji del časopisa in ga komentirala ali vsaj nadaljevala njegov diskurz ter da je uredništvo prek podlistka neposredno komuniciralo s svojimi bralci. A uredništvo, kot pravi avtorica, s ciljnim občinstvom ni vzpostavilo vezi le prek podlistka, romanov v nadaljevanjih in tem, ki so privabljal radovedne bralce, temveč so bile pravi magnet za bralstvo tudi ilustracije. V času, ko množičnih vizualnih medijev še niso poznali, je uredništvo z njimi odkrilo pravo tržno nišo. Bile so prijetna osvežitev na spodnještajerskem publicističnem nebu in so združevale zabavno z informativnim, a se zaradi pomanjkanja prostora – tako uredništvo – v časopisu niso dolgo obdržale. Seveda je bolj razumljiv razlog ta, da se je moralo slikovno gradivo, ki je povečevalo stroške tiska, umakniti veliko donosnejšim oglasom. Zadnja številka časopisa je izšla konec decembra 1900, njegova pot pa se je dejansko zaključila konec septembra 1907, ko je prenehal izhajati njegov naslednik *Südösterreichische Stimmen*. Tako se je končala pot *Južnoštajerske pošte*, domoznanskega štajerskega slovenskega lista, ki se je od leta 1881 v nemškem jeziku zavzemal za t. i. »slovenske« interese. Kot ugotavlja Petra Kramberger, je bilo zaradi nasprotij med Nemci in Slovenci verjetno nesmiselno izdajati list za slovenske domovinske interese v nemščini. Ciljna publika, spodnještajerski Nemci, ki jih je slovenska stran želela informirati in pridobiti na svojo stran, ga niso brali, ljudje, ki pa so bili slovenskim prizadevanjem naklonjeni, so raje posegli po polmesečniku *Slovenski gospodar* (1867–1941) ali po leta 1906 ustanovljenem tedniku *Narodni list* (1906–1914), glasilu narodne stranke za Štajersko.

Petra Kramberger v svoji monografiji obravnava teme, ki so izrazito aktualne še danes ter zadevajo vprašanja slovenske kulturnopolitične in literarne zgodovine. Z obravnavo doslej premalo raziskanega medijskega prostora, še posebej podlistka v nemškem časopisu na Slovenskem, monografija zapolnjuje eno od vrzeli v slovenskem znanstvenem raziskovanju, saj se prav v zadnjih letih v Evropi pojavlja vedno večja potreba po tovrstnih poglobljenih in sistematičnih raziskavah.

Pričujoča monografija se uvršča med publikacije, ki opredeljujejo vlogo historičnih tiskanih medijev za medijsko in kulturološko znanstveno raziskovanje evropske topografije. V ospredje postavlja heterogeni, pogosto fragmentirani podlistek, ki na široko odpira prostor za kulturno posredovanje in vzpostavitev medkulturnega dialoga ter tematizira nemško-slovenske književne in kulturne stike v preteklosti, ki jo vse prepogosto slikamo preveč črno-belo. Monografija, ki so ji dodani imensko kazalo, daljši povzetek v nemškem jeziku ter priloga, v kateri je podan bibliografski popis feljtonističnih prispevkov v časopisu *Südsteirische Post*, je zasnovana celostno in interdisciplinarno, napisana pa je v prepričljivem, jasnem, znanstveno ustreznem in berljivem jeziku. V roke jo bodo nedvomno z veseljem vzeli tako germanisti kot zgodovinarji ter vsi, ki se strokovno in znanstveno ukvarjajo s književnostjo, historičnimi medijskimi prostori in kulturno zgodovino. Poleg tega je monografija namenjena študentom in širši javnosti, ki jo zanimajo književnost, historični časopisi ter razmerja med kulturami in jeziki.

Luka Vidmar

**Tine Germ: *Smrt kraljuje povsod
in bela Smrt triumfira:*
Valvasorjevo Prizorišče človeške smrti
v evropskem kontekstu**

Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2015, 176 strani, 68 ilustracij

Umetnostni zgodovinar Tine Germ je v zadnjih letih Valvasorjevemu delu *Theatrum mortis humanae tripartitum* iz leta 1682 posvetil vrsto raziskav, njihove ugotovitve pa je leta 2015 razširil in povezal še v monografijo *Smrt kraljuje povsod in bela Smrt triumfira*. Raziskave so bile vsekakor potrebne: *Prizorišče človeške smrti* je bilo namreč do tedaj v slovenski umetnostni, literarni in kulturni zgodovini kljub pomembnosti avtorja in kljub primerljivosti z najkvalitetnejšimi sorodnimi deli iz drugih evropskih dežel skoraj prezrto ali vsaj zelo pomanjkljivo obravnavano. Raziskave so bile tudi uspešne: prvič so prinesle poglobljeno ikonografsko analizo omenjenega polihistorjevega dela in prvič obširneje opisale njegovo mesto v sočasni evropski likovni in literarni umetnosti. Iz uvoda k monografiji *Smrt kraljuje povsod in bela Smrt triumfira* je jasno razvidno, da je bilo to mogoče najprej zato, ker je avtor kritično dekonstruiral tradicionalne paradigme, zlasti (umetnostnih ali literarnih) »centrov« oziroma »obrobij«, pa tudi (slogovne ali idejne) »naprednosti« oziroma »zaostalosti«, ki so v humanističnih vedah ovirale in v določeni meri še vedno ovirajo neobremenjeno raziskovanje del, kakršno je *Prizorišče človeške smrti*. Germova monografija nas tako že na začetku implicitno opozarja, da čaka na temeljitejšo znanstveno obravnavo še veliko umetniških in literarnih del, nastalih na Slovenskem v srednjem in zgodnjem novem veku, ki smo jih puščali ob strani zaradi različnih predsodkov, oblikovanih v 19. in 20. stoletju.

Germ Valvasorjevo delo pravilno uvrsti v tedaj modni knjižni žanr moralno-didaktičnega »prizorišča« in ga opredeli kot »likovno-literarni *memento mori*«, namenjen navajanju bralca h krepostnemu in pobožnemu življenju, s tem pa k zveličanju po smrti. Prav tako razloži trodelno zasnovo dela (*Saltus mortis, Varia genera mortis, Poenae damnatorum*) ter definira njegove likovne in literarne vire, pri čemer zavestno preseže »klasične«, v resnici pa anahronistične očitke starejših umetnostnih zgodovinarjev o zastarelosti in zaostalosti ilustracij, v veliki meri oprtih na tradicijo 16. stoletja. Posebej pomembno za nadaljnje raziskave je razločevanje



zglede iz nemške in italijanske renesanse za Valvasorjeva umetnostna sodelavca Janeza Kocha kot avtorja velikega števila predlog in Andreja Trosta kot bakrorezca. Sledi ikonografska analiza monumentalnega uvodnega bakroreza Zmagoslavje Smrti, ki prepričljivo zavrne starejše izpeljevanje te podobe iz pasijonskih procesij in dokaže njen izvor v Petrarkovem in petrarkističnem motivu triumfa. Germ v nadaljevanju obravnava prvi, najboljšežnejši in v dosednji strokovni literaturi najvidnejši del Valvasorjeve knjige – Mrtvaški ples. Zavrne starejšo razlago, da so te ilustracije posnetki ali celo kopije znamenitega lesoreznega cikla Hansa Holbeina mlajšega (prva izdaja iz leta 1538), in dokaže, da se v resnici zgledujejo po knjigi *Imagines mortis* Arnolda Birckmanna (prva izdaja iz leta 1555), ki je izšla iz Holbeinove tradicije. S podrobno primerjavo Holbeinove, Birckmannove in Valvasorjeve izdaje pokaže na vrsto podobnosti in razlik. Za razumevanje specifičnega duhovnega, kulturnega in umetnostnega dogajanja v habsburški monarhiji (ne le na Kranjskem), ki so ga v 17. stoletju zaznamovali poudarjeno katoliški procesi in pojavi protireformacije, verske obnove in politike pod geslom *Pietas Austriaca*, so zelo koristni podatki o posebnostih *Prizorišča človeške smrti*, na primer težnja k večji dekorativnosti ozadja ilustracij, omilitev potencialno versko in moralno spornih mest zaradi cenzure ipd.

Monografija se v nadaljevanju posveti drugemu delu Valvasorjeve knjige (Različne vrste smrti), ki je tako dočakal prvo resno obravnavo. Pri vsakem bakrorezu Germ pazljivo razbira vsebinske in likovne vire, na primer Gottfriedovo *Zgodovinsko kroniko*, rekonstruira način sodelovanja ustvarjalcev, tudi posamezna neujemanja med napisi in ilustracijami, posrečeno pojasnjuje vodilne ideje cikla, na primer o neizbežnosti smrti in nujnosti zgledega življenja, in opozarja na izvirna razhajanja z literarno in likovno tradicijo, na primer na aktualne zgodbe iz soseščine Kranjske. Zadnji del monografije se ukvarja z bogatimi bordurami, s katerimi je Trost prizadevno obdal prizore smrti, ki pa niso bile deležne nikakršne pozornosti stroke. Germ, vidno močan na področju ikonografije flore in favne, se v tem poglavju posebej izkaže, saj tudi v drobnih upodobitvah živali in rastlin, ki imajo na videz le dekorativno vlogo, odkriva osupljivo skrbno zamišljeno simboliko minljivosti življenja in večnosti kreposti. Tem prikazom, ki na več mestih dobivajo celo podobo znanih basni, prepričljivo določi vzore, na primer ilustracije flamskega slikarja Georga Hoefnagla.

Smrt kraljuje povsod in bela Smrt triumfira je tako odlična študija o Valvasorjevem *Prizorišču človeške smrti*, ki po Germovi zaslugi ni več zapostavljeno. Monografije pa ne odlikuje le velika količina na novo pridobljenih izvirnih spoznanj, temveč tudi lep in razumljiv jezik – obe potezi danes v humanistiki žal nista več samoumevni. Zato ni presenetljivo, da je monografija že postala ena glavnih novejših opor za raziskovanje Valvasorjevih izdajateljskih podvigo in ustvarjalnosti njegovega kroga umetnikov. Upamo lahko, da bo spodbudila tudi nove obravnave še tretjega dela *Prizorišča*

človeške smrti – Muk pogubljenih. Vsekakor pa nas bo v prihodnjih raziskavah baroka opominjala na skrbno upoštevanje njegovih bistvenih plasti: vsebin srednjeveškega krščanstva, form antičnega Rima in renesanse ter prikazovanja Boga, človeka in sveta na bolj čuten in dramatičen način, ki je prinesel tudi novo tematizacijo minljivosti in poti k zveličanju.

Biografske informacije o avtorjih
Authors' Biographical Information

Nada Bezić

Nada Bezić je vodja knjižnice Hrvaškega glasbenega zavoda (HGZ) v Zagrebu, kjer je zaposlena od 1988. Diplomirala, magistrirala in doktorirala (2011) iz muzikologije je na Glasbeni akademiji Univerze v Zagrebu. Leta 1962 je diplomirala iz bibliotekarstva na Filozofski fakulteti v Zagrebu. Raziskuje zgodovino HGZ (monografija o Društvenem orkestru HGZ, 2009) ter glasbeno življenje Zagreba z vidika glasbene topografije: *Glazbena topografija Zagreba od 1799. do 2010.* (2012) in *Glazbene šetnje Zagrebom* (2016). Sestavila je več katalogov del hrvaških skladateljev (npr. *Tematski popis skladbi Blagoja Berse*, 2015) ter objavila več kot 100 znanstvenih in strokovnih člankov ter pripravila več tematskih razstav iz zgodovine hrvaške glasbe.

Naslov: Božidara Adžije 28, 10000 Zagreb, Hrvatska

E-naslov: nada.bezic@zg.t-com.hr

Duško Čikara

Duško Čikara, (rojen 1967 v Zagrebu) je študiral umetnostno zgodovino in arheologijo na Univerzi v Zagrebu. Zaposlen je na Hrvaškem restavratskem zavodu na oddelku za konservatorske raziskave in dokumentacijo nepremičninske dediščine.

Naslov: Lopašićeva 3, 10000 Zagreb, Hrvatska

E-naslov: dcikara@inet.hr, dcikara@h-r-z.hr

Tine Germ

Prof. dr. Tine Germ je zaposlen na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer predava evropsko umetnost poznega srednjega in zgodnjega novega veka ter ikonografijo in ikonologijo. Njegovo raziskovalno delo je osredotočeno na humanistične teme v umetnosti poznega srednjega in zgodnjega novega veka, vpliv renesančnega neoplatonizma na likovno umetnost, ikonografijo krščanskega naravoslovja, renesančno in baročno emblematiko ter v povezavi s tem na ikonografske prvine v grafiki in knjižni ilustraciji.

Naslov: Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta,

Univerza v Ljubljani,

Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

E-naslov: martin.germ@ff.uni-lj.si

Nataša Golob

Nataša Golob je redna profesorica v pokoju; na Oddelku za umetnostno zgodovino Univerze v Ljubljani je predavala vsebine iz umetnosti srednjega veka, na Oddelku za bibliotekarstvo pa zgodovino in strukture antične, srednjeveške in renesančne knjige. Raziskovalno se ukvarja predvsem s srednjeveškimi in renesančnimi rokopisi, s tradicijami vsebin v besedilih in likovnih delih ter vprašanji ikonografije ter recepcije umetnosti v srednjem veku. Pripravila je več tematskih razstav o srednjeveških in renesančnih rokopisih in prvotiskih.

Naslov: Oddelek za umetnostno zgodovino, Filozofska fakulteta,
Univerza v Ljubljani,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
E-naslov: natasa.golob@ff.uni-lj.si

Nataša Lah

Nataša Lah je umetnostna kritičarka, pisateljica in univerzitetna profesorica. V 80. in 90. letih je delala kot svobodna umetnostna kritičarka, urednica in avtorica, sodelovala je z različnimi revijami za kulturo. Bila je avtorica številnih umetniških razstavnih projektov na Hrvaškem in v tujini. Sedaj je predstojnica pododdelka za teorijo umetnosti v okviru Oddelka za umetnostno zgodovino na Fakulteti za humanistiko in družbene vede na Univerzi na Reki. Je tudi profesorica za »Doktorske študije sodobnih transdisciplinarnih humanističnih ved in teorije umetnosti« na Fakulteti za medije in komunikacije na Univerzi Singidunum v Beogradu. Objavila je deset monografij o likovnih umetnikih ter tri knjige s področja zgodovine, teorije in kritike vizualnih umetnosti.

Naslov: Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci,
Sveučilišna avenija 4/IV, 51000 Rijeka, Hrvatska
E-naslov: nlah@ffri.hr

Ana Marija Lamut

Ana Marija Lamut je bibliotekarka v knjižnici Oddelka za zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Diplomirala je iz grškega jezika in književnosti ter umetnostne zgodovine. Po študiju se je kot štipendistka grške vlade udeležila dveh enomesečnih tečajev nove grščine »Greek Government scholarships for summer courses of Modern Greek and Civilization« na Univerzi v Atenah in na Aristotelovi univerzi v Solunu. Leta 2013 je magistrirala iz grške književnosti s temo *Opisi likovnih umetnin v helenistični poeziji*.

Naslov: Oddelek za zgodovino – knjižnica, Filozofska fakulteta,
Univerza v Ljubljani,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
E-naslov: anamarija.lamut@ff.uni-lj.si; amlamut@gmail.com

Marko Marinčič

Marko Marinčič je redni profesor rimske in grške književnosti na Oddelku za klasično filologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Večina njegovih objav je posvečena rimski in grški poeziji in dramatiki, antičnemu romanu ter novoveški recepciji antične književnosti. Kot predavatelj je gostoval na številnih uglednih evropskih univerzah. Za knjižno objavo ali gledališče je pripravil vrsto prevodov iz grške, latinske in francoske poezije in dramatike. Za prevajalsko delo je prejel več nagrad.

Naslov: Oddelek za klasično filologijo, Filozofska fakulteta,
Univerza v Ljubljani,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
E-naslov: marko.marincic@ff.uni-lj.si

Barbara Pekar

Leta 2009 je na Filozofski fakulteti zaključila študij primerjalne književnosti in umetnostne zgodovine ter vpisala doktorski študij umetnostne zgodovine. Posveča se odnosu med besedo in sliko v srednjeveškem rokopisu, performativnosti branja Mrvaškega plesa (zbornik mednarodnega simpozija *Art and Architecture around 1400 / Umetnost okoli 1400*, Maribor 2012), vlogi domišljije v spoznavnem procesu (1st ARDIT International Congress of Predoctoral Medievalists, Barcelona 2012) ter srednjeveškim konceptom jaza (*Ars & Humanitas*, Ljubljana 2015). Leta 2016 je zagovarjala doktorsko disertacijo *Iracionalna podoba srednjeveške umetnosti: spanje – sanje – smrt*, kjer obravnava izmuzljivo mentalno podobo in tudi tehniko ekfraz.

Naslov: Finžgarjeva 15 a, 8000 Novo mesto, Slovenija
E-naslov: barbara.peklar@yahoo.com

Robert Simonišek

Robert Simonišek (1977) je doktoriral na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je nekaj časa izvajal proseminar iz slovenske umetnosti. Njegovo umetnostnozgodovinsko zanimanje je prvenstveno

usmerjeno na probleme slovenske in evropske umetnosti z začetka 20. stoletja, pri čemer vključuje interdisciplinarne poglede na sočasno literaturo in filozofijo. Kot pisatelj, pesnik ter esejist, ki je leta 2016 prejel nagrado za najboljšo esejistično knjigo, se odziva na sodobne probleme v kulturi.

Naslov: Vrunčeva ulica 37, 3000 Celje, Slovenija

E-naslov: robertsimonisek1@gmail.com

Alen Širca

Alen Širca (1981) je asistent na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Je avtor dveh monografij o mističnem pesništvu na Zahodu. Poleg tega se ukvarja tudi z moderno metodologijo literarne vede in sodobno filozofijo na splošno.

Naslov: Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo,

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani,

Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

E-naslov: alen.albin.sirca@ff.uni-lj.si

Nina Unković

Nina Unković, konservatorica in umetnostna zgodovinarica, se po večletnih izkušnjah na področju projektne vodstva na Inštitutu za kulturno dediščino v Splitu posveča prečevanju teorij in metodologij ohranjanja spomenikov po padcu avstroogrske monarhije do leta 1950 na področju nekdanje Jugoslavije. Je prejemnica »Marie Curie« štípendije za triletni projekt »*Comparison of Croatian and Slovenian conservators Ljubo Karaman and France Stele in the context of Vienna School of Art history*«. Od junija 2014 do decembra 2016 je bila zaposlena na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, trenutno pa dela kot vodja projekta in predavateljica na Filozofski fakulteti Univerze v Splitu. Hkrati zaključuje doktorski študij na študijskem programu »Humanistika in družboslovje«, področje umetnostna zgodovina, na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtorica večjega števila znanstvenih člankov, objavljenih v uveljavljenih strokovnih revijah in članica organizacijskega odbora mednarodnih znanstvenih konferenc.

Naslov: Univerzitet u Splitu, Filozofski fakultet,

Sinjska 2, 21000 Split, Hrvatska

E- naslov: inunkovic@gmail.com; iunkovic@ffst.hr

Špela Virant

Špela Virant je izredna profesorica za književnosti v nemškem jeziku na Oddelku za germanistiko z nederlandistiko in skandinavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Težišča njenega raziskovalnega dela so sodobna nemška književnost, dramatika in medkulturna literarna veda.

Naslov: Oddelek za germanistiko s skandinavistiko in nederlandistiko,
Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
E-naslov: spela.virant@guest.arnes.si

Miha Zor

Miha Zor je diplomiral iz primerjalne književnosti in literarne teorije ter slovenistike. Na Oddelku za umetnostno zgodovino pripravlja doktorsko disertacijo *Likovna upodobitev kot usmerjevalec razumevanja srednjeveške romance: Lancelot-Graalov primer*, v kateri slogovno in ikonografsko analizira enajst arturjanskih rokopisov s konca 13. in začetka 14. stoletja, posebno pozornost pa namenja primerjavi literarne in likovne naracije. Že več let honorarno sodeluje z Radiem in Televizijo Slovenija, kjer deluje kot napovedovalec, mentor za govor in avtor oddaj o šansonu.

Naslov: Hrastje 214, 4000 Kranj, Slovenija
E-naslov: miha.zor@gmail.com

Navodila za avtorje prispevkov

Navodila za avtorje prispevkov

1. Splošna navodila za avtorje prispevkov

- članek naj praviloma ne obsega več kot eno avtorsko polo (30.000 znakov s presledki), o objavi daljših prispevkov odloča uredniški odbor; članek mora biti napisan v knjižnem jeziku in v skladu s pravili strokovnega pisanja
besedilo naj uvede **seznam ključnih besed**
citirani viri oz. literatura ob citatu v besedilu naj bodo navedeni v oklepaju (glej navodila spodaj)
opombe naj bodo sprotne, na dnu strani
- prispevki naj bodo oddani v elektronski in tiskani obliki, uporabljeni font naj bo Times New Roman, velikost 12, medvrstični razmik 1,5
- besedilo naj bo obojestransko poravnano; med posameznimi odstavki naj ne bo dodatnih praznih vrstic; prav tako naj v besedilu ne bo dvojnih presledkov in presledkov pred ločili (./,;)
- posameznih besed ali delov stavka ne podčrtujte, prav tako za poudarjanje ne uporabljajte velikih tiskanih črk
- v besedilu vključeni krajši citati naj bodo v običajni pisavi in v navednicah (obvezna je uporaba variante » oz. «; v primeru citata v citatu se uporabi oblika »' «); daljši citati naj bodo v obliki posebnega, zamaknjenege odstavka; pri nobeni od oblik ne uporabljajte manjšega ali drugačnega tipa pisave
- v besedilu ne uporabljajte aktivnih hiperpovezav
- opombe pišite s pomočjo ustrezne funkcije v programu za urejanje besedila
- na koncu članka naj bosta **popolna seznama citiranih virov in literature**
- članku naj bo dodan **povzetek**, ki naj obsega približno 1500 znakov s presledki; povzetek naj bo praviloma v angleškem jeziku, dodana naj bosta tudi prevoda naslova in ključnih besed
- če članek vsebuje **slikovno gradivo**, naj bo to priloženo (fotokopije in CD) in opremljeno z ustreznimi podnapisi in morebitnimi sklici v besedilu; če avtor želi, da so slike v besedilu vstavljene na točno določeno mesto, naj besedilo odda z vstavljenimi slikami (kljub temu morajo biti članku priložene tudi posamezne slike v ustrezni resoluciji); vsaka slika mora biti obvezno opremljena tudi s podatkom o njenem viru; avtor prispevka mora za objavo vsake slike – razen če ni avtor slike sam – pridobiti tudi soglasje njenega avtorja oz. izdajatelja publikacije/medija, v katerem je bila slika prvotno objavljena, da se jo ponovno objavi
- članku naj bo priložena kratka **biografska informacija** o avtorju (največ 100 besed), ki naj vsebuje osnovne podatke o izobrazbi, poklicu, delovnem mestu ter področjih raziskovanja/delovanja avtorja; poleg tega mora biografska informacija nujno vsebovati tudi poštni in elektronski naslov

2. Navodila za citiranje

- **citirani viri oz. literatura** ob citatu v besedilu naj bodo navedeni v oklepaju: Navedba citiranega dela v besedilu (prva in vse naslednje) naj bo omejena na najnujnejše podatke in je zapisana v tekstu znotraj polkrožnega oklepaja.
 - primera: (Simoniti, 1994, 49) oz. Simoniti (1994, 49)
 - (Iliada, X, 140–150) oz. Iliada (X, 140–150)
- **seznam citiranih virov** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
 - neobjavljen vir** (neobjavljeno predavanje ipd.)
 - Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, letnica, oznaka »neobj«, stran.
 - primer: Krpač, B., Zgodovina za mlade, 2005, neobj., str. 23.
 - neobjavljeni starejši vir** (rokopis, kodeks)
 - Avtor (kadar je znan), ime vira, nahajališče, originalna oznaka vira, oznaka strani ali folia (pri foliju nujno označena stran recto oz. verso).
 - primer: Psalterium, NUK, Ljubljana, Ms 35, fol. 34v.
 - objavljen, vendar redke ali težko dostopen vir**
 - Avtor s polnim imenom (kadar je znan), naslov, urednik oz. izdajatelj v oklepaju, kraj in letnica izdaje, oznaka folia ali strani.
 - primer: Caius Iulius Solinus, Collectanea rerum memorabilium (izd. Mommsen, Th.), Berlin 1895, str. 17.
 - objavljen vir v splošno znani zbirki, ki nima enega samega urednika**
 - Avtor, naslov, naslov zbirke, ustrezna oznaka strani, vrstice ali stolpca (kot jo uporablja zbirka).
 - primer: Tertullianus, De idololatria, III, Patrologia Latina 1, stolpec 664D–665A.
 - večkrat objavljen, široko dostopen in znan vir**
 - Avtor (samo ime ali priimek), naslov dela, standardna navedba po originalni (uveljavljeni) razdelitvi.
 - primer: Homer, Iliada, X, 140–150.
- **seznam citirane literature** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
 - samostojna monografska publikacija**
 - Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela v kurzivi, kraj in letnica izdaje, navedba strani.
 - primer: Nietzsche, F., Onstran dobrega in zlega, Ljubljana 1988, str. 33.
 - Kadar je avtorjev več, navedemo vodilnega (ali prvega) avtorja in dodamo zaznamek »in dr.«.
 - primer: Châtelet, A. in dr., Le monde gothique. Automne et Renouveau, Pariz 1988, str. 50.

zbornik

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, predlog »v« in dvo-pičje, naslov zbornika v kurzivi navedba urednika v oklepaju, kraj in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Simoniti, P., *Apes academicae*, v: *Academia operosorum*. Zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici ustanovitve (ur. Gantar, K.), Ljubljana 1994, str. 49.

razstavni katalog

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, predlog »v« in dvo-pičje, naslov razstavnega kataloga v kurzivi, navedba urednika v oklepaju, čas in kraj odprtja razstave, kraj in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Lazar, I., *Srednjeveško steklo*, v: *Grofje Celjski* (ur. Fugger Germadnik, R.), Celje 1999, str. 81–85.

znanstvena periodika

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, naslov revije v kurzi-
vi, številka in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Cogliati Arano, L., *Fonti figurative del »Bestiario« di Leonardo*, *Arte Lombarda* 62, 1982, str. 151–160.¹

revije in časopisi (dnevnik, tednik, mesečnik)

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, naslov revije v kurzi-
vi, številka, datum izida.

primer: Krivic, M., *Kako resneje do predsednika*, *Mladina*, 16. september 2002.

leksikografski članek ali geslo v enciklopediji

Priimek avtorja, začetnica imena, oznaka »pod geslom« in dvopičje, naslov gesla, naslov leksikona oz. enciklopedije v kurzivi, rimska številka zvezka, kraj in leto izdaje, navedba strani.

primer: Šumi, N., pod geslom: ..., *Enciklopedija Slovenije*...

- **elektronski viri** naj bodo navedeni skladno s tipom zapisa (elektronska knjiga, revija, primarni vir...) z dodanim polnim nazivom spletne strani in datumom
- **slikovno gradivo** naj bo opremljeno z naslednjimi podatki:

Ime in priimek avtorja umetniškega dela (kadar je znan), naslov dela, letnica, nahajališče.

primer: Slika 1: Albrecht Dürer, *Kristomorfní avtoportret*, 1500, Alte Pinakothek, München.

Poleg tega mora biti ob vsaki sliki naveden tudi njen vir oz. navedba avtorskih pravic.

1 Način zapisovanja številke revije in letnice naj se prilagodi originalnemu zapisu v reviji (rimske ali arabske številke, uporaba /, oznake vol. ipd).

