

# *ARS & HUMANITAS*

Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

XIV/2

Ideologije in prakse zbiranja in  
razstavljanja

Ideologies and practices of collecting  
and exhibiting

2020

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  
Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete / the Dean of the Faculty of Arts

Glavni urednici / Editors-in-Chief  
Branka Kalenič Ramšak, Florence Gacoin-Marks

Urednica tematskega sklopa / Thematic section was edited by  
Maja Veselič

Uredniški odbor / Editorial Board  
Milica Antič Gaber, Tine Germ, Florence Gacoin-Marks, Branka Kalenič Ramšak, Marko Marinčič, Jasmina Markič,  
Tatjana Marvin, Vanesa Matajč, Janez Mlinar, Borut Ošljaj, Blaž Podlesnik, Boštjan Rogelj, Irena Samide,  
Peter Simonič, Maja Šabec, Matej Šekli, Nataša Vampelj Suhadolnik, Rebeka Vidrih, Špela Virant,  
Alojzija Zupan Sosič

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board  
Tomás Albaladejo (Universidad Autónoma de Madrid), Jochen Bonz (Bremen),  
Danielle Buschinger (Université de Picardie), Parul Dave-Mukherji (New Delhi), Thomas Fillitz (Dunaj),  
Karl Galinsky (Univ. of Texas), Douglas Lewis (Washington), Helmut Loos (Leipzig),  
Bożena Tokarz (Katowice), Johannes Grabmayer (Celovec), Mike Verloo (Nijmegen)

Oblikovna zasnova / Graphic design  
Jana Kuharič

Prelom / Type setting  
Aleš Cimprič

Jezikovni pregled / 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](mailto: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.



## Kazalo

*Maja Veselič*

Zbirateljske kulture: ideologije in prakse zbiranja in razstavljanja . . . . . 5

## Študije / Studies

*Mateja Kos*

Od Deželnega muzeja za Kranjsko do Narodnega muzeja Slovenije: zbiranje, zbirke in zbiralna politika . . . . . 15

*Tina Berdajs*

Zbirateljstvo vzhodnoazijske keramike na Slovenskem v 19. stoletju . . . . . 29

*Nataša Vampelj Suhadolnik*

Ivan Skušek ml. kot zbiratelj kitajskega pohištva . . . . . 45

*Barbara Trnovec*

Kaj vse bom na poti odkrila, kaj prinesla s seboj!: potovanje in zbirka Alme M. Karlin . . . . . 61

*Nataša Visočnik Gerželj*

Pahljače kot zbirateljski predmeti v vzhodnoazijskih zbirkah v Sloveniji. . . 73

*Chikako Shigemori Bučar*

Spominki in spomini na bojavnike – primer kozuke . . . . . 87

*Mina Grčar*

Iz vzhodnoazijskega v slovenski prostor: zgodba bronastega kadiльника iz obdobja modernizacije. . . . . 103

*Klara Hrvatin*

Zbirateljska kultura in razstave vzhodnoazijskih glasbil na Slovenskem: identifikacija glasbil iz Skuškove zbirke . . . . . 119

*Maja Veselič*

Podobe tajvanskih staroselcev v zbirki razglednic Alme M. Karlin . . . . . 137

*Kaja Kraner*

Raziskava epistemoloških in infrastrukturnih pogojev možnosti zbiranja v delu Walida Raada . . . . . 153

*Helena Motoh*

Lobanje v muzeju? – medkulturni vidiki razprave o muzealizaciji  
človeških ostankov . . . . . 165

## Varia / Varia

*Tine Germ*

Simbolika orla in sonca v emblemih *Spominske knjige ljubljanske  
plemiške družbe sv. Dizma* . . . . . 181

*Rebeka Vidrih*

Sinopsis za zgodovino teorije fotografije . . . . . 211

*Florencio del Barrio de la Rosa*

La transparencia de la pluralidad. Notas sobre la concordancia  
semántica de *gente* en el español rural europeo . . . . . 227

*Tadej Curk*

Rokovanje z arheološko dediščino kot skupna točka arheologije  
in arhitekture . . . . . 241

## Recenzije / Reviews

*Cvetka Hedžet Tóth*

Rudi Rizman: Družba in politika v času retrotopije: teme iz  
politične sociologije . . . . . 255

Maja Veselič

## Zbirateljske kulture: ideologije in prakse zbiranja in razstavljanja

Zbiranje v najširšem smislu nabiranja, hranjenja in ohranjanja tako materialnih kot nematerialnih stvari, ki imajo kulturno oziroma družbeno vrednost, namen ali pomen (Bell, 2017, 244), je obče človeška dejavnost. V ožjem pomenu je zbiranje selektivno, dolgotrajnejše pridobivanje in shranjevanje različnih, a med seboj povezanih materialnih in nematerialnih reči, ki pridobijo poseben pomen ravno kot del te celote, hkrati pa tudi same prispevajo k pomenu celotnega zbira (Belk, 2006, 535). Kar z zbiranjem nastane, je torej komplet stvari, ki so ga iz različnih vzgibov in z različnimi namerami zbrali posamezniki ali institucije, vendar ta zares postane zbirka, šele ko »nekdo o njej razmišlja kot o zbirki« (Pearce, 1994, 158). Zbiranje tako postane zbirateljstvo.

Tako zbirke kot predmeti, ki jih sestavljajo, so živi organizmi. Njihove usode so podvržene procesom spreminjanja in so zato vedno zgolj začasne. Skozi čas in prostor se spreminjajo sama materialnost predmetov, pa tudi njihova raba in pomen – naj bo osebni, družbeni, kulturni itd. Zbirke se oblikujejo z nakupi in izmenjavami predmetov, z odpisi in izgubami, lahko jih razkosajo ali povsem razpustijo. Predmeti in zbirke prehajajo med posamezniki ter med posamezniki in institucijami s prodajo, z darovanjem in dedovanjem. Pripisana vrednost predmetov in zbirk lahko močno niha, saj je kompleksen preplet vrste družbenih (npr. razred, spol), idejnih (npr. o estetski prefinjenosti, moralnosti) in ekonomskih dejavnikov (globalni trg in drugi trgi). V splošnem pa lahko rečemo, da je institucionalizacija zbirke, tj. njena vključitev in razstava v priznanem muzeju, galeriji, tudi arhivu ali knjižnici, tista, ki zbirki in zbiratelju podeli priznanje poznavalstva in družbeni prestiž (cf. Belk 2006, 537).<sup>1</sup>

Zgoraj očrtani pristopi, ki zaznamujejo članke pričujoče tematske številke, temeljijo na uvidih raziskav materialne kulture, ki predmete razumejo kot splet družbeno

1 Nekatero od zbirk, obravnavanih v tej številki, zlasti Skuškov, sicer kažejo na bolj kompleksno dinamiko med institucionalizacijo zbirke ter njeno prepoznavnostjo in pomembnostjo. Zbirka kitajskih predmetov, ki jih je v Pekingu v drugem desetletju 20. stoletja zbral Ivan Skušek ml. in jo je njegova vdova Tsuneko Kondō Kawase (Marija Skušek) v petdesetih letih podarila Narodnemu muzeju Slovenije, ta pa jo je v začetku šestdesetih predal Slovenskemu etnografskemu muzeju, od zaprtja Muzeja neevropskih kultur Goričane leta 1990 z izjemo nekaj kosov ni bila razstavljena. Predmeti, ki so pred tem živeli v stanovanju Skuškov in verjetno navdihovali tudi čestega gosta Plečnika, že 30 let ždijo v depozu muzeja, širši javnosti praktično neznan, še manj pa je javnosti poznan Skušek kot zbiratelj.



in kulturno umeščenih pomenov in praks, in v dodobra uveljavljenih konceptih »družbenega življenja stvari« (Appadurai, 1986), »kulturnih biografij predmetov« (Kopytoff, 1986), polisemične oziroma interpretativne narave predmetov ter v obravnavi muzejev (in zbirk) kot »območij srečevanja« (Clifford, 1997, 192ff).

Drugo pomembno teoretsko izhodišče za prispevke je povezano z zbiranjem kot produkcijo vednosti (cf. Foucault 2002). Zbiranje je materializacija »misli in percepcij kolektivnega človeštva,« je »živeta klasifikacija, izkušena v treh dimenzijah« (Elsner in Cardinal, 1994, 2), zato zgodovine zbirateljstva pričajo o tem, kako se posamezniki in institucije »prilagajajo, si prisvajajo in razširjajo taksonomije in sisteme vednosti, ki so jih podedovali« (*ibid.*). Procese kategoriziranja, organiziranja znanja, lahko razbiramo že iz inventarnih knjig, katalogov in podobnih seznamov, širšemu posredovanju in razpiranju vednosti pa služijo tudi druge oblike prikazovanja oziroma razstavljanja predmetov in zbirk od muzejskih razstav, spletnih portalov do umetniških praks itn. Vsi prispevki v številki se vsaj dotikajo v konkreten čas in prostor umeščenih materialnih in infrastrukturnih pogojev zbiranja in hranjena, prav tako so izpostavljeni družbeno-kulturni dejavniki, ki vplivajo na odbiranje predmetov, ter interpretiranje in vrednotenje posameznih predmetov, zbirk in zbirateljev.

Tematska številka je nastala na pobudo projektne skupine *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: Vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo,*<sup>2</sup> zato je poseben poudarek na praksah zbiranja in razstavljanja neevropskih predmetov, predvsem vzhodnoazijskih predmetov v tukajšnjem prostoru. Mednje prištevamo predmete, ki so bili ne glede na svoj prvotni namen in kasnejše rabe izdelani oziroma ustvarjeni na območju današnjih Kitajske, Japonske, Koreje in Tajvana, v Sloveniji pa so – podobno kot drugod po Evropi – pogosto uvrščeni v t. i. neevropske ali izvenevropske zbirke. Kar devet od enajstih prispevkov tako obravnava vzhodnoazijske predmete ali zbirke, ki so jih misijonarji, popotniki in pomorščaki k nam iz Vzhodne Azije prinesli na začetku 20. stoletja ali ki so jih tukajšnji posamezniki in posameznice pridobili preko evropskih trgovskih in drugih mrež. Ob tem ne le odstirajo doslej slabo ali nepoznano zgodovino posameznih predmetov, zbirk ali zbirateljev, temveč odpirajo tudi širšo problematiko materialnih pogojev, modnih trendov ter razvijajočih se okusov in ekspertiz zbiranja vzhodnoazijskih predmetov na območjih, ki niso sodila med evropska središča kolonialne moči. Dosedanje študije zbirateljstva vzhodnoazijskih predmetov v evro-ameriškem prostoru so se namreč pretežno osredotočale na večje zbirke in zbiratelje v Franciji, Veliki Britaniji in ZDA, medtem ko se vključevanje evropskih periferij nekdanjih imperijev v to zgodovino šele

2 Eden osrednjih rezultatov projekta je nenehno dopolnjujoča se databaza predmetov iz preučevanih zbirk, ki je dostopna na spletnem naslovu vazcollections.si. Na portalu se nahajajo tudi različne znanstvene, strokovne in poljudne publikacije in predstavitve raziskovalnih izsledkov. Projekt, ki traja v obdobju 2018–2021, iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (št. J7-9429).

zares začenja. Že prvi izsledki zgodb z obrobja kažejo na nekatere pomembne odmike od dominantnih diskurzov in praks vzhodnoazijskega zbirateljstva ter na prilagoditev in prevpraševanje uveljavljenih taksonomij in sistemov vednosti (prim. Vampelj Suhadolnik, 2019; 2020).

Sosledje prispevkov v tematskem delu številke oblikuje tri vsebinske sklope. Prvi sklop predstavljajo članki, ki se osredotočajo na zbirateljske prakse konkretnih institucij in posameznikov ter obravnavajo procese oblikovanja njihovih zbirateljskih oz. institucionalnih identitet. Sklop uvede članek Mateje Kos, ki ponudi pregled spremenjajoče se zbiralne politike našega najstarejšega muzeja, današnjega Narodnega muzeja Slovenije, od njegove ustanovitve leta 1821 do danes. Posebno pozornost namenja prvemu stoletju njegovega delovanja, ko je nosil naziv Deželni muzej za Kranjsko. Ustanovljen je bil kot deželni muzej, a so ga njegovi ustanovitelji po zgledu nekaterih drugih avstrijskih regionalnih muzejev opredelili kot narodni muzej, ki naj zbere, v današnjem besedišču, vso premično naravno in kulturno snovno dediščino, ki je značilna za deželo in njene prebivalce. Čeprav po statusu regionalni, je imel muzej tedaj po zbiralni politiki nacionalni, državotvorni značaj. Avtorica v nadaljevanju pokaže, kako se je v kasnejših obdobjih – in to ravno, ko se je muzej preimenoval v narodnega, zlasti pa v sodobnosti, ta vloga počasi izgubila.

Medtem ko Mateja Kos predstavi osrednje zbirke Kranjskega deželnega muzeja, Tina Berdajs pogled usmeri v muzejske kose, ki za muzej ne v času njihove pridobitve ne danes kljub svoji kakovosti in zanimivosti niso predstavljali reprezentativnih predmetov, v kontekstu tematike pričujoče številke pa pomenijo zelo dragocene pričevalce zametkov zbirateljskega zanimanja za vzhodnoazijske predmete pri nas. V zbirki keramike Narodnega muzeja Slovenije je okoli 220 kosov porcelana kitajskega in japonskega izvora, nekatere od njih so že tekom 19. stoletja muzeju podarili, zapustili ali prodali posamezniki iz slovenskega plemstva ali premožnejšega meščanstva. Avtorica s pomočjo časopisnih poročil o novih muzejskih pridobitvah identificira štiri primere takšnih lastnikov in njihove predmete v današnji zbirki ter slednjim določi izvor, datacijo in slog, razpravlja pa tudi o možnih načinih njihove pridobitve. Sklene, da so prejšnji lastniki predmete pridobili preko posrednikov in specializiranih trgovcev ter da sta jih pri tem vodili predvsem radovednost in tedanja evropska moda, in ne kakšna posebna poznavalska želja. Mnogi od predmetov namreč niso bili niti ustrezno regionalno opredeljeni.

Če omenjenih lastnikov kitajskega in japonskega porcelana po mnenju Tine Berdajs še ne moremo imenovati za zbiratelje vzhodnoazijskih predmetov, pa to ne velja za Ivana Skuška ml. ter Almo M. Karlin, ki sta med svojim bivanjem na Kitajskem (Skušek) oziroma potovanjem po svetu (Karlin) pridobila obsežni osebni zbirki z ambicioznimi, a nikoli uresničenimi namerami o postavitvi lastnih muzejev. Prispevek Nataše Vampelj Suhadolnik se osredotoči na pohišstvo v sicer zelo raznovrstnem

naboru kitajskih predmetov iz Skuškov zbirke, ki jo danes hranijo v Slovenskem etnografskem muzeju, ter razkrije pionirsko vlogo Ivana Skuška ml. kot zbiratelja kitajskega lesenega pohištva v evro-ameriškem prostoru. Ne le da lahko njegovo zbirko uvrstimo med najzgodnejše zahodne zbirke kitajskega pohištva, edinstvena je tudi po vrsti pohištva, ki se v njej nahaja, saj je med tujimi zbiratelji tedaj za prestižno veljalo bogato rezljano lakirano pohištvo, elegantne linije pohištva izobražencev in uradnikov dinastije Qing, ki jih je nakupil Skušek, pa so postale cenjene šele v drugi polovici 20. stoletja. Avtorica v svoji primerjalni analizi pokaže, kako so specifične okoliščine nastanka zbirke vplivale na Skuškov izbor. Za razliko od drugih sočasnih evropskih zbirateljev pohištva, ki so tega kupovali na umetniškem trgu v Evropi ali preko povezanih mrež na Kitajskem, je Skušek predmete, ki so tudi na Kitajskem na trg začeli prihajati le malo pred njegovim prihodom, pridobil v Pekingu, verjetno s pomočjo lokalnih poznavalcev in preprodajalcev. Po eni strani mu finance najbrž niso dovoljevale nakupa dragih modnih kosov, po drugi strani pa je v času večletnega bivanja razvil tudi netipično spoštovanje do kitajske kulture in družbe na splošno, kar je (morda tudi pod vplivom kasnejše žene Tsuneko Kondō Kawase) vodilo v bolj celosten pristop k zbiranju kitajskih predmetov.

Če se je Skušek v zbiratelja preobrazil po naključju, ko se je v Pekingu ob izbruhu prve svetovne vojne znašel v skoraj šestletnem (dokaj svobodnem) vojnem ujetništvu, se je, kot v svojem prispevku s številnimi primeri podkrepi Barbara Trnovec, Alma M. Karlin na svojo osemletno pot okoli sveta odpravila z zelo jasnimi cilji, med katerimi je bilo tudi nabiranje predmetov za lastno zbirko. Ta naj bi po vrnitvi služila kot eden od osrednjih načinov posredovanja na potovanju pridobljenega znanja in doprinesla k njeni slavi popotnice in pisateljice. Interesna področja Alme Karlin so bila zelo raznolika, na raznorodnost njene zbirke, ki jo hrani Pokrajinski muzej Celje, pa je po mnenju Barbare Trnovec najbolj vplivala pogosto nepredvidljiva narava njenega potovanja, zaradi česar je bilo zbiranje pretežno nesistematično, naključno. Predmete je tako pridobila z nakupi (kadar je imela dovolj denarja), z nabiranjem v naravi in kot darila. Avtorica v članku še posebej poudari neločljivo povezanost njenega potovanja, zbiranja in pisanja, presenetljivo pa razkrije, da so popotnico vodili tudi čisto politični in ekonomski cilji. Prav obsežna objavljena in neobjavljena pisna zapuščina Alme Karlin omogoča vpogled v provenienco nekaterih predmetov ter poglobljeno razumevanje osebnega pomena zbirke za njeno zbirateljico.

V drugem sklopu prispevkov v ospredje stopijo predmeti, njihove materialne analize (tipologije, oblike, tehnike, motivika) in kulturne biografije, ki pričajo o njihovem življenju v splošnem obtoku dobrin, ter prehajanju v individualne in kasneje institucionalne zbirke. V članku Nataše Visočnik Gerželj so to pahljače, ki so v Evropi iz religioznega predmeta in modnega dodatka od 15. stoletja dalje postale tudi zbirateljski predmet. V kontekstu materialnih in idejnih izmenjav med Evropo in



Vzhodno Azijo so pahljače posebej zanimive, saj se je od 17. stoletja dalje zaradi velikega povpraševanja po kitajskih, od druge polovice 19. stoletja pa tudi po japonskih pahljačah, ki so se Evropejcem zdele eksotične, v Vzhodni Aziji razvila posebna proizvodnja umetniških in obrtnih izdelkov, namenjenih za izvoz, ki so jih kupci iz Evrope in ZDA videli kot tipično kitajske ali japonske, medtem ko bi lokalni uporabniki njihovo izdelavo in poslikave komaj prepoznali kot take.<sup>3</sup> Vzhodnoazijske pahljače iz 19. in z začetka 20. stoletja, ki jih najdemo v slovenskih muzejskih zbirkah, so zelo raznolike, med njimi pa je nekaj takih, ki so po avtoričini analizi glede na starost, kakovost in način izdelave redke tudi v svetovnem merilu. Mednje sodijo japonske tiskane pahljače za večkratno uporabo iz zbirke Alme Karlin, ki so bile verjetno zaradi svoje množične potrošne rabe za premožnejše zbiratelje in poznavalce nezanimive in zato niso pristale v zbirkah tistega časa, za Almo Karlin pa so bile tako zaradi finančnih omejitev kot tudi njenega etnografskega interesa za vsakdanje življenje ljudi nadvse primerni zbirateljski kosi. Kot prispevki v predhodnem sklopu tudi članek Nataše Visočnik Gerželj načenja vprašanje vpetosti zbirateljev z evropskih obrobij v globalne zbirateljske tokove ter njihovega vrednotenja neevropskih kultur. Odstopanje od takratnih zbirateljskih konvencij se kot v primeru Ivana Skuška ml. tudi tu izkaže za daljnovidno ali vsaj daljnosežno.

Sorodna vprašanja razmerij med zbirateljskimi predmeti in spominki v svojem članku na primeru dveh ročajev majhnih japonskih nožev, imenovanih *kozuka*, ki so nekdaj predstavljali dodatek k velikemu samurajskemu meču, od konca 19. stoletja pa so še posebej med tujci na Japonskem postali priljubljeni zbirateljski predmet, tematizira Chikako Shigemori Bučar. *Kozuki* iz Pomorskega muzeja Piran sta del zapuščine pomorščaka Antona Dolenca, ki je na avstro-ogrski križarki Panther poleti 1909 odplul v Vzhodno Azijo, po postankih v različnih kitajskih in japonskih pristaniščih pa se je jeseni 1910 z vlakom iz Pekinga preko Mandžurije, Sibirije in Moskve vrnil na Dunaj. Avtorica predvideva, da je Dolenc *kozuki* kupil v Kobeju ali Yokohami, kjer je imela ladja daljša postanka in kjer se je zaradi močne prisotnosti tujcev razvila vrsta njim namenjenih turističnih storitev. Dolenca, ki je pred tem plul tudi na druge konce sveta, so tuje dežele in ljudje močno zanimali, a čeprav je s svojih potovanj poleg omenjenih *kozuk* prinesel tudi druge predmete, bi ga le težko opredelili za premišljenega, načrtnega zbiratelja. O njegovem poznavanju ter vrednotenju zbranih predmetov za zdaj ne vemo veliko, a če ga primerjamo z zapuščinami drugih pomorščakov (Marinac 2020), lahko sklepamo, da so tudi njemu predmeti najbrž v prvi vrsti predstavljali spominke na tuje kraje. Chikako Shigemori Bučar ob koncu članka opozori še na izzive preučevanja zbirk oz. zapuščin,

---

3 Posebna izvozna umetnost se je razvila tudi na drugih področjih – posebej izstopata področje keramike in porcelana, sorodno polje pa predstavlja še rastoči trg spominkov od sredine 19. stoletja dalje, ko so v Vzhodno Azijo zaradi intenzivnejših političnih in ekonomskih stikov redno in v vse večjem številu za krajši ali daljši čas prihajali tuji obiskovalci.

kot je Dolenčeva, ki so jo dediči razdelili vsaj na dva dela, tako da danes njegove predmete najdemo tako v Pomorskem muzeju Piran kot v Slovenskem etnografskem muzeju, nekateri predmeti pa so verjetno še v zasebnih rokah ali pa so se izgubili.

Še večji izziv predstavlja raziskava predmeta, o katerem ne vemo nič razen tega, kar sporoča njegova neposredna materialnost, kot je to v primeru sijajnega bronastega kadilnika, čigar zgodbo z detektivsko vnemo rekonstruira Mina Grčar. Kadilnik je glede na inventarno knjigo Pokrajinski muzej Celje prejel iz fonda celjske izpostave Federalnega zbirnega centra. Ob zaplembah premoženja v letih po koncu druge svetovne vojne so predmete popisali izjemno skopo, zato iz nastalih seznamov razen pri tipih predmetov, ki so bili redki, izjemni, praviloma ni mogoče izluščiti informacij, ki bi pomagale identificirati lastnika ali lokacijo predmeta.<sup>4</sup> S pozorno analizo motivov, simbolov in izdelave avtorica predmet, ki je na prvi pogled kitajski, umesti v japonsko umetnostnokovinarsko tradicijo, izvor pa locira na območja, ki so na prelomu 20. stoletja sodila pod rastoči japonski imperij. Pri iskanju odgovorov na vprašanja, kdaj in kako je predmet prišel k nam, kdo je bil njegov lastnik in kako ga je uporabljal, avtorica analizira tiste lastnosti predmeta, ki nakazujejo na njegovo vrednost v vzhodnoazijskem okolju, primernost za transport, ohranjenost in vzdrževanje, naknadne predelave itd. Čeprav ne more podati konkretnih odgovorov, predmet presenetljivo natančno družbeno in kulturno umesti v njegovem primarnem okolju ter nakaže njegove bolj ali manj verjetne poti in usode v sekundarnem okolju.

Zadnji v tem sklopu je prispevek Klare Hrvatin o glasbilih v zbirkah, ki jih preučujejo sodelavke in sodelavci projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji*. V uvodnem delu članka avtorica na kratko predstavi glasbene inštrumente iz Zbirke predmetov iz Azije in Južne Amerike ter Zbirke Alme Karlin (obe v Pokrajinskem muzeju Celje) – slednja vključuje tudi zanimive miniaturne replike japonskih glasbil. V osrednjem delu se nato posveti najboljše zbirki vzhodnoazijskih glasbil v Sloveniji, tj. kitajskim inštrumentom iz Skuškovske zbirke. Kot muzikologinja opravi prvi strokovni popis in klasifikacijo posameznih inštrumentov, pri nekaterih inštrumentih oziroma delih pa popravi tudi napačne identifikacije, zabeležene že ob prevzemu zbirke. Za vse predmete evidentira stanje ohranjenosti: nekatera glasbila so zelo močno poškodovana, z več manjkajočimi deli. Z redkimi izjemami tudi dobro ohranjena glasbila niso bila razstavljena vsaj od zaprtja Muzeja neevropskih kultur Goričane, verjetno pa še dlje. Čeprav gre za redko zbirko kitajskih glasbenih inštrumentov v Sloveniji, zaradi svoje zapostavljenosti, ki ji je gotovo botrovalo pomanjkanje specializiranega znanja pri njenih muzejskih skrbnikih, zbirka ni znana ne strokovnjakom, ne glasbenim entuziastom in še manj širši javnosti. Prispevek Klare Hrvatin tako predstavlja dragocen temelj za grajenje prepoznavnosti zbirke ter za nadaljnje strokovne obravnave.

4 O problemih kontekstualizacije drugega predmeta brez provenience iz iste zbirke glej Motoh 2020.

Tematsko zelo raznovrstnim prispevkom zadnjega sklopa je skupno, da se bolj eksplicitno kot ostali članki osredotočajo na epistemološke, politične in kulturne vidike zbiranja in razstavljanja. Članek Maje Veselič vzame pod drobnogled 12 razglednic, ki jih je Alma Karlin prinesla s krajšega postanka na Tajvanu. Te sicer predstavljajo le drobec njene bogate zbirke, a od ostalih razglednic izstopajo po tem, da so na njih upodobljeni izključno tajvanski staroselci. Skozi analizo fotografij in napisov na razglednicah na eni ter potopisnih zapisov Alme Karlin na drugi strani avtorica pokaže, da je bilo njeno enciklopedično zanimanje za tajvanska staroselska ljudstva, kot tudi opisovanje Tajalov, ki jih je obiskala, trdno zasidrano znotraj produkcije vednosti sočasne japonske antropologije, ki je včasih oporekala, še pogosteje pa sodelovala v japonskem kolonialnem projektu.

Z vprašanji proizvajanja, zbiranja, arhiviranja in postavljanja fotografij na ogled se ukvarja tudi članek Kaje Kraner, ki obravnava rabo fotografskih in drugih dokumentarnih zbirk in arhivov v umetniških praksah sodobnega libanonsko-ameriškega umetnika Walida Raada. Njegovo delo sicer sodi na presek med dvema rabama zbirk in arhivov v sodobnih umetniških praksah: med rabo, ki se osredotoča na interpretiranje in obeleževanje travmatičnih zgodovinskih dogodkov, ter bolj raziskovalnimi pristopi k zbiranju in arhiviranju, ki prinašajo konceptualne premisleke o življenju in spreminjajočih se pomenih predmetov in zbirk, ko ti prehajajo med različnimi konteksti in rabami. A avtoričina analiza konkretnih primerov Raadovega dela pokaže, da je njegova praksa osredotočena predvsem na raziskavo infrastrukturnih in kulturno specifičnih pogojev zbiralne in arhivske dejavnosti ter možnosti specifične, od zahodne moderne kavzalno-linearne naracije drugačne artikulacije prostora in časa, ki bi ustrezala izkušnji povojnega Libanona.

Tematski sklop zaključuje prispevek Helene Motoh o medkulturnih vidikih muzealizacije človeških ostankov. Ob dveh tibetanskih religijskih predmetih iz zbirk Slovenskega etnografskega muzeja, ki sta narejena iz človeških lobanj, si avtorica zastavlja vprašanje, ali so vsi človeški ostanki kot muzejsko gradivo kulturno občutljivi na enak način. V razpravi opozori, da sodobni muzejski etični kodeksi, ki predpisujejo ravnanje z njimi, temeljijo na izrazito evropskem, močno krščanskem razumevanju pravilnega odnosa do umrlih in njihovih ostankov, po drugi strani pa muzejem predpišejo v praksi pogosto težko izvedljivo posvetovanje s člani skupnosti, ki naj bi ji predmeti pripadali. Toda kot pokaže avtorica, sta ritualna raba in pomen iz lobanje narejene skleda in bobna v tibetanskem budizmu pravzaprav diametralno nasprotna predpostavkam o pomembnosti posmrtnih ostankov in o posebnih pravicah bližnjih ali daljnih potomcev do (poimenovanih) pokojnikov. Namen rituala *chöd*, pri katerem se predmeta uporabljata, je namreč ravno v ločitvi od lastnega telesa in posamične identitete, učinkovitost ritualno rabljenih človeških ostankov pa prav v njihovi anonimnosti, ki omogoča identifikacijo slehernemu

človeku. Avtorica zato sklene, da bi morala kulturno občutljiva muzejska obravnava človeških ostankov upoštevati tudi ontološke in religijske razlike v statusu telesa, trupla in posmrtnih ostankov.

## Literatura

- Appadurai, A., Introduction: commodities and the politics of value, v: *The social life of things: commodities in cultural perspective* (ur. Appadurai, A.), Cambridge 1986, str. 3–63.
- Belk, R., Collectors and collecting, v: *Handbook of material culture* (ur. Tilly, C. in drugi), London 2006, str. 534–545.
- Bell, J. A., A bundle of relations: Collections, collecting, and communities, *Annual review of anthropology*, 2017, let. 46, str. 241–259, <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102313-030259>.
- Clifford, J., *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge 1997.
- Elsner J. in Cardinal R., Introduction, v: *The cultures of collecting* (ur. Elsner J. in Cardinal R.), London 1994, str. 1–6.
- Foucault, M., *The archeology of knowledge*, London in New York 2002.
- Kopytoff, I., The cultural biography of things: commoditization as process, v: *The social life of things: commodities in cultural perspective* (ur. Appadurai, A.), Cambridge 1986, str. 64–91.
- Marinac, B., Neevropska dediščina v Pomorskem muzeju »Sergej Mašera« Piran, *Glasnik Slovenskega etnološkega društva*, 60|1, 2020, str. 7–21.
- Motoh, H., Orphan(ed) scroll: the case of contextualizing a late Qing object in a Slovenian Museum, *Ming Qing Yanjiu*, let. 24, št. 1, str. 139–158, <https://doi.org/10.1163/24684791-12340045>.
- Pearce, S., The urge to collect, v: *Interpreting objects and collections* (ur. Pearce, S.), London in New York 1994, str. 157–159.
- Vampelj Suhadolnik, N., Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji, v: *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji: zbornik EARL* (ur. Bekeš, A., Rošker, S. Jana in Šabič, Z.), Ljubljana 2019, str. 93–137.
- Vampelj Suhadolnik, N., Collecting Chinese objects in Slovenia at the turn of the twentieth century, *Ming Qing Yanjiu*, 2020, let. 24, št. 2, str. 161–180, <https://doi.org/10.1163/24684791-12340047>.

## **Študije/Studies**



Mateja Kos

## Od Deželnega muzeja za Kranjsko do Narodnega muzeja Slovenije: zbiranje, zbirke in zbiralna politika

Bližajoča se 200-letnica ustanovitve prvega muzeja na ozemlju sedanje Slovenije, Deželnega muzeja za Kranjsko, zdajšnjega Narodnega muzeja Slovenije, je zagotovo priložnost za premislek o zbiranju in (muzejskih) zbirkah kot tudi o različnih vlogah muzeja, ki se kažejo skozi to dejavnost.

Vloga in funkcija muzejev sta se v zgodovini spreminjali.<sup>1</sup> Pojavili so se v antiki kot zakladnice dragocenih predmetov, umetnin in vojaških insignij, zaplenjenih v bojih. Njihov namen je bil slavljenje zmagovalcev, občudovanje pomembnih vojskovodij in veličine vladarjev, obenem pa tudi izražanje bogastva, prestiža in moči. Zbrani predmeti pa takrat še niso bili zbirka v sodobnem pomenu besede, kjer niso pomembni samo njeni sestavni deli, torej posamezni predmeti, ampak tudi (ali predvsem) sporočilo, ki ga nosijo vsi skupaj kot celota. Tako jo definira tudi Zakon o varstvu kulturne dediščine (v nadaljevanju ZVKD-1). Tudi pozneje, v obdobju od srednjega veka do razsvetljenstva, so bile zbirke zasebnih in cerkvenih zakladnic še vedno tezavri artefaktov, nenavadnih stvari (kurioz), umetnin, primerkov rastlinskega in živalskega sveta, ki so bili predvsem pomembni kot redki in dragoceni primerki svoje vrste.

Sporočilnost zbirk je postala pomembna, ko so se muzeji odprli za javnost. Sporočilo prvih javnih muzejev je predvsem nagovarjalo informirano javnost, vendar je bilo poslanstvo prvih muzejev tudi izobraževanje množic, tudi (ali celo predvsem) tistih brez izobrazbe (Pearce, 1998, 3). Vlogo muzejev v Združenem kraljestvu v 19. stoletju je opisal Kevin Walsh (1992, 37): »Pojav muzejev je bil del izkušnje modernosti z razvojem znanosti in tehnike, industrijsko revolucijo in urbanizacijo ter torej spremembami v izkušnji časa in prostora. Vse to je konstituiralo viktorijansko družbo, ki je ustvarila idejo o državljanškem ponosu in poudarjanju potrebe po izobrazbi. Muzej lahko pojmuje kot ideološko orodje, ki je okrepilo takratno recepcijo reda, časa in napredka ali pa kot orodje napredka, predstavitev drugih krajev in drugih časov, ki so ljudem odpirali oči za svet, drugačen od njihovega lastnega.«

Če jih pogledamo z današnjega zornega kota, so bili muzeji v 19. stoletju urejena, a na videz suhoparna (brez posebnega spremnega gradiva, ki je značilno za sodobne

---

1 Za zgodovino muzejev in muzejstva glej Horvat, 1994; Tavčar, 2003; Mikuž, 2003; Hudales, 2008; Rogelj Škafar, 2011; Perko, 2014.



muzeje) in za nepoznavalca hermetično urejena skladišča stvari. V resnici niso bili takšni, saj so bile zbirke organizirane v skladu s tedaj prevladujočimi znanstvenimi načeli. Le njihov način komunikacije se je precej razlikoval od današnjega. V svetu pozitivizma in različnih taksonomij so bile tudi zbirke urejene v skladu z istimi načeli. Kazale so kronološki razvoj, tipologije in zgodovinske predmete kot attribute moči. Način interpretacije predmetnega sveta se je korenito razlikoval od današnjega, artefakti in umetnine so bili ločeni od sekundarnega, predvsem pojasnjevalnega in razlagalnega gradiva. Zbirke so skušale biti enciklopedična predstavitev sveta. V 19. stoletju so bili muzeji torej organizirani kot enciklopedični, taksonomski, specialistični, avtoritarni in pozitivistični. Tak je bil tudi njihov pristop do obiskovalcev.

Odprtju prvih muzejev javnosti je sledilo obdobje ustanavljanja nacionalnih muzejev, ki je tesno povezano s konsolidiranjem narodov in nastankom novih (narodnih) držav. Vloga teh muzejev je bila narodnoprebudna, narodno- in državotvorna. Takšne muzeje so v Srednji Evropi ustanavljali zlasti na ozemlju večetničnih držav (v Avstriji in nemških deželah). Obdobje razsvetljenstva, čas, v katerem je bil ustanovljen tudi Deželni muzej za Kranjsko, je čas ustanavljanja muzejev posameznih političnih ali geografskih entitet.

Večina prvih muzejev, odprtih za javnost, je nastala iz vladarskih zbirk, ki so vsebovale največje dragocenosti in pomembne umetnine. Pozneje, v začetku 19. stoletja, pa so v krogih razsvetljencev začele nastajati ideje o tako imenovanih domovinskih (deželnih, regionalnih, narodnih, domoljubnih, domoznanskih) muzejih. Marsikje v habsburški monarhiji, najprej na Madžarskem, nato na Štajerskem in Češkem, je razsvetljenskim krogom, v katerih so se zbirali znanstveniki, literati, polihistorji, njihovi mecen, industrialci in drugi, uspelo ustanoviti prve muzeje. V njihovih ustanovitvenih aktih, ki jih je potrdil tudi vladar, so navedene naloge, ki so brez izjeme zajemale zbiranje različnih predmetov, listin in knjig iz zgodovine, literature, umetnosti kot tudi naravnega okolja posameznih narodov ali prebivalcev določenega ozemlja. Zgodnje ustanove pa niso bile samo zbirke muzealij, ampak so veliko prispevale tudi k promociji znanstvenega dela v muzejih. Zato so se nekateri muzeji, katerih izobraževalna vloga je bila zelo poudarjena (na primer Joanneum v Gradcu), povezali s šolami. Funkcija tega muzeja in njegovih zbirk je bila celo najprej izobraževalna, šele pozneje se ji je pridružila tudi muzeografska predstavitev muzejskih zbirk (Die Geschichte des Universalmuseums Joanneum, 2018).

Omenili smo že, da je bila večina avstrijskih regionalnih muzejev ustanovljenih kot regionalnih, domovinskih, domoljubnih ali domoznanskih, vendar se v nekaterih ustanovitvenih aktih pojavlja tudi término nacionalni oziroma narodni. Tak primer je, denimo, današnji Univerzalni muzej Joanneum v Gradcu, ki je bil ustanovljen kot regionalni muzej za Notranjo Avstrijo, v sklepu o ustanovitvi iz leta 1811 pa je omejen kot narodni muzej (*Nationalmuseum*) (Die Geschichte des Universalmuseums



Joanneum, 2018). Enako velja, na primer, za Narodni muzej v Pragi, ustanovljen kot češki domovinski muzej, v aktih pa prav tako najdemo tэрmin narodni (*national*) (Das vaterländische Museum in Böhmen, 1842, 31–35), in tudi za Deželni muzej za Kranjsko (Petru, 1971, 8). Tudi ta je bil torej formalno sicer ustanovljen kot muzej ene od avstrijskih dežel, in sicer tiste z večinskim slovenskim prebivalstvom, a se tudi v njegovih ustanovitvenih dokumentih pojavlja izraz narodni, vendar ne kot izraz statusa muzeja, temveč kot opis karakterja njegovih zbirk.

## 1 Zbiranje kot oblikovanje kolektivnega spomina

Zbiranje je konstitutivna dejavnost muzejev. Tako Icomova definicija kot ZVKD-1 pojmujeta zbiranje kot eno od temeljnih dejavnosti muzeja, poleg hranjenja, preučevanja in posredovanja javnosti (Društvo ICOM, 2005; ZVKD-1, 2008). Muzejski predmeti niso samo materializirana preteklost, so tudi udejanjen kolektivni spomin določene entitete, na primer naroda. Ker je kolektivni spomin eden od temeljev za generiranje identitete, lahko rečemo, da njegovala materializacija, torej muzejski predmeti prav tako ustvarjajo identiteto.

V zvezi s predmeti v muzeju in identiteto piše Susan Pearce (1998, 24), ki pravi, da posamezniki zbirajo predmete, da si ustvarjajo lastno identiteto. Na povsem enak način lahko ustanova, na primer muzej, zbira predmete, da ustvarja identiteto skupnosti. Prebivalci določene dežele se, na primer, identificirajo z zbirko v nacionalnem muzeju, in to zato, ker je ta del njihove lastne zgodovine, preteklosti entitete, ki ji pripadajo. Identiteta je lahko ustvarjena na vsaki ravni, od osebne do lokalne, od regionalne do nacionalne. Pri strukturiranju identitete ima izjemno pomembno vlogo strukturiranje določene preteklosti, ki se kaže, na primer, v zavedanju, od kod prihajamo in del česa smo. Podobno opisuje vlogo spomina pri zbiranju Jan Assmann (2011, 15) v svojem delu *Kultura spominjanja*.

Susan Pearce (1998, 24) poudarja, da je bistven pomen predmetov, da so generatorji spomina. Meni namreč, da imajo samo predmeti moč, da v nekem smislu prenašajo preteklost v prihodnost, in sicer zaradi svojega resničnega, materializiranega odnosa do preteklih dogodkov. Zato se moramo truditi, da bi razumeli, kako lahko predmeti delujejo tako v preteklosti kot v sedanjosti, kakšne narave je ta odnos in zakaj ima za nas tako globok pomen.

Taka opredelitev je pomembna predvsem zato, ker predmet, ki pride v muzej, dobi novo, drugačno funkcijo, kot jo je imel v času svojega aktivnega življenja. Predmet ni mrtev, kot mu zaradi izgube vloge, ki jo je imel v času življenja – svoje osnovne funkcije –, pripisujejo nekateri muzeologi (Van Beek, 1990, 26–44), temveč se spremeni njegova funkcija. Vezi, ki so ga priklepale na spomin posameznika, se razklenijo in nastanejo nove, ki ga umestijo v širšo pomensko celoto, ki se na materialni ravni kaže

kot zbirka, na ideološki pa kot širši, na medsebojnih odnosih temelječi pomen. Kot pišeta Peter van Mensch in Leontine Meijer van Mensch (2015, 17), je zbiranje kot zvrst muzealizacije pravzaprav združevanje predmetov različnega izvora, ki v svojem »realnem življenju« niso bili v isti ali enaki konstelaciji, torej niso bili med seboj povezani na enak način, kot so v muzejski zbirki. Zbirka na ta način prikaže idejo preteklosti, vendar s stališča, ki omogoči razpravo o njej v sedanjosti.

Spomin torej na nek način deluje skozi predmete. Vendar pa so zgodbe posameznih predmetov nujno manj povedne kot zgodbe, ki jih sestavljajo širše pomenske celote. V fazi naracije se pojavi prehod iz zbira posameznih spominov ali spominov posameznikov v širšo celoto, v kolektivni spomin. Ta pa je po svojem bistvu drugačen, saj ni zgolj vsota številnih individualnih spominov, ampak so ti predelani in preoblikovani v drugačno celoto, ki ustreza določeni ideji.

Ob tem pa je pomembno še, da je temelj spomina pravzaprav čas. Spomin aproprira čas. Akumuliranje časa je karakteristika heterotopije, to so po Michelu Foucaultu prostori, ki imajo še drug pomen, kot se zdi na prvi pogled. V njih lahko najdemo vse druge realne prostore znotraj kulture. Taka prostora sta tudi muzej in knjižnica, ki oba akumulirata čas (Foucault, 1984, 1–9). Muzej torej prek predmetov, ki korespondirajo s spominom, pravzaprav akumulira čas in ga na nek način shranjuje.

Neposredno s spominom je povezan pojem dediščina. Pri tem pa v njeni definiciji, ki jo prinaša Zakon o varstvu kulturne dediščine, spomin kot posebna konstitutivna kategorija ni omenjen. Navaja namreč naslednje:

Dediščina so dobrine, podedovane iz preteklosti, ki jih Slovenke in Slovenci, pripadnice in pripadniki italijanske in madžarske narodne skupnosti in romske skupnosti, ter drugi državljanke in državljani Republike Slovenije opredeljujejo kot odsev in izraz svojih vrednot, identitet, etnične pripadnosti, verskih in drugih prepričanj, znanj in tradicij. Dediščina vključuje vidike okolja, ki izhajajo iz medsebojnega vplivanja med ljudmi in prostorom skozi čas. (ZVKD-1C, Definicije)

Dediščina, ki je sicer pojem, ki označuje stvari in reči, ki jih od svojih predhodnikov nasledijo potomci, ima v tem primeru kolektiven in ne individualen pomen. Dediščina in spomin sta soodvisna in koreninita v pomenu preteklosti v sedanjosti, ki ga osmišljajo ravno spomini, bodisi individuuma bodisi skupnosti. Dediščina je torej pojem, ki na nek način predstavlja opredmeten kolektivni spomin. Zato obe definiciji muzeja pojma spomin sploh ne vsebujeta, saj ga ustrezno zamenjuje pojem dediščine.

O dediščini piše Aleida Assmann (2011, 17) na primeru arhivov, kar lahko popsplošimo tudi na muzeje, da so namreč kolektivno skladišče znanja, ki izpolnjujejo več različnih funkcij. Trije glavni vidiki so selekcija, ohranjanje in dostopnost. Arhiv je

torej institucionaliziran spomin države, naroda, družbe in zato leži nekje med funkcijo in skladiščem, kar je odvisno od tega, ali je organiziran kot politični instrument vlade ali zunanji repozitorij znanja. Še posebej omenja kulturno dediščino, ki jo definira kot poseben funkcionalni spomin, del arhiva.

## 2 Deželni muzej za Kranjsko, ustanovitev, zbiralna politika

Josip Mal (1931, 3–4) v predgovoru svojega Vodnika po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani<sup>2</sup> razmišlja o zgodovini muzejstva in Deželnega muzeja za Kranjsko; piše, da so razsvetljenci v drugi polovici 18. stoletja, ko so želeli izobraziti najširše kroge prebivalstva, začeli snovati prve večje javne muzeje. Odpirati so se začele zasebne zbirke redkosti, umetnin, obrtnih izdelkov in naravnih znamenitosti. Po napoleonskih vojnah je ideje povzelo romantično gibanje, ki se je za razliko od hladnega, razumskega, kozmopolitskega razsvetljenstva poglobljalo zlasti v zgodovino lastnega naroda ter raziskovalo njegove starine in posebnosti domače pokrajine, kot piše Mal (1931, 5). V nadaljevanju ugotavlja, da je bil duh časa naklonjen ustanavljanju muzejev, v katerih naj bi se zrcalila preteklost naroda, obenem pa tudi njihova sočasna kultura in narava. Tako so leta 1802 svoj muzej ustanovili Madžari, Čehi pa 1818 in si kot vzor izbrali načrt štajerskega deželnega muzeja Joanneuma, ustanovljenega leta 1811. Zanj si je prizadeval in mu finančno pomagal nadvojvoda Janez. Na podoban domovinski muzej za Kranjsko je mislil Žiga Zois, mecen Valentina Vodnika, ki je, na primer, preučeval nekatere rimske starine iz našega ozemlja, še opozarja Mal (1931, 5).

Prvi, ki je uradno načel vprašanje muzeja v Ljubljani, je bil guverner Ilirije, grof Sweerts-Sporck. Zgodaj spomladi leta 1821, v času ljubljanskega kongresa, je guverner cesarju izrazil željo, da bi Kranjska dobila lasten domovinski muzej, »kakršnega ima že več drugih provinc v državi« (Mal, 1931, 6). Cesar se je z idejo strinjal. Takoj (9. junija 1821) so člani gubernija pisali v Prago, Brno in Graz, da bi dobili njihove statute ter spise njihovih muzejev. Na seji Kranjskega stanovskega odbora 4. julija 1821 je škof Avgustin Gruber predlagal ustanovitev muzeja v Ljubljani. Napisal je obširno obrazložitev, kjer je omenil, da »novi muzej naj bi bil v bodoče torišče vsega znanstvenega dela in preizkuševališče vseh občekoristnih odkritij in naprav« (Mal, 1931, 6).

Eden od pobudnikov muzeja je bil torej Žiga Zois, za katerega vemo, da se je deklariral kot Slovenec. To med drugim dokazuje njegova zbirka slovenistike, ki je daleč presejala meje Kranjske. Preseganje meja Kranjske se kaže tudi v pismu Jožefa Kamilla Schmidburga, guvernerja in predsednika deželnih stanov, datiranem 15. februarja 1823 in naslovljenem na domače prijatelje znanosti (*An die Vaterländischen Freunde*

---

2 Besedilo v Vodniku je povzeto po objavah ob 100-letnici muzeja, ki jih je objavil v več številkah časopisa Slovenec (Mal, 1921).

*der Wissenschaften*).<sup>3</sup> Schmidburg v njem omenja načrt zbiranja gradiva za nekaj mesecev pred tem ustanovljeni Deželni muzej za Kranjsko;<sup>4</sup> pravzaprav gre za deklarirano zbiralno politiko muzeja: »Naš domovinski muzej naj bi zajel prvenstveno vse s področja nacionalnega slovstva (*National-Literatur*) in narodne ustvarjalnosti (*National-Produktion*). Prav tako naj združi vse, kar je v domovini (*Vaterlande*) ustvarila narava ali človeška pridnost. Shrani naj vse spomine na usodo dežele in na zasluge njenih prebivalcev« (Petru, 1971, 13). Zbirke, ki naj bi jih torej zb(i)ral muzej, so bile vseobsegajoče, enciklopedične, zajele naj bi vse, kar je bilo ustvarjenega v domovini (na ozemlju tedanje Kranjske). Še posebej pa je v načrtu zbiranja poudarjeno vse tisto, kar je značilno za deželo in njene prebivalce, torej premična kulturna dediščina, ki bi ji danes pripisali nacionalni pomen.

Muzej je najprej deloval na Salendrovi ulici, kjer pa je imel samo depoje. Prva leta svojega obstoja je torej posvetil predvsem pridobivanju gradiva in formiranju zbirk. Njegova prva stalna razstava je bila na ogled v ljubljanskem potresu leta 1895 poškodovani in nato porušeni stavbi liceja, ki je stala na današnjem Vodnikovem trgu v Ljubljani. Dne 4. oktobra 1831 jo je odprl Franc Jožef Hanibal grof Hohenwart, predsednik Kmetijske družbe za Kranjsko in tudi takratni predsednik kuratorija muzeja. Hohenwart je razstavo postavil skupaj s prvim kustosom muzeja, Henrikom Freyerjem (Hohenwart, 1936, 5).

Hohenwart (1832, 7, 8) je v svojem govoru, v katerem je navedel tudi zaslužne rojake, ki so prispevali k ustanovitvi muzeja, omenil, da ima skoraj vsaka avstrijska dežela svoj muzej ali prostor, kjer zbira naravne produkte province, spomenike svoje preteklosti, izdelke njene pridnosti ter druge predmete narave in umetnosti, ki izobrazujejo prebivalce in si jih ogledujejo tujci. V nadaljevanju je Hohenwart predstavil razstavljene zbirke, pri čemer je predvsem poudaril naravoslovne, saj sta bila s Henrikom Freyerjem oba strokovnjaka na tem področju. Na prvem in najpomembnejšem mestu, v vhodni avli, je stala zbirka mineralov Žige Zoisa. Prav on je bil med pobudniki muzeja tisti, ki ga je Hohenwart tudi sicer v svojem govoru najbolj izpostavil. Hohenwart (1832, 10–13) je natančno opisal zbiralno politiko muzeja in načrtil smernice razvoja zbirk, seveda spet najnatančneje na področju naravoslovja. Ob tem pa je pomembno, da je bil Hohenwart vsaj kot darovalec dejaven tudi na drugih področjih izpopolnjevanja muzejskih zbirk, saj je podaril nekaj vrhunskih umetnin in artefaktov, na primer zbirko figurin Kitajcev – adorantov, zelo redek

---

3 Pismo (Poziv) je objavljeno v članku Petra Petruja (Petru, 1971, 8). Naslov je popolnoma enak naslovu razglaš v zvezi z ustanavljanjem Narodnega muzeja v Pragi. Tudi deli besedila so si podobni, vendar ne povsem. Predvidevamo lahko, da je načelnik Deželnega odbora Kranjske dobro poznal zapis načelnika Deželnega odbora za Češko, grofa Kolowrata, in da je bil ta spis med dokumenti, za katere so zaprosili člani gubernija.

4 Takrat se je imenoval Stanovski muzej. Ime Deželni muzej za Kranjsko je muzej dobil po cesarjevem ukazu leta 1826 (Petru, 1971, 11).

izdelek oblikovalca porcelana nymphenburške manufakture v Münchnu Franza Antona Bustellija iz okrog leta 1763.

Ta isti avtor je leta 1836 izdal vodnik po muzeju (Hohenwart, 1836). Opis zbirk lahko, kot že v prejšnjem primeru, razberemo tudi kot opis zbiralne politike muzeja. Razstavljene so bile tako naravoslovne kot kulturnozgodovinske zbirke, med njimi arheološke najdbe (predvsem iz Ljubljane), porcelan, steklo, izdelki iz kovine (vsega trojega je bilo 357 predmetov) (Hohenwart, 1836, 14), knjige, umetnine (17 slik kranjskih slikarjev), orožje in zaščitna oprema, sodobni obrtni izdelki in izdelki industrijskih obrazov na Kranjskem. Politika zbiranja je bila torej še vedno taka, kot so jo zastavili v ustanovitvenem programu, s poudarkom na enciklopedičnosti zbirk in zbiranju kulturne dediščine pokrajine oziroma naroda.

Leta 1838 je kuratorij muzeja, ki so ga sestavljali Wolfgang Lichtenberg, Benedikt Auersperg in Urban Jerin, objavil letni poročili za prejšnji dve leti (Landesmuseum, 1838). V njih so spet izpostavljene naravoslovne zbirke, nato sledijo tehnološke (Landesmuseum, 1838, 16–18) in zbirka modelov (na primer ladij). Nove pridobitve so bile v zbirki slik kranjskih slikarjev (Kurz von Goldenstein, Langus, Herrlein in drugi). Arheološke najdbe so bile zbrane v skupini starine (*Alterthümer*). Sledila sta orožje in zbirka redkih različnih predmetov, ki je obsegala vse mogoče, od egipčanskih starin do majolik.

Ob selitvi v novo stavbo, v kateri je Narodni muzej Slovenije skupaj s Prirodoslovnim muzejem Slovenije še danes, je kustos Karel Dežman pripravil novo stalno razstavo in že leta 1888 izdal vodnik po muzejskih zbirkah (Deschmann, 1888). Poleg rednih objav novih pridobitev za zbirko, ki jih je že Hohenwart začel redno objavljati v časopisih *Laibacher Zeitung* in *Illyrisches Blatt*,<sup>5</sup> pomeni vodnik natančen pregled zbirk ter v zvezi s tem tudi zbiralne politike muzeja. V njem so na prvem mestu in najnatančneje predstavljene arheološke zbirke, od najdb v Vač do rimskega obdobja. Sledijo kulturnozgodovinski in etnografski predmeti, poseben prostor je posvečen zbirki donatorja Viktorja Smoleta, postavitve se nadaljuje s steklom, keramiko in porcelanom. Nato sledijo naravoslovni razstavni predmeti. Že hiter pregled vodnika torej pokaže, kako se je fokus v nekaj desetletjih popolnoma spremenil in se iz naravoslovja prenesel na arheologijo.

Arheologija je za nekaj desetletij, tudi v času mandata Alfonza Müllnerja, postala najpomembnejši segment zbiranja. To kažeta tudi prva uradna popisa zbirk muzeja, in sicer Knjiga pridobitev (*Erwerbungen*) ter Inventarna knjiga Deželnega muzeja za Kranjsko, ki so ju začeli pisati leta 1889. Arheološki predmeti so za razliko od ostalega popisani zelo natančno in opremljeni z risbami, medtem ko je preostalo gradivo opisano dokaj podrobno, a brez risb.<sup>6</sup>

5 Delni izpis iz obeh časopisov je objavil Matija Žargi (1994, 75–79). Po letu 1892, ko je ravnatelj Alfonz Müllner začel izdajati muzejsko revijo *Argo*, so podatke o pridobitvah začeli objavljati tudi v njej.

6 Za informacije se zahvaljujem Poloni Bitenc.

V *Priročniku za umetnost* iz leta 1902 je kot ena od ustanov, ki se ukvarjajo z umetnostjo, naveden tudi Deželni muzej za Kranjsko Rudolfinum (*Handbuch der Kunstpflege*, 1902, 447). V namenu njegovega delovanja (*Zweck*) so navedene naslednje dejavnosti: duhovni razvoj mladine, razširjanje in razvoj koristnih znanj, še posebej iz domoznanstva (*Landeskunde*) v najširšem pomenu, oživljanje obrti in občutka za umetnost. Področja, ki jih muzej pokriva, so: naravoslovje, zgodovina, etnologija, kulturna zgodovina in umetnostna zgodovina, vse s posebnim ozirom na deželo Kranjsko. Med posameznimi predmeti je, podobno kot v Dežmanovem vodniku, posebej izpostavljena situla z Vač.

V času mandata Josipa Mantuanija (1909–1924), ki je v svojih zapisih muzej imenoval enciklopedični (Mahnič, 2016, 210, 213), je ob nadaljevanju in širjenju teritorija arheoloških izkopavanj, pridobivanju etnografskega gradiva, na primer, s področja gradnje belokranjske železnice, rednih akcij za pridobivanje naravoslovnega gradiva, treba izpostaviti predvsem prizadevanje za izpopolnitev umetnostne zbirke. Mantuani je zelo podpiral mlajše slovenske umetnike, skrbel za odkupe in si prizadeval, da bi jih najprej deželna vlada, nato pa banovina najemala za javna naročila. Med njimi so bili Ferdo Vesel, Ivan Vavpotič, Matija Jama, Ivana Kobilca, Matej Sternen, Ivan Grohar in drugi (Kos, 2011b, 22–23). Mantuani si je prizadeval za sistematičnost zbirk, torej za njihovo dopolnjevanje in izpopolnitev v zaključene celote v skladu s sistemom, temelječim na kriterijih, oblikovanih glede na značaj zbirk (Mahnič, 2016, 214). To pa pomeni pomembno spremembo v zbiralni politiki muzeja.

### 3 Narodni muzej in Narodni muzej Slovenije

V času Mantuanijevega mandata je muzej leta 1921 pridobil status osrednjega državnega muzeja z imenom Narodni muzej (Kos, 2011a, 50–52). V času njegovega naslednika, Josipa Mala (1924–1945), so področje kulturne zgodovine, kamor je sicer uvrstil tudi arheologijo in numizmatiko (Mal, 1931), zaznamovali predvsem nakupi na pomembnih dražbah inventarja nekaterih gradov, in sicer Gornje Radgone, Turna pri Velenju, Murske Sobote, Novega Celja, Pukštajna, ter pridobitev pomembnih zbirk Otona Grebenca, Karla Strahla in Josipa Schwegla. Glede na to lahko utemeljeno zapišemo, da je bil v Malovem obdobju poudarek na zbiranju gradiva s področja uporabne umetnosti (tako imenovane kulturne zgodovine), kar dokazuje tudi njegov načrt za vzpostavitev obrtnega muzeja (Horvat, 2009[2010], 430–433). Zavedati se moramo, da je ustanovitev obrtnega oddelka (»muzeja«) že bila pogoj za dodelitev sponzorskih sredstev, ki sta jih ob gradnji nove muzejske stavbe Dežmanu zagotovila tako Kranjska hranilnica kot Viktor Smole. Ideja o ustanovitvi oddelka se je uradno izvršila šele leta 1946; prvič pa so bile zbirke s tega področja v večji meri razstavljene šele leta 2008, in sicer s pridobitvijo nove stavbe na Maistrovi ulici.

V času med obema vojnama sta se dogodila dva pomembna dogodka, ki sta močno zaznamovala zbirke in zbiralno politiko, namreč izdvojitve Kraljevega (zdaj Slovenskega) etnografskega muzeja in prevzem gradiva (Hudales, 2008, 177–187) ter oddaja več kot šeststotih umetnin Narodni galeriji.<sup>7</sup> Muzej je takrat na področju zbirk kiparstva in slikarstva (ne pa del na papirju) izgubil vpliv, umetnostna zbirka, ki je ostala v muzeju, pa prejšnji status osrednje zbirke.

Od leta 1921 do 1981 je imel Narodni muzej status osrednjega muzeja. To pomeni, da je poleg strokovnih imel tudi teritorialne pristojnosti. V tem času je zbral nekatere najpomembnejše predmete z arheoloških izkopavanj na ozemlju celotne Slovenije kot tudi numizmatiko. Na področju tako imenovane kulturne zgodovine je po letu 1946 muzej imel predkupno pravico za gradivo iz starinarnic, ki bi bilo nadvse pomembno za slovensko kulturno dediščino. Muzej je torej zbiral nacionalno kulturno dediščino s celotnega ozemlja sedanje Slovenije.

S prestrukturiranjem muzejstva v Sloveniji v drugi polovici osemdesetih let ter začetku devetdesetih let 20. stoletja, dokončno pa z uveljavitvijo Zakona o varstvu naravne in kulturne dediščine je muzej izgubil osrednji status, ne glede na to, da ga je Vlada Republike Slovenije leta 1997 preimenovala v Narodni muzej Slovenije. Zbiralna politika muzeja sicer v skladu z ZVKD-1 in Sklepom o ustanovitvi javnega zavoda Narodni muzej Slovenije še vedno zajema celotno območje Republike Slovenije, vendar pa ne več najpomembnejših spomenikov, ki jih slovenska zakonodaja poimenuje spomeniki državnega pomena (ZVKD-1, člani 11, 13, 14, 19, 22, 41).

Sklep o ustanovitvi javnega zavoda Narodni muzej Slovenije v tretjem členu definira namen tega javnega zavoda kot »uresničevanje nalog zbiranja, ohranjanja, dokumentiranja, preučevanja, interpretacije, upravljanja in razstavljanja premične in žive kulturne dediščine s področja kulturne zgodovine slovenskega etničnega prostora starejših in novejših obdobj«. V petem členu pa je med drugim določeno, »da muzej varuje in hrani zbirke državnega pomena ter jih dopolnjuje v skladu s poslanstvom muzeja« (Sklep o ustanovitvi, 2003), vendar pa ne tam ne v ZVKD-1 ni definirano, kaj spomeniki ali zbirke državnega pomena so ter kaj obsegajo, prav tako tudi ne, kako jih muzej zbira, kar je zlasti pomembno za področje arheologije, saj muzej nima dejanske teritorialne pristojnosti. Pojem nacionalno bogastvo, ki ga poleg naše poznajo tudi zakonodaje drugih držav, članic Evropske unije, je pri nas definiran nekoliko drugače, saj obsega skoraj vse, kar se nahaja v muzejih in sodi v predpisane časovne okvire (ZVKD-1, člen 10), medtem ko drugje, na primer na Nizozemskem (Heritage act, 2016), obsega le najpomembnejše umetnine ali artefakte nacionalnega pomena.

7 Kriteriji za delitev gradiva glede na sedanje stanje zbirk vseh treh ustanov niso bili povsem jasni. Tako je, na primer, v Narodnem muzeju ostal precejšen del zbirke Otona Grebenca, ter tudi nekaj zelo pomembnih umetnin, med drugimi skulpturi Mojstra iz Riminija, gotska Marija z Rožnika ali slika Kristusovo sorodstvo srednjeveškega mojstra iz Zipsa. V stari inventarni knjigi današnjega Narodnega muzeja Slovenije so oddana dela posebej označena.

V ZVKD-1 prav tako ni najti pojma nacionalna kulturna dediščina, ki jo poznajo, na primer, na področju knjižnic (Kodrič Dačić, 2012). Sodobna zbiralna politika Narodnega muzeja Slovenije je, podobno kot zbiralna politika vseh ostalih državnih muzejev, enaka zbiralni politiki vseh muzejev v Republiki Sloveniji z razširjenim teritorijem zbiranja na vso državo.

## 4 Zaključek

Narodni muzej Slovenije in drugi državni, nekdanji nacionalni muzeji danes skoraj ne opravljajo več pomembne državotvorne funkcije zbiranja, hranjenja, preučevanja in posredovanja najpomembnejših narodovih opredmetenih spominov, torej državne oziroma nacionalne kulturne dediščine v takšni meri, kot jo je opravljal prvi muzej na ozemlju današnje Slovenije, Deželni muzej za Kranjsko. V dvestotih letih so se okoliščine delovanja pomembno spremenile, še zlasti pa možnosti in priložnosti zbiranja. Krivda ni samo na strani zakonodajalca, ki muzejskega potenciala ni izkoristil v takšni meri kot v nekaterih sosednjih državah, zlasti v Avstriji z zbiranjem nacionalne kulturne dediščine (Bundesmuseen-Gesetz 2002) ali na Hrvaškem z dodelanim sistemom muzejske hierarhije (Zakon o muzejima, 2018), ampak tudi na strani muzejev in prekrivajočih se delokrogov, s čimer se zabriše začrtana linija predstavitve materializiranega kolektivnega spomina Slovencev. Narodni muzej Slovenije in ostali državni muzeji so tako izgubili pomembno vlogo v sistemu identitet, narodotvornih in državotvornih funkcij. Pojem identitet(e) je ključen za vzpostavljanje vsakršnih in vsakokratnih družbenih odnosov, ki zadevajo in jih vzpostavljajo posamezniki(ce), skupnosti, narodi, nacije. Muzeji imajo pri študiju, razmisleku in komuniciranju vedenja o potezah identitet(e) izjemno vlogo (Rogelj Škafar, 2011, 7–12). Prav ta vidik družbene vloge sodobnega muzeja bi bilo torej treba premisliti in znova poudariti.

## Literatura

- Assmann, A., *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, New York 2011, str. 119–136.
- Assmann, J., *Kultura pamčenja: pismo, sečanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Beograd 2011, str. 15.
- Deschmann, K., *Führer durch das Krainische Landes-Museum Rudolfinum in Laibach*, Laibach 1888.
- Foucault, M., *Architecture /Mouvement/ Continuité*, 1984, str. 1–9, <http://web.mit.edu/alanmc/www/foucault1.pdf> [10. 2. 2019].
- Handbuch der Kunstpflege in Österreich, Wien*, 1902, [https://archive.org/stream/handbuchderkuns01weckgoog/handbuchderkuns01weckgoog\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/handbuchderkuns01weckgoog/handbuchderkuns01weckgoog_djvu.txt) [16. 3. 2020].
- Hohenwart, F. J. H., *Die eröffnung des Landes-Museums in Laibach, wie selbe den 4. October 1831, zur Feier der allerhöchsten Namensfestes Sr. Majestät unsers allgeliebten Kaisers abgehalten wurde*, Laibach 1832.



- Hohenwart, F. J. H., *Leitfaden für die das Landes-Museum in Laibach besuchenden*, Laibach 1836.
- Horvat, J., Zbirke – predhodnice muzejev, *Argo* 36–37, 1994, str. 15–18.
- Hudales, J., *Slovenski muzeji in etnologija, od kabinetov čudes do muzejev 21. stoletja*, Ljubljana 2008.
- Icomov kodeks muzejske etike, geslo Muzej, Ljubljana 2005, str. 9, [http://www.icom-slovenia.si/fileadmin/user\\_upload/dokumenti/eticni\\_kodeks/eticni\\_kodeks.pdf](http://www.icom-slovenia.si/fileadmin/user_upload/dokumenti/eticni_kodeks/eticni_kodeks.pdf) [6. 7. 2018].
- Die Geschichte des Universalmuseums Joanneum, 2018, <https://www.museum-joanneum.at/das-joanneum/unsere-geschichte>, 2018 [11. 6. 2019].
- Kodrič Dačić, E., Knjižnica in kulturna dediščina: problematika strokovnih definicij in aktualnih normativnih rešitev, Ljubljana 2012, [http://cezar.nuk.uni-lj.si/common/files/studije/knjiznice\\_in\\_kulturna%20dediscina.pdf](http://cezar.nuk.uni-lj.si/common/files/studije/knjiznice_in_kulturna%20dediscina.pdf) [21. 11. 2019].
- Kos, M., Deželni muzej in status muzejev v Celju, Mariboru in na Ptuju, *Argo* 54/2, 2011a, str. 50–52.
- Kos, M., Josip Mantuani in umetnostna zbirka Deželnega muzeja, v: *Zbirka slik Narodnega muzeja Slovenije*, Ljubljana 2011b, str. 22–23.
- Landesmuseum im Herzogthume Krain 1836–1837*, Laibach 1838.
- Mahnič, K., Josip Mantuani in moderni muzej: prispevek k razumevanju Mantuanijevih prizadevanj za reorganizacijo Deželnega muzeja za Kranjsko, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., 52, 2016, str. 199–218.
- Mal, J., Ob stoletnici našega muzeja (1821 — 15. oktober — 1921.), *Slovenec: političen list za slovenski narod* 49, 1921, str. 234–237. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-16OK-V9SI> [11. 2. 2020].
- Mal, J., *Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani*, Ljubljana 1931.
- Mikuž, M., *Muzeji v dobi globalizacije*, Ljubljana 2003.
- Pearce, S. M., *Museums, Objects, and Collections, A Cultural Study*, London, New York 1998.
- Perko, V., *Muzeologija in arheologija za javnost: Muzej Krasa*, Ljubljana 2014.
- Petru, P., Mislil ob stopetdesetletnici Narodnega muzeja, *Argo* 10/1, 1971, str. 8.
- Rogelj Škafar, B., *Upodobljene sledi narodne identitete*, Ljubljana 2011.
- Tavčar, L., *Zgodovinska konstitucija modernega muzeja kot sestavine sodobne zahodne civilizacije*, Ljubljana 2003.
- Van Beek, G., The Rites of Things. A critical View of Museums, Objects and Metaphors, *Etnofoor*, 3, 1990, str. 26–44.
- Van Mensch, P. in drugi, *New Trends in Museology II.*, Celje 2015.
- Das vaterländische Museum in Böhmen im Jahre 1842, Vom Verwaltungsausschusse des Gesellschaft, Prag 1842, str. 31–35.
- Walsh, K., *The representation of the past. Museums and heritage in the post-modern world*, New York 1992.
- Žargi, M., Arhiv Narodnega muzeja kot vir za kulturnozgodovinsko gradivo, *Argo* 36–37, 1994, str. 75–79.

## Predpisi

- Bundesmuseen-Gesetz 2002, z dodatki in popravki do leta 2018. Dostopno na: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnumm er=20001728> [17. 7. 2019]; angleško besedilo: [https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Erv/ERV\\_2002\\_1\\_14/ERV\\_2002\\_1\\_14.pdf](https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/Erv/ERV_2002_1_14/ERV_2002_1_14.pdf).

- Heritage Act, 2016, <https://english.inspectie-oe.nl/publications/publication/2016/9/14/heritage-act> [12. 1. 2019].
- Pravilnik o varovanju in hranjenju nacionalnega bogastva in muzejskega gradiva, o vpisu v razvid muzejev in o podelitvi pooblastila za opravljanje državne javne službe muzejev <http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=PRAV11332> [21. 8. 2019].
- Sklep o ustanovitvi javnega zavoda Narodni muzej Slovenije, 2003, <http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=SKLE4027> [19. 8. 2019].
- Zakon o muzejima, 2018, [https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2018\\_07\\_61\\_1267.html](https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2018_07_61_1267.html) [1. 8. 2019].
- Zakon o varstvu kulturne dediščine, <http://pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO4144> [16. 11. 2019].

Mateja Kos

## **Od Deželnega muzeja za Kranjsko do Narodnega muzeja Slovenije: zbiranje, zbirke in zbiralna politika**

**Ključne besede:** Deželni muzej za Kranjsko, Narodni muzej Slovenije, zbiranje, muzejska zbirka, premična kulturna dediščina

Evropski nacionalni muzeji, ustanovljeni po letu 1750, so imeli poleg kulturne tudi narodotvorno in celo državotvorno vlogo. Po ustanovitvi je opremljanje muzejev z zbirkami povsod postalo znak prestiža. Z zbirkami so jih opremili bolj, pa tudi manj premožni, ki so razumeli, da mora tak muzej v svojih zbirkah imeti najdragocenejše umetnine in artefakte. Vloga muzejev in njihovih zbirk ni bila samo v prikazovanju najboljšega s področja umetnosti, znanja in narave, ampak je bila tesno povezana z idejo naroda in narodovo zgodovino. Večina avstrijskih muzejev (z izjemo cesarskih zbirk) je bila ustanovljena kot regionalnih, vendar se v nekaterih ustanovitvenih aktih pojavlja tudi termin nacionalni oziroma narodni.

Tak primer je Deželni muzej za Kranjsko, sedanji Narodni muzej Slovenije, ki bo leta 2021 praznoval 200-letnico. To se kaže tudi v pismu Jožefa Kamila Schmidburga, guvernerja in predsednika deželnih stanov, v katerem navaja načrt zbiranja gradiva za muzej: »Naš domovinski muzej naj bi zajel prvenstveno vse s področja nacionalnega slovstva (*National-Literatur*) in narodne ustvarjalnosti (*National-Produktion*). Prav tako naj združi vse, kar je v domovini ustvarila narava ali človeška pridnost. Shrani naj vse spomine na usodo dežele in na zasluge njenih prebivalcev.« Zbiralna politika muzeja je takrat odražala status muzeja. Precej se je spremenila po razpadu Avstro-Ogrske, ko muzej ni bil več edini muzej na ozemlju sedanje Slovenije, še bolj pa v sodobnosti, ko so slovenski nacionalni muzeji izgubili narodotvorno in državotvorno vlogo.

Mateja Kos

## **From the Regional Museum for Carniola to the National Museum of Slovenia: Collection, Collections and Collection Policy**

**Keywords:** Regional Museum of Carniola, National Museum of Slovenia, collecting, museum collection, movable cultural heritage

European national museums, established after 1750, have played a role in national formation. The great majority were founded by the then social elites: wealthy enlightened aristocrats or industrialists, patrons, polymaths and rulers. The role of museums at that time was closely linked to the idea of the nation and its history.

Most Austrian museums were established as regional ones, but the term national appears in some of their founding acts. This is the case, for example, with the present-day Universal Museum Joanneum in Graz, which was established as a regional museum for Inner Austria and is referred in its founding act as a national museum (*Nationalmuseum*). The same applies to the National Museum in Prague, as well as to the Regional Museum for Carniola, now National Museum of Slovenia, which will celebrate its 200th anniversary in October 2021. Its significance is also reflected in a letter from Joseph Kamil Schmidburg, Governor and President of the Provinces, to the Indigenous Friends of Science, in which he mentions a plan to collect material for the collections of the museum. The scope of the collections was intended to cover everything from national literature and national creativity, as well as anything created by nature or human effort. The museum was to keep all memories of the fate of the land and the merits of its inhabitants.

The museum's collection policy at that time reflected the status of the museum. It has changed considerably since the collapse of Austria-Hungary, but even more so in the present day, when in the Republic of Slovenia national museums no longer have nation- or state-forming functions.

### **O avtorici**

**Mateja Kos** je muzejska svetnica v Narodnem muzeju Slovenije, obenem pa predava muzeologijo na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Mariboru. Sodelovala je pri več evropskih projektih in je članica programske skupine raziskovalnega programa Narodnega muzeja Slovenije *Predmet kot reprezentanca, okus, ugled, moč – materialna kultura na Slovenskem*. Je avtorica več člankov in razprav s področja muzeologije kot tudi drugih področij v zvezi z njenim delom v muzeju.

### **About the author**

**Mateja Kos** is a senior curator at the National Museum of Slovenia. She also teaches museology at the Department of Art History of the Faculty of Arts, University of Maribor. She has participated in several European projects and is a member of the program group of the research program of the National Museum of Slovenia *Objects and prestige: taste, status, and power* (Research into the material culture in Slovenia). She is the author of monographs, articles and discussions in the field of museology, as well as other fields related to her work in the museum.



Tina Berdajs

## Zbirateljstvo vzhodnoazijske keramike na Slovenskem v 19. stoletju

### 1 Uvod

Pričujoči prispevek predstavlja trenutne rezultate raziskovanja zbirateljstva vzhodnoazijske keramike in predvsem porcelana na Slovenskem v času 19. stoletja. Natančnejši časovni okvir je zamejen na obdobje med letom 1821, ko je bila na Slovenskem ustanovljena prva muzejska inštitucija, Deželni muzej za Kranjsko (*Krainisch Ständisches Museum*), in do preloma stoletja. Kot osrednje figure so v sklopu te raziskave predstavljene osebe slovenskega rodu, za katere lahko na podlagi zanesljivih materialnih ali pisnih virov potrdimo, da so v 19. stoletju v svojih zbirkah hranile keramične oz. porcelanaste predmete vzhodnoazijskega porekla ter jih podarile, zapustile ali prodale današnjemu Narodnemu muzeju Slovenije.

Zbirka keramike, ki jo hrani Narodni muzej Slovenije, je, glede na trenutne raziskave, ena izmed 21 identificiranih in popisanih zbirk, ki jih uvrščamo na seznam zbirk vzhodnoazijskih predmetov v Sloveniji (Vampelj Suhadolnik, 2019, 97). Del predmetov v omenjeni zbirki namreč predstavlja tudi keramika vzhodnoazijskega izvora. Je največja zbirka vzhodnoazijske keramike in obenem tudi ena večjih zbirk vzhodnoazijskih predmetov pri nas. V omenjeni zbirki je okoli 220 posameznih kosov kitajskega in japonskega izvora. Približno tretjina predmetov iz zbirke je japonskega izvora, približno dve tretjini pa kitajskega. Najštevilčnejše so zastopani kitajski in japonski belo-modri porcelan, barvito poslikani kitajski porcelan (tehniki *wuca* in *famille rose*), veliko je primerkov porcelana, okrašenega v slogu japonski ali kitajski *imari*, ter več sodobnih kosov kitajskega porcelana iz petdesetih let prejšnjega stoletja.

Z vključitvijo že opravljenih raziskav s področja uporabe porcelana na Slovenskem, raziskovanja vzhodnoazijskih zbirk v Sloveniji in z raziskovanjem zbirke keramike v Narodnem muzeju Slovenije ter analizo primarnih pisnih virov in slikovnega gradiva v prispevku raziskujem, kaj nam posamezni predmeti v Zbirki keramike Narodnega muzeja Slovenije povedo o lastnikih samih ter kako nam lahko pomagajo pri rekonstrukciji zbirateljskih praks keramike in porcelana vzhodnoazijskega porekla na Slovenskem.

Prav tako je treba pojasniti, zakaj se v prispevku uporablja izraz 'lastniki porcelana' in ne bolj pogosto uporabljen izraz 'zbiratelji porcelana'. Kljub prisotnosti



vzhodnoazijske keramike v številnih zbirkah muzejev je bilo z raziskovanjem zadnjih znanih lastnikov predmetov ugotovljeno, da v nobenem primeru ni šlo za osebe, za katere bi lahko potrdili, da so načrtno zbirale keramične predmete vzhodnoazijskega izvora na način, ki bi presegal zgolj zadnjo evropsko modo ali čisto radovednost. V prispevku tako še ne moremo govoriti o potrjenih 'zbirateljih' vzhodnoazijske keramike pred 20. stoletjem, zato je v teh primerih izraz 'lastnik' ali 'prejšnji lastnik' ustrežnejši.

## 2 Vzhodnoazijski porcelan v 19. stoletju na Slovenskem

Zbirateljstvo vzhodnoazijskega porcelana ima na etničnem območju Slovenije prese- netljivo dolgo zgodovino. Do zdaj najzgodnejši dokument, ki potrjuje prisotnost por- celana, je namreč zapuščinski inventar gospoda Jurija (ali Georga) Bittorferja, ljubljans- kega odvetnika, iz leta 1618. To pomeni, da je bil kitajski porcelan na Slovenskem prisoten že vsaj v začetku 17. stoletja<sup>1</sup> (Kos, 2010[2009], 133). Zapuščinski inventarji so tako glavni vir, ki nam pomaga pri raziskovanju prisotnosti vzhodnoazijske kera- mike in porcelana na slovenskih tleh vse do začetka 19. stoletja, ko se z ustanovitvijo institucije, ki je bila predhodnica današnjega Narodnega muzeja Slovenije – Deželnega muzeja za Kranjsko, odpre nov vidik raziskovanja. Ta nova ustanova nam z novimi pri- stopi poda drugačne, bolj dosledne in zanesljive vire, kot so popisi pridobitev in objave v periodičnih časopisnih publikacijah.

Med znanimi lastniki vzhodnoazijske keramike in porcelana v 19. stoletju najde- mo izključno predstavnike višjega ali nižjega plemstva ter premožnejšega meščanske- ga sloja. Sami niso bili popotniki, saj po dosedanjih raziskavah ni bilo ugotovljeno, da bi za časa svojega življenja kateri izmed njih osebno obiskal katerokoli od vzhodnoa- zijskih dežel.

V času 19. stoletja pa za nakup predmetov vzhodnoazijskega izvora to pravzaprav ni bilo potrebno. Z razvito mrežo trgovskih poti, trgovin in posrednikov po Evropi ter intenzivnim prodorom evropskega porcelana na mednarodno tržišče se je količina por- celanastega posodja tudi na Slovenskem močno povečala. Posledično je porcelan seveda postal dostopen širšemu krogu ljudi. To se odraža tudi v razpoložljivih zgodovinskih dokumentarnih virih, kot so zapuščinski inventarji, v katerih je vse pogosteje zaslediti vedno višja števila kosov porcelana, tudi vzhodnoazijskega. Dandanes je večina kosov porcelana, ki je popisan v teh dokumentih, neznano kje. Podrobnih podatkov nimamo, obstaja pa možnost, da so se s časom znašli celo med predmeti v muzejskih zbirkah, kjer v mnogih primerih pomanjkljiva dokumentacija otežuje raziskovanje provenience.

Do konca 19. ali začetka 20. stoletja so lastniki vzhodnoazijske keramike na Slo- venskem najverjetneje pridobivali kose za svoje zbirke predvsem preko posrednih

---

1 Vsak pravi porcelan na evropskih tleh pred sredino 17. stoletja je kitajskega izvora, saj se je japonski porcelan začel uvažati šele po tem.

stikov različnih preprodajalcev in agentov na dražbah najrazličnejših kitajskih in japonskih umetnostnih izdelkov ter prodajaln po Evropi. Večja centra prodaje sta predstavljala predvsem London in Amsterdam (Castelluccio, 2013, 27), saj so imeli Angleži in Nizozemci vsaki s svojo vejo Vzhodnoindijske družbe vzpostavljene najmočnejše povezave in s tem več stoletij držali monopol nad trgovino s širšo Azijo.

Stik z umetniškimi izdelki Vzhodne Azije so entuziastom in zbirateljem omogočali tudi svetovni mednarodni sejmi. Na teh so bili širši javnosti predstavljeni tudi predmeti iz Kitajske in Japonske (Vampelj Suhadolnik, 2019, 100). Posebno velja omeniti leto 1873, ko je veliki sejem prvič gostila avstro-ogrska monarhija na Dunaju, organizacija in izvedba t. i. Orientalskega oddelka pa je pripadla visoko rangiranemu baronu Jožefu Schweglu, avstro-ogrskega diplomatu slovenskega rodu (predstavljen v nadaljevanju). Ta in podobni dogodki so nedvomno pripomogli k večji prisotnosti predmetov vzhodnoazijskega izvora na tržišču in posledično v zbirkah slovenskih premožnežev in veljakov. Sledijo štiri študije primerov skozi predstavitev izbranih lastnikov vzhodnoazijskega porcelana, ki so živeli v 19. stoletju ter dele svojih zbirk zapustili ali prodali takratnemu Deželnemu muzeju za Kranjsko: grof in grofica von Hohenwart, baronica Lazarini, mecen Viktor Smole in baron Jožef Schwegel.

### 3 Primer 1: Grof Franc Jožef Hanibal Hohenwart (1771–1844) in grofica Margareta Hohenwart (roj. v. Erberg) (1762–1853)<sup>2</sup>

Franc Jožef je izhajal iz znane kranjske plemiške družine grofov Hohenwart. Izobraževal se je na Dunaju, po vrnitvi na Kranjsko pa se je izpopolnjeval tudi pri baronu Žigu Zoisu. V teku svojega življenja je opravljal različne državniške službe, po upokojitvi leta 1820 pa se je v celoti posvetil ustanavljanju Kranjskega deželnega muzeja, današnjega Narodnega muzeja Slovenije v Ljubljani. Med letoma 1831 in 1836 je bil predsednik muzejskega kuratorija v Ljubljani in skupaj s kustosom Henrikom Freyerjem je vodil poslovanje Deželnega muzeja. Grof Franc Hohenwart je muzeju daroval bogate zbirke kapnikov, mineralov, rastlin in živali (Čas Hohenwartov, Kamra – Digitalizirana kulturna dediščina slovenskih pokrajin, 2020).

S Hohenwartovim prihodom v muzej so se začele objavljati tudi vse nove pridobitve Deželnega muzeja v časopisni prilogi *Illyrisches Blatt* v rubriki, imenovani *Landes-Museum in Laibach*,<sup>3</sup> pod katero je do svoje smrti kot avtor podpisan prav Hohenwart. Rubrika je bila natisnjena v skoraj vsaki nadaljnji številki in ti sezname

2 V virih, napisanih v nemškem jeziku, običajno najdemo nemško različico njunih imen, Franz Josef Hannibal Graf von Hohenwart in Frau Margareth Gräfinn von Hohenwart.

3 Prvič je bila rubrika objavljena v drugi številki priloge, ki je izšla 14. januarja leta 1832. Od leta 1836 naprej se je rubrika imenovala »Verzeichniß [ali Verzeichniss] der eingegangenen Museal-Geschenke«, kar v prevodu nosi pomen Lista prejetih muzejskih darov.

so služili kot dokumentarna osnova za prvo inventarno knjigo Narodnega muzeja po letu 1895.

Družina Hohenwart je Kranjskemu deželnemu muzeju skozi več let zapustila različne kose kitajskega porcelana. Med raziskovanjem in zadnjim popisom so bili identificirani: dva različna para skodelice in krožnička ter še dva krožnika. V časopisu *Illyrisches Blatt* lahko identificiramo več zapisov, ki se nanašajo na omenjene kose. Prvi zapis je bil objavljen v 4. številki časopisa leta 1833:

36.) Gospa grofica von Hohenwart, en kitajski kavni krožniček.<sup>4</sup> (Hohenwart, 1833b, 16)

Samo iz zapisa je zelo težko določiti, kateri izmed krožnikov spada pod ta zapis. Zelo verjetno gre za par kitajske skodelice s krožničkom, poslikane v značilni paleti izvoznega porcelana, imenovani *famille rose*, z osrednjo motiviko dveh volov in dečka s piščaljo tako na skodelici kot na krožničku. Brez natančnejšega opisa tega sicer ne moremo potrditi.

Drugi zapis je bil objavljen avgusta istega leta v 31. številki časopisa:

Ena skodelica za kavo, nad- in pod- krožnik iz starega saškega porcelana, spodaj rjava, zgoraj bela s finimi modrimi cvetovi.<sup>5</sup> (Hohenwart, 1833a, 127)

Po pozornem pregledu para krožnička in skodelice je bilo ugotovljeno, da ne gre za stari saški porcelan, pač pa za zelo značilen tip kitajskega izvoznega porcelana, ki se ga pogosto imenuje tudi *batavia*.<sup>6</sup> Z značilno rjavo glazuro na zunanji strani in podglazurno modro poslikavo gre za čudovit primerek zgodnjega porcelana *batavia*, datiranega v zgodnje 18. stoletje, in ne za saški porcelan, kot je zmotno mislil zadnji lastnik. Prav napačna določitev izvora pa je omogočala, da sta se krožniček in skodelica identificirala v depozu keramike Narodnega muzeja Slovenije, saj se je ta informacija ohranila v inventarnem zapisu oziroma vnosu vse do danes.

Ta zanimiv primer nam pokaže, kako nam tudi napačne informacije lahko pomagajo priti do pravih zaključkov. Pretekle generacije kustosov in raziskovalcev pogosto niso imele literature, praktičnega znanja ter ostalih virov, ki bi jim pomagali pri

4 Originalni zapis v nemškem jeziku: »36.) Frau Gräfinn von Hohenwart, eine chinesische Kaffe-Tasse von Porcellain.«

5 Originalni zapis v nemškem jeziku: »Eine Kaffeschale, Ober- und Unter-Tasse vom alten sächsischen Porcellain, unten braun, oben weiß, mit feinen blauen Blümchen.«

6 Dekorativni stil kitajskega izvoznega porcelana nosi ime *batavia* po glavnem nizozemskem trgovskem centru (današnja Jakarta, Indonezija) v azijskih vodah v času delovanja nizozemske Vzhodnoindijske družbe (Vereenigde Oostindische Compagnie – V. O. C.). Posebno značilna je enakomerna kavno rjava glazura običajno na zunanji strani predmeta ter poslikave s podglazurno modro ali nadglazurnimi barvnimi emajli na beli podlagi.





Slika 1: Skodelica in krožniček, glaziran in poslikan porcelan, Kitajska, zgodnje 18. stoletje, zbirka keramike, NMS, N 15377 (foto: Narodni muzej Slovenije).

razlikovanju med različnimi vrstami vzhodnoazijskega porcelana, in so preprosto zapisale vse informacije, ki so jim bile na voljo. Nespremenjeni in na tej točki skoraj dve stoletji stari napačni podatki so nam tako še vedno lahko v pomoč, da pravilno identificiramo določen kos porcelana v zbirki in razkrijemo še en del iz zgodovine predmeta: zadnjega lastnika. Takšni predmeti nam prav tako nakazujejo, da je kranjsko plemstvo številne kose vzhodnoazijskega porcelana najverjetneje dobilo predvsem s posrednimi stiki različnih preprodajalcev in agentov na dražbah različnih kitajskih in japonskih umetniških izdelkov in v specializiranih prodajalnah po Evropi. Skodelica in krožnik sta bila mogoče označena kot nemški porcelan, ker sta bila tam kupljena ali prinesena, in ne nujno tam izdelana.

Vseh zapisov o kosih kitajskega porcelana, ki sta ga muzeju darovala Hohenwartova, še ni bilo identificiranih. Je pa iz najdenih informacij razbrati precej nenavadno in zanimivo dognanje, da sta kot darovalca izpostavljena oba, tako mož kot tudi njegova žena, grofica Hohenwart. Iz tega razloga lahko med lastnike vzhodnoazijskega porcelana štejemo oba.

#### 4 Primer 2: Baronica Lazarini (1794–1833)

Leta 1833 je današnji zbirki keramike Narodnega muzeja Slovenije takratna baronica Lazarini podarila tudi par posod, ki ga sestavljata poslikana skodelica in krožniček. V peti številki časopisa *Illyrisches Blatt*, ki je izšla v začetku februarja omenjenega leta, je dar zapisan pod zaporedno številko 44 v rubriki novih pridobitev muzeja:

44.) Gospa baronica Lazarini, ena kavna skodelica iz japonskega porcelana.<sup>7</sup>  
(Hochenwart, 1833c, 20)

Med raziskovanjem zbirke keramike in identifikacijo kosov vzhodnoazijskega porcelana sta bila pozitivno identificirana tudi omenjena kosa, ki ju je Lazarinijeva darovala takratnemu Kranjskemu deželnemu muzeju. V zapisu je sicer omenjena zgolj kavna skodelica, vendar slednji pripada tudi manjši krožniček. To potrdi tudi kasnejši zapis v stari inventarni knjigi Narodnega muzeja Slovenije, kjer sta vpisana oba predmeta z geslom »poslikana skodelica s krožnikom.«<sup>8</sup>

Majhna skodelica je na zunanji in notranji strani poslikana z emajlnimi barvami nad prozorno glazuro porcelana. Po celotni zunanji strani je razporejena cvetlična motivika, ki jo predstavljajo temno rožnati cvetovi potonike ter zeleno listje. Zgornji rob skodelice je na notranji strani poslikan s tankim pasom svetlo rožnatega geometrijskega vzorca, obrobljenega s tanko rdečo črto, ki ga prekinjajo štiri manjše bele kartuše z majhnimi podobami cvetlic. Krožniček je poslikan v enakih emajlnih barvah nad glazuro kot skodelica. Na zgornji strani je po celotnem obodu enak pas geometrijskega vzorca v rožnati barvi kot na skodelici. V sredinskem delu se razlikuje samo motivika: poleg cvetov potonike se pojavijo še rožnato-rumeni cvetovi krizanteme, majhen rumeno-zelen metulj in moder kamen, na katerem sedita dve ptici (par fazanov), naslikani v beli in črni barvi z rožnatimi detajli.

Značilna motivika in stil poslikave, paleta različnih odtenkov rožnate, rumene in zelene barve ter neprosojna nadglazurna bela emajlna barva nam povedo, da gre za značilne primerke izvoznega kitajskega porcelana z začetka 18. stoletja. Širša družina značilno poslikanega porcelana, ki vključuje tudi rožnate emajlne barve in je na Kitajskem v uporabi od dvajsetih let 18. stoletja dalje, se imenuje *famille rose*. Poslikave tega stila so predvsem pogoste na izvoznem porcelanu za zahodne trge, zato ne preseneča, da ga najdemo tudi v slovenskih zbirkah.

V primeru raziskovanja tega zapisa sta podrobnejše obravnave potrebna tako predmeta kot tudi lastnica sama. Kot darovalka namreč ni izpostavljena s celotnim osebnim imenom, pač pa samo s plemiško stopnjo in priimkom svoje družine, Lazarini – oba podatka, ki sta potrebna, da pokažeta njen visok družbeni status. Vprašanje njene identitete je hitro razrešeno z vpogledom v rodovno drevo omenjene plemiške rodbine. Časovni okvir, v katerem sta bila muzeju podarjena kosa porcelana, lahko zamejimo na konec januarja in začetek februarja leta 1833. V tem času je naziv baronica Lazarini nosila Mathilda Fr. v. Lazarini (Lazarini, 2013, 216), rojena Mathilda Gr. v. Stürgkh (Lazarini, 2013, 247).

7 Originalni zapis v nemškem jeziku: »44.) Frau Baroninn Lazarini, eine Kaffehschale von japanischen Porzellain.«

8 Originalni zapis v nemškem jeziku: »Schale bemalt mit Tasse« (Mateja Kos, korespondenca po elektronski pošti, jesen 2019).

Bila je druga žena prominentnega predstavnika rodbine po imenu Franz Xaver Ignaz Anton Freiherr v. Lazarini (1765–1832). Mlado Mathildo, grofico von Stürgkh, je Franz spoznal ob obisku njenega očeta, štajerskega plemiča. Kmalu je bila sklenjena ženitna pogodba, v kateri je zapisano, da je oče Karl Gr. von Stürgkh dal nevesti »kapital 10.000 goldinarjev« (Lazarini, 2013, 244). Omenjen je samo določen znesek, tako da lahko sklepamo, da je šlo zgolj za denarno vsoto in ne za premoženje v tej vrednosti, katerega del bi lahko bil tudi cenjeni porcelan.<sup>9</sup> Leta 1814 sta se Franz in Mathilda poročila v graški stolnici. Kljub 19-letni razliki v letih (ob poroki je imela Mathilda 20, njen mož pa 49 let) je bil po kasnejšem pisanju Franca Lazarinija njun zakon zelo srečen (Lazarini, 2013, 244). Po 18 letih zakona je aprila leta 1832 mož v 67. letu starosti umrl za tuberkulozo (Lazarini, 2013, 246). V svojem zadnjem testamentu, napisanem dva meseca pred smrtjo, je pod šesto točko opisana zapuščina ženi Mathildi:

Svoji ljubljeni soprogi Mathildi Fr. v. Lazarini, rojeni Gr. v. Stürgkh, [...] Od opreme lahko po lastni želji vzame kar koli v višini 400 goldinarjev. (Lazarini, 2013, 212–213)

Porcelanasta krožniček in skodelica, ki ju je darovala muzeju, sta bila tako lahko del družinske zapuščine, ki jo je prejela po smrti moža Franza pod delom, ki govori o opremi, ki jo lahko vzame oziroma izbere po lastnih željah. Porcelan bi lahko sicer bil tudi kupljen z denarjem prejete dote po poročni pogodbi ali z zneskom, ki ji ga je v testamentu zapustil pokojni mož. Iz pisnih virov in dokumentov je tako razvidno, da je kitajski porcelan podarila baronica Mathilda Lazarini, v njeno last pa je najverjetneje prišel preko zapuščine moža ali ga je kupila sama s premoženjem, s katerim je razpolagala. Baronica Lazarini je umrla v maju 1833 (Lazarini, 2013, 247), le nekaj mesecev po tem, ko je Deželnemu muzeju v Ljubljani podarila dva kosa kitajskega porcelana.

## 5 Primer 3: Viktor Smole (1842–1885)

Študijsko zanimiv porcelan vzhodnoazijskega izvora je današnji Narodni muzej v Ljubljani pridobil tudi v obliki volila iz osebne zbirke Viktorja Smoleta po njegovi smrti leta 1885. O njegovem življenju ni veliko znanega, poudarja pa se njegovo naklonjenost umetnosti in mecenstvo, po katerih naj bi bil zelo podoben svojemu stricu Andreju Smoletu, ki je preminil še pred njegovim rojstvom (1800–1840). Viktor Smole je bil rojen in živel v Ljubljani. Ob njegovi smrti leta 1885 je literarni zgodovinar in urednik Fran Levec (1846–1916) v slovenskem literarnem mesečniku Ljubljanski zvon zapisal:

<sup>9</sup> Z doto, ki so jo plemkinje dobile ob poroki, so namreč lahko same razpolagale. Prav tako so same razpolagale z vsakim premoženjem, ki so ga same kot vdove podedovale po možu.

[N]etják Preširnovega prijatelja Andreja Smoléta in poslednji moški te imovite ljubljanske rodovine, umrl je po kratki bolezni 10. marcija t. I. v 42. letu svoje dobe. Temeljito omikan, darežljiv, vesel, zgovoren in ljubezniv, kakor pokojni strijc njegov, bil je Viktor Smolé priljubljen vsakemu, kdor je občeval ž njim. Največje veselje mu je bila velika njegova privatna knjižnica in zbirka dragocenih starinskih stvari. Obe zbirki in vse ostalo premoženje svoje — okoli 130.000 gld. — volil je deželnemu muzeju Rudolphinum' v Ljubljani. (Levec, 1885, 246)

Iz zapisa je razvidno, da je med ljudmi, ki so ga poznali, Smole užival dober ugled ter bil znan po svoji naklonjenosti umetnosti in znanju. Njegovo »zbirko dragocenih starinskih stvari« danes hrani Narodni muzej Slovenije, predmeti iz njegove zapuščine pa se nahajajo v več različnih muzejskih depojih.<sup>10</sup> Del slednje predstavlja tudi več kosov vzhodnoazijskega porcelana. Po informacijah pristojne kustosinje Mateje Kos je muzej s Smoletovo zapuščino prevzel tudi vsaj 20-delni kitajski čajni set, par kitajske skodelice in krožnička, velik japonski krožnik ter še dve različni skodelici in dva različna krožnika najverjetneje kitajskega izvora. Kosi vzhodnoazijskega porcelana, ki jih je muzej prejel iz t. i. Smoletove zapuščine, predstavljajo do zdaj najštevilčnejšo identificirano skupino keramičnega posodja azijskega izvora, ki jo je Narodni muzej Slovenije pridobil s prevzemom ene same zbirke.

Prvi primer je čajni set, ki je ob zadnjem popisu leta 2019 štel sedem skodelic in osem krožničkov iz kitajskega porcelana,<sup>11</sup> ki je datiran v 18. stoletje. Kosi porcelana so ročno poslikani v tipičnem stilu izvoznega porcelana, imenovanega kitajski *imari* – modra barva pod glazuro in rdeča s pozlato nad glazuro. Skupni motiv, ki se pojavlja in ponavlja tako na skodelicah kot na krožničkih, so rastlinski motivi, ograja in košara s cveticami. Kose prav tako povezuje skupna lastnost tanke rjave črte po obodu skodelice ali krožnička. Notranja stran zgornjega roba skodelic je okrašena s tankim pasom modrih črt, ki ga zapolnjuje rdeč geometrijski vzorec, ki ga prekinjajo štiri bele kartuše z majhni cvetlični motivi. Na notranji strani skodelice je okroglo dno, obrobjeno s tanko modro črto, v sredini tega polja pa je naslikan majhen cvetlični motiv. Vseh osem krožničkov je poslikanih z enakim motivom kot skodelice ter motiv zavzema

10 V Smoletovi zapuščini so bili identificirani in popisani tudi porcelanasti izdelki v stilu *chinoiserie* in majhne kitajske kovinske skodelice, okrašene z barvnimi emajli, kar odpira možnost, da je bilo znotraj njegove zapuščine mogoče več različnih predmetov vzhodnoazijskega izvora, za potrditev česar pa je potrebno še nadaljnje raziskovanje.

11 Glede na staro inventarno knjigo Narodnega muzeja Slovenije so bile skodelice inventarizirane pod starimi inventarnimi številkami med 1714 in 1723 pod geslom »japonske skodelice« oz. »Japanische Schale«, krožnički pa med številkami 1724 in 1733 pod geslom »krožniki k [skodelicam]« oz. »Tassen dazu« (Kos, korespondenca preko elektronske pošte, 2019). Glede na zadnjo identifikacijo predmetov v muzejskem depoju lahko vidimo, da tri skodelice (stare inv. št. 1715, 1719 in 1721) in dva krožnička (stari inv. št. 1726 in 1731) nista bila identificirana.

celoten osrednji del površine krožnička. Na zgornji strani so ob robu poslikani tudi z ozkim trakom geometričnega vzorca. Obrobni geometrijski pas poslikave tudi neposredno odraža povezavo s skodelicami ter potrjuje, da so omenjeni kosi del enega večjega servisa.



Slika 2: Skodelica in krožniček (del seta), glaziran in poslikan porcelan, Kitajska, 18. stoletje, zbirka keramike, NMS, N 15439 in N 15300 (foto: Narodni muzej Slovenije).

Servis (ali ohranjeni del le-tega) je razmeroma unikaten primer v zbirki vzhodnoazijske keramike Narodnega muzeja Slovenije. Je edini primer, kjer je od servisa ohranjeno večje število kosov kot le reprezentativen par skodelice s krožničkom. Med navdušenci nad porcelanom namreč ni bilo redko, da si je več zainteresiranih oseb razdelilo večji servis za čaj ali kavo, tako da je vsak izmed njih dobil en del celote (Helena Motoh, osebna komunikacija, marec 2020). Posledica tega bi lahko bilo večje število parov skodelic s krožnički in odsotnost celotnih zbranih servisov v zbirkah.

Enega takšnih parov skodelice s krožničkom je muzej prevzel tudi s Smoletovo zapuščino. Krožniček in skodelica sta poslikana v značilnem stilu kitajskega izvoznega porcelana, izdelanega za zahodni trg, najpogosteje imenovanega *batavia* oziroma porcelan *batavia*. Zaradi značilne rjave glazure na površini belega porcelanastega telesa ga redkeje najdemo tudi pod imenom kapucinski porcelan. Mala skodelica brez ročaja je po celotni zunanji strani enakomerno rjave barve s štirimi belimi kartušami nepravilnih oblik. Znotraj slednjih so naslikani manjši cvetlični motivi v rožnatih, zelenih, modrih in rumenih emajlih z rdečo ali črno, prav tako nadglazurno obrobo. Notranjost skodelice je poslikana z več cvetličnimi motivi v enakih barvah. Krožniček je,

podobno kot skodelica, na zgornji strani enakomerno rjave barve z neenakomernimi belimi polji, razporejenimi okoli manjšega kroga v centru. Znotraj vseh belih delov so naslikane barvne cvetlice. Enakomerna in povsem krovna rjava barva in delno transparentni barvni emajli, naneseni z veliko mero natančnosti, govorijo o visoki kvaliteti obeh kosov.

Najbolj izstopajoči kos porcelana v celotni Zbirki keramike Narodnega muzeja pa je omenjeni velik japonski krožnik. Po celotni površini predmeta so obrobe poslikav v modri barvi pod glazuro, nad tem pa so obrobljene bele kartuše, poslikane z najrazličnejšimi žanrskimi prizori (ženska z otrokom, samurajski bojevniki na konjih ipd.) ter s stiliziranimi cvetličnimi in rastlinskimi motivi. Zaradi velikih dimenzij, teže in kvalitetne poslikave je imel krožnik najverjetneje izključno dekorativno funkcijo. Zaradi edinstvenosti in prepoznavnosti takšnega kosa pa ga lahko izsledimo tudi v različnih virih, ki pričajo o njegovem dinamičnem muzejskem življenju. Prvič je izpostavljen v Dežmanovem vodniku po prvi stalni razstavi Deželnega muzeja za Kranjsko leta 1888, kjer je označen kot velikanska japonska skleda oz. »kolossale japanische Porzellan-schüssel« (Deschmann, 1888, 158), kot »veliko kitajsko skledo okrašeno z žanrskimi prizori in drugimi okraski« pa ga omenja tudi nekdanja kustosinja za neevropske zbirke Muzeja Goričane Pavla Štrukelj (Štrukelj, 1980, 139).

Kljub velikemu številu kosov vzhodnoazijskega porcelana in visoke kvalitete kosov, ki jih je Viktor Smole zapustil muzeju, pa žal ne vemo, kje je predmete kupil oziroma dobil. Glede na to, da ni znano, da bi sam potoval po deželah Vzhodne Azije, je porcelan najverjetneje kupil preko trgovskih mrež in posrednikov, ki so trgovali z vzhodnoazijskimi dobrinami in izdelki znotraj Evrope.

## 6 Primer 4: Baron Jožef Schwegel (1836–1914)<sup>12</sup>

Baron Jožef Schwegel je bil rojen v kmečko družino na Bledu in si je plemiški naziv barona pridobil leta 1875 s svojim delovanjem in dosežki na diplomatskem področju v času avstro-ogrske monarhije. Šolal se je na Orientalski akademiji na Dunaju, kar je imelo močan vpliv na njegovo nadaljnje delo. Med opaznejšim delovanjem je njegovo službovanje v vlogi konzula v Aleksandriji v Egiptu ter kasneje v Istanbulu v Turčiji. Zlasti med bivanjem v Egiptu je Schwegel vzpostavil številne stike z vplivnimi političnimi figurami in bankirji. Na svojem poznejšem delovnem mestu na veleposlaništvu v Istanbulu omenja tudi sodelovanje s številnimi kolegi z Orientalске akademije na Dunaju (Schwegel, 2007, 48). Njegove povezave, obsežno delo v Egiptu in Turčiji ter poznavanje Bližnjega in Daljnega vzhoda so mu nedvomno pomagali, da je dobil mesto med organizatorji svetovnega sejma na Dunaju leta 1873.

12 Zasledimo več oblik njegovega imena: Josef Schwegel, Joseph Ritter von Schwegel, Jožef Švegel in Jožef Žvegel.

Še v tujini je bil uradno povabljen k organizaciji Orientalskega oddelka in je v pripravah v letih 1871 in 1872 potoval v Egipt, Malo Azijo in Sirijo (Schwegel, 2007, 50). Prostovoljno se je prijavil, da v celoti prevzame organizacijo paviljonov za Bližnji in Daljni vzhod, začevši z Marokom, Tunisom in Egiptom, sledil je paviljon Otomanskega cesarstva, zaključil pa je s Kitajsko in Japonsko (Schwegel, 2007, 52). Po vrnitvi na Dunaj leta 1872 se je »z vsemi močmi posvetil svetovni razstavi« (Schwegel, 2007, 53), v povezavi s katero v svojih spominih omenja tudi številna osebna občinstva pri cesarju. O svojem delu je zapisal:

Stike sem navezal z vsemi deželami, od Maroka do Japonske, od Abesinije do Perzije in v notranjost Azije. V veliko zadovoljstvo mi je bilo, da sem zastavljene cilje uresničil v tako veliki meri, kot se ti ni niti približno zgodilo na nobeni dotedanji svetovni razstavi, ne v Londonu in ne v Parizu. [...] z velikim zadovoljstvom videl, kako se je Orient v vsem svojem blišču predstavil Zahodni Evropi in predvsem moji domovini. (Schwegel, 2007, 53)

Svoje delo je nedvomno videl kot velik uspeh. Med svetovno razstavo je ustanovil tudi poseben Odbor za Orient in Vzhodno Azijo z namenom, da bi razstavo čim bolj izkoristili tudi za gospodarske in industrijske interese države. Po koncu sejma se je odbor še povečal in okrepljen ter dal osnovo za ustanovitev t. i. Orientalskega muzeja na Dunaju leta 1875 (Schwegel, 2007, 54). Slednji je bil ustanovljen leta 1874 z namenom širjenja znanja o Bližnjem vzhodu in širši Aziji. Srce muzeja je bil velik paviljon, ki je primarno stal na vzhodnem delu velike razstave. V njem je bila knjižnica, galerije in zbirka industrijskih in umetniških izdelkov, ki so jih pridobili v času omenjene razstave (Ersoy, 2017, 47). Med drugimi so tudi Kitajska, Japonska, Tunizija in delno Turčija muzeju podarile številne predmete, s katerimi so sodelovale na razstavi (Schwegel 2007, 54). Po zaprtju muzeja so predmeti pristali v različnih muzejih, povezave pa se še vedno odkrivajo. Predmeti iz nekdanjega Orientalskega muzeja se nahajajo v Stalni orientalski zbirki in Azijski zbirki Muzeja uporabne umetnosti (Museum für Angewandte Kunst) (Asia Collection in Permanent Collection Orient, MAK Vienna, 2020; Viennese Commodity Science Collection, Technisches Museum Wien, 2020) ter v zbirki Tehniškega muzeja (Technisches Museum Wien) (Gruber, 2013, 89) in v Muzej sveta na Dunaju (Weltmuseum Wien).

Narodni muzej Slovenije je (med drugim) iz Schweglove zbirke leta 1936 odkupil eno japonsko skodelico s pokrovčkom oziroma podstavkom. Celotna skodelica in pokrovček sta po zunanji strani poslikana v nekoliko netipičnem stilu japonski *imari* z močno stiliziranimi cvetličnimi motivi, ki močno spominjajo na heraldična znamenja (Kos, 2017, 302). Na skodelici je tudi pečat ali oznaka v obliki močno stilizirane japonske pismenke *fuku* 福, ki pomeni srečo.



Slika 3: Skodelica s pokrovčkom, glaziran in poslikan porcelan, Japonska, 18.–19. stoletje (?), zbirka keramike, NMS, N15177 in N 15178 (foto: Narodni muzej Slovenije).

Nekoliko nenavaden kos še bolj izstopa, ko ga povežemo s povsem enako skodelico v Azijski zbirki Muzeja uporabne umetnosti na Dunaju. Kot že omenjeno, je tudi ta muzej dobil predmete preko kanalov Schweglovega starega Orientalskega muzeja. Vprašanje, kako sta se enaki skodelici (iz, več kot očitno, istega seta) znašli ena v muzejski zbirki na Dunaju, druga v zasebni zbirki na Bledu in posledično v Ljubljani, je še neodgovorjeno, vendar odpira številne možnosti za nadaljnje raziskovanje v smeri umeščanja slovenskega etničnega prostora v širši kontekst povezav avstro-ogrške monarhije in zbirateljstva vzhodnoazijskega porcelana.

## 7 Sklep

Starejši pisni viri, kot so zapisi v časopisih, so nepogrešljivi za pomoč pri identifikaciji in raziskovanju prihoda predmeta v zbirko samo, vendar je za kraj izvora in posledično raziskovanje provenience v celoti potrebno dodatno poznavanje vrst in stilov poslikav izvoznega vzhodnoazijskega porcelana dotičnega obdobja. Lastniki vzhodnoazijske keramike namreč pogosto niso vedeli, ali gre za kitajski ali japonski porcelan, obenem pa natančnejšemu izvoru tudi niso posvečali posebne pozornosti. Zanimanje za podrobnejšo identifikacijo izvora porcelana se je širše med evropskimi zbiratelji začelo pojavljati šele v poznem 19. stoletju (Impey, 1990, 69), zato ni presenetljivo, da je bila natančna določitev kraja izvora velikega števila kosov v zbirki takratnega Deželnega muzeja za Kranjsko v zgodnejših pisnih virih in dokumentaciji pogosto napačna.



Na območju današnje Slovenije smo v 19. stoletju dobili prvi pravi muzej, v kateri zbirkah se še vedno hranijo številni predmeti, ki pričajo, če že ne o strastnem zbirateljstvu, pa vsaj o izraziti radovednosti slovenskih lastnikov vzhodnoazijskega porcelana. Pozitivno identificirani predstavljajo predvsem sloj višjega plemstva na Slovenskem, grofe in barone, zastopan pa je tudi premožen meščanski sloj. To potrjuje, da je kljub večji dostopnosti porcelana ta v 19. stoletju še vedno veljal za prestižni material in statusni simbol. Med znanimi zadnjimi lastniki zdajšnjih muzejskih predmetov sicer nimamo dokazov, da bi katerikoli od njih sam potoval in kose vzhodnoazijske keramike prinesel neposredno iz dežel Vzhodne Azije, zato obstaja večja verjetnost, da so jih kupili znotraj Evrope preko posrednikov in specializiranih trgovcev.

Njihovo zanimanje za vzhodnoazijski porcelan lahko tako v večini primerov pripišemo takrat sicer že počasi zamirajočim fantazijskim in romantičnim predstavam daljnih eksotičnih dežel ter visokemu ekonomskemu in družbenemu položaju tako velikih zbirateljev kot tudi ostalih navdušencev, ki jim je porcelan v 19. stoletju še vedno predstavljal material, ki je odseval prestiž in prefinjen okus lastnika.

Na podlagi predstavljenega se poleg začetnih ugotovitev obenem odpre tudi širok nabor smeri nadaljnega raziskovanja zbirateljstva in zbirateljev. Prva je nadaljevanje natančne študije starih inventarnih zapisov in splošno vsakršne dostopne dokumentacije, povezane z zbirkami in/ali izbranimi kosi. Druga je poglobljena študija omenjenih posameznikov ter njihovih družin, kar bi nam nedvomno razkrilo več o njihovih medsebojnih povezavah, širši sliki zbirateljstva in evropskih trgih azijskih izdelkov, s katerimi so lastniki vzhodnoazijske keramike in predvsem porcelana bogatili svoje zbirke. Tretja je umeščanje tako omenjenih ključnih osebnosti kot manj znanih zbirateljskih entuziastov v slovenskem prostoru v širši kontekst evropskega zbirateljstva vzhodnoazijske keramike (in drugih predmetov vzhodnoazijskega izvora). Poznavanje, primerjanje in predvsem razumevanje nam pomaga pri raziskovanju zadnjih lastnikov, zbirateljev, predmetov, njihovih zgodb in osvetli dele naše zgodovine, ki so bili pogosto spregledani.

## Zahvala

Pričujoči prispevek je nastal v okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo* (2018–2021) (št. J7-9429) in programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju finančno podpira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

## Viri in literatura

- Asia Collection, MAK Vienna, 2020, [https://www.mak.at/en/asia\\_collection](https://www.mak.at/en/asia_collection) [16. 6. 2020].  
Castelluccio, S., *Collecting Chinese and Japanese porcelain in pre-revolutionary Paris*, Los Angeles 2013.

- Čas Hohenwartov, Kamra – Digitalizirana kulturna dediščina slovenskih pokrajin, 2020, <https://www.kamra.si/digitalne-zbirke/item/cas-hohenwartov.html> [15. 5. 2020].
- Deschmann, K., *Führer durch das Krainische Landes-Museum Rudolfinum in Laibach*, Ljubljana 1888.
- Ersoy, A., *Architecture and the late Ottoman historical imaginary: Reconfiguring the architectural past in a modernizing empire*, New York 2017.
- Gruber, S., Die Warenkundesammlungam Technischen Museum Wienund deren Wurzeln von der Wiener Weltausstellung 1873, v: *Schriften Verein zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse*, 151–152, Dunaj 2013, str. 89–104.
- Hochenwart, F., Landes-Museum in Laibach, *Illyrisches Blatt*, 31, Ljubljana 1833a, str. 127.
- Hochenwart, F., Landes-Museum in Laibach, *Illyrisches Blatt*, 4, Ljubljana 1833b, str. 16.
- Hochenwart, F., Landes-Museum in Laibach, *Illyrisches Blatt*, 5, Ljubljana 1833c, str. 20.
- Impey, O., *Porcelain for palaces - The fashion for Japan in Europe 1650–1750*, London 1990.
- Kos, M., Katalog razstavljenih predmetov – Japonska v Deželnem muzeju, v: *Poti samurajev – Japonsko orožje in bojvniška kultura na Slovenskem*, (ur. Lazar, T.) Ljubljana 2017, str 297–359.
- Kos, M., Porcelan in njegova uporaba na Slovenskem / Porcelain and its use in Slovenia, v: *Predmet kot reprezentanca – Okus, ugled, moč / Objects as manifestations of taste, prestige and power*, (ur. Lozar Štamcar, M.), Ljubljana 2009 (2010), str. 123–163.
- Lazarini, F., *Zgodovina rodbine Lazarini: Kronika, dokumenti, genealogija, komentarji, zgodbe*, Radovljica 2013.
- Levec, F., Slovenski glasnik, v: *Ljubljanski zvon*, 5(4), Ljubljana 1885, str. 246.
- Permanent Collection Orient, MAK Vienna, 2020, [https://mak.at/en/permanent\\_collection\\_orient](https://mak.at/en/permanent_collection_orient) [16. 6. 2020].
- Schwegel, J., Spomini, v: *Baron Josef Schwegel: Spomini in pisma / Erinnerungen und Briefe*, (ur. Rozman, F. in drugi), Mengeš 2007, str. 31–107.
- Štrukelj, P., Neevropske zbirke v Muzeju Goričane, *Slovenski etnograf*, 31, str. 125–158.
- Vampelj Suhadolnik, N., Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji, v: *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji – zbornik EARL* (ur. Rošker, J. in drugi), Ljubljana 2019, str. 93–138.
- Viennese Commodity Science Collection, Technisches Museum Wien, 2020, <https://www.technischesmuseum.at/language/en-us/home/artikelansicht/articleid/1554>, [16. 6. 2020].

Tina Berdajs

## **Zbirateljstvo vzhodnoazijske keramike na Slovenskem v 19. stoletju**

**Ključne besede:** vzhodnoazijska keramika, kitajski in japonski porcelan, zbirateljstvo, Narodni muzej Slovenije, 19. stoletje

Prispevek predstavlja pregled znanih lastnikov vzhodnoazijske keramike, posebno porcelana, v Sloveniji v 19. stoletju – natančneje od odprtja Regionalnega muzeja za Kranjsko (kasneje Narodnega muzeja Slovenije) leta 1821 do velikega potresa v Ljubljani leta 1895. Slovenski lastniki porcelana, ali 'navdušenci', ki so predstavljeni v raziskavi, so osebe slovenskih korenin, za katere lahko na podlagi zanesljivih virov potrdimo, da so v svoji lasti imeli keramične ali porcelanaste

predmete vzhodnoazijskega izvora ter jih kasneje darovali Deželnem muzeju za Kranjsko. Z vključitvijo analize zbirke Narodnega muzeja in analizo primarnih virov, kot so publikacije, inventarji in slikovno gradivo, raziskujem, kaj nam posamezni predmeti povedo o lastnikih in kako nam lahko pomagajo pri rekonstrukciji zbirateljstva keramike in porcelana vzhodnoazijskega izvora v slovenski zgodovini.

Tina Berdajs

## **Collecting East Asian Ceramics in 19th-century Slovenia**

**Keywords:** East Asian ceramics, Chinese and Japanese porcelain, collecting, National museum of Slovenia, 19th century

This paper presents an overview of well-known owners of East Asian ceramics, and especially porcelain, in Slovenia during the 19th century – specifically from the opening of the Provincial Museum for Carniola (later the National Museum of Slovenia) in 1821 until the great Ljubljana earthquake in 1895. The Slovene porcelain owners, or ‘enthusiasts’, discussed in this research are persons of Slovene ethnicity for whom, on the basis of reliable sources, we can confirm they kept ceramic or porcelain objects of East Asian origin in their possession and later donated them to the Provincial Museum for Carniola. Through the inclusion of first-hand analysis of the National Museum’s collection and of primary sources such as publications, inventories, and pictorial material, I explore what individual objects tell us about their owners and how they can help us reconstruct the collecting practices of ceramics and porcelain of East Asian origin in Slovene history.

### **O avtorici**

**Tina Berdajs** je doktorska študentka in mlada raziskovalka na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Njena doktorska disertacija raziskuje zgodovine zbirk vzhodnoazijske keramike v Sloveniji, prav tako se ukvarja z vprašanji, ki so neločljivo povezana z raziskavami provenience in datiranja predmetov. Njeno širše področje raziskovanja vključuje vzhodnoazijsko umetnost s poudarkom na kitajski in japonski keramiki, raziskovanje biografij predmetov in zgodovino zbirateljstva in razstavljanja vzhodnoazijske umetnosti.

### **About the author**

**Tina Berdajs** is a PhD candidate and young researcher at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. Her dissertation explores the histories of collections of East Asian ceramics in Slovenia, as well as peculiar issues inseparably connected to research of objects’ provenance and dating. Her greater area of research is East Asian art with a focus on Chinese and Japanese ceramics, object biographies, and histories of collecting and displaying East Asian art.



Nataša Vampelj Suhadolnik

## Ivan Skušek ml. kot zbiratelj kitajskega pohištva

### 1 Uvod

Slovenski etnografski muzej hrani bogato zbirko kitajskih predmetov, ki jih je Ivan Skušek ml. (1877–1947) nakupil v svojem skoraj šestletnem bivanju v Pekingju v začetku 20. stoletja (1914–1920). Med temi še posebej pomembno mesto zavzemajo raznovrstni kosi pohištva, ki pričajo o Skuškovem pionirskem odkrivanju elegantnih linij kitajskega pohištva.

Skuškova zbirka pohištva je ena redkih zbirk lesenega pohištva v evro-ameriški zbirateljski kulturi, ki je nastala že v prvih dveh desetletjih 20. stoletja. Leseno pohištvo je namreč večjo mednarodno pozornost doseglo šele v 40. in 50. letih 20. stoletja, ko so začele izhajati prve angleške publikacije. Njihovi avtorji so bili ameriški in evropski akademiki, ki so v 20. in 30. letih živeli v Pekingju in so svoja domovanja opremljali s kitajskim pohištvom. Še večja zbirateljska vnema je opazna po ekonomskem odprtju Kitajske v 80. letih 20. stoletja, rastoč interes pa je viden tudi v vedno višjih prodajnih cenah na dražbah, ki že dosegajo milijonske vsote.

V prispevku se bomo osredotočili na pionirsko vlogo Skuška pri odkrivanju sublimnih linij kitajskega pohištva. Pri tem bomo izhajali iz širše perspektive zbirateljstva v evro-ameriškem prostoru in kulturne klasifikacije, ki je na piedestal večinoma umeščala predmete iz porcelana in laka, ter poskušali umestiti Skuškovo vlogo v širši evropski diskurz zbirateljskih strategij pohištva. Dotaknili se bomo tudi vprašanja definicije kitajske dediščine, predvsem pa postavili pod vprašaj koncept kitajskega pohištva v oziru različnih nacionalnih percepcij in odnosa evropske periferije do nekdanjih kolonialnih sil.

### 2 Historični kontekst zbirateljstva kitajskih predmetov: pozen vstop kitajskega lesenega pohištva na mednarodni umetnostni trg

Hiter vzpon evropske ekonomske moči v 17. in 18. stoletju je definiral tudi globalni obtok dobrin, s čimer se je vzporedno izoblikovala evrocentrična kolonialna percepcija in prefinjen občutek kulturne različnosti.<sup>1</sup> Predmeti, uvoženi iz Kitajske, so

1 O nadaljnjem spreminjanju odnosa Evrope do Kitajske v 19. stoletju glej tudi Motoh, 2019, 290–291.



nenadoma izgubili status produkta globalne trgovine ter se znašli v funkciji eksotike, nečesa, kar je bistveno drugačno od ostali izdelkov v Evropi. Skrivnostni in eksotični predmeti iz porcelana, laka in kasneje žada so postali iskan material evropske aristokratske elite ter hkrati novodoben dokaz lastnikove družbene uveljavljenosti. Pridih po eksotiki in obetajoča tržna niša so posledično na Kitajskem že vse od 17. stoletja spodbudili izdelavo izvozne umetnosti, posebej izdelane za evropski trg, ki je ustrezala prefinjenemu estetskemu okusu zahodne noblese. V tem okviru se pojavi tudi izvozno pohištvo, izdelano v eksotičnem laku ter okrašeno v neobičajnih tehnikah, kot sta tehniki *kuancai* 款彩 (vrezana barva) ali *maki-e* 蒔絵 (posuta slika). Slednja je bila spojena iz Japonske, zanjo pa je značilna poslikava v zlati barvi na črni lakasti podlagi.

Večina teh predmetov je bila torej izdelana posebej za zahodne potrošnike v njim skrivnostnem in zatorej eksotičnem laku in se občutno razlikuje od zloščenege lesenega pohištva za domači trg. Od opijskih vojn naprej se temu mediju sicer pridruži tudi izvozno pohištvo iz elegantno rezljanega lesa *hongmu* 紅木 (črni les), večkrat okrašenega z intarzijami, ki je večinoma prihajalo iz pristaniškega mesta Ningbo v provinci Zhejiang. Kitajsko leseno pohištvo, ki je dolga stoletja krasilo bivalne prostore kitajskih učenjakov, uradnikov in višje elite, pa je vse do začetka 20. stoletja ostalo skrito očem Evropejcev. Trgovski stiki so bili namreč vse do opijskih vojn sredi 19. stoletja skoncentrirani le na južna mesta. Svobodno delovanje tujih trgovcev je bilo precej omejeno, s tem pa tudi možnost neposredne izpostavljenosti elegantno opremljenim studiom kitajske učenjaške in uradniške elite. Poleg tega so prve stike vzpostavili trgovci, ki niso imeli posebnega interesa za lokalno prefinjenost, temveč so predvsem iskali čudesa kitajskega sveta, ki so doma šla za med. Stik z bolj klasičnim notranjim interierjem je bil zatorej v večji meri možen šele po opijskih vojnah, predvsem pa po boksarski vstaji (1899–1901), ko se je prisotnost tujih sil v večji meri usidrala tudi na severu Kitajske.

Ta tržna dinamika doživi svoj odraz tudi v zbirateljski kulturi in formaciji muzejskih pohištvenih zbirk, kjer so do 20. in 30. let prejšnjega stoletja bolj ali manj prevladovali primeri lakiranega pohištva. Metropolitanski muzej umetnosti v New Yorku je na razprodaji zbirke nemškega diplomata Hermana Specka von Sternburga (1852–1908) leta 1909 odkupil tri kose lakiranega pohištva iz 17. in 18. stoletja (Mason, 1992, 74). Lark E. Mason (1992, 74) ugotavlja, da Sternburgova zbirka ni bila edina, ki je dajala prednost lakiranemu pohištvu pred ostalimi oblikami lesenega pohištva, temveč je ta trend opazen tudi v ostalih muzejih, predvsem pa tudi v privatnih zbirkah. Še leta 1922 je Odilon Roche (1868–1947), avtor prve knjige o kitajskem pohištvu v evropskem jeziku, svoje pionirsko delo naslovil *Les meubles de la Chine (Kitajsko pohištvo)*, v katerega je vključil zgolj primere bogato dekoriranega lakiranega pohištva.

Definicija kitajskega pohištva je bila torej v začetku 20. stoletja omejena le na lakirano produkcijo, ki je z bogato dekoracijo in rezbarijami na dediščini eksotično

romantičnih okusov značilnega stila *chinoiserie* navduševala prve evropske zbirateljce (slika 1). Craig Clunas (1988, 102) sicer ugotavlja, da je naracija kitajskega pohištva v tem času postopoma že prehajala v sfero bolj enostavnih in plemenitih linij. Tehnica v to smer pa se je končno prevesila z izdajo knjige *Chinese domestic furniture*, ki jo je leta 1944 izdal nemški profesor na univerzi v Pekingu Gustav Ecke (1896–1971). V knjigi je povsem ignoriral lakirano pohištvo in zaključil, da je leseno pohištvo iz trdega lesa edino pravo »kitajsko pohištvo«.



Slika 1: Stol, rezljan lak na lesu, ok. 1750–1850, Kitajska, Asian Art Museum of San Francisco (vir: Wikimedia, javna domena).

Ecke, ki je odraščal v Nemčiji pod vplivom Bauhauasa in ostalih modernističnih gibanj ter študiral umetnost, literaturo in filozofijo na različnih nemških univerzah (Handler, 2001, 29), je cenil minimalno dekoracijo, enostavne geometrične oblike, čistost in organskost. To je odkril v prefinjenem in enostavno krašenem pohištvenem stilu vladajoče elite dinastije Ming, izdelanem iz trdega lesa, kar je v naslednjih letih dobilo oznako »klasika«. Eckova knjiga v le 200 izvodih sprva gotovo ni imela širše distribucije, a

so njegovi pogledi močno odmevali med krogom zahodnih intelektualcev, ki so v 20. in 30. letih živeli v Peking. Med njimi še posebej velja omeniti v zahodni umetnosti in zgodovini izobraženega Georgea Katesa (1895–1990), ki se je spomladi leta 1933 ustalil v Peking. Sprva je na pekinški jezikovni šoli študiral kitajski jezik, a se je kmalu preselil v tradicionalno kitajsko hišo z osrednjim dvoriščem iz 18. stoletja. Tu se je poistovetil z življenjem kitajskega učenjaka, svoje stanovanje pa opremil z elegantnim pohištvom iz trdega lesa. Njegovo navduševanje nad enostavnim klasičnim slogom lesenega pohištva je leta 1948 vodilo v izdajo knjige *Chinese household furniture*, ki je nadalje podkrepila primat naravnega lesenega pohištva. Po vrnitvi v ZDA je Kates svoje znanje delil s širšo publiko s številnimi predavanji, članki ter z razstavami pohištva iz lastne zbirke. Istočasno je tudi Ecker, ki je postal profesor na Univerzi Hawaii in kustos na Akademiji umetnosti v Honoluluju, igral ključno vlogo pri utrjevanju vedno večjega zanimanja za kitajsko pohištvo. Tretji protagonist na tej sceni, Laurence Sickman (1906–1988), ki je ravno tako v 30. letih prebival v Peking, pa je po povratku v ZDA vzpostavil večjo zbirko kitajskega pohištva v Nelson-Atkinsonovem muzeju v mestu Kansas (Handler, 2011, 3).



Slika 2: Stol naslonjač, les *huang huali*, pozno 16–18. st., Kitajska, Arthur M. Sackler Gallery, Washington DC (vir: Wikiwand, javna domena).



Njihovi kosi pohištva so na nek način formirali predpise, ki so določali kakovost pohištvenih kosov, s tem pa so definirali standardne estetske okuse, na katerih temeljijo tudi prve večje zbirke lesenega pohištva v evro-ameriški regiji. Te so se večinoma formirale šele v povojnem obdobju, s tem pa je tudi klasično pohištvo iz trdega lesa postalo edino pravo kitajsko pohištvo, vredno zbirateljske vneme, študija, poznavalstva in razstav (slika 2). Malo z zamikom je ta percepcija kitajske pohištvene dediščine dobila svoj odmev tudi v Evropi. Muzej V&A v Londonu je tako leta 1969 pridobil svoj prvi primer pohištva v tem stilu, ki ga je dopolnil s posameznimi nakupi, predvsem pa z zapuščino Johna Addisa (1914–1983), diplomata in zbiratelja, ki je v 50. letih živel v Pekingu (Clunas, 1996, 25).

### 3 Problematika kategorizacije kitajskega pohištva in umestitev Skuškevega pohištva v širši evropski diskurz

Zahodna retorika je konec 19. in v zgodnjem 20. stoletju »kitajsko pohištvo« enačila z bogato dekorativnim lakiranim pohištvom, pri tem pa večinoma ignorirala naravno leseno pohištvo. V dobrih petdesetih letih se retorika na celi črti obrne v nasprotno smer, namesto lakiranega v ospredje pride leseno pohištvo, ki sredi 20. stoletja postane sinonim za pravo »kitajsko pohištvo«. Zasuk iz ene v drugo skrajnost je sicer omiljen v Fergusonovem pregledu kitajske umetnosti, kjer enako pozornost namenja tako lakiranemu kot neokrašenemu lesenemu pohištvu (Ferguson, 1940), a v Pekingu živeči akademiki tehtnico prevesijo na stran minimalistično okrašenega lesenega pohištva.

Problematika kulturne klasifikacije, kategorialnih oznak in materialov, ki so določale percepcije posameznih tipov predmetov in s tem narekovele estetski okus in dinamiko tržne ekonomije, s tem dobi svoj odraz tudi v mediju pohištva. Izključujoči kategoriji lakiranega in klasičnega kitajskega pohištva<sup>2</sup> sta plod širše percepcije kitajske kulturne dediščine, pri čemer prva temelji na dediščini romantično-eksotičnega pridiha *chinoiserie*, druga pa je plod splošnega akademskega diskurza in občudovanja kitajske učenjaške elite. Kategorija klasičnega kitajskega pohištva, ki je vezana na idealizacijo učenjaškega sloga dinastije Ming, je pravzaprav še bolj izključujoča. Vključuje namreč le pohištvo enostavnih linij s skladnimi proporci in minimalno dekoracijo, ki je bilo izdelano iz gostega trdega lesa, predvsem iz lesa *huali* 花梨. Ta je bil cenjen zaradi naravnih geometričnih vzorcev in oblik, pa tudi zaradi tega, ker je bil večinoma uvožen iz jugovzhodnih predelov Azije. Ta tip pohištva se večkrat pojavlja tudi pod imenom »pohištvo v stilu dinastije Ming« (*Mingshi jiaju* 明式家具), čeravno ne gre le

2 Že sama kategorija pohištva je pravzaprav izum zahodnih razprav, saj, kot ugotavlja Clunas (1988, 102), sodobni kitajski izraz za pohištvo *jiaju* 家具 (hišna/gospodinjstva oprema) svoj pomen dobi relativno pozno. V dinastiji Ming in zgodnjem Qingu je ta izraz namreč označeval le kmetijske pripomočke, v kitajskem izrazoslovju pa so obstajali le tipi pohištva, kot so stoli in mize, ne pa pohištvo kot ločen termin.

za primere iz te dinastije. Dejansko je večina danes ohranjenih kosov tega tipa nastala v zgodnjem obdobju dinastije Qing.

Teoretičen problem, ki se pojavi v tej polarizaciji, izhaja iz paradokсне (ne)povezanosti med materialnostjo in kulturnimi konotacijami. Težavnost umeščanja v določene kategorije pa nadalje temelji tudi na muzeoloških klasifikacijah in potrebi po razvrščanju v skladu z evolucijskim razvojem oblike oz. tehnike, geografskim poreklom ali kronološko sekvenco (Preziosi, 1996, 282). Muzeološke klasifikacije so pri tem rezultat epistemoloških paradigem sodobnega individuuma, ki konstruira znanje o zunanjem svetu glede na materialnost predmeta. Veda o klasifikacijah je gotovo nepogrešljiva za urejanje raznovrstnih materialnih podatkov, a gotovo ne izključno primarni korak v študijah zbirateljstva.

To se je še posebej pokazalo v določanju posamičnih konotacij kitajskemu pohištvu, ki temelji na dediščini kulturne percepcije v odnosu do materialne tradicije. Sprva skrivnost in cenjen lak so zamenjale vrste trdega lesa, v zadnjih dveh desetletjih pa je tudi zaradi pomanjkanja tega materiala na umetnostnem trgu opazen porast interesa za mehak les ali celo bambus, in s tem preobrat na pozno obdobje dinastije Qing (Handler, 2001, 5). V okviru pohištvu je k temu treba dodati predvsem material, dekoracijo in slog, ki so ključno vplivali na percepcijo kitajskega pohištvu in s tem muzejske klasifikacije. Sprva romantična ideja evropsko globalnega sloga *chinoiserie*, ki je formirala idealizirano podobo kitajske kulture in družbe, se pod vplivom Bauhausove estetike minimalizma, nemškega ekspresionizma, ruskega konstruktivizma ter ostalih modernističnih umetniških gibanj transformira v idealizacijo enostavnih linij pohištvu iz trdega lesa, ki preidejo v domeno elegancije in gracioznosti.

Skuškovna zbirka pohištvu je v tem kontekstu edinstvena. Ivan Skušek je gotovo eden izmed prvih zahodnih zbirateljev kitajskega pohištvu, a v njegovi zbirki praktično ni ne bogato dekoriranega lakiranega pohištvu niti klasičnega pohištvu v stilu dinastije Ming. Nasprotno, v njegovi obsežni zbirki pohištvu najdemo večinoma bogato rezljane lesene kose pohištvu iz dinastije Qing in morebiti z začetka republikanske dobe na Kitajskem.<sup>3</sup> Na ta tip predmetov, ki je bil bolj ali manj odsoten v zahodnoevropski zbirateljski zgodovini, je pravzaprav opozoril šele Wang Shixiang leta 1988 s prvo monografijo o kitajskem pohištvu, ki jo je napisal kitajski strokovnjak, z naslovom *Classic Chinese furniture: Ming and Early Qing dynasties*, v naslednjih letih prevedeno tudi v tuje jezike. Craig Clunas v članku *What is Chinese furniture* ta tip pohištvu izpostavi kot »razkritje celotnega tipa predmetov, ki jih zahod še ni videl« (Clunas, 1996, 16).

3 Za natančne datacije so potrebne nadaljnje raziskave, a omembe vredno je dejstvo, da se v Skuškovi zbirki pohištvu nahaja tudi t. i. stranski stol, ki je skoraj identičen s stolom iz lesa *huang huali*, ki ga Wang Shixiang v svoji odmevni monografiji datira v dinastijo Ming (Wang, 1988, 79, slika 40). Vprašanje kasnejše rekonstrukcije oziroma predelave pusti odprto (Wang, 1988, 23), kar kaže na kompleksnost datiranja posameznih kosov pohištvu tudi v luči dejstva, da so se standardizirale določene forme, ki so nato dominirale več stoletij.

Clunas, ki je bil takrat kustos v muzeju V&A, seveda ni mogel poznati Skuškovih zbirk, saj je večina zahodnega diskurza dominirala na zahodnoevropskih in severnoameriških zbirateljskih praksah, torej nekdanjih evropskih imperialnih in kolonialnih centrih moči, druge zbirateljske prakse iz bolj perifernih območij pa so ostale v domeni spečih in skritih predmetov v muzejskih depojih. Ravno ta prisotnost povsem druge kategorije predmetov v evropskem perifernem prostoru pa prikaže izmenjavo predmetov v bolj kompleksni in večplastni časovni in prostorski konotaciji. Predvsem pa nedvomno postavi pod vprašaj koncept kitajskih predmetov odnosno pohištva ter izpostavi problematiko različnih nacionalnih percepcij in odnosa evropske periferije do nekdanjih imperialnih in kolonialnih sil, ki jasno razkrije, da produkcija vednosti in percepcija kitajske dediščine nastaja v veliko kompleksnejših pogojih in zato dobiva drugačne značilnosti.

#### 4 Skuškovsko pionirsko odkrivanje elegantnih linij kitajskega pohištva

Kako torej ovrednotiti Skuškov vlogo v pionirskem odkrivanju elegantnih linij kitajskega pohištva v širšem kontekstu zbirateljskih strategij in kako se njegov odnos do kitajske dediščine odraža v tem kompleksnem kulturnem diskurzu? Nabor pohištvenih kosov v Skuškovi zbirki ponazarja, da niti evropska romantična percepcija lakiranega pohištva iz dediščine skoraj baročne *chinoiserie* niti minimalistični trendi v smeri funkcionalizma niso imeli večjega vpliva na oblikovanje Skuškovih percepcij kitajske dediščine.

Za lažje razumevanje Skuškovskega odnosa do kitajske dediščine in njegovega stika s Kitajsko si najprej pogledimo njegovo biografsko ozadje. Ivan Skušek je bil rojen leta 1877 v Metliki, majhnem kraju na jugovzhodnem delu današnje Slovenije. Z očetom, sicer cesarskim nadzornikom davčnih uradov na Kranjskem, se je večinoma selil po drugih manjših krajih (Postojna, Ribnica, Kočevje) znotraj kranjske regije, takrat ene izmed upravnih enot avstro-ogrske monarhije. Po šolanju na gimnaziji v Kočevju je odšel v Gradec, kjer je zaključil trgovsko akademijo in se nato pridružil avstro-ogrski cesarski kraljevi mornarici. Z vojnimi ladjami je plul po Sredozemlju ter se kasneje zaposlil kot uradnik na vojnem ministrstvu na Dunaju (Čeplak Mencin, 2012, 98). V Peking je prispel leta 1914, čisto po naključju, kot intendant na avstro-ogrski križarki S. M. S. »Kaiserin Elisabeth«. Ta se je po japonski vojni napovedi Nemčiji in Avstriji avgusta 1914 zasedla pred mestom Qingdao na polotoku Shandong, kjer je pomagala braniti nemško koncesijo pred vojnimi napadi Japoncev. Po zmagi so Japonci zajete vojake odpeljali v japonska taborišča, nekatere mornarje, predvsem tiste, ki se niso bojevali, pa so zajeli Kitajci. Ivan Skušek je tako konec novembra 1914 pristal v Pekingu in ostal do leta 1920. Njegovo bivanje v Pekingu zaenkrat ostaja precejšnja neznanka, a glede na ohranjena pisma, ki mu jih je pošiljal nemški misijonar Kluge

iz mesta Taiyuan v provinci Shanxi, je bil Skušek najverjetneje uradnik nizozemskega poslaništva (Kluge, 1919). Naslovi pisem razkrivajo, da je bival v nizozemskem delu diplomatskih četrti tujih poslaništev.<sup>4</sup>

Iz formalne izobrazbe ter ostale dokumentacije, ki izvira predvsem iz spominov Francija Skuška (1893–1989), ki je natančno zapisoval številne pogovore z bratom po povratku iz Pekinga, ni razvidno, da bi Skušek pred odhodom v tujino kakorkoli bolj podrobno prišel v stik s kitajsko kulturo, kakor je bilo to značilno za tujce, živeče v Pekingu v sicer kasnejših 30. letih. Lahko le sklepamo, da je kot uradnik na vojnem ministrstvu na Dunaju verjetno obiskoval umetnoobrtni muzej, ki se je nahajal tik poleg novozgrajene palače na Stubenringu, v katero se je leta 1913 preselilo vojno ministrstvo. Muzej je že leta 1907 prevzel večji del zbirke iz avstrijskega cesarskega in kraljevskega trgovskega muzeja, med katerimi so bili tudi predmeti iz Azije, hkrati pa je pridobil obsežno vzhodnoazijsko zbirko Heinricha von Siebolda (1852–1908), prevajalca in diplomatskega uslužbenca na avstro-ogrski ambasadi v Tokiu. Do kakšne mere so ti predmeti vplivali na Skušskovo percepcijo vzhodnoazijske kulture, težko ugotavljamo, a kot pomorščak je Skušek gotovo večkrat slišal o nenavadnih krajih z Daljnega vzhoda, pri čemer so bile te pripovedi veliko bolj naklonjene japonski vpljudnosti in eleganci, Kitajcem pa so pripisovali surovost, nezaupljivost in odurnost v odnosu do tujcev (Šmitek, 1988, 414–415). Ivan Skušek sicer ni izhajal iz posebej premožne družine industrialcev, ki so iz tržno ekonomske dinamike večinoma krojili umetnostni trg, a kot prebivalcu petdeset milijonske države, ki se je raztezala na geografsko razgibanem prostoru raznolikega narodnostnega, verskega in jezikovnega ustroja, mu je Avstro-Ogrska gotovo nudila širino obzorja, predvsem pa ga je opremila z odprtostjo do sprejemanja različnih kultur in vrednot.

Iz tega vidika Skuškova preobrazba iz mornariškega komisarja v zbiratelja kitajske dediščine, ko se je konec novembra 1914 povsem naključno znašel sredi Pekinga, niti ni posebej presenetljiva. Znašel se je sicer sredi ravno najbolj živahnega trgovanja z umetninami, ki je bilo posledica politično turbulentnih dogajanj vse od opijskih vojn dalje. Sun Yat-senova revolucija leta 1911, ki je le tri leta pred prihodom Skuška v Peking spodnesla temelje tisočletni kitajski tradiciji, je še dodatno spodbudila dinamiko umetnostnega trga. Poleg novodobnih arheoloških izkopavanj, ki so zalagala starinarnice, je v težnji po preživetju svoje predmete in podedovano dediščino razprodajala tudi kitajska aristokratska elita. Na trgu so se med drugim znašle tudi dragocenosti iz številnih templjev, hkrati pa so iz palačnih predelov uhajali predmeti cesarskega porekla. Skušek sam poroča, kako so boksarji vdrli v Prepovedano mesto, oplenili precej palač, »pohištvo, kipe in druge težje predmete pa skrili po kletih pri svojih zaupnikih« (Skušek, n.d.). To so nato prodajali samo tujcem in »nikakor ne kakemu Kitajcu, ker bi

4 Za transkribiranje in prevode nemških pisem, ki jih je Skušku v Peking pošiljal misijonar Kluge, se zahvaljujem Niku Hudelji z Oddelka za zgodovino na Filozofski fakulteti.

se to lahko zvedelo in bi lahko izgubili glavo« (Skušek, n.d.). Ne samo boksarji, predvsem tudi zavezniške sile, ki so okupirale Peking v letih 1900–1901, da bi zaščitile svoja poslaništva pred kitajskim obleganjem, so pospešile razpršitev kitajskih predmetov iz cesarskih in prinčevskih palač. Vse to dogajanje je preplavilo pekinške ulice s številnimi neprecenljivimi predmeti iz različnih zgodovinskih obdobj.

To dinamično dogajanje na področju umetnostnega trga je nedvomno naredilo vtis tudi na avstro-ogrskega mornarja slovenske narodnosti.

Nebroj trgovin je prodajalo razne stare predmete, knjige, poslikane pahljače, pohištvo, slike, vaze, bogove iz porcelana in druge umetnine, kipe iz bron, oblačila, lestence stoječe ali viseče iz medenine ali iz umetniško izrezanega trdega lesa. (Skušek, n.d.)

Raznolikost predmetov se odraža tudi v Skuškovih zbirateljski vnemi, ko je zagnano kupoval najrazličnejše predmete, pri tem pa skladno z natančnostjo knjigovodja<sup>5</sup> delal podroben seznam vseh nakupljenih predmetov z navedbo zneska v kitajskih dolarjih (Skušek, n.d.). Njegova zbirka kaže na poseben interes prav za arhitekturo in pohištvo, pri tem pa so ga estetsko privlačile elegantno čiste linije, dopolnjene z bogato rezljano motiviko, ki prikazuje kitajske tradicionalne motive v obliki zmajev, levov, različnih ptic, cvetja, nesmrtnike ter ostale simbole, ki prinašajo srečo, zadovoljstvo, bogastvo in dolgoživost (sliki 3 in 4). V Skuškovih kolekciji pohištva so praktično zbrani prav vsi tipi pohištva, ki jih v 80. letih klasificira poznavalec kitajskega pohištva Wang Shixiang (1988). Njegova zbirka hkrati vključuje tudi okrasne stene, ki so delile notranjost kitajskih prostorov, ter model kitajske hiše, po katerem naj bi zgradili muzej. Skuškov interes za notranjo opremo v povezavi z arhitekturno konstrukcijo pa nadalje odražajo tudi trije zvezki profesionalnih fotografij in natančnih arhitekturnih analiz Prepovedanega mesta, ki jih izdala Tokijska cesarska univerza leta 1906.

V nasprotju s Katesom, ki se poistoveti z idealizirano podobo kitajskega učenjaka iz dinastije Ming, ko v preprosto opremljenem interierju ležerno preživlja prosti čas, je Skuška pri nakupu in zbiranju različnih kosov pohištva poleg dostopnosti predmetov na trgu gnala prav težnja po ustanovitvi muzeja v Ljubljani. S tem bi bogastvo kitajske dediščine predstavil tudi rojakom doma, »Tzu [njegova žena] v japonskem kimonu pa bi sprejemala obiskovalce in jim, ako njega ne bi bilo doma, tudi razlagala poreklo in starost razstavljenih predmetov« (Skušek, n.d.). Muzej si je zamislil v stilu kitajske tradicionalne arhitekture, za te potrebe pa domov pripeljal celo model kitajske hiše, ki danes velja za enega redkih ohranjenih primerov.

5 Ivan Skušek je bil mornariški komisar 1. ranga, na ladji je vodil knjige in račune ter deloval v funkciji blagajnika in ekonoma.



Slika 3: Vitrina, rezljan les, dinastija Qing, Kitajska, Skušкова zbirka (foto: Slovenski etnografski muzej).



Slika 4: Stol, rezljan les, dinastija Qing, Kitajska, Skušкова zbirka (foto: Slovenski etnografski muzej).

Poleg dostopnosti na trgu in cenovno ugodnih predmetov pa gre pri Skuškovem naboru predmetov verjetno predvsem za intuitivni nabor, podvržen estetskemu okusu. Do kakšne mere je na izbor predmetov vplivala njegova mlada žena Japonka Tsuneko Kondō Kawase (1893–1936), ki jo je spoznal v Pekingu, težko ugotavljamo, a veliko vlogo je pri naboru verjetno odigral prav Skuškov poglobljen stik s kitajsko družbo in kulturo. Ta težnja se do neke mere odraža tudi v motiviki bogato rezljanega pohištva, ki je vezana na kitajsko tradicijo. Okus si je gotovo ostril tudi v pogovorih z drugimi poznavalci in ljubitelji kitajskih predmetov. Iz zapisov Francija Skuška, v katerih trdi, da je Ivan poznal celo angleškega učitelja zadnjega cesarja mandžurske vladavine Reginalda Fleminga Johnstona (1874–1938) (Skušek, n.d.), lahko sklepamo, da se je gibal v višjih krogih zahodnjaške elite. Stik z nemškim ljubiteljskim arheologom Klugetom, ki je na Kitajskem deloval v okviru misijonarskih poslov, pa razkrivajo ohranjena pisma, ki jih hrani Slovenski etnografski muzej.

## 5 Skuškov percepcija kitajske kulturne dediščine

V analizi Skuškov zbirke kitajskega pohištva in ostalih predmetov je opazen Skuškov celovit pristop do razumevanja kitajske kulturne dediščine. Zbirka enciklopedične narave zajema praktično vse različne tipe predmetov, ki so se takrat znašli na trgu umetnin. Zelo verjetno je načrtoval postavitev predmetov v avtentičnem notranjem ambientu premožnejše elite, kar potrjuje tudi nakup okrasnih sten, ki so krasile kitajske sobane. Muzeja v stilu kitajske tradicionalne arhitekture zaradi finančnega primanjkljaja sicer ni uspel zgraditi, a fotografije njegovega stanovanja zgovorno pričajo, da si je uredil stanovanje v kitajskem slogu (slika 5).



Slika 5: Ivan Skušek v stanovanju (od leve proti desni: polkovnik Dimitrijević, Marija Skušek, žena polkovnika Dimitrijevića, Ivan Skušek) (vir: Janez Lombergar).

Iz tega sledi, da Skuškov odnos do kitajske kulturne dediščine ni bil vezan le na materialno percepcijo vrednih umetniških predmetov, temveč je s celostnim pristopom in umestitvijo pohištvenih kosov v lastno stanovanje legitimiral kitajsko družbeno-kulturno okolje kot enakovredno zahodni civilizaciji in vsem dosežkom. Iz bratovih zapisov je razvidno, da je Skuškov retorika v odnosu do kitajske kulture drugačna od ostalih posameznikov, ki so v zgodnjem 20. stoletju prišli v stik s Kitajsko. Z veliko večjo naklonjenostjo je govoril o domačinih, Kitajci so bili po njegovem mnenju

»pridni, delavni, inteligentni, dobrodušni, varčni, vljudni in gostoljubni« (Skušek, n.d.). Njegov odnos do Kitajcev in njihove kulture je bil bistveno drugačen kot pri večini ostalih Evropejcev, ki so predvsem slavili japonsko vljudnost in njihov hiter napredek. Zahodnoevropski, predvsem francoski aristokratski zbiratelji so bili na primer tako zgroženi nad fizičnimi razmerami in življenjskim stilom na Kitajskem, da so cenili izključno materialno kulturo. Za znana francoska zbiratelja brata Goncourt je bila vrednost »kitajskih predmetov« izključno v domeni materialnosti in njihove ločenosti od družbenega ozadja izvora produkcije (Chang, 2011). Tudi po mnenju Théodora Dureta (1838–1927), ki se je skupaj z zbirateljem azijske umetnosti Henrijem Cernuschijem (1821–1896) leta 1871 odpravil na potovanje v Vzhodno Azijo, je bila materialna kultura Kitajske edini omembe vreden dosežek kitajske nacije (Chang, 2002, 26).

Nasprotno Skuškov odnos do kitajske kulturne dediščine ni bil plod evrocentrične kulturne imaginacije o Kitajski, v okviru katere je bilo cenjeno vse, kar je bilo izdelano v času pred mandžurskim cesarjem Qianlongom (vlada 1736–95), vsi kasnejši produkti pa so postali simbol degradirane kitajske kulture. V skoraj šestletnem bivanju v Pekingu je očitno dodobra spoznal kitajske navade in različne običaje ter prihajal v bolj intenziven stik z domačini, ki jih je cenil kot izjemno delavne in inteligentne. V tem kontekstu je treba tudi razumeti njegov celostni pristop k zbiranju kitajskih predmetov, in ne le preferenčnih tipov predmetov, ki jih je določala zahodnoevropska tržna dinamika preprodajalca-kupca. Njegov ambiciozen načrt postavitve replike premožne kitajske hiše z vso notranjo opremo pa je med drugim dodatno prispeval k temu, da je že v tem času uspel prepoznati pomen umetniškega produkta v lesenih kosih pohištva. Bolj kot porcelanasti kosi posodja so ga zanimali predmeti, ki so odražali fizični stik s kitajskim prostorom, družbo in kulturo. Ravno pohištvo in arhitekturni elementi pa so tisti vidik materialne kulture, ki vzpostavi interaktivno okolje in stalen fizični stik, s tem pa na nek način omogočijo vzdrževanje celotnega kulturnega ozadja kitajske družbe v drugem okolju.

Večji centri v zahodnoevropski in severnoameriški regiji so bili nasprotno še vedno pod vplivom eksotičnega laka in visoke materialne preference. Preferenca za lakirano pohištvo je med drugim vidna tudi v Skuškovi težnji prodaje bogato rezljanega okvirja za ogledalo z dvema manjšima levoma. Iz več ohranjenih osnutkov pisem je razvidno, da je različnim institucijam na zahodu želel prodati omenjena lesena okvirja za ogledalo (Skušek, 1926). Kustosa oziroma posebnega odbora zaupnikov ravno ustanovljene Umetnostne galerije Lady Lever v Angliji pa očitno ni prepričala niti poveza-va okvirja s cesarskim izvorom. Skušek je namreč prejel le skromen odgovor, datiran s 3. 9. 1925, da jih predmeta ne zanimata (Davison, 1925). Skuškov estetske smernice tako niso naletele na odprta ušesa, zanimanje za leseno, sicer minimalistično dekorativno pohištvo, ki je nadomestilo prejšnje poudarke na lakiranem pohištvu, pa se je vzpostavilo šele v povojnem obdobju.



## 6 Sklep

Skuškov nabor predmetov torej ni bil podvržen kulturnemu diskurzu evrocentrične imaginacije o Kitajski, niti ne zahodnoevropski tržni dinamiki preprodajalca-kupca, ki je bila v prvi meri omejena na porcelan, lak in kovinske izdelke. Skušek tudi ni prejel močnejšega impulza s strani poznavalcev kitajske kulture, ki bi ga posebej navdušili nad Kitajsko, kot je bilo na primer za Katesa srečanje s slavnim sinologom Pelliotom. Nikakor se tudi ni mogel primerjati s samozavestnimi Angleži, Francozi ali Nizozemci, ki so se ponašali z večstoletno trgovsko in politično povezavo z Vzhodno Azijo – avstro-ogrska monarhija se je namreč podala v boj za azijsko tržišče precej pozno, šele v 19. stoletju po odprtju Sueškega prekopa.

Skuškova percepcija kitajske dediščine je bila tako formirana na lastnih izkušnjah in po stiku s kitajsko družbo v začetku 20. stoletja, večjo dovzetnost in zanimanje za tuje kulture in navade pa mu je omogočilo multinacionalno okolje avstro-ogrske monarhije. Prav to dvoje je tisto, kar je omogočilo, da je Ivan Skušek kot eden izmed prvih na zahodu prepoznal pomen elegantnih in bogato okrašenih kosov lesenega pohištva in jim pridal status umetniškega predmeta, ki je vreden zbirateljske vneme. Predvsem pa jim je pridal status predmeta, ki ni ločen od geokulturnega ozadja Kitajske, temveč razločno poudarja kitajski izvor in posledično legitimira kitajsko kulturno dediščino. Z izgradnjo muzeja v avtentičnem slogu aristokratske kitajske hiše z vso notranjo opremo kot celostne umetnine bi svoje spoštovanje do kitajske kulture še jasneje manifestiral. Skuškova definicija kitajskih umetniških izdelkov torej ni bila omejena le na »odtujeno« materialno dediščino iz kitajskega konteksta, temveč je bila umeščena v širše razumevanje družbeno-kulturnega okvira. Na nek način je postavljala temelje tudi v tem smislu, okvire za to pa sta mu omogočila prav periferni položaj slovenskega etničnega prostora ter multikulturalnost avstro-ogrske monarhije.

## Zahvala

Prispevek je nastal v okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo* (2018–2021) (št. J7-9429) in programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije. Posebna zahvala gre kustosu Ralfu Čeplaku Mencinu iz Slovenskega etnografskega muzeja za dostop do vsega gradiva. Zahvaljujem se tudi Janezu Lombergarju za dovoljenje za objavo fotografije Skuškovega stanovanja in anonimnemu recenzentu za vse konstruktivne komentarje.

## Bibliografija

- Chang, T., Collecting Asia: Théodore Duret's "Voyage en Asie" and Henri Cernuschi's Museum, *Oxford Art Journal*, Vol. 25, No. 1, 2002, str. 19–34.
- Chang, T., Goncourt's China cabinet: China fantasy and a nineteenth-century French collector, v *Collecting China: The world, China, and a history of collecting* (ur. Rujivacharakul, V.), Newark 2011, str. 31–45.
- Clunas, C., *Chinese furniture*, London 1988.
- Clunas, C., What is Chinese furniture? The changing Western image of Chinese furniture, v *Chinese Furniture: Selected articles from orientations 1984–1994*, Hong Kong 1996, str. 16–25.
- Čeplak Mencin, R., *V deželi nebesnega zmaja. 350 let stikov s Kitajsko*. Ljubljana 2012.
- Davison, S. L., *Pismo kustosa iz Umetnostne galerije Lady Lever*, Slovenski etnografski muzej, 3. 9. 1925, neobj.
- Ecke G., *Chinese domestic furniture in photographs and measured drawings*, ponovni tisk, original Peking 1944.
- Ferguson, J. C., *Survey of Chinese art*. Shanghai 1940.
- Handler, S., *Austere luminosity of Chinese classical furniture*, Berkeley, Los Angeles, London 2001.
- Kates, G. N., *Chinese household furniture*, New York 1948.
- Kluge, P. M., *Pismo Skušku*, Taiyuan 20. 2. 1919. neobj.
- Mason Jr., L. E., Examples of Ming furniture in American collections formed prior to 1980, *Orientalism*, Vol. 23, No.1, 1992, str. 74–81.
- Motoh, H., "The master said:"-- Confucius as a quote, *Asian Studies*, Vol. 7, No. 2, 2019, str. 287–300.
- Preziosi, D., Collecting/Museum, v *Critical Terms of Art History* (ur. Nelson, R. in Stiff. R.), Chicago 1996.
- Skušek, F., *Rokopisni zapiski Francija Skuška*. Ljubljana, n.d.
- Skušek, I., *Pismo Muzeju umetnosti Mineapolis*, Ljubljana 3. 5. 1926, neobj.
- Šmitek, Z., *Poti do obzorja: antologija slovenskega potopisa z neevropsko tematiko*, Ljubljana 1988.
- Wang, S., *Classic Chinese furniture: Ming and Early Qing dynasties*, Hong Kong 1988.

Nataša Vampelj Suhadolnik

### Ivan Skušek ml. kot zbiratelj kitajskega pohištva

**Ključne besede:** Ivan Skušek ml., zbirateljstvo, kitajsko leseno pohištvo, lakirano pohištvo, klasično kitajsko pohištvo

Članek prikaže zbirateljsko strategijo Ivana Skuška ml. (1877–1947), pri čemer pod drobnogled postavi kitajsko pohištvo. Analiza zbirateljstva kitajskega pohištva v širšem evropskem kontekstu je pokazala, da lahko Ivana Skuška umestimo med prve zahodne zbiratelje, ki so v posameznih kosih kitajskega lesenega pohištva že v drugem desetletju 20. stoletja prepoznali umetniško obliko. Leseno pohištvo je namreč večjo mednarodno pozornost doseglo šele v 40. in 50. letih 20. stoletja, ko so začele izhajati prve angleške publikacije.

Pri analizi Skuškovove vloge v kontekstu zbirateljstva kitajskega pohištva izhajamo iz širše perspektive zbirateljstva v evro-ameriškem prostoru in kulturne klasifikacije, ki je na piedestal večinoma umeščala predmete iz porcelana in laka. Skuškovovo vlogo nadalje poskušamo umestiti v širši evropski diskurz zbirateljskih strategij pohištva, pri tem pa se dotaknemo tudi vprašanja definicije kitajske dediščine, kar nadalje izpostavi problematiko kulturnega diskurza evrocen-trične imaginacije o Kitajski in s tem različne nacionalne percepcije.

Nataša Vampelj Suhadolnik

## **Ivan Skušek Jr. as Collector of Chinese Furniture**

**Keywords:** Ivan Skušek Jr., collecting, Chinese wooden furniture, lacquer furniture, Chinese classical furniture

The paper discusses the collecting strategy of Ivan Skušek Jr. (1877–1947) with a focus on Chinese furniture. The analysis of collecting Chinese furniture in a broader European context reveals that we can consider Ivan Skušek as one of the first Western collectors who in the second decade of the 20<sup>th</sup> century already recognized the artistic value of individual domestic Chinese furniture pieces. In contrast, international appreciation of Chinese hardwood furniture only emerged in the 1940s and '50s after the first English-language publications had appeared.

Skušek's role in collecting Chinese furniture is therefore analysed on the basis of the broader context of the collecting history in the Euro-American region and the cultural classification, which held objects made of porcelain and lacquer in high esteem. In addition, the author attempts to place Skušek's role within the European discourse of furniture collecting strategies, touching also on the definition of Chinese heritage, which further highlights the question of the cultural discourse of the Eurocentric imagination about China and thus the different national perceptions of Chinese heritage.

### **O avtorici**

**Nataša Vampelj Suhadolnik** je izredna profesorica na Oddelku za azijske študije na FF UL. V svojem raziskovalnem delu se ukvarja z materialno in zbirateljsko kulturo, vzhodnoazijsko dediščino v slovenskem prostoru, kitajsko tradicionalno in moderno umetnostjo, kitajsko grobno umetnostjo ter kitajsko budistično umetnostjo. Je soustanoviteljica in prva predsednica Evropske zveze za azijsko umetnost in arheologijo (EAAA), vodja nacionalnega projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji* (2018–2021) ter raziskovalne skupine na FF UL v okviru mednarodnega projekta Pagode (2020–2021). Je avtorica monografije *V svetu nesmrtnih bitij: grobna umetnost dinastije Han in njena kozmološka zasnova* (2017), več poglavij v monografskih publikacijah ter vrste znanstvenih člankov.

## About the author

**Nataša Vampelj Suhadolnik** is Associate Professor at the Department of Asian Studies of the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Her research fields include material culture, collecting history, East Asian cultural heritage in Slovenia, Chinese art and archaeology. She is the president of the European Association for Asian Art and Archaeology (EAAA). She is also the leader of the national project *East Asian Collections in Slovenia (2018–2021)* and one of group leaders within the international project PAGODE-Europeana China. She is also the author of the monograph *In the World of Immortal Creatures: Grave Art of the Han Dynasty and its Cosmological Design* (2017), several chapters in monographs and a series of scientific papers.

Barbara Trnovec

## Kaj vse bom na poti odkrila, kaj prinesla s seboj!: potovanje in zbirka Alme M. Karlin

### 1 Uvod

Alma M. Karlin (12. 10. 1889–14. 1. 1950), pisateljica in novinarka, svetovna popotnica, ljubiteljska raziskovalka, poliglotka in teozofinja, je v letih 1919–1927 prepotovala svet. Narava njenega potovanja jo po mojih dognanjih uvršča med največje popotnike vseh časov.<sup>1</sup> Potovala je sama, kontinuirano osem let in v tem času obkrožila Zemljo. Po poti se je preživljala s sprotnim delom, med drugim s poučevanjem jezikov – govorila jih je deset, če štejemo tudi slabo znanje slovenščine –, s prevajanjem in pisanjem novinarskih prispevkov, ki so jih objavljali številni evropski časopisi.

Ko jo je mama na predvečer odhoda vprašala, zakaj gre, ji je odgovorila: »Moram. Nekaj v meni me priganja in ne bom našla miru, če ne bom sledila temu vzgibu« (Karlin, 2010, 307). To je bil »klic zadane naloge, ki je ni bilo mogoče zavrniti« (Karlin, 2007, 8). Leto dni po koncu prve svetovne vojne in mesec dni po dopoljnem tridesetem letu se je s skromnimi prihranki odpravila od doma. Bil je ponedeljek, 24. novembra 1919.

Želela si je odpotovati najprej na Japonsko, vendar je zaradi spleta okoliščin – pomanjkanja denarja ali ustreznih potrdil – v Genovi kupila ladijsko vozovnico do najjužnejšega perujskega pristanišča Mollendo, razmišljajoč, »če vse poti vodijo v Rim, me bodo slej ko prej pripeljale tudi na Japonsko« (Karlin, 2007, 11). Iz Peruja jo je pot vodila v Panamo, ZDA, na Havaje, od tam končno na Japonsko, skozi Korejo na

1 Naravo njenega potovanja sem leta 2009 opredelila v diplomskem delu (Trnovec, 2009, 61), to sem leta 2011 zapisala tudi v monografiji *Kolumbova hči: Življenje in delo Alme M. Karlin* (Trnovec, 2011, 25). Istega leta sem postavila tezo, da jo narava njenega potovanja uvršča med največje popotnike vseh časov. To tezo sem dokazala na podlagi analize in primerjave narave potovanj popotnikov, ki veljajo za največje popotnike vseh časov. Obstaja več seznamov (primer: <https://www.independent.co.uk/travel/news-and-advice/10-greatest-travellers-all-time-6104262.html>), na katerih se pogosto pojavljajo imena Krištof Kolumb, Xuanzang, James Cook, Ibn Battuta, Marco Polo, Vasco da Gama, Charles Darwin, Richard Francis Burton, Yuri Gagarin, Fridtjof Nansen, Michael Palin ... Alme M. Karlin na teh seznamih ne najdemo, čeprav so raziskovalni izsledki pokazali, da je svet prepotovala na način kot – po dosedanjih ugotovitvah – nihče pred njo. *National Geographic Traveler* je ni umestil niti na pregledni seznam »pionirskih ženskih popotnic, ki so se upirale konvencijam in s svojimi drznimi avanturami utirale poti v svet« (Knorovsky, 2019, 102–107). Presenetljivo, na ta seznam tudi ni bila uvrščena dunajska popotnica Ida Pfeiffer.



Kitajsko in Formozo (Tajvan), nato v Avstralijo, na Novo Zelandijo, sledila so tihomorska otočja Fidži, Novi Hebridi (Vanuatu) in Salomonovi otoki, nato Papua Nova Gvineja, Java, Tajska in Indija, od koder se je po osmih letih – najverjetneje 28. decembra 1927, tako kažejo moji izračuni – vrnila domov.<sup>2</sup>

»Odpeljala sem se proti zahodu, zdaj se vračam z vzhoda. /.../ Prepotovala sem najbolj oddaljene dežele in s seboj prinašam več, kot sem kdaj v sanjah upala pomisliti. /.../ Vse sem dosegla in vendar je ostal občutek hromečega poraza« (Karlin, 1996, 366). Ko se je Alma M. Karlin vrnila domov, je doživela globoko razočaranje. Sanje, da jo bodo someščani in prijatelji pričakali z ovacijami, se niso izpolnile (Karlin, 1996, 380–383). Zgovoren je zapis, da se je počutila, kot bi šla na luno in prinesla nazaj kamen, ki ga lahko najdeš ob vsaki reki (Karlin, 1996, 382). Nekaj dni kasneje, 5. januarja 1928, je kljub temu v *Cillier Zeitungu* povabila »svoje ljube someščane«, vse »znanja željne«, naj si pridejo pogledat njeno zbirko (Karlin, 1928, 2), in so prišli. »Od nekdaj sem veljala za čudakinjo. Zdaj pa so me prihajali gledat kot moje zbirke, kot čudo, ki se ga splača videti« (Karlin, 1996, 383).

Drugače kot doma so jo sprejeli v tujini, s spoštovanjem in občudovanjem. Slavo in uspeh, o katerih je sanjerala kot mlado dekle, so ji prinesli potopisi, ki so izšli v Nemčiji v letih 1929–1933, in predavanja po evropskih prestolnicah – na Dunaju, v Münchnu, Berlinu, Hamburgu, Londonu, Parizu in drugod –, ki so bila deležna izjemnega zanimanja (Schreiber, 1934, 168).

---

2 Alma M. Karlin je vseh osem let potovanja slikala akvarele rastlin. Ti so izjemno pomembni; ne toliko zaradi svoje umetniške vrednosti – po mnenju stroke so sicer tehnično solidno izvedeni –, ampak predvsem kot vir podatkov, vsi so namreč opremljeni s krajem in datumom nastanka. Omogočili so mi doslej najnatančnejšo časovno in prostorsko rekonstrukcijo njenega potovanja. To ni bilo preprosto, saj v svojih potopisih pogosto ne navaja, kdaj se kje nahaja ter krajev, ki jih je obiskala. Poleg tega navaja kolonialna poimenovanja, ki niso več v rabi, večkrat so zapisana napačno. Zemljevid s seznamom zemljepisnih imen držav, otokov in mest, ki jih je obiskala (Trnovec, 2020, 58–60), je pregledal dr. Matjaž Geršič z Geografskega inštituta Antona Melika (ZRC SAZU). Nadaljnje raziskovanje bo morda razkrilo še kako dodatno lokacijo, ki jo je obiskala, ali pokazalo, da katere od teh, ki jih navajam zdaj, ni obiskala. V preteklosti se je zastavljalo vprašanje, ali je obiskala Tibet, kar se po moji oceni ni zgodilo (Trnovec, 2020, 70). Še vedno pa se zastavlja vprašanje, ali je res obiskala otok Hokaido in tamkajšnje staroselce Ainuje. Vsi zapisi, tako v potopisu *Samotno potovanje* kot v 19. popotni skici, objavljeni v dveh delih v *Cillier Zeitungu* 16. in 19. 8. 1923, pod naslovom 'Hladna dežela Ainujev' (*Das Ainuland, das kühle I., II.*), so napisani z veliko podrobnostmi in ustvarjajo vtis, kakor da je avtorica vse zapisano neposredno doživela, tega pa eksplicitno ni zapisala. Odstavek v potopisu *Samotno potovanje (Einsame Weltreise)*, v katerem omenja Ainuje in Hokaido, se glasi: »Musik, Aberglaube, Zwergbäumchen, Hunde und der schöne japanische Hahn mit seinen Riesenschwanz, Märchen, Geister und Götter, die Ainus auf Hokkaido, die heißen Quellen auf Kiushiu, die ich besuchte, /.../ Kobe, Osaka, Kioto, Nara – sollen sie alle unerwähnt bleiben?« (Karlin, 1929, 215). Iz strukture povedi je mogoče sklepati, da je poleg vrelcev v Kjušuju obiskala tudi Ainuje; »die ich besuchte« se namreč lahko nanaša na oboje. V prvem slovenskem prevodu lahko celo preberemo: »... vse to sem videla, spoznala in vzljubila« (Karlin, 1969, 194), kar priča o različnih možnih interpretacijah. Dejstvo je, da Alma M. Karlin ni zapisala, da otok je ali ni obiskala, da torej piše po pripovedovanju ali povzema zapis koga drugega. Ob tem ne smemo pozabiti, da ji je bilo veliko do tega, da bi bilo njeno poročanje verodostojno; zapisati ni hotela ničesar, kar bi bilo izmišljeno (Karlin, 2010, 298).

## 2 Motivi

V letih 2019–2020 sem opravila podrobno analizo izbranih besedil Alme M. Karlin – avtobiografije, potopisov in novinarskih prispevkov – ter Zbirke Alme Karlin, ki jo hrani Pokrajinski muzej Celje, torej zbirke predmetov, ki jih je zbirala med potovanjem okrog sveta. Cilj analize je bil ugotoviti, kako je narava njenega potovanja vplivala na njeno zbiranje in kako se to odraža na njeni zbirki. V okviru izbranega raziskovalnega področja sem si zastavila naslednja raziskovalna vprašanja: Kakšni so bili njeni motivi za potovanje in zbiranje? Katera so bila njena interesna področja? Kakšna je bila njena zbiralna politika<sup>3</sup> oziroma zbiralne strategije? Ali je torej zbirala načrtno in sistematično ali naključno? Kateri so bili njeni cilji? V nadaljevanju navajam izvirne raziskovalne izsledke, ki odgovarjajo na ta vprašanja, pa tudi nekatere druge, nepričakovane in presenetljive ugotovitve.<sup>4</sup>

Almo M. Karlin sta na pot gnala raziskovalni duh in želja po učenju – nič je namreč ni navdajalo z večjim zadoščenjem kot učenje nečesa novega (Karlin, 2010, 278). »Kaj vse bom videla, se naučila, dosegla /.../, kaj vse bom na poti odkrila, kaj prinesla s seboj, kaj vse dala človeštvu!« (Karlin, 2010, 306). Te besede razkrivajo nekatere motive (produkcija nove vednosti in njeno posredovanje drugim) ter izražajo namero, da bo po poti zbirala predmete in osnovala lastno zbirko. To namero je tudi uresničila.

Na potovanje se je pred odhodom pripravljala na različne načine; prebirala je literaturo s področij zgodovine, geografije, primerjalne religiozologije in botanike ter topise.<sup>5</sup> Pri celjskem slikarju Augustu F. Seebacherju se je učila risanja in slikanja, z namenom, da bi po poti lahko upodabljala rastline. »Ko se bom podala v širni svet,

3 Po besedah ddr. Verene Vidrih Perko, arheologinje in muzealke, velike poznavalke zgodovine zbirateljstva in (muzejskih) zbirk, pa tudi (muzejskih) zbiralnih politik, lahko, široko vzeto, govorimo o zbiralni politiki Alme M. Karlin, čeprav izraz najpogosteje povezujemo s poslanstvom muzeja (ali druge institucije) – to je temeljni dokument vsakega muzeja, v katerem je opredeljena tudi njegova zbiralna politika –, redkeje pa govorimo o zbiralni politiki posameznika (Vidrih Perko, osebna komunikacija, oktober 2020). Kot muzealka se tega zavedam, vendar sem z uporabo izraza zbiralna politika želela poudariti, da je Alma M. Karlin pred odhodom na pot načrtovala zbiranje in oblikovanje lastne zbirke, ki bo služila produkciji nove vednosti in njenemu posredovanju različnim zainteresiranim javnostim, in to namero je tudi uresničila. V primeru Alme M. Karlin in drugih posameznikov, popotnikov zbiralcev, lahko govorimo tudi o zbiralnih strategijah.

4 Obsežne izvirne raziskovalne izsledke sem strnila in objavila tudi v monografiji *Neskončno potovanje Alme M. Karlin: življenje, delo, zapuščina* (Trnovec, 2020, 104–123).

5 Za zdaj poznamo le malo del, ki jih je prebirala, preden se je odpravila na pot, in so torej oblikovala njeno vednost ter njen pogled na Drugega. Kljub temu ni dvoma, da je bil ta pogled, ki ga razbiramo iz njenih zapisov, izrazito etnocentričen in evropocentričen, mestoma razbiramo tudi rasistične predsodke (Trnovec, 2020, 14–17). Zelo pomembni pa sta dve ugotovitvi: da je bila v odnosu do Drugega ambivalentna, o tem priča njen odnos do Japoncev in Kitajcev (prav tam), in da se je med potovanjem pogosto učila od staroselcev, kar pomeni, da njena produkcija nove vednosti ne temelji zgolj na t. i. zahodni vednosti o neevropskih ljudstvih. Izjemno zanimiv je opis dogodka, ki ga je doživela na Tavevi, enem od fidžijskih otokov; tamkajšnji domačini, s katerimi se je družila, so jo povabili s seboj na lov na morske črve balolo. Pridružila se jim je kljub močnemu nasprotovanju svoje gostiteljice, gospe D. – člani njene družine so bili edini belci na otoku –, ki ji je pojasnila, da je »predvsem pisateljica!« (Karlin, 1996, 27).

hočem spoznati notranjost stvari. S tem imam v mislih dušo narodov, rastline in živali ...» (Karlin, 2010, 251). Pri izpolnjevanju zadane naloge je bila neomajna. »Hotela sem se učiti, pisati, risati in čudeže, ki sem jih doživljala, v polni meri posredovati tudi drugim« (Karlin, 2007, 44).

Pomemben motiv je bila tudi želja po maminem spoštovanju in priznanju.<sup>6</sup> Upala je, da bo mama ponosna nanjo, ko se bo vrnila s poti; s temi besedami celo zaključuje avtobiografijo (Karlin, 2010, 307). Tako je tudi bilo. »Z menoj kot s človeškim primerkom se je sprijaznila šele takrat, ko sem si kot pisateljica in ženska, ki je objadrala svet, ustvarila določeno ime in so ji ljudje za takšno hčerko čestitali« (Karlin, 2010, 221).

Med osrednjimi motivi za odhod na pot in zbiranje – prav motivi so ključnega pomena, kadar poskušamo zbrane predmete opredeliti kot zbirko in jo ločiti od drugih oblik akumulacije predmetov (Pearce, 1994, 158) – razbiramo tudi željo po uspehu in uveljavitvi. Ko jo je med potovanjem po Fidžiju doseglo več pisem njenega literarnega zastopnika, je zapisala: »Željno in na mah sem jih prebrala. Kako je človek lahko otročji! Pri vsakem pismu sem upala, da bom prebrala o tistem preobratu, ki bo napravil iz nepoznane raziskovalke slavno osebo« (Karlin, 1996, 39).

### 3 Interesna področja

Analiza je pokazala, da so bila interesna področja Alme M. Karlin številna; kjerkoli je bilo mogoče, je v knjižnicah preučevala literaturo z različnih področij in druge vire (na primer zemljevide) ter se tako pripravljala na nadaljevanje poti; obiskala je številne muzeje in tako spoznavala različne vidike posameznih kultur; poudarjeno je bilo njeno zanimanje za botaniko, zoologijo, vzgojo in izobraževanje, primerjalno religio-logijo, ljudska verovanja, vraževerje in čarovništvo, umetnost – od gledališča, glasbe in plesa do književnosti in slikarstva –, oblačilno in bivalno kulturo, obrede prehoda ter za različne gospodarske dejavnosti – poleg rokodelstva in obrti tudi za industrijo, trgovino in poljedelstvo.

Na Tajvanu je imela privilegij, da se je lahko »na praznični dan sprehodila po zaprtem muzeju« (Karlin, 1997, 112). Sklepamo lahko, da jo je vodil najboljši vodnik, kar si jih je bilo takrat mogoče zamisliti. Omenja namreč »najboljšega etnologa gospoda dr. Morija« (Karlin, 1997, 112). To je bil skoraj zagotovo Mori Ushinosuke, ki velja za enega prvih antropologov na Tajvanu in velikega poznavalca tajvanskih staroselcev (Tierney, 2010, 85–89). Bil je namestnik direktorja osrednjega muzeja v Tajpeju (takrat Taihoku) in kustos zbirke staroselskih predmetov. Zapisala je tudi, da jo je »najbolj znan botanik učil svoje vede« (Karlin, 1997, 112). Mori je bil velik poznavalec otoškega rastlinstva. Številne tajvanske avtohtone rastline je tudi poimenoval (Tierney, 2010, 85).

6 Alma M. Karlin je imela s svojo mamo izjemno zapleten odnos, ki jo je zelo negativno zaznamoval (Trnovec, 2020, 76–79).



Zelo rada se je podala v naravo – tako v parke kot v divjino –, kjer je spoznavala rastlinstvo in živalstvo. Svojo zbirko je z nabiranjem primerkov zelo obogatila. Ilustrativen je zapis, ki je nastal v Sydneyju: »Še naprej sem obiskovala muzeje, preživljala večere v javni, zelo dobri knjižnici, iskala ljudi, ki bi mi postregli z informacijami in obiskovala predavanja ljubiteljev narave« (Karlin, 2007, 383). S slednjimi je večkrat obiskala bližnji narodni park, kjer so nabirali primerke rastlin in žuželk »in od koder smo se zvečer sicer utrujeni, a z bogatim plenom vračali domov« (Karlin, 2007, 383).

Alma M. Karlin se je prištevala (tudi) med učiteljice, kar pojasni njeno poudarjeno zanimanje za vzgojo in izobraževanje. Zelo pogosto poroča o obiskovanju šol. Zanimiv je opis srečanja s šolsko inšpektorico v Kuala Lumpurju, ki je v različnih državah Malajskega polotoka obiskovala šole in tam predavala; poleg tega je bodoče učiteljice pripravljala na strokovni izpit. Večina med njimi je bila svoj poklic pripravljena opravljati le v domači vasi, in še to le do poroke. »Tako si moral vedno znova računati z novimi, nešolanimi močmi, ki nikoli niso bile tako predane kot katera od nas ...« je zapisala (Karlin, 1996, 258).

Zelo poudarjeno je bilo njeno zanimanje za primerjalno religiologijo – za svetovna verstva in različne razsežnosti religijskih pojavov –, pa tudi za ljudska verovanja, vraževerje in čarovništvo. To se odraža v večini njenih literarnih del. Ilustrativen je dogodek, o katerem poroča z otoka Bougainville v jugozahodnem Pacifiku. Britanski kolonialni uradnik in sodnik – njegovega imena ne navaja –, ki ga je tam spoznala, je ravno v času njenega prihoda obravnaval primer *malere*, ljubezenskega uroka. To jo je »neizmerno zanimalo« (Karlin, 1996, 103); urok in njegovo delovanje je podrobno opisala (Karlin, 2009, 185).

Z velikim zanimanjem si je ogledovala najrazličnejša svetišča. Burme (danes Mjanmar) ni hotela zapustiti, dokler si ni ogledala znamenite budistične pagode Švedagon (Shwedagon). S svojo lepoto jo je povsem prevzela. »To je trdnjava budizma, svetišče tihega verovanja, ki v zakonu večnih ponovitev izhaja iz vzroka in učinka in ne pozna milosti. Kar je človek zagrešil, to mora poravnati. /.../ Nositi mora posledice – dobre ali slabe, odvisno od dejanja –, ki hladno in pravično sledijo. Budizem se mi je zdel edina razumljiva religija na svetu« (Karlin, 1996, 292–293).

Bila je tudi velika ljubiteljica umetnosti. Na Japonskem je spoznala številne umetnike z različnih ustvarjalnih področij, od gledališča, glasbe in plesa do književnosti in slikarstva. »Na osnovi teh poznanstev sem dobila vpogled v japonski umetniški ideal« (Karlin, 2007, 250). Močno jo je pritegnilo tradicionalno japonsko slikarstvo. »Japonskega načina slikanja« jo je učil eden od slikarjev, ki jih je spoznala (Karlin, 2007, 241). Povsem sta jo očarala tudi gledališče in ples (Karlin, 2007, 267).

Vedno znova se dotika oblačilne in bivalne kulture. Slikovit je opis Vutungovk in Vutungovcev na Novi Gvineji (Karlin, 1996, 161) ali opis sopotnikov na vlaku, na poti iz Delhija v Lahore (Karlin, 1996, 328).

Zanimali so jo tudi obredi prehoda. O Tajalih je zapisala, da so bili v preteklosti prepoznavni po obraznih tetovažah, ki so jih ločevale od drugih plemen. Dekletom so obraz tetovirali z značilno tetovažo po licih, ko so dobile prvo menstruacijo, fantom pa z značilno tetovažo pod spodnjo ustnico, potem ko so uplenili človeško glavo. Moški brez te tetovaže je veljal za strahopetca in je bil deležen skrajnega prezira. Tako kot se mladenič ne more poročiti, dokler ne prinese domov vsaj ene glave, kajti to je znak njegove zrelosti, dekle ne more vstopiti v zakon, dokler ji ne tetovirajo obraza. Tetovaže na ženskih obrazih so prav posebej pritegnile njeno pozornost. »Ženske imajo devet prog od vrha ušesa do ust in od ust nazaj do ušesne mečice. Te temno modre proge na rjavem obrazu z ostrimi, raziskujočimi, kakor oglje črnimi očmi jih sicer ne polepšajo niti ne dajejo vtisa dobrodušnosti, so pa slikovite in nenavadne« (Karlin, 1997, 118).

Z velikim zanimanjem je vsepovsod pri delu opazovala rokodelce in obrtnike. »V ročnih spretnostih nas vzhodnjaki krepko prekašajo. Njihova potrpežljivost je občudovanja vredna. Z enim predmetom se lahko ukvarjajo zelo dolgo. O tem pričajo čudoviti lakirani izdelki, ki jih je potrebno polakirati dvajsetkrat, tridesetkrat, da, celo stokrat in nato spolirati ...«, je zapisala na Japonskem (Karlin, 2007, 257). Zanimala so jo različne gospodarske dejavnosti, poleg rokodelstva in obrti tudi industrija, trgovina in poljedelstvo. Iz Peruja je med drugim poročala o rastlini aji oziroma o »živo rdečem čiliju«, s katerim je mogoče začiniti vsako jed, ji tako izboljšati okus in jo »lepo rdeče obarvati, da postane vabljava za oko« (Karlin, 1997, 10). Poudarila je, da bi posušenega lahko uvažali. V Honoluluju si je ogledala tovarno sladkorja in se natančno seznanila s postopkom pridelave (Karlin, 2007, 209–210). V Tajpeju (takrat Taihoku) je dobila dovoljenje za ogled tovarne kafe, »kar le redko dovolijo« (Karlin, 1997, 112). Obisku tovarne je posvetila celotno poglavje v potopisu, s Tajvana pa je poročala tudi o trgovini s čajem in tobakom.

## 4 Zbiralne strategije in zbirka

Kljub temu da je Alma M. Karlin svoje potovanje in zbiranje pred odhodom natančno načrtovala, lahko ugotovimo, da se je zaradi nepredvidenih okoliščin (pogosto ni imela možnosti opravljati plačanega dela, od katerega je bilo odvisno njeno preživetje, ne le potovanje in zbiranje; ponekod je imela velike težave z ladijskimi prevozi) sproti odločala o nadaljnjem poteku potovanja, zbiranje pa pogosto ni moglo potekati sistematično. Še najbolj se je sistematičnemu zbiranju približala z zbiranjem razglednic in pahljač ter s slikanjem akvarelov, torej z beleženjem rastlinstva. Zbiranje je v veliki meri potekalo naključno, rezultat takšnega zbiranja pa se po mojih ugotovitvah odraža v raznorodnosti zbirke.

Analiza je pokazala, da je predmete za svojo zbirko pridobivala na tri načine: z nakupi, z nabiranjem v naravi in kot darila. Ilustrativen je zapis, ki je nastal na tihoocenskem otoku Ali: »Otroci so vedeli, da zbiram vse mogoče, zato so mi nosili najbolj nenavadne stvari ...« (Karlin, 1996, 140). V dar je, med drugim, v Peruju dobila kipec

daoističnega nesmrtnika Li Tieguaija, ki je danes eden najbolj poznanih predmetov iz njene zbirke. Številne predmete so ji podarili tudi na Japonskem. »Vsak Japonec na večer pred novim letom kaj pokloni in tudi jaz sem dobila od svojih učencev in znancev ljubka darila, ki sem jih umestila v svojo zbirko. Bambusove škatlice, prevlečene z lakom, svilene torbice, japonski koledar ...« (Karlin, 1969, 179).

Poleg številnih drugih daril, ki jih še omenja, je v zbirko umestila več sto živalskih in rastlinskih primerkov, ki jih je nabrala v naravi. »Bosa sem tekala okoli in nabirala koralice, najlepše na celem mojem potovanju in najrazličnejših vrst /.../ Tudi tigraste školjke in morske polže, dragocene školjke kauri sem najdevala in sama sebi sem se zdela bogata,« je zapisala na Fidžiju (Karlin, 1996, 19). Večkrat omenja zbiranje različnih žuželk; nabirala je tudi semena, različne plodove in vzorce lesa ter slikala rastlinstvo. Velik del zbirke je torej pridobila brezplačno. To se po moji oceni povsem sklada z naravo njenega potovanja; pogosto je potovala z zelo omejenimi finančnimi sredstvi, denar za preživetje in nadaljevanje poti si je večkrat morala celo izposoditi od novih znancev.

Kadar je dovolj zaslužila, je denar investirala tudi v nakupe predmetov, s katerimi je obogatila svojo zbirko. Omenja številne nakupe, med drugim spominkov, ki jih je kupovala na Japonskem »s honorarji, ki jih je prejemale za novinarsko delo pri različnih časopisih« (Karlin, 2007, 262), porcelanskih figuric v Kantonu (Karlin, 1969, 276), batika na Javi (Karlin, 1996, 219), pahljač v Kalkuti (Karlin, 1996, 298) ... Kupovala je tudi razglednice; »z njimi sem opremila svoje članke, nekaj pa sem jih imela tudi za svojo zbirko« (Karlin, 2007, 359).

V potopisih večkrat poroča o tem, da je predmete pošiljala domov. Na otoku Ali je zapisala: »Moja dela so bila zapakirana in odposlana, prav tako paketi z zbirkami« (Karlin, 1996, 155). O predmetih, ki jih je pošiljala domov, je v posebnem zvezku vodila zelo natančno evidenco (Karlin, 1996, 213). Žal ta zvezek, tako kot njen popotni dnevnik, velja za izgubljenega. Zanesljivih podatkov o izvoru posameznih predmetov torej za zdaj ne poznamo, razen za tiste predmete, ki jih omenja v svojih zapisih.

Zbirka, ki jo je osnovala med potovanjem okrog sveta, je po njeni smrti leta 1950 prešla v last njene dedinje, Nemke Thee Schreiber Gammelin. Ta se je že istega leta odločila, da jo v zameno za jugoslovansko državljanstvo izroči takratnemu Mestnemu muzeju Celje, kakor sta bili skoraj zagotovo dogovorjeni.<sup>7</sup> Nekaj let kasneje se je to tudi zgodilo.<sup>8</sup> Kot je razvidno iz darilne listine, je predmete muzeju izročala v letih 1957–1960. V zvezi s provenienco so bili popisani leta 1958, leta 1964 pa inventarno.

7 Domoznanski oddelek Osrednje knjižnice Celje hrani nepodpisano izjavo Thee Schreiber Gammelin z dne 30. 3. 1950, iz katere je razvidno, da je poleg jugoslovanskega državljanstva v zameno za zbirko postavila še dva pogoja: da lahko živi v svoji hiši v Pečovniku in da je po smrti pokopana poleg Alme M. Karlin na Svetini.

8 Sodeč po različnih, bolj ali manj tehtnih pričevanjih zbirke ni izročila v celoti. Posamezne predmete naj bi namreč še leta kasneje prodajala, med drugim skrčeno človeško glavo (slo. tudi čanca), ki bi jo popotnica lahko pridobila v Peruju.

Pri obeh popisih je sodelovala takrat pristojna kustosinja Milena Moškon. Zbirka je bila poimenovana *Zbirka Alme Karlin* in je pred dopolnjevanjem štela nekaj več kot 800 inventariziranih predmetov ter več kot 500 razglednic.

## 5 Cilji

Poleg izobraževalnih ciljev – torej ustvarjanja nove vednosti in njenega posredovanja drugim – lahko, presenetljivo, vendar nedvoumno, razbiramo tudi gospodarske in politične cilje, ki si jih je Alma M. Karlin zastavila že pred odhodom na pot. Analiza je pokazala, da je ves čas potovanja iskala stike z ljudmi – s tujci in domačini, staroselci –, od katerih bi se lahko kaj novega naučila. Nadvse zanimiva je ugotovitev, da so bili to pogosto vplivni in zelo izobraženi moški, h katerim je pristopala nenavadno suvereno. Njeni cilji so bili popolnoma jasni in največkrat jih je uspešno dosegla: s pomočjo teh moških je prišla do dragocenih, specialnih znanj in priporočilnih pisem, ki so ji močno olajšala – med drugim pocenila – potovanje.

Večkrat poroča, da so ji omogočili dostop tja, kamor ga sicer ne bi imela, na primer v tovarne, šole in na območja z omejenim dostopom. Poleg nemškega veleposlanika v Tokiu dr. Wilhelma Heinricha Solfa, angleškega pesnika Ernesta Edwina Speighta, znamenitega in uglednega dopisnika več nemških časopisov Ericha von Salzmann, nemškega jezikoslovca, etnologa in sinologa dr. Ferdinanda Lessinga, že omenjenega japonskega antropologa in botanika Morija Ushinosukeja in gospoda H., vplivnega nizozemskega kolonialnega uradnika ter sodnika na Novi Gvineji,<sup>9</sup> velja omeniti vsaj še dva, zelo ilustrativna primera.

Na ladji Bologna se je spoprijateljila z danskim botanikom, gospodom G. Na Barbadosu sta se skupaj izkrcala, da bi »preučila floro in favno« (Karlin, 2007, 41). Navdušena je bila nad vsem, kar je novega izvedela. Zapisala je: »V enem dnevu sem se naučila toliko, kolikor bi sicer izvedela v nekaj mesecih« (Karlin, 2007, 43).

Podobno je zapisala na Tajvanu (takrat Formoza), ko ji je antropolog Mori dal »na stotine nasvetov v zvezi z raziskovanjem divjakov«, kar ji je »prihranilo več mesecev iskanja in raziskovanja« (Karlin, 1997, 112). Takrat ji je uspelo priti tudi do gospoda H., »najmogočnejšega moža na Formozi« (Karlin, 2007, 324). To bi lahko bil vplivni japonski kolonialni uradnik Shimomura Hiroshi, vodja civilne uprave na Tajvanu,<sup>10</sup> ki bi ji lahko omogočil vstop na ograjeno in zastraženo območje Tajalov. To je bilo mogoče le izjemoma, s posebnim dovoljenjem in v policijskem spremstvu (Karlin, 2007, 328).

9 Identiteto ljudi, ki jih je srečevala med potovanjem, je pogosto v celoti ali delno zakrila. Tako je bilo tudi z vsemi naštetimi vplivnimi moškimi. Zavedala se je, da bodo zelo verjetno brali njene potopise.

10 Japonski pisatelj in pesnik Haruo Satō je poleti 1920 obiskal Tajvan. V Tajpeju se je srečal z Morijem. Ta ga je predstavil Shimomuru Hiroshiju, ki je pisatelju pomagal pridobiti vsa potrebna dovoljenja za obisk staroselskih območij (Tierney, 2010, 89). Po podatkih, dostopnih na spletu, naj bi Shimomura Hiroshi funkcijo vodje civilne uprave na Tajvanu opravljal do leta 1921, Alma M. Karlin pa je otok obiskala leta 1923, zato bo treba njuno morebitno povezavo dodatno raziskati in jo potrditi ali ovreči.

Alma M. Karlin je z velikim zanimanjem spoznavala različne gospodarske dejavnosti in razmišljala o tem, kako bi bilo mogoče dobre prakse prenesti v domače okolje. Zelo ilustrativno je njeno poročanje iz Peruja. Poleg že omenjenega čilija, katerega uvoz je predlagala, je natančno opisala postopek priprave čiče oziroma koruznega piva. »To pivo bi bilo blagoslov za moje rojake, saj koruza pri nas dobro uspeva. Pivo, izdelano iz nje vsebuje malo alkohola, je hranilno in odlično proti boleznim jeter, ledvic in mehurja« (Karlin, 1997, 8-9). Poročala je tudi o pridelavi in skladiščenju krompirja. Izrazila je upanje, da bo kdo od naprednih rojakov<sup>11</sup> – kmet, trgovec ali gostilničar – informacije koristno uporabil. »Namen moje poti je, da bi s pridobljenim znanjem in izkušnjami pomagala rojakom in ljudem nasploh« (Karlin, 1997, 11).

Celjski lokalni časopis *Cillier Zeitung* je vsa leta, ko je bila na poti, brezplačno objavljala njene novinarske prispevke. »Pošljala sem jih samo z namenom pospeševati nemštvo« (Karlin, 1996, 101). Revno nemško prebivalstvo si namreč po njenih besedah ni moglo privoščiti nakupa knjig. Menila je, da je bolje, da berejo njene prispevke v časopisu kot poceni pogrošno literaturo. Zelo zgovorne so tudi besede Geneve L. A. Shaffer,<sup>12</sup> nekdanje predstavnice gospodarske zbornice San Francisca, ki je v popotni dnevnik med drugim zapisala, da je Alma M. Karlin »na triletnem potovanju, da bi preučila pogoje na tihomorskih otokih in ugotovila, ali lahko njeni sodržavljeni uspešno migrirajo na to območje« (Shaffer, 2014, 1).

Ta in številna druga razmišljanja ter aktivnosti Alme M. Karlin nikakor niso apolitična in v novo luč postavijo tudi njeno delo na nemškem veleposlaništvu v Tokiu. To bo zagotovo še predmet nadaljnjih raziskav, za zdaj pa o tem vemo zelo malo.<sup>13</sup> Sama je zapisala zgolj to, da je morala prepisovati vsebino različnih dokumentov, da so celo zadeve, ki obravnavajo usodo narodov, lahko zelo dolgočasne in da vsi dokumenti niso bili namenjeni njenim očem. Menila je, da to, kar je zapisala, nikogar ne bo prizadelo, saj »gre zgolj za kratko opombo in ne za izdajstvo« (Karlin, 2007, 248). Bila je vesela, da je »spoznala življenje na političnem uradu« (Karlin, 2007, 269). Na prošnjo veleposlanika dr. Wilhelma Heinricha Solfa je na veleposlaništvu ostala tri mesece dlje, kot je namerala. Tri leta in pol kasneje je dobila delo tudi na nemškem veleposlaništvu v Singapurju.

11 Z rojaki je – skoraj zagotovo – imela v mislih predvsem celjsko nemško prebivalstvo. S svojim (novinarskim) delovanjem je namreč – po svojih besedah – »pospeševala nemštvo« v Celju. Zofije Tratnik, Celjanke slovenskega rodu, ki jo je srečala v Bangkoku, ni imenovala rojakinja, ampak »polrojakinja« (Trnovec, 2020, 89).

12 Za eno svojih bolj zanimivih in dragocenih odkritij štejem zapis v delu *The Log of the Empire State* oziroma *Ladijski dnevnik Empire Stata* avtorice Geneve L. A. Shaffer. Ta se je septembra 1921 odpravila na trimesečno potovanje, da bi pripomogla h krepitvi gospodarskih stikov z Vzhodno Azijo. V delu opisuje svoje potovanje, med drugim dogajanje na ladji, že na prvi strani dnevnika pa omenja Almo M. Karlin.

13 Raziskava, ki sem jo opravila v Berlinu 24. 8. 2016, ni prinesla pričakovanih rezultatov v zvezi z delom Alme M. Karlin na nemškem veleposlaništvu v Tokiu. Izkazalo se je, da nemški zvezni arhiv Bundesarchiv Berlin hrani mapo R 9361/V 23939 z dokumenti o Almi M. Karlin, vendar med dokumenti ni niti enega, ki bi dodatno osvetlil naravo njenega sodelovanja z omenjenim veleposlaništvom.

## 6 Zaključek

Analiza izbranih besedil Alme M. Karlin in Zbirke Alme Karlin je pokazala, da so potovanje, zbiranje in pisanje pri njej neločljivo povezani procesi. Glavni motivi, ki so jo nagovorili k tem aktivnostim, so bili produkcija nove vednosti in njeno posredovanje drugim, mamino spoštovanje in priznanje ter uspeh in slava.

Njena interesna področja so bila številna; zanimala so jo različne kulture in načini življenja v vsej njihovi kompleksnosti. K sestavinam posameznih kultur, ki so bile predmet njenih raziskav, je pristopala kot pisateljica, novinarka, ljubiteljska raziskovalka in zbirateljica. Čeprav je zbiranje pred odhodom na pot načrtovala, je zaradi spleta okoliščin v veliki meri potekalo naključno. Analiza je pokazala, da je predmete za svojo zbirko pridobivala na tri načine: z nakupi, z nabiranjem v naravi in kot darila. Rezultat takšnega zbiranja se po mojih ugotovitvah odraža v raznorodnosti zbirke. Poleg izobraževalnih ciljev – ustvarjanja nove vednosti in njenega posredovanja drugim – lahko, presenetljivo, vendar nedvoumno, razbiramo tudi gospodarske in politične cilje.

V članku sem se osredotočila na naravo njenega potovanja, zbiranja in zbirke. Izvirni raziskovalni izsledki, ki jih prinaša ta članek, kličejo k umestitvi Alme M. Karlin v širši kontekst popotnikov zbirateljev – o slovenskih so pisali številni avtorji (Šmitek 1988 in 1995; Frelih, 2009; Čeplak Mencin, 2012; Vampelj Suhadolnik, 2019) –, zlasti na podlagi primerjalnih analiz narave potovanj, zbiranja in zbirke. Podrobnejša primerjava z dunajsko popotnico Ido Pfeiffer, ki jo s celjsko popotnico družijo osupljive biografske in druge podobnosti (Trnovec, 2020, 52–53), je že tema enega mojih naslednjih člankov.

## Zahvala

Članek je nastal v okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo* (2018–2021) (št. J7-9429), ki ga iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

## Bibliografija

- Čeplak Mencin, R., *V deželi nebesnega zmaja: 350 let stikov s Kitajsko*, Ljubljana 2012.
- Frelih, M., *Sudanska misija 1848–1858: Ignacij Knoblehar – misijonar, raziskovalec Belega Nila in zbiralec afriških predmetov*, Ljubljana 2009.
- Karlin, A. M., XIX. Das Ainuland, das kühle I., *Cillier Zeitung*, letnik 48, št. 65, 16. 8. 1923.
- Karlin, A. M., XIX. Das Ainuland, das kühle II., *Cillier Zeitung*, letnik 48, št. 66, 19. 8. 1923.
- Karlin, A. M., Aus Land und Stadt, *Cillier Zeitung*, letnik 53, št. 2, 5. 1. 1928.
- Karlin, A. M., *Einsame Weltreise: Die Tragödie einer Frau*, Minden in Westfalen 1929.
- Karlin, A. M., *Samotno potovanje*, Ljubljana 1969.

- Karlin, A. M., *Urok Južnega morja: tragedija neke žene*, Celje 1996.
- Karlin, A. M., *Popotne skice*, Ljubljana 1997.
- Karlin, A. M., *Samotno potovanje v daljne dežele: Tragedija ženske*, Celje 2007.
- Karlin, A. M., *Uroki ljubezni – uroki smrti: Nenavadni običaji daljnih dežel*, Celje 2009.
- Karlin, A. M., *Sama: Iz otroštva in mladosti*, Celje 2010.
- Knorovsky, K., 21 Visionary Women Travelers, *National Geographic Traveler* 36(5), oktober in november 2019, str. 102–107.
- Pearce, S. M., The urge to collect, v: *Interpreting objects and collections*, (ur. Pearce, S. M.), London 2003, str. 157–159.
- Schreiber, H., *Chronik des Kirchspiels Brunshaupten*, Bund II, Kühlungsborn Pfarrhaus 1934.
- Schreiber Gammel, T., *Dvoje življenj – en cilj*, Celje 2016.
- Shaffer, G. L. A., *The Log of the Empire State*, CreateSpace Independent Publishing Platform 2014.
- Šmitek, Z., *Poti do obzorja: Antologija slovenskega potopisa z neevropsko tematiko*, Ljubljana 1988.
- Šmitek, Z., *Srečevanja z drugačnostjo: slovenska izkustva eksotike*, Radovljica 1995.
- Tierney, R. T., *Tropics of savagery: The culture of Japanese empire in comparative frame*, Berkley, Los Angeles in London 2010.
- Trnovec, B., *Kolumbova hči: Življenje in delo Alme M. Karlin* (diplomsko delo), Celje in Škofja Loka 2009.
- Trnovec, B., *Kolumbova hči: Življenje in delo Alme M. Karlin*, Celje 2011.
- Trnovec, B., *Neskončno potovanje Alme M. Karlin: življenje, delo, zapuščina*, Celje, Ljubljana 2020.
- Vampelj Suhadolnik, N., Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji, v: *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji. Zbornik EARL*, (ur. Bekeš, A., Rošker J. in Zlatko Šabič, Z.), Ljubljana 2019, str. 93–137.

Barbara Trnovec

## **Kaj vse bom na poti odkrila, kaj prinesla s seboj!: potovanje in zbirka Alme M. Karlin**

**Ključne besede:** Alma M. Karlin, potovanje okrog sveta, (muzejska) zbirka, motivi, interesna področja, zbiralna politika oziroma zbiralne strategije, cilji

Prispevek obravnava naravo potovanja, motive, interesna področja, zbiralno politiko oziroma zbiralne strategije in zbirko ter cilje Alme M. Karlin (12. 10. 1889–14. 1. 1950), pisateljice in novinarke, svetovne popotnice, ljubiteljske raziskovalke, poliglotke in teozofinje. V letih 1919–1927 je prepotovala svet. Narava njenega potovanja jo umešča med največje popotnike vseh časov; potovala je sama, neprekinjeno osem let in se po poti preživljala s sprotnim delom. Kljub temu da je zbiranje predmetov načrtovala že pred odhodom na pot, to zaradi nepričakovanega spleta okoliščin v glavnem ni potekalo sistematično, ampak naključno. Predmete za svojo zbirko je pridobivala na tri načine: z nakupi, kot darila in z nabiranjem v naravi. Rezultat takšnega zbiranja se odraža v raznorodnosti zbirke. Poleg produkcije nove vednosti je Alma M. Karlin imela tudi gospodarske in politične cilje.

Barbara Trnovec

## **All that I shall discover on my journey, the things I shall bring home with me! The journey and collection of Alma M. Karlin**

**Keywords:** Alma M. Karlin, journey around the world, (museum) collection, motives, fields of interest, collecting policy resp. collecting strategies, objectives

The paper interrogates the nature of Alma M. Karlin's journey around the world, her motives, fields of interest, her collecting strategies, collection and objectives. Alma M. Karlin (12 October 1889–14 January 1950) was a writer, journalist, world traveller, amateur researcher, polyglot and theosophist. She travelled the world from 1919 to 1927. The nature of her journey places her among the greatest travellers of all time; she travelled alone, continuously for eight years, supporting herself by working. Although she had planned to collect items for her collection before she departed, due to the unexpected circumstances she didn't collect them systematically, but randomly or by chance. She acquired items in three ways: by buying them, receiving them as gifts and by gathering them herself. The heterogeneity of her collection reflects the nature of her collecting. Beside the production of new knowledge Alma M. Karlin has also had economic and political goals.

### **O avtorici**

**Barbara Trnovec** je antropologinja, etnologinja, kustosinja in skrbnica Zbirke Alme Karlin v Pokrajinskem muzeju Celje, asistentka raziskovalka na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, publicistka in predavateljica, avtorica razprodane monografije *Kolumbova hči: življenje in delo Alme M. Karlin* (2011) in avtorica odmevne, velike pregledne razstave *Kolumbova hči Alma M. Karlin v Cankarjevem domu v Ljubljani, osrednjem slovenskem hramu kulture* (2017). Je dolgoletna raziskovalka življenja in dela Alme M. Karlin, njena velika poznavalka in biografinja.

### **About the author**

**Barbara Trnovec** is an anthropologist and ethnologist, the curator and custodian of the Alma Karlin Collection at Celje Regional Museum, a research assistant at the University of Ljubljana's Faculty of Arts, a writer and lecturer, the author of the well-received monograph *Columbus's Daughter: The Life and Work of Alma M. Karlin* (2011), which sold out upon publication, and the creator of the major exhibition *Columbus's Daughter: Alma M. Karlin* at Cankarjev Dom, Slovenia's most important venue for culture (2017). Having spent many years researching the life and work of Alma M. Karlin, she knows her subject thoroughly and is singularly well-qualified as her biographer.



Nataša Višočnik Gerželj

## Pahljače kot zbirateljski predmeti v vzhodnoazijskih zbirkah v Sloveniji

### 1 Uvod

Pahljače so prisotne v mnogih kulturnih okoljih in z raziskovanjem njihove dolge zgodovine je jasno, da so zaradi svoje raznolike uporabnosti v določenih družbah pridobile pomembno vlogo v mnogih vidikih življenja ljudi. Pahljača tako ni le predmet, ki bi nas zanimal zaradi svoje prvotne naloge hlajenja v vročih dneh, ampak zaradi uporabnosti na številnih področjih, na primer v oblačilni kulturi, uporablja se kot komunikacijski pripomoček z napisanimi pesmimi in pismi, kot reklamni pano, pri verskih ritualih in drugih obredih, kot je npr. čajni obred na Japonskem ali na Kitajskem, uporabljale so se tudi kot pripomočki v gledaliških igrach in plesih idr. V dolgi štiri tisočletni zgodovini so pahljače dobile tudi estetsko vrednost zaradi najrazličnejših poslikav, načinov izdelave in uporabe različnih materialov.

Pahljače tako kot številni drugi zbirateljski predmeti predstavljajo posamezne kulture in »odražajo družbene, idejne in ekonomske vrednote globalnega trga in družbenopolitične interpretacije posamezne družbe kot tudi posameznika« (Vampelj Suhadolnik, 2019, 95). Enako tudi Armstrongova (1974, 9) pravi, da pahljače niso samo nepomemben praktični ali modni privesek, ampak so tudi »manifestacija kultur in okusov«, ki pa se lahko precej prepletajo, kot je to v primeru japonskih in kitajskih pahljač, namenjenih za evropski trg, ki so se mu prilagodile. Tako nas v prvi vrsti zanima, kako so azijske pahljače postale eden izmed bolj iskanih predmetov v svetu trgovanja, izmenjav in zbiranja med posamezniki vseh družbenih slojev. Kasneje nastanejo velike zasebne zbirke pahljač, izmed katerih nekatere končajo v muzejskih zbirkah in v zbirkah drugih uradnih institucij po svetu.

V prispevku tako ugotavljamo, kakšno vlogo imajo pahljače, predvsem vzhodnoazijske, v muzejskih in zasebnih zbirkah. V prvem delu, ki je bolj splošen, v pregledu literature o pahljačah preučujemo, kako se je spreminjal odnos do pahljač kot zbirateljskega predmeta vse od amaterskega do strokovnega zbiranja in raziskovanja pahljač. V drugem delu se osredotočimo na azijske pahljače in njihovo vlogo v evropski zbirateljski kulturi. V tretjem delu pa analiziramo pahljače v treh slovenskih zbirkah vzhodnoazijskih kultur, katerih spoznavanje nam približa



DOI:10.4312/ars.14.2.73-86

vzhodnoazijski način življenja in mišljenja, hkrati pa ovrednotimo njihovo prisotnost v slovenskih zbirkah.

## 2 Zbiranje in raziskovanje pahljač

Pahljače imajo dolgo zgodovino, najprej kot predmet, ki odganja mrčes in hladi, nato pa kot vedno bolj dodelan predmet, ki so ga uporabljali pri slovesnostih in religioznih obredih (Egipt, Grčija, Rim, Kitajska). Kasneje je imela pahljača pomembno vlogo tudi v krščanskih cerkvah (*flabellum*),<sup>1</sup> pri kitajskih in japonskih slovesnostih in religijskih obredih, uporaba pa se je širila tudi na dvore, tako v Evropi kot tudi v Aziji, kjer je postala nepogrešljiv predmet vsakdanje garderobe. Z začetki raziskovanja v 15. stoletju in širitvijo trgovine na Daljni vzhod so v Evropo prispele tudi azijske (najprej predvsem kitajske) pahljače, ki so postale luksuzen predmet, ki so ga uporabljali predvsem na dvorih in med pripadniki najvišjih plasti družbe. V zgodnjem 17. stoletju so postale pomembno trgovsko blago; ko so se zanje začele zanimati tudi žene trgovcev in širša aristokracija, se je njihova uporaba razširila tudi na področje oblačilne kulture in postale so pomemben modni dodatek tako žensk kot tudi moških (Armstrong, 1974, 13–20). Nova vloga pahljač kot pomembnega modnega dodatka je nadalje pospešila izdelovanje bogato okrašenih pahljač domače proizvodnje, ki so se razširile tudi na evropske dvore in naprej med bogatejše sloje (p. t., 20–24).

V času širjenja uporabe na dvore, med aristokracijo in meščanstvo, ko so postale del oblačilne kulture za potrebe modnega izražanja vse od 15. stoletja naprej, pa so pahljače postajale tudi eden izmed zbirateljskih predmetov. Tako so nastajale zasebne zbirke pahljač, ki so tvorile domače modne kreacije in oblačilno kulturo, kasneje pa so pridobile širši pomen v zbirateljstvu ne samo zaradi praktične, temveč tudi estetske in simbolne vloge, pri čemer so na zbiranje vplivali osebni interesi. Kot pravi Yasaitis (2006), ljudi pritegnejo predmeti, ker so jim v določenem trenutku všeč iz različnih razlogov.

Pahljače so iz zasebnih zbirk, kjer so se ohranile zaradi estetskosti in umetniške vrednosti, v širšo javnost stopile šele leta 1870, ko je muzej South Kensington v Združenem kraljestvu postavil prvo mednarodno razstavo pod pokroviteljstvom kraljice Viktorije. S tem se je zanimanje in navdušenje za pahljače razširilo še na njihovo preučevanje kot zbirateljskega predmeta. Najprej je lady Charlotte Schreiber<sup>2</sup> leta 1888

1 *Flabellum* je bila okrogla pahljača, ki so jo uporabljali v zgodnjih krščanskih cerkvah, kjer so diakoni na vsaki strani oltarja mahali z njimi, da bi pregnali mrčes od kelihov in hostije. Narejene so bile iz kovine, usnja ali pavjih peres. Podobno pahljačo najdemo kasneje tudi v grški ortodoksni cerkvi (*ripidion*). Vse do 6. stoletja so se pojavljale tudi kot pahljače zastave, ki so imeli samo simbolno vlogo, ni pa podatkov o širši rabi (Finnegan, 2015, 7).

2 Lady Charlotte Elizabeth Guest (kasneje Schreiber, 1812–1895) je bila ena izmed najpomembnejših zbiralok v 19. stoletju, prevajalka in podjetnica in je poleg drugih predmetov zbirala tudi pahljače. Leta 1888 in 1889 je izdala dve knjigi z zbranimi ilustracijami pahljač s komentarji (John, 2001; The Fan Circle International, 2020).

izdala knjigo *Fans and fan leaves*, kjer je zbrala ilustracije pahljač in jih tudi komentirala (Ginsburg v Dorrington-Ward, 1978, 1). Leta 1895 je M. A. Flory v svoji knjigi *A book about fans* zapisal, da so pahljače kljub bogatemu ozadju le elegantni predmeti in muha enodnevnica, ki naj bi jih »preučevali le tisti, ki imajo dovolj prostega časa« (Armstrong, 1974, 9), se pravi le bogatejši sloj. Zatem je vse od konca 19. stoletja do nekje okoli leta 1920 izšlo še nekaj knjig, kasneje pa se je zanimanje za pahljače nekoliko poleglo.

Te prve knjige o pahljačah so sicer zelo zanimive za branje, vendar je bilo znanje o pahljačah takrat še zelo omejeno na opisovanje, vsebujejo pa tudi nekaj napačnih informacij (glej The Fan Circle International, 2020). Šele kasneje se je zanimanje za pahljače ponovno obudilo, in sicer v 70. letih 20. stoletja, ko so najprej leta 1967 v Victoria and Albert Museum razstavili bogato zasebno zbirko orientalskih in evropskih pahljač zbiralca Leonarda Messla<sup>3</sup> (Ginsburg v Dorrington-Ward, 1978, 1). Med velike zbirke pahljač uvrščamo tudi Esther Oldham (1900–1984) iz Bostona v ZDA, ki je zbrala več kot tisoč pahljač, tudi iz različnih kultur, med njimi tudi nekaj t. i. etničnih pahljač, kamor je sama uvrstila pahljače iz Samoe, Indonezije in Afrike. Pahljače so jo zanimale tudi akademsko, objavila je kar nekaj člankov v raznih revijah, nazadnje pa jih je podarila različnim muzejem v ZDA (več kot 400 pahljač je dobil Museum of fine arts v Bostonu) (Gray Bennet, 1988, 10–11).

Prelomno pa je bilo leto 1974, ko je Nancy Armstrong izdala knjigo *A collector's history of fans*, ki predstavlja prvi primer celostnega pristopa k raziskovanju pahljač. Knjiga vsebuje oris zgodovine pahljač in njihovo kategorizacijo, in sicer predstavi poslikane pahljače (opredeljene še glede na izvor iz več evropskih dežel), tiskane pahljače (samo angleške in francoske), orientalske pahljače<sup>4</sup> (prav tako razdeljene na poslikane in natisnjene) ter na pahljače iz perja, tekstila in zložljive pahljače *brisé* (Armstrong, 1974).

To je vzpodbudilo številne posameznike, da so poiskali svoje že pozabljene primerke pahljač in jih postavili na vidnejše mesto doma ali pa so jih podarili muzejem. Splošen interes med zbiratelji je vzpodbudil tudi muzeje, da so še bolj intenzivno pripravljali razstave, najprej v Veliki Britaniji in po Evropi, nato pa še v ZDA in drugod po svetu. Muzejske razstave pa so nudile material za raziskovanje številnim raziskovalcem, ki so jih pahljače začele zanimati holistično, poleg izvora in leta nastanka so preiskovali tudi proizvajalce, obrtnike in slikarje, načine izdelave, materiale, največkrat pa tudi vzorce, trgovske poti, skozi zgodovino razvoja pahljač pa poskušajo razumeti njihovo družbeno vlogo. Tukaj lahko izpostavimo preplet akademske in zbirateljske

3 Polkovnik Leonard C. R. Messel (1872–1953) je bil navdušen vrtnar in poznavalec umetnosti in od leta 1905 naprej ljubitelj pahljač. Po njegovi smrti je njegova hčerka Anna, grofica Rosse (1902–92), muzeju Fitzwilliam podarila okrog sto najrazličnejših pahljač (The Fitzwilliam museum, 2020).

4 Armstrongova (1974, 12–14) med orientalske pahljače uvršča kitajske in japonske pahljače, kjer obravnava poslikane pahljače iz Kitajske in Japonske, medtem ko tiskane pahljače predvsem iz Japonske.

stroke, ko sprva zasebni zbiratelji z lastnimi študijami spodbudijo razvoj poznavalstva s tega področja, hkrati pa je viden še obraten vpliv, ko akademske študije pospešijo zbirateljstvo.

Jasno je tudi, da se je že v času, ko je raziskovala Nancy Armstrong (1974, 9), odnos do pahljač, do njihovega zbiranja in do raziskovanja zelo spremenil. Zdaj so imeli na voljo več različnih informacij, podatki so postali dosegljivi vse do 17. stol. pr. n. št., kar je razširilo zanimanje za pahljače, ki so ga imeli konec 19. stol., ko so zviška gledali na vse, kar je bilo narejeno pred letom 1800. Zbirateljsko zanimanje se je razširilo tudi na različne vrste umetnosti, med drugim tudi na kitajsko in japonsko slikarstvo iz 19. stoletja, ki je tudi pridobilo na vrednosti. Tako so se najrazličnejše in »nenavadne« pahljače pojavljale v etnografskih muzejih, kamor so spravljali tudi kitajske in japonske pahljače.<sup>5</sup> Armstrongova izpostavlja, da naj bi interes za zbiranje pri prvotnih zbiralcih zbudila predvsem drugačnost azijskih pahljač, da so nanje gleda kot »na miniaturna umetniška dela iz eksotičnih materialov iz daljnih dežel, ki so videti, kot da jih je ustvarila čarovnija in ne prsti smrtnika« (1974, 9–10). Zatem izpostavi, da naj bi se zanimanje zbiralcev danes razširilo še na obliko, postopke izdelave, material, velikost itd.

Po prvih raziskavah se je pojavilo še lepo število knjig, med njimi tudi nekaj del z enakimi naslovi, kot so *Fans (A collector's guide)* avtorice Nancy Armstrong (1984; 1990), *Fans* avtorice Helene Alexander (1989) in *Fans* avtoric Avril Hart in Emme Taylor (1998). K zbirki knjig o pahljačah se pridružujejo še *Unfolding beauty: The art of the fan* Anne Gray Bennet (1988), *The fan museum* Hélène Alexander in *Hand fans: an illustrated history* Kathy Finnegan (2015).<sup>6</sup>

Številna dela v angleškem jeziku pa so nastala tudi o vzhodnoazijskih pahljačah, predvsem japonskih in kitajskih (Dorrington-Ward, 1978; *The fan museum*, 2001; Hutt in Alexander, 1992 in 2015; Faulkner, 2001; Iröns, 1981a in 1981b, idr.). Sicer pa ne smemo pozabiti tudi indijskih pahljač *pankha*, ki se poleg kitajskih in japonskih najpogosteje pojavljajo v zbirkah na zahodu, a so zelo malo raziskane (glej *The fan museum*, 2004).

Zbiratelji in ljubitelji pahljač so ustanovili razna društva, kot je npr. Fan Circle International,<sup>7</sup> muzeji so postavljali razstave pahljač, ki so jih spremljali tudi katalogi z zelo bogatimi informacijami o razstavnih predmetih in s kakovostnimi fotografijami, ki danes služijo kot reference za zbiratelje in so omogočili širitev znanja o pahljačah (Armstrong, 1990, 11–12). Razstave pahljač tako še danes privabljajo številne

5 Kitajske in japonske pahljače so po prihodu v Evropo v skladu s takratnim kolonialnim diskurzom dobile ime orientalske pahljače (glej Armstrong, 1974, 121–145) in so se znašle v zgodnjih etnografskih muzejih v t. i. etnografskih zbirkah, ki tvorijo eno izmed kategorij, kamor zbiralci, akademiki in zgodovinarji danes uvrščajo predmete še iz drugih neevropskih in neameriških držav. Konec 19. stoletja se je namreč Orient premaknil precej na daljni Vzhod, da je vključeval tako islamski svet, kot Indijo in Vzhodno Azijo, med katero so uvrstili tudi Kitajsko in Japonsko (Clunas, 1994, 328).

6 Za več podatkov o literaturi o pahljačah glej spletno stran The Fan Circle International.

7 <https://www.fancircleinternational.org/>.

obiskovalce, pahljače pa kot zbirateljski predmeti v zadnjih letih pridobivajo tudi na vrednosti in ceni. Nastali so najrazličnejši priročniki z napisanimi navodili, kako zbirati pahljače in kje jih kupiti (Fan Circle International, 2020), kajti trg s starinami in umetniškimi izdelki je pahljače sprejel z odprtimi rokami.

### 3 Azijske pahljače v Evropi

Čeprav so bile poti z Vzhoda v Evropo, ki so prinašale svilo, začimbe in nekatere luksuzne predmete, odprte že prej, so pahljače v Evropo v večjih količinah prišle šele v 16. stoletju z razvojem pomorske trgovine s podjetji kot Britanska vzhodnoindijska družba (British East India Company) (1600) ali Nizozemska vzhodnoindijska družba (1602), ko so se znašle na ladjah kot spremljevalke porcelana (Grey Bennet, 1988, 13). Najprej so se na evropskih dvorih znašle ovalne pahljače, v 17. stoletju pa so del evropskega dvornega sveta postale še zložljive pahljače. Do konca 17. stoletja pa so se z njimi hladile in se krasile tudi žene trgovcev in aristokracije (Alexander, 2015, 4–5).

Od 17. do sredine 19. stoletja so na azijskem trgu za evropske potrošnike najprej prevladoval predvsem kitajske pahljače, po odprtju Japonske, od leta 1868 naprej, pa tudi japonske pahljače. Prvi primerki pahljač so bili, kot pravi Iröns (1981b, 4), »po orientalskih« standardih večinoma precej slabe kakovosti, saj so bili narejeni za manj kritičen evropski trg, vendar sta prefinjenost in spretnost izdelave pahljač pritegnili zanimanje Evropejcev, ki so jih začeli vneto kupovati. Takrat je imel na Kitajskem velik vpliv na oblikovanje pahljač slog iz 16. stoletja, in sicer *chinoiserie* kot mešanica različnih orientalskih slogov s slogi rokokoja, baroka, gotike in drugimi evropskimi slogi, ki so se jim zdeli primerni. Ta slog dekoracije je dosegel vrh v 18. stoletju (Hart in Taylor, 1998, 39). Odslikaval je evropske predstave o Kitajski in se je razširil med evropskim plemstvom (najdemo ga tudi v dvorcih na Slovenskem) v 17. in 18. stoletju (Čeplak Mencin, 2012, 14).

Japonska pa je med 17. in sredino 19. stoletja imela le malo stika s tujino, trgovina je bila dovoljena le za nizozemske in kitajske trgovce in je potekala na umetnem otoku Doshima, ki je bil povezan z Nagasakijem. Vse to se je spremenilo s prihodom ameriških ladij leta 1853 in posledičnim sporazumom o prijateljstvu in trgovanju med Japonsko in ZDA, kar je odprlo japonska pristanišča najprej za ameriške trgovce (Kashima, 1993). Tujci in vplivi iz tujine so postopoma prodirali na Japonsko ob koncu obdobja Edo (1600–1868) in v začetku obdobja Meiji (1868–1912), hkrati pa se je tudi na Zahodu izredno povečalo zanimanje za Japonsko. To se je navezalo predvsem na umetnine,<sup>8</sup> kot so med drugim japonske grafike. Japonski obrtniki so se temu prilagodili. Posledično so nastale umetnine, ki jih je imel Zahod za popolnoma

8 Eden izmed pomembnih raziskovalcev japonske in tudi kitajske umetnosti je bil Ernest F. Fennolosa (1853–1908), ki je nad novostmi navdušene Kitajce in Japonce ozaveščal o pomembnosti njihove tradicionalne kulture (Fennolosa, 2007).

japonske, Japonci sami pa so jih komaj prepoznali kot take (Hutt in Alexander, 1992, 28). Tako se je na Japonskem pod vplivom evropskega sloga japonizma<sup>9</sup> začela manufaktura pahljač izključno za izvoz. Sprva so bile namenjene aristokratskim posameznikom, kmalu pa so postale priljubljene tudi v širših krogih predvsem po predstavitev na prvih svetovnih razstavah proti koncu 19. stoletja, ko so na višku popularnosti japonske pahljače izvažali v ogromnih količinah, predvsem v ZDA, Francijo, Anglijo in Nemčijo (p. t., 29). Tako je pahljača, poleg številnih drugih predmetov, postala del nepogrešljive umetniške dediščine Kitajske in Japonske, ki je bila v Evropi zelo cenjena (Iröns, 1981a, 46).

#### 4 Azijske pahljače v slovenskih muzejih

V Sloveniji je v muzejih in drugih javnih inštitucijah 21 različnih vzhodnoazijskih zbirk oziroma zapuščin posameznikov, med katerimi niso vse evidentirane samostojno v skladu z muzejsko stroko (Vampelj Suhadolnik, 2019, 97–100). Te predmete so večinoma konec 19. stoletja in v prvi polovici 20. stoletja na slovenska tla iz Vzhodne Azije prinesli ali poslali pomorščaki, misijonarji, diplomati, znanstveni sodelavci in popotniki. Med temi predmeti najdemo tudi pahljače iz Vzhodne Azije, med katerimi prevladujejo japonske in kitajske. Med zbirkami, kjer se nahaja večje število pahljač, izstopajo predvsem tri: Zbirka Alme Karlin, Zbirka predmetov iz Azije in Južne Amerike, ki ju hrani Pokrajinski muzej Celje, in Skušкова zbirka iz Slovenskega etnografskega muzeja v Ljubljani, ki jih prispevek tudi podrobneje predstavi. Čeprav najdemo v Zbirki Alme Karlin in Zbirki predmetov iz Azije in Južne Amerike tudi pahljače iz drugih držav (Indija, Tajska, Indonezija idr.), se osredotočamo samo na kitajske, japonske in korejske pahljače. Do zdaj je najbolj raziskana Zbirka Alme Karlin, iz katere so bile japonske, kitajske in korejske pahljače del razstave *Azija me je uročila* v Pokrajinskem muzeju Celje v letu 2019.

Pri nekaterih pahljačah je provenienco zelo težko zagotovo ugotoviti, saj ni nobene informacije o lastniku, nakupu, letu izdelave, a o izvoru lahko sklepamo glede na obliko, način izdelave, poslikave ali stil. Največ pahljač z manjkajočimi podatki je zaradi njene specifične narave ravno v Zbirki predmetov iz Azije in Južne Amerike.<sup>10</sup>

9 Japonizem se je v Evropi začel po velikem navdušenju nad vsem japonskim, potem ko je Japonska sodelovala na mednarodnih razstavah med letoma 1873 in 1901. Takrat so imeli Evropejci prvič na vpogled japonske izdelke in umetnost, kar je še zlasti močno vplivalo na francosko umetnost. Novemu zanimanju in zahtevam po bolj dovršenih in okrašenih pahljačah, ki so izražale tudi njihove sposobnosti, so se prilagodili tudi japonski obrtniki. Bambus so zamenjali z lesom, slonovino in želvovino, ki so jih okrasili z zlatim lakom (Finnegan, 2015, 78).

10 Predmeti iz Zbirke predmetov iz Azije in Južne Amerike večinoma prihajajo iz Federalnega zbirnega centra. Federalni zbirni centri so bili v na novo nastalih jugoslovanskih republikah organizirani poleti 1945. Njihovo delovanje in organizacija je bila predpisana z Navodili za ustanavljanje in poslovanje zbirnih centrov, ki jih je izdalo Ministrstvo za prosveto DFJ 31. julija 1945. Predmeti so bili ob konfiskaciji le skopo popisani, kar otežuje iskanje provenience (Kodrič-Dačić, 2000).

Tabela 1: Število in izvor pahljač iz treh zbirk

Zbirka/Izvor	Kitajska	Japonska	Koreja
Skuškovna zbirka	8	2	x
Zbirka Alme Karlin	2?	12	2
Zbirki predmetov iz Azije in Južne Amerike	26	1	x

Pri analizi pahljač moramo biti poleg kraja in časa nastanka pozorni še na nekaj drugih kriterijev, to so oblika, material, motivi, barve, način izdelave, namen uporabe idr. V osnovi se glede na obliko pahljače delijo na tri tipe: nezložljiva/fiksna ali ovalna pahljača, pahljača *brisé* (iz povezanih letvic) in zložljiva pahljača. Z različnimi kombinacijami zgoraj naštetih elementov pa ti tipi tvorijo še druge različne tipe pahljač z različnimi slogi, kot so izvezene ovalne pahljače, pahljače s svileno tapiserijo, izvezene in poslikane, slonokoščene *brisé*, lesene izrezljane *brisé*, pahljače kokarde, bambusove pahljače s poslikanim papirjem ali blagom – zložljive in ovalne, tiskane pahljače idr. (glej Armstrong 1974; Armstrong 1990; idr.). Nekatere od teh tipov pahljač najdemo tudi v naših zbirkah, ki jih v nadaljevanju tudi predstavimo.

V Zbirki Alme Karlin (1889–1850), popotnice iz slovenskih krajev, ki se je med svojim potovanjem okrog sveta med letoma 1919 in 1927 ustavila tudi v Aziji, je kar 25 pahljač, kar izraža tudi njeno navdušenost nad njimi. Pahljače so zelo raznovrstne tako po provenienci, obliki, motivih kot po načinih izdelave, izvirajo pa iz obdobja od konca 19. stoletja do začetka 20. stoletja.

Japonskih pahljač je kar dvanajst, od tega je deset ovalnih in dve sta *brisé*. Ovalne pahljače ali *uchiwa* 団扇 nadalje lahko kategoriziramo v poslikane in tiskane pahljače. Tri poslikane pahljače so narejene na podoben način, vendar so avtorji oziroma delavnice različne in neznane. Papir je utrjen in pobarvan na rdeče s kakijevim sokom, nato pa so s črnilom narisani motivi rož (slive, češnje in potonika) in ptic (jap. *kacho-e* 花鳥絵), ki simbolizirajo moralne vrline, prinašajo pa veselje, srečo in mir, izražajo pa tudi povezanost z naravo in štirimi letnimi časi.<sup>11</sup>

Drugi sklop ovalnih pahljač sestavljajo tiskane pahljače, kjer so natisnjeno sliko nalepili na ogrodje pahljače in jo nato obrezali, kar so lahko večkrat ponovili, vse dokler je bil okvir cel. Zbirko Alme Karlin sestavljajo pahljače z motivi iz dveh skupin, eno so motivi že prej omenjenih cvetlic in ptic, drug pogost motiv pa so podobe kurtizan ali lepih žensk, ki jih uvrščamo v kategorijo t. i. slik lepotic (jap. *bijin-ga* 美人画). Pogosto so tiskali tudi reprodukcije slavnih slikarjev, kot je na primer Hiroshige z lesorezov *ukiyo-e* 浮世絵 (glej Faulkner, 2001; Kyōto sensu uchiwa, 2019). Ta kategorija

11 Pogosta tema v japonski umetnosti je tudi prepletanje letnih časov, ki jo prav tako najdemo na nekaterih pahljačah v Zbirki Alme Karlin. Za funkcionalne predmete, kot je pahljača, je veljalo, da se obdobje prodaje lahko podaljša, saj se pahljača lahko uporablja tako poleti kot jeseni.

tiskov na pahljačah iz 18. in 19. stoletja je še zelo slabo raziskana, zaradi večkratne uporabe pahljač pa se jih je ohranilo le malo (glej tudi Thomsen 2019), kar umešča te pahljače med posebej pomembne predmete (slika 1).

Preostali dve japonski pahljači sta zložljivi pahljači (jap. *ōgi* 扇 ali *sensu* 扇子), ki sta izdelani v najstarejši tehniki – z letvicami iz lesa ali slonovine, povezanimi s trakom, zato spadata v sklop pahljač *brisé*. Letvice so v naravni barvi in niso poslikane, le svileni trak je pri pahljači iz sandalovine zelen, pri pahljači iz slonovine pa bel.

Tudi kitajski pahljači sta tipa *brisé*, narejene iz letvic, odlikuje pa ju gost in droben vzorec, izrezljan v sandalovino in slonovino, povezani z belim svilenim trakom. Podobne pahljače se pogosto pojavljajo tudi v Indiji, zato je včasih težko določiti provenienco.

Edini korejski pahljači *buchae* 부채 (slika 2) v Sloveniji sta poslikani s tribarvnim simbolom *taegeukseon* (kit. *yin yang*), ki pomeni temeljni zakon narave ali harmonijo. Motiv je naslikan na papir z rdečo, modrozeleno in rumeno barvo, za utrditev pa je bil uporabljen kakijev sok. Ročaj je črno pobarvan. Poleg tribarvnega vzorca je naslikana še potonika, ki kot kraljeva roža simbolizira kraljevino, pogum in čast,<sup>12</sup> hkrati kot roža bogatih pomeni tudi blaginjo in plemstvo.



Slika 1: Ovalna pahljača *uchiwa* za večkratno uporabo; bambus, papir, barvni tisk, Japonska, 1880–1900, K 76, Zbirka Alme Karlin, PMC (foto: PMC).



Slika 2: Ovalna pahljača *buchae*, tribarvna, z vzorcem *teguksion* in cvetlico, poslikan papir, okvir iz bambusa, Koreja, zač. 20. st., K 80, Zbirka Alme Karlin, PMC (foto: PMC).

Pahljače Alme Karlin so večinoma dobro ohranjene, le pri ovalnih pahljačah s tiskananim motivom ponekod manjka ročaj ali pa je poškodovan papir, kar pomeni, da so bile veliko v uporabi že na Japonskem, še preden jih je dobila v roke, nekatere kot dar, nekatere pa je tudi sama uporabljala za hlajenje (Karlin, 2006, 238, 278).

12 Podoben simbolizem najdemo tudi na Japonskem.



Tudi zbirka Ivana Skuška (1877–1947), mornariškega častnika, ki je med letoma 1914 in 1920 bival na Kitajskem, med drugimi tudi v Pekingu, je izredno bogata in raznolika. S premišljenimi nakupi v pekinških starinarnicah je želel po svoji vrnitvi približati daljno kitajsko kulturo svojim sonarodnjakom (Vampelj Suhadolnik, 2019, 35–36). Med številnimi predmeti je osem kitajskih in dve japonski pahljači, ki sta bili najverjetneje v lasti njegove japonske žene Tsuneko Kondō Kawase (Marija Skušek).

Med kitajskimi pahljačami so tri pahljače okrogle, pri eni od teh je rob konkavno usločen, okrašene so z izvezenimi motivi ptic (najpogosteje pava) in cvetlic ter dreves (magnolija). Izvezeno svilo obkroža lesen ali slonokoščen rob, tudi ročaji so umetelno izrezljani iz bambusa, pobarvanega v črno, ali iz slonovine z izvezenim svilenim trakom (slika 3).

Ena pahljača je ovalne oblike starega sloga, kasneje imenovanega pahljače Swatow (kit. Shantou 汕头市) (slika 4), ki so izdelane v delavnicah v 19. stoletju, čeprav ne izvirajo od tam. Njihova izdelava je precej zahtevna, okvir je narejen iz več bambusovih kosov, z vstavljeno žico in ovitih s papirjem. Le nekaj takšnih pahljač se je ohranilo, zato je njihova vrednost velika. Na njej so naslikane podobe ljudi in stavbe v ozadju v gorski pokrajini. Vse štiri pahljače uvrščamo v slog okroglih ali ovalnih pahljač, ki originalno ni bil izdelan za izvoz, ampak so pahljače v tem slogu uporabljali Kitajci sami v 18. in 19. stoletju. Kljub temu se jih je veliko znašlo tudi na Zahodu, danes spadajo med redkosti oziroma jih uvrščamo med antične umetnine, ki na umetniških dražbah lahko dosegajo visoke zneske.



Slika 3: Okroglja pahljača; vezena svila (figura pava in pavice, cvetoča magnolija, potonika, ptiči, bambus in skale), slonokoščen, rezljan držaj, 42,3 x 27,5 cm, 19. stol., 304 MG (150), Zbirka Ivana Skuška, SEM (foto: SEM).



Slika 4: Ovalna pahljača, poslikan papir (taoistični modreci in gorska pokrajina, ptica žerjav), slonokoščen ročaj, 42 x 25,5 cm, 18.–19. stol. (?), 306 MG (152), Zbirka Ivana Skuška, SEM (foto: SEM).

Tri kitajske pahljače so zložljive, od tega je ena pahljača *brisé* iz izrezljanih slonokoščenih letvic, zvezanih s svilenim trakom v beli barvi. Ta pahljača je precej poškodovana, podobno pahljačo najdemo tudi v zbirki Alme Karlin. Drugi dve zložljivi pahljači sta iz bambusovih tankih letvic, na katerih je obojestransko zalepljen poslikan papir. Na eni je motivika rože v svetlem okvirju, preostali del pa je pobarvan v črno, z napisom v kitajskih pismenkah. Na drugi pahljači je na eni strani naslikana veja s cvetovi in cvetlico, nad motivom pa je tekst v kitajskih pismenkah, ki je tudi na drugi strani. Pogosto se na pahljačah poleg poslikave pojavlja tudi kaligrafski zapis.

Japonski pahljači sta sloga *maiōgi* 舞扇, obojestransko sta poslikani z motivi cvetja in vej. Takšne pahljače se uporabljajo za odrske umetnosti, kot so *kabuki*, *nō* ali ples *nihon buyō*, zato je tudi poslikan papir trdnejši in zaradi tega bolj trajen, na spodnji strani ročaja sta dve mali svinčeni uteži, ki omogočata lažje ravnanje s pahljačo na nastopih.

Tretja neevropska zbirka, v kateri se nahajajo med drugimi tudi kitajske in japonske pahljače, je Zbirka predmetov iz Azije in Južne Amerike, kjer je kar 26 kitajskih pahljač in ena japonska pahljača. Zanimiva je zbirka 22 zelo podobnih zložljivih pahljač iz istega materiala (bambusov ročaj in letvice z enostranskim poslikanim papirjem) in poslikanih v istem slogu in z isto motiviko – podobe iz znanega kitajskega romana *Potovanje na Zahod*, ki se nadaljujejo iz ene v drugo, na petih pahljačah pa je narisani isti motiv taipinškega upora (1850–1864).

Kitajsko zbirko pahljač dopolnjujeta še dve zložljivi pahljači. Prva je poslikana na obojestranskem papirju srebrne barve z motivi cvetlice v roza in zeleni barvi. Robovi



Slika 5: Zložljiva pahljača, papir, les, poslikana in izvezena motivika cvetja (v. 22,7), A 146, Zbirka predmetov iz Azije in Južne Amerike, PMC (foto: PMC).



Slika 6: Ovalna pahljača, papir, slonovina, pozlata, obojestransko poslikana (1. gorska krajina, figure učitelja in učenca, 2. cvetje in ptice), (v. 45), A 64, Zbirka predmetov iz Azije in Južne Amerike, PMC (foto: PMC).

cvetlice so izvezeni v papir (slika 5). Ogrodje oziroma letvice so lakirane z rdečim lakom in poslikane z istim cvetjem. Zadnja kitajska pahljača je velikega formata (š. 43,2 cm) in iz rdečega blaga, na obeh straneh enako poslikana s cvetjem.

Preostali dve kitajski pahljači sta ovalni in poslikani, od tega ima ena pahljača rob konkavno usločen na štirih straneh (videz pravokotnika) in je poslikana z motivoma pokrajine in figuralike. Pahljača ima leseni ročaj in je precej poškodovana. Druga ovalna pahljača (slika 6) pa je veliko bolj dragocena, je dobro ohranjena, z zlato poslikanim slonokoščenim ročajem in poslikano motiviko učitelja in učenca, sedečima ob boru in reki na eni strani ter pticami in cvetjem na drugi strani. Ozadje je v temno modri barvi.

Tudi edina japonska pahljača v zbirki je velikega formata (š. 75,5 cm) in je tipa *mita ōgi* (velikanska pahljača), ki naj bi jo v preteklosti na Japonskem uporabljali za slovesnosti in religijske rituale in je edina tako velika japonska pahljača pri nas, redko pa jo opazimo tudi v zbirkah po svetu. Na obeh straneh je poslikana z motivom ptic in cvetja ter dreves, na eni strani je ozadje rdeče, na drugi pa rjavo. Ogrodje je leseno, palice so polakirane v temno rjavo, na zunanji palici pa je z zlato barvo naslikana trta in grozdje ter ptica v slogu inkrustracije *shibayama*.

## 5 Zaključki

Pahljače so zaradi svoje majhnosti in prenosljivosti, praktičnosti izredno hvaležen predmet za zbiranje. Poleg široke palete uporabnosti nas pri pahljači kot umetniškem predmetu privlačijo tudi dekoracija, material in izdelava. Način zbiranja pahljač in odnos do zbiranja sta se precej spremenila – vse od ljubiteljskega pogleda na predmet kot nekaj lepega in privlačnega do bolj kompleksnega zanimanja zanje s širšim in bolj celostnim pogledom tako na posamezen predmet kot tudi na zbirko. Pri tem izpostavimo preplet akademske in zbirateljske stroke, najprej zasebni zbiratelji z lastnimi študijami spodbudijo razvoj znanja s tega področja, na drugi strani pa akademske študije pospešijo zbirateljstvo.

Čeprav v slovenskih zbirkah vzhodnoazijskih pahljač ni veliko in so bile za slovenske popotnike le sestavni del zbirke predmetov, ki so jih prinesli iz tujine, pa predstavljajo pomemben košček v mozaiku zbirke, katerih preučevanje nam razkriva način življenja in mišljenja ljudi na drugem koncu sveta.

Analiza kitajskih, korejskih in japonskih pahljač v vseh treh neevropskih zbirkah nam pokaže veliko pestrost pahljač, ki prikazujejo raznolikost motivike, oblik, materialov in načina izdelave; variacije so tudi med posameznimi primeri iz iste države. Med japonskimi pahljačami prevladujejo ovalne pahljače z različnimi motivi, materiali in izdelavo, le malo je zložljivih. Korejski pahljači imamo le dve, ovalni s podobnim motivom. Kitajskih pahljač je največ, pestra pa je tudi njihova podoba, vse od ovalnih,

zložljivih in *brisé*. Tudi način izdelave in materiali so številni, izstopajo poslikana ali izvezena motivika na svilo ali papir in pozlačeni motivi na letvicah. Hkrati pa nam podroben pogled na predstavljene pahljače pokaže, da se določeni elementi pojavljajo v vseh treh kulturah hkrati, na primer motivi cvetja in ptic, katerih simbolizem je tudi lahko podoben, vidimo pa tudi prenos oblik in načina izdelave (kakijev sok).

Med pahljačami je kar nekaj primerov, ki so redki tudi na svetovni ravni, tako glede na časovno umestitev zbranih pahljač iz 19. stoletja in začetka 20. stoletja kot tudi glede kakovosti in posebnosti njihove izdelave. Zaradi tega so še bolj pomembne za slovenski prostor. Med takšnimi primeri lahko izpostavimo japonske tiskane pahljače za večkratno uporabo, korejski pahljači, kitajske okrogle ali ovalne pahljače in pahljači velikega formata. Analiza pahljač v zbirkah se nadaljuje, v nastajanju so še drugi prispevki, ki s poglobljenimi raziskavami preučujejo posamezne pahljače od blizu in tako umeščajo azijske pahljače pri nas v slovenski in z vzpostavitev spletne baze tudi v svetovni zbirateljski in muzealski prostor.

## Zahvala

Prispevek je nastal v okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo* (2018–2021) (št. J7-9429) in programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

## Viri in literatura

- Alexander, H., *The Fan Museum*, London 2001.
- Alexander, H., *Fans*, Oxford (1989) 2002.
- Alexander, H., *Made in China, Catalogue*, London 2015.
- Armstrong, N., *A collector's history of fans*, New York 1974.
- Armstrong, N., *Fans. A collector's guide*, London (1984) 1990.
- Clunas, C., *Oriental antiquities/ Far Eastern art, Positions 2* (Jesen 1994), str. 318–355.
- Čeplak Mencin, R., *V deželi nebesnega zmaja : 350 let stikov s Kitajsko*, Ljubljana 2012.
- Dorrington-Ward, C., *Fans from the East*, New York 1978.
- Faulkner, R., *Hiroshige fan prints*, London 2001.
- Fenollosa, E. F., *Epochs of Chinese and Japanese art: An outline history of East Asiatic design*, San Diego 2007 (1912).
- Finnegan, K., *Hand fans. An illustrated history*, London 2015.
- Gray Bennet, A., *Unfolding beauty. The art of the fan*, Boston 1988.
- Hart, A. idr., *Fans*, London 1998.
- Hutt, J. idr., *Ōgi: A history of the Japanese fan*, London 1992.
- Iröns, N. J., *Fans of Imperial Japan*, Hong Kong 1981a.
- Iröns, N. J., *Fans of Imperial China*, Hong Kong 1981b.

- John, A. V., *The lives of lady Charlotte Guest, v: 150 Jahre "Mabinogion" – deutsch-walisische Kulturbeziehungen*, (ur. Maier, B. in Zimmer, S.), Berlin 2001, str. 157–166, <https://doi.org/10.1515/9783110951646-015>.
- Karlin, A. M., *Samotno potovanje v daljne dežele: tragedija ženske*, Celje 2006.
- Kashima, M. 鹿島繭, Heian Jidai ni okeruhiōgi ni tsuite 平安時代における檜扇について. *Tsukuba Daigaku geijitsu kenkyūsh i* 筑波大学芸術学研究誌 10, 1993, str. 23–44, <http://hdl.handle.net/2241/00153170> [20. 11. 2020].
- Kyōto sensu uchiwa shōkōkyō dōkumiai 京都扇子団扇商工協同組合, 2019, Kyōsensu Kyōuchiwa 京扇子・京うちわ (Kjotske zložljive in nezložljive pahljače), <http://www.sensu-uchiwa.or.jp/> [4. 11. 2019].
- Kodrič-Dačič, E., Federalni zbirni center in njegov prispevek k dopolnitvi fondov Narodne in univerzitetne knjižnice, *Knjižnica* 4, 2000, str. 51–63.
- The Fan Circle International, 2020, <https://www.fancircleinternational.org/> [15. 6. 2020].
- The Fan Museum, *Pankhā: Traditional crafted hand fans of the Indian subcontinent from the collection of Jatin Das*, London 2004.
- The Fan Museum, <https://www.thefanmuseum.org.uk/> [16. 6. 2020].
- The Fitzwilliam Museum, <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/fans/fitzcollection.html> [20. 9. 2020].
- Thomsen, H. B., *Japanische Holzschnitte / Japanese Woodblock Prints: aus der Sammlung Ernst Grosse*, Petersberg 2018.
- Vampelj Suhadolnik, N., Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji, v: *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji: Zbornik EARL*, (ur. Bekeš A., idr.), Ljubljana 2019, str. 93–113.
- Yasaitis, K. E., Collecting culture and the British Museum, *Curator* 49 (4), 2006, str. 449–462.

Nataša Višočnik Gerželj

## **Pahljače kot zbirateljski predmeti v vzhodnoazijskih zbirkah v Sloveniji**

**Ključne besede:** zbirateljstvo, pahljače, vzhodnoazijske zbirke, Japonska, Koreja, Kitajska

Prispevek predstavlja in raziskuje vlogo pahljač kot zbirateljskega predmeta, pri čemer se še posebej osredotoča na vzhodnoazijske pahljače v slovenskih muzejih v okviru raziskovanja vzhodnoazijskih zbirk. Pahljačo v mnogih kulturah skozi dolgo zgodovino spoznamo kot predmet z zelo raznovrstno uporabnostjo, saj združuje praktične, obredne in estetske funkcije. Tako poleg praktične uporabnosti za hlajenje v vročih dneh svojo pomembno vlogo izkazuje tudi v družbenem življenju na številnih področjih. Pahljača je tudi zelo hvaležen predmet za zbiranje zaradi svoje velikosti, izdelave in poslikave, pripisujemo pa ji tudi lahko visoke estetske vrednosti. V tem prispevku nas tako najprej zanima vrednotenje pahljač kot zbirateljskega predmeta, nato preučimo pot pahljač iz Azije in uvrstitev azijskih pahljač v strokovni prostor zbirateljev in akademske sfere, zaključimo pa s pregledno analizo pahljač v treh neevropskih zbirkah predmetov v slovenskih muzejih. Iz pregleda pahljač ugotovimo, da se v zbirkah nahajajo zelo raznolike pahljače iz kitajskega, japonskega in korejskega prostora, med katerimi pa je nekaj zelo redkih pahljač tudi na svetovni ravni, s čimer lahko uvrstimo zbirke med izredno pomembne v slovenskem prostoru.

Nataša Visočnik Gerželj

## Fans as collector's items in the East Asian Collections in Slovenia

**Keywords:** collecting, fans, East Asian collections, Japan, Korea, China

The article presents and explores the role of fans as a collector's item, focusing in particular on East Asian fans in Slovenian museums as part of a research project examining East Asian collections. In many cultures fans have long been known as objects with a wide variety of uses, as they combine practical, ritual and aesthetic functions. Thus, in addition to their practical use for cooling on hot days, fans have also had an important role in social life in many areas. Fans are also ideal objects to collect due to their small size and easy transportation, and with the high levels of workmanship and painting often seen, they can have high aesthetic value. In this paper, we are first interested in the evaluation of fans as a collector's item, then we examine the path of fans from Asia and the classification of Asian fans in the world of collectors and academia, and conclude with an analysis of fans in three non-European collections of objects in Slovenian museums. From the review of fans presented in this study, we find that the collections contain very diverse fans from China, Japan and Korea, among which there are some very rare items, even at the global level, which makes the collections extremely important in Slovenia.

### O avtorici

**Nataša Visočnik Gerželj** je docentka japonologije na Oddelku za azijske študije, Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer tudi poučuje. Doktorirala je na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo na isti fakulteti, kjer je pred tem zaključila tudi dodiplomski študij skupaj z japonologijo. Njene raziskave so usmerjene na identitetne procese, manjšine, diasporo, marginalnosti in religijo na Japonskem, kjer je tudi izvajala terensko delo. V najnovejši raziskavi pa se ukvarja s korejsko manjšino na Japonskem, predvsem v Kyotu, raziskuje tudi *zainichi* Korejce, ki so se vrnili v Korejo. V okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji* pa se ukvarja s pahljačami, oblačili in nekaterimi vsakodnevnimi predmeti.

### About the author

**Nataša Visočnik Gerželj** is an Assistant Professor of Japanese Studies at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts in Ljubljana, where she also teaches. She received her PhD from the Department of Ethnology and Cultural Anthropology at the same faculty, where she had previously completed her undergraduate studies together with Japanese studies. Her research focuses on identity processes, minorities, diaspora, marginalities, and religion in Japan, where she has also conducted fieldwork. Her latest research deals with the Korean minority in Japan, particularly in Kyoto, but she also investigates *zainichi* Koreans who have returned to Korea. As part of the *East Asian Collections in Slovenia* project, she deals with fans, clothing and some everyday objects.

Chikako Shigemori Bučar

## Spominki in spomini na bojevnike – primer kozuke

### 1 Uvod

V okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji* na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani smo v Pomorskem muzeju »Sergej Mašera« Piran evidentirali dve *kozuki* 小柄, v resnici le ročaja malih nožev iz Japonske. Muzej je najprej pritegnil našo pozornost zaradi specifične, to je »pomorske«, usmerjenosti, zaradi česar smo predvidevali, da hrani veliko starih razglednic in fotografij iz daljnih krajev, vključno vzhodnoazijskih. V začetni fazi sodelovanja s Pomorskim muzejem smo si ogledovali v glavnem zbirke razglednic in fotografij, ki so jih kupili, poslali in/ali zbrali člani avstro-ogrške mornarice proti koncu 19. stoletja in v prvih desetletjih 20. stoletja, tj. v japonskih obdobjih Meiji (1868–1913) in Taishō (1913–1925). Ugotovili smo, da muzej hrani tudi različne predmete zbirateljske narave, ki potrebujejo natančnejšo analizo glede izvora, prvotnega namena uporabe idr. Muzej ima že veliko podatkov o posameznih osebnostih, ki so bili člani mornarice v različnih obdobjih, vendar doslej poglobljene raziskave o posameznih predmetih, zlasti tistih iz Vzhodne Azije, še niso bile narejene. V nadaljnjem sodelovanju smo si lahko izmenjali informacije in znanje ter priredili nekaj skupnih dogodkov. O *kozukah* smo imeli v okviru projekta JAPOM<sup>1</sup> predavanje v Ljubljani in v Piranu v jeseni leta 2017.<sup>2</sup>

Prispevek najprej predstavlja *kozuko* kot predmet z reprezentativno funkcijo in kot zbirateljski predmet: njen fizični opis z ozadjem nastanka tega orodja in splošno veljavni zgodovinski ter zbirateljski pomen. Nato na kratko pojasnimo pomen upodobljenih prizorov na zunanji strani posameznih *kozuk* ter izvor in simboliko motivov. *Kozuki* v Piranu sta iz zapuščine kapitana bojne ladje avstro-ogrške vojne mornarice Antona Dolenca. Na osnovi zgodovinskega in družbenega ozadja ter življenjske zgodbe lastnika lahko ugotovimo čas in kraj nakupa oz. pridobitve teh dveh *kozuk*. Zanima nas tudi, kakšen pomen sta imeli *kozuki* za lastnika in njegov krog v času pridobitve ter kaj nam pomenita danes. Na primeru Dolencčeve zbirke lahko ugotovimo, kakšna je lahko usoda vzhodnoazijskih zbirk ali na splošno kakršnih koli zbirk iz bližnje

1 JAPOM: *Japonska med nami* [Japan in Our Midst], maj–oktober 2017; več v Hrvatin 2017.

2 »Kozuki iz zbirke kapitana bojne ladje Antona Dolenca v Pomorskem muzeju Piran«, Chikako Shigemori Bučar in Bogdana Marinac, predavanji v Narodnem muzeju Slovenije, Ljubljana, 28. 9. 2017 in v Pomorskem muzeju »Sergej Mašera« Piran, 25. 10. 2017.



preteklosti. Kaj se lahko zgodi osebni zbirki v sto letih? Kakšna naj bi bila naša naloga pri analizi in nadaljnjem ohranjanju ter razumevanju dediščine?

## 2 Kozuka v japonski bojevniški tradiciji

Beseda *samurai* 侍 v japonščini prvotno izvira iz glagola *saburau* 侍ふ, kar pomeni varovati plemenitega človeka in mu služiti. Samuraji niso bili samo bojevniki, temveč vsi tisti v zgodovini Japonske, ki so služili plemstvu oz. svojemu gospodarju.<sup>3</sup> Proti koncu 16. stoletja in nato v mirnem obdobju Edo (1603–1867) je oznaka samuraj postala pomensko enaka ali podobna oznaki *bushi* 武士, kar pomeni bojevnik oz. človek, ki živi z umetnostjo bojevanja in hrabrostjo. Samuraji so bili dobro izobraženi in so imeli v družbi določene privilegije, med drugim pravico nositi meče (Encyclopedia of Japanese History, 2020). *Kozuka* je pravzaprav del japonskega samurajskega meča oz. njegov dodatek (Rucker, 1935, 22).

Beseda *kozuka* 小柄<sup>4</sup> označuje ročaj malega noža oz. tudi vrsto noža, ki se je po navadi uporabljal za ročno oblikovanje lesenih predmetov in predmetov iz podobnih materialov ter za rezanje mehkejših predmetov, papirja, vrvi in podobno. V izrednih primerih se je ta nož lahko uporabljal tudi kot orožje. Ročaj je tanka ploščata votla cev (debeline okrog 3 do 5 milimetrov) in v to cev je vpeto rezilo noža. Povprečne mere običajne *kozuke* (ročaja) so 9,5 cm (dolžina) × 1,4 cm (širina) × 0,5 cm (debelina), ročaj z rezilom pa je običajno dolg 21 cm.<sup>5</sup> Skupaj s *kōgaijem* 拵 (iglo za urejanje pričeske) je *kozuka* imela svoje mesto na skrbno izdelanem samurajskem meču od obdobja Muromachi (1336–1573) dalje, in sicer so ju potisnili v odprtini na braniku, po japonsko *tsuba* 鐔 (slika 1). Obliko branika japonskega meča *tsuba* pojasnjuje naslednja razlaga, ki vključuje tudi *kozuko* in *kōgai*:

Meči, za katere so bili braniki izdelani, so sodili k statusnemu simbolu samurajev, se pravi vojaškega plemstva višjega stanu. Kadar so bili braniki mečev okrašeni na eni strani bolj oziroma lepše kot na drugi, je bila ta stran vedno obrnjena proti ročaju, saj je bila vidna, ko je bil meč spravljen v nožnici. Ob odprtini za rezilo meča ima branik še eno odprtino, in sicer za nošenje dodatnega noža (*kozuka*), pogosto pa še drugo za pritrjevanje dolge igle (*kogai*) za spenjanje čopa na samurajevi pričeski. Nož, *kozuka*, je bil vedno pritrjen na notranji strani meča, se pravi na tisti, ki je gledala proti samurajevemu telesu, igla pa je bila na zunanji strani. (Koman, 2017, 70)<sup>6</sup>

3 Več o zgodovini razumevanja samuraja in njegove etike v Friday 2018.

4 Beseda je sestavljena iz pismenk *ko* 小 – majhen in *tsuka* 柄 – ročaj, skupaj *ko-zuka* ali mali ročaj oz. mali nož z ročajem.

5 Poleg *kozuk* v Sloveniji sem primerjala mnoge druge v naslednjih muzejih: Museum of Fine Arts Boston (<https://www.mfa.org/collections/asia>), the Metropolitan Museum of Art New York (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/3506>), MAK Vienna ([https://sammlung.mak.at/en/collection\\_online?&q=kozuka](https://sammlung.mak.at/en/collection_online?&q=kozuka)).

6 Besedilo je bilo napisano za Jagrovo zbirko v Biblioteki SAZU.





Slika 1: Branic z luknjami za mali nož, meč in iglo (vir: Wikimedia).



Slika 2: Kozuka in kōgai (vir: Wikimedia).



Slika 3: Kozuka na meču (vir: Wikimedia).

Torej lahko rečemo, da je bil bojevniški meč opremljen z najnujnejšimi orodji in pripomočki za življenje bojevnika samuraja. Ne samo rezilo, ampak tudi posamezni dodatki so bili skrbno izdelani. Večina posameznih delov in dodatkov (branic, nož, igla, nožnica) je okrašena z različnimi podobami, simboli, napisi ipd. Lazar (2017b, 132) med opisom različnih vrst japonskih bojevniških mečev omenja: »Moda nošenja dolgega in kratkega meča je postala prepoznavni simbol oziroma izključna pravica samurajskega stanu tako na bojnem polju kot v civilnem okolju.«

Na upodobitvah, ki jih lahko vidimo na različnih kosih branikov in drugih delov ter dodatkov, so živali, rastline, podobe znanih osebnosti in bogov iz legend. Razširjeni so tudi abstraktni vzorci. Okrasje je dodalo meču estetsko vrednost, hkrati pa so z njim označili posamezne meče določenega lastnika in določene tradicije.

Oblika *kozuke*, se pravi malega noža, ki spremlja japonski bojevniški meč, se je ustalila že proti koncu obdobja Muromachi, v drugi polovici 16. stoletja (Weblio, 2020). Kasneje, v obdobju Edo, ko je bila vsa Japonska pod nadzorom šogunata Tokugawa,

ki je skoraj popolnoma prepovedal izmenjavo s tujino, je znotraj Japonske vladal mir. Pomen rekvizitov za samuraja se je tudi spremenil. V kontekstu vojskovanja in vojaške tehnologije na Japonskem Lazar (2017b, 135) to obdobje opisuje:

Novi modni tokovi so zapovedovali razkazovanje v nadvse fantastično oblikovanih, v resnici zgolj še paradnih oklepih brez prave uporabne namembnosti. Domišljija mojstrov je dobila krila in to se je pokazalo v vse bolj vpadljivem okrasju in oklepih iz reliefno kovanih plošč.

Kadar je nož *kozuka* v celotni obliki z ročajem spravljen na pravem mestu pri meču, je vidna prava stran *kozuke* (ročaja v obliki votle plošče), zato je velikokrat ta stran (v velikosti površine do 10 cm x 1,5 cm) okrašena z reliefnim vzorcem, ki ima lahko tudi umetniško vrednost. Podpis ali žig izdelovalca pa lahko najdemo bodisi na hrbtni strani *kozuke* ali pa tudi na sprednji strani zraven umetniške upodobitve. Tehnika oblikovanja kovin ima na Japonskem dolgo tradicijo. *Kozuke* so oblikovali s tehniko cizeliranja, obdelovanja kovinske pločevine z namenom na razmeroma majhni površini ustvariti slike, podobe ali simbole v reliefu z dodatnim nanosom druge kovine, npr. zlata ali srebra, tako da se barvno poudarijo nekatere podrobnosti. Za izdelavo *kozuke* so največkrat uporabljali jeklo, baker ali druge zlitine, med njimi pogosto *shakudō* 赤銅.<sup>7</sup>

### 3 *Kozuka* kot zbirateljski predmet

Navada zbiranja starih, nenavadnih in zanimivih predmetov je bila na Japonskem sprva omejena na ozek krog privilegiranih ljudi, npr. fevdalnih gospodov, premožnejših uradnikov in trgovcev ipd. Šele v obdobju Edo se je kultura zbiranja razširila med širšo populacijo meščanstva, najprej na področju čajnega obreda. Čajne skodelice in spremljajoči obredni rekviziti so bili unikatni predmeti, ki so jih cenili in zbirali tisti, ki so prakticirali obred pitja čaja v svojem krogu. To so bili v glavnem izobraženci, npr. literati. V tem času so začele delovati tudi t. i. starinarnice, ki so preprodajale keramične posode, svitke slik in kaligrafije, vse, kar so potrebovali za ustvarjanje primernega ambienta za obred pitja čaja.

V obdobju Meiji se je število vrst predmetov v starinarnicah povečalo, kar je bilo delno tudi posledica spremenjene družbene ureditve. Poleg keramičnega posodja in rekvizitov za čajni obred je prišlo v obtok veliko starih japonskih knjig, svitkov in lesoreznic listkov *ukiyo-e*, kaligrafskih izdelkov in pohištva. V času hitre industrializacije po vzoru zahodnih držav so se nekateri želeli znebiti starih predmetov v stanovanju.

7 *Shakudō* – (v dobesednem pomenu rdeč baker) je zlitina iz zlata in bakra, po navadi v razmerju 4–10 % in 96–90 %. Na Japonskem se uporablja od obdobja Nara (710–794) dalje, na zahodu je znana šele v 19. stoletju.

Drugi so morali spremeniti način življenja in so morali prodati predmete, ki so jih posedovali od prejšnjih generacij. Med slednjimi so bili tudi samuraji. Že proti koncu obdobja Edo so bili samurajski meči in podobni predmeti redko v rabi, leta 1876 (9. leto obdobja Meiji) pa je bila razglašena prepoved nošenja mečev razen v primeru obredov za visoke uradnike in policiste (Grancsay in Priest, 1937, 228–229).

Na Japonskem se je obdobje samurajev formalno končalo s koncem šogunata Tokugawa, tj. leta 1868, vendar je dediščina bojevnike kulture vplivala na družbe zunaj Japonske šele kasneje, v obdobju Meiji. Šele po odprtju države so začeli na Japonsko prihajati diplomati in drugi obiskovalci. Med njimi so bili tudi pomorščaki. Kupovali so različne predmete, med katerimi so bili tudi kosi opreme samurajev.

Vzorci in simbolika na kovinskih predmetih, v našem primeru na *kozukah*, so bili gotovo nenavadni in za zahodne ljubitelje eksotičnih predmetov zanimivi. Za tuje obiskovalce so bili prave umetnine in ne samo starine. V primeru branikov in *kozuk* bi lahko rekli, da so bili primerni spominki za pomorščake, ker so bili neobčutljivi za transport in niso zahtevali toliko prostora kot npr. vaze in pohištvo. Morda so bili tudi posebej zanimivi, ker so bili pomorščaki sami vojaki v vojni mornarici.

Znano je, da so prvi znanstveniki iz ZDA na Japonskem v obdobju Meiji, npr. zoolog E. S. Morse, politolog E. F. Fenollosa in zdravnik W. S. Bigelow, pokazali veliko zanimanja in razumevanja za japonsko umetnost. To je bilo proti koncu 19. stoletja, okoli leta 1875 in kasneje, ko so bili zgoraj omenjeni vabljeni profesorji in so predavali na Tokijski cesarski univerzi. Med bivanjem na Japonskem so preučevali japonsko umetnost ter intenzivno zbirali keramiko, slike in predmete japonske dediščine (Kuchiki, 2011, 36, 38). Bostonski umetnostni muzej, ki je bil ustanovljen leta 1876, ima danes najlepšo in najbogatejšo zbirko japonske umetnosti zunaj Japonske (Museum of fine arts Boston, 2020).

V istem obdobju so bili na Japonskem tudi obiskovalci iz Evrope. Japonska vlada je povabila Edoarda Chiossona, da bi pomagal pri izdelovanju kvalitetnih bankovcev. Na Japonskem je ostal do smrti, vendar je svojo zbirko umetnosti naročil poslati v rojstno Genovo (Encyclopedia of Japan, 2020). Med večkratnimi obiskovalci pa so bili npr. draguljar Henri Vever, podjetnika Adolf in Frieda Fischer, ki so z namenom zbiranja kakovostnih umetnin sistematično obiskovali Japonsko in Kitajsko ter s svojo zbirko obogatili ali na novo ustanovili umetnostne muzeje. V Franciji je to pariški Muzej dekorativnih umetnosti (Musée des arts décoratifs) (The French jewelry post, 2018), v Nemčiji pa Muzej za vzhodnoazijsko umetnost v Kölnu (Museum für ostasiatische Kunst) (Kuchiki, 2011, 38). Obdobje Meiji sovpada z obstojem avstro-ogrske dvojne monarhije, ki je nastala leta 1867, in njene istega leta združene mornarice (pred tem avstrijske cesarske mornarice). Ta je razcvet doživela v začetku 20. stoletja, saj se je zanjo posebej zavzel prestolonaslednik, nadvojvoda Franc Ferdinand (Stergar, 2001). Potem ko so po uporu v Benetkah in zaradi zmanjšane zaupanja v italijanski kader

osrednje pomorsko oporišče prestavili najprej začasno v Trst in nato v Pulj, se je povečalo zaposlovanje ljudi s slovenskega etničnega ozemlja v vojni mornarici. Zanimanje za pomorski poklic je v notranjosti dodatno spodbudila izgradnja južne železnice (podrobneje v Marinac, 2017, 13–22).

V obsežni, s fotografijami bogato opremljeni monografiji, ki je spremljala istoimensko razstavo *Čez morje na nepoznani Daljni vzhod* v Pomorskem muzeju Piran, Bogdana Marinac (2017) podrobno predstavi vse do takrat identificirane pomorščake s slovenskega etničnega ozemlja, ki so med službo na avstrijskih in avstro-ogrskih ladjah prišli v neposredni stik z vzhodnoazijskimi obmorskimi kraji, tj. na Kitajskem, v Koreji in na Japonskem. Predstavljeni so njihove poti, izvlečki njihovih dnevnikov in korespondenc, časopisne objave, pa tudi številne razglednice in fotografije ter predmeti, ki so jih obravnavani pomorščaki prinesli domov in so arhivirani v različnih muzejih in zasebnih zbirkah po današnji Sloveniji. Med japonskimi predmeti so keramične vaze in posodice, paravani, pahljače, albumi razglednic in fotografij ter bojevniški meči in dve *kozuki*, obe iz zapuščine Antona Dolenca, ki je na torpedni ladji Panther v letih 1909–1910 plul v Vzhodno Azijo.<sup>8</sup>

#### 4 *Kozuki* v Pomorskem muzeju v Piranu

Moj prvi stik s *kozukama* v Pomorskem muzeju Piran je bil julija 2014, ko sem si tam ogledovala razglednice. Ker sta bili obe *kozuki* hranjeni brez rezila, ju je bilo sprva težko identificirati. Ker imata oba kosa, ki sta videti kot manjši votli pravokotni ploščici, na eni od krajših stranic ozko četverokotno odprtino, je bilo kmalu jasno, da gre za *kozuki*, ročaja nožev. Ob času odkritja je bilo hitro sklenjeno, da sta najbrž edina kosa *kozuke* v Sloveniji. Kasnejše raziskave pa so privedle do ugotovitve, da v Sloveniji obstajajo še druge *kozuke*, in sicer pri japonskih mečih, ki so bili razstavljeni na razstavi *Poti samurajev: Japonsko orožje in bojevniška kultura na Slovenskem* v Narodnem muzeju Slovenije leta 2017.<sup>9</sup>

Reliefna upodobitev na sprednji strani prve *kozuke* iz Pomorskega muzeja Piran (muzejska inv. št. 858) (slika 4) je obrnjena ležeče. Robovi *kozuke*, ki uokvirjajo sliko, so pozlačeni. Nekoliko desno od sredine površine je podoba Fukurokujuja, boga sreče (*fuku* 福), bogastva (*roku* 禄) in dolgega življenja (*ju* 寿). Fukurokujuju (kitajsko Fulu-shou) je bil vpeljan na Japonsko v kontekstu daoizma (Biographical dictionary of Japan, 2020). Očitno je to japonska asimilacija prvotno treh kitajskih bogov zvezd: Fuja, Luja in Shouja. Sedeči Fukurokujuju drži v desni roki breskvino vejo s sadežem. Za njim

8 Tudi večina japonskih razglednic in fotografij, ki smo jih lahko identificirali v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani in Biblioteki SAZU v Ljubljani, je iz obdobja med letoma 1890 in 1920, ko je bila Slovenija del avstro-ogrške monarhije. Razglednice, ki jih hranijo v Pokrajinskem muzeju Celje v zbirki Alme Karlin, pa so iz kasnejšega časa.

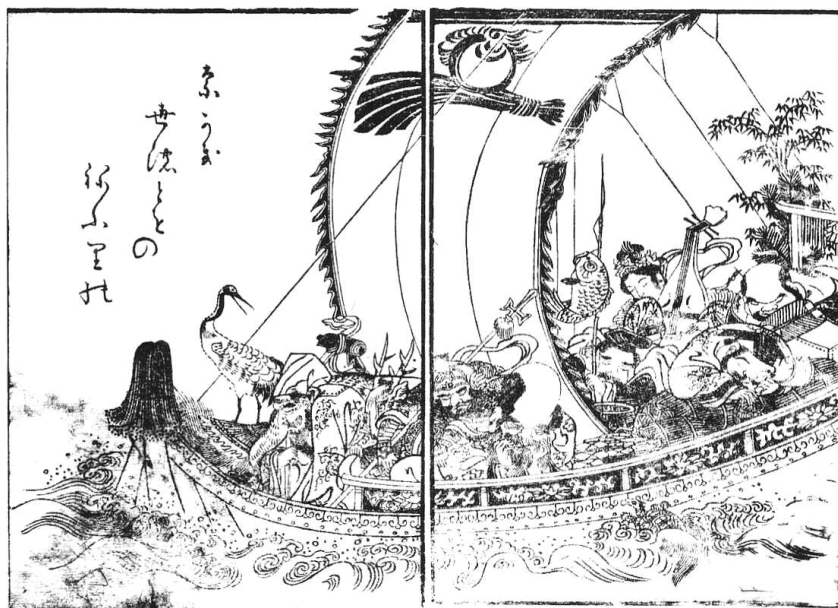
9 V katalogu št. 18 in 49 (Lazar, 2017a, 258 in 326).

na desni strani leži jelen z glavo, obrnjeno proti telesu, in ga gleda. Na levi polovici slike je podoba letečega žerjava, ki prav tako iz zraka gleda boga Fukurokujuja. Jelenovi rogovi in sprednje kopito, žerjavov kljun in noge, breskev z listki ter cela podoba Fukurokujuja z oblačilom so pozlačeni.

Fukurokujua velja na Japonskem za enega sedmih bogov, ki naj bi prinesli srečo in bogastvo. Verovanje v skupino sedmih bogov *Shichifukujin*, po srečni številki 7 (*shichi*), se je oblikovalo proti koncu obdobja Muromachi na osnovi različnih verovanj po Aziji in je bilo kakor mnogi drugi kulturni elementi preneseno s celine na Japonsko in tam prevzeto. Kasneje, v obdobju Edo, je bilo priljubljeno kot del ljudskega verovanja. Omenjena božanstva so upodabljali kot znak sreče in bogastva, npr. na ladji zaklada *takarabune* (Shogakukan unabridged dictionary, 2020) (slika 5). Pri analizi motiva na *kozuki* so prav spremljajoči elementi, jelen, žerjav in breskev ter podoba v sredini, pomagali pri identifikiranju Fukurokujuja (The Biographical dictionary of Japan, 2020; Encyclopedia Nipponica, 2020).



Slika 4: *Kozuka*, Pomorski muzej Piran, inv. št. 858 (foto: Pomorski muzej Piran).



Slika 5: *Takarabune*, narisal Toriyama Sekien (vir: Wikimedia).

Motiv druge *kozuke* (muzejska inv. št. 859) je postavljen pokončno (slika 6). Na zgornjem delu ploščke se po vsej širini razteza cvetoče češnjevo drevo. V spodnjem delu pa je upodobljen osedlan konj, ki je privezan na deblo. Konj, ki ga gledamo, ima glavo deloma obrnjeno proti gledalcu tako, da je vidna njegova desna stran glave. Z reliefnim oblikovanjem sta izražena močno drevo in živahen konj. Češnjevi cvetovi, vrh, uzda in levo streme ter konjska griva, rep in kopita so poudarjeni z zlatim nanosom. Motiv je znan iz japonske popevke s spremljavo shamisena (*dodoitsu*) iz obdobja Edo, t. i. *Sakura ni koma* ali v prevodu *Žrebec pod češnjevimi cvetovi*. Pisatelj Shiba Ryōtarō (1923–1996) v svojem velikem zgodovinskem romanu *Saka no ue no kumo* 坂の上の雲<sup>10</sup> omenja, da so tako rekoč »zadnji samuraji«, ki so si v zadnjih letih starega obdobja Edo prizadevali za vrnitev državne oblasti cesarju, tj. za obnovo Meiji, radi peli to popevko. Na Japonskem je češnja znana in priljubljena zaradi kratkega časa cvetenja, kar predstavlja minljivost oz. lepoto stalnega spreminjanja sveta. Tako si lahko predstavljamo, da je bil ta motiv primeren in priljubljen med »bojevniki«, ki pa se v mirnem času proti koncu obdobja Edo dejansko niso več bojevali in so bili priče naglim spremembam japonske družbe v vseh vidikih. Prizor cvetoče češnje s privezanim žrebcom je v zgodovini Japonske še starejši. Tudi danes vsako pomlad množice obiskujejo staro češnjevo drevo v vasi Achimura v prefekturi Nagano, kjer naj bi se leta 1174 ustavil mladi Minamoto no Yoshitsune v begu iz Kjota proti severu Japonske na poti Tōsandō (Minami Shinshū navi, 2020).



Slika 6: *Kozuka*, Pomorski muzej Piran, inv. št. 859 (foto: Pomorski muzej Piran).

10 Roman je nastal v obdobju 1968–73 in obstaja v angleškem prevodu z naslovom *Clouds above the Hill*.

*Kozuki* v Pomorskem muzeju v Piranu sta predstavljeni v prej omenjeni monografiji (Marinac, 2017, 145) in tudi na spletni strani *Virtual collection of Asian masterpieces* (VCM)<sup>11</sup> kot dva od desetih reprezentativnih predmetov iz Azije v Pomorskem muzeju v Piranu.<sup>12</sup> Obe *kozuki* sta predstavljeni z besedilom o zgodovini predmeta, ki na kratko predstavi Antona Dolenca, pomorščaka, ki ju je prinesel v Slovenijo, njegov poklic in pot avstro-ogrške vojne ladje Panther, na kateri je potoval v Vzhodno Azijo.

## 5 Anton Dolenc in njegova pot v Vzhodno Azijo

Kot omenjeno, je *kozuki* s svoje poti v Vzhodno Azijo prinesel pomorščak Anton Dolenc. Rodil se je leta 1871 v Ložu in se leta 1886 vpisal na vojaško pomorsko akademijo na Reki. Po končanem šolanju se je leta 1890 kot kadet za tri leta vkrcal na ladjo Saida in z njo obplul svet. Po vrnitvi je nekaj časa služboval na vojaških ladjah, leta 1899 pa je postal poročnik bojne ladje 1. reda. Leta 1900 je z leseno dvojbornico Taormino odplul v Ameriko. Potem je spet nekaj let služboval na ladjah v domačih pristaniščih, 16. avgusta leta 1909 pa je iz pristanišča Pulj s križarko Panther odplul v Vzhodno Azijo (kartoteka Pomorskega muzeja v Piranu; tudi v Marinac, 2017, 140–141). Med prvo svetovno vojno je leta 1917 kot kapitan bojne ladje poveljeval križarki Sankt Georg. Po vojni je kot kapitan bojne ladje služboval v mornarici Kraljevine SHS. Umril je leta 1924 v Splitu.

Torpedna križarka Panther je bila zgrajena v Newcastlu in splovljena leta 1885. Bila je razmeroma majhna ladja z okoli 180 člani posadke (Donko, 2013, 320). V Vzhodno Azijo je plula trikrat. Zaradi boksarske vstaje so se imperialistične sile dogovorile za sodelovanje (alianza osmih držav leta 1900) in si priborile pravico do koncesij na Kitajskem. Tako je bila Avstro-Ogrska politično prisotna v Vzhodni Aziji poleg Anglije, Francije, Nemčije, Italije, Rusije, ZDA in Japonske. Leta 1909/1910 je ladja tretjič potovala v vzhodnoazijske vode, Dolenc pa je bil takrat v Vzhodni Aziji prvič. Imel je že kar nekaj izkušenj s plovbo na ladjah, ki so plule na različne konce sveta. Za tuje in eksotične kraje ter ljudi se je vedno zanimal in gotovo si je želel veliko videti tudi v Vzhodni Aziji (Marinac, 2017, 141–142).

Pantherjevi postanki po pristaniščih v Aziji so točno zabeleženi. V japonskih pristaniščih je bila ladja po naslednjem časovnem vrstnem redu (Donko, 2013, 319, prevod avtorice):

[...] 13. 12. 1909 Tianjin, 17. 12.–20. 1. 1910 Nagasaki, 26. 1.–27. 1. Kagoshima, 29. 1.– 31. 1. Itsukushima, 31. 1.–1. 2. Nijima, 2. 2.–4. 2. Kure, 5. 2.–7. 2. Itosaki, 7. 2. pomoč pri gašenju požara v Itosakiju, 8. 2.–10. 2. Takamatsu, 10.

11 VCM je inovativni projekt mreže Asia-Europe Museum Network (ASEMUS), ki predstavlja mnoge predmete različnih zbirk azijskih umetnosti.

12 Poleg njih so trenutno predstavljeni še albumi razglednic in fotografij, japonska čajna skodelica ter krožnik in kovanec iz Indije. Število eksponatov na tej spletni strani se bo verjetno večalo.

2.–7. 3. Kobe, 9. 3.–6. 4. Yokohama, 7. 4.–9. 4. Taketoyo, 12. 4.–16. 4. Nagasaki, 18. 4.–25. 4. Shanghai [...] 27. 8.–31. 9. Tsingtau [...]

Ladja Panther se je nato vrnila v Pulj 15. 11. 1910. Dolenc si je želel ogledati več krajev na Kitajskem in zato se v domovino ni vrnil z ladjo, ampak je 6. oktobra iz pristanišča Tsingtau (danes Qingdao) z vlakom odpotoval v Peking, po nekajdnevnem ogledu Pekinga v Mukden (danes Shenyang), nato pa po sibirski železnici preko Moskve pri-potoval na Dunaj (Marinac, 2017, 143–144).

Glede na podatke o postankih ladje in tedanje razmere na Japonskem domnevamo, da je Dolenc najverjetneje ti *kozuki* na Japonskem kupil sam: v Kōbeju ali še bolj verjetno v Yokohami, saj je v obeh pristaniščih ladja stala dalj časa. Poleg tega sta bili obe mesti že takoj po odprtju Japonske najbolj razviti in so ju tujci najpogosteje obiskovali. Pomorščaki so si, ne glede na pripadnost, državljanstvo ipd., gotovo izmenjavali informacije glede zanimivosti v različnih krajih. Domačini, zlasti trgovci v večjih pristaniščih, so ponujali to, kar so imeli za prodajo, pa tudi pomoč kot vodiči ali prevajalci. V 19. stoletju so izšli tudi najzgodnejši vodniki po različnih delih sveta. V angleščini jih je izdajala založba John Murray, v nemščini pa založba Karl Baedeker. V študiji o prvih vodnikih po Japonski za tujce razberemo, da je založba Murray začela izdajati vodnike po Japonski leta 1884, Baedeker pa šele po prvi svetovni vojni. Vendar je v Yokohami že leta 1874 (7. leto obdobja Meiji) izšel vodnik v angleščini *The Yokohama guide*. Napisal ga je William E. Griffis, ki je prišel iz Philadelphie kot vabljene profesor za kemijo in fiziko v prefekturo Fukui ter kasneje na Tokijsko cesarsko univerzo. Čakal je na izdajo dobrega vodnika po Yokohami. Ker ga dolgo ni bilo, ga je pred vrnitvijo v ZDA napisal in uredil sam (Nagasaka, 2010, 102–103).<sup>13</sup>

Domnevamo, da so se pomorščaki s slovenskega etničnega ozemlja o Japonski v glavnem informirali v nemščini in angleščini. Japonska je v času industrializacije in hitrega napredovanja odobrvala in priporočala učenje evropskih jezikov, poleg angleškega zlasti nemškega, francoskega in morda tudi italijanskega. Za Antona Dolenca vemo, da je rad komuniciral in veliko pisal svojim sorodnikom v slovenščini in nemščini, ker pa se je šolal pretežno v nemškem jeziku in je ta jezik uporabljal tudi v službi, je bolje pisal nemško (Marinac, 2017, 142). Na Dolenčevo pridobitev *kozuk*, ki jih je najverjetneje sam kupil v kraju kot npr. Yokohama, je gotovo vplival tedanji trend zbiranja predmetov japonske dediščine med obiskovalci iz tujine.

## 6 Dolenčevi vzhodnoazijski predmeti in njihova usoda

Anton Dolenc ni imel otrok. Blizu so mu bili otroci njegove sestre, ki so prevzeli njegovo zapuščino. Posebej rad je imel nečaka Pepija, ki mu je večkrat pisal s svojih potovanj na grad Orehek pri Postojni (prav tam, 141).

13 Založnik je bil F. R. Wetmore & Company v Yokohami.



Iz inventarne knjige Pomorskega muzeja Piran je razvidno, da je muzej leta 1964, se pravi 40 let po smrti Antona Dolenca, odkupil od Edvarda Dolenca (edinega takrat še živečega Antonovega nečaka) številne predmete iz njegove zapuščine: poleg omejenih *kozuk* še model jadrnice z južnomorskih otokov, nekaj posameznih kosov uniform, manjših osebnih predmetov, razglednic, fotografij in pisem (Marinac, 2017, 145; elektronska korespondenca, maj 2020).

Skoraj istočasno, leta 1964, je Slovenski etnografski muzej odprl poseben oddelek Muzej neevropskih kultur v dvorcu Goričane pri Medvodah. V članku o zbirkah v Goričanah, ki ga je kasneje objavila direktorica oddelka Goričane Pavla Štrukelj (1980–82), najdemo zapis o odkupu predmetov, za katere sklepamo, da so pripadali Antonu Dolencu. Odkup je zabeležen pod kategorijo »Kitajska«, saj je bila verjetno večina od teh odkupljenih predmetov res kitajskih:

Leta 1963 je muzej odkupil manjšo zbirko Edvarda Dolenca iz Orehka pri Postojni. Prinesel je šatuljo z intarzijo biserne matice, pahljačo, vezene in za ženski kaftan, poslikane kozmetične stekleničke, kitajsko ključavnico, raznobarvne gumbke za mandarinski klobuk in tri okrasne igle za žensko pričesko. (Štrukelj, 1980–82, 142)

Zaradi raziskave o *kozukah* so nas najbolj zanimala »okrasne igle za žensko pričesko«, saj bi glede na tradicionalno sestavo japonskega meča (glej sliki 1 in 2) lahko prvotno spremljale katero od *kozuk* v Pomorskem muzeju v Piranu. Po ogledu predmetov v depoju Slovenskega etnološkega muzeja pa smo ugotovili, da »okrasne igle za pričesko« niso japonske oz. niso deli japonskih mečev, ker so oblikovane precej drugače.<sup>14</sup>

Zanimivo se zdi tudi dejstvo, da *kozuko* s popolnoma enakim vzorcem na sprednji strani (češnje in konj, inv. št. 859) prodajajo tudi danes v spletni starinarnici (Messer Spezial, 2020). V prvih desetletjih 20. stoletja, ko je bil Anton Dolenc na Japonskem, je bil na Japonskem verjetno res vrhunec prodaje teh predmetov in starin. Domnevam, da so reproducirali nekatere priljubljene predmete predvsem za zahodne obiskovalce. Tudi japonska umetnost je bila industrializirana, da bi upoštevala najnovejše norme svojega časa in tako postala dostopna mnogim (Steiner, 1999, 88), v našem primeru zlasti obiskovalcem z Zahoda. Obstaja možnost, da je Dolenc kupil oz. dobil samo ročaja nožev, ki so bili priljubljeni spominki za takratne tuje obiskovalce.

O tem, kakšen pomen sta imeli ti *kozuki* v času pridobitve za lastnika in njegov krog, vemo bolj malo, vendar lahko sklepamo vsaj, da sta mu služila kot spominek na njegovo pot. Anton Dolenc si je veliko dopisoval s svojo sestro ter z nečaki in jim po svoji moči skušal pomagati (Presl, 1991). Njegove razglednice in pisma, ki jih prav

---

14 Zahvaljujem se raziskovalki Tini Berdajs, ki mi je posredovala lokacijo in podrobnosti teh predmetov.

tako hrani Pomorski muzej Piran, bodo v bodoče morda razkrili, kako dobro je predmete, ki jih je prinesel domov, poznal sam in kako jih je razumel oziroma uporabljal. Nam, ki si jih lahko ogledamo z znanjem o širšem kontekstu potovanj avstro-ogrskih pomorščakov, ti predmeti gotovo služijo za boljše razumevanje zgodovine in konkretnjšo predstavo o izkušnjah pomorščakov ter njihovih kontaktih s takratnimi vzhodnoazijskimi kulturami.

Glede na dve različni lokaciji oz. dva muzeja, ki hranita zapuščino Antona Dolenca, pa se nam odpira vprašanje, zakaj so predmeti, ki jih je Anton Dolenc prinesel domov, končali v dveh različnih muzejih. Poleg družbenih in morda finančnih pogojev imajo dediči predmetov verjetno različna načela in pomisleke. Z vidika lokalne zgodovine si predstavljamo, da je bolje hraniti vso zapuščino določene osebe ali družine na enem mestu, torej v eni instituciji, saj se sicer bojimo, da se določena dediščina kot enota razprši in ta izguba onemogoči ali oteži nadaljnje raziskovanje. Po drugi strani lahko želijo posamezniki s podedovanimi predmeti razsvetliti čim širši krog ljudi. Tak je bil primer nekega pomorščaka, ki je dal nekaj kosov uniform Pomorskemu muzeju Piran, nekaj pa Pokrajinskemu muzeju Maribor, saj je bil sam s Štajerske, mariborski muzej pa je tudi že bil znan po bogati zbirki oblačil in uniform. Pomorščaki in njihovi sorodniki so na ta način skušali doseči njihovo večjo prepoznavnost in pomembnost (Bogdana Marinac, elektronska korespondenca, maj 2020).

## 7 Zaključek

V članku sem obravnavala *kozuki* iz zapuščine Antona Dolenca, poročnika bojne ladje v avstro-ogrski mornarici, ki ju je najverjetneje sam kupil leta 1910 na Japonskem, bodisi v Yokohami ali v Kōbeju. Glede na tedanji trend zbiranja japonskih predmetov je možno tudi, da je dobil oz. kupil samo ročaja nožev *kozuk*. Obe *kozuki* je 40 let po Dolencovi smrti in 54 let po pridobitvi na Japonskem odkupil Pomorski muzej Piran. Nekaj predmetov iz Dolenceve zapuščine je odkupil tudi Slovenski etnografski muzej v Ljubljani, vendar so to v glavnem kitajski in korejski predmeti in niso povezani s *kozukama*.

Videli smo, kaj se lahko zgodi neki osebni zbirki v sto letih. Najnovejša raziskovalna prizadevanja in tudi splošna tendenca družbenega zanimanja za oddaljene družbe in kulture ter njihove zgodovine so omogočile nove študije, na njihovi osnovi pa tudi zanimive razstave in predavanja o japonski bojevniški tradiciji, tudi o *kozukah*. Glede na več možnosti shranjevanja podedovanih predmetov se je delo strokovnjakov izkazalo za najpomembnejše. V primeru Dolenceve zapuščine vidimo, da predmete, ki jih je prinesel domov s potovanja v Vzhodno Azijo, čeprav so danes shranjeni na dveh koncih, znamo povezovati in si predstavljati celostno podobo njegovega potovanja. Pri tem je najbolj pomembno, da so predmeti pravilno inventarizirani in dostopni raziskovalcem.

## Zahvala

Pričujoči članek je nastal v okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo* (2018–2021) (št. J7-9429), ki ga iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

## Viri in literatura

- Biographical dictionary of Japan, Kodansha, 福祿寿 (=Fukurokuju), 2020, <https://japanknowledge-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/lib/en/display/?lid=5011060244720> [16. 5. 2020].
- Chōshūya, 刀剣用語解説集 *Tōken yōgo kaisetsu-shū* (Slovarček terminov za meče in bodala), 2020, <https://www.weblio.jp/content/%E5%B0%8F%E6%9F%84#TOKEN> [16. 5. 2020].
- Donko, W. M., *Österreichs Kriegsmarine in Fernost. Alle Fahrten von Schiffen der k. (u.) k. Kriegsmarine nach Ostasien, Australien und Ozeanien von 1820 bis 1914*, Berlin 2013.
- Encyclopedia Nipponica, Shogakukan, 七福神 (=Shichifukujin), <https://japanknowledge-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/lib/en/display/?lid=1001000104307> [16. 5. 2020].
- Encyclopedia of Japan, Chiossone, <https://japanknowledge-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/lib/en/display/?lid=108001R009809> [30. 10. 2020].
- Encyclopedia of Japanese history, Yoshikawa Kōbunkan, 侍 samurai, 2020, <https://japanknowledge-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/lib/en/display/?lid=30010zz210130> [30. 10. 2020].
- Friday, K., The Way of Which Warriors? Bushidō & the Samurai in Historical Perspective, *Asian Studies* 6(2), 2018, str. 15–31.
- Grancsay, S. V. in Priest A., Japanese metalwork, Nō masks, and textiles in the Howard Mansfield collection, v: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 32(10), oktober 1937, str. 223–238.
- Hrvatini, K. (ur.), *Japonska med nami: programska knjižica = Japan in our midst: programme book 1*, Ljubljana 2017.
- Koman, D., Japonski braniki mečev v zapuščini arhitekta Ivana Jagra. v: *Poti samurajev: japonsko orožje in bojevniška kultura na Slovenskem*, (ur. Lazar, T.), Ljubljana 2017, str. 64–71.
- Kuchiki, N., *House of Yamanaka*, Tokio 2011.
- Lazar, T., ur., *Poti samurajev: japonsko orožje in bojevniška kultura na Slovenskem*, Ljubljana 2017a.
- Lazar, T., Vojskovanje in vojaška tehnologija v dobi samurajev, v: *Poti samurajev: japonsko orožje in bojevniška kultura na Slovenskem* (Lazar, T., ur.) Ljubljana 2017, str. 127–135.
- Marinac, B., *Čez morje na nepoznani Daljni Vzhod*, Piran 2017.
- Marinac, B., Neevropska dediščina v Pomorskem muzeju »Sergej Mašera« Piran, *Glasnik SED* 60/1, 2020, 7–21.
- Messer Spezial, Bad Nauhaim, 2020, <http://www.messer-spezial.de/kozuka.html> [16. 5. 2020].
- Minami Shinshū navi, Komatsunagi no sakura (Achimura) 南信州ナビ 駒つなぎの桜 (阿智村), 2020, <https://msnav.com/navi/kanko/sakura/komatsunagi> [16. 5. 2020].
- Museum für ostasiatische Kunst Köln, 2020, <https://museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/History> [30. 10. 2020].

- Nagasaka, K., Meiji shoki ni okeru nihon hatsu no gaikokujin muke ryokō gaido bukku (The study of first »travel-guidebooks« to Japan for foreign people in early-Meiji era), v: *Studies in sociology, psychology and education: Inquiries into humans and societies*, Tokio 2010, str. 101–115, [http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara\\_id=AN0006957X-00000069-0101](http://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN0006957X-00000069-0101) [16. 5. 2020].
- Pomorski muzej v Piranu, kartoteka, Dolenc, Anton.
- Presl, I., Za družino, dom, cesarja, *Annales : anali Koprškega primorja in bližnjih pokrajin = annali del Litorale capodistriano e delle regioni vicine*, 1(1), 1991, str. 171–178.
- Rucker, R. H., Japanese sword furniture, v: *Parnassus*, 7, december 1935, str. 21–23.
- Shogakukan unabridged dictionary of the Japanese language, 宝船 takarabune, 2020, <https://japanknowledge-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/lib/en/display/?kw=%E5%AE%9D%E8%88%B9&lid=200202989e335Z2dZiIi> [30. 10. 2020].
- Steiner, C. B., Authenticity, repetition, and the aesthetics of seriality: The work of tourist art in the age of mechanical reproduction. v: *Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial worlds* (ur. Phillips, R. B., Steiner, C. B.), Berkeley, Los Angeles, London 1999, str. 87–103.
- Stergar, R., Slovenci v habsburški vojski, 2001, [http://www2.arnes.si/~krsrd1/conference/Speeches/Stergar\\_slo.htm](http://www2.arnes.si/~krsrd1/conference/Speeches/Stergar_slo.htm) [9. 5. 2020].
- Štrukelj, P., Neevropske zbirke v Muzeju Goričane, *Etnolog* 31, 1980–1982, str. 125–158.
- The French jewelry post, 2018, <https://www.thefrenchjewelrypost.com/en/style/henri-vever-the-art-nouveau-jeweler/> [30. 10. 2020].
- The virtual collection of Asian masterpieces (VCM), <http://masterpieces.asemus.museum/masterpiece/detail.nhn?objectId=14449> [9. 5. 2020].
- Weblio こそか・こうがい Kozuka in kōgai, <https://www.weblio.jp/content/%E5%B0%8F%E6%9F%84#TOKEN> [15. 5. 2020].

Chikako Shigemori Bučar

## Spominki in spomini na bojevnike – primer kozuke

**Ključne besede:** *kozuka*, japonska bojevniška tradicija, avstro-ogrsko mornarica, spominki, obdobje Meiji

V okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji* smo evidentirali dve *kozuki*, v resnici le ročaja nožev, ki so se uporabljali v kontekstu bojevniške kulture na Japonskem. *Kozuka* kot majhen nož je imela svoje mesto na skrbno izdelanem samurajskem meču med 16. in 19. stoletjem. Članek na kratko predstavlja zbirateljstvo na Japonskem in prve stike zahodnih zbirateljev z japonskimi starimi in eksotičnimi predmeti. Upodobitvi na zunanji strani *kozuk*, ki ju hrani Pomorski muzej v Piranu, prikazujeta boga Fukurokujua v ljudskem verovanju in prizor »žrebec pod češnjevimi cvetovi«. Na osnovi ozadja nekdanjega lastnika Antona Dolenca (1871–1920), ki je kot član avstro-ogrsko mornarice potoval v Vzhodno Azijo, lahko ugotovimo čas in kraj nakupa oz. pridobitve obeh *kozuk*. *Kozuki* je odkupil Pomorski muzej v Piranu leta 1964, medtem ko so nekateri drugi predmeti iz Dolenčeve zbirke končali v Slovenskem etnografskem muzeju v Ljubljani.

Chikako Shigemori Bučar

## **Souvenirs and memories of warriors - kozuka**

**Keywords:** *kozuka*, Japanese tradition of warriors, Austro-Hungarian monarchy, souvenirs, Meiji period

In the framework of the project East Asian Collections in Slovenia, two pieces of *kozuka* were identified, the handles of two knives. A *kozuka* was used as a small knife and usually attached to a carefully manufactured Japanese sword in the 16<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> centuries.

This article briefly presents the Japanese collection culture, and the first contacts of westerners with old and exotic objects in Japan. The figures on the small front surfaces of the *kozuka* handles are analysed: they are Fukurokuji, a god in folk religion, and a scene of *sakura ni koma* (cherry blossoms and a stallion). Based on the background of the original owner of the *kozuka*, Anton Dolenc, who travelled to East Asia as a member of the Austro-Hungarian navy, the time and place of acquisition of two *kozuka* are determined. The *kozuka* were later acquired by the Maritime Museum in Piran in 1964, while some other objects from the Dolenc collection were sold to the Slovene Ethnographic Museum in Ljubljana.

### **O avtorici**

**Dr. Chikako Shigemori Bučar** je izredna profesorica za japonologijo na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Njena raziskovalna področja so jezikoslovje, kontrastiva jezikov, poučevanje japonskega jezika, zgodovina poučevanja japonskega jezika ter jezikoslovna in kulturna izmenjava med Srednjo Evropo in Japonsko.

### **About the author**

**Chikako Shigemori Bučar** is Associate Professor of Japanese Studies in the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. Her research fields are contrastive linguistics, syntax and morphology, Japanese language teaching, history of Japanese language teaching, and cultural exchanges between Central Europe and Japan.



Mina Grčar

## Iz vzhodnoazijskega v slovenski prostor: zgodba bronastega kadilnika iz obdobja modernizacije

Ko govorimo o zbirateljstvu, nas še posebej navdihujejo zgodbe predmetov, ki so v teku svojega življenja prepotovali velike razdalje. Pri tem so bili vzeti iz enega kulturnega konteksta ter umeščeni v sekundarno družbeno in kulturno okolje, kjer so pogosto privzeli nove vloge in pomene ali celo spremenili rabo. Kot takšni ne razkrivajo samo družbeno-političnega, zgodovinskega in ekonomskega ozadja ter estetskih idealov svojega primarnega, pač pa tudi sekundarnega okolja, in kar je še pomembnejše, naravo stikov med obema. V to kategorijo sodijo predmeti vzhodnoazijskega izvora, kakršne so v drugi polovici 19. in v začetku 20. stoletja k nam prinesli raznovrstni popotniki in zbiralci, ki so se v Vzhodni Aziji mudili iz najrazličnejših razlogov. Med njimi najdemo umetnino, ki se nahaja v Zbirki predmetov iz Azije in Južne Amerike v Pokrajinskem muzeju Celje (PMC): velik, sijajno izdelan in bogato okrašen bronast kadilnik v obliki slona, ki na hrbtu prenaša elegantno kitajsko pagodo. Ob podrobnejšem ogledu predmeta se razkrije bogat preplet kitajskih motivov in simbolov, medtem ko nas posamezni detajli pripeljejo do ugotovitve, da gre pravzaprav za delo umetnika, ki je ustvarjal v obdobju Meiji (1868–1912) na Japonskem. A s kolikšno gotovostjo lahko rečemo, kje točno, za koga in v kakšnih okoliščinah je bil predmet izdelan? Kakšna je njegova zgodba, po kakšni poti in kdaj je iz vzhodnoazijskega okolja prišel k nam kot zbirateljski predmet? Namen pričujočega članka je poskusiti v kar največji meri rekonstruirati zgodbo kadilnika ter nakazati na smernice nadaljnjega raziskovanja. V nadaljevanju zato opisu predmeta najprej sledi oris njegove vloge in pomena v Vzhodni Aziji, torej njegovem primarnem okolju, nato pa se članek osredotoči na kontekst izmenjav med vzhodnoazijskim in slovenskim prostorom ob koncu 19. in začetku 20. stoletja. Ob tem analizira tiste lastnosti predmeta, ki bi lahko razkrivale podrobnosti iz njegovega življenja v sekundarnem okolju.

### 1 Bronasti *kōro* v obliki slona s pagodo

Veliki bronasti kadilnik (kitajsko *xianglu* 香爐 oziroma japonsko *kōro* 香炉) v višino meri skoraj 62 cm, zaradi česar še bolj do izraza pride kompleksna zgradba predmeta. Sestavljen je iz treh kosov, ki jih je možno razstaviti. Spodnji del predstavlja figura slona, ki služi kot podstavek in funkcionalni del kadilnika, torej kot posoda za kadilo.



DOI:10.4312/ars.14.2.103-118

Zgornji del, pagoda na slonovem hrbtu, je dalje sestavljen iz dveh kosov – iz spodnjega nadstropja in zgornjega nadstropja s streho. Celotna pagoda služi kot pokrov kadilnika, njena okna pa kot odprtine, namenjene izhajanju dišečega dima (Slika 1).



Slika 1: Bronasti kadilnik kōro v obliki slona s pagodo, PMC (foto: Mina Grčar, 2018).

Slon predstavlja najpomembnejši del kadilnika, hkrati pa je tudi osrednji nosilec simbolike umetnine. V podobi slona s pagodo na hrbtu lahko prepoznamo kitajski motiv *taiping youxiang* 太平有象 oziroma »slona, ki prinaša mir«. Ta simbolizira srečo, mir, blaginjo, obilje in dolgo življenje. V upodobitvi slona so prepoznavne značilnosti kiperskega upodabljanja slonov iz kitajske dinastije Ming (1368–1644): močno in uravnoteženo telo daje vtis življenja, slonov obraz je spokojen in izraz miroljuben, kroglasta stopala s petimi prsti spominjajo na levje šape, rilec pa se zaključuje v obliki kobre in



je obrnjen navzgor, kar naj bi še okrepilo pomen sreče in bogastva (Slika 2). Hrbet je prekrit z okrasno odejo, kar nakazuje na to, da je upodobljen paradni slon, kakršni so nastopali v ceremonijah in praznovanjih na kitajskem cesarskem dvoru, na vsaki strani pregrinjala pa se vije zmaj (kitajsko *long* 龍). Dvonadstropna šestkotna konstrukcija, ki jo slon nosi na hrbtu, privzema obliko značilne kitajske pagode (*ta* 塔), kakršna se je arhitekturno razvila v času dinastije Tang (618–907), z več nadstropji, močno ukripljenimi strešnimi zaključki in zašiljenim vrhom. Na vrhu pagode se nahaja okrogel zaključek – disk, znotraj katerega se prepleta še en zmaj.

Celotna upodobitev se tako na prvi pogled zdi nadvse kitajska, dokler pozornosti ne preusmerimo na posamezne detajle, in sicer na zmaja, ki se vijeta vsak na svoji strani slona, ter zmaja, ki se zvija znotraj obroča na strehi pagode. Ti so, čeprav zelo podobni kitajskim, upodobljeni s tremi prsti, zato gre očitno za japonske zmaje (japonsko *ryū* 龍), sam kadilnik pa je kljub kitajski obliki najverjetneje japonskega izvora. V splošnem namreč velja, da so kitajski zmaji upodobljeni s štirimi kremplji oziroma s petimi, če gre za cesarskega zmaja, japonski pa s tremi (Tho, 2015, 47) (Slika 3). Tako lahko z precejšnjo verjetnostjo sklepamo, da je bil kadilnik izdelan na Japonskem, in sicer v obdobju Meiji. To je nenazadnje prineslo razcvet japonske kovinarske umetnosti, s čimer bi nemara lahko pojasnili tudi velikost kadilnika, saj v prejšnjih obdobjih in na Kitajskem navadno niso izdelovali tako velikih bronastih okrasnih predmetov za domačo uporabo. Hkrati je bil to čas intenzivnih stikov med vzhodnoazijskim in evropskim prostorom, kar je ponujalo obilo možnosti za izmenjavo kulturnih dobrin in prehajanje umetniških predmetov, kot je obravnavani kadilnik, iz enega okolja v drugega.



Slika 2: Navzgor obrnjen rilec v obliki kobre, PMC (foto: Mina Grčar, 2018).



Slika 3: Triprsti japonski zmaj na slonovem boku, PMC (foto: Mina Grčar, 2018).

Glede na inventarne knjige kadilnik spada med predmete, ki so v muzej prišli iz celjskega Federalnega zbirnega centra, kamor so bili prepeljani po vojni in bili pred tem precej skopo popisani.<sup>1</sup> Odkrivanje podatkov o njegovi preteklosti in o zadnjem lastniku je zato še toliko večji izziv. Za nameček ima *kōro* odstranjeno oznako obrtnika oziroma delavnice na dnu, torej na slonovem trebuhu. Videti je, kot bi bilo dno izrezano in potem znova zadelano s kosom kovine (Slika 4). Kaj bi lahko bil razlog temu?

1 Tako imenovani Federalni zbirni centri (FZC) so bili ustanovljeni po drugi svetovni vojni v okviru Zakona o zbiranju, čuvanju in razdeljevanju knjig in drugih kulturno znanstvenih in umetniških predmetov, ki so postali državna last po odloku antifašističnega sveta Narodne osvoboditve Jugoslavije iz leta 1944. Poleg osrednjega zbirnega centra v Ljubljani so bili ustanovljeni še okrožni centri v Mariboru, Celju in Novem mestu (Vampelj Suhadolnik, 2019, 104).

Bi nam ta detajl lahko pomagal razkriti, kaj se je s predmetom na neki točki njegovega življenja dogajalo, verjetno že v sekundarnem okolju? Vsekakor pa je bil že pred tem uporabljan kot kadilnik, bodisi še v prvotnem ali nemara celo sekundarnem okolju, na kar lahko sklepamo po ostankih saj in pepela v njegovi notranjosti.



Slika 4: Izrezano in znova zaprto dno kadilnika, PMC (foto: Barbara Trnovec, 2018).

## 2 Bronasti *kōro* in njegovo življenje v Vzhodni Aziji

Čas, v katerem je nastal kadilnik, predstavlja obdobje hitrih in korenitih političnih, družbenih in ekonomskih sprememb v vzhodnoazijskem in evropskem prostoru. Za Kitajsko je konec 19. stoletja pomenil zadnja desetletja izdihujoče mandžurske dinastije Qing (1636–1912), konec več kot dvatisočletne cesarske vladavine in prehod v moderno dobo. Na Japonskem je istočasno teklo obdobje Meiji, ko je vladal cesar Meiji (1852–1912) in ki je predstavljalo čas intenzivne modernizacije države in družbe po zahodnem vzoru. Kitajska je po katastrofalnih porazih v dveh opijskih vojnah (1839–1842 in 1856–1860) padla v praktično polkolonialen položaj. Z odpiranjem pristanišč za zahodnoevropski in ameriški kapital so v velikih obalnih mestih postopoma dobili prevlado tujci, ob tem pa se je krepil tudi sloj domačih kapitalistov in premožnega meščanstva (Saje, 2004, 65, 79–89). Spričo kitajske izkušnje in strahu, da bi zahodne kolonialne velesile podobno razkosale njeno ozemlje, je Japonska ubrala drugačno

politiko. Leta 1868 je s koncem obdobja Edo (1600–1868) prišlo do obnove Meiji, ki je prinesla konec izolacionistični politiki šogunata Tokugawa 徳川 in popolno rehabilitacijo cesarske oblasti. Sledili so intenzivno zahodnenje<sup>2</sup> institucij, hitre tehnološke inovacije in sprostitve trgovine, ob čemer je Japonska pričela izvajati svojo imperialistično politiko v Vzhodni Aziji (Tsuji, 2019, 395–399).

Z odpiranjem zunanjemu svetu so tako kitajska kot tudi japonska pristanišča kmalu pričela preraščati v velika kozmopolitanska središča, kakršen je bil na primer Shanghai na kitajski obali. Tam se je mešalo tradicionalno in moderno, krepil se je nov meščanski sloj, vse pogosteje pa je pot tja zanesla tudi najrazličnejše tuje obiskovalce. Nov sloj modernega meščanstva je potreboval nove dekorativne izdelke in uporabne predmete, primerne tej mešanici starih in novih življenjskih stilov. V kitajskih mestih se je razvil nov umetniški okus, ki se je oddaljil od tradicionalne estetike in umetnosti, namenjene tradicionalnim izobraženskim in uradniškim krogom. S koncem starega reda se je podobno dogajalo na Japonskem, kjer so novi umetniški slogi v sebi združevali tradicionalno japonske in kitajske motive, zahodni realizem in nove tehnike izdelave (Tsuji, 2019, 395–399). V povezavi z radikalnimi družbenimi spremembami se je še posebej razcvetela umetnost obdelovanja kovin ter izdelovanja kovinskih, zlasti bronastih predmetov za domači in tuji trg.

## 2.1 Japonska umetnost obdelovanja kovin v obdobju Meiji

Umetnost obdelovanja kovin je imela na Japonskem močno, večstoletno tradicijo. Pred obdobjem Meiji je bila Japonska fevdalna družba, ki ji je vladal vojaški razred *bushijev* oziroma samurajev. Da bi še dodatno pokazali na svojo moč, so ti potrebovali umetelno izdelane in bogato okrašene *katane*, bodala, oklepe in ostalo vojaško opremo. Prav tako so umetniški izdelki iz kovine nastajali za uporabo v številnih budističnih templjih. V teku stoletij se je oblikovala cela vrsta šol in delavnic, ki so se ukvarjale s prefinjeno izdelavo razkošnih kovinskih predmetov, od katerih so se nekatere specializirale za kovanje mečev in nožev, druge za okraševanje oklepov, spet tretje za oblikovanje predmetov za tempeljsko rabo (Sly, 2018). Z začetkom obnove Meiji, rehabilitacijo cesarjeve oblasti in uvedbo moderne vojske je bila samurajem odvzeta politična moč in leta 1876 jim je cesar prepovedal nositi orožje. Svoj vpliv in bogastvo so tedaj izgubili tudi budistični samostani in mnoge je doletelo uničenje. S propadom samurajskega razreda in siromašenjem budističnih templjev je velika večina kovinarskih obrtnikov in umetnikov kar naenkrat ostala brez dela. Namesto orožja ter predmetov, namenjenih samurajem ali templjem, so zato zdaj pričeli

---

2 V strahu pred usodo kolonizacije s strani zahodnih kolonialnih sil se je prej izolirana in fevdalno urejena Japonska pričela pospešeno modernizirati in industrializirati. Pri tem je privzela izrazito zahodne ideje znanosti, tehnologije, filozofije, politike in prava ter celo zahodne estetske standarde (After Feudalism, 2004).

izdelovati »moderne« dekorativne predmete, od umetno izdelanih šatulj, posod in vaz do razkošno okrašenih svečnikov, kadilnikov *kōro* in okrasnih kipecev *okimono* 置物<sup>3</sup> (Impey, 1984, 685). Po številnih delavnicah in umetnikih, ki so se ukvarjali z obdelovanjem brona, je tedaj še zlasti slovel Kjoto (Sly, 2018). Oblikovanje kovin je iz obrti preraslo v cenjeno umetnost in številni od teh umetnikov so si s svojimi sijajnimi deli prislužili zvoneča imena v krogih zbiralcev umetnin. Nekateri so izdelovali prestižne dekorativne predmete v modernih, stiliziranih ali realističnih slogih, ki so bili po okusu tujih kupcev. Spet drugi so ohranili status obrtnikov ter se držali bolj tradicionalnih stilov in motivov ter proizvajali predmete, namenjene vzhodnoazijskemu trgu.

V slednjo kategorijo bi lahko uvrstili tudi obravnavani kadilnik iz celjskega muzeja. Kljub temu da gre za umetnino japonske izdelave, spričo takratne japonske ekspanzionistične naravnosti obstaja možnost, da je bila ulita in skovana kje drugje v Vzhodni Aziji. Do konca 19. stoletja je Japonska namreč že obvladovala Korejo (po letu 1875) in Tajvan (po letu 1895)<sup>4</sup>, do konca 30. let 20. stoletja pa tudi dele severne Kitajske. To je sprožilo preseljevanje številnih japonskih obrtnikov na ta območja (After Feudalism, 2004). Kadilnik je bil tako morda kupljen in uporabljan v kakem drugem vzhodnoazijskem okolju pod japonsko vladavino. Konec koncev so imeli kadilniki v celotnem vzhodnoazijskem prostoru že stoletja dolgo tradicijo in so bili široko uporabljani ob najrazličnejših priložnostih.

## 2.2 Vzhodnoazijska kultura kadilnikov in motiv *taiping youxiang*

Uporaba kadilnikov je bila v Vzhodni Aziji prisotna že v času arhaične Kitajske oziroma dinastij Shang (ok. 1554 pr. n. š.–ok. 1046 pr. n. š.) in Zhou (ok. 1046–256 pr. n. š.). Slednji sta znani po kulturi obrednih bronastih posod, med katerimi najdemo tudi številne kadilnike. Še posebej se je uporaba kadilnikov v duhovne namene razširila v dinastiji Han (206 pr. n. š.–220) in z razmahom budizma, v času dinastije Tang in nemara že prej pa so se kadilniki pričeli vse pogosteje uporabljati tudi v povsem posvetne namene, bodisi za odišavljanje prostorov, ustvarjanje vzdušja ali zgolj za odganjanje mrčesa. Skupaj z budizmom se je kultura kadilnikov nekako v tem času iz Kitajske prenesla še v Korejo in na Japonsko, kjer so se prav tako kot na Kitajskem kaj kmalu uveljavili tudi kot prestižni predmeti v vsakdanjem življenju višjih slojev (Rosen Stone, 2004, 94). Zlasti z razcvetom kovinarske umetnosti v obdobju Meiji so priljubljeni postali veliki bronasti kadilniki, kakršen je tudi kadilnik iz celjskega muzeja, oblikovan po motivu *taiping youxiang*, torej »slonu, ki prinaša mir«.

3 Japonski izraz *okimono* 置物 bi dobesedno lahko prevedli kot »stoječ predmet«. Nanaša se lahko na kakršen koli okrasni kipec manjših dimenzij, funkcija katerega je izključno dekorativna (Sly, 2018).

4 Več o tem v Berdajs, 2019, 276, 281.

Motiv *taiping youxiang* vselej predstavlja podobo slona (kitajsko *xiang* 象), ki na hrbtu prenaša tovor. Najpogosteje je to velika vaza, lahko pa tudi katerikoli drug predmet, na primer pagoda, nosilnica, lotosov cvet ali človeška figura, ki jezdi slona. Na Kitajskem je bila že dolgo pred prihodom budizma razvita domača kultura slonov, saj je imela, sodeč po arheoloških najdbah raznoraznih predmetov v obliki slona, žival močno vlogo že v bronastih kulturah dinastij Shang in Zhou. V poznem Hanu in v stoletjih po njem so se s prihodom budizma kitajske upodobitve slonov in njihov pomen zlili z izvorno indijskimi motivi, budistično ikonografijo in načini upodabljanja (Kim, 2014, 135). Slonova podoba je v kitajskem kulturnem okolju v teku stoletij pridobila še vrsto novih pomenov, od modrosti, duhovne trdnosti in preudarnosti, vse do dolgoživosti, sreče, obilja, miru in blaginje. Slednje je bilo tesno povezano s kitajsko tradicijo tvorjenja simbolnih pomenov na podlagi enako ali podobno zvenceh pismenk, kar je nemara najbolj nazorno izraženo prav v upodobitvi slona s tovorom na hrbtu, torej motivu *taiping youxiang*.

Poimenovanje motiva verjetno izvira iz kitajskega idioma, ki dobesedno pomeni »kjer vlada mir, tam so ugodna znamenja« (Bartholomew, 2006, 237). Pregovor so skladno s tradicijo besednih iger pričeli ponazarjati s podobo slona, ki na hrbtu nosi veliko vazo. Pismenka za »slona«, *xiang* 象, se namreč piše in izgovarja enako kot pismenka za »znamenje«, *xiang* 象. *Taiping* 太平 medtem pomeni »mir« oziroma »veliki« ali »vesoljni mir«, kar je ponazorjeno z velikansko vazo na slonovem hrbtu. »Vaza«, *ping* 瓶, namreč zveni podobno kot »mir«, *ping* 平, zato slon simbolično prinaša mir, srečo in blaginjo ali celo dolgo življenje. Še zlasti se je ta umetniški motiv uveljavil v času dinastije Ming in ostal priljubljen tudi v času dinastije Qing. Predmeti in umetnine iz teh obdobj se velikokrat pojavljajo tudi v obliki slona, ki na hrbtu namesto vaze nosi kitajsko pagodo (*baota* 寶塔). V budistični tradiciji pagoda že sama po sebi simbolizira mir in predstavlja ugodno znamenje. Arhitekturno izvira iz indijske stupe (*shelita* 舍利塔), ki je bila izvorno namenjena hrambi budističnih relikvij, kadilniki v obliki te pa so bili značilni že za indijski budizem. Tako ni nenavadno, da so se tudi na Kitajskem uveljavili kadilniki v podobi pagode, največkrat na slonovem hrbtu. Tudi sloni so bili pogosta oblika kadilnikov že vsaj od dinastije Tang dalje, kar pa je poleg tega, da prinašajo srečo, zopet možno razlagati na podlagi uporabe enakozvočnic. »Slon« (*xiang* 象) namreč zveni podobno kot »dišava« ali »dišeč« (*xiang* 香), zato ni presenetljivo, da so posode in stekleničke za shranjevanje dišav in kadil pogosto privzele prav podobo slona (Bjaaland Welch, 2008, 261–262).

Kot tako kompleksen in simbolnih pomenov poln motiv je slon na Japonsko zašel s kulturnimi in trgovskimi izmenjavami s Kitajsko. S sloni (japonsko *zō* 象), ki niso nikdar poseljevali japonskega ozemlja, so se Japonci spoznali šele prek upodobitev in opisov, kakršne so v 6. ali 7. stoletju s Kitajske prinesli prvi budisti. Upodabljanje slonov je v japonski umetnosti v veliki meri ostalo omejeno na prevzemanje budističnih

in značilno kitajskih motivov. Od 17. stoletja dalje se je podoba slona razmahnila kot priljubljen motiv znotraj številnih dekorativnih umetniških zvrsti, kot so okrasni kipci *okimono* in figurice *netsuke* 根付<sup>5</sup> (Volker, 1975, 68–69). Trend upodabljanja slonov se je nadaljeval tudi v obdobju Meiji, ko so podobe teh živali v najrazličnejših stilih in oblikah oživele v bronu. To še posebej velja za izdelovanje velikih bronastih kadilnikov *kōro* v obliki slona. Umetniki, ki so ohranjali tradicionalne in kitajsko navdahnjene motive, so večinoma izdelovali kadilnike, dostopne navadnim kupcem iz meščanskega sloja, ki se je pričel krepiti v 19. stoletju (Sly, 2018).

Med tovrstne izdelke spadajo tudi kadilniki s podpisom obrtnika Fukuija Yoshiujija 福井吉氏 (izgovarja se tudi »Kichishi«). O njegovi delavnici ni veliko znanega, glede na še obstoječa dela pa bi lahko sklepali, da je obratovala celo drugo polovico 19. in nemara celo v začetku 20. stoletja, pri čemer se je specializirala za izdelovanje velikih bronastih kadilnikov v obliki slona s kitajsko pagodo na hrbtu, na las podobnih primerku iz celjskega muzeja (Robert Mangold, lastnik dražbene hiše *The Kura* v Kjotu, osebna komunikacija, maj 2018). Glede na umetelno izdelavo in sporočilnost slednjega bi lahko domnevali, da je šlo za darilo, kakršna so si podarjali znotraj premožnejših meščanskih krogov. Lepo vidni ostanki pozlate govorijo v prid temu, da kadilnik ni bil veliko uporabljan, pač pa je, po vsej verjetnosti v sekundarnem okolju, služil predvsem kot dekorativen, zbirateljski predmet. Njegova prisotnost in možni načini prenosa v naše okolje pa lahko razkrijejo marsikateri trend ter naravo izmenjav med vzhodnoazijskim in slovenskim prostorom tistega časa.

### 3 Bronasti *kōro* in njegovo življenje v slovenskem prostoru

Družbeno-politično dogajanje v evro-ameriškem in vzhodnoazijskem prostoru, ki je konec 19. stoletja prisililo več stoletij zaprti Kitajsko in Japonsko k odpiranju, je pospešilo intenzivnost stikov med temi deli sveta. To je med drugim spodbudilo tudi obtok najrazličnejših vzhodnoazijskih predmetov, ki so jih v evropski prostor prinašali različni popotniki in zbiratelji ali pa so v Evropo prišli kot diplomatska darila, v okviru trgovskih izmenjav ali celo kot posledica plenjenja in ropanja s strani kolonialnih sil. S svojo »eksotičnostjo« so med evropsko aristokracijo in meščanstvom predstavljali ne zgolj kuriozitetu, pač pa celo nekakšen statusni simbol. Ob koncu 19. stoletja je zbiranje vzhodnoazijskih predmetov postalo že dokaj sistematično, ob tem so se porodili razni sejmi in dražbe vzhodnoazijskih umetnin, nedolgo za njimi pa so se pojavile celo trgovine, ki so se specializirale za prodajo vzhodnoazijskih predmetov (Vampelj Suhadolnik, 2019, 100–103).

---

5 *Netsuke* 根付 so miniaturni kipci oziroma majhne figurice, najpogosteje rezljane iz slonovine ter namenjene zapiranju in obteževanju mošenj, kakršne so nosili privezane na pas oziroma *obi* 帯 kimona. Izdelovati so jih pričeli v 17. stoletju, vrhunec in kmalu zatem zaton pa je umetnost rezljanja figuric *netsuke* doživela ravno v 19. stoletju (Sly, 2018).

Če je bilo tovrstno navdušenje nad vzhodnoazijskimi predmeti sprva zamejeno na zahodnoevropski in občasno severnoameriški prostor, se je od tam širilo tudi v druge dele Evrope, vključno z avstro-ogrsko monarhijo (Čeplak Mencin, 2012, 29). V primerjavi s kolonialnimi velesilami, kot sta bili Velika Britanija in Francija, je Habsburška monarhija, del katere je bil tudi slovenski prostor, na vzhodnoazijsko prizorišče stopila razmeroma pozno. Kljub temu je to sprožilo prvi val potovanj, znotraj katerega lahko ločimo več skupin popotnikov, ki so se v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju s slovenskega etničnega ozemlja podajali v vzhodnoazijske dežele. Med njimi je bilo največ pomorščakov, ki so v službi avstro-ogrske mornarice odrinili na pot kot častniki, podčastniki ali pa zgolj navadni mornarji ter služili na avstrijskih vojnih in trgovskih ladjah. Pogosto so se jim pridruževali frančiškanski in salezijanski misijonarji, ki so v vzhodnoazijski prostor odhajali z namenom širjenja vere ali pa tudi iz želje po spoznanju daljnih krajev in njihove kulture. Poleg tega so bile misije, ki so jih imele avstro-ogrske ladje, tudi diplomatske in znanstveno-raziskovalne narave, zato so jih spremljali diplomati, raziskovalci, znanstveniki in ostali strokovni sodelavci, hkrati pa so se s tem odprla tudi vrata za vse številčnejše popotnike in pustolovce (Marinac, 2017, 14–18). Vse te skupine ljudi so predstavljale pisano množico posameznikov, ki so se iz zelo različnih razlogov podajali v tedaj daljni svet Vzhodne Azije. Domov so se vračali z bogatimi zgodbami in spomini, ki pa so jih še dodatno podprli s številnimi predmeti, kakršne so prinašali s poti.

### 3.1 Zbirateljska kultura vzhodnoazijskih predmetov v slovenskem okolju

Število, kvaliteta in nabor vzhodnoazijskih predmetov, ki so jih posamezniki kupovali ali kako drugače zbirali na potovanjih, sta bila močno podvržena njihovemu statusu, njihovi ekonomski moči ter ne nazadnje naravi njihovih potovanj in osebnih zanimanj.<sup>6</sup> Običajnim pomorščakom ter individualnim popotnikom in pustolovcem so bili dostopni predvsem manjši, cenejši predmeti, na primer razglednice in primerki tako imenovane izvozne umetnosti, namenjeni kot spominki za tuje obiskovalce. Pomorščaki višjega čina, diplomati in različni strokovni sodelavci so imeli medtem v obliki raznih uradnih sprejemov veliko večjo možnost pristnega stika s premožnejšimi sloji domačinov in z njihovim načinom življenja. Poleg tega je bila precej večja tudi njihova kupna moč, zato so lahko kupovali in domov prinašali ne le večje število predmetov, temveč tudi bolj dragocene primerke. Imeli so tudi mnogo boljše možnosti transporta, zato so njihovi predmeti pogosto večjih dimenzij (Vampelj Suhadolnik, 2019, 113–117). Tako so domov uspeli pripeljati dragocene kose porcelana, pohištva, vezenin, paravanov in ne nazadnje tudi kovinske kadilnike, ki so bili izdelani za premožno in vplivno lokalno prebivalstvo.

---

6 Več o tem v Berdajs, 2019, 270.



Če je slovenski lastnik obravnavanega kadilnika predmet v Vzhodni Aziji kupil sam, bi moral tako najverjetneje pripadati tem skupinam ljudi, ki so si lahko privoščili nakup in transport tako velikega predmeta. Druga možnost je, da je predmet dobil v dar ali pa ga preprosto kupil na dražbi. Namig o zadnjih lastnikih kadilnika bi morala lahko iskali v njegovi lepo zloščeni površini in ohranjeni pozlati, medtem ko nam nemara lahko marsikaj razkrije tudi odstranjeni podpis umetnika na njegovem dnu.

### 3.2 Zloščena površina in skrivnostno odstranjen pečat umetnika

Ko govorimo o kovinskih izdelkih, zlasti velikih bronastih umetninah iz obdobja Meiji, med najpomembnejše kategorije vrednotenja poleg umetnosti izdelave spada barva zlitine, pozlata in patina, ki jo predmet pridobi s staranjem oziroma z oksidacijo na površini. Patina ima še prav poseben pomen v tradicionalni japonski estetiki, v kateri pomembno mesto zavzema estetika *wabi-sabi* 侘寂. V tej se prava lepota življenja nahaja ravno v njegovi minljivosti in nepopolnosti oziroma njegovi podvrženosti zobu časa. Koncept oziroma izraz *wabi* 侘, ki pomeni »preprosta« ali »prezrta lepota«, se je najprej pojavil v poeziji, nadalje pa se je razvil in uveljavil predvsem kot estetska kategorija v filozofiji in umetnosti, prežeti z estetiko budizma *zen* 禅 (kitajsko *chan* 禪). *Sabi* 寂 medtem izvorno pomeni »samoto«, stanje »opuščenosti« ali celo »rjo«, kasneje pa se je v povezavi z izrazom *wabi* razvil nov pomen nečesa, kar je zarjavelo in kar je s časom pridobilo patino, s tem pa poseben čar in lepoto (Parkes in drugi, 2018).

Estetika *wabi-sabi*, ki se je prepletla še s šintoistično tradicijo, povezano z naravo, je tako prevladala tudi v občudovanju in vrednotenju umetniških stvaritev in vsakdanjih predmetov, zlasti kovinskih umetnin, predmetov, kot so kadilniki in posode, ter kovinskih arhitekturnih elementov. Kovina ali pozlata s časom razvije posebno patino, ki je del celotnega umetniškega učinka in kaže na naravno staranje in plemeniteje predmeta. Ta pretanjena estetska senzibilnost je bila v nasprotju s tradicionalno evropsko estetiko ter ne nazadnje tudi s kitajskim estetskim čutom, kadar je šlo za vrednotenje kovinskih predmetov. V evropski in kitajski umetnosti sta bila blišč in kljubovanje času namreč estetski ideal, medtem ko za estetiko starega in estetiko ruševin znotraj prevladujočih, kanoniziranih umetniških trendov in tokov tradicionalno ni bilo veliko posluha (Parkes in drugi, 2018).

Pozlata kadilnika je lepo ohranjena in površina zloščena, kar priča o tem, da je predmet zelo verjetno že kmalu po nastanku prišel v roke zbiralca ali trgovca s starinami. Običajen japonski lastnik bi prisegal na naravno patino in zato nemara pustil, da pozlata naravno oksidira, medtem ko je bilo tako Kitajcem kot tudi Evropejcem v navadi, da so bronaste izdelke loščili ter s tem ohranjali svetleč videz kovine (Wue, 2009, 463–480). Če je japonski obrtnik izdeloval takšne kadilnike za celoten vzhodnoazijski trg, bi bil potemtakem lahko njegov prvi lastnik tudi s Kitajske in je predmet, glede na

pepel v notranjosti, še uporabljal kot kadilnik, preden je ta prišel v sekundarno okolje. Po vsej verjetnosti bi lahko več povedali o preteklosti kadilnika, če bi ta na dnu še imel ohranjen podpis delavnice.

V vzhodnoazijskem prostoru ima kultura uporabe osebnih pečatov na vseh področjih življenja dolgo in močno tradicijo, ki se je razvila na Kitajskem ter se od tam razširila tudi v Korejo in na Japonsko. Pečati (kitajsko *yinzhang* 印章, japonsko *inshō* 印章, korejsko *injang* 印章) so že od nekdaj pomembni v vsakdanjem življenju in v uradnih poslih, še posebej pa v umetnosti. Japonski kovinski izdelki iz obdobja Meiji tako niso bili nobena izjema. Pravzaprav so takrat, ko so številni obrtniki, ki so se ukvarjali z obdelovanjem kovin, pričeli dobivati status slavnih umetnikov, oznake delavnic postale še toliko bolj pomembne. Podpis oziroma pečat slavnega umetnika na kovinski umetnini je v tistem času tako doma kot v tujini močno dvignil vrednost izdelka (Sly, 2018). Tudi obravnavani kadilnik v obliki slona s pagodo je na dnu nedvomno nosil oznako delavnice. Številni zelo podobni ali skoraj identični še obstoječi primerki, ki jih danes lahko zasledimo na dražbah in v raznih zbirkah starin, namigujejo na že omenjenega japonskega obrtnika in njegovo delavnico, Fukuija Yoshiujija. Pri večini teh na dnu najdemo oznako umetnika, ki se glasi »izdelal Fukui Yoshiuji« (*Fukui Yoshiuji seizo* 福井吉氏製造) (Robert Mangold, lastnik dražbene hiše *The Kura* v Kjotu, osebna komunikacija, maj 2018). Vendar pa ima obravnavani predmet oznako na slonovem trebuhu izrezano ter dno ponovno zaprto s kosom druge kovine (Slika 4). Zato je povezavo z omenjenim umetnikom kljub veliki verjetnosti v tej fazi brez dodatnih analiz nemogoče z gotovostjo potrditi.

Podobno lahko zaenkrat zgolj ugibamo o razlogih za odstranitev umetniškega pečata in o nekdanjih lastnikih. Glede na sicer odlično ohranjenost kadilnika lahko sklepamo, da je bil malo uporabljan, zato ni prav verjetno, da bi bilo dno prežgano. Tudi sicer je videti, da je bila oznaka izrezana v obliki povsem pravilnega kroga, zato je nemara šlo za namerno odstranitev in predelavo. Spričo danes znanih podatkov o obravnavanju vzhodnoazijskih predmetov v evro-ameriškem prostoru ob koncu 19. stoletja in v prvi polovici 20. stoletja se ponujajo tri različne možnosti, zakaj bi do tega lahko prišlo.

Ena od njih nakazuje na to, da ga je lastnik v sekundarnem okolju želel uporabiti drugače. V Evropi uporaba kadilnikov po hišah ni bila v navadi, zato so predmet morda želeli predelati na primer v svetilko, za kar pa ga je bilo treba na dnu odpreti. Druga možnost je ta, da je bila oznaka japonskega obrtnika odstranjena po drugi svetovni vojni, ko so z dragocenih predmetov namerno odstranjevali japonske in nemške oznake (Sly, 2018). Vendar to v primeru obravnavanega kadilnika ni najbolj verjetno, saj spada med predmete, ki so bili v Federalne zbirne centre večinoma prepeljani tik po vojni. Kot daleč najbolj verjetna se tako ponuja razlaga, da je bila oznaka odstranjena z namenom prikriti izvor in čas nastanka. V 20. stoletju je bila to pogosta praksa na trgu starin; če je bil predmet kitajskega izvora in iz zgodnejšega obdobja kot konec 19.

stoletja, je to navadno pomenilo znaten dvig cene (Fischer, 2008, 5–8). To bi hkrati nakazalo tudi na to, da je obravnavani predmet slovenski lastnik nemara kupil na dražbi ali pa dobil v dar od nekoga, ki ga je pridobil po tej poti. Mar to pomeni, da imamo potemtakem še tretjo osebo, preprodajalca starin, in morda nekoga, ki je to starino kupil in prinesel oziroma poslal iz Vzhodne Azije? Kakorkoli že, vprašanje o zadnjih lastnikih ostaja odprto, lahko pa upamo, da se odgovori razkrijejo v teku nadaljnega raziskovanja.

## 4 Zaključek

Impozantni bronasti *kōro* iz zbirke azijskih predmetov v celjskem muzeju, ki nas navorja skozi prostor in čas, nam tako v tej fazi odpira veliko več vprašanj, kot pa nam podaja konkretnih odgovorov. Pa vendar to že pomeni prvi korak k osvetlitvi širšega konteksta nastanka predmeta in njegove poti v naš prostor ter podaja smernice za nadaljnje iskanje odgovorov. S svojim dobrohotnim, umirjenim izrazom ter visoko dvignjenim rilcem nas bronasti slon navdaja z vprašanji o kulturnih izvorih takšnih upodobitev ter o simboliki, ki jo je zastopal v okoliščinah, ko je nastal. Slednje predstavljajo obdobje velikih sprememb ter intenzivnih kulturnih izmenjav med vzhodno-azijskim in evropskim prostorom. Lahko bi celo rekli, da je ta priljubljeni tradicionalni kitajski motiv »slona, ki prinaša mir«, simbola blaginje in stabilnosti, v tem dinamičnem, za mnoge kaotičnem času propadanja starega reda in sveta, kot so ga ljudje doslej poznali, dobil še globlji pomen dobrih želja in upanja na boljši jutri. To pa pravzaprav vsebuje občečloveško sporočilo, aktualno v kateremkoli prostoru in času.

## Zahvala

Pričujoči članek je nastal v okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo* (2018–2021) (št. J7-9429), ki ga iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

## Bibliografija

- After Feudalism: Westernization and national identity: Meiji period (1868–1912), *Princeton University Art Museum*, 2004, [https://etcweb.princeton.edu/asianart/timeperiod\\_japan.jsp?ctry=Japan&pd=Meiji/](https://etcweb.princeton.edu/asianart/timeperiod_japan.jsp?ctry=Japan&pd=Meiji/) [12. 4. 2020].
- Bartholomew, T. T., *Hidden meanings in Chinese art*, San Francisco 2006.
- Berdajs, T., Raziskovanje izvora kamna za črnilo iz Zbirke Alme Karlin, *Asian Studies* 23/2, 2019, str. 269–283, doi: 10.4312/as.2019.7.2.269-283.
- Bjaaland Welch, P., *Chinese Art: A guide to motifs and visual imagery*, Boston, Rutland, Vermont, Tokyo 2008.

- Čeplak Mencin, R., *V deželi nebesnega zmaja: 350 let stikov s Kitajsko*, Ljubljana 2012.
- Fischer, F., The art of Japanese craft, 1875 to the present, *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 1, 2008, str. 1–60, doi: 10.1177/41500101.
- Impey, Oliver. Japanese export art of the Edo period and its influence on European art, *Modern Asian Studies* 18/4, 1984, str. 685–697, doi: 10.1177/312344.
- Kim, M., Claims of Buddhist relics in the Eastern Han tomb murals at Horing: Issues in the historiography of the introduction of Buddhism to China, *Ars Orientalis* 44, 2014, str. 134–154, doi: 10.1177/43489801.
- Marinac, B., *Čez morje na nepoznani daljni vzhod: potovanja pomorščakov avstrijske in avstro-ogrške vojne mornarice v Vzhodno Azijo*, Piran 2017.
- Parkes, G. in drugi, Japanese Aesthetics, v: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (ur. Zalta, E.N.), 2018, <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/japanese-aesthetics/> [19. 4. 2020].
- Rosen Stone, E., A Buddhist incense burner from Gandhara, *Metropolitan Museum Journal* 39/9, 2004, str. 69–99, doi: 10.1177/40034602.
- Saje, M. *Zadnja dinastija in izzivi sodobnosti: Zgodovina Kitajske od vdora Mandžurcev do ustanovitve Ljudske republike*, Ljubljana 2004.
- Sly, S. Meiji period, *Steve Sly Japanese works of art*, 2018, <https://www.steveslyjapaneseart.com/meiji-period/> [21. 4. 2020].
- Tho, N. N., *The symbol of the dragon and ways to shape cultural identities in Vietnam and Japan*. Ho Chi Minh 2015, <https://harvard-yenching.org/features/hyi-working-paper-series-nguyen-ngoc-tho-0> [17. 5. 2019].
- Tsuji, N., *History of art in Japan*, New York 2019.
- Vampelj Suhadolnik, N., Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji, v: *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji – zbornik EARL* (ur. Rošker, J. in drugi), Ljubljana 2019, str. 93–137.
- Volker, T., *The animal in Far Eastern art and especially in the art of the Japanese netsuke, with references to Chinese origins, traditions, legends, and art*, Leiden 1975.
- Wue, R., Selling the artist: advertising, art, and audience in nineteenth-century Shanghai, *The Art Bulletin* 91/4, 2009, str. 463–480, doi: 10.1177/27801641.

Mina Grčar

## Iz vzhodnoazijskega v slovenski prostor: zgodba bronastega kadilnika iz obdobja modernizacije

**Ključne besede:** vzhodnoazijski kadilnik (japonsko *kōro* 香炉, kitajsko *xianglu* 香爐), japonska kovinarska umetnost obdobja Meiji, kitajski motiv *taiping youxiang* 太平有象, zbirateljstvo vzhodnoazijskih predmetov v Evropi, Vzhodna Azija in slovenski prostor

Bogata zbirka zanimivih vzhodnoazijskih predmetov, ki jih hrani Pokrajinski muzej Celje, se med drugim ponaša tudi z velikim in impresivnim bronastim kadilnikom v obliki slona, ki na hrbtu nosi dvonadstropno pagodo. Ta predstavlja izrazito kitajski in simbolno močan motiv

*taiping youxiang* 太平有象, a že malo natančnejši pogled razkrije, da je kadilnik (*kōro* 香炉 v japonščini in *xianglu* 香爐 v kitajščini) nemara delo umetnika, ki je ustvarjal v obdobju Meiji (1868–1912) na Japonskem. Kljub temu je točen kraj in datum nastanka težko z gotovostjo potrditi, saj je bil umetnikov pečat na dnu kadilnika v preteklosti odstranjen. Še več vprašanj se odpira spričo prisotnosti bronastega kadilnika *kōro* na območju današnje Slovenije in njegove vloge v novem okolju. Kdo je bil njegov zadnji lastnik? Kdo je odstranil podpis delavnice, in kar je morda še pomembnejše, zakaj? Odgovori na ta vprašanja nam ne bi zgolj pomagali osvetliti zgodbe v ozadju te posebne umetnine, pač pa bi veliko razkrili tudi o estetskih idealih in umetniškem okusu premožnejšega meščanskega sloja na Kitajskem in Japonskem ter zbirateljskih trendih v Evropi, predvsem pa o naravi kulturnih izmenjav med vzhodnoazijskim prostorom ter perifernimi regijami Vzhodne in Jugovzhodne Evrope v poznem 19. in v začetku 20. stoletja.

Mina Grčar

### **From East Asia to the Region of Present-day Slovenia: The Story behind a Bronze Incense Burner from the Period of Modernization**

**Keywords:** East Asian incense burner (*kōro* 香炉 in Japanese, *xianglu* 香爐 in Chinese), Meiji period metalwork, *taiping youxiang* 太平有象, collecting East Asia in Europe, East Asia and the region of present-day Slovenia

The rich collection of East Asian objects held by the Celje Regional Museum contains, among other interesting pieces, a large and impressive bronze incense burner in the shape of an elephant carrying a two-tier pagoda on its back. The latter evokes a distinctly Chinese motif and auspicious symbol, *taiping youxiang* 太平有象, while a closer examination reveals the censer (*kōro* 香炉 in Japanese and *xianglu* 香爐 in Chinese) was most likely manufactured by an artist active during the Meiji period (1868–1912) in Japan. Nevertheless, it is hard to confirm the exact place and date of its origin, since the artist's seal on the bottom of the censer seems to have been removed. The bronze *kōro* poses even more questions with regard to the way it was introduced to the region of present-day Slovenia and its role in the new environment. Who was its last owner? Who removed the workshop's seal and, perhaps more importantly, why? Answers to these questions would not only help us understand the story behind this particular work of art, but would also reveal a lot about the aesthetic ideals and artistic taste among the well-off urban Chinese and Japanese, about the collecting trends in Europe and, above all, the nature of cultural exchanges between East Asia, and Eastern and Southeastern European periphery in the late 19th and early 20th centuries.

### **O avtorici**

**Mina Grčar** je doktorska študentka na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete v Ljubljani. Diplomirala je iz angleškega jezika in književnosti ter magistrirala iz sinologije. V prvi vrsti se ukvarja s sodobno kitajsko literaturo in kitajsko literarno teorijo, od leta 2019 dalje pa je tudi

članica projektne skupine VAZ (*Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji*, št. J7-9429). Njeno raziskovalno področje poleg sodobne kitajske književnosti zajema tudi kitajsko moderno in klasično književnost, sodobno kitajsko umetnost ter kitajski film in animacijo.

### **About the author**

**Mina Grčar** is a PhD candidate at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. She holds a BA Degree in English Language and Literature, and an MA Degree in Sinology. She specializes in Contemporary Chinese literature and Chinese literary theory, and has been a member of the VAZ (*East Asian Collections in Slovenia*, no. J7-9429) project team since 2019. Apart from Contemporary Chinese literature, her field of research also includes Modern and Traditional Chinese literature, Contemporary Chinese art, as well as Chinese film and animation.

Klara Hrvatin

## Zbirateljska kultura in razstave vzhodnoazijskih glasbil na Slovenskem: identifikacija glasbil iz Skuškovske zbirke

### 1 Glasbila iz slovenskih vzhodnoazijskih zbirk

Če si ogledamo današnje slovenske glasbene zbirke, tako glasbenih instrumentov v muzejih kot na občasnih razstavah glasbil, je naše srečanje z glasbenimi instrumenti iz Vzhodne Azije zelo redko. Pregled stanja oziroma vpogled in ponovni premislek o zbirkah takšnih glasbil ali samostojnih glasbil je nedavno omogočil projekt Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji (VAZ) (več o projektu v Vampelj Suhadolnik 2019), pri katerem se tako slovenski muzeji kot skupina raziskovalcev z Oddelka za azijske študije pod vodstvom Nataše Vampelj Suhadolnik trudimo ponovno pregledati in oceniti vzhodnoazijske zbirke pri nas. S tem smo dobili vpogled v glasbene (kot tudi gledališke) predmete, vezane na vzhodnoazijski prostor, kot bomo videli iz obravnavanih zbirk, predvsem v artefakte iz Kitajske in Japonske. Glasbila, ki jih bomo v tem članku postavili v ospredje in na kratko orisali, lahko najdemo v Skuškovski zbirki (Slovenski etnografski muzej), Zbirki Alme Karlin (Pokrajinski muzej Celje) ter Zbirki predmetov iz Azije in Južne Amerike (Pokrajinski muzej Celje).

V Zbirki Alme Karlin je med predmeti, ki jih je verjetno prinesla s potovanja v letih 1922–1924, ko je obiskala Japonsko, Korejo, Mandžurijo in Kitajsko, tudi nekaj instrumentov.<sup>1</sup> Povečini gre za majhne, miniaturne replike glasbil, lahko bi jim rekli spominki, kot so 17 centimetrov dolg sedemstrunski kordofon *koto* 琴; 11 centimetrov dolga replika tristrunskega instrumenta *shamisen* 三味線 iz vrvi in lesa z majhnim plektrumom; 11 centimetrov in pol dolg dvostrunski *koto* ali *yakumo-koto* 八雲琴, izdelan iz lesa, vrvi in plastike; ter kitajski instrument mesečeva lutnja *yueqin* ali *yue qin* 月琴, ki je na Japonskem poznan kot *gekkin*. Med instrumenti naravne velikosti omenimo vrtljiv boben, na Japonskem poznan kot *den-den daiko* だんぜん太鼓, ki je v rabi tudi v Tibetu, Mongoliji, Indiji, na Kitajskem, Tajvanu, v Koreji in drugod, ter namizni *budistični gong* z medeninastim zvonom (17 cm x 11,7 cm), na katerem je upodobljen stiliziran zmaj, obešen na ročno izrezljan temno rjav okvir.

<sup>1</sup> Z glasbo povezani predmeti, o katerih bo govora, so iz zbirke Pokrajinskega muzeja Celje. Zapuščino Alme Karlin sicer najdemo tudi v celjskem Muzeju novejših zgodovine ter v Rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.



V Zbirki predmetov iz Azije in Južne Amerike (Pokrajinski muzej Celje), ki vključuje predmete iz Vzhodne Azije, o katerih vemo le, da so bili pretežno pridobljeni iz fonda federalnih zbirnih centrov, lahko prav tako najdemo glasbene instrumente. Pozornost zbudajo *zvon iz Nare*, *zvon Velikega Bude iz Nare* ali *Naradaibutsushō* 奈良大佛鐘 s konca 19. ali začetka 20. stoletja, ki je bil izdelan kot replika večjega zvona iz znanega templja Tōdai-ji v Nari, in dva gonga, ki ju je treba še natančneje preučiti. V teh zbirkah gre v prvi vrsti za instrumente, ki datirajo v pozno 19. stoletje, predvsem pa v zgodnje 20. stoletje, tako da gre za mlajše predmete, predvsem pa za artefakte, ki jih je treba obravnavati tudi kot predmete, povezane z religijsko namembnostjo. Od naštetih vzhodnoazijskih zbirk, ki vsebujejo glasbila, posebej izstopa tretja zbirka glasbil, ki se bistveno razlikuje od drugih dveh, saj obsega širšo skupino glasbil, in sicer glasbila iz skupine kordofonov, membranofonov in aerofonov. Glasbila so starejšega datuma in so zanimiva tudi z estetskega vidika. To velja za glasbila iz Skuškovske zbirke, o kateri bomo govorili v nadaljevanju.

## 2 Kitajska glasbila iz Skuškovske zbirke

Zbirka avstro-ogrskega pomorskega častnika Ivana Skuška ml. (1877–1947)<sup>2</sup> slovi kot ena največjih vzhodnoazijskih zbirk v Sloveniji. Če povzamemo lastnosti celotne zbirke, velja poudariti njeno raznolikost: med približno 500 artefakti v njej najdemo predmete manjšega formata, od malih umetnin in predmetov za vsakdanjo rabo (budistični kipci, lakirani predmeti, posodice iz žada, bambusa in slonovine, pipe za kajenje opija, njuhalniki, različni kovanci, zrcalo, kompas, vezenine, ženska in moška oblačila, obutev, pokrivala, vezenine itn.) do predmetov večjega formata, med katerimi je treba v ospredje postaviti predvsem Skuškovsko zbirko pohištva. Ta velja za eno redkih tovrstnih zbirk v Evropi, poleg tega naj bi bila ena redkih, katere pohištvo je bilo zbrano v začetku 20. stoletja in ne pozneje, tako kot v muzejih s podobnimi zbirkami (Vampelj Suhadolnik, ta številka). V zbirki so predvsem dragocene kitajske starine, zlasti iz časa zadnje mandžurske dinastije Qing (1644–1911), a med njimi najdemo tudi japonske predmete, kot so štiridelna pudrnica iz obdobja Meiji, ročno poslikan porcelanast dvanajstdelen čajni set, japonska tradicionalna oblačila, nekaj kimonov in pasov za kimono *obi*, spodnje garniture za kimono, pahljače, ki se uporabljajo pri plesu itn.; te naj bi pripadale ženi Ivana Skuška Tsuneko Kawase, poročeni Mariji Skušek (Hrvatina, 2020, 43–44).

Kot posebnost bomo v pričujočem prispevku kot redko in najobsežnejšo zbirko na slovenskih tleh postavili v ospredje kitajska glasbila (glej Tabelo 1). Posvetili se

---

2 Ivan Skušek je kot intendant avstro-ogrske križarke S.M.S. »Kaiserin Elisabeth« zbirko ustvarjal sedem let, med letoma 1913 in 1920, ko je bil kot intendantski častnik v konfinaciji v Pekingju. Več o zbirki v Vampelj Suhadolnik, 2019, 130.



bomo prvemu opisu glasbil iz inventarne knjige Slovenskega etnografskega muzeja iz leta 1964, ki je nastal ob prevzemu zbirke od Narodnega muzeja, ter prvotnemu popisu Skuškovske zbirke iz Narodnega muzeja, ki je bil narejen v času, ko mu je leta 1962 glasbila predala Tsuneko Kawase (Marija Skušek). Instrumenti bodo predstavljeni glede na skupine instrumentov, začenši z najbolj zastopano skupino instrumentov v zbirki – kordofoni.

Tabela 1: Klasifikacija glasbil iz Skuškovske zbirke po sistemu Hornbostel-Sachs<sup>3</sup>

Inventarna številka <sup>4</sup>	Ime predmeta (ime v izvornem jeziku in transkripcija)	Hornbostel-Sachsova klasifikacija glasbila (številka)
18313 (predmet ni bil vpisan v inventarno knjigo MG) <sup>5</sup>	starejši tip kitajskih cimbal <i>yangqin</i> 揚琴 – <i>hudie qin</i> 蝴蝶琴	kordofoni – strunska glasbila, dulcimer (oprekelj) 314.122-4
18315 (predmet ni bil vpisan v inventarno knjigo MG)	kitajska lutnja hruškaste oblike <i>pipa</i> 琵琶	kordofoni – strunska glasbila 321.321-5
18314 (predmet ni bil vpisan v inventarno knjigo MG)	kitajska lutnja hruškaste oblike <i>pipa</i> 琵琶	kordofoni – strunska glasbila 321.321-5
18317 <sup>6</sup> (predmet ni bil vpisan v inventarno knjigo MG)	štiristrunske gosli <i>sihu</i> 四胡	kordofoni – strunska glasbila 321.31-71 321.312-71
18296 (277 MG)	ustne orgle <i>sheng</i> 笙	aerofoni – zrakovna glasbila 412.132
18297 (276 MG)	ustne orgle <i>sheng</i> 笙	aerofoni – zrakovna glasbila 412.132
18295 (297 MG)	ustne orgle <i>sheng</i> 笙	aerofoni – zrakovna glasbila 412.132

- 3 Hornbostel-Sachsova klasifikacija, ki jo uporabljamo v prispevku, instrumente deli v pet osnovnih skupin: idiofoni, membranofoni, kordofoni, aerofoni in elektrofoni. Upoštevani so predvsem način, kako glasbilo tvori ton ter način igranja in njegove izdelave. Zanimivo je, da so se po kitajski delitvi tradicionalnih glasbil ta razvrščala po drugačnem sistemu, po t. i. sistemu osmih zvokov *bayin* 八音, po katerem so instrumente delili glede na material, iz katerega je glasbilo izdelano (kovina, kamen, glina, koža, svila, les, buča, bambus). Šlo naj bi za v svetovnem merilu eno zgodnejših delitev glasbenih instrumentov.
- 4 Prva inventarna številka je stara inventarna številka Narodnega muzeja. Inventarna številka v oklepaju je stara inventarna številka Muzeja Gorice.
- 5 Glasbila, ki niso bila inventarizirana v inventarni knjigi MG; locirana in popisana so bila v depozu SEM.
- 6 Inv. št. 18317 prvotno pripada loku, ki naj bi spadal k strunskemu instrumentu. Iz tega sklepamo, da je tudi sam instrument spadal pod to inventarno številko.

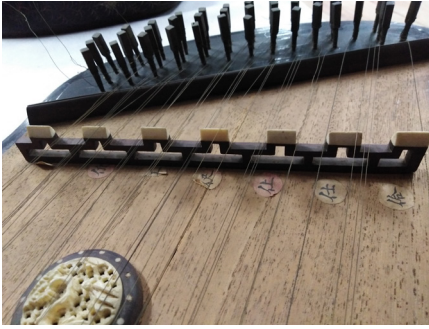
Inventarna številka <sup>4</sup>	Ime predmeta (ime v izvornem jeziku in transkripcija)	Hornbostel-Sachsova klasifikacija glasbila (številka)
18316 (predmet ni bil vpisan v inventarno knjigo MG)	osmerokotni ročni boben <i>bajiao gu</i> 八角鼓	membranofoni – glasbila z opno 211.311
18481 (predmet ni bil vpisan v inventarno knjigo MG)	viseči gongi	idiofoni – samozvočila 111.241.2
18318 (predmet ni bil vpisan v inventarno knjigo MG)	gong velikega formata <i>yunban</i> 雲板	idiofoni – samozvočila 111.221
18299-18312 (235-248 MG) 14 primerkov	golobja piščal <i>geling</i> 鵠鈴 ali <i>geshao</i> 鵠哨 (bučni, cevni in kombinirani tipi golobjih piščali različnih velikosti)	aerofoni – zrakovna glasbila 421.22

Prve in starejše med kordofoni so lesene kitajske cimbale *yangqin* 揚琴 v obliki trapezoida, z dvema vrstama mostičkov, po katerih se raztezajo strune. Ta instrument se je razvil iz perzijskega instrumenta *santur*, ki je bil južni Kitajski predstavljen v pozni dinastiji Ming ter se je nato razširil še po osrednji in vzhodni Kitajski (Thrasher, 2000, 55). Tu je treba poudariti, da gre pri cimbalah *yangqin* iz Skuškov zbirke za starejši tip cimbal (slika 1), imenovan *hudie qin* 蝴蝶琴 (Thrasher, 2000, 62). Ime nakazuje, da gre za cimbale v obliki metuljčka. Dandanes jih lahko občasno še vedno slišimo, predvsem v tradicionalnem sestavu *sizhu*<sup>7</sup> iz šanghajske regije, znanem kot *Jiangnan sizhu* 江南絲竹. Nanje igramo z dvema bambusovima paličicama, ki imata gumijasto ali usnjeno glavo, žal pa pri instrumentu iz Skuškov zbirke manjkata.

Instrument je okrašen z deli iz slonovine, ima resonančni luknjici, izrezljani iz slonovine, postavljen pa je v umetno izdelano lakirano škatlo. Na njenem zgornjem pokrovu opazimo bogato motiviko – poslikavo osmih taoističnih nesmrtnikov in njihovih simbolov (slika 2). Njihove upodobitve ter upodobitve njihovih simbolov so pogoste v umetnosti in literaturi ter ostajajo prisotne tudi v današnji kitajski popularni kulturi.

Med strunskimi glasbili najdemo tudi instrument *sihu* 四胡 (sliki 3 in 4), ki je v inventarni knjigi Goričane klasificiran kot *erhu* 二胡 – dvostrunske gosli, še vedno zelo popularne na Kitajskem, in sicer tako v tradicionalni kot sodobni glasbi, na zahodu večkrat imenovane kitajska violina. Če si ogledamo osnovno sestavo instrumenta,

<sup>7</sup> Izraz *sizhu* izvira iz 20. stoletja. Nanaša se na ljudske zasedbe, ki so se prvič pojavile v dinastijah Ming (1368–1644) in Qing (1644–1911) ter delujejo še danes. Obstajajo številne regionalne različice. Od zgodnjega 20. stoletja je postal eno izmed središč ansamblov *sizhu* Šanghaj, kjer se je sredi 20. stoletja razvil sodobni kitajski orkester (Thrasher, 2000, 58–61).



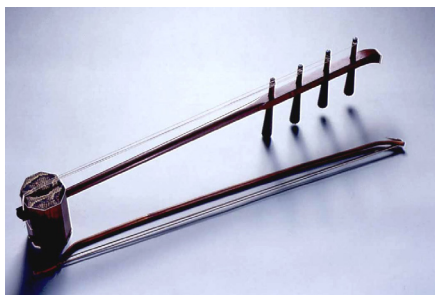
Slika 1: Kitajske cimbale v obliki metuljčka *hudie qin* z okrašenim delom iz slonovine, Skuškov zbirka, SEM, inv. št. NM 18313  
(foto: Klara Hrvatin, 2019).



Slika 2: Lesen lakiran pokrov škatle za *hudie qin* z zlato poslikavo taoističnih nesmrtnikov, Skuškov zbirka, SEM, inv. št. NM 18313  
(foto: Klara Hrvatin, 2019).

takoj opazimo, da ne gre za dvostrunski *erhu*, ampak za instrument s štirimi strunami. Zaradi slabe ohranjenosti tega sprva ni mogoče opaziti, so pa na glavi instrumenta štiri izvrtine za uglaševalske vijake, v katere so pritrjeni trije umetelno oblikovani leseni vijaki z okrasom iz slonove kosti na vrhu odebeljenega dela vijaka, pri čemer četrti manjka, na njegovem mestu pa vidimo le prazno vdolbino, kar potrjuje, da ne gre za dvostrunski *erhu*. Za *sihu* bi lahko rekli, da je starejši sorodnik instrumenta *erhu*, saj oba pripadata skupini instrumentov *huqin* 胡琴 – družini godal z resonančnim lesenim telesom (cilindričnim, šest- ali osemkotnim), pokritim s kačjo (pogosto pitonovo) kožo ali tanko plastjo lesa, s pritrjenim pokončnim cevastim vratom. Navadno so sestavljeni iz dveh strun in dveh uglaševalskih vijakov, čeprav, kot velja za glasbilo iz Skuškov zbirke, obstajajo tudi različice s tremi, štirimi ali več kot petimi strunami in vijaki. Pri štirih strunah sta prva in tretja uglašeni enako, prav tako imata skladno uglasitev druga in četrta. Pri igranju je žima loka razdeljena na dva dela, prvi je postavljen med prvo in drugo, drugi pa med tretjo in četrto struno.

Ime *sihu* nakazuje, da gre za *si* – štiristrunski instrument – ter *hu* – okrajšava za instrumente iz družine *huqin*. *Sihu* iz Skuškov zbirke sestavlja osmerokotno resonančno telo, prekrito s pitonovo kožo. Strune so poškodovane in jih vidimo le razcefrane v spodnjem delu telesa instrumenta, na vratu instrumenta pa prostor za štiri nastavitvene lesene vijake, ki jih postavimo vodoravno skozi luknje, izdobljene v vrat instrumenta. Zaradi tega težko umestimo uglašenost, na splošno pa velja, da obstajajo tri različne oblike instrumenta, ki so glede na njegovo velikost različno uglašene, in sicer največji (C, G, C, G), srednje velik (G, D, G, D) in najmanjši (D, A, D, A) (Gu-Zheng Music Society, 2005–2012). *Sihu* je povezan predvsem z mongolsko kulturo. Igrajo ga Mongoli



Slika 3: Štiristrunsko glasbilo *sihu*,  
Metropolitan Museum of Art  
(foto: Metropolitan Museum of Art,  
javna domena).



Slika 4: Osmerokotno resonančno telo  
glasbila *sihu*, prekrito s pitonovo kožo,  
Škušova zbirka, SEM, inv. št. NM  
18317 (foto: Klara Hrvatin, 2019).

v Mongoliji in Notranji Mongoliji, uporablja pa se tudi kot tradicionalni instrument v kitajskih provincah Liaoning, Jilin in Heilongjiang. Kot spremljevalno glasbilo je uporabljen predvsem v pripovedniških zvrsteh, kot je oblika baladnega petja in govorjenja (*shuochang* 说唱), pri senčnem gledališču ipd. (Montanič, 2013, 22–23).

Med instrumenti, ki imajo značilen prepoznavni znak kačje kože in intarzijo iz slonovine, je tudi *bajiao gu* 八角鼓, osmerokotni ročni boben ali tamburin (slika 5). Njegovo telo je na eni strani prekrito z membrano iz pitonove kože prek lesenega okvirja, intarzirane s slonovo kostjo. V sedmih od osmih stranic ima odprtine ali zareze zanimivih oblik, obrobjene s slonovino, v katere so vpeti pari krožnih malih zvončkov (*ling*), podobnih, čeprav ne tako ploščatih oblik kot pri tamburinu, ki ga poznamo danes. Na osmi stranici, kjer ni odprtine, je na slonovinast okras pritrjena dekorativna navezava vrvice (slika 6), ki meri približno tri do štiri dolžine tamburina in se s tradicionalnim kitajskim vozlom zaključi v povezan obtežen čop niti. Boben tresemo z levo roko oziroma nanj igramo s prsti ali dlanjo desne roke. Na Kitajsko je bil prinesen v času dinastije Ming (1368–1644), uporabljali pa so ga za spremljavo plesnih in pripovednih pesmi. Žal so membrana, okras iz slonove kosti in drugi sestavni deli bobna, kot so mali zvončki, poškodovani, nepritrjeni ali manjkajo. Boben istega kova, le brez navezave, najdemo v zbirkah, kot sta zbirka glasbenih instrumentov Crosby Brown v Metropolitanskem muzeju umetnosti v New Yorku (The Met: Bajiao gu, 2000–2020) in zbirka muzeja Spurlock Museum of World Cultures v Illinoisu (Spurlock Museum, 2016–2020).

Iz skupine kordofonov največji vtis pustita kitajski lutnji *pipa* 琵琶. Gre za instrument, ki ga imajo za kraljico kitajske ljudske glasbe in vodilnega med brenkali. Od obdobja Qin (221–206 pr. n. št.) do dinastije Tang (618–907) naj bi izraz *pipa* generično uporabljali za označevanje tako domačih kot tujih brenkal.



Slika 5: Osmerokotni ročni boben *bajiao gu*, Skušкова zbirka, SEM, inv. št. NM 18316 (foto: Klara Hrvatin, 2019).



Slika 6: Na ročni boben *bajiao gu* pritrjena dekorativna navezava vrvi, ki se s tradicionalnim kitajskim vozlom zaključuje v povezan obtežen čop niti, Skušкова zbirka, SEM, inv. št. NM 18316 (foto: Klara Hrvatin, 2019).

Pomen besede *pipa* naj bi glede na dokumente iz dinastije Vzhodni Han (25–220) izhajal iz tehnike igranja instrumenta, *pi* za potisk prstov desne roke naprej, *pa* za pomik nazaj. Instrument sestavljajo kratek vrat, leseno hruškasto telo, včasih z dvema zvočnima luknjicama v obliki polmeseca, in 12 do 26 prečk. Predvsem po letu 1949 je to glasbilo doživelo veliko sprememb; svilene strune so počasi prešle v jeklene, oblečene v najlon, število prečk se je povečalo in s tem tudi obseg instrumenta. Sodobna pipa ima tako od 29 do 31 prečk, 6 na vratu in druge na telesu. Pentatonično uglasitev

je nadomestila kromatska. Na svilene strune so igrali bodisi z večjo trzalico bodisi samo s prsti, na jeklene strune pa običajno igramo s prsti, na katere pritrdimo kratke naprstnike (brenkalnike). Instrument držimo navpično na stegnu, tako da brenkamo s prsti desne roke, s prsti leve roke pa na različne načine manipuliramo na strune, da ustvarimo ustrezne melodije in efekte (Pipa-Chinese lute or guitar, 2000–2009).

Slabše ohranjena *pipa* iz Skuškovske zbirke je podolgovate hruškaste oblike in brez zvočnih lukenj. Ima 12 lesenih prečk, zaključenih s slonovino na telesu, štirje loki slonovine pa tvorijo še štiri prečke na vratu, tako jih je skupaj 16. Glava instrumenta je ukripljena nazaj in okrašena z motivi iz slonovine. Poleg slonovine na glavi in prečkah so iz slonovine držalo za strune na spodnjem delu trebuha instrumenta, konice lesenih vrtelj za uglaševanje ter predel pod štirimi loki, okrašen z deli iz slonovine; iz slonovine je tudi glavni okras na glavi instrumenta z motivom zmaja. Druga *pipa* iz zbirke je neprimerno boljše ohranjena in je bila tudi boljše vzdrževana. Nanjo so vpete strune, verjetno dodane kasneje. Prav tako kot prva je zelo umetelno oblikovana, v kombinaciji lesa in slonovine (sliki 7 in 8), pri čemer sta na njeni glavi motiv iz lesa v obliki netopirja in simbol *shou* 壽: prvi je simbol sreče in veselja, drugi pa dolgoživosti (slika 9).



Slike 7, 8, 9: Umetelno izdelana *pipa*: stilizirane odprtine iz slonovine (slika 7), intarzija iz slonovine v obliki netopirja (slika 8) ter motiv na glavi instrumenta z motiviko netopirja in simbola *shou* (slika 9), Skuškova zbirka, SEM, inv. št. NM 18315 (foto: Klara Hrvatin, 2019).

Obe *pipi* bosta predmet nadaljnjih raziskav, predvsem glede njunega oblikovanja in ugotavljanja izdelovalca.

Zbirko bogatijo aerofoni, in sicer troje ustnih orgel *sheng* 笙 iz sedemnajstih bambusovih piščali (slika 10). Bambusove piščali so postavljene v majhno resonančno

telo, izdelano iz buče, lesa ali bakra in povezano z ustnikom, v katerega glasbenik piha. Višino tona določimo s pritiskom prstov na luknjice piščali. Cevi sestavlja pet različnih dolžin, ki so razporejene tako, da bi simbolično ponazarjale obliko peruti ptice feniks. Poleg tradicionalnih 13-, 14- in 17-cevnih sklopov so na voljo 21- in 24-cevne garniture ter 36-cevni komplet, ki temelji na kromatični lestvici z vsemi 12 poltoni. Predvsem v sodobnih kitajskih ansamblih lahko med drugim srečamo večji, visoko zveneči *sheng* (*jiansheng* 鍵笙, kar pomeni *sheng* s klaviaturo), na katerega lahko igramo zahodne akorde (Qiang, 2011, 23–27). Veliko sprememb je instrument doživel po ustanovitvi Ljudske republike Kitajske. Število piščali se je povečalo na 32, s čimer sta se glasbilu povečala tonski razpon (možna je uporaba diatonične lestvice) in glasnost (Montanič, 2013, 6). Instrument ima bogato zgodovino, saj naj bi obstajal že v dinastiji Han (202 pr. n. št.–220). Iz kitajskega instrumenta se je razvilo več podobnih instrumentov, kot sta japonski *shō* in korejski *saenghwang*, najdemo pa jih tudi v predelih Tajske, Laosa in Vietnama.



Slika 10: Ustne orgle *sheng*, Skušкова zbirka, SEM, inv. št. 297 MG (foto: Klara Hrvatin, 2020).



Slika 11: Stilizirane odprtine iz slonovine iz spodnjega dela resonančnega telesa glasbila *sheng*, Skušкова zbirka, SEM, inv. št. 277 MG (foto: Klara Hrvatin, 2019).

V Skuškovi zbirki so tri tradicionalne različice instrumenta *sheng* (slika 10), ki verjetno datirajo v pozno 19. ali zgodnje 20. stoletje. Eden od njih (inventarna št. 276 MG) je izdelan iz bambusa in je manjšega formata, druga dva (inventarni št. 277 MG, 297 MG) pa sta izdelana iz palisandra oziroma bambusa, oblečenega v palisander. Vsi imajo značilne okrase: spodnji del resonančnega telesa in ustnik s stiliziranimi odprtini iz slonovine, predvsem pri najbogatejše okrašenem glasbilu *sheng* z inventarno številko 297 MG (slika 11). Vrhovi piščali, predvsem najvišjih, so zaključeni z

roževino. Trup in del do ustnika sta v črnem laku, na notranji strani instrumenta je opazno oštevilčenje piščali s kitajskimi pismenkami, ki so glede na uglasbitev nanizane v določenem zaporedju.

Etnomuzikolog Robert Garfias, ki v svojih delih obravnava japonsko različico instrumenta *sheng* imenovanega *shō* in japonski dvorni orkester *gagaku*,<sup>8</sup> eden prvih zahodnih izvajalcev na ta instrument, je ob pregledu zbirke treh instrumentov sheng izpostavil predvsem enega izmed njih – *sheng* z inventarno številko 297. Ta naj bi imel za Japonsko značilen sistem postavitve prstov, ki naj bi ostal nespremenjen še iz dinastije Tang in je edinstveno ohranjen na Japonskem. Zanj je značilno igranje harmonij petih in šestih tonov, medtem ko kitajska različica ne igra več harmonij, ampak le oktave, kvarte in kvinte (Robert Garfias, osebna komunikacija, 2020).

Zbirko sestavlja tudi železni gong velikega formata *yunban* 雲板 (slika 12). V inventarni knjigi Narodnega muzeja je vpisan kot »gong, železni; 17. stol.; ima napis; (89x86x3)« (Stara inventarna knjiga, 1962). Napis na gongu in njegova datacija sta bila nedavno poslana na Japonsko, kjer ju je pregledal Sasaki Kibun 佐々木基文, budistični duhovnik iz templja Kongōbu-ji, vodilnega templja budizma šingon na gori Koya v prefekturi Wakayama. Po njegovem mnenju gong datira v leto 1675 oziroma, kot je razvidno iz zapisa na gongu, v obdobje dinastije Qing, v čas vladavine cesarja Kangxija (1662–1722), pri čemer se 14. leto njegovega vladanja časovno ujema z letnico 1675. Ista letnica je potrjena tudi v zgodnejših virih. Ralf Čeplak Mencin, kustos za Azijo, Avstralijo in Oceanijo v Slovenskem etnografskem muzeju, v delu *V deželi nebesnega zmaja* prav tako poda natančen datum izdelave gonga – leto 1675 (Čeplak Mencin, 2012, 114). Gong sta ocenila William Watson iz Britanskega muzeja (obisk leta 1962), eden izmed tujih strokovnjakov, ki je v preteklosti ocenjeval zbirko, ter Yi Hongzhang, kustos muzeja prepovedanega mesta v Peking (obisk leta 1994) (ibid.). Gong je dragocen predmet, eden izmed najstarejših artefaktov v celotni zbirki, ki je v procesu nadaljnjih raziskav. Poleg gonga je bil iz iste skupine instrumentov v depozitu Slovenskega etnografskega muzeja nedavno najden še niz sedmih visečih bakrenih gongov z motivi zmaja (inv. št. NM 18481), ki so prav tako predmet nadaljnjih raziskav.

Zbirko bogati tudi štirinajst primerkov golobjih piščali *geling* 鶻鈴 ali *geshao* 鶻哨, katerih zvok je bil v preteklosti značilen za Peking, v zadnjem času pa v muzejih po Evropi in Kitajski doživljajo razne oživitve. Gre za majhno glasbilo, ki ga umeščamo v skupino t. i. eolskih glasbenih instrumentov. S pomočjo vretena ga pripnemo na rep goloba, tako da med letenjem proizvaja zvok. Je polakirano in izdelano iz lahkih materialov, kot sta buča in bambus. Skušкова zbirka golobjih piščali glede na njihove oblike vsebuje tri različne tipe instrumenta: bučni, cevni in kombinirani. V zbirki je najpogosteje zastopan bučni tip piščali (slika 13). Njegova osnova je izdobljena buča,

8 Omeniti velja predvsem njegovo delo *Music of a Thousand Autumns: The Togaku style of Japanese Court Music* (glej Garfias, 1975).



na katero so pritrjene podpiščali iz bambusa. Najštevilčnejši so primerki bučnega tipa golobjih piščali manjšega formata, tj. v velikosti oreha, s tremi podpiščalmi in cvetličnimi vzorci v črni barvi na rdeči ali rumeni podlagi (več o Skuškovi zbirki golobjih piščali v Hrvatin, 2020).



Slika 12: Golobja piščal večjih dimenzij s tremi pari podpiščali (bučni tip), ki jo odlikuje barvitost in cvetlični vzorci, Skuškova zbirka, SEM, inv. št. 236 MG (foto: Blaž Verbič, 2019).

### 3 Razstavljenost in problematika Skuškove zbirke glasbil

Trenutno je zbirka glasbil iz Skuškove zbirke shranjena v muzejskem depozitu Slovenskega etnografskega muzeja, razen lamaističnega bobna, ki je del stalne razstave *Med naravo in kulturo* (odsev daljnih svetov, ki ponuja strnjjen pogled na predmete iz neevropskih muzejskih zbirk). Z izjemo nekaterih predmetov, ki jih muzej posoja drugim muzejem ob njihovih razstavah, kot je bil na primer *sheng* v zadnjih letih razstavljen na občasni razstavi Pomorskega muzeja Piran *Čez morje na neprepoznavni Daljni vzhod* (17. 6. 2017)<sup>9</sup> (slika 14) ter nato tudi kot del istoimenske razstave, gostujoče v *Parku vojaške zgodovine* v Pivki (25. 4. 2018), glasbila od zaprtja Muzeja neevropskih kultur Goričane niso bila razstavljena.

Kot stalna zbirka naj bi bila Skuškova zbirka med leti 1964 in 1990 razstavljena v Muzeju neevropskih kultur v baročnem dvorcu Goričane pri Medvodah (Čeplak Mencin, 2012, 117), čeprav ni jasno, ali so bili razstavljeni tudi instrumenti. Na slikah razstavnih prostorov Muzeja Goričane niso vidni, z izjemo gonga (slika 12), za katerega tudi kustos Ralf Čeplak Mencin potrjuje, da je bil razstavljen, medtem ko drugi instrumenti po vsej verjetnosti niso bili (Ralf Čeplak Mencin, osebna komunikacija, 22. 7. 2020). Zaradi obsežnosti celotne zbirke zanjo žal nikoli ni bil izdelan katalog, ki bi nam pomagal z več informacijami o razstavnosti predmetov. Etnologinja in vodja Muzeja neevropskih kultur v letih 1964–1990, kustodinja Pavla Štrukelj (1921–2015),

<sup>9</sup> Razstava z osrednjo temo potovanje pomorščakov avstrijske in avstro-ogrske vojne mornarice v Vzhodno Azijo od 2. polovice 19. stoletja do konca prve svetovne vojne.



Slika 13: *Sheng* iz Skuškovske zbirke, SEM, 297 MG, na razstavi *Čez morje na neprepoznalni Daljni vzhod* v Piranu (levo spredaj v vitrini) (foto: Igor Presl/ Pomorski muzej »Sergej Mašera« Piran).



Slika 14: Gong, Skuškova zbirka, SEM, 297 MG, razstavljen v Muzeju Goričane (foto: Slovenski etnografski muzej).

se je zelo trudila, da bi se ukvarjala s celotno zbirko, a ker ni dobila dodatne pomoči, je bil njen trud zaman (Ralf Čeplak Mencin, osebna komunikacija, 22. 8. 2019). Nekaj omemb glasbil iz Skuškovske zbirke zasledimo v njenem prispevku o neevropskih zbirkah, čeprav so glasbeni instrumenti redko obravnavani:

Razen velikega železnega gonga iz 17. stoletja so pomembni še drugi uporabni predmeti, ki kažejo med drugim razne tehnike izdelovanja, na primer konjska stremena, vaza, svetilka in kozmetične posodice, narejene v tehniki *cloisonné* [...] Med glasbili so zanimive ročne orgle (šeng), lutnji, citre in glasbilo z eno struno. V zbirki so tudi številne piščalke, ki so narejene iz rastlinskih buč, otroci pa so jih privezovali golobom na rep. (Štrukelj, 1980–1982, 141)

Pavla Štrukelj omenja predvsem gong, šeng oziroma *sheng*, lutnji oziroma *pipi*, citre oziroma cimbele *yangqin* in golobje piščali. Danes v Skuškovi zbirki najdemo vse te instrumente, čeprav neznanka ostaja »glasbilo z eno struno«. Ni jasno, kateri instrument je omenjala P. Štrukelj, verjetno je imela v mislih kordofon *sihu*, ki je bil v popisu predmeta iz Narodnega muzeja vpisan kot *erhu*, čeprav ima ta dve struni in ne ene. O predmetih iz Muzeja Goričane priča inventarij, v katerem so popisani predmeti, čeprav v Skuškovi zbirki najdemo tudi glasbila iz zbirke, ki niso bila inventarizirana v knjigi, sestavljeni ob prejemu zbirke v Narodni muzej leta 1962. To sta kustos zbirke Ralf Čeplak Mencin in Tina Brdajs dognala ob ponovnem revidiranju zbirke med septembrom in novembrom 2019. Inventarizacijo teh predmetov (cimbele *yangqin*, 2 lutnji *pipa*, gong (sedem kovinskih skodel)) najdemo v Stari inventarni knjigi Narodnega muzeja Slovenije (1962), ki je bila sestavljena, preden je bila zbirka predana Slovenskemu etnografskemu muzeju.<sup>10</sup>

Na spisku iz istega vira prav tako najdemo lesene »tolkalke (4,5 x 5 x 4,3)« in »paličice za tolkala (20 x 2 x 2)« (Stara inventarna knjiga, 1962), in sicer pod inv. št. 18298, ki pa v zbirki manjkajo oziroma jih že ob predaji ni bilo, tako da ni povsem jasno, za kakšne predmete in njihovo namembnost gre. »Paličice za tolkala« bi lahko pripadale cimbalam *yangqin*, saj nanje igramo z dvema bambusovima paličicama (pri čemer je del, s katerim igramo na strune, podložen z gumijasto ali usnjeno glaabo), česar pa glede na nezadosten opis paličic na žalost ne moremo potrditi. Prav tako je kot del zbirke inventariziran lok (inv. št. 18317, bambus, 75,5 cm), s pripisom, da spada k velikemu gongu. Toda to je vredno premisleka, kajti uporaba loka bi bila smotrna samo pri instrumentu *sihu*, čeprav, če si natančneje ogledamo lok, ne gre za lok oblike in materiala, ki bi se uporabljal pri igranju na *sihu*. V inventarni knjigi je zapisan podatek,

10 Etnografski muzej je zbirko Marije in Ivana Skuška ml. pridobil leta 1963. Pavla Štrukelj jo je predstavila na razstavi *Kulturno-zgodovinska zbirka Kitajske*, kar je bil tudi začetek stalne postavitve v Muzeju neevropskih kultur Goričane (Poklon Borisu Kuharju, 2019, 11).

da gre za lok iz bambusa, čeprav je v resnici iz lesa, temno rdečega laka, medenine in biserne matice, kar bolj spominja na novejši zahodni lok, ki bi se uporabljal pri igranju na godala. Obstaja tudi možnost, da so na nekatere instrumente občasno igrali in pri tem uporabili pripomočke, ki so na voljo v našem kulturnem prostoru.

Predmeti verjetno niso bili razstavljeni tudi zato, ker so glede na celotno Skuškovo zbirko eni izmed najmanj ohranjenih oziroma imajo veliko poškodb: lomov, izkripljenj, predrte kože, odrgnin, poškodb strun ipd. Omeniti velja predvsem zelo slabo stanje ene od dveh *pip* (inv. št. NM 18315), manjkajoče dele pri instrumentu *sihu* in ročnem bobnu *bajiao gu*, posamezne poškodbe pri golobjih piščalih itd. Ker gre za v Sloveniji edinstveno in zato neprecenljivo zbirko vzhodnoazijskih glasbil, bo morala predmete revidirati tudi konzervatorska in restavratorska stroka. Navsezadnje gre za predmete, kakršne lahko najdemo v glasbenih zbirkah muzejev, kot sta Metropolitan-ski muzej umetnosti (v glasbeni zbirki Crosby Brown Collection of Musical Instruments iz leta 1889) in Aucklandski spominski vojni muzej (v zbirki Castle Collection of Musical Instruments) (Auckland War Memorial Museum: Castle Collection, 2020), ter v spletni zbirki glasbenih zbirk predvsem evropskih muzejev MIMO (MIMO: Musical Instrument Museums Online, 2020).

## 4 Zaključek

Skuškova zbirka instrumentov v primerjavi z drugimi z glasbo povezanimi predmeti iz vzhodnoazijskih zbirk na Slovenskem obsega različne skupine instrumentov. Prevladujejo predvsem kordofoni, kot so cimbale *hudie qin*, lutnja *pipa* in gosli *sihu*. V zbirki najdemo tudi aerofone, kot so ustne orgle *sheng*, membranofone, kot je ročni boben z opno iz kačje kože *bajiao gu*, in idiofone, med katere uvrščamo gong in viseče zvonove. Instrumenti datirajo v glavnem v sredino ali konec 19. stoletja in v začetek 20. stoletja; izjema je gong, ki kot eden najstarejših predmetov nosi letnico 1675. V zbirko instrumentov prištevamo tudi štirinajst primerkov golobjih piščali. Glede na raznolikost zbirke instrumentov je posebnost zbirke umetelna izdelava določenih instrumentov. Lutnji izstopata po okrasitvah iz motivično izrazitih intarzij ali rezbarjenih kosov iz slonovine in lesa; s kitajskimi motivi netopirja, zmaja, oblakov in kitajske pismenke *shou*, ki jo kot simbol dolgoživosti običajno najdemo na tekstilu, pohištvu, keramiki in nakitu. Prav tako sta umetelno izdelana dva od treh instrumentov *sheng* (276 MG, 277 MG), predvsem predel ustnika in spodnjega resonančnega telesa. Posebej pa je treba izpostaviti cimbale *hudie qin*. Njihove resonančne luknje so izrezljane iz slonovine, instrument pa premore tudi lakirano škatlo, zlato poslikano z motiviko osmih taoističnih nesmrtnikov. Instrumente, prav tako bogato obdelane in iz istih obdobj, srečamo tudi v zbirki glasbenih instrumentov Crosby Brown v Metropolitanem muzeju umetnosti, v glasbeni zbirki Castle Collection of musical instruments ter v spletni zbirki MIMO.

Poleg pregleda prejšnjih inventarjev instrumentov ter popravkov pri identifikaciji predmetov in njihove predstavitve članek prvič poda vpogled v trenutno stanje instrumentov ter opozori na njihovo nadaljnjo oskrbo, poškodbe in pomanjkljivosti, v upanju, da bi se za te instrumente našli ustrezni restavratorski in konservatorski posegi ter da bi bili kot pokazatelj kitajske kulturne dediščine in slovenskega zbirateljstva iz zgodnjega 20. stoletja v povezavi s to kulturno dediščino v karseda ustrezni podobi na vpogled širši javnosti.

## Zahvala

Pričujoči prispevek je nastal v okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo* (2018–2021) (št. J7-9429) ter programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

## Bibliografija

- Auckland Museum: Castle collection of musical instruments, <https://www.aucklandmuseum.com/discover/collections/topics/castle-collection-of-musical-instruments> [9. 11. 2020].
- Čeplak Mencin, R., *V deželi nebesnega zmaja: 350 let stikov s Kitajsko*, Ljubljana 2012.
- Garfias, R., *Music of a Thousand sutumns: The togaku style of Japanese court music*, University of California Press 1975.
- Gu-Zheng Music Society: Chinese musical instruments, 2005–2012, [https://www.guzheng.org/Text/music\\_instrument.htm](https://www.guzheng.org/Text/music_instrument.htm) [19. 6. 2020].
- Hrvatina, K., Golobje piščali iz Skuškovske zbirke Slovenskega etnografskega muzeja, *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 60, št. 1, 2020, str. 42–55.
- I. inventarna knjiga muzeja Goričane od št. 1 MG–387 MG, Slovenski etnografski muzej, Ljubljana 1966–82.
- Stara inventarna knjiga Narodnega muzeja Slovenije, Narodni muzej Slovenije, 1962.
- MIMO: Musical instrument museums online, <https://mimo-international.com/MIMO/museums-map.aspx> [9. 11. 2020].
- Montanič, E., *Kitajska tradicijska glasbila: komentiran prevod knjige Predstavitev kitajskih tradicijskih glasbil* (diplomsko delo), Ljubljana 2013.
- Pipa - a Chinese lute or guitar, 2000–2009, <http://www.philmultic.com/pipa.html> [1. 6. 2020].
- Poklon Borisu Kuharju 1929–2018, Slovenski etnografski muzej (9. maj – oktober 2019), 2019, [https://www.etno-muzej.si/files/exhibitions/poklon\\_borisu\\_kuharju\\_0.pdf](https://www.etno-muzej.si/files/exhibitions/poklon_borisu_kuharju_0.pdf) [2. 7. 2020].
- Qiang, X., *Chinese music and musical instruments*, Shanghai 2011.
- Spurlock Museum of World Cultures at ILLINOIS: Bajiao, Tambourine, 2016–2020, <https://www.spurlock.illinois.edu/collections/search-collection/details.php?a=1992.19.0002> [9. 11. 2020].
- Štrukelj, P., Neevropske zbirke v muzeju Goričane, *Slovenski etnograf* 32, Ljubljana 1980–1982, str. 125–158.

Thrasher, A. R., *Chinese musical instruments*, New York 2000.

The Met: Bajiao Gu, 2000–2020, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/500602> [9. 11. 2020].

Vampelj Suhadolnik, N., Zbirateljska kultura in vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji, v: *Procesi in odnosi v Vzhodni Aziji: zbornik EARL* (ur. Bekeš, A., Rošker, S. Jana in Šabič, Z.), Ljubljana 2019, str. 93–137.

Klara Hrvatin

## **Zbirateljska kultura in razstave vzhodnoazijskih glasbil na Slovenskem: identifikacija glasbil iz Skuškov zbirke**

**Ključne besede:** Skuškova zbirka, kitajski glasbeni instrumenti, *yangqin*, *sihu*, *sheng*

Prispevek se osredotoča na slovensko zbirateljsko kulturo vzhodnoazijskih glasbil s posebnim poudarkom na glasbenih instrumentih, ki jih najdemo v Skuškovi zbirki (Slovenski etnografski muzej), zbranih konec 19. in v začetku 20. stoletja. Skuškovo zbirko sestavljajo različne vrste glasbil, predvsem kordofoni, kot so kitajske cimbale *yangqin*, lutnja *pipa* in gosli *sihu*, aerofoni, kot so ustne orgle *sheng*, in idiofoni, med katerimi najdemo viseče zvonce in veliki gong. Gre za redko zbirko kitajskih instrumentov v Sloveniji, o kateri še ni veliko napisanega, tako zbirka ni znana širši javnosti ali strokovnjakom s področja muzikologije in glasbenim izvajalcem.

Da bi zbirka pridobila prepoznavnost in nadaljnjo obravnavo med glasbenimi zbirkami neevropskih kultur in nasploh v Sloveniji, je glavna naloga pričujočega prispevka zagotoviti identifikacijo in osnovno predstavitev glasbenih predmetov, pri čemer so ponovno revidirani predhodni zapisi o njih iz muzejskih inventarijev. Avtorica izpostavi Skuškovo zbirko kitajskih glasbil ter z glasbo povezane predmete iz drugih vzhodnoazijskih zbirk v Sloveniji, zlasti zbirke Alme Karlin (Pokrajinski muzej Celje) in Azijske zbirke (Pokrajinski muzej Celje), zagotovi identifikacijo doslej nekategoriziranih predmetov ter omogoči vpogled v dosedanje razstave zbirke glasbil. Prav tako je izpostavljena problematika trenutnega stanja glasbenih instrumentov in njihove nadaljnje restavracije.

Klara Hrvatin

## **Collecting and exhibiting East Asian musical instruments in Slovenia: Identification of musical instruments in the Skušek collection**

**Key words:** Skušek Collection, Chinese musical instruments, *yangqin*, *sihu*, *sheng*

The paper focuses on the Slovene collecting culture of East Asian musical instruments, with a focus on musical instruments in the Skušek Collection (Slovene Ethnographic Museum), gathered during the early 20<sup>th</sup> century. It comprises various groups of instruments, mainly chordophones

such as the dulcimer *yangqin*, short-necked fretted lute *pipa*, bowed four-stringed *sihu*, aerophones such as the mouth organ *sheng*, and idiophones, which include hanging bells and a large gong. It is a rare collection of Chinese instruments in Slovenia, about which not much has been written and thus the collection is still not known to general public or specialists in this field, such as musicologists, performers or musical enthusiasts in Slovenia.

In order for the collection to gain recognition and further consideration among music collections of non-European cultures and music collections in general in Slovenia, the paper's main concern is to provide identification and basic presentation of the music-related objects from the collection while re-examining the earlier museum inventory documents. The author distinguishes Skušek's collection from other music-related objects from other East Asian collections in Slovenia, in particular the Alma Karlin Collection (Celje Regional Museum) and Asian collection of Celje Regional Museum, provides identification of some previously uncategorized objects, and reviews the collection's previous exhibitions. Furthermore, the paper reflects on the present state of the objects, their proper storage and further restoration.

## O avtorici

**Klara Hrvatin**, doktorica humanističnih znanosti z Univerze v Osaki, dela kot lektorica in raziskovalka na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Področja njene raziskovalnega zanimanja vključujejo japonsko glasbo in glasbeno estetiko, japonska povojna umetniška gibanja ter medkulturne raziskave na področjih glasbe, etnomuzikologije, kulturne zgodovine in umetnosti. Trenutno sodeluje pri projektu *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo* ter v sodelovanju z Univerzo v Osaki pri projektu *Pop-folk v vzhodni Evropi in vzhodni Aziji: vzporedni fenomen na obeh straneh Evrazije*.

## About the author

**Klara Hrvatin**, who has a PhD in Humanities from Osaka University, Japan, works as a lecturer and researcher at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Slovenia. Her research focus is mainly on Japanese music and music aesthetics, the Sōgetsu art movement, cross-cultural research in music, ethnomusicology, cultural history and art-related topics. Currently she is involved in the national research project *East Asian Collections in Slovenia: Inclusion of Slovenia in the Global Exchanges of Objects and Ideas with East Asia*, and a joint international survey titled *Pop-folk Genres in East Europe and East Asia: Parallel Phenomena on Both Sides of Eurasia*.





Maja Veselič

## Podobe tajvanskih staroselcev v zbirki razglednic Alme M. Karlin

### 1 Uvod

Alma Maksimiliana Karlin (1889–1950), svetovna popotnica in pisateljica, je bila vneta zbiralka razglednic. V njeni zbirki, ki jo danes hrani Pokrajinski muzej Celje, najdemo več kot 550 razglednic z motivi s celega sveta. Nekatere med njimi je pisala mami, druge je prejela od znancev, največ pa je takih, ki jih je nakupila med svojim potovanjem. Med slednjimi so najštevilčnejše razglednice iz Vzhodne Azije, med katerimi jih skoraj polovica prikazuje motive iz Japonske,<sup>1</sup> kjer je na svoji poti okrog sveta preživela več kot leto dni, številčne pa so tudi tiste iz Kitajske, kjer je bivala približno štiri mesece.

Dvanajst razglednic, ki jih je prinesla s Tajvana, ki je bil takrat že skoraj trideset let pod japonsko oblastjo (1895–1945), predstavlja torej le drobec njene bogate zbirke, a te izstopajo zaradi enovitosti svoje tematike. Če je motivika drugih vzhodnoazijskih razglednic zelo raznovrstna, saj prikazujejo na primer verske objekte, turistične znamenitosti, lokalno arhitekturo, portrete, prizore iz mestnega in podeželskega vsakdana, tajvanske razglednice prikazujejo izključno tajvanske staroselce. Iz njenega pisanja vemo, da je Alma Karlin med svojim postankom na Tajvanu obiskala več različnih krajev v Tajpeju (takrat Taihokuju) in okolici in potovala vse do Kaohsiunga na jugu ter da so jo otok in prebivalci očarali. Dejstvo, da je kljub temu od tam po doslej znanih podatkih prinesla le razglednice s staroselci, priča o njeni neizmerni fascinaciji s prvotnimi prebivalci otoka, še zlasti z ljudstvom Tajalov.

Kot bom razložila v nadaljevanju, razglednice s tajvanskimi staroselci sodijo v tip etnoloških ali folklorističnih razglednic iz obdobja japonskega imperija, ki so predstavljale navade in običaje koloniziranih ljudstev. Zlata doba razglednic, kot mnogi imenujejo obdobje zadnjih let 19. stoletja in prvih dveh desetletij 20. stoletja, ko so te dosegle nesluten razcvet, je sovpadla z naraščanjem japonske vojaške moči in njeno imperialno ekspanzijo v Vzhodni Aziji in na Pacifiku. Zaradi svoje izjemne popularnosti so razglednice postale pomemben medij oblikovanja predstav o japonskem imperiju.

1 Za preliminarni pregled japonskih razglednic iz zbirke Alme Karlin glej Shigemori Bučar 2017, 219–222, za podrobno analizo njenih japonskih razglednic s podobami templjev in svetišč pa Shigemori Bučar 2019.



A na prelomu stoletja razglednice niso zaživele le kot komunikacijsko sredstvo, temveč tudi kot zbirateljski predmet. Oboje je bilo povezano z razvojem množičnega turizma, krepitvijo srednjega razreda ter širjenjem poštних storitev, bolj specifično pa tudi z novimi prostočasnimi interesi žensk, ki so trend zbiranja razglednic tudi začele (Rogan, 2005, 3).

Po lastnih besedah je Alma Karlin (2006, 359) razglednice kupovala za opremo svojih člankov in za svojo zbirko. Tako kot pri drugih predmetih, ki jih je zbirala na poti, sta bili najbrž odločilni njihova cenovna dostopnost in enostaven transport. Služile so ji torej kot vizualna potrditev, da je eksotične kraje, o katerih je pisala, v resnici obiskala, ter so tako bralcem dodatno podkrepile verodostojnost njenih opazanj in komentarjev o tujih ljudstvih in njihovih običajih. Ob prelomu 20. stoletja so zaradi napredka v tehnologiji fotografije namreč postale skoraj obvezen del potopisov (Bickers, 2013, 29). Razglednice so bile njihov cenejši nadomestek, po vrnitvi pa so bile za Almo Karlin najbrž tudi pomemben medij podoživljanja popotnih prigod.<sup>2</sup> Toda pot okoli sveta zanjo ni bila le avantura, temveč študijsko potovanje, kar potrjuje njena avtobiografija ter vrsta njenih še neobjavljenih besedil (glej tudi Trnovec, ta številka). Tudi zapisi in zaznamki na mnogih razglednicah nakazujejo, da te zanjo niso bile (le) spominki, temveč študijsko gradivo.

Pričujoči prispevek se osredotoča na analizo tajvanskih razglednic iz zbirke Alme Karlin ter skuša iz kontekstov njihovega nastanka in rabe ugotoviti, kako so se oblikovale podobe tajvanskih staroselcev v očeh njihove zbirateljice. V prvem razdelku se osredotočim na same razglednice – na fotografske motive, pa tudi na japonske in angleške naslove ter zaznamke, ki jih je ročno pripisala Alma Karlin, saj prav ti predstavljajo prvo interpretacijo podobe na razglednici (prim. Edwards, 1992, 11). S pomočjo digitalne zbirke East Asia Image Collection,<sup>3</sup> ki jo hranijo Lafayette College Libraries, ter zbirke tajvanskih razglednic iz japonskega kolonialnega obdobja v okviru digitalnega arhiva Taiwan Memory<sup>4</sup> identificiram nastanek nekaterih fotografij in njihove kasnejše predelave. Nato razglednice umestim v družbeno-politične okoliščine japonske kolonizacije Tajvana, zlasti v pogosto soodvisna, občasno pa tudi konfliktna razmerja med antropološko oz. etnološko vedo ter kolonialnim upravnim aparatom. V zadnjem razdelku obravnavam poglede Alme Karlin na tajvanske staroselce tako, da razglednice postavim ob bok njenemu potopisnemu pisanju in pokažem na možne izvore njenega poznavanja njihovih običajev in navad. Kot ponazorim na primeru Tajvana, so v zbirki razglednic Alme Karlin njena zanimanja in okusi tesno prepleteni s širšimi političnimi in družbenimi razmerami ter estetskimi slogi časa, v katerem je potovala.

2 Alma Karlin je imela vsaj med delom bivanja na Japonskem fotoaparatom, vendar je med fotografijami s svetovnega popotovanja, ki jih hrani PMC, le nekaj takih, za katere lahko z veliko mero gotovosti sklepamo, da jih je posnela sama. Številne je dobila od znancev (Trnovec, 2020, 31, op. 55).

3 <https://dss.lafayette.edu/collections/east-asia-image-collection/>

4 <https://tm.ncl.edu.tw/index?lang=eng>

## 2 Tajvanske razglednice Alme M. Karlin

Zbirka razglednic Alme Karlin s podobami Tajvana obsega 12 razglednic z 11 različnimi motivi, saj je ena razglednica podvojena. Nobena od razglednic ni bila poslana, vse pa imajo na hrbtni strani na roko pripisane zaznamke v nemščini, povečini enostavne naslove, ki povzemajo motiv na razglednici. Ti so veliko bolj splošnega značaja kot japonski naslovi na prednji strani, ki motiv praviloma zelo natančno geografsko umešijo. Na nekaterih razglednicah so na hrbtni strani vidne rahle poškodbe papirja, iz katerih sklepam, da so bile razglednice nekdanj nalepljene v albumu. To potrjuje, da jih je Alma Karlin kupila za lastno rabo, vsaj deloma kot nadomestilo za fotografije oziroma spominek, saj je pri nekaterih dodatno pripisala, da je upodobljeni kraj obiskala. Na dveh razglednicah (št. 1 in 6 v tabeli 1) je navedla, da sta v njeni lasti – morda ju je posodila za pripravo kakšne publikacije ali uporabljala na predavanjih. Razglednico št. 6 je oštevilčila, ta je tudi edina, kjer je del pripisa napisan s črnilom in ne s svinčnikom. Ker je med drugimi razglednicami v njeni zbirki še nekaj takih, predvidevam, da jih je uporabljala kot gradivo na predavanjih. Podvojena razglednica nakazuje, da je vsaj eno od obeh (in verjetno tudi kakšno drugo) prejela v dar.

Po motivih lahko razglednice razdelimo v tri sklope: portreti, prikazi vsakdanjih opravil ter krajine.

Tabela 1: Motivi in napisi na tajvanskih razglednicah iz zbirke Alme M. Karlin

Št. <sup>5</sup>	Motiv	Naslov na razglednici v japonščini (jp.) in angleščini (angl.)	Pripis Alme M. Karlin	Tehnika tiska	Založnik	Avtor fotografije/ čas nastanka
1	Kolaž: v sredini portret dveh sedečih žensk, ob straneh dva ženska doprsna portreta (slika 1)	(jp.) Slavnostno naglavno <sup>6</sup> in obrazno okrasje ter ženska vsakdanja oprava [poškodovano, verjetno etnonim/lokacija] (angl.) Native Formosan	Tayalwilde (bei denen war ich) Karlin-Be-sitz	Črno-bela	Seibanya	Mori Ushinosuke/ 1903, ?, 1903
2	Profilni portret moškega od pasu navzgor	(jp.) (Tajvan) Slavnostno naglavno in obrazno okrasje surovih divjakov (Tsuōo) (angl.) The Savage Natives	Tsuowilder Formosas	Črno-bela	Seibanya	?/?

5 Razglednice nimajo inventarnih števil.

6 Pri japonskih pismenkah je napaka, namesto pismenke za glavo je pismenka za zemljo.

Št. <sup>5</sup>	Motiv	Naslov na razglednici v japonščini (jp.) in angleščini (angl.)	Pripis Alme M. Karlin	Tehnika tiska	Založnik	Avtor fotografije/ čas nastanka
3	Portret družine pred hišo iz skrilačev	(jp.) (Tajvan) Prebivališče domorodcev plemena Kantaban <sup>7</sup> (angl.) Abmelling <sup>8</sup> of Kantaran <sup>9</sup> -savages Formosa	Bunnun mit Schieferhäusern	Barvna	Seibanya	Mori Ushinosuke/ 1906
4	Portret dveh stoječih moških	(jp.) (Tajvan) Običaji surovih divjakov iz Yirana	Tsalizen	Črno-bela	Komercialna založba bratov Akagaoka	??
5	Portret 6 stoječih moških, oblečenih v staroselska in kitajska oblačila	(jp.) (Tajvan) Domorodci iz Akōja (Tsuarisen)	Tsalsen Wilde	Črno-bela	Seibanya	??
6	Portret večje skupine odraslih žensk in deklet z golimi prsmi in trebuhu	(jp.) (Tajvan) Divjakinje iz Kotogija v prefekturi Taitō (Najbolj zaprti med divjaki) (angl.) Savage of Formosa	Yami 9. von Botel Tobago Karlin-Besitz	Črno-bela	Seibanya	??
7	Večja skupina ljudi, ki čepi pred leseno stavbo in jé	(jp.) Domorodska naselbina Gaogan v okrožju Taikei v prefekturi Shinchiku in obed divjakov (angl.) Meal of Savages	Tayalwilde beim [nečitljivo]	Barvna	?	??
8 <sup>10</sup>			Essende Tayalwilde		?	??
9	Klečeča ženska tetovira obraz ležeči ženski (slika 2)	(jp.) (Tajvan) Resnični prizor tetoviranja obraza tajalske domorodke (angl.) Tattooing by Tiyal <sup>11</sup> Savages Formosa	Tayalen Das Tätowieren der Frauen	Barvna	Seibanya	Mori Ushinosuke/ 1915

7 Tiskarska napaka, pisati bi moralo »Gantaban«.

8 Tiskarska napaka, pisati bi moralo »dwelling«.

9 Tiskarska napaka, pisati bi moralo »Gantaban«.

10 Podvojena razglednica.

11 Tiskarska napaka, pisati bi moralo »Tayal«.

Št. <sup>5</sup>	Motiv	Naslov na razglednici v japonščini (jp.) in angleščini (angl.)	Pripis Alme M. Karlin	Tehnika tiska	Založnik	Avtor fotografije/ čas nastanka
10	Otvorjeni nosači in nosilnice prečkajo viseči most (slika 3)	(jp.) (Tajvan) Viseči most Rimogan (angl.) Rinogan suspension <sup>12</sup> Bridge	Brücke [nečitljivo] (Ich ging über eine viel längere Brücke & [nečitljivo])	Črno-bela	Seibanya	??
11	Staroselke prečkajo viseči most	(jp.) Most Sangetsu pri staroselski naselbini Hiyawai na domorodskem območju okrožja Taikei v prefekturi Shinchiku (angl.) Sangetsu bridge at Hiyawaisha	Brücke über die ich ging.	Barvna	?	??
12	Staroselci se kopajo v slapu Tabaho	(jp.) Slap Ta[ba]ho na tajvanskem domorodskem območju [Gao]gan (angl.) Tabaho Waterfall	Tabaho Wasserfall.	Barvna	Niitakadō (Tajpej)	??

Kot je razvidno iz zgornje tabele, prevladujejo portretne razglednice. Nekatere prikazujejo le obraze ali zgornje dele telesa, druge celotne postave portretirancev. Ti nastopajo sami, v paru ali v večjih skupinah, kot motiv izstopa oblačilna kultura, upodobljeni so pripadniki različnih staroselskih ljudstev. Tri razglednice prikazujejo vsakdanja opravila, na podvojeni je prikazano skupno obedovanje, na tretji pa tetoviranje obraza. V obeh primerih so upodobljeni Tajali, staroselci z visokogorskih območij severnega in osrednjega Tajvana. Te je Alma Karlin na kratko obiskala na območju Kappasan/Jiobanshan v gorah vzhodno od mesta Taoyuan, kar je popisala v svojih popotnih skicah (Karlin, 1997, 118–122) in v potopisu *Samotno potovanje* (Karlin, 2006, 328–333). Tudi na treh krajinskih razglednicah so upodobljeni staroselci, njihova prisotnost deloma služi prikazu njihovega vsakdana, deloma pa dodatno dramatizira upodobljeno pokrajino. Dve tako prikazujeta izredno priljubljen fotografski in razgledniški motiv visečega mostu, tretja pa velik slap.

Več kot polovica razglednic je oštevilčenih, saj so bile očitno natisnjene kot del serij, ki so štete nekaj deset ali celo nekaj sto enot. Tudi pri delu ostalih je glede na tisk in tipografijo mogoče sklepati, da so bile del kompletov, ki so bili izjemno priljubljeni na japonskem trgu razglednic (Satō 2002: 40–41). Razglednice niso datirane, a glede

12 Tipkarska napaka, pisati bi moralo »Rimogan suspension«.

na to, da jih je Alma Karlin kupila oziroma dobila med svojim relativno kratkim postankom na Tajvanu – tam je preživela približno mesec dni med decembrom 1923 in januarjem 1924 (Trnovec, 2020, 59), lahko sklepamo, da so bile izdane tik pred njenim obiskom ali nekaj let prej.

Primerjalna analiza z razglednicami iz digitalnih arhivov, omenjenih v uvodu, pokaže, da so mnoge od fotografij, ki so bile uporabljene na razglednicah iz zbirke Alme Karlin, bistveno starejše, najstarejše med njimi celo iz prvih let 20. stoletja, ter da so se isti motivi pojavljali tudi na razglednicah, ki so bile izdane kasneje, v tridesetih letih (prim. tudi Barclay, 2010).<sup>13</sup> Fotografije so bile za potrebe razglednic praviloma obdelane – na primer pobarvane, obrezane, obrobljene ter zaradi množične proizvodnje in tehnoloških omejitev natisnjene v slabši kvaliteti od izvirkov.



Slika 1: Fotokolaž treh tipskih fotografij, ki prikazujejo naglavno in obrazno okrasje staroselk, Zbirka razglednic Alme Karlin, Pokrajinski muzej Celje (foto: PMC).

Z razglednic Alme Karlin velja posebej izpostaviti dva izjemno popularna motiva – obrazna portreta z razglednice št. 1 (slika 1), ki je sicer kolaž treh fotografij. Čeprav se tudi ta kompozicija pogosto ponavlja (npr. v zgodnejših in kasnejših koloriranih verzijah),<sup>14</sup> je bil še pogosteje uporabljen profilni portret z desne fotografije. Februarja

13 Nekatere teh podob so se znova pojavile konec osemdesetih let 20. stoletja, ko je po koncu vojaške diktature na Tajvanu prišlo do staroselskega kulturnega preporoda (Barclay, 2016, 67–68).

14 <http://digital.lafayette.edu/collections/eastasia/imperial-postcards/ip1483> in [https://tm.ncl.edu.tw/art/icle?u=001\\_002\\_0000361614&lang=eng](https://tm.ncl.edu.tw/art/icle?u=001_002_0000361614&lang=eng)

1903 jo je posnel uveljavljeni japonski etnolog in poznavalec tajvanskih staroselcev Mori Ushinosuke (1877-1926). Fotografija je doživela številne reprodukcije zlasti na Japonskem, a tudi izven nje, in sicer na razglednicah, v časopisju, fotografskih albumih, geografskih učbenikih, na diapozitivih itd., in je postala najpogosteje uporabljena podoba tajvanskih staroselcev (Barclay, 2016, 38). Paul Barclay (2016, 41) je s pomočjo drugih fotografij, ki jih je Mori posnel v istem obdobju, ter različnih pisnih virov portretiranko identificiral kot Pazzeh Naheh oz. Hazehe Watan, hčerko pomembnejšega lokalnega poglavarja po imenu Watan Yūra iz kraja Wulai, nedaleč južno od Tajpeja. Kljub temu da je Mori torej poznal in celo objavil njeno ime, družbeni položaj ter politično umeščenost njene družine, je že pri njem in nato v vseh naslednjih rabah fotografija zaživela kot portret tipične predstavnice bodisi staroselskega ljudstva Tajalov bodisi tajvanskih staroselcev na splošno. Enako velja tudi za levi portret (*en face*) s te razglednice, na katerem je po Barclayevi analizi (2016, 59–60) upodobljena Yūgai Watan, žena poglavarjevega naslednika v kraju Rimogan vzvodno od Wulajia. Tudi to fotografijo je posnel Mori, verjetno aprila 1903, hkrati, ko je nastal tudi njen prav tako velikokrat reproducirani portret z možem. V zbirki razglednic Alme Karlin sta še dve, za kateri so gotovo uporabili Morijeve fotografije (št. 3 in št. 9).

### 3 Japonske fotografije staroselcev med znanostjo in kolonializmom

Japonske kolonialne razglednice, ki so jih najprej izdajale uradne institucije in nato komercialni založniki bodisi v metropoli bodisi v kolonijah, so pretežno predstavljale običaje in navade koloniziranih ljudstev, japonsko kolonialno prisotnost pa v manjši meri. Tako za domače in tuje obiskovalce kot za prebivalce kolonialne metropole in drugih delov matice so podobe iz kolonij – med njimi tudi razglednice, služile kot pomemben medij zamišljanja rastočega imperija.<sup>15</sup> Sočasno se je na Japonskem pričel razvoj antropologije in etnologije in kot marsikje drugod je bil tudi v tem primeru tesno povezan z imperialnim projektom (Senica, 2019).

Že zgoraj sem nakazala pomemben vpliv etnologa in muzejskega kuratorja Morija Ushinosukeja, ki je veljal za dobrega poznavalca staroselskih (avstronezijskih) jezikov iz notranjosti Tajvana in ki je ta območja prehodil križem in počez (Barclay, 2010, 87). Mori je svojo kariero začel kot prevajalec Toriija Ryūzōta (1870–1953), prvega japonskega antropologa, ki se je na terensko delo v kolonije – najprej leta 1896 na Tajvan, odpravil s fotoaparatom (Chen, 2017, 10). Torii sam je bil študent profesorja antropologije na Tokijski cesarski univerzi Tsuboija Shōgorōja, ki je zagovarjal terensko

15 Razglednice so imele zelo visoke naklade, širok domet in posledično velik vpliv, vendar to niso bile edine podobe, ki so prihajale iz kolonij. Zasebne fotografije pogosto kažejo večjo kompleksnost in prepletenost odnosov (za primere glej Barclay, 2010).

opazovanje in spodbujal uporabo vizualnih metod, uveljavil pa je tudi tehniko sestavljenih fotografij/fotografskih kolažev (kot je npr. na sliki 1) in reprezentacijo »tipičnih« predstavnikov različnih etničnih skupin oziroma ljudstev japonskega imperija (Kang, 2016, 764–770). Tsuboi je kot podlago za klasifikacijo izpostavil fizični tip, fizionomijo, jezik ter običaje in navade (Kang, 2016, 771). Portreti »tipov« so na začetku poleg fizionomije tako izpostavljali oblačila in okrasje, orodje in orožje, kasneje pa tudi stavbno arhitekturo ali določene postopke (slika 2) ter širše življenjsko okolje (slika 3).



Slika 2: Žensko tetoviranje obraza, Zbirka razglednic Alme Karlin, Pokrajinski muzej Celje (foto: PMC).



Slika 3: Prehod čez viseči most, Zbirka razglednic Alme Karlin, Pokrajinski muzej Celje (foto: PMC).



Morijeve fotografije staroselcev jasno sodijo v to taksonomsko, komparativno intelektualno tradicijo. V akademskem kontekstu so bile njegove in druge sorodne fotografije pomemben del empiričnega gradiva, na osnovi katerega je drug veliki strokovnjak Inō Kanori (1867–1925) tiste staroselske prebivalce Tajvana, ki ob japonski kolonizaciji še niso bili sinizirani, razdelil najprej v osem, kasneje pa v devet rasno-etničnih skupin (Chen, 2017, 16–20). Toda fotografije niso bile objavljene le v znanstvenih razpravah v Tajpeju ali Tokiu, temveč so bile same ali v obliki kolažev razstavljene na domačih in svetovnih razstavah ter so bile nepogrešljivi del publikacij, ki so obeleževale, promovirale ali načrtovale japonsko kolonialno vladavino na Tajvanu (npr. Government of Formosa, 1911). Produkcijo antropološkega znanja, ki je sicer izhajala iz znanstvene radovednosti, je omogočala japonska vojaška in gospodarska moč, obenem pa so izsledki vključno z vizualnim gradivom (poleg fotografij npr. še zemljevidi, demografske tabele in sheme) sooblikovali pristope in ukrepe kolonialnih oblasti. Številni raziskovalci so bili namreč zaposleni v različnih organih ali institucijah kolonialne vlade ali so z njimi redno sodelovali.

A kot poudarja Barclay (2010), rasnih kategorizacij japonskih antropologov z začetka 20. stoletja vseeno ne moremo razumeti preprosto kot sredstva vzpostavljanja hierarhičnega razmerja med kolonizatorji in koloniziranimi, ki naj upraviči vojaške kampanje in gospodarsko izkoriščanje, čeprav so imele tudi take učinke. Razvrščanje staroselcev v različne rasne oz. etnične kategorije je pomenilo pomemben odmik od pristopa, ki ga je do njih gojila kitajska dinastija Qing (1644–1911), ki jih je v tradicionalni maniri glede na stopnjo sinizacije delila na kuhane barbabe (*shufan*) in surove barbabe (*shengfan*).<sup>16</sup> Med prve so sodili staroselci z obsežnih rečnih ravnin zahodnega Tajvana, ki so v dobrih dveh stoletjih intenzivne kitajske kolonizacije otoka (1683–1895) zaradi ekonomskih in kulturnih pritiskov ter porok s prišleki do konca 19. stoletja že skoraj povsem izgubili svoje kulturne posebnosti, njihovi jeziki pa so izumrli (Knapp, 1980). Staroselci z visokogorij v notranjosti otoka so zaradi svojega upiranja asimilaciji, bojevitosti in praks, kot sta bila lov na glave in tetoviranje, obveljali za surove divjake in ostali zunaj upravnega sistema dinastije Qing.

Prav te skupine so bile posebej zanimive za japonske etnologe in antropologe, kot je bil Morijev mentor Torii, saj so menili, da lahko od njih pridobijo avtentične etnografske podatke, ki bi razkrili razvoj človeških družb na splošno in še zlasti japonske družbe in kulture (Pai, 2009, 280). Obenem se je na staroselce z visokogorij in ljudstva na vzhodni obali Tajvana osredotočila tudi kolonialna vlada, saj so želeli intenzivneje izkoriščati naravna bogastva v notranjosti otoka (zlasti kafrovce), zgraditi železniško

---

16 Kulturalistični pristop v tradicionalni kitajski miselnosti je kitajsko kulturo razumel kot edino pravo, superiorno kulturo in je različna ljudstva delil glede na stopnjo, do katere so prevzela elemente, kot so kitajski jezik in pisava, patriarhalni koncept družine, čaščenje prednikov, sedentarni način življenja, centralizirano državno upravo in drugo.

povezavo med zahodno in vzhodno obalo ter kot moderni kolonizatorji spoznati in klasificirati ljudstva pod svojo oblastjo, da bi jih preobrazili v civilizirane kolonialne podložnike ali lažje zavladali tistim, ki jih še niso pokorili. Rasno-etnično klasificiranje in podrobno preučevanje njihovih življenj je staroselcem v notranjosti pripoznalo relativno enakovreden obstoj,<sup>17</sup> etnologom in antropologom, kot sta bila Mori in Inō, pa služilo tudi kot argument za miroljubnejšo kolonialno politiko od tiste, ki so jo zagovarjali številni uradniški in vojaški vplivneži (Barclay, 2010, 46–49).

Že v samem začetku kolonialne nadvlade so Japonci na Tajvanu vzpostavili različen režim za staroselske predele in ostali del otoka. Po začetni toleranci do staroselcev, med katerimi so nekatere skupine sprva podpirale prihod nove kolonialne velesile, je prevladal represivnejši pristop. V obdobju 1903–1915 je tako japonska kolonialna uprava začela z obsežno kampanjo »pacifikacije«, ki je poleg kazenskih odprav temeljila na vzpostavitvi fizične razmejitev v obliki več sto kilometrov dolge električne žice in na stotin stražarnic in policijskih postojank na severnih staroselskih območjih, ob katerih so sčasoma postavili menjalne trgovine ter šole (Barclay, 2018, 97–111). Ena takih je bila tudi policijska postojanka Kappansan, v kateri je prenočila Alma Karlin. V času njenega obiska je to območje že veljalo za turistično destinacijo, kjer lahko spoznaš staroselce, in je bilo vključeno v več japonskih turističnih vodnikov (Barclay, 2018, 233, 235).

#### 4 Staroselci kot lovci na glave v potopisih Alme Karlin

Iz zgornjega očrta je razvidno, da so bili staroselci, še zlasti na območjih blizu varovane meje, tesno vpeti v trgovske menjave z Japonci (in kitajskimi prebivalci otoka) ter da je bila tam močna prisotnost japonske cesarske vojske. Čeprav obstajajo tudi razglednice trgovskih postojank in policijskih garnizonov, kolonialna oblast na tajvanskih razglednicah Alme Karlin ostaja nevidna. Podobe na njih prikazujejo staroselce, izvzete iz sedanjega časa. Izpostavljeni so zlasti elementi, ki sodijo med »tipične« označevalce: tradicionalna noša, še zlasti naglavno in obrazno okrasje, bivalna kultura, eksotične prakse.

Glede na široko popularizacijo japonskih antropoloških oz. etnoloških raziskav v kolonijah ter glede na njen izpričani interes za različne, še posebej z vidika Evropejke nenavadne običaje in navade (npr. Karlin, 2006, 419), lahko domnevamo, da je Alma Karlin za tajvanske staroselce slišala že na Japonskem ter si zaželela, da bi jih tudi sama obiskala. Kot omenjeno, je najprej kitajsko in nato japonsko kolonialno domišljijo še posebej buril lov na glave, po katerem so v začetku 20. stoletja sloveli

17 Še več, japonske klasifikacije so močno sooblikovale današnje etnične delitve med tajvanskimi staroselci. Vse do leta 2001 je ostalo uradno priznanih 9 etničnih skupin, z etnonimi, ki so bili skoraj identični japonskim. V zadnjih dveh desetletjih je bil ločen staroselski status priznan nekaterim podskupinam visokogorskih staroselcev ter nekaterim ravninskim prebivalcem, tako da jih je sedaj 16.

zlasti Tajali.<sup>18</sup> Vsaj kratek, po možnosti z lastno fotodokumentacijo podprt obisk pri »lovcih na glave« pa je postal dokaj običajen tudi za tuje (ljubitelske) raziskovalce in (avan)turiste (npr. Montgomery McGovern, 1922; Franck, 1924; Rutter 1924; prim. Lang 2011, 239–263).

Za Almo Karlin so bili najpomembnejši vir informacij o staroselcih japonski raziskovalci in uradniki, ki jih je srečala na Tajvanu, med njimi očitno tudi Mori Ushinosuke, saj v popotni skici *Na Formosi* poroča o vodenem obisku muzeja v Tajpeju in v isti sapi omeni, da ji je »najboljši etnolog gospod dr. Mori [...] dal na stotine nasvetov v zvezi z raziskovanjem divjakov,« kar ji je »prihranilo več mesecev iskanja in raziskovanja« (1997, 112, prim. 2006, 323–324). Domnevamo lahko, da je večino podatkov o življenju in verovanju »divjih plemen«, ki jih je julija 1924 objavila v podlistku v celjskem časniku *Cillier Zeitung* (1997, 113, 118–121) in kasneje deloma vključila v svoj leta 1930 objavljeni potopis (2006, 326–333, 338–340), izvedela prav od njega. O »vraževerju, pravljičah in sagah Tajalov« ji je ob večerih pravil tudi njen skrivnostni gospod I., ki naj bi dolga leta živel pri njih (2006, 323). Sklepamo lahko, da si je tajalski pripovedki *Das Ende zweier Sonnen (Konec dveh sonc)* (Karlin n. d. a) in *Warum die Tayalfrauen das Gesicht Tätowieren (Zakaj si tajalske ženske tetovirajo obraz)* (Karlin n. d. b),<sup>19</sup> ki ju neobjavljeni hranijo v njeni rokopisni zupuščini v Narodni in univerzitetni knjižnici, zapisala prav po njegovem pripovedovanju.

Zlasti v popotnih skicah skuša Alma Karlin svoje védenje posredovati zelo sistematično. Izhajajoč iz delitev staroselcev na posamezne etnične skupine (plemena), kot so jih razvili japonski etnologi in antropologi, predstavi nošo, bivališča, prehrano in predvsem duhovno kulturo posameznih skupin, pri čemer vsako od njih umešča v razpon med »krotkostjo« in divjostjo, ki ju poveže z (ne)practiciranjem lova na glave. Enciklopedični pristop odražajo tudi njene razglednice, saj v svojih ročnih pripisih identificira portretirance kot pripadnike različnih skupin »divjakov«, pri čemer je veliko bolj natančna od angleških naslovov razglednic, ki govorijo le o »formoških divjakih«, ter bolj posplošujoča od japonskih naslovov, ki večkrat ne omenijo etnične pripadnosti, temveč konkretno geolokacijo oz. podskupino na posnetku. Kot številne druge avtorje in avtorice sta Almo Karlin povsem prevzeli praksi lova na glave ter (zlasti obraznega) tetoviranja, ki sta postali v reprezentacijah tistega čas povezani predvsem s Tajali, čeprav so ju donedavna

18 Potovanje Alme Karlin po japonskih kolonijah ter vpliv japonske imperialne imaginacije na njen odnos do lokalnih prebivalcev obravnava Klemen Senica (2011). Kot mnogi drugi (npr. Trnovec 2020) Senica piše, da je obiskala tudi severni japonski otok Hokkaido in staroselsko ljudstvo Ainujev. Sama se strinjam s Chikako Shigemori Bučar (2019), ki v svoji rekonstrukciji poti Alme Karlin po japonskem otočju Hokkaido izpusti. Z izjemo znamenitega in Tokiu relativno bližnjega mesteca Nikkō ne v potopisu ne med razglednicami ne najdemo drugih krajev, ki ležijo severno od Tokia. Poleg tega njen opis Ainujev močno odstopa od siceršnjega sloga njenega potopisnega pisanja in je zelo podoben enciklopedičnemu opisu tajvanskih staroselskih ljudstev, ki ga omenjam v nadaljevanju.

19 Pripovedka je v slovenskem prevodu objavljena v katalogu razstave *Azija me je povsem uročila* (Trnovec in drugi, 2019).

practicirali tudi drugi in čeprav so ju pod kolonialnimi pritiski tudi Tajali hitro opuščali. Alma Karlin relativno velik del besedila nameni obojemu, pričakovano pa se (v odsotnosti fotografij) tetovaže in tetoviranje pojavijo na njenih razglednicah.

Japonske kolonialne oblasti so z utemeljitvijo, da jih skrbi za varnost obiskovalcev, strogo nadzorovale prehode preko t. i. varovane meje, za katere sta bila potrebna posebna dovolilnica in policijsko spremstvo, zato je bil za Almo Karlin trenutek, ko »sem v spremstvu gospoda z urada za zunanje zadeve in z dovoljenjem, da smem na območje lovcev na glave, končno sedla na zaboj in se odpeljala v neznano, [...] zares prazničen« (1997, 117). Pot na tajalsko območje, prenočitev v policijski postojanki na planoti Kappansan, prečkanje reke preko visečega mostu popiše zelo doživeto in nekatere od razglednic upodabljajo prav območja, kjer je bila. Toda njeno pripoved nenehno prebada dramtizacija pripisane tajalske strasti do (zbiranja) glav: »Tajalke so nas spremljale in si brez posebnega zadovoljstva ogledovale mojo glavo, črne oči fanta, ki je že nosil meč, pa so preiskovale moje vratne mišice« (1997, 121). Ali: »Naslednje jutro smo obiskali kočje lovcev na glave. Moški so nas gledali nemo, preiskujoče, vendar ne sovražno. Opazila sem, da jim je bila moja glava všeč. Mogoče so upali, da jim bo prinesla več slave, a če je v bližini petnajst stražnikov, je treba res dobro premisliti, kako bi jo sneli« (1997, 122). In še: »Mikalo me je, da bi glavo pustila tukaj, saj ji nikjer drugje ne bi nihče posvečal toliko pozornosti« (2006, 333).

Čeprav celo sama omeni, da so primeri plenjenja glav pod Japonci le še redki (2006, 328), čeprav je bilo območje že v njenem času priljubljena točka za etnični turizem (Barclay, 2010, 104), za Almo Karlin lov na glave ostaja tista prizma, skozi katero opazuje in opredeljuje tajvanske staroselce. Kljub prepredenosti besedila z opazkami o spremembah, ki jih je prineslo vključevanje staroselskih območij v japonski upravni in gospodarski sistem (npr. 2006, 326–327),<sup>20</sup> lov na glave v njeni imaginaciji ostaja brezčasna staroselska praksa. Tak je tudi njen nabor razglednic, v katerem so desetletje ali dve stare podobe, kjer so portretiranci ob fotografiranju kitajske srajce, ki so jih nosili že takrat, često skrili oziroma zamenjali za tradicionalna oblačila (Barclay, 2010, 91, 95, 106), predstavljene kot živa sedanost.

## 5 Sklep

Strastno zanimanje Alme Karlin za tajvanske staroselce je bilo v duhu njenega časa. Tajvan je obiskala v tretjem desetletju japonske kolonialne okupacije, ki je do prvotnih prebivalcev otoka gojila tipičen znanstveno-upravljavski odnos: po eni strani so bili tako kot številna druga kolonizirana ljudstva predmet intenzivnega antropološkega,

20 Alma Karlin do japonske kolonialne politike ni kritična niti z besedo, verjetno zato, ker izredno čisla japonsko kulturo in Japonce in se zato (deloma) identificira z ideologijo japonskega imperija, čeprav se sicer opredeljuje kot Evropejka in pripadnica (propadlega) avstro-ogrškega imperija. O popotniški dinamiki identifikacij z različnimi imperiji piše Bojan Baskar (2015, 71–73).

etnološkega, lingvističnega in arheološkega preučevanja, po drugi strani so japonsko politiko do njih narekovali gospodarski in civilizacijski projekti. Staroselci so imeli v kolonialnih predstavah Tajvana osrednji položaj, čeprav so bile te dokaj raznovrstne, odvisne od okoliščin in akterjev. Razglednice so bile zaradi svoje popularnosti gotovo eno od gonil oblikovanja in utrjevanja reprezentacij o staroselcih in imperiju na splošno. Najbolj priljubljeni motivi so izhajali iz fotografskega gradiva japonskih raziskovalcev, ki so želeli upodobiti tipične predstavnike posameznih staroselskih skupin in njihove tipične življenjske prakse. Podobe včasih plemenitih in lepih, drugič surovih divjakov so ujele domišljijo uporabnikov razglednic.

Razvoj etničnega turizma, ki se je v času, ko se je v Kappansan podala Alma Karlin, že dodobra razvil, je le še dodatno podkrepil stereotipizacijo staroselcev, ki je vela z razglednic – tudi tistih iz njene zbirke. Iz njenih pripisov lahko sklepamo, da so razglednice zanj pomenile tako spominek kot študijsko gradivo, nadomestek za fotografije, ki so jih domov prinesli drugi, premožnejši tuji popotniki. Bila je sicer omejena z motivi, ki so bili naprodaj, a na tistih razglednicah, ki jih je izbrala, ni ne tajvanskih mest ne japonske kolonizacije. So le v brezčasnost ujeti tajvanski staroselci, ki živijo kot v davnini, odrezani od sveta. Alma Karlin se je na poti in tudi kasneje preživljala z objavo krajših in daljših potopisov in drugih prispevkov v časopisih in revijah, zato je verjetno v opisih drugih ljudstev in kultur – tudi lovcev na glave – občasno pretirano poudarjala njihovo nenavadnost, eksotičnost ter svoja srečanja opisovala v bolj dramatični luči. Toda to ni bila le taktika zviševanja naklade njenih publikacij, temveč pomembno orodje konstruiranja lastne avtoritete in identitete kot popotnice in raziskovalke.

## Zahvala

Prispevek je nastal v okviru projekta *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji: vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo* (2018–2021) (št. J7-9429) in programske skupine *Azijski jeziki in kulture* (št. P6-0243), ki ju iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije. Anonimnima recenzentoma se zahvaljujem za koristne predloge in komentarje, Pokrajinskemu muzeju Celje pa za dovoljenje za objavo razglednic.

## Viri in literatura

- Barclay, P. D., Peddling postcards and selling Empire: Image-making in Taiwan under Japanese colonial rule, *Japanese Studies* Vol. 30, No. 1, 2010, str. 81–110.
- Barclay, P. D., Playing the race card in Japanese-governed Taiwan: Or, anthropometric photographs as “shape-shifting jokers”, v: *In the affect of difference: Representations of race in East Asian empire* (ur. Hanscom, C. in drugi), Honolulu 2016, str. 38–80.
- Barclay, P. D., *Outcasts of the empire: Japan's rule on Taiwan's "savage border," 1874–1945*, Oakland 2018.

- Baskar, B., *Nacionalna identiteta kot imperialna zapuščina: uvod v slovensko etnomitologijo*, Ljubljana 2015.
- Bickers, R., The lives and deaths of photographs in early treaty port China, v: *Visualising China, 1845–1965: Moving and still images in historical narratives* (ur. Henriot, C. idr.), Leiden in Boston 2013, str. 3–38.
- Chen, W., Sheying zuo wei minzuzhi fangfa: Ri zhi Taiwan zhimindi renleixue de xiezhen da'an, *Xiandai meishu xuebao* 33, str. 7–33.
- Edwards, E., Introduction, v: *Anthropology and photography, 1860–1920* (ur. Edwards, E.), New Haven in London 1992, str. 1–17.
- Franck, H. A., *Glimpses of Japan and Formosa*, New York 1924.
- Government of Formosa, *Report on the control of the Aborigines of Formosa*, Taihoku 1911.
- Kang, I., Visual technologies of imperial anthropology: Tsuboī Shōgorō and Multiethnic Japanese empire, *Positions* 24: 4, 2016, str. 761–787.
- Karlin, A. M., Warum die Tayalfrauen das Gesicht Tätowieren, NUK, Ljubljana, Ms 1872, Mapa 33.
- Karlin, A. M., Das Ende Zweier Sonnen, NUK, Ljubljana, Ms 1872, Mapa 33.
- Karlin, A. M., *Popotne skice*, Ljubljana 1997.
- Karlin, A. M., *Samotno potovanje v daljne dežele: tragedija ženske*, Celje 2006.
- Knapp, R. G., Settlement and frontier land tenure, v: *China's island frontier: Studies in the historical geography of Taiwan* (ur. Knapp, R. G.), Honolulu 1980.
- Lang, M., *An adventurous woman abroad: The selected lantern slides of Mary T. Schaffer*, Vancouver 2011.
- Montgomery McGovern, J. B., *Among the head-hunters of Formosa*, London 1922.
- Pai, H. I., Capturing visions of Japan's prehistoric past: Torii Ryuzō's field photographs of "primitive" races and lost civilizations (1896–1915), v: *Looking modern: East Asian visual culture from treaty ports to World War II, symposium volume* (ur. Purtle, J. in drugi), Chicago 2009, str. 265–293.
- Rogan, B., An entangled object: The picture postcard as souvenir and collectible, exchange and ritual communication, *Cultural analysis*, Volume 4, 2005, str. 1–27.
- Rutter, O., *Through Formosa: An account of Japan's island colony*, London 1923.
- Satō, K., Postcards in Japan: A historical sociology of a forgotten culture, *International journal of Japanese sociology* 11, 2002, str. 35–55.
- Senica, K., Veliki japonski imperij v popotniških zapisih Alme Karlin, *Zgodovina za vse*, leto XVIII, št. 2, 2011, str. 70–79.
- Senica, K., Sodobni japonski pogledi na razvoj japonske antropološke misli v imperialnem obdobju (1869–1945), *Glasnik SED* 59|1, 2019, str. 81–89.
- Shigemori Bučar, C., Zbirke starih japonskih razglednic v Republiki Sloveniji, *Asian studies* V, 1, 2017, 203–225.
- Shigemori Bučar, C., Alma M. Karlin's visits to temples and shrines in Japan, *Poligrafi*, no. 93/94, vol. 24, 2019, str. 3–48.
- Trnovec, B. et al., *Azija me je povsem uročila: Katalog občasne razstave ob 130. obletnici rojstva Alme M. Karlin in 100. obletnici njenega odhoda na pot okrog sveta*, Celje in Ljubljana 2019.
- Trnovec, B., *Neskončno potovanje Alme M. Karlin: življenje, delo zapuščina*, Celje in Ljubljana 2020.

Maja Veselič

## **Podobe tajvanskih staroselcev v zbirki razglednic Alme M. Karlin**

**Ključne besede:** Alma M. Karlin, tajvanski staroselci, japonske kolonialne razglednice, lovci na glave, zbiranje razglednic

Svetovna popotnica in pisateljica Alma Maksimiliana Karlin (1889–1950) je bila vneta zbiralka razglednic. Prispevek analizira 12 razglednic, ki jih je prinesla s Tajvana, ki ga je obiskala med decembrom 1923 in januarjem 1924. Čeprav predstavljajo le drobec njene bogate zbirke razglednic s celega sveta, izstopajo po enovitosti svoje tematike. Prav vse namreč prikazujejo pripadnike tajvanskih staroselskih ljudstev.

Pričujoči prispevek skuša iz kontekstov nastanka in rabe omenjenih razglednic ugotoviti, kako so se oblikovale podobe tajvanskih staroselcev v očeh njihove zbirateljice. S podrobnejšo analizo motivov in napisov na razglednicah podobe najprej identificira kot del etnografskega fotografskega gradiva, ki so ga zbrali japonski raziskovalci na Tajvanu, nato pa razglednice umesti v družbeno-politične okoliščine japonske kolonizacije, zlasti v pogosto soodvisna, občasno pa tudi konfliktna razmerja med antropološko oz. etnološko vedo ter kolonialnim upravnim aparatom. Članek nato obravnava poglede Alme Karlin na tajvanske staroselce tako, da razglednice postavi ob bok njenemu potopisnemu pisanju, iz katerega je mogoče razbrati pomemben vpliv japonske kolonialne imaginacije. Kljub lastnim pripombam o velikih družbenih in kulturnih spremembah v tajvanskih staroselskih družbah, ji kot osrednja prizma, skozi katero jih opazuje in opisuje, služijo eksotične in domnevno brezčasne prakse, kot sta lov na glave in tetoviranje. Zanimanja in okusi Alme Karlin, kot jih lahko razberemo z njenih tajvanskih razglednic, v ničemer ne odstopajo od njenih sodobnikov in so tesno povezane s širšimi političnimi in družbenimi razmerami ter estetskimi slogi časa, v katerem je potovala.

Maja Veselič

## **Images of Taiwanese Indigenous Peoples in the Postcard Collection of Alma M. Karlin**

**Keywords:** Alma M. Karlin, Taiwanese indigenous peoples, Japanese colonial postcards, head-hunters, postcard collecting

Alma Maksimiliana Karlin (1889–1950), a world traveller and a writer, was an avid postcard collector. This article focuses on the 12 postcards she brought from Taiwan, where she stayed between December 1923 and January 1924. While these represent just a fraction of her rich postcard collection, they are distinct in the uniformity of their motifs: they all portray Taiwanese indigenous people. By scrutinizing the contexts in which the postcard images were produced and used, the article attempts to trace the formation of Karlin's views and attitudes toward the Taiwanese indigenous peoples.

The article begins with a detailed analysis of the postcards' motifs and captions to demonstrate that the images used were originally a part of ethnographic material collected by Japanese researchers in colonial Taiwan. This is followed by a discussion of the socio-political circumstances of the Japanese colonization and the often co-dependent and sometimes conflictual relationship between anthropology and ethnology, and the colonial administration. Finally, Alma Karlin's views of Taiwanese indigenous peoples are elucidated through the juxtaposition of postcards and her travel writing, which also betrays a considerable influence of the Japanese colonial imagery.

### **○ avtorici**

**Maja Veselič** je sinologinja in doktorica etnologije. Zaposlena je kot asistentka na Oddelku za azijske študije. Raziskovalno se ukvarja z vprašanji etničnosti in religije v Vzhodni Aziji ter zgodovino materialnih in idejnih izmenjav med Vzhodno Azijo in Evropo. Je članica projektnih skupin *Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji* (ARRS) ter *PAGODE-Europeana China* (EU-CEF).

### **About the author**

**Maja Veselič** holds an undergraduate degree in sinology and a PhD in anthropology. She teaches courses on contemporary China at the Department of Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. She is also a member of *East Asian Collections in Slovenia* and *PAGODE-Europeana China* project groups. Her research interests include ethnicity and religion in East Asia, and the material and ideational exchanges between East Asia and Europe.



Kaja Kraner

## Raziskava epistemoloških in infrastrukturnih pogojev možnosti zbiranja v delu Walida Raada

V okviru sodobnih vizualnih umetnosti od druge polovice, predvsem pa od 90. let 20. stoletja predstavljata zbiranje in arhiviranje relativno zastopan umetniški ustvarjalni pristop, ki ga je mogoče v najbolj splošnem smislu misliti na podlagi umeščanja umetnika kot zbiralca, arhivarja, zgodovinarja, kustosa in/ali kuratorja. V grobem je mogoče v tem ustvarjalnem okviru razločiti dva ključna, pogosto prepletajoča se pristopa. Na eni strani gre za tako poimenovano (samo)zgodovinenje umetnikov (Badovinac, 2010, 146), kjer ti zavzamejo pozicijo zbiralcev arhivarjev določenega zgodovinskega fenomena ali izseka umetniške produkcije in »zaradi odsotnosti ustrezne kolektivne zgodovine [...] sami poiščejo svoj zgodovinski in interpretativni kontekst« (Badovinac, 2010, 146). Na drugi strani gre za umetniške pristope, ki v strogem smislu ne izhajajo nujno iz sistematičnega zbiranja in arhiviranja dokumentov, vezanih na določeni fenomen ali predmet, ampak jih je bolj ustrezno razumeti kot raziskavo zbiralne in arhivske dejavnosti kot take, na primer kot raziskavo epistemoloških, političnih, kulturnih temeljev (v določenem obdobju) uveljavljenih praks zbiranja, arhiviranja in razstavljanja.

V članku se bom osredotočila na pristop enega ključnih predstavnikov zbiralno-arhivske sodobne umetnosti, ki ga je načeloma mogoče umestiti na presečišče obeh pristopov. Na podlagi analize konkretnih projektov libanonsko-ameriškega umetnika Walida Raada bom pokazala, da je njegova praksa osredotočena predvsem na raziskavo infrastrukturnih in kulturno specifičnih pogojev možnosti zbiranja in arhiviranja. Drugače rečeno: osredotoča se na raziskovanje temeljev uveljavljenih oblik zbiranja in arhiviranja, ki niso specifične le za moderno *episteme*, skratka za epistemološki apriorij določenega obdobja, ampak so tudi kulturno specifične, so imanentne zahodno-kulturni modernosti.

Preden se osredotočim na Raadov ustvarjalni pristop, je treba izpostaviti nekatere skupne poteze zbiranja in arhiviranja v okviru sodobne umetnosti od 90. let naprej. Sven Spieker v analizi primerov iz sodobne umetnosti predlaga, da ti v epistemološkem in organizacijskem smislu sledijo logiki podatkovne zbirke (*database*), ki prevprašuje uveljavljena organizacijska načela vzpostavljanja razmerja med označevalci znotraj arhiva, na primer po kronološkem ključu: »Ključna razlika med podatkovnimi zbirkami in arhivi je, da so podatkovne zbirke modularne – vsi njihovi elementi so lahko združeni na poljuben način, medtem ko arhiv, ki temelji na poreklu [*provenience*],



izhaja iz ideje o izvornem redu, ki ga arhivist privzame in ohranja« (Spieker, 2008, 136). Natanko v vidiku modularnosti, ki izhaja iz načete vezi med podatki in referenti, je mogoče logiko podatkovne zbirke misliti tudi v luči »jezika novih medijev«, kakor ga je v raziskavi projekcije računalniške ontologije v kulturo v knjigi *The language of new media* opredelil Lev Manovich (2001). Novomedijska podatkovna zbirka naj bi implicirala nedoločen in variabilen red reprezentacije zaradi »računalniškemu mediju« immanentne interaktivnosti. Posebnosti pristopov k zbiranju in arhiviranju ter razstavljanju zbirke/arhiva v okviru sodobne umetnosti je skratka treba misliti tudi v luči tega, kar se dogaja s prostorom, časom in proizvodnjo (učinkov) resnice na prehodu iz 20. v 21. stoletje in v okvirih t. i. digitalne reproduktivnosti.

Na tej podlagi je mogoče v splošnem trditi, da se zbiralna, arhivska in/ali zgodovinopisna dejavnost sodobnih umetnikov osredotoča predvsem na raziskavo povezav produkcije vednosti in oblasti preko zbiranja in organiziranja podatkov/dokumentov, na tak način pa tudi na praktične funkcije zbirk in arhivov. Zbiralno-arhivsko dejavnost v okviru sodobne umetnosti je tako mogoče razumeti bodisi kot formacijo kontrarnarativov (Foster, 2004, 3–22) ali tega, kar je Michel Foucault imenoval podrejene zgodovine in manjšinske vednosti (Foucault, 2015a), pri čemer njihova dejavnost izhaja iz ideje zbirke in arhiva kot orodja formacije identitete, (samo)razumevanja oziroma, bolj splošno, kot orientacijskega orodja. V tej navezavi je hkrati ključno izpostaviti, da naj bi bil po mnenju nekaterih analiz zbiralno-arhivski umetniški pristop, ki se raziskovalno osredotoča na nedavno zgodovino ali določen fenomen iz nedavne zgodovine, posebej značilen za družbeno-politične kontekste, ki so bili deležni radikalnih politično-ekonomskih sprememb (na primer bivše socialistične države, glej Kazaralska 2009; Matejić 2017), ali za kulturne kontekste, ki so jih pretresale vojne, nasilje in drugi travmatični dogodki, kamor je nedvomno mogoče umestiti tudi libanonski družbeno-politični kontekst (Badovinac, 2010). Ker torej umetniške gradnje kontrarnarativov, podrejenih ali manjšinskih zgodovin/vednosti že izhajajo iz ideje, da je zbiralno-arhivska dejavnost zainteresirana, politično motivirana in konstrukcijska, je ena od možnih vstopnih točk v analizo konkretnih primerov analiza načinov in učinkov rabe zbirk/arhivov. Iz tega razloga bom v analizi Raadovega pristopa izhajala iz primerjave nekaterih njegovih projektov, ki se v grobem kronološko umeščajo v obdobje prvih petnajstih let njegovega delovanja, pri čemer se bom bolj kot formalni analizi posvetila vprašanju učinkov rabe zbirke/arhiva.

## 1 Rabe zbirke Arab Image Foundation: primer projekta Mapping Sitting

Glavnino zgodnjega Raadovega dela je mogoče v prvi fazi kontekstualizirati z nedavno zgodovino Libanona, saj so do leta 2004, ko zaključili delovanje v okviru širšega

projekta imaginarne institucije in kolektiva The Atlas Group, njegova dela na nominalni ravni neposredno osredotočena nanjo. Kot je zapisano v kratkem opisu v spletnem arhivu: »The Atlas Group je projekt, ki ga je med letoma 1989 in 2004 zasnoval Walid Raad za namene raziskovanja in dokumentiranja sodobne zgodovine Libanona, s posebnim poudarkom na libanonskih vojnah med letoma 1975 in 1990« (Raad, 2004).

Raziskovalni fokus na nedavni zgodovini Libanona, predvsem pa na načinih, kako ta zgodovina vpliva na kolektivno in individualno izkušnjo časa, prostora in materialnosti, je sicer mogoče zaznati pri številnih predstavnikih t. i. vojne generacije libanonskih umetnikov, tj. generaciji, rojeni v 60. in 70. letih 20. stoletja (glej Elias, 2018). Na novo vzpostavljena sfera sodobne umetnosti po koncu državljanske vojne je v tem obdobju – zraven širše civilne in kulturne sfere v okviru na novo vzpostavljenih nevladnih organizacij – namreč postala eno ključnih mest gradnje »kolektivnega diskurza o spominu« (Saghieh, 2018). Iz tega razloga je delovanje umetnikov, intelektualcev in aktivistov mogoče razumeti kot reakcijo na »državno sankcionirano amnezijo« (Kassir v Elias, 2018, 8), saj naj bi našteje sfere postale nekakšno mesto »eksplozije kreativne komemorizacije in memorializacije vojne« (Salloukh, 2019, 342–343). V teku 90. let se je namreč pričel projekt rekonstrukcije med vojno razdeljene in porušene prestolnice, ki so ga prebivalci sami razumeli kot »vojno proti mestnemu spominu« (Elias, 2018, 8–10), leta 1991 pa je bil sprejet zakon splošne amnestije, ki je vse bivše člane v državljanski vojni vojskujočih se strani oprostil kazenskega pregona, na tak način pa onemogočil ustrezno obračunavanje s preteklostjo, med drugim s kršitvami človekovih pravic in večjim številom izginulih med državljansko vojno.

Ena pomembnih umetniških iniciativ, ki je bila osredotočena na nedavno zgodovino Libanona in širše regije ter je hkrati pomembno zaznamovala Raadovo delo, je v tej navezavi vsekakor Arab Image Foundation (AIF), ki so jo leta 1997 na podlagi predhodne zbiralne dejavnosti vizualne kulture arabskih držav ustanovili raziskovalci in umetniki, pretežno fotografi. Sama vzpostavitev iniciative se interpretira različno: kot reakcija na manko obstoječega zgodovinjena vizualne kulture v Libanonu in širši regiji (ki ni vzpostavljena s strani »tujcev«), kot posledica splošnega manka javnih kulturnih in umetniških institucij kot generatorjev kolektivnega spomina, kot reakcija na nujno po prevzemanju lastništva nad (lastno) zgodovino in zgodovinskimi dokumenti, na tej podlagi pa potencialnega orodja gradnje alternativnih zgodovinskih naracij. Kot v enem od intervjujev izpostavi soustanovitelj AIF, umetnik Akram Zaatari, je proces zbiranja v prvi fazi (tj. okvirno prvih sedem let) potekal na podlagi relativno arbitrarnih kriterijev. Zbirka je iz ekonomskih razlogov nastajala na podlagi predpogoja, da je bil fotografski material podarjen (manko sredstev za reproduciranje), hkrati pa na podlagi subjektivne izbire umetnikov (manko sredstev za transport vseh potencialno podarjenih fotografskih materialov) (Zaatari in Chu, 2017). Zbirko AIF Zaatari iz tega

razloga razume kot zbirko in arhiv (fotografskih) zbirk oziroma zbiralnih praks, ne toliko kot zbirko fotografskih dokumentov, torej kot zbirko, katere primarni predmet niso artefakti/dokumenti sami, ampak že obstoječe zbirke.

AIF, katere zbirka oziroma arhiv združuje studijsko in amatersko fotografijo iz različnih družbenih kontekstov 20. stoletja (družinski albumi, fotografije za osebne izkaznice, potne liste, fotografije konjskih dirk itn.), v prvi fazi delovanja skratka ni bila zasnovana kot profesionalna arhivska institucija, ampak bolj kot platforma za raziskave umetnikov. Zaradi nezavezanosti uveljavljenim protokolom zbiranja, arhiviranja in ohranjanja dokumentarnega materiala je umetnikom na eni strani omogočala zavze-manje različnih pozicij (etnograf, antropolog, zgodovinar, kustos, kurator), v okviru njihovega umetniškoustvarjalnega dela, ki je temeljilo na rabi posameznih zbirk ali dokumentov, pa bolj konceptualne razmisleke o zbiranju, arhiviranju in razstavljanju dokumentov na splošno. Na primer, razmisleke o tem, kako se posamezna zbirka spreminja, ko se iz izvorne lokacije premesti v kontekst sodobne umetnosti, razmislek o tem, kakšna je razlika med uveljavljenimi načini institucionalnega (muzejskega, arhivskega) ohranjanja materialnosti dokumentov, ki te vzame iz rabe, prestavi v klinično, v nekem smislu brezčasovno okolje, jih mumificira, in rabami umetnikov, ki dokumente aproprijirajo, de- in rekontekstualizirajo v skladu z različnimi razstavnimi konteksti, tehnološko posredujejo, pri tem pa posredno izpostavljajo, kako različni konteksti vplivajo na spreminjanje pomena in vrednosti dokumentov.

Kot poudari Zaatari v navezavi na lastno umetniško prakso, ki vse od 90. let v pretežni meri temelji natanko na rabi arhiva zbirk AIF in ki jo razume kot »performativno ohranjanje dokumentov«, umetniki, namesto da zbirke/dokumente mumificirajo, odtegnejo od časovnega toka, namesto da fotografski dokument tretirajo kot dokument zamrznjenega časa, v nekem smislu ohranjajo kontinuiteto njihove primarno praktične rabe, konstruirajo njihovo »drugo življenje«, pri čemer jih tretirajo kot entitete, ki se spreminjajo skozi čas in imajo lastno zgodovino (Zaatari in Chu, 2017). V tej navezavi je treba izpostaviti, da so se naštetih raziskovalni vidiki umetnikov, v nekem obdobju vključenih v organizacijsko in vodstveno strukturo AIF, morda še bolj določno izoblikovali predvsem v procesu institucionalizacije in profesionalizacije AIF od okoli leta 2010 naprej, čemur je sledilo tudi njihovo postopno distanciranje, vključno s so-ustanoviteljem Zaatarijem in Walidom Raadom, ki se je k AIF priključil konec 90. let.

Preden se osredotočim na Raadov pristop v okviru njegove samostojne umetniške prakse, se je smiselno dotakniti Zaatarijevega in Raadovega skupnega projekta iz leta 2002, naslovljenega *Mapping Sitting: On Portraiture and Photography*. Gre za razstavni projekt, ki je temeljil na izboru fotografij iz zbirke zbirk AIF, bolj natančno, na izboru izbora zbirk šestih uveljavljenih arabskih in armenskih fotografov, nastalih med 20. in 70. leti 20. stoletja. V razstavnem projektu sta se Zaatari in Raad samoumestila kot kustosa, pri čemer ju je pri izboru zanimal raziskovalni predmet funkcije in mesta telesa

v »arabski fotografiji«. Umetnika razstavne postavitev torej nista zasnovala po uveljavljenih arhivskih diferenciacijah v obliki avtorske funkcije, časovnega in krajevnega porekla fotografskega materiala, ampak sta okoli 5.000 portretnih fotografij razdelila na štiri ključne sklope: »osebna izkaznica«, »skupina«, »potovanja« in »presenečenje« (Wilson-Goldie, 2017, 316).

Četudi se je umetniški projekt približal etnografski razstavi, izbora in razstave ni pospremila nikakršna narativna oziroma interpretativna kontekstualizacija, ampak sta umetnika možnost zaznavanja sprememb upodablajočih praks skozi čas pustila odprto za interpretativni vložek gledalcev. Umetnika sta torej privzela metodologijo etnografske razstave, vendar v strogem smislu nista nastopila kot etnografa raziskovalca, ki na podlagi zbirke/arhiva zbiralnih praks prihaja do določenih zaključkov. Njun doprinos je mogoče v večji meri misliti na podlagi dejstva, da je bila razstava primarno na ogled v zahodnoevropskem prostoru in v kontekstu sodobne umetnosti, hkrati pa ni bila praktično nikoli na ogled v državah t. i. arabskega sveta. Ni torej služila kot izhodišče za formacijo samorazumevanja »arabske identitete«, kakor jo je mogoče rekonstruirati na podlagi vizualne kulture iz določenega časovnega obdobja, ampak bolj kot intervencija v »zahodnokulturni pogled« na arabsko identiteto, na kar je mogoče sklepati tudi na podlagi časovnega konteksta, v katerem je projekt sploh nastal in cirkuliral, tj. post-9/11 politični kontekst (Wilson-Goldie, 2017, 316–323).

V splošnem smislu se je torej razstavnumetniški projekt *Mapping Sitting* gibal na raziskovalnem terenu zbiralne in arhivske dejavnosti AIF iz zgodnjega obdobja. Zbiranje in arhiviranje zbiralnih praks arabskega sveta 20. stoletja v projektu je predstavljalo izhodišče za (gledalčevo) rekonstrukcijo načinov, kako je praksa proizvajanja fotografskih podob »oblikovala izkušnjo individualizma, marginalnosti, pripadanja, državljanstva, potrošništva, družine, religije, počitnikovanja ter države in mesta v arabskem svetu skozi večji del 20. stoletja« (Wilson-Goldie, 2017, 320). Ker me v članku zanima predvsem epistemološka podlaga umetniških pristopov in rab zbir, arhivov in dokumentov, je v tej navezavi treba izpostaviti, da sta umetnika v projektu dokument sam tretirala na relativno konvencionalen način. Raba dokumentov je namreč izhajala iz predpostavke o njihovem izraznem in pričevalnem potencialu, potencialu »rekonstruirati preteklost, iz katere izvirajo in ki je sedaj izginila daleč za njimi« (Foucault, 2011, 9). Kljub temu da umetnika v razstavnem projektu nista neposredno ponudila določenega interpretativnega vložka, je projekt (za gledalca) impliciral disciplinarni in epistemološki okvir tega, kar Foucault imenuje simbolna analiza, kjer dokument nastopa kot znak za nekaj drugega. Najbolj splošno rečeno, simbolna analiza v zgodovinskih procesih identificira istočasne izraze, ki medsebojno odsevajo in simbolizirajo drug drugega (Foucault, 2011, 174), v primeru *Mapping Sitting* torej pristope k fotografskemu upodabljanju na eni in družbeni, politični, ekonomski, tehnološki, kulturni itn. kontekst na drugi strani.

## 2 Infrastrukturalna baza zbirke/arhiva The Atlas Group

Za razliko od tega se Raadova dejavnost v okviru The Atlas Group osredotoča predvsem na epistemološke in infrastrukturne pogoje možnosti zbiralne in arhivske dejavnosti. Posamezni umetniški projekti v okviru The Atlas Group temeljijo na zbirki/arhivu oziroma na vizualnih, avdio in tekstualnih dokumentih, hkrati pa na Raadovi lastni, pogosto zelo poetični naraciji bodisi v obliki besedila ob dokumentih, bodisi v obliki njegovega vodstva, ali predavanja-performansa ob razstavi dokumentov. V vseh primerih gre za neprestano in težko razločljivo mešanje zgodovinskih dejstev in fikcije: dokumenti so na primer pospremljeni z naracijo, ki temelji na fiktivnih osebah, ali pa so zgodovinske, dejanske osebe ali dejstva združena s fabriciranimi dokumenti. Kljub temu da sta tako zbirka/arhiv kot sama imaginarna organizacija/kolektiv The Atlas Group na nominalni ravni osredotočena na raziskavo zgodovine libanonskih vojn, se projekti primarno osredotočajo na artikulacijo načinov, kako specifične družbeno-politične okoliščine vplivajo na zgodovino, spomin (torej izkušnjo časa in prostora) ter čas, prostor in materialnost same po sebi.

V tem raziskovalnem okviru je na primer mogoče izpostaviti projekt, naslovljen *Secrets in the open sea*, ki ga je umetnik datiral v leto 1994, medtem ko ga je pripisal anonimnemu avtorju/zbiralcu/arhivarju. Projekt je sestavljen iz galerijske serije monokromnih fotografij različnih velikosti in barvnih odtenkov modre barve, ki jih spremlja pojasnilo oziroma naracija. Kot je pojasnjeno, gre za podobe iz devetindvajsetih poškodovanih fotografskih kopij, ki so bile zakopane pod ruševinami leta 1993 porušenega dela Bejruta, nato pa leta 1994 zaupane The Atlas Group v hrambo in analizo. Šest od skupno devetindvajsetih fotografskih kopij naj bi bilo poslano v kemično in digitalno analizo, na podlagi katere naj bi bilo možno fotografske kopije restavrirati. Proces restavriranja je na fotografskih kopijah razkril majhne črno-bele latentne podobe, ki naj bi predstavljale skupinske portrete moških in žensk. Institucija oziroma kolektiv The Atlas Group, kot še nadaljuje pojasnilo, naj bi uspela upodobljene osebe tudi identificirati: šlo naj bi za osebe, ki so utonile, umrle ali bile najdene v Sredozemskem morju med letoma 1975 in 1991 (Raad, 1994).

Če projekt primerjamo s prej izpostavljenim *Mapping Sitting*, ima fotografski dokument ali dejstvo v tem primeru status pričevalca na zelo specifičen način. Lahko bi rekli, da to, o čemer priča, ni toliko stranski produkt interpretativne investicije »iz zunanosti«, ampak se njegov pričevalni potencial v nekem smislu neposredno vtiskuje v materialnost dokumenta (podobe umrlih v morju se spremenijo v različne odtenke modre barve). Nekakšna objektivno orientirana simptomatologija je tudi na splošno ena ključnih splošnih specifik Raadovega zbiralno-arhivskega pristopa, ki jo med drugim neposredno ubesedi v besedilu ob novejšem projektu *Scratching on things I could disavow: A history of art in the Arab world* (2007–):

Libanonske vojne zadnjih treh desetletij so na prebivalce Libanona vplivale tako v fizičnem kot psihičnem smislu [...]. Danes vem, da so te vojne vplivale tudi na barve, črte, oblike in forme. Nekatere od njih so bile prizadete na materialni način [...]; druge [...] ostajajo fizično nedotaknjene, vendar so odstranjene pogledu, najbrž za vedno. Kljub temu so v pričakovanju nevarnosti nekatere barve, linije, oblike in forme razvile obrambne mehanizme: skrile so se, prebegle, hibernirale, zakamuflirale in/ali se razširile. (Raad, 2008–2012)

Dejstvo, da je nemogoče rekonstruirati zgodovino libanonskih državljanskih vojn (Raad dosledno uporablja množino) na podlagi zbirke/arhiva The Atlas Group, na nominalni ravni posvečenega tej isti zgodovini, manko enotne, homogenizirajoče zgodovinske naracije in sredstev diferenciacije med dejstvi in fikcijo v Raadovem delu ni toliko stranski produkt njegove antiimperialistične, dekolonialistične, intervencijske ali kritične pozicije,<sup>1</sup> ampak kot rečeno, bolj refleksije specifičnih družbeno-političnih okoliščin. Pri tem v svojem delu nakazuje predvsem na infrastrukturne pogoje možnosti enotne in homogene zgodovinske naracije, ki jo implicira splošna dispozicija (zahodne) moderne vednosti, vključno z modernim arhivom 19. stoletja kot generatorjem znanja o preteklosti, ki izhaja iz pogoja možnosti določitve porekla dokumentov in njihovega pričevalnega potenciala, nekakšne globine izza gole materialne površine, do katere se zgodovinar-arhivar dokoplje v raziskovalnem procesu. Sledeč Foucaultu, splošno dispozicijo moderne vednosti namreč na eni strani zaznamuje vzpostavitev človeka kot sidrišča vednosti, ki določa vse formalne pogoje izkustva, odkritje transcendentalnega polja, ki na novo razporedi razmerje med transcendentnim in empiričnim, na podlagi česar se vzpostavijo tudi nove oblike vzpostavljanja enotnosti vednosti, nuja po antropološki utemeljitvi objektov empiričnih in humanističnih znanosti, hkrati pa sprememba organizacijskega principa empiričnosti (Foucault, 2010, 269–367). Kombinacija naštetega se na najbolj splošni ravni manifestira na način uveljavitve razvojno-sistemske organizacije vednosti (linearna koncepcija časa in kavzalna logika), kjer zaznavne lastnosti empiričnih predmetov znanosti (na primer zgodovinskih dokumentov) postanejo pojmovane zgolj kot povrhnjica globinskih procesov, ki so stranski produkt *zgodovinskih* sprememb. Pri tem je natanko spoznavajoči tisti, ki v raziskovalnem procesu tvori enotnost vednosti, kar je Foucault najbolj slikovito pojasnil na primeru slike *Spletični* Diega Velázqueza, kjer gledalcu slike/subjektu vednosti pripade mesto kralja, ki funkcionira kot neneposredno prisoten člen, okoli in glede na katerega je organizirano celotno slikovno/vidno polje oziroma polje vednosti (Foucault, 2010, 380).

1 Tukaj se nanašam na zelo pomemben aspekt arhivskih in zbiralnih praks v okviru sodobne umetnosti, ki jih je mogoče umestiti v okvir gradnje kontrarnarativov, podrejenih zgodovin in manjšinskih vednosti in ki pogosto izhajajo iz kritike enotne univerzalne/svetovne zgodovine.

V primeru Raadovega pristopa je raziskava infrastrukturnih pogojev možnosti generiranja zgodovinske naracije, značilne za zahodno modernost, ki sledi kavzalni in linearnorazvojni logiki poteka dogodkov, jasni določitvi porekla dokumentov in diferenciaciji dejstev in fikcije, tesno povezana s poskusom artikulacije libanonskih družbeno-političnih specifik. Te na eni strani zaznamuje sektaški politični sistem, katerega primarna funkcija je administriranje in pacifikacija medverskih konfliktov, na drugi strani pa splošni manko močnega državnega aparata, torej sredstva, preko katerega se s pomočjo različnih ideoloških aparatov običajno vzpostavlja in razširja bolj ali manj homogena zgodovinska naracija, ki med drugim korenini v libanonski kolonialni in politični zgodovini (Yousefi, 2019). Manko močnega državnega aparata je v tej navezavi v temelju povezan tudi z mankom bolj ali manj poenotenih *javnih* raziskovalnih in izobraževalnih institucij (vključno z zbirkami in arhivi), ki so v moderni dobi tudi sredstva reguliranja izjavljanja oziroma produkcije vednosti ter delitve med različnimi tipi znanja, vključno z razločevanjem dejstev in fikcije, znanja in neznanja, iluzije in resnice, izmišljije in znanosti, razločevanja različnih stopenj znanja (Foucault, 2015b, 199).

Poleg tega, da je nezmožnost tvorbe enotne (polpretekle) linearne zgodovine libanonskih vojn povezana z radikalno versko, etnično, kulturno heterogenostjo libanonske družbe, libanonski zgodovinar Hamed Yousefi nakaže tudi na povezavo možnosti tvorbe (polpretekle) linearne, homogene zgodovine in končnosti, celo določitve, lociranja smrti. Yousefi se v tem primeru nanaša na prej omenjeni zakon splošne amnestije ob koncu državljanske vojne in dejstvo obstoja velikega števila izginulih v vojni, ki vse od domnevnega konca le-te levitirajo med življenjem in smrtjo. »Smrt pred umrtjem,« izraz, ki ga v svojem delu na več mestih uporabi umetnik in pisec Jalal Toufic, je tako po mnenju Yousefija temelj sodobne intelektualne izkušnje v Libanonu (Yousefi, 2019). Ne nazadnje je Raadova raziskava infrastrukturnih pogojev možnosti specifičnega tipa zgodovinske naracije povezana tudi s samim subjektom raziskovalnega procesa, ki naj bi generiral enotnost – v tem primeru s subjektom travme. Ta vidik sicer izpostavijo številni interpreti: Spieker na primer predlaga, da »razlitje arhiva v podatkovno bazo premičnih označevalcev« (Spieker, 2008, 148) v primeru Raadovega dela implicira časovnost, ki je karakteristična za travmo (Spieker, 2008, 158) in ki jo zaznamujejo nepojasnjene nenadne spremembe v toku časa, skoki v času in prostoru, nehoteno ponavljanje. Kljub temu je pomembno izpostaviti, da subjekt Raadove »travmatične temporalnosti« ni toliko priča ali pripovedovalec: predvsem zgodovinski dokumenti in artefakti so namreč tisti, na katere na določeni način vplivajo katastrofični dogodki, nasilje in travma.

Slednje je mogoče razbrati tudi na podlagi umetnikovega lastnega pojma »histerični dokumenti«. Kot pojasni, histerični dokumenti ne tvorijo jasne vezi z referentom, so simptom »umika realnosti« in »ne bazirajo na dejanskih spominih ene osebe, ampak na fantazijah, ki vzniknejo iz materiala kolektivnega spomina« (Raad v Gilbert, 2016). Bolj kot o nekakšni nezmožnosti subjektivne rekolekcije vojnih žrtev ali žrtev



travme histerični dokumenti nakazujejo na splošen zlom verige, ki povezuje percepcijo, akcijo in spomin, torej na zlom običajne funkcije spomina, ki pretekle izkušnje, bodisi samodejno bodisi intencionalno, spaja s *trenutno* aktivnostjo.<sup>2</sup> Poleg tega histerični dokumenti nakazujejo na zlom samodejno ali intencionalno sproženih mehanizmov mediiranja razločljivih fenomenov, na zlom kavzalne verige in sekvenčne logike, ki je tudi epistemološka baza linearnorazvojne časovnosti in omenjenega »sistemskega zapopadenja« kot temelja zahodne vednosti v modernosti. Predvsem preko načinov tvorjenja naracije, izhajajoč iz dejanskih ali fabriciranih dokumentov, Raad v svojem delu tako predlaga specifični model časovnosti, prostorske in materialnosti, ki naj bi ustrezal libanonski povojni intelektualni izkušnji.

Ena najpomembnejših referenc Raadovega dela, Jalal Toufic, v tej navezavi predlaga pojem labirintskega časa-prostora nemrtvih, ki naj bi bil značilen za družbene kontekste, ki so doživeli »umik tradicije vsled presežne katastrofe« (Toufic, 2009). Toufic sicer izpostavi več zgodovinskih primerov »presežnih katastrof« (bombardiranje Hirošime in Nagasakija, nacistični režim, libanonska državljanska vojna itn.), katerih učinek naj bi bilo mogoče razbrati v pojavljanju specifičnih pokatastrofičnih simptomov, predvsem tudi v kulturni in umetniški produkciji, ki nastaja v takšnih družbenih okoliščinah. Umik tradicije v tem primeru ni toliko stranski produkt fizičnega uničenja dokumentov, teles, stavb, muzejev, arhivov ali pač premestitve (na primer s strani vojnih zmagovalcev zasegih) artefaktov, ampak cilja predvsem na neneposredno materialne posledice, ki jih je mogoče zaznati v pojavljanju nepojasnljivih sprememb objektov, sprememb utečenega toka časa, prisotnosti halucinacij in delirijev, v simptomih nemrtvosti ali mrtvosti-pred-smrtjo.

Kot Toufic pojasni tudi na primeru zahodnokulturne filmske in literarne produkcije o vampirjih, labirintski prostor-čas nemrtvih onemogoča kakršnokoli jasno diferenciacijo, natančno določitev notranjosti in zunanosti (Toufic, 2009, 32), določitev časovnega in/ali prostorskega začetka in konca (cirkularno vračanje na eno in isto mesto), kot tudi razločitev posameznih modalnosti časa (preteklost, sedanjost in prihodnost). Poleg tega eliminira možnost formacije kakršnekoli identitete in jasne identifikacije na splošno in preko tega t. i. rekolekcijsko mišljenje, kar Toufic med drugim pojasni na podlagi dejstva, da vampir nima zrcalne podobe.

### 3 Sklep

Na podlagi pojma labirintskega prostora-časa nemrtvih, ki ga je mogoče razumeti kot izhodišče Raadovega pristopa k razstavljanju in narativni kontekstualizaciji dokumentov, sem poskušala pokazati, da umetnikova zbiralna in arhivska dejavnost ni v tolikšni meri osredotočena na gradnjo identitete, manjšinske vednosti, podrejene zgodovine

2 Tukaj do neke mere izhajam iz »mehanicistične« in materialistične konceptualizacije spomina, zavesti oziroma kognitivnega in zaznavnega aparata, ki jo v delu *Matter and Memory* (1986) ponudi Henri Bergson (glej Ansell-Pearson, 2010).

ali kontranarativa. V strogem smislu torej ni interpretativna, pričevalna ali spomin-sko-obežljiva, ampak predvsem artikulira izkušnjo sedanjosti, ki je bila zaznamo-vana s strani preteklosti. Kot sem pokazala, je Raadovo ustvarjalno metodologijo istočasno mogoče razumeti kot raziskavo infrastrukturnih in epistemoloških pogojev uveljavljenih oblik zbiranja, arhiviranja in razstavljanja dokumentarnega materiala. Te uveljavljene oblike bazirajo na spektru infrastrukturnih in institucionalnih mehaniz-mov, ki podpirajo kontinuirano proizvodnjo tradicije, hkrati pa na specifičnem režimu vidnosti, vednosti in modelu prostora-časa, pri čemer umetnik s svojim delom izpo-stavlja dejstvo, da so neuniverzalne in kulturno umeščene.

Raad s svojim umetniškim pristopom k zbiranju in arhiviranju izpostavlja, da arhivska in zbiralna dejavnost kot taka izhaja iz specifičnega modela prostora in časa, ga producira ali artikulira. Pri tem v veliki meri ta izhaja iz pogoja možnosti določitve izvora dokumentov, bolj ali manj jasne kontinuitete njihovih lastnih »življenj«, pred-vsem pa zmožnosti interpretata, da – če parafraziram Foucaulta – odsotnosti in tišini, ki je uskladiščena v rečeh, podeli glas. Umetnikovo zbiralno, arhivsko in razstavno dejavnost je iz tega razloga mogoče razumeti kot poskus artikulacije ali evokacije spe-cifičnega režima vidnosti in vednosti, ki ni le kulturno in politično zamejena (Bližnji vzhod, arabski svet ipd.), ampak še v največji meri »vizualizira čudnost vsakdana v območju, ki ga je zadela serija katastrof« (Chalabi, 2020, 34).

## Literatura

- Ansell-Pearson, K., Bergson on Memory, v *Memory: Histories, theories, debates* (ur. Radstone, S. in Bill Schwarz, B.), 2010, [https://www.academia.edu/23237091/Bergson\\_on\\_Memory](https://www.academia.edu/23237091/Bergson_on_Memory) [26. 4. 2020].
- Badovinac, Z., *Avtentični interes*, Ljubljana 2010.
- Chalabi, F., Art as resistance in postwar Lebanon, *ARTMargins* 9(1), 2020, str. 29–46.
- Elias, C., *Posthumous images: Contemporary art and memory politics in post-war Lebanon*, Durham in London 2018.
- Foster, H., The archival impulse, *October Magazine* 110, 2004, str. 3–22.
- Foucault, M., »Družbo je treba braniti«: Predavanja na Collège de France (1975–1976), Ljubljana 2015a.
- Foucault, M., *Arheologija vednosti*, Ljubljana 2011.
- Foucault, M., *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*, Ljubljana 2010.
- Foucault, M., *Rojstvo biopolitike. Kurs na College de France (1978–1979)*, Ljubljana 2015b.
- Gilbert, A., Walid Ra'ad by Alan Gilbert, *Bomb magazine #81*, 2002, <https://bombmagazine.org/articles/walid-raad/> [26. 4. 2020].
- Kazaralska, S., Contemporary art as *Ars Memoriae*: Curatorial strategies for challenging the post-communist condition, v *Time, Memory, and Cultural Change, IWM Junior Visiting Fellows' Conferences Vol. 25* (ur. Dampsey, S. in Nichols, D.), 2009, <https://www.iwm.at/publications/5-junior-visiting-fellows-conferences/vol-xxv/contemporary-art-as-ars-memoriae/> [24. 9. 2020].

- Manovich, L., *The language of the new media*, Cambridge 2001.
- Matejić, B., Manipulating memory and mourning in post-socialist art, *Monitor ISH* 19(2), 2017, 23-48.
- Raad, W., Appendix XVIII: plates 63–257, 2008–2012, *Scratching on things I could disavow*, <https://www.scratchingonthings.org/copy-of-translator-s-introduction> [28. 4. 2020].
- Raad, W., Secrets in the open sea, *The Atlas Group*, 1994, <https://www.theatlasgroup1989.org/sos> [26. 4. 2020].
- Raad, W., *The Atlas Group*, 2004, <https://www.theatlasgroup1989.org/> [ 22. 4. 2020].
- Saghieh, K., 1990s Beirut: Al-Mulhaq, memory and defeat, *e-flux Journal* #97, 2019, <https://www.e-flux.com/journal/97/250527/1990s-beirut-al-mulhaq-memory-and-the-defeat/> [20. 4. 2020].
- Salloukh, B., F., War, memory, confessional imaginaries, and political contestation in postwar Lebanon, *Middle East Critique*, Vol. 28, Issue 3, 2019, str. 341–359.
- Spieker, S., *The big archive: Art from bureaucracy*, Cambridge in London 2008.
- Toufic, J., *The withdrawal of tradition past a surpassing disaster*, Oakland 2009.
- Wilson-Goldie, K., Walid Raad and Akram Zaatari: Mapping Sitting: On portraiture and photography, v *The artist as curator: An anthology* (ur. Filipovic, E.), Milano in London 2017, str. 311–324.
- Yousefi, H., A nation without histor(ies): Reflections on *Al Yom* Archive and the non-linearity of time in Lebanon, *Arab Image Foundation*, [http://arabimagefoundation.com/getEntityFront?page=LabEntity\\_details&entityName=LabEntity&idEntity=22](http://arabimagefoundation.com/getEntityFront?page=LabEntity_details&entityName=LabEntity&idEntity=22) [23. 4. 2020].
- Zaatari, A. in Chu, H., On collecting, preserving and the archival impulse: A conversation between Akram Zaatari and Hiuwai Chu, *MACBA*, 2017, <https://vimeo.com/363481294?fbclid=IwAR2-fbJNqvaUrwVMi1dnQVULQpU1sZczn27nel-lMpkEO9B7LSD9xxV0Kyg> [20. 4. 2020].

Kaja Kraner

## **Raziskava epistemoloških in infrastrukturnih pogojev možnosti zbiranja v delu Walida Raada**

**Ključne besede:** sodobna umetnost, zbiralna in arhivska umetnost, Arab Image Foundation, The Atlas Group, Walid Raad

Zbiranje in druge vrste rab zgodovinskih dokumentov so v sodobni vizualni umetnosti sorazmerno pogosto zastopani ustvarjalni pristop, ki ga je mogoče na najbolj splošni ravni opredeliti na podlagi pozicioniranja umetnikov kot zbirateljev, arhivistov in/ali kuratorjev. Članek se osredotoča na libanonsko-ameriškega umetnika Walida Raada, pri čemer analizira različne vrste rab zbirk, arhivov in/ali dokumentov v njegovi umetniški praksi. Na podlagi primerjave dveh Raadovih umetniških projektov članek rekonstruira njegov splošni pristop do zgodovinskih narij v okviru imaginarne organizacije in kolektiva The Atlas Group. Na tej podlagi pokaže, da bi Raadove rabe zgodovinskih dokumentov lahko razumeli kot raziskovanje epistemoloških in infrastrukturnih pogojev možnosti uveljavljenih načinov zbiranja, arhiviranja in zgodovinenja, ki so imanentni splošni dispoziciji zahodne moderne vednosti.

Kaja Kraner

## **Inquiry into the Epistemological and Infrastructural Conditions of Possibility with Regard to Collecting in the Work of Walid Raad**

**Keywords:** contemporary art, collecting and archival art, Arab Image Foundation, The Atlas Group, Walid Raad

Collecting and other types of usage of historical documents is often represented as a creative approach in contemporary visual art, and can be on the most general level defined based on the positioning of artists as collectors, archivists, historians, and/or curators. The article focuses on Lebanese-American artist Walid Raad, and analyses different types of usage of collections, archives, and/or documents in his art practice. Based on a comparison of two of Raad's art projects, the article reconstructs his general approach to historical narration within the framework of the imaginary organization and collective The Atlas Group. By doing so, the article shows Raad's usage of historical documents could be understood as inquiry into the epistemological and infrastructural conditions of possibility with regard to the established ways of collecting, archiving, and historicizing that are immanent to the general disposition of modern Western knowledge.

### **O avtorici**

**Kaja Kraner** je leta 2020 doktorirala iz humanističnih znanosti na AMEU-ISH. Deluje kot neodvisna raziskovalka, recenzentka in občasno kuratorica. Raziskovalno se osredotoča na estetiko in filozofijo (vizualnih) umetnosti, kulturno politiko in zgodovino idej, vezanih na umetnost od modernosti naprej.

### **About the author**

**Kaja Kraner** received her PhD in Humanities at AMEU-ISH in 2020. She works as an independent researcher, reviewer and occasionally curator. Her research focuses on the aesthetics and philosophy of (visual) arts, cultural policy and history of ideas related to art from modernity onwards.

Helena Motoh

## Lobanje v muzeju? – medkulturni vidiki razprave o muzealizaciji človeških ostankov

Kaj v slovenski prestolnici hkrati počno poltretje tisočletje star Egipčan, sto let star Ekvadorec in trije prav tako vsaj stoletni Tibetanci? Prav tako kot brez števila drugih prazgodovinskih, antičnih in poznejših posameznikov iz manj oddaljenih krajev – redkokdaj z imeni in najpogosteje brez njih – kratek izsek svoje večnosti preživljajo v vitrinah in depojih slovenskih muzejev. Kot večina drugih zgodovinskih, etnoloških in podobnih muzejev po Evropi tudi slovenske institucije te vrste v svojih zbirkah hranijo številne človeške ostanke, posmrtno telesno zapuščino posameznikov, ki so, namesto da bi bili še naprej pokopani v skladu z navado svojega časa in prostora, zdaj muzealizirani, spremenjeni v muzejske eksponate. Proces, ki ni imel čisto nič opraviti z voljo pokojnega posameznika, ampak s kompleksnim spletom različnih zgodovinskih okoliščin, je privedel do tega, da so se poleg celjskih grofov in množice anonimnih in napol identificiranih prebivalcev nekdanje Ljubljane v muzejih znašli tudi egipčanska mumija (Kajfež, 2014), južnoameriška posušena glava, t. i. *čanca* (Škerlj, 1953–1954), in tri lobanje, oblikovane v tradicionalne tibetanske izdelke. Statusu teh in drugih predmetov človeškega izvora v slovenskih muzejih je bil v znanstvenem kontekstu posvečen izčrpen zbornik prispevkov *Etika v muzejih – Ravnanje z ostanki živih organizmov* (Kolar Osvald in Petruša Štrukelj, 2017), posebej dvema med njimi – *čanci* in jermenu iz človeške kože – pa tudi članek Alenke Bartulović in Dana Podjeda (Bartulović in Podjed, 2008).

Razstavljanje človeških ostankov, v obdelani ali neobdelani obliki, je vselej do neke mere kontroveržno početje. Mnogokrat je prav ta specifična zgodovinsko gledano prispevala k atraktivnosti in priljubljenosti teh predmetov v zbirateljskih krogih. Po drugi strani pa dejstvo, da pripadajo nekemu človeku, nekoč živemu posamezniku, te ostanke bistveno loči od drugih muzejskih predmetov in razstavljalce, pa tudi gledalce, postavlja pred številne etične dileme. Dodatno sporno je lastništvo teh predmetov, pa naj gre za egiptovske mumije ali pa južnoameriške *čance*, saj različne skupnosti ostanke zahtevajo nazaj z argumentom, da gre pri muzealiziranemu pokojnem posamezniku za enega »od njih«. Tematiko bolj ali manj uspešno naslavlja več mednarodnih standardov in dokumentov.

Pričujoči članek je nastal kot del raziskave v okviru dveh nacionalnih znanstvenih projektov. V okviru prvega smo se osredotočili na slovenske misijonarke v Indiji v 20.



DOI:10.4312/ars.14.2.165-178

stoletju, v drugem pa na vzhodnoazijske zbirke v slovenskih muzejih.<sup>1</sup> Oprijemljivo presečišče med obema predstavlja depo Slovenskega etnografskega muzeja, ki hrani tako zbirko medvojnega jezuitskega »indijskega muzeja« kot najboljše zbirko vzhodnoazijskih predmetov pri nas, ki jo je v začetku 20. stoletja s Kitajske v Slovenijo prinesel mornariški častnik Ivan Skušek ml. (Čeplak Mencin, 2012, 98–117). V obeh zbirkah lahko najdemo posamezne predmete religijskega značaja, ki so izdelani iz človeških ostankov, in dvema od njih bo v nadaljevanju posvečen članek.<sup>2</sup> Predmeta iz zbirk Slovenskega etnografskega muzeja, ki ju bom posebej analizirala, sta iz lobanje narejena skleda (*thod pa/kapāla*), ki je del zbirke jezuitskega indijskega muzeja, in bobenček (*damaru*) iz dveh lobanj, ki je v muzej prišel kot del Skušekove zbirke. Oba v okviru zbirk, v kateri sta bila umeščena, predstavljata svojevrstni izjemi, ne le zaradi posebnosti materiala, iz katerega sta izdelana, pač pa tudi zato, ker sta tibetanskega oz. himalajskega izvora, matični zbirki pa sta sicer nastali drugje – v Bengaliji in Pekingu – in večinoma obsegata bengalske oz. kitajske predmete. Skleda *thod pa* je bila v tridesetih letih 20. stoletja kot del jezuitske zbirke postavljena na ogled v Indijskem muzeju v Ljubljani, vse od zaplembe po jezuitskem procesu l. 1949 (Nedavni proces proti ljubljanskim jezuitom, 1949) pa je bila spravljena sprva v skladiščih Federalnega zbirnega centra in naposled v Slovenskem etnografskem muzeju (Štrukelj, 1980/1982, 145). Boben *damaru* pa je bil sprva del zasebne Skušekove zbirke (I. inventarna knjiga muzeja Goričane, 229 MG), zdaj pa je del neevropske razstave v Slovenskem etnografskem muzeju.

Prav predmeti, kot sta skleda *thod pa* in boben *damaru* iz Slovenskega etnografskega muzeja, odpirajo še dodaten vidik razprave o muzealizaciji človeških ostankov, namreč, da morda vseh muzejskih predmetov, ki so človeškega izvora, ne gre spravljati pod skupni imenovalec. Pri iskanju standardov in načinov, kako te predmete predstaviti javnosti (ali jih umakniti oz. celo vrniti) prav tibetanski predmeti namreč zahtevajo dodaten premislek o samem odnosu do človeških ostankov. Etični in poklicni standardi, okrog katerih se je muzejska stroka ob soočenju s problematiko večinoma poenotila, namreč temeljijo na izrazito evropskem razumevanju pravičnega odnosa do človeških ostankov po smrti posameznika in vprašati se je mogoče, v kolikšni meri je ta pristop relevanten za tovrstne predmete iz drugih kultur.

Članek bo zato k problematiki muzealizacije človeških ostankov pristopil na več ravneh. V prvem delu bo predstavil primera dveh tibetanskih predmetov iz zbirk

1 Pričujoči prispevek je nastal v okviru projektov J6-8258, *Slovenske misijonarke v Indiji: pozabljeno poglavje v medkulturnih odnosih (2017–2020)* in J7-9429, *Vzhodno-azijske zbirke v Sloveniji: Vpetost slovenskega prostora v globalno izmenjavo predmetov in idej z Vzhodno Azijo (2018–2021)* ter programske skupine *Azijski jeziki in kulture (P6-0243)*, ki jih iz državnega proračuna financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS).

2 Odnos drugih kultur do smrti in posmrtnega življenja je tudi sicer predstavljal pogost predmet fascinacije evropskih popotnikov in zbiralcev. Cf. npr. Vampelj Suhadolnik, 2019, 49–76 in Kang, 2019, 77–108.

Slovenskega etnografskega muzeja in analiziral pomen tovrstnih predmetov v tibetanski tradicionalni družbi. Drugi razdelek bo posvečen specifikii zbiranja predmetov iz človeških ostankov ter problematiziral medkulturne vidike teh vprašanj na primeru tibetanskih predmetov, izdelanih iz človeških ostankov.

## 1 Tibetanska predmeta iz lobanj v Slovenskem etnografskem muzeju

Prvi od omenjenih dveh predmetov je skodela, izdelana iz lobanje, t. i. skleda *thod pa* (tib.) oziroma *kapāla* (skr.). *Thod pa* so v tibetanski tradiciji lahko zelo različne, skupno pa jim je, da so bodisi izdelane iz človeške lobanje ali pa želijo ustvariti videz, da so – tudi kadar so izdelane iz drugih, lažje dostopnih materialov (Fuentes, 2017). Lobanjske skledе so običajno izdelane v eni od dveh tipskih oblik. Pri prvi je uporabljena celotna lobanja, ki je umetelno izrezljana in/ali okrašena s kovinami, pogosto srebrom in dragimi ter poldragimi kamni. Pri taki obliki *thod pa* spodnji del s čeljustnico in obraznim delom tvori skledo, zgornji del lobanje pa pokrov. Drugi tip lobanjske skledе je narejen le iz odrezanega zgornjega polkrožnega dela lobanje in je brez pokrova. Ta preprostejši tip je lahko povsem neobdelan, lahko pa sta rob in notranjost prevlečena s srebrom in okrašena. Lobanjske skledе, sploh v bolj ornamentiranih inačicah, so pogosto umeščene na prav tako podrobno okrašen podstavek.

Lobanjske skledе imajo dolgo tradicijo obredne uporabe, ki je predvsem vezana na tantrične prakse, tako v hindujskih kot v budističnih inačicah. V hindujskih kontekstih *kapāla* predstavlja enega od pogostih atributov pri upodobitvah divjih, še posebej ženskih božanstev. Motiviko lobanjskih atributov sploh pogosto srečamo pri tantričnih boginjah iz skupine *mahāvidyā*, kamor sodijo npr. boginje Kali, Tara in Chinnamasta (Kinsley, 1997, 238 isl.). Boginja Kali je pogosto upodobljena z lobanjsko skledo kot atributom na levi strani telesa, pri čemer vanjo lovi kri, ki izteka iz pravkar odrezane glave, ki jo prav tako drži ena od rok na levi strani. Boginja Tara, ki je upodobljena na podobne načine kot Kali, prav tako pogosto v rokah drži lobanjsko skledo. Pri upodobitvah Chinnamaste pa sta skledi najpogosteje dve, držita pa ju pomočnici boginje in vanju lovita kri, ki brizga iz boginjine odrezane glave. Zanimivo je, da prav te tri boginje in njihove upodobitve tudi zaznamuje izrazita seksualna konotacija, za tantrične tradicije značilen preplet motivov smrti in seksualnosti. Še ena tantrična boginja, Camunda, povezana z boginjo Durgo, je prav tako pogosto prikazana s številnimi ornamentami, izdelanimi iz kosti ali lobanj ter okrasjem v obliki lobanj, med katerimi sta tudi lobanjska skleda in boben *damaru* (*ibid.*).

Lobanjske skledе so med indijskimi religijskimi šolami povezovali tudi z izginulo šivaistično sekto »kapalikov«, ki so ime dobili prav po tem, da so s seboj nosili takšne skledе. Zapisi o tej sekti, ki datirajo v 7. in 8. stoletje, pričajo o tem, da je bila uporaba

človeških kosti le ena od tabuiziranih praks, ki so bile značilne za kapalike, mazali naj bi se tudi s človeškim pepelom in se predajali alkoholu, mamilom in orgiastični seksualnosti (Lorenzen, 2000, 81 in Lochtefeld, 2001, 348–349). David Lorenzen, ki je kapalike podrobno preučeval, umešča vse navedene prakse v tantrični kontekst. Za tantrična prepričanja naj bi bil namreč značilen radikalen monizem, s skrbno ritualiziranim izvajanjem prepovedanih praks naj bi torej simbolno poudarili enost vsega v vesoljstvu, iz katere ni izključeno še tako tabuizirano početje (*ibid.*).



Slika 1: Lobanjska skleda (*kapala*) (foto: Helena Motoh/SEM).

V tibetanski tradiciji so lobanjske skleda prav tako povezane s tantričnimi praksami in verovanji, ki pa so v tem primeru umeščena v budistični kontekst. Kot že v hindujskih interpretacijah tantričnih verovanj je tudi v tibetanskih lobanjska skleda simbolno uporabljena za pijačo, hrano ali daritve, po verovanju pa lahko služi za najrazličnejše substance, vse od nektarja *amrita*, alkohola, obrednih kolačev *torma* pa do krvi, kostnega mozga, drobovja, mesa, src in pljuč. Simbolna vrednost dejanske lobanje, ki je uporabljena za *kapala*, je v veliki meri odvisna od tega, komu je ta lobanja pripadala. Posebna moč se pripisuje lobanjam plemenitnikov, žrtev umorov, otrok ob prehodu v puberteto in otrok, ki so bili rojeni kot posledica incestuoznega odnosa. Kot indijska tantrična božanstva tudi tibetanska božanstva lobanjsko skledo nosijo v levi roki, pri čemer je skupaj z motivom ukrivljenega noža ali motivom *vajre* pogosta tudi aluzija na kri, ki se steka v skledo (Beer, 2003, 110–112). V tantričnem kontekstu lobanjska skleda *thod pa* skupaj z obrednim nožem pogosto nastopa med pripomočki, povezanimi s tantričnim ritualom *chöd*, »obredom rezanja«, kjer se izvajalec obreda simbolno odreže od svojega ega skozi dolgo vizualizacijo, kjer njegovo telo razkosajo in požrejo demoni. Asociacije na kosti in lobanje so značilen element vseh pripomočkov



za *chöd*, poleg lobanjske sklede je to najbolj izrazito pri trobenti *kangling*, ki je narejena iz okrašene stegenenice, in pri bobenčku *damaru*, ki je narejen iz dveh staknjenih zgornjih delov lobanj. Za *kangling* so najbolj zaželene kosti šestnajstletnih deklic, pa tudi enako starih dečkov, zatem žrtev umorov in hudih nalezljivih bolezni (Beer, 2003, 110). Boben *damaru*, tretji obvezni ritualni predmet tantričnega obreda *chöd*, pa ima med vsemi omenjenimi najverjetneje najdaljšo tradicijo, saj so najstarejše upodobitve tako oblikovanih glasbil našli že med piktogrami harapske civilizacije. Kot pomemben simbol se ga povezuje z bogom Šivo. Dvodelni bobenček, po katerem med vrtenjem ročaja v obe smeri udarjata dve na vrvi privezani kroglici, je lahko zelo različnih velikosti, za *chöd* pa so danes običajno uporabljeni sorazmerno večji bobni *damaru*. Tudi en boben te večje vrste hrani Slovenski etnografski muzej kot del zbirke nekdanjega Indijskega muzeja. Bobni *damaru* so okrašeni s svilenim trakom v obliki trolistnih zavitih oblakov s petbarvnim volančkom. Posebna oblika *damaru*, kakršnega hrani tudi Slovenski etnografski muzej v okviru Skuškovce zbirke, pa je bil tantrični *damaru*, t. i. *kapalika damaru*. Tovrstni bobni so bili tradicionalno izdelani iz dveh staknjenih lobanj petnajst ali šestnajst let starega dečka in deklice (včasih je bilo deklet tudi mlajše). Sozvočje staknjenih moške in ženske lobanje simbolizira seksualno združitev in za tantra značilno poudarjanje enotnosti dvojega, simbolno tudi enotnost metode in modrosti. Pri *kapalika damaru* so iz človeških kosti pogosto izdelane tudi kroglice in okras na ročaju (Beer, 2003, 107–110).



Slika 2: Boben iz para lobanj (*kapalika damaru*) (foto: SEM).

Očitno je torej, da predmeta iz lobanjskih kosti, ki ju hrani Slovenski etnografski muzej, tako lahko identificiramo kot *kapalo*, lobanjsko skledo, in *kapalika damaru*, boben iz para lobanj. Glede na to, da oba izvirata iz širše himalajske regije, je najbolj

verjetno tudi, da sta oba povezana s tantrično tradicijo. Lobanjska skleda je v nakupni knjigi izvenevropskih predmetov iz l. 1965 (Nakupna knjiga izvenevropskih predmetov SEM) zavedena pod imenom »Obredna čaša – lobanja« in številko 37 kot del skupine 400 predmetov, za katere knjiga nakupov navaja, da so bili del »Jezuitske zbirke« (*ibid.*), ki jo je muzej dobil od Federalnega zbirnega centra. Poleg navedene knjige nakupov ponuja le malo dodatnih informacij, navaja prvotno inventarno številko (248) in v oklepaju dodaja »Tibetanci iz Sikkima«. Kljub fragmentarnosti pa je ta zapis zelo poveden. Jezuitsko zbirko za t. i. Indijski muzej, ki so ga l. 1935 odprli pri cerkvi sv. Jožefa na Poljanah v Ljubljani (Motoh, 2020, 36 in Naš indijski misijonski muzej v Ljubljani, 1935, 44), so prispevali jezuiti, ki so v Bengalijo odšli l. 1929 in skupaj s hrvaškimi jezuiti vodili misijon v kraju Basanti v odročnem področju v delti Gangesa, imenovanem 24 Parganas. Kasneje so svojo misijonarsko dejavnost razširili še na bližnji kraj Morapai (Kokalj, 1989, 47–53). Kot je mogoče razbrati iz misijonskega tiska, predvsem iz posebnega lista z naslovom Bengalski misijonar, ki je v tridesetih letih izhajal kot priloga Glasnika Srca Jezusovega, je bilo delo v teh skrajno revnih krajih težko tudi za misijonarje. Primanjkovalo je osnovnih dobrin, še posebej pa so življenje oteževale naravne nesreče, ki so jih nekajkrat prizadele, predvsem uničujoče poplave in požar. V teh razmerah je bil bengalski misijon povsem odvisen od pomoči in pridobivanju darov je bil namenjen tudi velik del misijonarske aktivnosti v stikih z domovino. Donacije so zbirali neposredno, s postavljanjem namenskih nabiralnikov, t. i. »bengalčkov«, kamor so lahko posamezniki vrgli svoj prispevek, pa tudi s pozivi v misijonskem tisku. Pomemben del



Slika 3: Indijski muzej (vir: Naš indijski misijonski muzej v Ljubljana, 1935).

promocije bengalskega misijona je bil tudi t. i. »Indijski muzej«. Muzej so ob cerkvi sv. Jožefa na ljubljanskih Poljanah odprli 12. junija 1935. Zbirka Indijskega muzeja je bila izjemno raznolika. O predmetih in dekoraciji še danes priča ohranjeni del zbirke v Slovenskem etnografskem muzeju, obširno pa je o zbirki poročal tudi misijonski tisk tistega časa, ki omenja tudi več predmetov in eksponatov, ki danes niso več del zbirke oziroma so izgubljeni. Kot je bilo značilno za misijonske razstavne predstavitve tistega časa (Motoh, 2020, 36–37), je muzej vseboval dva tematska sklopa gradiva: prvega, ki je poročal o misijonarski aktivnosti in jo promoviral, in drugega, ki je poskušal domačemu obiskovalcu predstaviti Indijo, njene običaje, ljudi, umetnost, religijo, pa tudi floro in favno. Religijski predmeti so bili razporejeni glede na posamezne religije, pri čemer sta, kot lahko razberemo iz ohranjenih fotografij Indijskega muzeja, bili posamični kategoriji vsaj »lamaizem« in »hinduizem«.

V stranskem levem delu vitrine, ki jo prikazuje zgornja fotografija (slika 3), se na sredini spodnje vrste predmetov, zbranih pod napisom »lamaizem«, dobro vidi tudi lobanjska skleda, ki jo še danes hrani muzej. Lobanjsko skledo omenja tudi članek, ki so ga objavili v Bengalskem misijonarju (Naš Indijski misijonski muzej v Ljubljani, 1935, 44), našteje jo za »hinduističnimi maliki«:

Sprejad v omari so molitveni mlinčki, človeška lobanja za zbiranje milodarov in žara, kamor shranijo pepel, ko sežgejo mrličje. Poleg stoji zvonec in nad njo boben, ki ju rabijo hinduistični duhovniki pri bogoslužju in beračenju.

Četudi so jezuiti v muzeju predmete očitno bolj pravilno razdelili med »lamaistične« in »hinduistične«, se v članku delitev povsem pomeša in sta tako lobanjska skleda kot boben iz lamaističnega dela vitrine opisana kot hinduistična predmeta. Napako je mogoče pripisati (anonimnemu) piscu članka, ki religij Indije očitno ni dosti poznal. Jezuiti, ki so misijonarili v Bengaliji, so specifikke teh religij zagotovo poznali precej bolje. V Kalkuti in na področju svojega misijona so spoznavali hindujske tradicije lokalnega prebivalstva, v goratem delu Bengalije pa tudi tibetanske budiste. Za ta srečanja je bilo še posebej pomembno jezuitsko središče v Kurseongu, kjer je bil kolegij, v katerem so nekateri od slovenskih jezuitov preživeli tudi dlje časa. Med prvo trojico jezuitskih misijonarjev je v himalajskem pogorju najdlje bival Janez Udovč, ki je delal v Kurseongu v letih 1932–1934, leta 1934 pa je bil premeščen v Jezuitski kolegij sv. Jožefa v bližnjem Darjeelingu, kjer je delal kot ekonom, kuhar, pomočnik pri misijonskem delu, znan pa je postal tudi kot strokovnjak za gojitev cvetja (Kokalj, 1989, 295). Udovč je v misijonski tisk prispeval tudi najboljše poročilo o himalajskem delu Bengalije, ki je izšlo v knjižici *Izlet na Himalajo* (Udovč, 1937). V besedilu knjižice se posebej posveti tudi Tibetancem in njihovi religiji ter podrobneje omenja značilnosti tibetanskega budizma, npr. vlogo dalajlame (*ibid.*, 37–40), uporabo molilnih

mliščkov (*ibid.*, 32) in »molitev om ma-ni pad-me hum« (*ibid.*). Podrobneje omenja tibetanski budistični samostan »Pamiongčiči« (Pemayangtse) v bližini Darjeelunga (*ibid.*, 22). Zanimivo je, da v knjižici omeni tudi dva tipa tibetanskega pokopa: sežig trupel (za katerega pripomni, da je značilen za Sikkim) in pokop z izpostavitvijo ujedam (ki ga pripiše Tibetu):

Navadne lame pokopljejo na skupna pokopališča. Vse druge Tibetance in Tibetanke pa čaka konec, ki ni preveč privlačen. Najprej prežene najeti lama vse hudobne duhove iz kraja, kjer se vrši pogreb. Nato truplo prepustijo posebnemu lamu, da ga pripravi za nebo: mrliča razseka na majhne kosce. Orli so tedaj deležni dobrega obeda, kosti pa pospravijo psi, ki jih nalašč za ta posel vzdržujejo in postijo. (*ibid.*, 44)

Čeprav so bili s podrobnostmi tibetanskih pogrebnih navad jezuiti bengalskega misijona očitno kar dobro seznanjeni, pa o lobanjski skledi, ki so jo očitno pridobili od »Tibetancev iz Sikkima«, kot poroča inventarni zapis, v njihovih tekstih nisem uspela najti niti ene omembe. To vsekakor preseneča, saj je raba človeških kosti kot materiala za izdelavo obrednih predmetov značilnost, ki jo ob stiku s tibetansko kulturo, še posebej pa ob nakupu teh predmetov, verjetno ni bilo težko opaziti.

V primerjavi z jezuiti, katerih spisi in zbirka pričajo o živem in intenzivnem stiku s tibetansko kulturo, pa je Ivan Skušek ml., v čigar zbirko sodi drugi lobanjski predmet, že omenjeni bobenček *kapalika damaru*, do tibetanskih predmetov prišel v Peking. Peking je bil v 19. in začetku 20. stoletja za tujce pomemben vir informacij o sicer zaprtem Tibetu, saj je bil tibetanski budizem zaradi tesnih vezi med zadnjo cesarsko dinastijo Qing in Tibetom v prestolnici močno prisoten. V začetku 20. stoletja so bila v Pekingu štiri središča tibetanskega budizma: tempelj Yonghegong, tempelj Zhongzhengdian znotraj Prepovedanega mesta in Rumeni tempelj (Huangsi) ter Črni tempelj (Heisi) severno od mestnega obzidja (Greenwood, 2013, 157 in Pearce, 2014). Zanimivo je, da je prav prek Pekinga v Evropo prišla tudi prva *kapala*, ki pa so jo l. 1862 na Mednarodni razstavi v Londonu predstavili kot »Konfucijevo lobanjo« (Pearce, 2014). Zbiranje tibetanskih predmetov in širjenje informacij o tibetanski kulturi na splošno postane še posebej intenzivno po britanskem vojaškem vpadu v Tibet v letih 1903–1904 (Harris, 2012). Predmeti tibetanske tradicije in znanje o posebnostih tibetanske kulture in religije tedaj sistematično vstopijo najprej v britanske, nato pa tudi v druge muzeje po Evropi. Tudi po tej plati obsežna in kvalitetna Skušekova zbirka sledi modi svojega časa. Tibetanskih predmetov je v njej več, med drugim tudi izjemno kvalitetnih budističnih kipcev, bobenček pa je zaradi svoje neobičajnosti zbiratelju verjetno predstavljal še posebej zanimiv predmet.

## 2 Medkulturni in medreligijski vidiki

Fascinacija zbirateljev s predmeti, ki so izdelani iz človeških ostankov,<sup>3</sup> je rasla s popularizacijo tibetanskih zbirk. Predmeti, kot sta omenjena skleda *kapala* in boben *kapalika damaru*, pa tudi drugi tipični predmeti iz človeških kosti in lobanj, so bili v evropskih zbirkah s preloma stoletja pogosto uporabljeni kot otipljiva ilustracija sprevrženosti tibetanske veje budizma.<sup>4</sup> Zanimivo je, da je ravno drastična motivika obreda *chöd* in marginalni status, ki so ga imeli izvajalci tega obreda, bistveno prispevala k podobi tibetanskega budizma kot šamanistične in vraževerne, celo diabolične religije. Hkrati pa so se ti predmeti vpenjali v tradicijo razstavljanja človeških ostankov iz neevropskih kultur, ki jo najboljše ponazarja zgodovina razstavljanja egiptovskih mumij v evropskih muzejih (Stienne, 2019). Po dveh stoletjih razstavljanja človeških ostankov je proti koncu 20. stoletja sprejemljivost te muzejske prakse postala predmet mednarodne debate. Srž te polemike je seveda povezana z dediščino kolonialnega obdobja. Že vse od 19. stoletja je dehumanizacija prebivalcev kolonij, še posebej skozi prizmo rasne teorije, ustvarjala okvir, v katerem je bilo človeške ostanke pripadnikov neevropskih ljudstev mogoče razstaviti kot »primerke«, z njimi povezane etnološke zbirke pa umestiti v naravoslovni kontekst, saj naj bi predstavljali socialnodarvinistično razumljeno evolucijo človeških družb (cf. Strmčnik, 2017). Ta klasifikacija je temeljila na distanci, ki jo je vzpostavila domnevna rasna drugačnost in kulturna različnost, pa tudi dejstvo, da so predmeti prihajali iz prostorsko zelo oddaljenih delov sveta. Zanimivo pa je, da se je podoben razosebljujoč učinek ustvaril tudi, ko je bila distanca časovne narave. Tudi »primerki« arheoloških izkopavanj (in v to kategorijo nato sodijo tudi egiptovske mumije<sup>5</sup>) so bili depersonalizirani in so iz pokojnikov neke oddaljene kulture postali muzealizirani predmeti. Časovna in prostorska oddaljenost, pa tudi distanca, ki so jo ustvarila kolonialna razmerja moči, so tako omogočile, da so bile te pokojne osebe postavljene na ogled enako kot vsi drugi predmeti v muzeju, od nagačenih živali do porcelana. Že samo dejstvo, da je oseba, ki je nekoč imela identiteto, svoje življenje in samozavedanje, postavljena na ogled v muzejskem prostoru, vzbuja številne dvome in pomisleke (cf. npr. Knez, 2017). Pieteta, ki sicer v določeni družbi pritiče pokojnim, je v tem primeru postavljena v oklepaj, ti

3 Glede mehanizmov in logike fascinacije nad muzealijami iz človeških ostankov cf. Bartulović in Podjed, 2008, še posebej str. 27–29.

4 Primera iz Slovenskega etnografskega muzeja sta v tem pogledu delno netipična. Glede na to, da so kapalo pridobili sami jezuiti bengalskega misijona, je v tej luči morda nenavadno, da v njihovih besedilih, kjer sicer kritizirajo malikovalske prakse budistov, ne najdemo nobene omembe problematičnosti prakse uporabe človeških kosti za ritualne predmete. Tudi o bobenčku iz Skuškovce zbirke ne najdemo nobenih tovrstnih zapisov.

5 Pri egiptovskih mumijah je vprašanje anonimnosti seveda bolj kompleksno, saj samo okrasje mumij običajno razodeva tudi ime pokojnika, tako da je v dobesednem smislu težko govoriti o anonimnosti ostankov. Razen posamičnih bolj znanih posameznikov, katerih mumije so razstavljene v velikih svetovnih muzejih, pa so osebe, katerih mumije polnijo egiptovske zbirke evropskih in svetovnih muzejev, v zgodovinskem smislu večinoma pozabljene in njihova imena ne predstavljajo bistvene informacije, ki bi prispevala k personalizaciji njihovih posmrtnih ostankov.

pokojni niso pokopani, običajno niso niti identificirani, muzealizirana predstavitev pa jim izkazuje le toliko spoštovanja kot vsem drugim muzejskim eksponatom. Poleg teh pomislekov pa muzealizirani človeški ostanki sprožajo tudi polemiko o tem, ali imajo muzeji sploh pravico, da si te pokojne lastijo. Ta debata je še posebej aktualna v postkolonialnem kontekstu, kjer so v zadnjih desetletjih številne domorodne skupine v Veliki Britaniji, ZDA in Avstraliji zahtevale, naj se pokojni muzealizirani posamezniki »vrnejo« v svojo skupnost (Petrović-Šteger, 2013). To logiko je seveda lažje zagovarjati v primeru tradicionalnih prostorsko zamejenih majhnih skupnosti, medtem ko časovna distanca in kompleksna politična zgodovina marsikdaj onemogočata jasen odgovor na vprašanje, kateri današnji skupnosti omenjena oseba pripada.

Sistemski odgovor na debate o muzealizaciji človeških ostankov je bila vrsta pravilnikov, konvencij in drugih programskih dokumentov, ki so v zadnjih desetletjih na to temo nastajali tako na nacionalni kot na mednarodni ravni. Med ključnimi mednarodnimi standardi, ki danes urejajo to področje, je treba omeniti deklaracijo UNDRIP in etična vodila zveze ICOM. Deklaracija Združenih narodov o pravicah staroselskih ljudstev (UNDRIP, 2007) določa pravico do repatriacije človeških ostankov (UNDRIP, 12. člen). Etični standardi združenja ICOM (*Icomov kodeks muzejske etike*, in natančneje, *Icomov kodeks etike za naravoslovne muzeje*) pa razvijajo tudi bolj kompleksen pristop do vprašanja razstavljanja in upravljanja s človeškimi ostanki v muzejskem kontekstu. Muzeji naj bi tovrstno gradivo namreč zbirali le, če ga lahko hranijo varno in spoštljivo (*ICOM Code of Ethics*, 3.7.), ter naj bi način predstavitve usklajevali s prepričanji skupnosti, iz katere izvirajo, kadar je ta znana (*ICOM Code of Ethics*, 2.5 in *ICOM Code of Ethics for Natural History Museums*, 1, A–E).

Na prvi pogled ICOM-ova kodeksa seveda predstavljata pomemben odmik od kolonialnega in z njim povezanega rasističnega diskurza, ki je neevropske oz. nebelske človeške ostanke obravnaval, kot da ne pripadajo nekdaj živim posameznikom, ampak kot muzejske predmete, izpostavljene na milost in nemilost pogledom kuratorjev, raziskovalcev in obiskovalcev. Vendarle pa je medkulturna občutljivost omejena na dolžnost muzeja, da se posvetuje z nosilci te iste kulture, oziroma s skupnostjo, kateri predmeti pripadajo. Brez večjih težav je mogoče ugotoviti, da je ravno ta atribucija v praksi največkrat nemogoča, sploh za starejše predmete in za predmete večjih kulturnih skupnosti. Kot že omenjeno, sta tako obravnavana lobanjska predmeta iz Slovenskega etnografskega muzeja po svojem izvoru precej nedvomno tibetanska, ampak o tibetanski kulturi ali skupnosti, ki naj bi bila njen nosilec, še zdaleč ne moremo govoriti enoznačno. Še več, kot opozarja Ayesha Fuentes, imajo skupnosti pogosto raznolike prakse in ne moremo pričakovati, da bi na ta način lahko pridobili primeren in enostaven odgovor, kako s predmetom iz človeških ostankom ravnati. To sama ponazori s primerom lobanjskih skled, za katere je med terenskim delom v tibetanskih skupnostih zasledila številne različne načine rokovanja in spoštljivosti: »videla sem, kako so jih prijemale s

svilenimi šali, jih uporabljali za zbiranje prispevkov ali pa vanje točili žganje» (Fuentes, 2018, 8). Poleg tega pa A. Fuentes opozori še na kompleksnejši vidik te problematike. Vpogled v to, da so človeški ostanki kulturno občutljivo muzejsko gradivo, je namreč šele polovica celotne zgodbe. Predpostavka tovrstnih etičnih določil je, da so vsi človeški ostanki kulturno občutljivi na enak način (*ibid.*, 7), ta način pa je seveda neposredno izpeljan iz pietetnih zapovedi evro-ameriškega, s krščanstvom zaznamovanega kulturnega konteksta. Če torej sledimo pomislekom A. Fuentes, bi dejanska medkulturna senzibilnost ne vključevala le formalne dolžnosti posvetovanja s skupnostjo, ki je simbolni »dedič« ostankov pokojnika, ampak bi morala prevprašati samo razumevanje statusa človeških ostankov v različnih kulturah. Če namreč razumemo ostanke pokojnika kot neke vrste lastnino njegovih potomcev, v biološkem ali simbolnem smislu, potem določila ICOM-ovih kodeksov dosledno priznavajo in upoštevajo to povezavo. Kaj pa če ostanki pokojnika v določeni kulturi niso razumljeni kot last njegove družine, temveč igrajo v kulturnih vzorcih te kulture povsem drugačno, celo ravno nasprotno vlogo? Različni religijski pogledi na telo, na njegovo minljivost, na smrt in posmrtnost s seboj prinašajo tudi povsem različne ontologije, v katerih je bivanjski – in s tem vrednostni – status telesa, trupla in posmrtnih ostankov zelo različen.

V tej luči so tibetanski lobanjski predmeti še posebej zanimivi, saj se vpenjajo v kompleksno idejno ozadje tibetanskega budizma in odpirajo povsem drugačen pogled na kulturno vlogo človeških ostankov. Četudi so za budizem značilne tudi prakse čaščenja relikvij in drugih vrst posvetitev posameznikovih ostankov, pa je pomemben element nauka tibetanskega budizma tudi vzpostavljanje distance do telesne identitete posameznika, kar morda še najbolj nazorno kažejo pogrebni rituali, o katerih je bilo govora prej, naj si gre za pokop z ujedami, raztros v reko ali sežig. Telo posameznika ob smrti ni več nekaj, kar bi temu posamezniku pripadalo. V tantrično obarvanih kontekstih pa gre tovrstno razumevanje še korak dlje, kar ponazarja ritualna raba lobanj in kosti, ki jo zasledimo pri izdelavi predmetov, kot so lobanjska skleda, trobenta iz stegenice in lobanjski boben. Ločitev od lastne identitete, navezanosti na posamičnost bivanja, je namreč v sami srži rituala *chöd*, za katerega se ti predmeti uporabljajo.<sup>6</sup> Anonimnost lobanj, odsotnost posamezne identitete človeka, čigar ostanki to so, hkrati pa to, da se lahko z njimi bistveno identificira vsak še živeči posameznik, je ključen del sporočila, ki ga nosijo ti predmeti. Idejo lastnine človeških ostankov v primeru tibetanskih lobanjskih predmetov tako nadomešča zavest o temeljni razlaščenosti, minljivosti in prehodnosti bivajočega posameznika. S tem se tibetanski predmeti iz človeških ostankov v temelju ločijo od razstavljenih »ekshumiranih« posameznikov, pa naj si gre za prazgodovinska okostja ali egiptovske mumije. Pri teh muzealizacija prekinja načrtovani način »bivanja« posameznika po njegovi telesni smrti. V primeru

6 Za očrt razumevanja sebstva v budizmu cf. Ule 2016.

tibetanskih predmetov iz človeških ostankov pa je vsebina in pomen teh predmetov prav v diskontinuiteti z bivanjem posameznika – celo tedaj, kadar se posameznik odloči po smrti darovati svoje telo v ta namen. Tip predmetov, kakršna sta lobanjska predmeta iz Slovenskega etnografskega muzeja, tako ponuja možnost premisleka o kompleksnosti kodifikacije ravnanja s človeškimi ostanki in kaže, da je pravno kategorijo lastništva in etično kategorijo pietete treba dopolniti tudi z ontološkimi in religijskimi vidiki.

## Bibliografija

- Bartulović, A. in Podjed, D., Razstavljeno telo, *Glasnik slovenskega etnografskega društva*, 48, 2008 (št. 1, 2), str. 24–34.
- Beer, R., *The handbook of Tibetan Buddhist symbols*, Chicago, London 2003.
- Čeplak Mencin, R., *V deželi nebesnega zmaja, 350 let stikov s Kitajsko*, Založba / \*cf., Ljubljana 2012.
- Fuentes, A., An opinion piece regarding human remains, objects and ethics in cultural institutions, *Theory, History, and Ethics of Conservation Working Group Newsletter*, št. 22, 2018, str. 7–9.
- Fuentes, A., Interpreting human remains in Tibetan ritual objects, *Material Religion*, 13, 2017 (3), str. 397–398.
- Greenwood, K. R. E., *Yonghegong: Imperial universalism and the art and architecture of Beijing's »Lama Temple«* (disertacija), University of Kansas 2013.
- Harris, C. E., *The museum on the roof of the world: Art, politics, and the representation of Tibet*, Chicago, London 2012.
- I. inventarna knjiga muzeja Goričane* od št. 1 MG–387 MG. Ljubljana, 1966–82.
- ICOM Code of ethics for museums, 2017, <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf> [20. 11. 2020].
- ICOM Code of ethics for natural history museums, 2013, [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/nathcode\\_ethics\\_en.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/nathcode_ethics_en.pdf) [20. 11. 2020].
- Kajfež, T. in drugi, *Mumija in krokodil. Slovenci odkrivamo dežele ob Nilu*. Katalog razstave, Ljubljana 2014.
- Kang, B. Y., A death in the photo, *Poligrafi* 24 (93/94), 2019, str. 49–75.
- Kinsley, D. R., *Tantric visions of the divine feminine: The ten Mahāvīdyās*, Berkeley, Los Angeles, London 1997.
- Kokalj, J., *Pogovori ob Gangesu*, Ljubljana 1989.
- Kolar Osvald, D., in Petruša Štrukelj, E., ur., *Etika v muzejih – Ravnanje z ostanki živih organizmov*, Radovljica in Ljubljana 2017.
- Knez, D., Trapist, žara in srce – Razstaviti ali ne?, v: *Etika v muzejih – Ravnanje z ostanki živih organizmov* (ur. Kolar Osvald, D., in Petruša Štrukelj, E.), Radovljica in Ljubljana 2017, str. 58–67.
- Lochtefeld, J. G., *The illustrated encyclopedia of Hinduism*, Volume 1, New York 2001.
- Lorenzen, D., A parody of the kapalikas in the Mattavilasa, v: *Tantra in practice* (ur. Gordon White, D.), Princeton, 2000, str. 81–96.



- Motoh, H., Azija med tigri in maliki – misijonske razstave v Sloveniji v prvi polovici 20. stoletja, *Glasnik slovenskega etnografskega društva*, 60, 2020 (št. 1), str. 34–40.
- Nakupna knjiga izvenevropskih predmetov SEM*, 1965.
- Naš indijski misijonski muzej v Ljubljani, I. del., *Bengalski misijonar, Priloga Glasnika srca Jezusovega* 3/11, 1935.
- Nedavni proces proti ljubljanskim jezuitom, *Slovenski poročevalec*, letnik 10, številka 102, 4. 5. 1949.
- Pearce, N., From relic to relic – A brief history of the skull of Confucius, *Journal of the History of Collections*, Vol. 26, 2, julij 2014, str. 207–222.
- Petrović-Šteger, M., *Claiming the Aboriginal body in Tasmania. An anthropological study of repatriation and redress*, Ljubljana 2013.
- Stienne, A., To turn round a dead: Engagements with Egyptian mummies in London at the turn of the nineteenth century, *Papers from the Institute of Archaeology*, 2019, 28(1), str. 1–28.
- Strmčnik, M., O etičnosti razstavljanja človeških teles in repatriaciji: Primer El Negra, v ur. Kolar Osvald, D., in Petruša Štrukelj, E.), *Radovljica in Ljubljana 2017*, str. 77–87.
- Škerlj, B., Čanca v zbirkah ljubljanskega etnografskega muzeja, *Slovenski etnograf* 23–24, 1953–1954, str. 147–156.
- Štrukelj, P., Neevropske zbirke v Muzeju Goričane, *Slovenski etnograf*, 31, 1980/1982, str. 145.
- Udovč, J., Izlet na Himalajo, *Indijska knjižnica*, zv. 5, l. 1937.
- Ule, A., The Concept of Self in Buddhism and Brahmanism: Some Remarks, *Asian Studies* Vol. 4, Nr. 1, 2016, str. 81–95.
- UNDRIP (United Nations declaration on the rights of indigenous peoples), 2007, <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/declaration-on-the-rights-of-indigenous-peoples.html> [20. 11. 2020]
- Vampelj Suhadolnik, N., Death in Beijing, *Poligrafi* 24 (93/94), 2019, str. 49–75.

Helena Motoh

## **Lobanje v muzeju? – medkulturni vidiki razprave o muzealizaciji človeških ostankov**

**Ključne besede:** Kapala, damaru, Tibet, človeški ostanki, muzealizacija

Članek se ukvarja s problematiki muzealizacije človeških ostankov na primeru dveh tibetanskih predmetov iz zbirke Slovenskega etnografskega muzeja, iz lobanje narejena skleda (*thod pa/kapāla*), ki je bila del zbirke jezuitskega Indijskega muzeja, in bobenček (*damaru*) iz dveh lobanj, ki je v muzej prišel kot del Skuškov zbirke. V prvem delu bo članek analiziral zgodovino teh dveh eksponatov in pomen tovrstnih predmetov v tibetanski tradicionalni družbi. Drugi del članka bo posvečen problematiki zbiranja in razstavljanja predmetov iz človeških ostankov in medkulturnim vidikom teh vprašanj na primeru tibetanskih predmetov, izdelanih iz človeških ostankov.

Helena Motoh

## **Skulls in a museum? Intercultural aspects of the debate on the museification of human remains**

**Keywords:** *Kapala*, *damaru*, Tibet, human remains, museification

The paper examines the issue of the museification of human remains, focusing on a case study of two Tibetan objects from the collection of the Slovenian Ethnographic Museum: a skull-cup (*thod pa/kapāla*) that used to belong to the collection of the Jesuit Indian Museum, and a double-skull-drum (*damaru*) which came to the museum as part of the Skušek collection. In the first part the paper analyses the history of these two objects and their significance in traditional Tibetan society. The second part of the paper focuses on the collecting and exhibiting of objects made of human remains, and examines the intercultural aspects of these issues using the example of Tibetan objects made of human remains.

### **O avtorici**

**Dr. Helena Motoh** je univ. dipl. filozofinja in sinologinja ter doktorica filozofije. Je višja znanstvena sodelavka pri Znanstveno-raziskovalnem središču Koper in docentka na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja z evroazijskimi stiki, medkulturno filozofijo ter zgodovino azijskih misijonov in zbirk azijskih predmetov v Evropi. Je članica projektne skupine Vzhodnoazijske zbirke v Sloveniji (ARRS).

### **About the author**

**Helena Motoh** has a BA in philosophy and sinology and a PhD in philosophy. She is a senior research fellow at the Science and Research Centre Koper and an Assistant Professor at the Department for Asian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. Her research focuses on Euro-Asian contacts, intercultural philosophy, the history of Asian missions and collections of Asian objects in Europe. She is a member of the research team of the national research project East Asian Collections in Slovenia.

***Varia/Varia***



Tine Germ

## Simbolika orla in sonca v emblemih *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*

### 1 Uvod

*Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* ali krajše *Dizmova kronika*, hranjena v Arhivu Republike Slovenije (AS 1073, I/1), je bila v zadnjih dveh desetletjih deležna pozornosti predvsem zaradi edinstvenih, izredno zanimivih emblemov. Ljubljanski rokopis, ki so ga zasnovali in soustvarjali člani leta 1688 ustanovljene plemiške družbe sv. Dizma, ni klasična emblemska knjiga, temveč izvirna oblika akademske spominske knjige, v kateri so predstavljeni emblemi, imena njenih članov, njihovi grbi in podatki o vpisu v družbo. Prve miniature so nastale leta 1689, zadnji člani pa so bili vpisani leta 1801.<sup>1</sup> Kakovost iluminacij in njihovo ikonografsko bogastvo sta izjemna, tako da *Dizmova kronika* upravičeno velja za najdragocenejši baročni iluminirani rokopis, kar se jih je ohranilo na Slovenskem. Med emblemi so z ikonografskega vidika še posebej zanimivi tisti, ki vključujejo živali kot nosilce alegoričnega sporočila. Število tovrstnih emblemov in pester nabor živali jasno odražata zanimanje naročnikov za živalsko simboliko kot tudi široke možnosti izražanja emblemskega sporočila, ki jih ponuja. Hkrati lahko v tem prepoznamo odmev sočasnih evropskih tokov na področju emblematike, v kateri imajo živali od vsega začetka pomembno vlogo. Priljubljenost živalskih motivov v *Dizmovi kroniki* je pogojena tudi z dejstvom, da gre za spominsko knjigo, v kateri so natančno naslikani grbi vseh članov. Grbi v večini primerov vključujejo heraldične živali, kar je vplivalo tudi na izbiro živalskih protagonistov v emblemih naročnikov.

Prominentna vloga živali v evropski heraldiki je pomembno zaznamovala že samo genezo renesančnega emblema. (Spomnimo, da Alciati, avtor prve emblemske knjige, uvodni emblem v znameniti *Emblematum liber* zasnuje na podobi grbovnega ščita milanskih vojvod in v njem razlaga pomen kače s človeško figuro v ustih.<sup>2</sup>) Vpliv heraldike na emblematiko ostaja stalnica v razvoju emblemskih knjig, neposredna povezanost pa je prav posebej očitna v primerkih, ki so posvečeni vladarjem, visokemu plemstvu,

1 Med novejšimi raziskavami *Dizmove kronike* in zlasti ikonografije emblemov glej Germ 2011 in 2017.

2 Alciati, 1531, A2r-A2v.



cerkvenim dostojanstvenikom in drugim odličnikom,<sup>3</sup> ter v posameznih emblemsko zasnovanih knjigah renesančnih akademij in spominskih knjigah plemiške mladine, ki je študirala na različnih evropskih univerzah (t. i. *alba amicorum* ali *libri amicorum*). Ob tem velja spomniti, da so poleg akademskih emblemskih knjig prav *alba amicorum* eden od pomembnih zgledov, ob katerih so se navdihovali člani Dizmove družbe.<sup>4</sup>

Vloga heraldičnih živali pri oblikovanju emblemov članov Akademije Zedinjenih<sup>5</sup> se odraža tudi v njihovem izboru: najpogostejši je namreč orel, žival, ki si v evropski heraldiki skupaj z levom deli prvo mesto tako z vidika pogostosti pojavljanja kot z vidika odličnosti in bogastva simbolnih pomenov. Ko govorimo o priljubljenosti orla v emblemih imenitnih Kranjcev, združenih v družbi sv. Dizma, ne smemo pozabiti, da je orel heraldična žival Vojvodine Kranjske in da so ga zaradi tega včasih v embleme vključili tudi plemiči, ki kraljevske ptice niso imeli v svojem grbu. O pomenu kranjskega grbovnega orla v ljubljanski *Spominski knjigi* posebej nazorno priča vpisna stran grofa Janeza Henrika Watzenberga (fol. 63r).<sup>6</sup> Ta namreč nima klasične emblemske strukture, ampak se napisni trak z devizo *In magnis voluisse sat est (V velikih rečeh sama je volja dovolj)* ovija kar okrog vratu mogočnega črnega orla, ki razširjenih peruti stoji na vrhu naročnikovega grba. Dva enako velika orla sta upodobljena tudi ob grbovnem ščitu, v katerem nastopa še dvoglavi cesarski orel habsburške monarhije. Orel nad ščitom se s svojo držo in veličastjem nedvoumno spogleduje s heraldično ptico dežele Kranjske, po drugi strani pa s tem, ko nosi napisni trak z geslom, aludira na naročnika. Takšno razlago potrjuje primerjava s študijsko skico, ki jo je za Watzenbergov emblema pripravil Janez Gregor Dolničar v svoji *Konceptni knjigi* (sl. št. 27).<sup>7</sup> Na njej je orel upodobljen v kartuši, na prsih pa ima vrisano stilizirano srce, simbol plemiške družbe sv. Dizma. Andrej Trost (1643–1708), vodilni iluminator v zgodnjem obdobju nastajanja ljubljanske *Spominske knjige* in verjetni avtor miniature, se je odločil, da ne bo dosledno sledil predlaganemu Dolničarjevemu konceptu in je v končni obliki Watzenbergovega emblema naslikal orla brez stiliziranega srca na prsih. Posledično je simbolna vez z Dizmovo družbo manj očitna, identifikacija s kranjskim heraldičnim orlom pa še bolj izpostavljena in potrjuje

3 Med prvimi tovrstnimi knjigami glej: Giovanni Battista Pittoni, *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri ...*, Benetke 1562; Girolamo Ruscelli, *Imprese illustri ...*, Benetke (vol. I–III. 1572, *Libro quarto* 1583).

4 *Alba amicorum* imajo z *Dizmovo kroniko* vsaj dve bistveni skupni lastnosti: nastajali so kontinuirano, v daljšem obdobju kot odprti tip ilustrirane knjige ali vezanih rokopisnih listov z bolj ali manj sofisticiranimi iluminacijami, ob tem pa imajo njihovi vpisni listi neredko podobno strukturo kot strani v ljubljanski *Spominski knjigi*. Vizualno izpostavljena grb in emblema, dopolnjena z osebnimi podatki in datumom vpisa, se skupaj pojavljata znotraj istega vpisa ter oblikujeta zaokroženo likovno in vsebinsko celoto.

5 Plemiška družba sv. Dizma je uporabljala tudi latinski naziv *Academia Uitorum*, torej Akademija Zedinjenih, člani pa so se imenovali *Academici Uniti*.

6 Navajanje folijev v *Dizmovi kroniki* sledi foliaciji, ki jo je za faksimilno izdajo leta 2001 pripravila N. Golob.

7 Dolničar je kot prvi tajnik Dizmove družbe in njen idejni vodja izdelal tudi nekaj študijskih skic emblemov za člane družbe. Njegova *Konceptna knjiga* (Semeniška knjižnica, Ljubljana, sign. Rokopis 6) vsebuje 83 skic za emblemske sličice v ovalnih kartušah, eno kartušo, v kateri je samo osnutek srca, in kar nekaj praznih kartuš (Baraga, 2001, 235).

vlogo heraldike v emblemih kranjskih akademikov. Hkrati gre za prvi primer aktivnega posega slikarja v samo ikonografsko zasnovo emblema, ki razkriva pomemben vidik geneze emblemov v *Dizmovi kroniki*, s katerim se bomo še srečali.

V *Spominski knjigi* se orel kot nosilec emblemskega sporočila največkrat pojavlja v povezavi s soncem. Motiv orla in sonca je zaradi uveljavljene ikonografske tradicije v emblematiki zelo priljubljen, vendar pogostost in raznolikost motiva v emblemih kranjskih akademikov vzbujata pozornost in kličeta po razlagi. V *Dizmovi kroniki* se namreč pojava kar desetkrat in vsakič ima specifično pomensko noto. V ikonografskem katalogu, ki je nastal ob faksimilni izdaji *Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*, Jože Kastelic (2001, 115–261) ne ponudi ikonografske razlage za omenjene embleme. Prav tako se z motivom ni ukvarjal nihče od starejših avtorjev, ki so pisali o knjigi ljubljanskih akademikov. Pričujoča raziskava je prvi poskus ikonološke analize izbranih emblemov v primerjalnem okviru evropske emblematike. Kasteličev katalog s predikonografskim opisom in prevodom besedilnih delov (akademsko ime člana, izbrano geslo ter dodatni napisi)<sup>8</sup> predstavlja dragoceno izhodišče za nadaljnje raziskave, ki, razumljivo, zahtevajo vpogled v ikonografijo orla v evropski kulturi od antike do baroka ter poznavanje emblematike 16. in 17. stoletja. Številni tvorci emblemskih knjig ob razlagi emblemov v potrditev svojih besed navajajo odlomke iz del klasičnih avtorjev, cerkvenih očetov, srednjeveških piscev in svojih sodobnikov, s čimer gradijo hermenevitični korpus, ki ima za raziskovalce neprecenljivo vrednost. Posebno mesto v tem pogledu pripada Filippu Picinelliju, ki v obsežni enciklopediji emblemov *Mundus Symbolicus* predstavi več kot sto emblemov, v katerih je orel glavni nosilec alegoričnega sporočila (I, 4, embl. 89–217).<sup>9</sup> Z vidika pričujoče študije je Picinellijeva zbirka emblemov toliko pomembnejša, ker je bila zelo popularna tudi med kranjskimi intelektualci in predstavlja enega od poglobitvinih virov za embleme v *Dizmovi kroniki* (Germ, 2017, 151–152).

## 2 Orel in sonce v emblemih članov Akademije Zedinjenih

Pogostost motiva orla in sonca v emblematiki ne preseneča, saj v evropski kulturi kontinuirano živi vse od antike, v zgodnjem krščanstvu in srednjem veku pa doživlja intenziven razvoj zlasti na področju sakralne ikonografije. Zlivanje antičnih tem s krščanskimi daje izhodišče za večino motivov, ki jih najdemo v renesančni emblematiki. Hkrati se prav v tem okviru razvijajo tudi nove vsebine, ki jih v starejših obdobjih ne srečamo. V emblemih *Dizmove kronike* prevladuje tematski sklop, ki se navezuje

8 Prevod latinskih delov besedila je oskrbel K. Gantar. Avtor članka jih z redkimi izjemami navaja dobesedno. V primeru manjših odmikov od Gantarjevega prevoda je na to dosledno opozorjeno.

9 Picinellijeva knjiga je prvič izšla v italijanskem jeziku *Mondo simbolico ...* v Milanu leta 1653. Kmalu je bila prevedena v latinščino in večkrat ponatisnjena: *Mundus symbolicus: in emblematum universitate formatus, explicatus ... justo volumine auctus et Latinum traductus a R. D. Augustino Erath*, Köln 1681. Vsi navedki Picinelliju se nanašajo na kölnsko izdajo iz leta 1681, zato je uporabljena skrajšana oblika z navedbo zvezka (rimske številke) ter številko knjige in emblema (arabske številke).

na kristološko ikonografijo orla in sonca, z njim pa se povezujejo alegorične vsebine preroda duše, odrešenja in večnega življenja ter predstave o kontemplaciji, sledenju Kristusovemu nauku in duhu, ki se dviga v nebeške višave. Posebej so izpostavljeni štirje motivi, ki izvirajo iz antike, a so v krščanstvu dobili nove, precej bolj kompleksne vsebine: orel, ki nemoteno zre v sonce; orel, ki leti proti soncu; preizkušnja mladih orličev z gledanjem v sonce; orel, ki uči mladiče leteti. Ob tem je treba imeti pred očmi dejstvo, da se v emblematiki krščanski koncept spoznavajočega duha, ki se dviga v višave, povezuje s humanističnimi predstavami o odličnosti intelekta, ki ga vodi želja po znanju in spoznanju resnice. Intelektualna nota je v emblemih kranjskih akademikov večkrat jasno naglašena. Enako velja za zanimanje za antiko, zato elementi antične ikonografije, povezane s solarno simboliko orla in orlom kot Jupitrovo sveto ptico, ne presenečajo. Naštete vsebine in motivi se medsebojno dopolnjujejo, zaradi česar je v kompleksnejših emblemih potrebna previdnost pri razlagi alegoričnega sporočila.

Prvi v nizu emblemov z motivom orla in sonca pripada Janezu Jožefu pl. Wallenspergu (fol. 119r), s katerim začnemo pregled tudi zato, ker je ikonografsko razmeroma preprost, čeprav je osnovna vsebina tudi tu premišljeno dopolnjena z manj očitnimi simbolnimi pomeni (slika 1).



Slika 1: Andrej Trost, Emblem Janeza Jožefa pl. Wallensperga (detajl), 1700, *Dizmova kronika*, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 119r.<sup>10</sup>

Emblemska sličica kaže mogočno kraljevsko ptico, postavljeno v prvi plan gričevnate pokrajine, obsijane s soncem, ki se dviga nad hribe na levi strani miniature. Orel stoji

<sup>10</sup> Navedene letnice se nanašajo na leto vpisa v *Dizmovo kroniko*.



na tleh, razpira peruti in gleda naravnost v jutranje sonce. Posebnost upodobitve je v tem, da lahko na nasprotni strani vidimo sončni zahod, kar je edini primer v iluminacijah *Dizmove kronike*, da se sonce v istem prizoru pojavi dvakrat. Nad kartušo je napisni trak z geslom »*Non caligante tuetur lumine*« (Zre v svetlobo, ne da bi ga zaslepila),<sup>11</sup> pod njo pa krajši, s članskim imenom *Der Scharfsichtige (Ostrovidni)*. Geslo je najverjetneje vzeto iz verzov francoskega pesnika Laurenta le Bruna, v katerih pravi, da orel gleda sonce, ne da bi ga njegova luč zaslepila.<sup>12</sup>

Motiv Wallenspergove emblemske sličice ima prastare korenine – že Egipčani (pa tudi Grki in Rimljani) so verjeli, da lahko orel zre naravnost v sonce, ne da bi trenil z očmi ali odvrnil pogled.<sup>13</sup> To nenavadno sposobnost omenja že Aristotel v *Zgodovini živali* (IX, 34), in povzemajo ga številni antični avtorji, med katerimi je za prenos vsebine v srednji vek bistven Plinij Starejši s svojim *Naravoslovjem* (X, 3). Alegorične interpretacije se v antiki praviloma povezujejo z Zevsovim orlom, kraljem ptic, ki leta višje kot ostali ptici in se lahko najbolj približa soncu. Izpostavljajo predvsem njegovo veličastje, moč, plemenitost in pravičnost.<sup>14</sup> V krščanstvu dobi motiv orla in sonca nove vsebine: sonce je skladno z razlagami zgodnjekrščanskih piscev praviloma simbol Kristusa (*Christus sol iustitiae*), orel, ki se zazira vanj, pa predstavlja vernika ali krščansko dušo, ki se preraja v luči prave vere in je deležna odrešitve v Kristusu.<sup>15</sup> Prerod in duhovna prenova sta osrednja tema zapisa v *Fiziologu* (I, 6), kjer je osnovna vsebina orla, ki gleda v sončevo svetlobo, obogatena z motivom leta proti soncu in pomladitvijo s potapljanjem v bistro vodo.<sup>16</sup> Krščanski avtorji ob motivu orlove pomladitve navajajo besede psalmista, ki pravi: »[...] kakor orlu se obnavlja tvoja mladost« (Ps 103, 5).

11 V katalogu (Kastelic, 2001, 152) je geslo prevedeno kot: »Gleda v svetlobi, ki ne zatemni.« Gantarjev prevod ni najbolj posrečen: ne ujema se z vsebino emblema niti z uveljavljeno ikonografijo sorodnih emblemov v knjigah zgodnjega novega veka.

12 »*Explorat Phoebum et non caligante tuetur lumine ...*« (Laurentius Le Brun, *Virgilius Christianus, I. Liber Fastorum, sive Hexaemeron & de opere sex dierum*, Paris 1661, 433) Verzi so navedeni tudi v večkrat ponatisnjeni zbirki Giovannija Battista Ganduccija, *Descriptiones poeticae ex probatoribus poetis excerptae ...*, Benetke 1676, 114.

13 Prepričanje, da lahko orel nemoteno gleda v sonce, ni iz trte zvito: orlovo oko ima polprozorno membrano (*membrana nicitans*), ki po potrebi kot tanka veča prekrije zrklo, ga vlaži in varuje, hkrati pa ptici kljub temu omogoča, da vidi.

14 Že Homer piše, da je orel med vsemi pticami Zevsu najljubši (*Iliada*, XVIII, 245–252; XXIV, 315–321). Tudi Pindar ga imenuje Zevsovo ptico in kralja vseh ptic (*Pitijske ode* I, 6; *Istmijske ode* VI, 50; *Olimpijske ode* XIII, 21), Horacij pa eksplicitno zapiše, da je Jupiter orlu podelil oblast nad vsemi pticami (*Ode*, IV, 4). Orel kot kralj ptic nastopa pri Ezopu, na primer v basni *Stržek in orel* ter *Orel in govnač* (Perry, 1965, basen št. 434 in št. 3). Motiv orla kot Zevsove oziroma Jupitrove svete ptice ter njegova povezanost z idejo vladarstva dosežeta vrhunec v Rimu, kjer orel postane cesarski simbol.

15 V posameznih interpretacijah motiva gledanja v sonce oziroma letenja proti soncu je lahko orel simbol Kristusa, sonce pa simbol Boga Očeta. Tako v spisu Psevdo Ambroža beremo: »*Aquilam in hoc loco Christum Dominum nostrum debemus accipere, qui post venerandam resurrectionem ... velut aquila revolavit ad patrem ...*« (*Sermo* 46. *De Salomone*, 5, PL 17, 718)

16 Navedeno po: Zucker, 2005, 78–82. Vsi sklici in navedbe iz *Fiziologa* so vzeti iz kritične izdaje grškega teksta (rokopis *Fiziologa*, ki ga hrani Pierpont Morgan Library, Ms 397) s francoskim prevodom Arnauda Zuckerja (Zucker, Paris 2005). Navajanje sledi uveljavljeni tradiciji: najprej navedba skupine, ki ji rokopis pripada, in nato navedba poglavja. Zaradi preglednosti je v opombi dodana stran pariške izdaje.

Orel je z vstajensko simboliko povezan tudi v besedilih zgodnjekrščanskih piscev, na primer Psevdo Ambroža, ki ga v že omenjeni pridigi (*Sermo 46. De Salomone*) izrecno poveže s Kristusom. Sv. Avguštin v razlagi psalmov orla razume tudi kot prisposodbo vstajenja vseh verujočih (*Enarrationes in Psalmos*, 102, 9, PL 37, 1323). Podoba orlovega zrenja v sonce je priljubljena tudi v srednjeveških alegoričnih interpretacijah – tako v bestiarijih kot v enciklopedičnih zapisih, eksegetskih besedilih in pridigah.

Motiv v zgodnjem novem veku ohranja svojo aktualnost – najdemo ga tudi v naravoslovnih zapisih. Večkrat ga omenjata oba največja renesančna zoologa Conrad Gesner (1516–1565) v *Historiae animalium* in Ulisse Aldrovandi (1522–1605) v knjigah o pticah *Ornithologiae, hoc est de avibus historiae*.<sup>17</sup> V emblematici je orel, ki gleda v sonce oziroma leti proti njemu, zelo pogost in Picinelli v knjigi *Mundus Symbolicus* predstavi kar osemindvajset emblemov, ki vključujejo ta motiv.<sup>18</sup> Poleg že omenjenih vsebin, povezanih z vstajenjem, razlage največkrat govorijo o odprtosti duha, ki sprejema čisto luč Kristusovega nauka, kontemplaciji in predanosti veri. Pogosto je poudarjena povezava z Janezom Evangelistom, ki temelji na eksegetski ikonografiji: orel, ki se z lahkoto dvigne v nebesne višave in zre naravnost v sonce, je simbol vznesenega duha, ki veje iz besed najmlajšega med evangelisti.

Wallenspergovo akademsko ime *Ostrovidni* in izbrano geslo *Zre v svetlobo, ne da bi ga zaslepila* kažete, da moramo emblemsko sličico razbirati v povezavi z idejo ostrovidnega zretja svetlobe v smislu prodornosti duha in kontemplacije (kar seveda ne izključuje s tem povezane ikonografije preroda). Moč duha, da vztrajno sledi soncu, je v sličici poudarjena z na videz nenavadnim pojavom: v istem prizoru sta hkrati vzhajajoče in zahajajoče sonce. Avtor emblema na ta način vnese dimenzijo časa: poudariti želi, da lahko orel nemoteno gleda v sonce od jutra do večera. S tem bralca dodatno opozarja, da je treba prizor razumeti v alegoričnem duhu. Glede na premišljene besedne igre in aluzije, ki jih neredko razkrivajo emblemi članov Dizmove družbe, lahko tudi v primeru Janeza Wallensperga s precejšnjo gotovostjo sklepamo, da je v emblemu skrit še namig na njegovo krstno ime: orel, ki gleda v sonce, je tudi v emblematici povezan z evangelistom Janezom. Simbolična identifikacija z naročnikom je dodatno naglašena z dejstvom, da je črn orel heraldična ptica družine Wallensperg. Upodobitev orla v emblemu je povsem enaka kot v grbu, celo krona heraldičnega orla se kot miniaturna kronica ponovi na glavi kralja ptic v emblemski sličici.

17 Gessner, *Historiae animalium* (Lib. III, *De avium natura*, Zürich 1555, pogl. *De aquila*, 162–189), Aldrovandi, *Ornithologiae, hoc est de avibus historiae Libri XII* (Lib. I–II, Bologna 1599, 17–234). Zlasti Aldrovandijeva prva knjiga *De aquilis in genere* (1599, 17–107) ob navajanju naravoslovnih dejstev vsebuje pravo zakladnico ikonografskih vsebin, razdeljenih na poglavja: *Historica, Auguria, Mystica, Hieroglyphica, Fabulae*, ter posebno poglavje posvečeno emblemom: *Emblemata* (str. 72–75). Aldrovandi obširno piše tudi o orlu v heraldiki in likovni umetnosti.

18 Motiv orla in sonca vsebujejo emblemi 98–108, 120, 122, 123, 157, 161, 165, 169, 171, 172, 175–177, 184, 191, 200, 210, 211 (MS I, 4, str. 262–276).



Slika 2: Simon Tadej Volbenk Grahovar, Emblem grofa Marka Ferdinanda Lichtenberga (detajl), 1740, *Dizmova kronika*, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 287r.

Podoben motiv je za svoj emblem izbral grof Marko Ferdinand Lichtenberg (fol. 287r), le da orel ni na tleh, temveč v gnezdu, postavljenem na visoki pečini. Tudi tu dviga glavo proti soncu in razpira peruti, kot da bo ravnokar poletel (slika 2). Dejstvo, da je gnezdo zgrajeno na skali, dodaja emblemu novo vsebino. Prav tako ne smemo spregledati detajla, da je v sonce vpisan Kristusov monogram IHS z majhnim križem. Geslo *Hoc sidere laetor* (*Pod to zvezdo je moje veselje*) namesto običajnega članskega imena spremlja daljša, opisna različica: *Der im Licht deines Antlitzes wandlende* (*Tisti, ki hodi v svetlobi tvojega obličja*). Gre za aluzijo na psalmistove besede: *Blagor ljudstvu, ki pozna veselo vzklikanje, Gospod, v svetlobi tvojega obličja bodo hodili* (Ps 89, 16). Geslo in akademsko ime sta usklajena z motivom orla, ki gleda v sonce, poistoveteno s Kristusom, obenem pa sta vsebinsko povezana s podobo božjega obličja, omenjenega v psalmu, na katerega se navezuje naročnikovo akademsko ime. Hkrati je seveda sonce s Kristusovim monogramom tista »zvezda«, pod katero je Lichtenberg našel »svoje veselje«.

Ob osnovni vsebini preroda v Kristusu igra tokrat pomembno vlogo tudi motiv orla v skalnem gnezdu, ki ima dolgo ikonografsko tradicijo. Že Gregor Veliki poduhovljenega človeka, ki se v iskanju resnice in božje bližine umakne v samoto in višave duha, primerja z orlom, ki gradi svoje gnezdo visoko v skalah (*Moralia in Job*, 31, XLVII). Enako piše Psevdo Avguštin,<sup>19</sup> ki poduhovljenega človeka primerja z orlom v skalnem gnezdu.

19 Odlomek, ki ga navaja tudi Picinelli (I, 4, 265), najdemo v spisu *Meditationes liber unus* oziroma *Liber Medationum* (PL 40, 922), pripisanem sv. Avguštinu. Znanstvena kritika spis danes pripisuje anonimnemu avtorju z zasilnim imenom Psevdo Avguštin.

Krščanski avtorji pri alegoričnih razlagah orla v visokem gnezdu najpogosteje jemljejo za izhodišče Jobove besede: »Se orel na tvoje povelje vzdiguje visoko, da si napravi gnezdo v višavi?« (Job 39, 27). Varno gnezdo v vršacih obenem simbolno predstavlja krepost in zaupanje v boga, ki najbolje varuje človeka pred sleherno nevarnostjo. Takšne razlage orla, ki gnezdi v gorah in se zazira v sonce, so v emblematici znane že v 16. stoletju in jih najdemo tudi pri Picinelliju (I, 4, embl. 123 in 124). Skoraj gotovo je naročnik poznal emblem v knjigi nemškega polihistorja in pesnika Wolfganga Helmharda von Hohberga *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids* (Regensburg 1675, fol. 89r),<sup>20</sup> ki ima identično geslo in sorodno ikonografijo.<sup>21</sup> Povezava s Hohbergovim emblemom je razvidna tudi v tem, da je osrednji citat njegovega epigrama prav tisti verz iz devetinosemdesetega psalma, iz katerega je Lichtenberg izpeljal svoje akademsko ime.

Emblem grofa Lichtenberga se najverjetneje navdihuje tako pri Picinelliju kot pri Hohbergu, vendar vsebuje izvirno vsebinsko nadgradnjo – skupaj z duhovitim slikovnim rebusom namreč razkriva identiteto naročnika. Ideja luči (nemško *das Licht*), prisotna tako v besedilnem kot v likovnem delu, je dopolnjena z motivom gore (nemško *der Berg*), ki se dviga v ospredju krajine, in s tem daje očiten namig na rodbinsko ime Lichtenberg. Kot zanimivost, ki dokazuje, da je pri vsebinski zasnovi emblemov v *Spominski knjigi* lahko tvorno sodeloval tudi avtor ilustracije, velja omeniti podpis slikarja, Simona Tadeja Volbenka Grahovarja, v katerem izrecno pravi, da je miniaturo naslikal in zasnoval.<sup>22</sup>

V emblemski sličici Franca Antona Oblaka barona Wolkensperga (fol. 229r) prav tako vidimo orla na visoki pečini, le da se je že dvignil iz gnezda in poletel proti soncu (slika 3). Osnovni pomen duhovnega preroda in vere v odrešenje je podoben kot v emblemu grofa Lichtenberga ter v sorodnih emblemih, ki jih najdemo v Picinellijevi knjigi (MS I, 4, embl. 123, 157, 172, 173, 177, 204). Vendar ima vsebina emblema posebno noto, izraženo v geslu *Nunc procul a strepitu, hic in spe et metu* (*Zdaj proč od hrupa, tu v upanju in strahu*). Gre za ponazoritev želje po odmaknjenosti od hrupnega vsakdanjika v bolj umirjeno poduhovljeno življenje, po iskanju bližine boga, ki se mu človek približuje v upanju in strahospoštovanju. Tudi naročnikovo člansko ime *Der*

20 Knjiga vsebuje nemški prevod psalmov z notnimi zapisi novih melodij, molitve, botanične ilustracije z alegorizirajočimi verzi ter embleme z epigrami v latinščini in nemščini. Tiskana knjiga ima 150 vstavljenih pergamentnih folijev z bakrorezi Georga Ch. Eimmarta. Emblemi, ki se vsebinsko povezujejo s psalmi, so na vstavljenih pergamentnih folijih zmeraj na prvi strani, medtem ko so na hrbtni strani bakrorezi rastlin.

21 V Hohbergovem emblemu so v gnezdu tudi mladiči, ki skupaj s staršem gledajo proti soncu. To vnaša nov ikonografski poudarek, saj vključuje motiv preizkušnje orličev z gledanjem v sonce. Da je v primeru Hohbergovega emblema prav ta motiv jedro emblemškega sporočila, potrjuje epigram, ki spremlja sličico.

22 »Grahover inv. (invenit) et pinx. (pinxit)«. Grahovar (1710–1774) je na ta način podpisal še petindvajset miniaturnih (invenit) et pinx. (pinxit)«. Glede na dolgoletno sodelovanje z naročniki emblemov, njegovo mojstrstvo in inventivnost lahko upravičeno sklepamo, da njegov delež pri vsebinski zasnovi ni bil majhen. Polonca Vrhunc mu pripisuje pomembno vlogo v genezi emblemov in verjame, da je dobro poznal svet simbolov (Vrhunc, 1970, 126).



Slika 3: Simon Tadej Volbenk Grahovar, Emblem Franca Antona Oblaka barona Wolkensperga (detajl), 1724, *Dizmova kronika*, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 229r.

*Verfolgte (Zasledovani)* namiguje, da se želi umakniti pred »hrupom« sveta in zaživeti bolj mirno življenje. Ideja je likovno podkrepljena z oblaki, ki zakrivajo vrh gore pred pogledom z nižin. Orel, ki vso pozornost namenja soncu, je obenem heraldična žival rodbine Wolkensperg in simbolično predstavlja naročnika. Takšno razlago potrjuje v slikah izražena besedna igra: gora, zavita v oblake, je aluzija na priimek Wolkensperg, v katerem prepoznamo besedi oblak in gora (nemško *die Wolke, der Berg*). Da ne bi bilo prav nobenega dvoma, je dodan še detajl rdečega srca na orlovih prsih: srce kot simbol plemiške družbe sv. Dizma na simbolni ravni orla izenačuje z baronom Wolkenspergom, ki ponosno opozarja na svoje članstvo.

V emblemu Mihaela Jožefa pl. Wallensperga (fol. 234r) je orel, ki se dviguje k soncu, naslikan nad razburkanim morjem, na katerem je jadrnica, ki se ji je uspelo zasidrati in rešiti pred brodolomom (slika 4). Varno zasidrana ladja je v evropski umetnosti tradicionalna podoba rešitve iz stiske in enako velja za področje emblematike.<sup>23</sup> Sidro, simbol upanja, je v emblemski sličici jasno izrisano in postavljeno v prvi plan, tako da je njegov pomen še posebej naglašen. Tudi v ljubljanski *Spominski knjigi* se pojavi večkrat – glej embleme J. Ks. Lichtenthurna (fol. 249r), V. K. Kušlana (fol. 277r), F. A. Schmithoffna (fol. 329r) in K. B. Pettenegega (fol. 341r). V Wallenspergovem emblemu je prisposoda z jadrnico povezana z naročnikom tudi v kontekstu heraldike: na barki vihra zastava z družinskim grbom, orel na nebu pa je hkrati grbovna žival

23 Picinelli predstavi več kot sto emblemov z jadrnico (II, 20, embl. 49–151) in še devet, v katerih ima glavno vlogo sidro (II, 20, embl. 1–9).



Slika 4: Simon Tadej Volbenk Grahovar, Emblem Mihaela Jožefa pl. Wallensperga (detajl), 1726, *Dizmova kronika*, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 234r.

družine. Vsebino sličice dopolnjujeta akademsko ime *Der Hoffende* (Upajoči) in deviza *Ad te levavi oculos meos* (Svoje oči vzdigujem k tebi, Ps 123, 1). Izbrano geslo, izrečeno v prvi osebi, celo na jezikovni ravni vzpostavlja neposredno vez med orlom in naročnikom. Orla, ki se dviguje k soncu, lahko tudi tu povežemo z idejo odrešitve in preroda v Kristusu, pri čemer je zanimiva primerjava z emblemom orla in sonca v *Mundus Symbolicus*, ki ima identično geslo (I, 4, embl. 102). Slednji sicer ne vključuje motiva barke na morju, vendar izrecno govori o zaupanju v boga, ki nas iz stiske vodi v odrešitev.

Na miniaturi grofa Jurija Ludvika Lichtenberga (fol. 238r) se sredi morja dviguje visoka pečina, vrh katere vidimo orla, ki bo vsak hip poletel proti soncu (slika 5). Nekoliko višje, na levi, drugi orel že leti v smeri sonca. Naročnikov *motto* ob ideji duhovne prenovе tokrat posebej poudarja odličnost duha, ki nas vodi v večno življenje, ter razkorak med vrednostjo večnega na eni in minljivega na drugi strani: *Ex hac magnanimus mortalia despicit arce, tutius aethereas, ut volet inde vias* (S te vzpetine, kdor kvišku se vzpne, prezira umrljivo, varnejša vodi od tod pot ga v višine neba).<sup>24</sup> Podobno

24 Topos kreposti in razkoraka med duhovno odličnostjo ter minljivostjo posvetnega življenja najdemo v številnih literarnih delih tako krščanskih kot antičnih avtorjev. Glede na to, da je v Lichtenbergovem geslu uporabljena besedna zveza »*mortalia despicit arce*«, ki jo v enakem kontekstu najdemo tudi pri Klavdijanu, je možno, da je naročnika navdihnil rimski pesnik (*Panegyryus dictus Manlio Theodoro consuli XVII*, 1–6).



Slika 5: Simon Tadej Volbenk Grahovar, Emblem grofa Jurija Ludvika Lichtenberga, 1727, Dizmova kronika, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 238r.

kot v emblemu Franca Antona Wolkensperga je izhodišče treba iskati v Picinellijevi knjigi, kjer kar šest emblemov izraža podobno vsebino (glej zgoraj). Dejstvo, da sta na sliki upodobljena dva orla – eden že leti proti soncu, drugi pa je še v gnezdu in širi krila, da bi poletel –, lahko razumemo v povezavi z ikonografskim motivom orla, ki spodbuja svoje mladiče k letenju. Pri tem nas ne sme zmotiti dejstvo, da je mladič v gnezdu enako velik kot njegov roditelj: tak način upodabljanja je uveljavljen v renesančni emblematiki in ima osnovo tudi v naravoslovnih opažanjih.<sup>25</sup>

Motiv orla, ki z zgledom spodbuja svoje mladiče k letenju, korenini v biblijski eksegezi, v razlagi odlomka iz *Mojzesove pesmi Izraelovi skali*, v katerem je skrb boga za izbrano ljudstvo ponazorjena s podobo orla, ki širi peruti, uči svoje mladiče leteti in jih hkrati varuje: »*Kakor orel, ki spodbuja k letu svoje gnezdo,/ kroži nad svojimi mladiči,/ širi svoje peruti, jih prestreza,/ jih nosi na svojih krilih ...*« (Mz 5, 32, 11) Prispodoba je med biblijskimi eksegeti izjemno priljubljena in jo najdemo že pri cerkvenih očetih.<sup>26</sup> Za kulturno okolje ljubljanske intelektualne elite je zanimivo, da jo v eni od svojih pridig razlaga Janez Ludvik Schönleben.<sup>27</sup> Motiv je dobro znan tudi v emblematiki: Picinelli predstavi pet emblemov s to vsebino (I, 4, embl. 175, 186, 194, 197, 214); enako število najdemo tudi v zbirki emblemov Jacoba Boscha *Symbolographia* (I, embl. 206, 208; II, embl. 260, 447, 615).<sup>28</sup> V emblemih, ki jih navajata Picinelli in Bosch, je lahko alegorično sporočilo glede na geslo in kontekst različno: v okviru sakralne ikonografije gre za ponazoritev idej spodbujanja k življenju v veri in kreposti, dajanja dobrega zgleda, duhovnega vzpona in skrbi boga za krščansko občestvo, v profani pa isti motiv največkrat predstavlja skrb dobrega vladarja za svoj rod, ljudstvo in deželo, ki ji vlada.

Orel, grbovna žival grofov Lichtenbergov, skladno z uveljavljeno tradicijo v ljubljanski *Spominski knjigi* aludira na naročnika, osnovni motiv poti kreposti, ki je v evropski ikonografiji prisoten v najrazličnejših inačicah, pa ima v tem primeru izraženo dodatno vsebinsko noto, ki izvira iz klasične antike. Ne smemo namreč prezreti dejstva, da se emblemska sličica, ki je sicer še ujeta v kartušo, razpira in se približa odprtemu emblemu. Na mestu, kjer okvir kartuše ostaja odprt, vanjo diskretno vstopata grofov grb ter lik malega Herakleja z gorjačo in levjo kožo. Ob Herakleju stoji ženska figura z ognjenimi zublji na prsih, ki z desnico kaže nanje, z levico pa mladega junaka opozarja na orla. Čeprav žena ni označena z napisom, lahko glede na kontekst sklepamo, da ponazarja krepost: bodisi vrlino v širšem pomenu (*virtus*) bodisi

25 V obdobju, ko mladi orli vzletijo, so že skoraj odrasli in njihova silhueta na nebu se ne razlikuje bistveno od odrasle ptice.

26 Gl. npr. sv. Ambrož (*Hexaameron*, PL 14, 232) ali sv. Hieronim (*Breviarium in Psalmos*, PL 26, 1097).

27 Joannis Ludovici Schönleben ..., *Feyertäglicher Erquick-Stunden: Das ist: Ehren- vnd Lobpredigen der lieben Heiligen Gottes... Anderer Theil*, Salzburg 1670, 11.

28 Jacob Bosch, *Symbolographia sive De arte symbolica sermones septem ...*, J. C. Bencard, Augsburg/Dillingen 1702.



najpomembnejšo med krščanskimi krepostmi, to je ljubezen (*caritas*),<sup>29</sup> ki je v moralni alegoriki neredko predstavljena kot lepa mladenka s plameni na prsih. Lichtenbergovo člansko ime *Der Grossmütige* (*Velikodušni*) kaže, da ženska figura v resnici pooseblja *caritas*. Dodatno potrditev lahko najdemo tudi v emblematici: Picinelli v enem od emblemov motiv orla, ki spodbuja mladiče, da gledajo v sonce, poveže s podobo božje ljubezni (*caritas*) ter motivom razločevanja med dobrim in slabim (I, 4, embl. 93).<sup>30</sup> Lichtenbergov emblem torej vključuje motiv Herakleja na razpotju, ki izbira med potjo kreposti na eni ter lahkotnim življenjem in zasledovanjem minljivih užitkov na drugi strani. Znani antični motiv, ki je priljubljen tudi v krščanski alegoriki zgodnjega novega veka (Panofsky, 1930, 37–173), smemo razumeti kot neposredno dopolnilo ikonografskega sporočila emblema tudi zato, ker se trak z geslom izjemoma vije na spodnjem robu sličice in se začneja tik nad Heraklejevo glavo.

Orla, ki mladiče spodbuja k letenju, si je za svojo emblemsko sličico izbral tudi baron Janez Benjamin Erberg (fol. 264r). V njej vidimo odraslega ptiča, ki je poletel z visoke skale na nabrežju morja in se dviga proti soncu, štirje mladiči pa sledijo njegovemu zgledu (slika 6).



Slika 6: Simon Tadej Volbenk Grahovar, Emblem barona Janeza Benjamina Erberga (detajl), 1736, *Dizmova kronika*, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 264r.

- 29 V krščanski teologiji in ikonografiji je *caritas* izjemno kompleksen pojem, ki po eni strani predstavlja vseobsežno božjo ljubezen, milost in velikodušnost, po drugi pa ljubezen vernikov do boga in ljubezen do bližnjega (*dilectionem Dei et proximi*).
- 30 Picinelli se pri tem sklicuje na Tomaža Akvinskega in njegovo misel, da smo ljudje podvrženi dobremu in slabemu ter da nas božja ljubezen (*caritas*) vodi k zmagi dobrega. Misel podkrepi z besedami sv. Avguština, ki govori o ognju božje ljubezni, v kateri se dobro razloči od zlega. S tem daje neposredno izhodišče tako za povezavo božje ljubezni z ognjem kakor tudi za motiv preizkušnje in izbire med dobrim in zlim, kar je osnovna vsebina emblema.

Tokrat so mladiči, v nasprotju z realističnim pristopom, upodobljeni opazno manjši od svojega očeta. Vendar se z morebitnimi vsebinskimi implikacijami ne kaže prenažiti: deloma lahko razliko v velikosti pripišemo kompozicijski zasnovi miniature, saj orličji vzletajo s skale v daljavi in sledijo staršu, ki se približuje prednjemu planu slike, zato je razumljivo večji. Ob tem je treba upoštevati še ikonografsko tradicijo renesančnih emblemov, v katerih so mladiči zaradi lažjega razumevanja motiva neredko namenoma upodobljeni manjši od staršev.<sup>31</sup> Baronovo izbrano člansko ime *Der Nachartende* (*Posnemajoči*) se nanaša na mladiče, geslo *Et documenta damus, quia simius origine nati* (*Sami smo živi dokaz korenin, ki iz njih smo pognali*)<sup>32</sup> pa vsebino emblema zaokroži z mislijo, da mladiči s tem, ko sledijo zgledu staršev, dokazujejo, da so njihovi vredni nasledniki. Geslo priča, da gre za razmeroma pogosto kombinacijo obeh ikonografskih motivov – spodbude k letenju in preizkušnje mladih orličev, ki jih oče sili, da gledajo v sonce.<sup>33</sup>

Motiv korenini v antični tradiciji in že Aristotel v *Zgodovini živali* (IX, 34) piše, da naj bi orel svoje mladiče silil gledati v sonce. Če tega ne zmorejo, jih zavrže, saj je njihova šibkost dokaz, da niso njegovi pravi potomci. Nekatero manjšo ujede naj bi namreč v orlovo gnezdo poskušale podtakniti svoja jajca in s tem zagotoviti preživetje lastnega zaroda v varstvu kralja ptic. A ker noben ptič, razen orla, ne more nemoteno gledati v sonce, orlovski starši z omenjeno preizkušnjo odkrijejo podtaknjena piščeta. O nenavadni skušnji poleg Aristotela poročajo tudi Plinij v *Naravoslovju* (X, 10), Ajlijan v *Značilnostih živali* (II, 26 in IX, 13), Mark Anej Lukan v pesnitvi *Farzalija* (IX, 902–906) ter drugi antični avtorji. Motiv v krščanskem duhu alegorično razlaga že sv. Ambrož (natančneje Psevdo Ambrož) v pridigi o Salomonu (*Sermo 46. De Salomone*, PL 17, 718). Med srednjeveškimi enciklopediki pa Izidor Seviljski v *Etimologijah* (XII, 7, 11), na katerega se sklicujejo poznejši pisci. Neobičajna epizoda je redno predstavljena tudi v bestiarijih, pri čemer najpogostejša alegorična razlaga pravi, da so orličji, ki gledajo v sonce, podoba vernikov, ki v polni meri sprejemajo božji nauk in so zato deležni preroda. Mladiči, ki tega ne zmorejo, predstavljajo slabe kristjane, grešnike ali nevernike. Motiv je pogost tudi v emblematiki, kjer osnovna vsebina preizkušnje dobi številne nove simbolne razlage.<sup>34</sup>

31 Glej: Bosch, 1702, II, embl. 1014.

32 Geslo je zaključek verza iz Ovidijevih *Metamorfoz*: »*Inde genus durus summus experiensque laborum / et documenta damus, quia simius origine nati*« (I, 414–415).

Verzi so navedeni v prevodu Barbare Šega Čeh: Publij Ovidij Nazon, *Metamorfoze* I.–III., Ljubljana 2013. Gantar verz prevaja nekoliko drugače: »*Sami smo živ dokaz stvari, ki iz nje smo rojeni*.« (Kastelic, 2001, 204)

33 Zaradi vsebinske povezanosti obeh motivov je njuno stapljanje razumljivo in se uveljavi že v srednjem veku. Kljub temu da antični viri preizkušnjo vida postavljajo v čas, ko so mladiči še puhasti in ne morejo leteti, krščanska ikonografija ta detajl pogosto prezre oziroma se raje opre na poznejše zapise v posameznih bestiarijih, kjer beremo, da orel preizkušnjo vida pri mladičih opravi šele, ko lahko letijo. Skupaj z njimi poleti proti soncu: tiste, ki mu sledijo in zmorejo gledati v sonce, prizna za svoje, ostale zavrže. (Glej poglavje o orlu v bestiariju Guillaumea le Clerca, *Bestiaire divin*, sr. 13. st., Bodleian Library, MS. Douce 132.)

34 Picinelli predstavi devet emblemov s to vsebino (I, 4, embl. 89–97).

Vpisni list barona Franca Rudolfa Wolkensperga (fol. 369r) krasi celostranski odprti emblem s pogledom na gorsko krajino, ovito v meglice, skozi katere v nebo štrlijo le najvišji vršaci (slika 7). Na enem od njih je gnezdo z orličem, nekoliko bližje gledalcu pa leti odrasel orel, ki se oddaljuje od gnezda. V obroču oblakov je na nebu sonce z vrisanim božjim očesom, s čimer je naglašena njegova krščanska simbolika. Nad mladičem, ki razpira peruti in dviguje glavo k sončevi luči, je v ravni črti proti soncu izpisano geslo: *Auxilium de coelo* (*Pomoč z neba*). V prvem planu slike sta ob naročnikovem grbu in kartuši s podatki o vpisu naslikani poosebitvi pravičnosti in slave. Slava v rokah drži širok bel trak z baronovim članskim imenom: *Der Verlassene und doch Beglückte* (*Zapuščeni, pa vendar osrečeni*).

Slika, predvsem pa geslo in akademsko ime kažejo, da gre za izvorno različico motiva mladega orla, ki se uči leteti. Na Grahovarjevi miniaturi je starš že zletel iz gnezda in mladiču daje zgled, vendar mu orlič ne sledi, kot bi pričakovali glede na ustaljen tip likovnih realizacij v emblematiki.<sup>35</sup> »Zapuščeni« v gnezdu izteguje glavo proti soncu, ki simbolizira Kristusa, kakor da v svoji šibkosti prosi za pomoč z neba. To slikar v likovnem in vsebinskem pogledu poudari z dvema elementoma: starš se oddaljuje od gnezda, s čimer stopnjuje dramsko napetost, na drugi strani pa z neobičajnim načinom izpisa gesla umetnik vzpostavi vizualno vez med mladičem in soncem. Bralec zlahka razume, da bo mladič, ki ni zbral poguma, da bi sledil staršu, vsak trenutek deležen pomoči: bog, v katerega zaupa, mu bo vlil srčnosti, da poleti. Ob tem velja izpostaviti, da Janez Ludvik Schönleben v že omenjeni razlagi prisopodobe o orlu, ki uči mladiče leteti, izrecno poudarja »pomoč z neba«, božjo ljubezen in milost, ki duhu pomagata, da se dvigne kvišku. Govori tudi o opogumljanju in spodbujanju, pri čemer navaja odlomke iz pridige sv. Bernarda (*Pridiga o Kristusovem vnebohodu*) in pridige na isto temo, ki jo je napisal njegov učenec opat Gueric d'Igny.<sup>36</sup> V emblemu barona Wolkensperga je poudarek prav na zaupanju v boga, ki ljubeče skrbi za vse svoje »otroke«, jim vliva pogum in kaže pot. Poosebitvi v sprednjem delu slike vsebino dopolnjujeta s sporočilom, da je na poti, ki vodi v večno slavo, pomembna pravičnost in z njo povezana ljubezen do resnice. Pravilnost razumevanja emblemskega sporočila potrjujeta položaj in način upodobitve obeh personifikacij: Pravičnost, ki nas vodi v življenje, se naslanja na baronov grb in se s pogledom osredotoča nanj, Slava pa dviguje svoj pogled v nebo, kamor se pne trak s članskim imenom naročnika. Dejstvo, da ima figura pod nogami zemeljsko oblo, da je bosa in oblečena v preprosto belo obleko, kaže, da ne gre za običajno idejo slave, temveč za krščansko poosebitev večne slave. Kot že v primeru Franca Antona Wolkensperga vršaci z oblaki tudi tokrat namigujejo na rodbinsko ime.

35 Kastelic ob opisu dodaja, da orel leti v dolino po plen (2001, 252), čeprav za takšno razlago v emblemu ni nobene ikonografske osnove in tudi sicer v emblematiki nima ustreznih vzporednic.

36 Schönleben večkrat uporabi priljubljen obrazec »*sursum corda*«, ki redno nastopa v krščanski liturgiji (1670, 11). Krščanski pisci besedno zvezo najpogosteje uporabljajo v pridigah, v kontekstu opogumljanja vernikov in spodbujanja srčnosti.



Slika 7: Simon Tadej Volbenk Grahovar, Emblem barona Franca Rudolfa Wolkenperga, 1760, *Dizmova kronika*, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 369r.



Slika 8: Bartolomej Ramschissl(?), Emblem Franca Mihaela pl. Erberga (detajl), 1709, *Dizмова kronika*, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 161r.

Motiv orla, ki mladiče spodbuja k letenju, je z nekoliko spremenjenim vsebinskim poudarkom ob svojem vpisu v Dizmovo družbo izbral tudi Franc Mihael pl. Erberg (fol. 161r) (slika 8). V emblemski sličici trije orli letijo proti soncu, medtem ko je četrti še na tleh in razpira peruti, da bi poletel. Ob tem ne moremo spregledati, da tokrat vlogo sonca deloma privzema veliko rdeče srce: naslikano je tik pred soncem, ujeto v njegov svetlobni sij, kot da tudi samo izžareva svetlobo. Živordeče srce, simbol družbe sv. Dizma, lahko opazimo tudi v kljunu orla, ki se pripravlja, da bo vzletel. Na napisnem traku znotraj kartuše je kratko geslo *Non degenero* (*Ne spridim se*), na daljšem zunaj nje pa je zapisano akademsko ime *Der Ehrbahre* (*Častivredni*). *Motto* kot osrednjo temo izpostavlja preizkušnjo orličev. Geslo ni izvirno, temveč povzeto po emblemu Karla Emanuela I., vojvode Savojskega, ki govori o tem, da je vojvoda vreden sin svojega očeta (MS I, 4, embl. 97). Picinellijeva razlaga pokaže, da ne gre samo za identično geslo, temveč je tudi vsebina emblema precej podobna, le da je pri Erbergu dopolnjena z namigom na njegovo članstvo v Dizmovi družbi. Če ne bi *motto* očitno kazal na preizkušnjo mladičev, bi lahko pomislili, da je glavna tema sličice spodbujanje mladih orlov k letenju. V resnici gre za stapljanje obeh motivov, pri čemer je zaradi gesla in akademskega imena v prvem planu ideja častivrednega sledenja zgledu prednikov. Izvirna nadgradnja osnovne ikonografije je pri Erbergovem emblemu vidna v tem, da se znak Dizmове družbe simbolično povezuje s soncem, obenem pa enako srce drži tudi orel, ki se pripravlja za vzlet. S tem se ideja emblema preoblikuje v duhu, ki ga v *Spominski knjigi* večkrat zasledimo: sledenje načelom družbe sv. Dizma in izpolnjevanje skupnih zavez prispevajo k njeni odličnosti, hkrati pa plemenitijo vsakega posameznega člana. Motiv skušnje orlovih

mladičev je torej domiselno cepljen na temo pripadnosti plemiški družbi in njenim načelom, predvsem pa sledenju zgledov starejših članov.

Dejstvo, da so vsi štirje orli videti kot odrasle ptice, je v tem primeru najverjetneje zavestna odločitev, povezana z emblemskim sporočilom. Orel, ki drži v kljunu živordeče srce, simbolno predstavlja naročnika, kar potrjujejo tudi člansko ime, geslo in povezava s heraldičnim orlom Erbergov. Franc Mihael Erberg – *Častivredni* – z vključitvijo stiliziranega srca sporoča, da sledi vzoru starejših članov Akademije Zedinjenih. Kako spretno je neznani avtor sličice (verjetno Trostov učenec Bartolomej Ramschissl) naglasil emblemsko sporočilo, postane v celoti vidno ob primerjavi z Dolničarjevo skico, na kateri trije enako veliki orli s srci v kljunih letijo proti večjemu srcu na nebu (*Konceptna knjiga*, sl. št. 75). Slikar je trem orlom dodal četrtega, ki ga je s postavitvijo v ospredje kompozicijsko in velikostno izpostavil, hkrati pa mu je kot edinemu dodelil srce, ki ga dviguje kvišku.<sup>37</sup> Slikarjev poseg daje emblemu nov vsebinski poudarek in priča o njegovi aktivni vlogi v sami ikonografski zasnovi. To ni edini primer, ko umetnik dejavno sooblikuje emblemsko sporočilo – Andrej Trost je svobodno predrugačil Dolničarjevo skico orla za Watzenbergov emblem (glej zgoraj) in zanesljivo preoblikoval skicirani koncept vsaj še v primeru emblema za Janeza Štefana Florjančiča (fol. 73r), kjer je poseg z ikonografskega vidika še radikalnejši (Germ, 2017, 156–157). Vsebinski poudarek, ki ga je s svojo intervencijo izpostavil miniaturist, pojasni tudi, zakaj orel, ki vzleta, ni upodobljen kot mladič. Osnovna ideja pristnosti rodu in častivrednosti nasledstva (ki prevladuje v emblemu Emanuela Savojskega) se, kot rečeno, poveže s priložnostjo grofovega vpisa v plemiško družbo sv. Dizma in poudarja, da se hoče izkazati vrednega zaupanja akademskih kolegov, ki so ga sprejeli medse.

Odrpti emblem grofa Volfa Engelberta Ignaca Auersperga (fol. 306r) kaže obmorsko pokrajino z mogočnimi ruševinami, pred katerimi stojijo štirje moški temne polti, ki z loki streljajo na orla. Kralj ptic leti k soncu in je tako visoko na nebu, da ga puščice mož s perjanicami ne morejo doseči. Jalovost njihovega početja potrjuje geslo na napisnem traku v orlovih krempljih: *Irrideo tela* (*Ne zmenim se za strelice*). Grofovo člansko ime *Der Hochschwebende* (*Visoko lebdeči*) zaokroži podobo orla, ki leta višje kot vse ptice in mu puščice ne morejo do živega (slika 9).

Že stari Grki in Rimljani so verjeli, da orel leta tako visoko, da mu niti strele ne morejo škodovati. Nasprotno, ptica, ki spremlja vladarja bogov, lahko celo nosi Zevsove strele v svojih krempljih.<sup>38</sup> Motiv orlovega visokega leta se v krščanski ikonografiji

37 Ob tem je avtor emblemske sličice vnesel še eno spremembo: v Dolničarjevi skici Erbergovega emblema je namesto sonca na nebu narisano shematizirano srce, slikar pa je srce obdal s sončevim sijem ter ga tako likovno kot ikonografsko najtesneje povezal s soncem.

38 Orla v povezavi z Zevsom in njegovo streljo omenja že Pindar v *Pitijski odi* (I, 5–10), večkrat pa ga srečamo v rimskem pesništvu, na primer v Ovidijevih *Metamorfozah* (X, 155), Horacijevih *Odah* (IV, 4) ali Vergilijevi *Eneidi* (V, 252). O orlu in strelji piše tudi Plinij v *Naravoslovju* (X, 4, 15). Orla, ki v krempljih drži streljo, najpogosteje najdemo na helenističnih kovancih Ptolemajske dinastije in seveda na rimskih novcih. V Rimu je orel s streljo eden najpomembnejših državnih simbolov.



Slika 9: Simon Tadej Volbenk Grahovar, Emblem grofa Volfa Engelberta Ignaca Auersperga, 1741, *Dizmova kronika*, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 306r.

uveljavi predvsem s sv. Avguštinom, ki intelektualno zahtevnost Janezovega evangelija v odnosu do ostalih treh evangelijev primerja z letom orla, s čimer dobi motiv alegorično dimenzijo posebne duhovne moči in odličnosti.<sup>39</sup> Obe tradiciji se zlijeta v emblematici, kjer je motiv zelo pogost in ima celo paleto simbolnih vsebin. V sonce je – kot pri mnogih emblemih *Dizmove kronike* – vrisano božje oko. S tem je vsebinsko izhodišče emblema nedvoumno povezano z ikonografijo preroda v Kristusu, vendar ima sporočilo emblema tokrat bolj izpostavljeno idejo vzvišenosti nad nevarnostmi in tegobami tega sveta: kdor stremi k višjim ciljem, najde zavetje v bogu in mu zlo ne pride do živega.

Ob tem ostaja odprto vprašanje, zakaj je slika orla, ki ga puščice ne dosežejo, dopolnjena z eksotičnim motivom »indijanskih lokostrelcev«. <sup>40</sup> V emblemskih knjigah takšne podobe ne najdemo – sličice se omejujejo na poenostavljeno predstavitev orla, ki leti višje od puščic. Ključ do razumevanja ikonografskega oreha lahko najdemo v *Simbolografiji* Jacoba Boscha, v emblemu, posvečenem ideji plemenitega državnika, ki je vzvišen nad obrekovanji in spletkami (III, embl. 1025). Bakrorez z orlom in puščicami je namreč pospremljen z geslom *Haud ullae potuere* (*Nikakor ne more*), avtorjeva notica ob emblemu pa opozarja, da je *motto* povzet po Vergiliju. V resnici gre za besede iz verza, ki ga najdemo v *Georgikah*, ko pesnik ob omembi Indije govori o drevesih, katerih krošnje so tako visoke, da nobena puščica ne more poleteti do njihovega vrha, pa čeprav so domorodci izvrstni lokostrelci.<sup>41</sup> Motiv orla, ki ga puščice ne dosežejo, je torej pri Boschu povezan z Indijo in Vergilijevo prisodobno o višini tamkajšnjih dreves, *pictura* pa je skladno z lapidarnostjo kompozicij, ki je značilna za emblemske sličice v Boschevi enciklopediji, omejena na najnujnejše likovne prvine: orla v letu in puščice pod njim.

Grahovar je imel na voljo celo stran in je sporočilo Auerspergovega emblema dopolnil s slikovitim prizorom »indijanskih« lokostrelcev, ki so v resnici Indijci, o katerih piše Vergilij. Slikar in naročnik sta lahko likovne zglede za eksotičen motiv »Indijancev« našla v različnih virih – od alegoričnih predstavitev kontinentov, kjer spremljajo poosebitev Amerike, do ilustracij v geografskih atlasih ali zgodovinskih zapisih o Novem svetu. Zagotovo gre pri tem tudi za odmev takrat modnega navdušenja nad eksotičnimi deželami. Hkrati lahko z veliko verjetnostjo zapišemo, da je posredno prisotna tudi aluzija na antično zanimanje za čudesa Orienta, kot ga je v pesniških podobah naslikal Vergilij.

Turški paša, ki sedi ob kartuši in se lagodno naslanja na prevrnjen kamniti blok z vklesanim grbom rodbine Auersperg, ni neposredno vključen v sporočilo emblema, razumemo pa ga lahko kot izraz istega navdušenja nad eksotičnim, ki ga izpričujejo

39 Sv. Avguštin, *In Evangelium Joannis tractatus*, XXXVI, 5, PL 35, 1668.

40 »Indijanci« s peresnimi kronami in kratkimi pisanimi krilci, oboroženi z loki in puščicami, so značilni predstavniki Amerike, poimenovanje pa izvira iz Kolumbovega zmotnega prepričanja, da je odkril Indijo. Vse od 16. stoletja jih najdemo v alegoričnih prizorih (predvsem v okviru ikonografije štirih kontinentov), v ilustriranih knjigah s področja geografije in zgodovine, v potopisnih delih in drugje.

41 »Aut quos Oceano propior gerit India lucos,/ Extremi sinus orbis: ubi aera vincere summum/ Arboris haud ullae jactu potuere sagittae?! Et gens illa quidem sumits non tarda pharetris« (*Georgike* II, 122–125).



»Indijanci« v fantazijski opravi. Slikoviti orientalski motivi z moškimi in ženskimi liki v otomanski noši se pojavljajo tudi v nekaterih drugih emblemih *Dizmove kronike*, na primer v emblemu barona Marka Antona Bilichgrätza (fol. 320r) ali barona Karla Leopolda Rosettija (fol. 357r). Vsi liki v otomanskih oblačilih se umeščajo v modno tradicijo t. i. turkerij, ki so v tem času priljubljene v številnih evropskih deželah, seveda tudi na ozemlju današnje Slovenije. V primeru turjaških knezov bi turškega pašo lahko razumeli kot namig na slavno zgodovino naročnikovih prednikov, ki so se borili proti Turkom. Slednji so bili še ne tako dolgo nazaj huda nevarnost za Kranjsko in velik del Srednje Evrope, dokler niso bili uničujoče poraženi v bitki pri Sisku leta 1593. V njej je pomembno vlogo odigral slavni prednik naročnika Andrej Auersperg (1557–1593), ki se je s svojim junaštvom zapisal v zgodovino. Kranjska poslej ni bila več tako neposredno ogrožena, saj je otomanski imperij ofenzivo preusmeril bolj na sever proti cesarski prestolnici na Dunaju. Posledično so se v slikarstvu Turki iz krvoločnih vojščakov pogosto prelevili v eksotične like, ki gledalce razveseljujejo s svojo slikovito nošo.

V nizu emblemov z motivom orla in sonca v ljubljanski *Spominski knjigi* pripada emblemu barona Karla Jožefa Valvasorja (fol. 294r) posebno mesto: je namreč eden od redkih, ki ima ob geslu in članskem imenu še dodatno pojasnilo v smislu kratkega epigrama (slika 10). Izbrano akademsko ime *Der Verneuerte* (*Prenovljeni*) in geslo *Formosus renascens* (*Lepši ob ponovnem rojstvu*) tako dopolnjujeta verza: *Ex senio rediturus adit Iovi armiger aetheram / Solis ubi hanc puro sidere flamma cremat* (*Jupitrov orel se vrača iz starosti in k nebu se vzpenja, tja, kjer sončni ga plamen s prečistim sijajem*



Slika 10: Simon Tadej Volbenk Grahovar, Emblem barona Karla Jožefa Valvasorja (detajl), 1740, *Dizmova kronika*, ARS, Ljubljana, AS 1073, I/1, fol. 294r.

*objame*). Motiv preroda je izrecno izpostavljen; v ikonografskem pogledu je sporočilo emblema tako jasno, da o njem ne bi bilo treba izgubljeni besed, če ne bi v obstoječi ikonografski interpretaciji prišlo do nepričakovanega zdrsa. Avtor ikonografskega kataloga namreč opisu emblemske sličice doda kratko obrazložitev: »Slika orla v antitetični obliki potrjuje devizo« (Kastelic, 2001, 217). Očitno je njegovo pozornost pritegnilo dejstvo, da orel v nasprotju z ostalimi emblemi v *Dizmovi kroniki* ni naslikan v letu proti soncu, ampak leti proč od njega, pri čemer mu iz peruti izpadajo peresa. Kasteličeva trditev je problematična že v izhodišču, saj je v neskladju s samo teorijo renesančnega emblema: vsi nosilci sporočila morajo biti organizirani po načelu medsebojnega dopolnjevanja, tako da skupaj izoblikujejo homogeno emblemsko vsebino. Z drugimi besedami, besedilni in slikovni del emblema ne moreta biti v antitetičnem razmerju na način, kot predlaga Kastelic.

V emblemu pravzaprav ni nobene antitetičnosti, saj *pictura* smiselno ilustrira razširjeno različico motiva orlovega preroda, kakršno ponuja že *Fiziolog*. Ostareli orel, beremo, poleti k soncu, ki mu sežge staro perje ter razblini meglico v motnih očeh, nato pa se trikrat potopi v bistro vodo, iz katere vzleti popolnoma preroben. Verodostojnost trditve avtor *Fiziologa* podkrepi z besedami psalmista: »[...] kakor orlu se obnavlja tvoja mladost.« (Ps 102, 5),<sup>42</sup> ob tem pa dodaja alegorično razlago: »Kadar ti oblačila starega človeka postanejo težka in oči tvojega srca motne, poišči izvir duha, živi vir, ki je Gospodova beseda [...] in poleti v višave proti soncu pravice, Jezusu Kristusu ter se osvobodi oblačil starega človeka in njegovega početja« (I, 6).<sup>43</sup> Čeprav epigram, v katerem je kralj ptic izrecno imenovan Jupitrov orel, izpostavlja antično konotacijo, je prevladujoča simbolika krščanska. Grška in rimska ikonografija orla namreč ne poznata motiva pomladitve z letom proti soncu, ki orlu sežge stara peresa, da odpadejo in namesto njih zrastejo nova. Šele v renesančni emblematiki pride do povezovanja Jupitrovega orla, ki se v letu najbolj približa soncu, z motivom pomladitve, ki izhaja iz *Fiziologa* in svetopisemske tradicije. *Pictura* Valvasorjevega emblema posebej izpostavi epizodo z ožganimi peresi, ki odpadajo z orlovih kril. Motiv je v emblematiki dobro znan, embleme s to vsebino pa najdemo tako v Picinellijevi zbirki (I, 4, 160) kot v Boschevi enciklopediji. Res je, da je izpadanje peres večkrat upodobljeno v trenutku, ko se orel približa soncu (npr. Claude Paradin, *Devises Heroïques*, Lyon 1551, 172; Bosch III, embl. 39), čeprav je tudi različica z orlom, ki leti stran od sonca, dokaj pogosta (npr. Camerarius, III, embl. 14; Bosch, I, embl. 853).<sup>44</sup>

42 Za prepričanje, da se je orel sposoben pomladiti, glej tudi Izajjo: »[...] tisti pa, ki zaupajo v Gospoda, / obnavljajo svojo moč, / vzdigujejo trup kakor orli« (Iz 40, 31).

43 Za celotno poglavje o orlu glej: Zucker, 2005, 78.

44 Bosch ob sličici orla, ki je obrnjen stran od sonca in mu iz kril odpadajo peresa, ponudi tri gesla: *Renovata juvenus, Et damna juvabunt in Donec renover* (Bosch I, embl. 853). Izrecno utemeljitev za motiv orla, ki mu stara peresa izpadejo potem, ko se že oddaljuje od sonca, najdemo med drugim v priljubljeni enciklopediji Bartolomeja Angleža *O lastnostih stvari* (ok. 1342–1347), kjer piše, da vročina sonca orlu razširi pore, zaradi česar mu začnejo peresa izpadati (*De proprietatibus rerum*, XII, 1).



Slika 11: Cristoph Georg Eimmart, *Emblem Formosus renascens*, Wolfgang Helmhard von Hohberg, *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids*, Regensburg 1675, fol. 103r.

Dejstva, da je motiv orla z izpadajočimi peresi, ki leti proč od sonca, v emblematici ustaljen ikonografski motiv, na tem mestu niti ni treba posebej dokazovati. Najdemo lahko celo prototip, po katerem se Valvasorjev emblema neposredno zgleduje. V že omenjeni Hohbergovi knjigi je na fol. 103r emblema, ki ima identično geslo kot Valvasorjev (*Formosus renascens*) in sličico, ki jo je Grahovar kompozicijsko skoraj v celoti povzel (slika 11). Primerjava pojasni tudi, zakaj se v emblemu Karla Jožefa Valvasorja pojavi dopolnilno besedilo: baron je očitno želel vključiti del Hohbergovega epigrama in Grahovar je vestno prepisal prva dva verza. Ikonografijo Valvasorjevega emblema dodatno osvetljuje Hohbergova verza, ki sta v ljubljanski *Spominski knjigi* izpuščena: antično vsebino dopolnjujeta s krščanskim motivom preroda, ki je v izvorniku povezan z odrešenjem s Kristusovo smrtjo na križu.<sup>45</sup> Kot v vseh predstavljenih emblemi se tudi tukaj heraldični orel preseli v emblemsko sličico in simbolično predstavlja samega naročnika. S posebej izpostavljeno antično ikonografijo orla kot Jupitrove svete ptice Valvasor hkrati opozarja na svoje zanimanje za kulturo klasične antike, ki so jo imeli kranjski akademiki zelo v čislih.

### 3 Zaključek

Deset emblemov z motivom orla in sonca, ki krasijo vpisne strani v *Dizmovi kroniki*, ima v vsebinskem pogledu veliko skupnega, vendar so z ikonografskega vidika posebej zanimive prav razlike, ki so včasih očitne, spet drugič v duhu žlahtne tradicije renesančnega emblema spretno prikriti in zahtevajo dovolj pozornega bralca. Tovrstni specifični simbolni poudarki in duhovite domislice najboljše ilustrirajo inventivnost naročnikov ter pričajo o njihovem poznavanju evropske tradicije emblemskih knjig. Težnja po izvornosti je še posebej razvidna, ko gre za oblikovanje individualne note emblemskega sporočila, s katero so želeli kranjski akademiki v *Spominski knjigi* pustiti osebni pečat. Ikonološka analiza izbranih emblemov ne razkriva samo njihovega vsebinskega bogastva in kompleksne strukture, različne zglede in neposredne vplive, ampak hkrati celoviteje osvetljuje dejaven pristop naročnikov. Ob tem opozarja tudi na vlogo miniaturistov, ki nikakor niso bili samo izvrševalci naročil, temveč so aktivno sodelovali pri sami ikonografski zasnovi emblemov. S tem se odpira vpogled v dinamiko odnosov med umetnikom in naročnikom, ki doslej v primeru ilustracij v *Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* ni bila deležna ustrezne pozornosti. Odgovori na vprašanja, ki si jih strokovna javnost do nedavnega sploh ni

---

45 »[...] pietas Divina suos licet ardor adurat/ igne crucis tamen has sic renovare solet.« Čeprav je v motivu orlovega preroda Kristus največkrat simbolično predstavljen s soncem, je tudi interpretacija orla kot podobe Križanega uveljavljena že v srednjeveški ikonografiji. Povezava ne temelji samo na ideji odrešitve in vnebovzetja, krščanski pisci namreč silhueto orla na nebu primerjajo tudi s križem. Glej na primer: Arnold Bonnevalski, *Tractatus de septem verbis Domini in cruce*, 7, PL 189, 1682.

zastavljala, sprožajo niz novih vprašanj. Kdaj in če sploh kdaj bomo našli odgovore nanje, je nemogoče napovedati. Bliskovit razvoj raziskav na področju emblematike, mednarodni raziskovalni projekti univerz in umetnostnih inštitutov, vse večja dostopnost primarnih gradiv v digitalizirani obliki in odkrivanje novih emblemskih knjig vsekakor obetajo, da bomo v doglednem času tudi o emblemih kranjskih akademikov vedeli še precej več kot danes.

## Bibliografija

### Viri

- Ajlijan, *Perí zóion idiótetos (De natura animalium)*. Dostopno z angleškim prevodom A. F. Scholfielda: *Aelian, On the Characteristics of Animals*, 3 vols. (The Loeb Classical Library), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1958–59.
- Alciati, Andrea, *Emblematum liber*, Heinrich Steyner, Augsburg 1531.
- Aldrovandi, Ulisse, *Ornithologiae, hoc est de avibus historiae libri XII*, Apud Franciscum de Franciscis Senensem, Bologna 1599.
- Ambrož Milanski, *Hexaameron*, Migne, PL 14, 232.
- Ambrož (Psevdo), *Sermo 46 de Salomone*, Migne, PL 17, 718.
- Apes aCaDeMICae Operosorum Labacensium, sive Institutum, leges, scopus, nomina, et symbola novae Academiae sub apum symbolo Labaci adunatae: orbi literario exhibitae cum oratione inaugurali in primo conventu publico ad proceres Aemonae dicta*, Janez Jurij Mayr, Ljubljana 1701.
- Aristotel, *Tón perí tá zóia istoríon (Historia animalium)*. Dostopno z angleškim prevodom A. L. Pecka: *Aristotle, History of Animals* (The Loeb Classical Library), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1965.
- Arnold Bonnevalski, *Tractatus de septem verbis Domini in cruce*, 7, Migne, PL 189, 1682.
- Avguštin Hiponski, *Enarrationes in Psalmos*, Migne, PL 37.
- Avguštin Hiponski, *In Evangelium Joannis tractatus*, Migne, PL 35, 1379–1976.
- Avguštin (Psevdo), *Meditationum Liber Unus*, Migne, PL 40, 901–942.
- Bartolomej Anglež, *De proprietatibus rerum*, Johannes Veldener, Köln 1471.
- Bosch, Jacob, *Symbolographia sive De arte symbolica sermones septem ...*, Johann Caspar Ben-card, Augsburg/Dilingen 1702.
- Camerarius, Joachim, *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumptorum centuria altera collecta*, P. Kaufmann, Nürnberg 1595.
- Camerarius, Joachim, *Symbolorum & emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia collecta*, P. Kaufmann, Nürnberg 1596.
- Camerarius, Joachim, *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta*, Typis Voegelinianis, Leipzig 1604.
- Dolničar, Janez Gregor, *Konceptna knjiga*, Semeniška knjižnica, Ljubljana, sign. Rokopis 6.
- Ezop, Kritična izdaja ezopovskih basni je dostopna z angleškim prevodom B. E. Perryja: *Babrius and Phaedrus* (The Loeb Classical Library), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1965.
- Fiziolog, Physiologos. Le bestiaire des bestiaires*, Texte traduit du grec, établi et commenté par Arnaud Zucker, Éditions Jérôme Millon, Paris 2005.

- Gessner, Conrad, *Historiae animalium liber III., qui est de avium natura*, Christoph Froschoverus, Zürich 1555.
- Giovio, Paolo, *Dialogo dell'impresa militari et amorose*, Antoine Barré, Rim 1555.
- Gregor Veliki, *Moralium Libri Sive Expositio In Librum Beati Job*, II, Migne, PL 76.
- Guillaume Le Clerc, *Bestiaire divin*, sredina 13. st., Bodleian Library, MS. Douce 132.
- Hieronim, *Breviarium in Psalmos*, Migne, PL 26, 1097.
- Hohberg, Wolfgang Helmhard von, *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids...*, Christoph Fischer, Regensburg 1675.
- Homer, *Iliada*, prev. A. Sovre, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1982.
- Horacij, *Ode*. Dostopno z angleškim prevodom N. Rudda: Horace, *Odes and Epodes*, (The Loeb Classical Library), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2004.
- Izidor Seviljski, *Ethymologiarum sive Originum liber XII*. Dostopno v zbirki *Latin Library*: <http://www.thelatinlibrary.com/isidore/12.shtml>.
- Klavdijan, *Panegyricus Manlio Theodoro consuli*. Dostopno z angleškim prevodom M. Platnauerja: Claudian vol. I, *Panegyric on Probinus and Olybrius, Against Rufinus 1 and 2. War Against Gildo, Against Eutropius 1 and 2, Fescennine Verses on the Marriage of Honorius, Epithalamium of Honorius and Maria, Panegyrics on the Third and Fourth Consulships of Honorius, Panegyrics on the Consulship of Fl. Manlius Theodorus, On Stilicho's Consulship* (The Loeb Classical Library), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1922.
- Le Brun, Laurentius, *Virgilius Christianus, I. Liber Fastorum, sive Hexaemeron & de opere sex dierum*, Simeon Piget, Paris 1661.
- Lukan, Mark Anej, *Pharsalia (De bello civili)*. Dostopno z angleškim prevodom J. D. Duffa: *The Civil War Books I-X (Pharsalia)*, (The Loeb Classical Library), William Heinemann, London/ Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1928.
- Ovidij (Publij Ovidij Nazon), *Metamorphoses*. Dostopno z angleškim prevodom F. J. Millerja: Ovid, *Metamorphoses*, 2 vols. (Loeb Classical Library), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1916.
- Ovidij (Publij Ovidij Nazon), *Metamorfoze I.–III.*, prev. Barbara Šega Čeh, Modrijan, Ljubljana 2013.
- Picinelli, Filippo, *Mundus symbolicus: in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris quam profanis ...*, Hermann Demen, Köln 1681.
- Pindar, *Pitijske ode, Olimpijske ode*. Dostopno z angleškim prevodom H. Racea: Pindar, *Olympian Odes. Pythian Odes*, vol. I (Loeb Classical Library), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1997.
- Pindar, *Istmijske ode*. Dostopno z angleškim prevodom H. Racea: Pindar, *Nemean Odes. Isthmian Odes. Fragments*, vol. II (Loeb Classical Library), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1997.
- Pittoni, Giovanni Battista, *Imprese di diversi principi, duchi, signori, e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri ...*, Benetke 1562.
- Plinij Starejši, *Naturalis historia libri XXXVII*. Dostopno z angleškim prevodom H. Rackhama: Pliny the Elder, *Natural History*, 10 vols. (The Loeb Classical Library), Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1947.
- Ripa, Cesare, *Iconologia*, Appresso Lepido Facij, Rim 1603.
- Rollenhagen, Gabriel, *Nucleus Emblematum selectissimorum ...*, Crispijn de Passe, Köln 1611.

- Ruscelli, Girolamo, *Imprese illustri ...*, Francesco Rampazetto, Benetke (vol. I–III. 1572, *Libro quarto* 1583).
- Schönleben, Janez Ludvik, *Feyertäglicher Erquick-Stunden: Das ist: Ehren- vnd Lobpredigen der lieben Heiligen Gottes ... Anderer Theil*, Melchior Haan, Salzburg 1670.
- Sveto pismo Stare in Nove zaveze*, Slovenski standardni prevod, Svetopisemska družba Slovenije, Ljubljana 1996.
- Theatrum Memoriae Nobilis ac Almae Societatis Uitorum das ist Schau Bühne der Gedächtnuß der Adelichen und Gottseeligen Gesellschaft der Vereinigten zu stätts wherenden Andenken eröffnet in der Uhralten Hautt Statt Laybach*, Ljubljana 1688–1801, *Arhiv Republike Slovenije*, AS 1073, I/1.
- Vergilij, *Georgike, Ekloge, Eneida*. Dostopno z angleškim prevodom H. R. Fairclougha: Virgil, *Eclouges. Georgics. Aeneid. Books I–VI*, (The Loeb Classical Library), William Heinemann, London/ Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1916.
- Vergilij, *Eneida*. Dostopno z angleškim prevodom H. R. Fairclougha: Virgil, *Aeneid, Books VII–XII, Appendix Vergiliana* (The Loeb Classical Library), William Heinemann, London/ Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1918.
- Zani, Valerio, *Memorie, Imprese, e Ritratti de' Signori Accademici Gelati de Bologna ...*, Manolesi, Bologna 1672.

## Strokovna literatura

- Baraga, France, Dolničarjeva Konceptna knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, Uvodna pojasnila, v: *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801, I* (ur. Gostiša, L.), Fundacija J. V. Valvasorja, Ljubljana 2001, str. 235–236.
- Cevc, Emilijan, Iluminirani kodeks ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma v: *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, 1688–1801, II* (ur. Gostiša, L.), Fundacija J. V. Valvasorja, Ljubljana, 2001, str. 67–113.
- Dolar, France Martin, Od Dizmove bratovščine do Akademije delovnih v Ljubljani, v: *Academia Operosorum, zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici ustanovitve*, (ur. Gantar, K.), SAZU, Ljubljana 1994, str. 35–46.
- Germ, Martin, 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), str. 305–312.
- Germ, Tine, Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma: zgodovinski kontekst nastanka in njeni idejni vzori. *Arhivi*, 34/1 (2011), str. 33–40.
- Germ, Tine, *Smrt kraljuje povsod in bela Smrt triumfira: Valvasorjevo Prizorišče človeške smrti v evropskem kontekstu*, Znanstvena založba FF, Ljubljana 2015.
- Germ, Martin, The emblems of the Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas: Context, Sources, Originality, *Ars & humanitas*, 11/1 (2017), str. 149–170.
- Golob, Nataša, Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma. Kodikološke ugotovitve, v: *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801, II* (ur. Gostiša, L.), Fundacija J. V. Valvasorja, Ljubljana 2001, str. 41–47.
- Gradel, Ittai, *Emperor Worship and Roman Religion*, OUP, Oxford 2002.
- Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, J. B. Metzler, Stuttgart 1967.

- Kastelic, Jože, Emblemi v ikonografskem ogledalu. Katalog, v: *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801, II* (ur. Gostiša, L.), Fundacija J. V. Valvasorja, Ljubljana 2001, str. 119–261.
- Lavrič, Ana, *Societas Unitorum – Akademija Združenih*, v: J. G. Dolničar, *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve*, (ur. Lavrič, A.), Založba ZRC, Ljubljana 2003, str. 27–30.
- Lisac, Ljubomir Andrej; Reisp, Branko, s. v.: Trost, Andrej, *Slovenski biografski leksikon*, IV, Ljubljana, 1960, str. 186–187; <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi724835/>.
- Miklavčič, Maks, s. v.: Schönleben, Janez Ludvik, *Slovenski biografski leksikon*, X, Ljubljana 1967; <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi548709/>.
- Panofsky Ervin, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, Band 18), Teubner Verlag, Berlin 1930.
- Schnabel, Werner Wilhelm, *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 2003.
- Smolik, Marijan, Pregled članstva ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma, v: *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma 1688–1801, II* (ur. Gostiša, L.), Fundacija J. V. Valvasorja, Ljubljana 2001, str. 263–275.
- Vignau-Wilberg, Thea, *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii, 1592: Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, Staatliche Graphische Sammlung, München 2005.
- Vidmar, Luka, *Ljubljana kot novi Rim. Akademija Operozov in baročna Italija*, Založba ZRC, Ljubljana 2013.
- Vrhunc, Polonca, Simon Tadej Volbenk Grahovar (1710–1774), *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 8 (1970), str. 107–132.

Tine Germ

## **Simbolika orla in sonca v emblemih Spominske knjige ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma**

**Ključne besede:** *Spominska knjiga ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma*, renesančna in baročna emblematika, simbolika orla in sonca, knjižna iluminacija, Janez Gregor Dolničar, Andrej Trost, Simon Tadej Volbenk Grahovar

Avtor v svoji študiji analizira ročno slikane embleme z motivom orla in sonca v *Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* (skrajšano: *Dizmova kronika*), hranjene v Arhivu Republike Slovenije (ref. AS 1073, I/1), ki so z ikonografskega vidika skoraj povsem neraziskani. Kratke-mu uvodu, v katerem je predstavljena *Dizmova kronika* kot izvirna oblika emblemske spominske knjige, ki je nastajala v Ljubljani med letoma 1689 in 1801, sledi ikonološka analiza desetih emblemov z motivom orla in sonca (fols. 119r, 161r, 229r, 234r, 238r, 264r, 287r, 294r, 306r, 369r) v kontekstu evropske emblematike. Avtor najprej opozori na ikonografska izhodišča motiva ter opredeli osnovni vsebinski okvir, ki je skupen vsem emblemom z motivom orla in sonca v *Dizmovi kroniki*. Gre za večinoma kristološko ikonografijo, ki izhaja iz biblijske eksegeze, *Fiziologa* in srednjeveških bestiarijev, največji razcvet pa doživi prav na področju emblematike



v zgodnjem novem veku. Skupno vsebinsko jedro oblikujejo motivi preroda, odrešenja in večnega življenja ter simbolične predstave o sledenju Kristusovemu nauku in odličnosti duha, ki se dviga v nebeške višave. Analiza pokaže, da imajo ključno vlogo motivi, ki izvirajo iz antike, a so v krščanstvu dobili nove, precej bolj kompleksne vsebine: orel, ki nemoteno zre v sonce, orel, ki leti proti soncu, preizkušnja mladih orličev z gledanjem v sonce ter orel, ki uči mladiče leteti.

Raziskava se osredotoča na ikonografsko specifikko vsakega posameznega emblema, v kateri sta razvidna inventivnost naročnikov in njihovo poznavanje evropske tradicije emblemskih knjig. Analiza izbranih emblemov ne razkriva samo njihovega vsebinskega bogastva in kompleksne strukture, različne zglede in neposredne vplive, ampak hkrati celoviteje osvetljuje dejaven pristop naročnikov v procesu njihovega nastajanja, ki doslej v primeru ilustracij v *Ljubljanski Spominski knjigi ljubljanske plemiške družbe sv. Dizma* ni bil deležen ustrezne pozornosti. Ob tem avtor opozarja tudi na vlogo vodilnih miniaturistov Andreja Trosta in Simona Tadeja Volbenka Grahovarja, ki nista bila zgolj iluminatorja, temveč sta aktivno sodelovala pri sami ikonografski zasnovi emblemov, s čimer odpira nov vpogled v dinamiko odnosov med umetnikom in naročnikom.

Tine Germ

### **The Eagle and the Sun Symbolism in the Emblems of the *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas***

**Keywords:** The Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas, Renaissance and Baroque emblems, the eagle and the sun symbolism, manuscript illumination, Janez Gregor Dolničar, Andrej Trost, Simon Tadej Volbenk Grahovar

The paper provides an analysis of the hand-painted emblems with the motifs of the eagle and sun in the *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas* (the Archive of the Republic of Slovenia, ref. AS 1073, I/1). These have so far barely received any iconographic interpretation, nor have there been any serious attempts to identify the potential sources or models. A short introduction points to the original form of the *Ljubljana Album* as a memorial book with individual emblems created for the members of the *Society of St Dismas* between 1689 and 1801. The focus of the article is on the iconological analysis of ten emblems with the motifs of the eagle and the sun (the *Ljubljana Album*, fols. 119r, 161r, 229r, 234r, 238r, 264r, 287r, 294r, 306r, 369r) in the context of European emblematics. The author draws attention to the iconographic specifics of each individual emblem, as well as to the basic symbolism of the eagle and sun which is common to all of them.

While the common iconography of the motif in the selected emblems in the *Ljubljana Album* regularly relates to the Christological contexts of the eagle and the sun symbolism as developed in the biblical exegesis, *Physiologus*, the medieval bestiaries and various theological writings, the individual allegorical message depends on the complex interaction of visual and textual components of each emblem. The traditional Christological topics of renewal through strong faith and repeated purification of body and mind, the ascending of the Spirit into higher

realms, the salvation of the soul in Christ and the eternal life in Heaven, are often completed with themes which originate in Classical mythology and ancient animal lore. Some motifs that combine both Christian and Classical symbolism of the eagle and the sun appear to have been particularly appreciated among the members of St Dismas Society: the eagle looking unblinking into the sun, the eagle flying towards the sun, the trial of eaglets gazing at the sun, and the eagle teaching eaglets to fly. The iconographic particularities of each emblem show the erudition of the patrons as well as their knowledge of European books of emblems. The analysis of the assorted emblems goes beyond mere presentation of their rich content and complex structure, their various models and influences; it also brings an in-depth look at the patrons' active involvement in the creative process which, in the case of the *Album of the Ljubljana Noble Society of St Dismas*, has not yet been dealt with properly. It furthermore draws attention to the role played by the two leading miniaturists Andrej Trost and Simon Tadej Volbenk Grahovar, who occasionally advised the patrons on both visual and iconographic components of the emblems, thus acting not only as illuminators but also as creators of the emblems.

## O avtorju

**Tine Germ** je redni profesor na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, strokovnjak za ikonografijo in ikonologijo poznega srednjega in zgodnjega novega veka. Njegove raziskave se osredotočajo na humanistične teme v renesančni umetnosti, na renesančno in baročno emblematiko ter ikonografijo živali v umetnosti zgodnjega novega veka.

## About the author

**Tine Germ** is a Professor at the Department of Art History, Faculty of Arts, University of Ljubljana, an expert in iconography and iconology of Late Mediaeval and Early Modern Art. His research work focuses on humanistic themes in Renaissance Art, Renaissance and Baroque emblems, and animal symbolism in Early Modern Art.

Rebeka Vidrih

**Sinopsis za zgodovino teorije fotografije**

1

Teorija fotografije: na hitri pomislek in prvi pogled opredeljeno polje, zato je bi se pisanje zgodovine teorije fotografije zdelo precej neproblematično podvzetje. Vendar ta zgodovina, torej koherenten zgodovinski pregled najpomembnejših misli in mislecev o fotografiji, še ni bila napisana. Polje teorije fotografije in zgodovine teorije fotografije zaenkrat še vedno tvorijo predvsem antologije, zbirke bolj ali manj raznolikih tekstov, ki so bili napisani v precej različnih situacijah in s precej različnih pozicij.<sup>1</sup> V isti kamri se tako znajdejo: bodisi odklonilni, bodisi skeptični, bodisi navdušeni komentarji, ki so pospremili izum in širjenje fotografije kot novega medija; prve razprave o identiteti fotografije, ki so se skoraj vse vrtele okrog vprašanja, ali je fotografija znanost ali pač umetnost; promocijska besedila, ki so fotografijo promovirala z lastnega, zlasti komercialnega stališča; upravičevanja lastne fotografske prakse s strani tistih fotografov, ki so si prizadevali fotografijo uveljaviti kot umetnost; razmišljanja o fotografiji v okviru specifične filozofske oziroma teoretske usmeritve; premisleki o tem, kaj je oziroma kaj bi moral biti predmet zgodovine fotografije. Tako kopičenje misli o fotografiji, trganje teh iz različnih kontekstov včasih pospremi kratke uvodne študije, v katerih si uredniki antoloških zbirk prizadevajo pokazati na skupne imenovalce raznorodnih in različnih razmišljanj, največkrat pa ne. Pregleda, ki bi celovito zajel, zaobsegel vse ključne mislece, izpostavil povezave med njimi in seveda bistvene razlike ter razpostavil njihova stališča v neko razumljivo, četudi kompleksno celokupnost, še ni.<sup>2</sup>

- 
- 1 Newhall, 1980; Trachtenberg, 1980; Goldberg, 1981; Burgin, 1982; Bolton, 1989; Wells, 2003; Elkins, 2007; Kelsey, 2008; Long, 2009; Hershberger, 2014; Kemp, 1979; Kemp, 1980; Kemp, 1983; Amelunxen, 2000. Dve študiji si sicer prizadevata za bolj avtorski prispevek, vendar se svojega predmeta lotevata precej selektivno: Van Gelder, 2011; Emerling, 2012.
- 2 Edini relevantnejši poskus doslej ponuja Sabine Kriebel (2007). Liz Wells in David Bate v svojem »kritičnem uvodu« iz leta 1996 (Wells, 2015) oziroma v svojih »ključnih pojmi« iz leta 2009 (Bate, 2012) namenita posebni poglavji tudi »razmišljanju o fotografiji« oziroma »fotografski teoriji«, ki pa sta sumarična in predvsem razdrobljena. Obstaja sicer tudi *Zgodovina teorije fotografije* Bernda Stieglerja (2006) v nemščini, precej obsežen in sistematičen pregled spisov o fotografiji, doslej brez odmeva v angloameriških krogih, vendar tudi Stiegler »zgoj« popisuje in komentira kronološke zbirke spisov, kakor so že bili zbrani v antologijah, kot da vsi obstajajo na isti ravni. Nasprotno sami menimo, da ni mogoče vseh zapisov o fotografiji že kar preprosto označiti s »teorijo«; menimo, da je nujno potrebno upoštevati pozicije, (strateška) stališča, s katerih se o fotografiji piše, in namene pisanja o fotografiji, ki izhajajo iz teh pozicij. Za zgodovino fotografije so seveda vsi pisni dokumenti dragoceni in vredni upoštevanja, *teorijo* fotografije pa bi bilo vendarle treba bolj natančno opredeliti.



DOI:10.4312/ars.14.2.211-225

V nadaljevanju predlagamo osnutek za zgodovinsko predstavitev najpomembnejših »teoretskih« in teoretskih prispevkov (torej prispevkov tistih avtorjev, ki sami svoj prispevek razumejo v teoretskem smislu oziroma ki so najpogosteje izpostavljeni kot referenčni avtorji »teorije fotografije«), ki bi lahko služil kot izhodišče za obsežnejšo in temeljitejšo študijo.

## 2

Nemški filozof Walter Benjamin in kulturni kritik ter filmski teoretik Siegfried Kracauer sta se odzvala na dejstvo, da je v začetku 20. stoletja fotografija z razglednicami, ilustriranimi revijami in časopisi ter z razmahom amaterske fotografije postala množični medij. Prvenstveno sta si torej zastavljala vprašanje, kakšno vlogo ima fotografija v moderni družbi, katere so posledice teh novih podob, ki so naenkrat povsod. V članku *Fotografija* iz leta 1927 se je Kracauer osredotočil na ilustrirane časopise, katerih namen je, kakor pravi, popolna reprodukcija sveta, ki je dostopen kameri, in ki nas napadajo z zbirkami podob, z odtisi ljudi, okoliščin in dogodkov z vseh možnih gledišč (Kracauer, 2014, 39). Fotografija zajema in ponuja dano kot prostorski oziroma časovni kontinuum (30–31), vendar ne ponuja tudi pomena, ki ga moramo izkusiti, da nekaj postane zares naše; nasprotno, fotografija lahko ponuja le zrcalne odseve stvari, iztrganih iz izkušenj (56). Zato za razliko od spominskih podob, ki ohranjajo dano, kolikor to nekaj pomeni (31), fotografske podobe svet pravzaprav odmaknejo od človeka, ga poplitvijo in zbanalizirajo, nam ga odtujijo.

Benjamin je v svoji *Mali zgodovini fotografije* (1931), nizu prebliskov, ki jih je kasneje razvil v *Umetnini v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati* (1936–39), kjer je v razpravo poleg fotografije vključil tudi film, do fotografije najprej enako kritičen kot Kracauer. Oporeka »smislu za enakovrstno v svetu«, ki ga omogoča oziroma vzpostavlja naval fotografskih podob, ki obenem uveljavlja in zadovoljuje človekovo potrebo, »da bi se predmeta iz kar največje bližine polastil« v podobi, v ilustraciji, na posnetku, na reprodukciji (Benjamin, 1998, 97, 153). Toda opozori tudi, da fotografija in film vendarle lahko obogatita človeško videnje: s tem, ko fotografija »ujame prizore, ki se naravni optiki preprosto izmaknejo«, lahko človeka pouči o »optično nezavednem«, enako kot lahko človek od psihoanalize izve o nagonsko nezavednem (90, 150–151, 168, 170). Poleg tega Benjamin v umetniški fotografiji vidi potencialnega upornika proti kapitalistični ilustrativni fotografiji in k taki revolucionarni rabi fotografije tudi pozove.<sup>3</sup> V govoru *Umetnik kot producent* (1934) poudarja, da zlasti z ustreznimi napisi, s katerimi opremimo fotografijo, to vendarle lahko iztrgamo komercialnemu kontekstu in ji podelimo revolucionarno vrednost (Benjamin, 1999, 775).

3 Benjamin se pri tem naslanja na aktualno umetniško fotografsko prakso, na fotografije Eugèna Atgeta (96–97) in zlasti na avantgardistično »novo optiko« (101–102), ki jo je zagovarjal László Moholy-Nagy (1969).

Po drugi svetovni vojni, ko je prestiž reportažne fotografije dosegel svoj vrhunec, preden je ilustrirane časopise in revije kot vodilnega posrednika informacij nadomestila televizija, in ko je po drugi strani oglaševanje postajalo vse bolj nasilno, so Kracauerjevo in Benjaminovo kritično spopadanje s fotografskimi podobami in njihovo funkcijo v družbi nadaljevali trije komentatorji, ki so svojo kritiko družbene oziroma ideološke vloge fotografije zastavili nekoliko bolj usmerjeno.

Francoski filozof Roland Barthes, ki je na temelju Saussurove lingvistike izgrajeval semiologijo kot teorijo pomenjanja vseh vrst znakov, ne le jezika, in z njo komentiral različne družbene oziroma kulturne pojave, se je v nekaterih tekstih lotil tudi fotografskih podob. Zlasti pomembna sta članka *Fotografsko sporočilo* (1961) ter *Retorika podobe* (1964), v katerih pod drobnogled vzame specifični fotografski področji, reportažno ter oglaševalsko fotografijo. Pri obeh ga zanima, kako, preko katerega postopka fotografije pomenjajo. Barthesova prva ugotovitev je, da je fotografska podoba »analogon« realnosti, je dobesedna podoba (Barthes, 1977, 17, 37). Specifičnost fotografske podobe je ravno v tem, da je »sporočilo brez koda«, je zgolj denotirana podoba, ki ne premore konotacije (simboličnosti, pomena) že v sebi, temveč konotacijo pridobi šele preko povezave z nečim izven sebe, predvsem s tekstom, z naslovom ali napisom, ki sta pridani fotografiji, ali pa s člankom, ki mu fotografija služi kot ilustracija (17–19). Vse fotografske podobe so torej bistveno večpomenske in njihov pomen je treba fiksirati, zasidrati z lingvističnim sporočilom, ki usmerja bralca podobe proti vnaprej izbranemu pomenu, in v tem se razkriva ideološka raba fotografije (38–40, 49). Če je torej fotografska podoba bistveno vezana na realnost, ki jo beleži (kljub temu da pridobi pomen le, ko se poveže z nekim besedilom), si Barthes zastavi tudi vprašanje, kakšno razmerje fotografija vzpostavlja med zabeleženo realnostjo ter gledalcem podobe. Fotografija, pravi Barthes, ne ponuja zavesti o »biti-tam«, preproste zavesti, da je nekaj tam drugje in ne tu, temveč ponuja zavedanje o »je-bilo-tam«, nekoliko bolj komplicirano zavedanje, da to, kar vidim na fotografiji, ne obstaja tu in zdaj, temveč je obstajalo tam in tedaj; v fotografski podobi sta torej povezani prostorska neposrednost in časovna predhodnost, sta »nelogično zvezana tu-zdaj in tam-tedaj« (44).

Ameriška esejistka, pisateljica, filmska ustvarjalka Susan Sontag je fotografske podobe kot kritičarka obravnavala v mnogih člankih, ki jih je leta 1977 izdala v knjigi *O fotografiji*. Podobno kot Kracauerja in Benjamin jo je zlasti zbudila »vsepričujočnost fotografskih podob« (Sontag, 2001, 4) in tudi ona se sprašuje, kaj ta pomeni za človekovo doživljanje sveta. Fotografija, ugotavlja Sontag, se izkazuje kot način overovitve doživetja in hkrati način zavračanja tega doživetja; omogoča našo udeležbo v dogodku in hkrati potrjuje našo odtujenost od njega, doživetje namreč preobrazi v podobo, v spomin (13, 156). Fotografija je torej prilaščanje, fotografirati pomeni prilastiti si fotografirano in zbirati fotografije pomeni zbirati svet (7, 8). Še posebej pa se ji je zdela problematična reportažna fotografija, in sicer iz dveh razlogov. Prvič, fotografiranje je

v bistvu dejanje nevmešavanja; posneti fotografijo pomeni, da je nam kot fotografom do tega, da so stvari take, kakršne so, da ostanejo nespremenjene (15–16), da neko človeško trpljenje zgolj beležimo, namesto da bi posegli vanj. Drugič, preobilje podob človeškega trpljenja ima za posledico otopelost, saj šokantnost fotografiranih grozot zbledi, potem ko jih znova in znova vidimo (24); četudi v poznejšem eseju *Pogled na bolečino drugega* (2003) prizna, da obstajajo tudi mučne fotografije, ki ne izgubijo nujno svoje šokantnosti, tudi potem ko smo jim večkrat izpostavljeni (2006, 100).

Angleški likovni kritik in pisatelj John Berger je precej razmišljal in pisal o fotografiji, sicer v okviru eksplicitno politično angažiranega literarnega ustvarjanja ter komentiranja sodobne in pretekle umetnosti. Kot ključne Bergerjeve prispevke bi izpostavili članka *Razumeti fotografijo* iz leta 1968 in *Rabe fotografije* iz leta 1978 (ta članek je nastal kot odziv na knjigo Sontagove, ki je izšla leto poprej) ter *Videznost*, uvod v literarno-fotografsko knjigo *Drugi način pripovedovanja*, ki jo je s fotografom Jeanom Mohrom objavil leta 1982. Tudi Bergerjevo izhodišče je vseprisotnost fotografskih podob, vendar ga je fotografija zlasti zanimala kot dejavnost, tako fotografa kot gledalca: kot kaj fotografija sploh nastane ter kako se nastala fotografija uporablja. Zanima ga družbenopolitična raba fotografije,<sup>4</sup> ampak tudi – tako kot Benjamina – možnost fotografske »alternativne prakse« (Berger, 2018, 64). Berger fotografijo opredeli kot »rezultat fotografove odločitve, da je vredno zabeležiti, da sta bila ta določeni dogodek in ta določeni predmet videna«; zato je vselej že neko sporočilo o dogodku, ki ga beleži (28). Fotografija neki trenutek izolira, ga izvzame kontinuumu, vzpostavi diskontinuiteto, brezno med zabeleženim trenutkom in sedanjim trenutkom gledanja (29, 70, 71). Ker fotografija ponuja neovrgljiv dokaz, da je kdo ali kaj obstajalo, toda ne pove ničesar o pomenu tega obstoja, Berger podobno kot Barthes poudarja, da pomen fotografije pride od zunaj, z besedami. Fotografija lahko pridobi pomen le s preteklostjo in prihodnostjo, ki ju podobi pripišemo (69, 94), in tako vzpostavimo kontinuiteto, iz katere je bil fotografirani trenutek iztrgan. Rabi fotografije pa sta tako bistveno dve: ko fotografija beleži zasebni dogodek iz življenjske zgodbe, je kontekst vendarle ohranjen, saj je fotografija spominek živega življenja; fotografija javnega dogodka iz zgodovine pa tega docela iztrga iz konteksta in taka fotografija je mrtev objekt, ki ga je posledično mogoče – s takimi ali drugačnimi besedami – uporabiti na različne načine (59–63, 99). Na temelju uvida, kako se fotografija rabi v kapitalizmu, pa se Bergerju zdi mogoče določiti nekaj načel alternativne fotografske prakse: fotograf se ne bi smel smatrati za poročevalca ostalemu svetu, ampak za zapisovalca za udeležence fotografiranih dogodkov, torej bi si za svoj cilj moral predvsem postavljati vzpostavitev konteksta za

---

4 Tudi Bergerja, kot Barthesa, je zmotila oglaševalska fotografija, vendar jo je kritično obravnaval predvsem v *Načinih gledanja* iz leta 1972, in sicer bolj v navezavi na slikarstvo (kaže, kako oglaševalska fotografija nadaljuje funkcije in vzorce tradicionalnega slikarstva) kot pa v fotografskem smislu (Berger, 2016).

fotografijo, z besedami in z drugimi fotografijami, ki bi fotografiji priskrbele ustrezni »pripovedni čas«, s katerim bi lahko delovale kot orožje v ideološkem boju (64–66, 30).

### 3

Če so Benjamin, Kracauer, Barthes, Sontag in Berger o fotografiji razmišljali predvsem kot o modernem množičnem mediju, komentirali njeno družbeno vlogo in njene družbene učinke, je nekatere druge mislece v prvi vrsti zanimala fotografska podoba kot taka in so si – v nekem drugem, prvenstveno umetniškem kontekstu – prizadevali opredeliti njeno bistvo, doumeti specifičnost fotografske podobe glede na druge vrste podob.

Francoski filmski kritik André Bazin je v kratkem spisu *Ontologija fotografske podobe* iz leta 1945 o bistvu fotografije razmišljal v okviru teorije filma, ki je bila prvi predmet njegovih razmislekov. Bazin je fotografsko podobo smatral za temeljni element filma, obenem pa je fotografsko podobo razložil z zgodovino likovne umetnosti. Če lahko (zahodnjaško) zgodovino umetnosti opredelimo kot zgodovino posnemanja, pravi Bazin, ugotovimo, da je fotografija to obsesijo dokončno izpolnila in na ta način slikarstvo osvobodila zapovedi posnemanja (Bazin, 2005, 12). Zaradi postopka, s katerim je izdelana, je namreč specifičnost fotografske podobe njena bistvena realističnost, njen bistveno objektivni značaj (13). Fotografija si tako svoj obstoj na nek način deli s predmetom, katerega reprodukcija je, na nek način je fotografija predmet sam, ki pa je bil osvobojen pogojev prostora in časa (13), zato bi bilo treba estetske kvalitete fotografije iskati zlasti v njeni moči razkrivanja resničnosti (14).

Ameriški fotografski kurator, kritik in zgodovinar John Szarkowski, v letih 1962–1991 vodja fotografskega oddelka newyorškega Muzeja moderne umetnosti,<sup>5</sup> je tako bistveno realističnost fotografskih podob sprejemal kot samoumevno. Njegovo primarno prizadevanje je veljalo uveljavitvi fotografije kot umetniškega medija, enakovrednega slikarstvu, zato je – razumljivo – v precejšnji meri izhajal iz konceptualizacije fotografije s strani ameriških modernističnih umetniških fotografov, tistih, ki so zagovarjali upoštevanje in izkoriščanje omejitev fotografskega medija ter fotografijo razumeli kot umetniški, subjektivni izraz.<sup>6</sup> V katalogu ob razstavi *Fotografovo oko* (1964/1966) je predstavil svojo modernistično teorijo fotografije. Kakor je primarna

5 Szarkowski je nadaljeval delo, ki ga je v isti instituciji začel Beaumont Newhall z obsežno razstavo *Fotografija 1839–1937* ob skorajšnji stoletnici uradnega izuma fotografskega medija, ki jo je pospremil katalog, kasneje predelan v knjigo *Zgodovina fotografije. Od 1839 do današnjih dni* (1949), prvo zgodovino fotografije, pisane s stališča fotografske podobe in ne več s stališča (razvoja) fotografske tehnike (Newhall, 1997). Zelo raznolike fotografske podobe, fotografije iz zelo različnih kontekstov, je Newhall povezal v koherentno zgodovino tako, da jih je zvedel na estetsko vprašanje, jih obravnaval s stališča forme.

6 Paul Strand ter skupina f.64 z Edwardom Westonom in Anselmom Adamsom na čelu so nasprotovali vsem posegom v fotografski postopek, prostor za umetniško ustvarjalnost pa videli v »previzualizaciji« podobe, v tem, da fotografska podoba že obstaja tik pred trenutkom osvetlitve negativa v fotografovem umu (Weston, 1980, 172; Adams, 1981, 379).

naloga slikarstva, sledeč Clementu Greenbergu, raziskovanje lastnega medija (kar v tem primeru pomeni ploskev, pokrito z barvami), je primarna naloga fotografije izdelovanje estetsko učinkovite podobe v okviru omejitev fotografskega medija, zato je treba najprej ugotoviti, katere te omejitve, te bistvene značilnosti fotografske podobe so. Szarkowski tako postavi pet problemov, inherentnih fotografskemu mediju s stališča fotografa kot umetnika, ki izdeluje podobo, ki pa seveda podobe ne »izdela«, temveč jo vzame, »ujame« (Szarkowski, 2007, 6, 7). Fotografija se seveda ukvarja z dejanskostjo (»stvar sama«) in fotograf resnico, na katero naleti v svetu, beleži tako, kakršno najde, torej v fragmentirani obliki (»detajl«), vendar fotograf izbere način pogleda na stvarnost (»točka gledišča«), četudi si fotograf podobe ne zamisli ali izmisli, temveč jo izbere tako, da del dejanskosti uokviruje (»okvir«), s tem pa tudi zaustavi, izolira časovni segment (»čas«) (8–10). Stvar sama, detajl, okvir, čas ter točka gledišča je torej po Szarkowskem »pet točk fotografije«, ki opredeljujejo fotografsko dejavnost in vzpostavljajo koordinate za estetsko presojanje fotografskih podob.

#### 4

Kot obdobje »zaresnega« vznika »prave« teorije fotografije se navadno postavlja 60., 70. in zlasti 80. leta 20. stoletja. Res se je takrat začelo obširneje razmišljati in pisati o fotografiji tudi s teoretskega stališča, čeprav je treba opozoriti, da predvsem v okviru sodobne umetnosti (kakor je ta ustvarjala svoje ugovore prevladi modernističnega slikarstva in kiparstva) ter umetnostnozgodovinske discipline (ki je sploh doživljala fazo temeljitega prepriševanja in svoj teoretski prepород oziroma skorajda novo rojstvo s t. i. »novo umetnostno zgodovino«). Razločujemo lahko med tremi ključnimi teoretskimi krogi, katerih skupni točki sta, prvič, izhajanje iz Barthesovega kritičnega ideološkega branja fotografske podobe ter, drugič, nasprotovanje umetniški modernistični fotografski teoriji oziroma bistveno realistični definiciji fotografije; teoretiziranja fotografije pa se vendarle lotevajo z različnih izhodišč.

Skupina ameriških umetnostnih zgodovinarjev in likovnih kritikov okoli revije *October* se najbolj eksplicitno zoperstavlja modernistični Newhallovi zgodovini in Szarkowskijevi teoriji fotografije; njihovo teoretsko izhodišče je manj vezano na Barthesovo semiologijo in bolj na Peirceovo semiotiko. Rosalind Krauss tako v člankih *Zapiski o indeksu, prvi del* (1976) in *Zapiski o indeksu, drugi del* (1977), ki ju je treba razumeti v okviru razprave o sodobni oziroma postmodernistični umetnosti, fotografijo opredeli s Peirceovima pojmom ikona in indeks: »fotografija je ikona, ali vizualna podobnost, ki je v indeksalnem razmerju s svojim predmetom« (Krauss, 1985, 203). Vsaka fotografija je namreč »rezultat fizičnega vtisa preko svetlobnih odsevov na občutljivo površino« in ta prenos, ta sled podeljuje fotografiji njen dokumentarni status, njeno »nezanikljivo resničnost« (203, 211). Vendar, opozarja



Krauss, strinjajoč se z Barthesom, »fotografijo obdaja brezpomenskost« in to bistveno pomanjkanje pomena je mogoče zapolniti z dodatkom teksta (205). Fotografije torej ne pomenijo same po sebi, temveč so pri tem odvisne od zunanjih dejavnikov. Kot še posebej poudarja v članku *Diskurzivni prostori fotografije* (1981), fotografske podobe nastopajo v različnih diskurzivnih prostorih (1985, 132), in posledično lahko ista fotografija premore različne pomene, odvisno od tega, v kateri diskurz je vključena. Še ostrejši in odločnejši je v tej kritiki Douglas Crimp s svojo zbirko člankov *Na ruševinah muzeja* (1993), ki modernističnemu formalističnemu razstavljanju in zgodovinenju fotografije očita, da »poprej pluralno polje fotografije reducira na eno samo, vseobsegajočo estetiko« (75), da torej vse fotografije zvaja na njihovo zgolj estetsko raven in muzejsko vrednost ter na ta način zanemarja njihovo pomenskost. Modernistični umetnosti Crimp nasprotuje tudi s teoretskim podpiranjem postmodernistične umetniške prakse, zlasti tiste, ki se po načelu apropiacije, prilaščanja, poslužuje že obstoječih fotografskih podob in se ukvarja s prevpraševanjem njihovega konteksta.

Tudi ameriški konceptualni umetniki se v prvi vrsti zoperstavljajo fotografski praksi, kakor jo razstavljajo, ter zgodovini in teoriji fotografije, kakor ju pišejo v newyorškem Muzeju moderne umetnosti, na Barthesovem temelju pa predvsem premišlujejo o dokumentarni fotografiji, se upirajo njeni estetizaciji in depolitizaciji ter si na ravni lastne umetniško-fotografske prakse prizadevajo uveljaviti t. i. novi socialni dokumentarec. Allan Sekula v svojih tekstih *O iznajdbi fotografskega pomena* (1974), *Promet s fotografijami* (1981) in *Razdirati modernizem, ponovno iznajti dokumentarec* (1976/1978), ki jih je leta 1984 ponatisnil v knjigi *Fotografija proti toku* skupaj z nekaterimi svojimi fotografski projekti, poudarja, da je fotografska podoba izjava, je sporočilo, katere berljivost pa je odvisna od nekih zunanjih pogojev; fotografija lahko komunicira le s pomočjo nekega implicitnega teksta (1984, 4). Fotografija torej ni neki neodvisni, samostojni jezikovni sistem, nasprotno, fotografski pomen je vselej rezultat prepletanja med ikoničnim in narativnim; zlasti pa je pomen fotografske podobe odvisen od konteksta, v katerem se pojavlja, od njene ukoreninjenosti v konkretni diskurzivni situaciji (81, 4, 7). Fotografija je namreč družbena praksa in ravno to naj bi označevala fraza »promet s fotografijami«: družbeno produkcijo, cirkulacijo in recepcijo fotografij (ix). Kot umetniški fotograf pa Sekula poziva h »kritični reprezentacijski umetnosti«, ki naj dokumentira »nesposobnost monopolnega kapitalizma, da bi vzpostavil pogoje popolnoma človeškega življenja«, k umetnosti, ki naj »odkrito kaže na družbeni svet in na možnosti konkretne družbene spremembe« (56, 74). Kakor Benjamin in Berger tudi Sekula kritični potencial umetnosti predvsem vidi v povezavi fotografij z ustreznim tekstom. Za podobno, družbenopolitično kritično umetniško prakso si prizadeva tudi Martha Rosler; njeni članki, zbrani leta 2004 v knjigi *Vabe in razdori*, pa so večinoma (sicer teoretsko

utemeljeni) kritični komentarji obstoječega stanja v sodobni umetnosti in fotografiji in ne toliko teoretski prispevki v strogem pomenu besede.

Angleški konceptualni umetnik in umetnostni teoretik Victor Burgin ter umetnostni zgodovinar John Tagg pa se očitneje navezujeta na zgodnjega Barthesa in druge francoske poststrukturalistične mislece. Nastopata ne toliko proti modernističnemu formalizmu Szarkowskega, kolikor proti realizmu, kot ga zastopata Bazin ter pozni Barthes. Oba svoje teoretsko delovanje razumeta v okviru angleške socialne zgodovine umetnosti in s svojimi prispevki posegata tudi v stanje v umetnostno-zgodovinski disciplini. Burgin v uvodu v antologijo *Misliti fotografijo* (1982), s katero naj bi se teorija fotografije šele zares vzpostavila, fotografijo opredeli kot »prakso pomenjanja«, kot »delo na specifičnih materialih znotraj specifičnega družbenega in zgodovinskega konteksta za specifične namene« (2), in tudi on v člankih *Gledati fotografije* (1967) ter *Videti smisel* (1980) opozarja, da je fotografija sicer vizualni medij, toda ni čisti vizualni medij; da pomen fotografije ne obstaja sam po sebi, temveč je proizveden, v dejanju gledanja podobe, preko govorjenja o njej (Burgin, 1986, 51, 64). Fotografija ne premore lastnega »jezika«, temveč se poslužuje različnih kodov in nastopa v različnih diskurzih, redko je rabljena brez teksta (Burgin, 1982, 143–144). Ker je fotografija eden izmed družbenih označevalnih sistemov, bi se po Burginovem mnenju fotografska teorija morala ukvarjati tudi s produkcijo subjektov (153). Burgina tako, z naslonom na Lacanovo psihoanalizo, zanima tudi razmerje med fotografsko podobo in gledalcem, opozarja na identifikacijo subjekta s pozicijo kamere, saj fotografija enako kot slika obenem upodablja prizor in pogled gledalca, fotografirani objekt in gledajoči subjekt (189, 146).

Tagg pa v člankih *Vrednost fotografije* (1977) ter *Breme reprezentacije* (1984), ponatisnjenih leta 1988 v knjigi *Breme reprezentacije. Eseji o fotografijah in zgodovinah*, zatrdi, da »indeksalno bistvo fotografije na ravni pomena ničesar ne zagotavlja«, da torej fotografija kot taka nima identitete, nima pomena zunaj svojih zgodovinskih specifikacij in njen status je v resnici odvisen od institucij in oblastnih razmerij, ki se je poslužujejo (Tagg, 1988, 3, 63). Ker je fotografija materialni produkt materialnega aparata, ki se ga uporabi v specifičnih kontekstih, s strani specifičnih sil, za bolj ali manj določene namene (3), je Tagg na podlagi konkretnih primerov predvsem preučeval skonstruiranost fotografskega (dokumentarnega) realizma: opozarja, da realističnost fotografije ni rezultat zgolj odtisa realnosti, temveč da realizem vselej že »vključuje določene bistveno formalne strategije« (154). Še več, ugotavlja Tagg z opiranjem na Althusserja in Foucaulta, fotografski realizem je »kompleksen zgodovinski rezultat«, dokumentarna vrednost fotografske podobe kot dokaza nečesa je nekaj, »kar fotografije izvajajo le znotraj določenih institucionalnih praks in znotraj določenih zgodovinskih razmerij« (4), je pravzaprav učinek, izdelan preko rabe fotografskih podob s strani državnih institucij nadzora in arhiviranja (s strani prava, policije, znanosti).

## 5

Ameriška umetnostna zgodovinarica in likovna kritičarka Abigail Solomon-Godeau ter avstralski umetnostni zgodovinar Geoffrey Batchen sta prav tako pogosto navajana kot pomembna teoretika fotografije, četudi Solomon-Godeau sama svojega dela ne razume kot posebno teoretskega. To, kar počne, opredeljuje kot »obliko praktične kritike«, saj se v svojih člankih vselej nanaša na zelo specifične fotografske korpuse, zgodovinske kontekste, družbena razmerja in institucionalne strukture (2017, 6). V svoji zbirki člankov iz 80. let 20. stoletja, *Fotografija na zatožni klopi* (1991), se bolj ukvarja s problemom pisanja zgodovine fotografije in predvsem kritizira modernistični formalistični pristop newyorškega Muzeja moderne umetnosti. Na konkretnih primerih iz zgodovine fotografije tudi Solomon-Godeau opozarja, kako je pomen fotografije odvisen od konteksta, in poudarja, da obstajajo različne rabe fotografskih podob, da velika večina fotografij ni bila posnetih z estetskimi nameni in da je zato njihova izključno umetnostno-fotografsko zgodovinska obravnava neupravičena.

Batchen pa si je v knjigi *Goreč od želje. Zasnovanje fotografije* (1997) zastavil že staro vprašanje, »kaj je fotografija«. Najprej je postavil, da obstajata znotraj fotografskoteoretskega področja dve »skrajni« poziciji, formalizem na eni in postmodernizem na drugi strani. Medtem ko »formalist« Szarkowski verjame, da fotografija premore neke bistvene lastnosti svojega medija, »postmodernisti« Tagg, Sekula, Burgin in Solomon-Godeau trdijo, da fotografija ne premore lastne identitete, da ni nikoli nevtralna, temveč je vedno pripeta na diskurz (Batchen, 2010, 6, 37). Batchen si zato prizadeva združiti oziroma preseči obe poziciji in išče identiteto fotografije v zgodovini njenih virov, zanima ga, kdaj je vzniknila želja po fotografranju, s katero bi bilo mogoče prečiti kategorije kulture/narave, konteksta/bistva, zunanjega/notranjega (39, 62, 253). Batchenov tekst pa je predvsem prispevek k pisanju zgodovine najzgodnejšega obdobja fotografije, torej prej posplošen povzetek in komentar stanja v teoriji fotografije kot pa neka izrecno teoretska razprava.

## 6

Le leto, preden je izšla Burginova antologija *Misliti fotografijo* (1982), s katero naj bi se teorija fotografije sploh šele začela vzpostavljati kot »materialistična analiza fotografije« s pomočjo lingvistike, semiotike, psihoanalize in diskurzivne analize, predvsem pa na temelju Barthesovih zgodnejših spisov, je v angleškem prevodu izšel Barthesov novi, v bistvu fenomenološki poseg v fotografijo. Spočel se je »boj za dušo fotografskih študij«: 80. in 90. leta 20. stoletja je zaznamovalo tekmovanje med dvema paradigma, končno je Burginova nekako zamrla, Barthesova pa obstala oziroma prevladala (Welch, 2009, 12, 15).

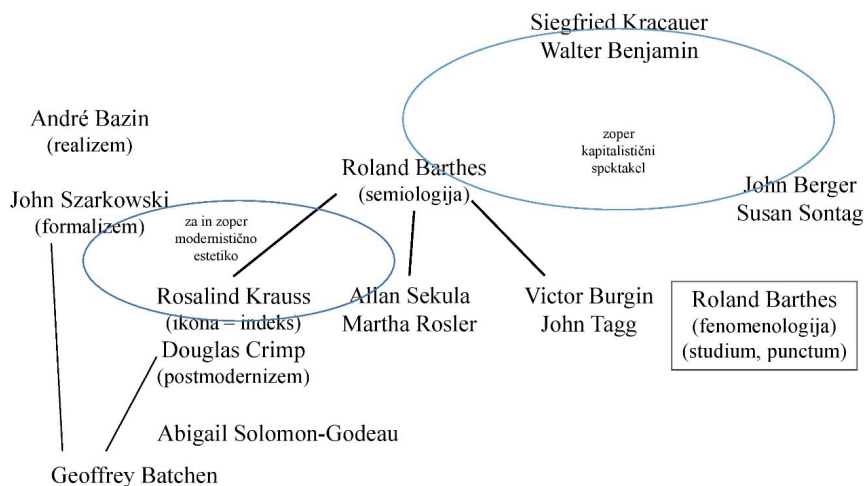
V knjigi *Camera Lucida. Zapiski o fotografiji* (1980) Barthes še vedno izhaja iz vseprisotnosti fotografskih podob: »fotografije vidim danes vsepovsod, prihajajo iz sveta k meni, ne da bi sam to hotel« (Barthes, 1992, 20). Imajo vseodhajajoč ali vseprihajajoč način prikazovanja, toda samo do nekaterih fotografij Barthes čuti privlačnost, neka fotografija se mu dogodi, druga pač ne (20, 23, 22). Posledično razloči dva hkratno navzoča elementa fotografije (27, 40). Prvi je *studium* – zelo širono polje brezbrizne želje, razumnega in kulturnega zanimanja (29, 39, 82), tisto področje, ki je bilo predmet Barthesovega preučevanja v njegovi zgodnji, semiološki fazi. Drugi je *punctum* – element, ki »kot puščica prileti iz prizorišča in me prebode«, detajl, ki me pritegne ali prizadene, ki pa – paradokсно – napolni vso fotografijo, potegne za seboj celotno branje (28, 45, 46). Ob fotografiji svoje nedavno umrle matere pa opredeli še en *punctum*, ki ga razglasi za »noem Fotografije«, in sicer »to-je-bilo«, stvar je bila tu (69). Fotografija je za Barthesa, v tej zadnji fazi njegovega opusa, predvsem »dobesedno emanacija referenta«, »iz realnega telesa, ki je bilo tam, je izšlo sevanje, ki se me je dotaknilo, mene, ki sem tukaj« (71). Vsaka fotografija, zatrjuje zdaj Barthes, je potrdilo o navzočnosti: potrdi, da je tisto, kar gledam, res bilo, je emanacija minule realnosti, je pravzaprav magija (77, 73, 78).

Če je Barthesovo delo iz zgodnje, semiološke faze mnoge spodbudilo k odmiku od bistvene realističnosti fotografije k obravnavanju fotografske podobe kot sporočila, ki svoj pomen pridobi preko teksta in konteksta, s katerima je povezana, je njegovo delo iz pozne, fenomenološke faze navdihnilo celo vrsto osebnejših interpretacij fotografskih podob. Medtem ko so mnogi teoretiki fotografije iz prvega Barthesa izhajali, prevzemali njegova dognanja in jih naprej razvijali, je bilo mogoče drugega Barthesa le tolmačiti; razpravljali so lahko o tem, kaj točno *studium* in zlasti *punctum* pomenita, ni pa bilo mogoče iz njiju razviti nove splošne teorije za razumevanje in preučevanje fotografskih podob.

## 7

Fotografska podoba je torej produkt fotografskega postopka, je rezultat procesa odtisovanja naravnega objekta oziroma motiva, je indeks realnosti (Bazin, Szarkowski, Krauss, Barthes I, Barthes II, Berger). Fotografija je dokument, vendar postopek izdelovanja fotografske podobe ni zgolj in popolnoma mehaničen ali avtomatski, nasprotno, ključna v njem je vloga fotografa, ki se odloči, kateri motiv bo izbral, izpostavil kot pomemben; dejanje fotografiranja, izbiranje iz realnosti, način indeksiranja realnosti vzpostavlja prostor za estetsko, umetniško dimenzijo fotografske podobe (Berger, Szarkowski). Toda fotografska podoba ni odtis samo izbranega motiva, temveč je indeks več realnosti, kot je običajno zaznamo; fotografska podoba vselej že vsebuje še nekaj: tisto, česar fotograf ni opazil, tisto, kar se je samo od sebe prikradlo na podobo; fotografija zabeleži tudi optično nezavedno (Benjamin, Barthes II).

Fotografska podoba, kljub temu da je sporočilo, sama po sebi vendarle nima pomena, fotografija kot taka nič ne pomeni, temveč potrebuje besedo, tekst in je odvisna od konteksta, ki jo umesti in s tem omogoči njeno berljivost in razumljivost; ki omogoča njeno rabo, pa tudi zlorabo (Barthes I, Burgin, Sekula). Toda ni le pomen fotografske podobe diskurzivno določen (Krauss, Solomon-Godeau), ampak je sama indeksalnost fotografije, njena dokumentarnost dejansko šele institucionalno zagotovljena (Tagg). Funkcija fotografije pa ni le družbena, raba fotografske podobe ni le javna (Benjamin, Kracauer, Sontag, Barthes I), ampak je lahko tudi zasebna (Berger, Barthes II); postavlja nas v poseben odnos do časa (Barthes) in do spomina (Kracauer, Berger). Čeprav so fotografije povsod, čeprav se jim ni mogoče izogniti, se ni mogoče izogniti temu spektaklu, ki nam ga kapitalistični sistem vsiljuje (Kracauer, Benjamin, Barthes I, Sontag, Berger), čeprav je primarna funkcija fotografskih podob, da potrjujejo svet, kakršen je, se je vendarle mogoče fotografije posluževati tudi z namenom kritične, alternativne, revolucionarne umetniške prakse (Sekula, Rosler, Berger, Benjamin).



Slika 1: Shema sinopsisa za zgodovino teorije fotografije.

Teorija fotografije pravzaprav vsakokrat vznikne kot rezultat ali posledica odziva na neko konkretno situacijo, željo, problem, kar določa, kaj točno oziroma *katera* fotografija je pravzaprav vsakokratni predmet teorije fotografije. Vznikne s stališča slehernika, ki se s fotografskimi podobami srečuje v vsakdanjem življenju, ki nanje naleti, iz njih mora razbrati nek pomen; teorija fotografije je tako odziv na situacijo v kulturnem, družbenopolitičnem polju in predmet take teorije je fotografija kot podobe vsega, podobe, ki so povsod (Kracauer, Benjamin, Barthes, Berger, Sontag). Temu nasproti

vznikne teorija fotografije znotraj umetnostne institucije s specifično politiko (glede umetniške prakse in zgodovinopisja), s stališča kuratorja in zgodovinarja, ki ga zanima umetniški potencial fotografske podobe. Zanima ga, kje v fotografskem postopku je prostor za umetniško dimenzijo, za estetska vprašanja, zato ker si želi, da bi fotografija dokončno pridobila status umetnosti; predmet take teorije je fotografija kot umetniška podoba (Szarkowski).

Še vedno znotraj institucije umetnosti, toda zoper to specifično politiko v pisanju zgodovine fotografije in v umetniško-fotografski praksi vznikne teorija fotografije s stališča likovnih kritikov in umetnostnih zgodovinarjev, katere predmet je fotografija kot podoba, ki je lahko umetniška, največkrat pa to ni. Problem, ki ga naslavlja, je, kako pisati zgodovino fotografije, ki bi bila več kot zgodovina zgolj umetnostnega medija, in kakšna naj bo fotografska umetniška praksa, ki se zaveda svoje družbene vpetosti in jo tudi komentira (Krauss, Crimp, Solomon-Godeau, Sekula, Rosler). Nekje vmes med tema dvema pozicijama, znotraj institucije umetnosti, ampak s pogledom, usmerjenim na kulturno, družbenopolitično polje, vznikne teorija fotografije s stališča umetnikov in umetnostnih zgodovinarjev, ki fotografijo prvenstveno razumejo in obravnavajo kot družbeno dejavnost in družbeni pojav. Predmet take teorije je fotografija kot podoba, ki je lahko umetniška, največkrat pa to ni, saj so fotografija predvsem podobe vsega, ki so povsod; ukvarja pa se s problemom pisanja zgodovine fotografije, ki bo na ravni pomena ustrezno upoštevala kulturno ter zlasti družbenopolitično pogojenost in zapovedovalnost fotografskih podob (Burgin, Tagg).

Ter izven umetnostne institucije in izven kulturnega, družbenopolitičnega polja, torej tam najbolj znotraj, v polju zasebnega, vznikne teorija fotografije s stališča slehernika, ki si želi stika s tistim, kar je minilo, katere predmet je torej fotografija kot podoba, ki omogoča magično vez s tistim, česar ni več (Barthes II). Glede na to, kakšne vrste podoba je fotografija za nas, jo torej lahko razumevamo, jo občudujemo zaradi estetskih kvalitete ali cenimo zaradi družbene kritičnosti, jo zgodovinsko preučujemo ali pa se ji z užitek preprosto prepustimo.

## Bibliografija

- Adams, A., A personal credo, 1943. An excerpt, v: *Photography in print. Writings from 1816 to present* (ur. Goldberg, V.), Albuquerque 1981, str. 377–380.
- Amelunxen, H. v. (ur.), *Theorie der Fotografie IV, 1980–1995*, München 2000.
- Barthes, R., *Image Music Text*, London 1977.
- Barthes, R., *Camera lucida. Zapiski o fotografiji*, Ljubljana 1992.
- Batchen, G., *Goreč od želje. Zasnovanje fotografije*, Ljubljana 2010.
- Bate, D., *Fotografija. Ključni koncepti*, Ljubljana 2012.
- Bazin, A., The ontology of the photographic image, v: *What is cinema?*, I, Berkeley 2005, str. 9–16.
- Benjamin, W., *Izbrani spisi*, Ljubljana 1998.

- Benjamin, W., *Selected writings. Volume 2, Part 2, 1931–1934* (ur. Jennings, M. in drugi), Cambridge 1999.
- Berger, J., *Načini gledanja*, Ljubljana 2016.
- Berger, J., *Razumeti fotografijo* (ur. Dyer, G.), Ljubljana 2018.
- Bolton, R. (ur.), *The contest of meaning. Critical histories of photography*, Cambridge 1989.
- Burgin, V. (ur.), *Thinking photography*, London 1982.
- Burgin, V., *The end of art theory. Criticism and postmodernity*, London 1986.
- Crimp, D., *On the museum's ruins*, Cambridge 1993.
- Elkins, J. (ur.), *Photography theory*, New York 2007.
- Emerling, J., *Photography. History and theory*, New York 2012.
- Goldberg, V. (ur.), *Photography in print. Writings from 1816 to present*, Albuquerque 1981.
- Hershberger, A. (ur.), *Photographic theory. A historical anthology*, Oxford 2014.
- Kelsey, R. in drugi (ur.), *The meaning of photography*, Williamstown 2008.
- Kemp, W. (ur.), *Theorie der Fotografie I, 1839–1912*, München 1980.
- Kemp, W. (ur.), *Theorie der Fotografie II, 1912–1945*, München 1979.
- Kemp, W. (ur.), *Theorie der Fotografie III, 1945–1980*, München 1983.
- Kracauer, S., *The past's threshold. Essays on photography* (ur. Despoix, Ph.), Zürich 2014.
- Krauss, R., *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge 1985.
- Kriebel, S., *Theories of photography. A short history, v: Photography theory* (ur. Elkins, J.), New York 2007, str. 3–49.
- Long, J. J. in drugi (ur.), *Photography. Theoretical snapshots*, London 2009.
- Moholy-Nagy, L., *Painting – Photography – Film*, London 1969.
- Newhall, B. (ur.), *Photography. Essays and images. Illustrated readings in the history of photography*, New York 1980.
- Newhall, B., *The history of photography. From 1839 to the present*, New York 1997.
- Rosler, M., *Decoys and disruptions. Selected writings, 1975–2001*, Cambridge 2004.
- Sekula, A., *Photography against the grain. Essays and photo works 1973–1983*, Halifax 1984.
- Solomon-Godeau, A., *Photography at the dock. Essays on photographic history, institutions, and practices*, Minneapolis 1991.
- Solomon-Godeau, A., *Photography after photography. Gender, genre, history*, Durham 2017.
- Sontag, S., *O fotografiji*, Ljubljana 2001.
- Sontag, S., *Pogled na bolečino drugega*, Ljubljana 2006.
- Stiegler, B., *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006.
- Szarkowski, J., *The photographer's eye*, New York 2007.
- Tagg, J., *The burden of representation. Essays on photographs and histories*, Houndmills 1988.
- Trachtenberg, A. (ur.), *Classic essays on photography*, New Haven 1980.
- Van Gelder, H. in drugi, *Photography theory in historical perspective. Case studies from contemporary art*, Oxford 2011.
- Welch, E. in drugi, Introduction: a small history of photography studies, v: *Photography. Theoretical snapshots* (ur. Long, J. J. in drugi), London 2009, str. 1–15.
- Wells, L. (ur.), *The photography reader*, London 2003.
- Wells, L. (ur.), *Photography. A critical introduction*, New York 2015.
- Weston, E., Seeing photographically, v: *Classic essays on photography* (ur. Trachtenberg, A.), New Haven 1980, str. 169–175.

Rebeka Vidrih

## **Sinopsis za zgodovino teorije fotografije**

**Ključne besede:** teorija fotografije, zgodovina fotografije, Roland Barthes, John Szarkowski, John Berger, Susan Sontag, Rosalind Krauss, Allan Sekula, Victor Burgin

Kljub temu da teorija fotografije velja za opredeljeno in uveljavljeno miselno polje, njena »zgodovina« zaenkrat obstaja le v obliki antologij raznolikih tekstov, iztrganih iz različnih kontekstov. Predlagan je zato osnutek za koherenten zgodovinski pregled najpomembnejših misli in mislecev o fotografiji, ki naj bi služil kot izhodišče za obsežnejšo in temeljitejšo študijo. Polje teorije fotografije se izkaže za mrežo razmislekov, ki se prepletajo, nanašajo drug na drugega in drug drugemu nasprotujejo in katerih ugotovitve se dopolnjujejo ter jih je mogoče smiselno povzeti. Fotografska podoba je kot produkt fotografskega postopka odtis resničnosti, vendar ima v postopku pomembno vlogo tudi fotografova dejavnost izbire določenega motiva in način tega izbiranja vzpostavlja prostor za umetniško dimenzijo fotografije. Fotografska podoba je sporočilo, toda sama po sebi nima pomena, pač pa je njena pomenljivost odvisna od teksta in konteksta, njen pomen je diskurzivno in institucionalno zagotovljen. Čeprav se fotografskemu kapitalističnemu spektaklu ni mogoče izogniti, se je vendarle mogoče fotografije posluževati tudi kot alternativne, kritične umetniške prakse. Izpostavljeni so tudi zastavki predstavljenih mislecev (filozof, kulturni kritik, likovni kritik, kustos, umetnostni zgodovinar, konceptualni umetnik): poudarjeno je, s katerega stališča se piše teorija fotografije, in posledično, kaj je pravzaprav vsakokrat njen predmet.

Rebeka Vidrih

## **Synopsis for a History of the Theory of Photography**

**Keywords:** theory of photography, history of photography, Roland Barthes, John Szarkowski, John Berger, Susan Sontag, Rosalind Krauss, Allan Sekula, Victor Burgin

The theory of photography is considered a defined and established field of reasoning, but so far its "history" exists only in the form of anthologies of various texts, taken out of their various contexts. Therefore an outline is suggested for a coherent historical overview of the most important thoughts and thinkers on photography, which could serve as a starting point for a more comprehensive and thorough study. The field of the theory of photography turns out to be a net of intertwined thoughts, which refer to and contradict each other, although the conclusions also complement each other and can be summarized. A photograph is, as a product of a photographic process, an imprint of reality, but in this process the role of the photographer is also important, his choice of subject and manner of choosing open up the place for a photograph's artistic dimension. A photograph is a message, but in itself it has no meaning; for signification it depends upon a text and a context, its meaning is discursively and institutionally ascertained.



Even though the photographic capitalist spectacle cannot be avoided, it is possible to make use of photography as an alternative, critical artistic practice. The stakes of the presented thinkers (philosopher, cultural critic, art critic, curator, art historian, conceptual artist), the positions from which every theory of photography is written, and consequently what those theories' subjects are, are also emphasized.

## **O avtorici**

**Rebeka Vidrih** je docentka na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Predava pregled evropske umetnosti in arhitekture od pozne renesanse do danes, zgodovino fotografije in medije sodobne umetnosti (videoart, instalacijska umetnost, performans) ter zgodovino umetnostnozgodovinske discipline. Zgodovina in teorija umetnostne zgodovine je tudi njeno primarno raziskovalno področje.

## **About the author**

**Rebeka Vidrih** is Assistant Professor at the Department of Art History at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She lectures on art and architecture from the Renaissance onwards, on photography and contemporary art, and on the history of art history. The history and theory of art history are also her primary research fields.



Florencio del Barrio de la Rosa

## La transparencia de la pluralidad. Notas sobre la concordancia semántica de gente en el español rural europeo

### 1 Introducción

La misma definición de nombre colectivo –un sustantivo sintácticamente singular con referencia plural– abre la puerta, en situaciones comunicativas de relajamiento normativo, a la variación intralingüística en la medida en que estos sustantivos ofrecen la posibilidad de la doble concordancia (Fält, 1972; Quilis, 1983; Nuessel, 1984; Martínez, 1999; Sánchez Avendaño, 2007; Soler Arechalde, 2012; RAE/ASALE, 2009, §33.8d)<sup>1</sup> y los hablantes tienen la facultad de optar por dar preferencia a las relaciones formales (concordancia *ad formam*) o a las de sentido (concordancia *ad sensum*). Este conflicto determina el concepto de *concordancia semántica* (cfr. Corbett, 2006, 155). La *bolaspa* con que el *Diccionario Panhispánico de Dudas* (RAE, 2005 s.v. gente) sambenita la discordancia de *gente* en el dominio intraoracional confirma la disponibilidad de la doble concordancia para los hablantes de español.

En las breves páginas que siguen abordaré los casos de discordancia o concordancia semántica activados por el sustantivo *gente* como núcleo sintáctico de un sintagma sujeto en las variedades rurales del español europeo. Para ello se recogen todas las apariciones pertinentes del sustantivo en las muestras dialectales del *Corpus Oral y Sonoro del Español Rural* (COSER) ([www.corpusrural.es](http://www.corpusrural.es)), que aplica la metodología propia de la sociolingüística urbana para encuestar a los informantes prototípicos de la dialectología tradicional en distintos enclaves del español peninsular (y, en campañas recientes, también insular) (cfr. Fernández-Ordóñez, 2011). Ejemplos representativos del fenómeno se agrupan bajo (1).

- (1) a. ¿Pero en... solo se casaban gente del pueblo o del..., o de los pueblos de alrededor? (COSER-3601, Encuestador, Alaraz, Salamanca)
- b. Sí, vienen gente, sí. Porque es que mucha gente de la que hay en Madrid tiene aquí vivienda y se vienen los veranos o un domingo, un sábado o un domingo (COSER-1603, Mujer, 88 años, Belmonte, Cuenca).

---

1 La gramaticalidad de la doble concordancia o concordancia híbrida en oraciones como *The committee is/are old* es bien conocida en el inglés británico.



- c. Se querían casar junto con nosotros, se querían casar juntos, pero yo no quise, porque como yo, ya te digo, como estaba yo de luto de mi madre, yo no quería yo mucho jaleo, y esa gente eran familia mu grandísima, que tenían muchísima gente, y claro si nos juntábamos las dos bodas, después que [...] (COSER-0728, Mujer, 68 años, Badajoz, Valencia del Ventoso).
- d. Pos amigas mías tengo yo en... hasta en Jerez tengo yo amigas de nosotros, y en Barcelona, también se fueron, a Barcelona se fueron mucha gente en una época, se fueron muchos, muchos, y algunos hasta abandonaron su casa y su parcela y to (COSER-1121, Mujer, 72 años, Cádiz, Torrecera, Jerez de la Frontera)
- e. Bueno, pues cuando se moría una persona pues... Aquí se moría en el pueblo, porque antes no lo llevaban pa León como ahora, [...], pero no, no lo sacaban de casa; nunca, nunca m'acuerdo yo casi que se sacaran la gente de casa, no es como ahora qu'ahora luego na más que están un poquitín enfermos luego marchan, pero, pero aquí... (COSER-2644, Mujer, 80 años, León, Lucillo).
- f. Los dueños de los molinos. Esa gente tenían una matrícula y un... Pues lo mismo que ahora (COSER-1310, Varón, 72 años, Castellón, Puebla del Arenoso).

Los fragmentos reproducidos documentan cómo la pluralidad referencial de *gente* se hace visible de forma “no poco misteriosa” (Bosque, 2000, 18) en el español rural del siglo XXI. En estas variedades, la pluralidad implícita de *gente* tiene consecuencias sintácticas que aproximan este lexema a sus equivalentes en las lenguas germánicas. Las muestras anteriores ponen de manifiesto alguna de las peculiaridades de este tipo de sustantivos. Para empezar, la discordancia o silepsis resulta más admisible cuanto mayor es la distancia entre el controlador y la flexión verbal, hasta hacerla admisible cuando el verbo flexionado se encuentra en otra “proposición” (cfr. Bello, 1988 [1847], §818 y, por todos, RAE/ASALE, 2009, §12.4). La concordancia plural “a distancia” se comprueba en la secuencia *mucha gente tiene aquí vivienda y se vienen aquí los veranos* de (1b), donde se establece la correspondencia canónica entre el sujeto *mucha gente* y el predicado *tener vivienda* en la primera oración, mientras que en la segunda el número plural de *se vienen* es debido a la relación semántica entre el sujeto tácito ( $\emptyset$ ) y su referente en la cadena antecedente-pronombre (cfr. Bosque, 2000, 18).

La informante del enclave pacense de Valencia del Ventoso (1c) nos proporciona, además, la oportunidad de comprobar las semejanzas de comportamiento morfosintáctico entre dos representantes de las clases de los sustantivos colectivos (*familia*) y los continuos (*gente*). En este fragmento *familia* induce la concordancia plural en la cláusula de relativo (*que tenían muchísima gente*). Al mismo tiempo, la combinación del sintagma *familia muy grandísima* señala las propiedades que separan ambas clases.

En los muchos estudios dedicados a las clases de nombres en español, Bosque (1983, 1999, 2000, 2016) ha demostrado que sustantivos como *gente* deben incluirse

entre los continuos y propone una serie de pruebas operativas que refrendan esta inclusión<sup>2</sup>. La adjunción del adjetivo *grande* se aplica en conjunto a sustantivos como *familia* y designa la extensión de los componentes del grupo. De esta forma, *familia grande* equivale a una familia formada por muchos miembros (*familia numerosa*). El adjetivo *grande* en combinación con *gente* se refiere, en cambio, a cada individuo del conjunto y se interpreta distributivamente. Nuestro sustantivo resulta incompatible con el modificador *numeroso* (*\*numerosa gente*), pero acepta el cuantificador *mucho* (cfr. 1b, 1d), lo que certifica su naturaleza no contable (cfr. Bosque, 1999, 54).

A pesar de las diferencias, la gramaticalidad de la combinación con *entre* (*entre la familia, entre la gente*) o la aplicación de predicados colectivos como *reunirse* (*la familia se reunió, la gente se reunió*) evidencian las propiedades compartidas entre ambos sustantivos. La denotación de *familia* y *gente* como “a multiplicity of distinguishable individuals” (Jackendoff, 1991, 9) sustenta sobre la base de un rasgo de “separabilidad” las semejanzas entre ambos tipos. A esta solución apunta Bosque (1999, 2000), cuando sugiere que la clasificación de los sustantivos a partir de los criterios de delimitabilidad y estructura interna de Jackendoff (1991) no basta para caracterizar nombres como los analizados ahora.

El rasgo de la separabilidad explica las características comunes de sustantivos colectivos como *familia* o *rebaño* y las de continuos como *gente* o *barro*, al tiempo que separa estos continuos separables de otros no separables (*agua, oro*)<sup>3</sup>. La definición de *gente* como “pluralidad de personas” refuerza la trascendencia del rasgo de la separabilidad de los componentes individuales conformadores del grupo y conduce a la consideración de este sustantivo como una suma o agregación de personas. En otras palabras, *gente* constituiría el vocable heterónimo que se opone a *persona* en virtud del número gramatical. La heteronimia no basada en el género no resulta productiva en español, a diferencia de lenguas como el inglés donde los plurales léxicos (*people, cattle*) están bien asentados (Jackendoff, 1991, 20-21; Corbett, 2000; Levin, 2001; Gardelle, 2019, 112-114). En definitiva, el sustantivo *gente* podría definirse como un plural léxico, que, si bien continuo como *agua* y *oro* que designan “magnitudes”, denota una “pluralidad” o conjunto de entidades discretas (cfr. Morreale, 1973, 108). Al tratarse de personas, sus componentes son especialmente relevantes o perceptibles (*salient*), lo que justificaría la visibilidad que la flexión plural les concede en las discordancias registradas en el *COSER*.

---

2 Martínez (1999), por su parte, considera *gente* como colectivo. Bello (1988 [1847], §155) lo calificaba de “colectivo indeterminado”, mientras que Fält (1972) lo etiqueta de “colectivo no organizado”. Se remite a Bosque (1983) para el tratamiento de los nombres colectivos en la tradición gramatical. Nótese, de paso, que la recategorización de *gente* como discontinuo explicaría su acepción como ‘persona, individuo’ en el español americano (cfr. ASALE, 2010 s.v.).

3 En la delicada distinción de continuos separables y no separables, la combinación con *entre* se antoja crucial (*entre el barro, \*entre el agua*) (cfr. Bosque, 1999, 2000). La recategorización de un continuo no separable como separable estaría forzada (*coercion*) por la semántica de *entre* (cfr. Pustejovsky, 1995). Una expresión como *entre el oro* debería entenderse como *entre los lingotes de oro*. De esta forma, la admisibilidad de *entre* con un continuo no separable está supeditada, en función de nuestro conocimiento del mundo, a la posibilidad de separar las partículas que componen su denotación.

## 2 Presentación y análisis de los datos

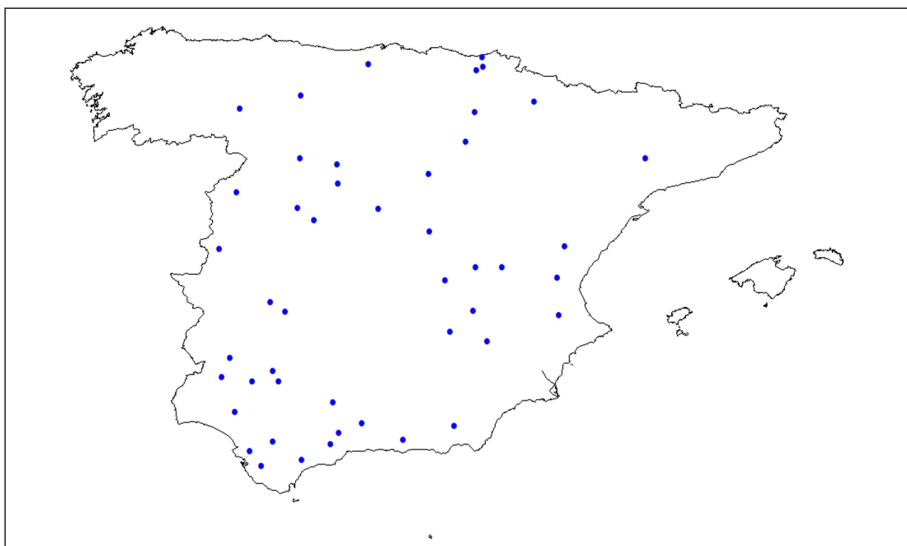
Los datos de concordancias semánticas o discordancias en el español rural se resumen en la tabla 1 y muestran una proporción relativamente escasa frente a la opción canónica (75/825) (cfr. Quilis, 1983 para una presencia aún menos asidua). La documentación de concordancias antinormativas en los encuestadores del *COSE*R (1a), mayoritariamente jóvenes estudiantes y profesores universitarios, representantes, en consecuencia, de la variedad estándar culta, demuestra el carácter coloquial y no necesariamente marcado del fenómeno (sobre su relación con el habla espontánea general véase RAE/ASALE, 2009, §33.8a). Los encuestadores del *COSE*R producen únicamente tres relaciones discordantes (3/193, 1,5%) frente a 11% de ocurrencias en los hablantes rurales. Estas diferencias devuelven un índice de significatividad muy elevado ( $X^2 = 17.3149$ ,  $p = .00032$ ) y apuntan al hecho de que, si bien caracterizador de la lengua hablada “en sentido amplio” y candidato potencial a formar parte de los universales de la oralidad (cfr. Koch y Oesterreicher, [1990] 2007), se trata de un fenómeno diafásicamente marcado susceptible de infravaloración social<sup>4</sup>. Esto indica que las “tendencias naturales” particulares de una lengua se exacerbaban en ausencia de normatividad.

Tabla 1: Casos de discordancia de *gente* según variables lingüísticas y extralingüísticas

Factor	Variable	Concordancia	Discordancia	Casos
Hablante	Encuestador	190 (98%)	3 (2%)	193
	Informante	560 (89%)	72 (11%)	632
Sexo	Mujer	407 (90%)	46 (10%)	453
	Hombre	153 (85%)	26 (15%)	179
Geografía	Norte	210 (92%)	19 (8%)	229
	Sur	350 (87%)	53 (13%)	403
Posición del sujeto	Preverbal	157 (85%)	27 (15%)	184
	Posverbal	403 (90%)	45 (10%)	448
Determinación	Determinado	497 (89%)	61 (11%)	558
	Indeterminado	63 (85%)	11 (15%)	74
Tipo de verbo	Transitivo	134 (86%)	22 (14%)	156
	No transitivo	426 (89%)	50 (11%)	476

4 Teniendo presente el modelo de la cadena variacional de Koch y Oesterreicher (2007 [1990]), podría establecerse una correspondencia, por una parte, entre el nivel universal-esencial y los “universales vernáculos” de las variedades orales de todas las lenguas y, por otra parte, entre el nivel idiomático-contingente y los vernáculos prototípicos del habla de una lengua concreta (cfr. Szmrecsanyi y Kortmann, 2009). En esta línea, cabría reinterpretar la propuesta de Auer (2004). A partir de ahora, excludo del análisis las ocurrencias (193) de los encuestadores.

El resto de las variables extralingüísticas o lingüísticas carece de significatividad estadística, por lo que, una vez presentados, se realizará un análisis forzosamente cualitativo de los datos. Respecto al sexo, las discordancias producidas por las mujeres (1b-d) superan en cuatro puntos porcentuales las de los hablantes varones (1f). La distribución geográfica del fenómeno no se revela explicativa y, en efecto, no parece fácil una delimitación espacial de la concordancia semántica (cfr. Mapa 1). A pesar de que los enclaves meridionales proporcionan más ejemplos que los norteños, la poca consistencia estadística de las diferencias sugiere que la concordancia semántica debe atribuirse a un comportamiento esporádico de los hablantes y, por tal, describible como pancrónica<sup>5</sup>.



Mapa 1: Localización de los casos de concordancia semántica con *gente*.

La dificultad para trazar áreas dialectales refuerza la idea de que la concordancia semántica inducida por *gente* no es una característica dialectal, sino más bien un elemento condicionado por la naturaleza vernácula de las hablas rurales, sujeto también a la variación individual (cfr. Tamminga et al., 2016), como confirma la convivencia en un mismo informante de casos de concordancia canónica y discordancias (2).

- (2) Y una cosa de lo que me pasaba, cuando yo ya vía que ya no entraba más gente, a lo mejó había cinco o seis en la barra, como me hubieran queao a mí papas fritas, o me hubiera queao a mí una tortilla de papas, se la ponía en el mostradó: «Venga,

5 Las –por lo que se me alcanza– escasas referencias al fenómeno en diacronía se limitan a los apuntes de Hanssen (1913, §484), Keniston (1937, §36.21) y Medina Morales (2005, 288).

comé to lo que, lo que pueda y que te... de ella». Pa que no... digan: «Mía, na más que ahí...». Y iba la gente contentitos. La gente m'han echao de menos mucho (COSER-3009, Mujer, 72 años, Jubrique, Málaga).

En este ejemplo se documenta uno de los cinco casos de concordancia *ad sensum* en la modificación nominal: *Y iba la gente contentitos*. Los escasos ejemplos en que constato el fenómeno (*gente católicos, gente extranjeros, gente andaluces, gente malas cabezas*)<sup>6</sup> aparecen tanto con modificadores posnominales como predicativos y no se reparten homogéneamente en el espacio geográfico, si bien tres de las cinco documentaciones se concentran en enclaves andaluces. Puede advertirse que, cuando el modificador admite moción genérica, se opta por el género no marcado<sup>7</sup> con independencia del significado de *gente* como «conjunto de personas». Este puñado de ejemplos confirma la jerarquía de concordancia postulada por Corbett (2006), de acuerdo con la cual la concordancia semántica se produce en más ocasiones en la predicación verbal que en la modificación, atributiva o predicativa, nominal

Entre los factores lingüísticos, nuestros datos muestran una nula incidencia del orden, antepuesto (1c, 1d) o pospuesto (1a, 1b, 1d, 1e), del sujeto en la concordancia semántica ( $X^2 = 2.769, p = .096108$ ), lo que confirmaría la no dependencia entre ambos factores (cfr. Fält, 1972, 106; RAE/ASALE, 2009, §33.8a), si bien los datos expuestos dejan pensar que la posición preverbal favorece (el control de *gente* sobre) la concordancia semántica (cfr., en esta línea, Martínez, 1999, 2767-2768). El factor de ausencia o presencia de determinantes (1a, 1b contra 1c, 1d, 1e, 1f) resulta igualmente poco explicativo ( $X^2 = 1.0012, p = .31703$ ).

En (1) ejemplificamos la tipología de construcciones sintácticas discordantes: intransitivas (39/342) (1b), transitivas (22/156) (1f), copulativas (7/68) (1c) y pasivo-reflexivas (4/66) (1a, d, e). Entre las construcciones transitivas destacan las estructuradas en torno al verbo *tener* (3a) del que cuento once ocurrencias. Otras estructuras transitivas se actualizan con *comer* (2), *contar*, *decir* (2), *echar*, *formar*, *hacer*, *poner* y *ver(se)*, así como verbos transitivos en construcciones absolutas como *bailar* (3e), *hablar*, *matar* y *vestir*. Entre los predicados intransitivos, sobresalen los verbos de movimiento: *emigrar*, *ir(se)* (3b) (10 formas), *marchar*, *parar*, *sacar* (pasiva-refleja de 1e), *salir* (3c) (2 formas) y *venir* (16 casos). Ocurren asimismo la perífrasis ingresiva *empezar a* (3d) (2 veces) y el verbo *gustar* (*pero me gustan esa gente*). La concordancia no canónica se

6 “No eran tos rojos, había gente católicos, había gente de toa especie” (COSER-2301, Varón, 67 años, Arjona, Jaén), “esos pasan desapercibidos, entonces... uno o dos, que sean... de estos gente malas cabezas, como les decimos aquí, ¿no?” (COSER-1503, Varón, 68 años, Aguilar de la Frontera, Córdoba), “Ahora aquí ya hay más gente extranjeros que habemos en pa'l caso en el pueblo” (COSER-1310, Varón, 72 años, Puebla de Arenoso, Castellón), “Y no vienen como antes que había pandillas de gitanos o... gente andaluces o qué serían” (COSER-0959, Varón, 61 años, Villaverde-Mogina, Burgos).

7 Cfr., asimismo, las construcciones con *si* impersonal del italiano *non si è mai troppo grandi* o *si viene spesso dimenticati* (cfr. Salvi, 1988, 116).



establece en oraciones atributivas con *ser* (3f) y con *estar* (3g). Además de (3f), cuento tres oraciones con *ser* (*ser de mucho dinero*, *ser eso*, *ser familia muy grandísima*). Con *estar* aparece el predicado de estadio *contento* (3g), la perífrasis resultativa (*la gente están desbordás*) y un atributo implícito (*cuando aquellos países de los moros, que están aquella gentina*).

- (3) a. Casi toa la gente tenían bestias o un guarrito pa..., pa el avío de sus casas (COSER-3809, Mujer, 72 años, Alanís, Sevilla).
- b. Bueno, por regla general, iban la gente joven, más bien (COSER-1921, Mujer, 78 años, Yebra, Guadalajara)
- c. El maestro que se murió, el que dio escuela siempre aquí, ese salieron mucha gente muy buena de aquí de Peralejos, hay mucha gente en el ejército, teniendo coroneles, capitanes, de todo eso salió mucho, mucho, mucho, mucho, ... (COSER-3611, Mujer, 76 años, Peralejos de Abajo, Salamanca).
- d. Luego ya empezaron la gente a irse a ca-, a la capital a dar a luz. Luego ya la gente ya va a Cáceres, pero antes no (COSER-1023, Mujer, 85 años, Campo Lugar, Cáceres).
- e. Bailar la sardana en Cataluña, en Semana Santa y comenté allí, digo, ¡jodé!, pues aquí y efectivamente, bailaron gente, bailaron gente, bailaron gente de treinta y cinco, cuarenta, cincuenta años, pero no, no juventud (COSER-2001, Varón, 52 años, Aguinaga (Usurbil), Guipuzcoa).
- f. Yo no cojo el coche porque mi gente son muy especial (COSER-1834, Mujer, 82 años, Los Tablones (Órgiva), Granada).
- g. Al otra le quito, al otro le parto un kilo por la mitá y voy apañando y la gente están contenta con una (COSER-1107, Mujer, 69 años, Espera, Cádiz).
- h. Pues toa esa gente, pues toa esa gente tenían pegote y muchos de los que hay aquí. Cada uno tenía (COSER-0403, Varón, 82 años, Aulago (Gergal), Almería).

Más allá de listar los tipos de construcciones verbales en las que se registra la concordancia semántica, conviene llevar a cabo un análisis cualitativo de las muestras de (3). En ellas la flexión plural fuerza a contemplar separadamente los componentes de la denotación de *gente* y permite acceder al interior de la pluralidad. En otras palabras, la concordancia no canónica pone ante los hablantes la «multitud pluralizada» (Morreale, 1973). La predicación *tener bestias o un guarrito* (3a) empareja un animal doméstico o un grupo de ellos con cada miembro de la pluralidad denotada por *gente* en una interpretación de pares: «para cada persona había un animal» (cfr. Beghelli, 1997). El cuantificador *to(d)a*, no solo permite, incluso parece favorecer la lectura distributiva (cfr. Bosque, 2000, 23). La lectura de pares ('uno para cada uno')

también se obtiene en (3g): cada persona se siente satisfecha con una mitad o una parte del pan que le corresponde. Además de mecanismos formales como *todo*, la interpretación distributiva depende de procesos inferenciales, que pueden reforzarse mediante expresiones explícitas como en (3h). En otros enunciados, la propiedad o la acción del predicado se aplica distributivamente a (subgrupos de) los individuos que componen la denotación de *gente*, como sucede con el adjetivo *joven* en (3b), los predicados puntuales como *salir* (3c) y *empezar a* (3d), con la proposición *bailar gente* (3e)<sup>8</sup> o el sintagma *muy especial* asignado a cada miembro de *mi gente*. La lectura distributiva de estos ejemplos se apoya, como índice formal más evidente, en la flexión plural del verbo, lo que extrema las dificultades para acometer un análisis cuantitativo sin incurrir en circularidad.

En definitiva, la concordancia semántica se sitúa en los límites de la teoría gramatical y está supeditada a procesos inferenciales (cfr. Bosque, 2000, 27-28). No en vano De Vries (2017) distingue entre el cuantificador distributivo encubierto (*Q-distributivity*) y las lecturas distributivas favorecidas por el contexto pragmático y el conocimiento de mundo (*P-distributivity*). Creo fuera de duda que este conocimiento del mundo acerca de las partes y los todos que forman condiciona los fenómenos de discordancia, gracias a los cuales los componentes del plural léxico *gente* se tornan visibles. El hueco entre gramática y pragmática queda salvaguardado en los sociolectos rurales ajenos a presiones normativas.

### 3 La externalización del plural como universal vernáculo del español

En las primeras décadas del siglo XXI ha surgido un fuerte interés por la descripción de los denominados «universales vernáculos» como variantes intralingüísticas propias de modalidades orales en situaciones de baja o nula presión normativa (cfr. Chambers 2004, 2009)<sup>9</sup>. Las relaciones de concordancia engrosan el catálogo de universales vernáculos (cfr. Scmrecsany y Kortmann, 2009, 53-60) referidos a las variedades del inglés. Los apuntes acerca de la concordancia plural de *gente* encontrados en la bibliografía (cfr., entre otros, Quilis, 1983; Sedano y Bentivoglio, 1995), las recomendaciones académicas (cfr. RAE, 2005 s.v. *gente*) o la dificultad de delimitar áreas dialectales en

8 Este ejemplo podría aparecer en cualquier estudio de semántica formal sobre distributividad (¿cuántas personas deben bailar para que la proposición *bailaron gente* cumpla con las condiciones de verdad?). Sobre la distinción entre la lectura colectiva y la distributiva, pueden consultarse, desde planteamientos distintos, Landmann (1995), Corbett (2001, 117-120), Bosque y Gutiérrez-Rexach (2009, 539-545), Gutiérrez-Rexach (2016, 511-512) y el sintético, pero actualizado, estado de la cuestión de Champollion (2019).

9 Para los requisitos que un fenómeno ha de cumplir para incluirse entre este tipo de universales, cfr. Szmecrecsany y Kortmann (2009, 38-39). En español se ha aplicado con provecho este campo de investigación, cuya repercusión en lo sociodialectal, pero sobre todo en lo teórico-tipológico es fundamental. Baste citar, entre los estudios que el autor dedica a este ámbito, Pato (2018).

el español europeo sostienen la inclusión de la concordancia semántica entre el repertorio de rasgos subestándares del español<sup>10</sup>.

Ahora bien, mientras que la no concordancia manifestada en los *default singulars* como *we was* o *there was many dukes* se considera una »tendencia natural«<sup>11</sup> del inglés y está extendida en todos sus dialectos (cfr. Chambers, 2004, 131-132 y los estudios sobre el tema en Filppula et al., 2009), cabría postular la externalización de la pluralidad (cfr., a modo de ejemplo, Heap y Pato, 2012) como fenómeno idiomático subestándar del español<sup>12</sup>. Las modalidades patrimoniales del español convertirían en visible la pluralidad implícita o encubierta contenida en piezas léxicas como *gente*, pluralidad que emerge en los casos no canónicos de concordancia. Si la hipótesis esbozada en la interpretación de los enunciados de (3) es correcta, la flexión plural podría vehicular, al hacer visible los componentes individuales de su denotación, una lectura distributiva de los predicados. Para profundizar en el estudio del fenómeno destacado en las páginas anteriores, considero oportuno, como punto de arranque, tomar la potencialidad semántica (*semantic potential*) (cfr. Evans, 2003) de *gente*<sup>13</sup>. La opcionalidad, de acuerdo con la interpretación preferida en cada situación comunicativa, de observar nuestro lexema, bien como una entidad individual (lectura colectiva), bien como una suma descomponible de personas (lectura distributiva), subyace a las discordancias documentadas en el español rural. La morfología plural serviría, como índice formal explícito, de vehículo de la interpretación distributiva de los predicados.

## 4 Conclusiones

En las notas anteriores me he asomado a los casos de concordancia semántica del plural léxico *gente* registrados en la variedad rural del español europeo. Los datos permiten confirmar el carácter coloquial subestándar de estas discordancias, descartar la incidencia significativa de otros factores y postular, en consonancia con los resultados de otros estudios independientes, la externalización de la pluralidad como universal vernáculo del español. Al tiempo he planteado la hipótesis de que la doble concordancia de *gente* puede conllevar la interpretación distributiva de los predicados. La presente

---

10 Szmrecsanyi y Kortmann (2009) bautizan como *angloversales* los rasgos vernáculos del inglés no compartidos por otras lenguas. No oso promulgar el barbarismo *hispanoversales* para calificar los rasgos circunscritos al español.

11 Nos llevaría demasiado lejos dirimir qué es o no es natural en una lengua; considero que la descripción de los rasgos vernáculos como “tendencias naturales” (Auer, 2004) o “natural structural linguistic developments” (Chambers, 2004, 127) ha de ponerse en relación con la ausencia de prescripción normativa explícita en los contextos donde surgen.

12 El correlato estándar se encontraría en la concordancia del inglés *people* o el alemán *Leute*, lo que da validez interlingüística al rasgo vernáculo del español.

13 Este potencial enlaza con el problema lógico de la polisemia tratado en Pustejovsky (1995) y con su formulación de entradas léxicas infraespecificadas. Esta teoría, tal y como propone Bosque (2000), permitirá avanzar en el conocimiento de las discordancias que nos ocupan en estas páginas.

investigación, de carácter forzosamente exploratorio, ha de extenderse a otros sustantivos de pluralidad referencial y a otras modalidades rurales del mundo hispánico. Espero, sin embargo, haber estimulado el interés para seguir profundizando a través de futuras investigaciones en las categorías que la gramática rural del español vuelve transparentes.

## Bibliografía

- Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario de americanismos*, Lima 2010. Versión en red (Madrid): <http://lema.rae.es/damer/> [08.07.2020].
- Auer, P., Non-Standard Evidence in syntactic Typology. Methodological Remarks on the Use of Dialect Data vs. Spoken Language Data, en: *Dialectology meets Typology* (ed. Kortmann, B.), Berlín 2004, pp. 69-92.
- Beghelli, F., The syntax of Distributivity and Pair-List Reading, en: *Ways of Scope Taking* (ed. Szabolcsi, A.), Dordrecht 1997, pp. 349-408.
- Bello, A., *Gramática de la lengua castellana*, Madrid 1988 [1847].
- Bosque, I., Clases de nombres comunes, en: *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, 1, Madrid 1983, pp. 75-88.
- Bosque, I., El nombre común, en: *Gramática descriptiva de la lengua española* (eds. Bosque, I. Y Demonte, V.), 1, Madrid 1999, pp. 1-75.
- Bosque, I., Reflexiones sobre el plural y la pluralidad. Aspectos léxicos y sintácticos, en: *Actas de las V Jornadas de Lingüística (1999)* (eds. Casas, M et al.), Cádiz 2000, pp. 5-37.
- Bosque, I., Sustantivo, en: *Enciclopedia de Lingüística Hispánica* (ed. Gutiérrez-Rexach, J.), 2, Londres 2016, pp. 111-123.
- Bosque, I. y Gutiérrez-Rexach, J., *Fundamentos de sintaxis formal*, Madrid 2009. Chambers, J.K., Dynamic typology and vernacular universals, en: *Dialectology meets Typology* (ed. Kortmann, B.), Berlín 2004, pp. 127-145.
- Chambers, J.K., Cognition and the Linguistic Continuum from Vernacular to Standard, en: *Vernacular Universals and Language Contacts: Evidence from Varieties of English and Beyond* (eds. Filppula, M., et al.), Londres 2009, pp. 19-32.
- Champollion, L., Distributivity in Formal Semantics, *Annual Review of Linguistics* 5, 2019, pp. 289-308.
- Corbett, G., *Number*, Cambridge 2001.
- Corbett, G., *Agreement*, Cambridge 2006.
- De Vries, H., Two Kinds of Distributivity, *Natural Language Semantics* 15, pp. 173-197.
- Evans, V., *How Words Mean: Lexical Concepts, Cognitive Models, and Meaning Construction*, Oxford 2003.
- Fält, G., *Tres problemas de concordancia verbal en el español moderno*, Uppsala 1972.
- Fernández-Ordóñez, I., Nuevos horizontes en el estudio de la variación gramatical del español: el *Corpus Oral y Sonoro del Español Rural*, en: *Noves tendències en la dialectologia contemporània* (eds. Colón, G. y Gimeno, L.), 1, Castellón 2011, pp. 173-203.
- Filppula, M. et al., *Vernacular Universals and Language Contacts: Evidence from Varieties of English and Beyond*, Londres 2009.
- Gardelle, L., *Semantic Plurality. English collective nouns and other ways of denoting pluralities*, Ámsterdam/Filadelfia 2019.

- Gutiérrez-Rexach, J., Cuantificación, en: *Enciclopedia de Lingüística Hispánica* (ed. Gutiérrez Rexach, J.), 1, Londres 2016, pp. 506-514.
- Hanssen, F., *Gramática histórica de la lengua castellana*, Halle 1913.
- Heap, D. y Pato, E., Plurales anómalos en los dialectos y en la historia del español, en: *Actas del VIII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (ed. Montero Cartelle, E. et al.), 1, Santiago de Compostela 2012, pp. 829-840.
- Jackendoff, R., Parts and Boundaries, *Cognition* 41, 1991, pp. 9-45.
- Keniston, H., *The Syntax of Castilian Prose*, Chicago 1937.
- Koch, P. y Oesterreicher, W., *Lengua hablada en la Romania: francés, español, italiano*, Madrid 2007 [1990].
- Landman, F., Plurality, en: *The Handbook of Contemporary Semantic Theory* (ed. Lappin, S.), Oxford 1995, pp. 425-457.
- Levin, M. *Agreement With Collective Nouns in English*, Lund 2001.
- Martínez, J.A., La concordancia, en: *Gramática descriptiva de la lengua española* (eds. Bosque, I. y Demonte, V.), 2, Madrid 1999, pp. 2695-2786.
- Medina Morales, F., *La lengua del Siglo de Oro: un estudio de variación lingüística*, Granada 2005.
- Morreale, M., Aspectos gramaticales y estilísticos del número (segunda parte), *Boletín de la Real Academia Española* 53/198, 1973, pp. 99-206.
- Nuessel, F. (Dis)agreement in Spanish, *Papers in Linguistics* 17, 1984, pp. 267-281.
- Pato, E., Queriba una cosa y traiba otra. Los pretéritos imperfectos analógicos en español, *Philologica Jassyensia* 14/2(28), 2018, pp. 83-100.
- Pustejovsky, J., *The Generative Lexicon*, Cambridge 1995.
- Quilis, A., *La concordancia gramatical en la lengua española hablada en Madrid*, Madrid 1983.
- Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, Madrid 2005. Versión en red: <http://rae.es/dpd/> [01.07.2020].
- Salvi, G., La frase semplice, en: *Grande grammatica italiana di consultazione* (eds. Renzi, L, Salvi, G., Cardinaletti, A), 1, Bolonia 1988, pp. 37-127.
- Sánchez Avendaño, C., Para que la gente se enteren: la concordancia *ad sensum* en español oral, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 33/2, 2007, pp. 205-226.
- Sedano, M. y Bentivoglio, P., Venezuela, en: *Manual de dialectología hispánica. El español de América* (ed. Alvar, M.), Barcelona 1996, pp. 116-133.
- Soler Arechalde, M. A., *La concordancia de número en español*, México 2012.
- Szmrecsanyi, B. y Kortmann, B., Vernacular universals and angloversals in a typological perspective, en: *Vernacular Universals and Language Contacts: Evidence from Varieties of English and Beyond* (eds. Filppula, M. et al.), Londres 2009, pp. 33-53.
- Tamminga, M., et al., The dynamics of variation in individuals, *Linguistic Variation* 16/2, 2016, pp. 300-336.

Florencio del Barrio de la Rosa

### **La transparencia de la pluralidad. Notas sobre la concordancia semántica de gente en el español rural europeo**

**Palabras clave:** Concordancia semántica, universales vernáculos, *gente*, español rural, pluralidad

Los fenómenos de concordancia se han incluido en el catálogo de universales vernáculos. En la presente investigación, de carácter preliminar, se estudian los casos de concordancia semántica inducida por el plural léxico *gente* en el español rural europeo. Se certifica el carácter subestándar del fenómeno, la escasa incidencia de factores lingüísticos y la dificultad de trazar límites dialectales claros en su distribución. El trabajo plantea la hipótesis de que la flexión plural controlada por este sustantivo puede guiar de modo unívoco y explícito la interpretación distributiva de los predicados y propone la externalización de la pluralidad como universal vernáculo del español. Los datos se extraen del *Corpus Oral y Sonoro del Español Rural*.

Florencio del Barrio de la Rosa

### **The Transparency of Plurality. Notes on the Semantic Agreement of Gente in Rural European Spanish**

**Keywords:** Semantic agreement, vernacular universals, *gente*, rural Spanish, plurality

Agreement phenomena are included in the feature catalogue of vernacular universals. Lexical plural *gente* ('people') triggers non canonical semantic agreement in rural European Spanish. Although further research is needed, the present study yields some tentative findings. The non-standard nature of semantic agreement, the incidental influence of linguistic constraints on it and its blurred geographical distribution are confirmed. The article advances the hypothesis that plural morphology provides a way to overtly express the distributive interpretation of predicates over individuals and posits externalization of plurality as a vernacular tendency of Spanish. Data are extracted from the *Corpus Oral y Sonoro del Español Rural*.

Florencio del Barrio de la Rosa

## **Prosojnost pluralnosti. Zapiski o semantičnem ujemanju besede gente v evropski ruralni španščini**

**Ključne besede:** semantično ujemanje, vernakularne jezikovne univerzalije, *gente*, ruralna španščina, pluralnost

Pojavi ujemanja so vključeni v seznam vernakularnih jezikovnih univerzalij. V pričujoči preliminarni raziskavi proučujemo primere semantičnega ujemanja, ki ga sproža leksikalna množina besede *gente* (*ljudje*) v evropski ruralni španščini. Potrjujemo podstandardni značaj pojava, redko pojavnost jezikovnih dejavnikov in težave pri določanju jasnih dialektalnih meja v njegovi porazdelitvi. V prispevku postavljamo hipotezo, da lahko nadzorovano pregibanje množine pri tem samostalniku vodi v nedvoumno in eksplicitno distributivno tolmačenje povedkov, ter predlagamo opredelitev pluralnosti kot vernakularno jezikovno univerzalijo španščine. Podatki so vzeti iz korpusa *Corpus Oral y Sonoro del Español Rural*.

### **O avtorju**

**Florencio del Barrio de la Rosa**, doktor španske filologije na Univerzi v Valladolidu, je izredni profesor španskega jezika na Univerzi Ca' Foscari v Benetkah (Italija). Predaval je na različnih evropskih univerzah kot tudi na Xi'an International Studies University na Kitajskem in na George Mason University v Združenih državah Amerike. Španska morfosintaksa in vplivi jezikovnih sprememb pri tvorbi španskega jezika sta njegovi osrednji raziskovalni temi. Ukvarja se tudi s sinhronim in kontrastivnim vidikom pri analizi morfoloških, sintaktičnih in leksikalnih značilnosti španščine.

### **About the author**

**Florencio del Barrio de la Rosa**, PhD in Hispanic Linguistics by University of Valladolid (Spain), is an Associate Professor of Spanish Language at Ca' Foscari University of Venice (Italy). He has held conferences and seminars in several European universities, as well as in Xi'an International Studies University (China) and the George Mason University (USA). His main research fields are the diachronic morphosyntax of Spanish, and the influence of language change on the standardization of this language. Moreover, he works on morphological, syntactic, and lexical questions of the Spanish language from a synchronic and contrastive approach.

### **Datos biográficos del autor**

**Florencio del Barrio de la Rosa**, doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Valladolid, es profesor titular de Lengua Española en la “Università Ca’ Foscari” de Venecia (Italia). Ha pronunciado conferencias e impartido seminarios en distintas universidades europeas, así como en la Xi’an International Studies University (China) y en la George Mason University (Estados Unidos). La morfosintaxis histórica del español y las consecuencias del cambio lingüístico en la formación de esta lengua constituyen uno de los focos principales de su investigación. Se ocupa también del análisis de aspectos morfológicos, sintácticos y léxicos de la lengua española desde una perspectiva sincrónica y contrastiva.



Tadej Curk

## Rokovanje z arheološko dediščino kot skupna točka arheologije in arhitekture

### 1 Uvod

Z vidika obravnavanja, interpretiranja in varovanja kulturne dediščine se zdi, da sta tok zgodovine ter (prekomerna) specializacija znanstvenih ved arheološko in arhitekturno vedo, gledano z današnjega stališča, pripeljala vsako na svoj breg. Zgodovinsko tesnejše sodelovanje v dobrobit dediščine je bilo načeto.

Arhitektura<sup>1</sup> lahko s svojimi metodami in specifičnim znanjem pomaga arheologiji razumeti, interpretirati, ohranjati in prezentirati arheološko dediščino.<sup>2</sup> Sodelovanje bi tako pomenilo temeljitejše in podatkovno zajetnejše raziskave,<sup>3</sup> celostno obravnavo, možnost mnogoplastne interpretacije ter transdisciplinaren pristop k varovanju in upravljanju arheološke dediščine. Navedeno zahtevata tako sodobna znanost kot tudi slovenska in mednarodna zakonodaja.

Rokovanje z arheološko dediščino je torej odvisno od tesnega sodelovanja in povezovanja različnih metodologij in znanj. Zato skuša članek predstaviti nekatera izhodišča za dobro in tesno sodelovanje med arheologi in arhitekti, pri čemer izpostavi interpretacijo, varovanje, konservacijo in prezentacijo arheološke dediščine. Besedilo ne temelji na realnih ali že izpeljanih primerih dobrega ali tesnega sodelovanja, temveč se poslužuje pregleda predvsem tuje arheološke, umetnostnozgodovinske in kulturnovarstvene literature, kakor tudi mednarodnih kulturnovarstvenih listin in priporočil.

### 2 Arheologija in arhitektura

Arhitektura je imela pomembno mesto v arheoloških študijah in raziskavah vse od samih začetkov razvoja arheologije kot znanosti (Kienzle, 2011, 12; Trigger, 2006). Do

1 Zaradi bližine definicije arheološki stroki jo v tem tekstu označujemo kot vedo, ki s teoretskega in zgodovinskega stališča preučuje pretekle arhitekturne objekte in ostaline.

2 Arheološka dediščina predstavlja veliko zakladnico informacij, ročnih spretnosti, oblikovanja in materialov, ki morajo biti zaščiteni pred razvrednotenjem, uničenjem in pozabo, s čimer ohranimo tudi delo naših prednikov in koristi, ki jo od te dediščine imamo (International Committee for the Management of Archaeological Heritage – v nadaljevanju ICAHM, 1990; International Council on Monuments and Sites – v nadaljevanju ICOMOS, 1965; White, 2007, 247).

3 Npr. boljši vpogled v nastanek, razvoj in trajanje neke strukture, natančnejšo datacijo in korelacijo z ostalimi posegi v prostor.



konca 19. stoletja so glavne vloge v arheoloških raziskavah, zlasti zgradb, spomenikov in urbanih kompleksov, tako odigrali ravno arhitekti (Nerdinger, 2010, 10). Glavni razlog za to gre iskati v njihovih metodah in veščinah merjenja antičnih oziroma drugih spomenikov, ki sta mu sledila takratna arheološka interpretacija in teoretični grafični prikaz (Ažman Momirski, 2004, 93). Začetek 20. stoletja v tem oziru ni prinesel večjih sprememb. Arhitekturni spomeniki so sicer številnim arheologom še vedno predstavljali pomemben del pretekle in sodobne kulture, vendar sta se dotedanje sodelovanje in povezanost začela krhati (Drennan, 2010, 2).<sup>4</sup> Dokončen prelom arheologije z arhitekturo predvsem v ZDA in Združenem kraljestvu gre iskati s pojavom procesne arheologije,<sup>5</sup> ki je s svojo togo znanstveno paradigmo reducirala razvoj novih poti arheološke interpretacije. Arhitektura, njena dediščina in arhitekturni prostor sta bila v sklopu arheologije razumljena na novo (Ayán Vila idr., 2003, 1), saj so arheologi nanje gledali le skozi prizmo oblike in tipologije.<sup>6</sup> Prvi korak naprej je naredila postprocesna arheologija, ki je v arhitekturnem zapisu prepoznala multidimenzionalni značaj in je arhitekturne ostaline razumela kot orodje za interpretacijo (Ayán Vila idr., 2003, 2–4; Drennan, 2010, 6–b).<sup>7</sup>

V nasprotju s Slovenijo so v nekaterih državah in na nekaterih tujih posameznih arhitekturnih šolah našli sistematizirano pot do uspešnega sodelovanja. Pri tem gre predvsem izpostaviti t. i. stavbno arheologijo. Ta predstavlja arheološke raziskave stavbnih ostankov, ki temeljijo na specifični metodi opazovanja in dokumentiranja gradbenih gradnikov in sosledja gradbenih posegov oziroma aktivnosti. Cilj stavbne arheologije je raziskovanje preteklosti grajenega objekta v najširšem možnem smislu, brez umetnostnozgodovinskih ali arheoloških časovnih zamejitev (Krähling, 2014). Stavbna arheologija<sup>8</sup> lahko arheologiji kot disciplini pomaga pri študiju specifik grajenih objektov iz preteklosti, pri njihovi formalni analizi in razvrstitvi ter pri prepoznavanju naselbinskega vzorca (Archaeology and Architecture, 2009), da omenimo le nekatere možnosti. Temu lahko dodamo še prostorske analize, ki jih je mogoče pri interpretiranju povezati s sociološko teorijo, kar omogoča še izčrpnije informacije o preteklih družbenih dogajanjih (Ayán Vila idr., 2003, 2; Drennan, 2010, 2). S tesnim

4 Temu je v veliki meri botroval razvoj prazgodovinske arheologije, ki je bila na prelomu 19. v 20. stoletje in tudi kasneje bolj usmerjena v analize različnih predmetov in interpretacijo preteklosti, ki so bile veliko bolj kot kadar koli prej neodvisne od historičnih in umetnostnozgodovinskih perspektiv (Novaković, 2003, 11).

5 Se pojavi konec 50. in v začetku 60. let 20. stoletja.

6 Kar se bolj sklada z umetnostno zgodovino.

7 Postprocesna arheologija ni edina, ki se je ukvarjala z arhitekturnim zapisom, naselbinami, krajino ali poselitvijo. Zlasti v Nemčiji in Skandinaviji se je v prvi polovici 20. stoletja namreč razvila t. i. Siedlungsarchäologie – študij poselitve oziroma naselbin, ki se v svojih metodah in interpretacijah izrazito opira na antropogeografske koncepte in modele (Novaković, 2003, 47–49). Konec 60. let 20. stoletja pa se je predvsem v ZDA pojavila t. i. historična arheologija, katere pomemben vidik je prav preučevanje pretekle arhitekture in naselbinskih vzorcev (Orser idr., 1995).

8 Kot del arhitekturnih šol in izobrazbe.

sodelovanjem se tako lahko obe vеди na eni strani ukvarjata z razvojem grajenih objektov in posledično preoblikovanjem prostora, topografijo ter okoljem, na drugi strani pa z organizacijo preteklih družb, njihovo široko tradicijo, mislijo in idejami (Archaeology and Architecture, 2009).<sup>9</sup>

Pri prihodnjih raziskavah, varovanju in publiciranju arheoloških ostalin ter pri interpretaciji in rokovanju z arheološko dediščino bi torej na podlagi zapisanega morali nujno upoštevati in vključiti znanje arhitektov in njihove postopke analize.<sup>10</sup> Sodelovanje ter različne usposobljenosti strokovnjakov, ob upoštevanju materialnih dejstev, lahko zagotovijo novo ovrednotenje gradiva, poglobljeno in multidisciplinarno interpretacijo in dostopnejšo prezentacijo (Ažman Momirski, 2004, 94–95, 109; Dinsmoor, 1977).

### 3 Dediščinska interpretacija

Dediščinska interpretacija je aktivno komuniciranje in podajanje pomembnosti nekega prostora, objekta ali najdišča skupnosti.<sup>11</sup> »Nepopolnost« oziroma fragmentiranost ruševine ali preteklega grajenega objekta zato zahteva še bolj premišljeno in učinkovito interpretacijo (Johnston idr., 2013, 21). Enako velja za arheološki zapis z gradbenimi elementi, ki nam lahko zagotovi veliko potencialnih informacij. Na podlagi teh pa lahko oblikujemo nov zorni kot dejavnikov družbenega, politično-gospodarskega, bivanjskega, estetskega in simboličnega reda preteklih družb (Blanco Rotea idr., 2003, 17).

Pretekli grajeni objekti ter arheološka dediščina terjajo sodobno, javnosti namenjeno interpretacijo. Ta je zasnovana na profesionalni etiki in temelji na znanstvenih raziskavah, ki vključujejo in upoštevajo vse faze zgodovine objekta in vsebujejo informacije o njihovi današnji obliki in vrednotah. Obiskovalca ali uporabnika mora sodobna interpretacija informirati o nečem oprijemljivem in pomembnem ter mu olajšati razumevanje celovite zgodovine spomenika in doživljanje kraja. Podati mu mora čim bolj celovito zgodbo in ne zgolj enostransko podobo spomenika (White, 2007, 255). Ob že omenjenem pa moramo paziti, da sama interpretacija ne zasenči dediščinskih vrednot samega objekta (Johnston idr., 2013, 21).<sup>12</sup>

9 Kar je lahko osnovna podlaga za integracijo arheoloških ostalin in dediščine v mestno tkivo ali pokrajino, za prihodnje načrtovanje razvoja in širjenja mest in naselij ali za oblikovanje in zasnovavo stavb.

10 Skupna naloga arheologov in arhitektov pri arheoloških izkopavanjih in študijah je lahko tudi izdelava natančnih meritev ter izmer, kakor tudi jasnih razumljivih risb, ki pripomorejo k boljšemu razumevanju pretekle arhitekture.

11 Interpretacija je množica potencialnih aktivnosti, ki pripomorejo k odgovornejšemu zavedanju skupnosti in povečajo razumevanje vloge kulturne dediščine. Interpretacijska infrastruktura so fizični predmeti in objekti na kulturni dediščini ali v neposredni povezavi z njo, ki se uporabljajo za namene interpretacije in prezentacije ter podirajo interpretacijo z novo in obstoječo tehnologijo (ICOMOS, 2008). Glede na dejstvo, da interpretacijska infrastruktura pri arheološki dediščini v veliki meri služi tudi varovanju in ohranjanju le-te ter gre pri tem za arhitekturno zaščito, je nujnost sodelovanja toliko bolj očitna.

12 ICOMOS-ova listina iz Québeca opozarja, da je treba kulturno dediščino obvarovati pred škodljivim vplivom vsiljive interpretativne infrastrukture, pred pritiskom prekomernega obiska in nenatančno ali neprimerno interpretacijo (ICOMOS, 2008).

Večina današnje arheološke interpretacije žal nasprotno temelji na premisi, ki za-trjuje, da moramo dovolj trden podatek o preteklosti nekritično jemati tudi kot enako pomemben. Tako izhodišče pa vodi k interpretaciji kot preprostemu podajanju podatkov v pasivni obliki (Potter Jr., 1997, 43).<sup>13</sup> Arheologija bi morala zato nujno sprejeti sodobno interpretacijo, vstopiti v dialog z drugimi interpretatorji in upoštevati, da je podana razlaga le ena od interpretacij v široki paleti zgodb o preteklosti. Prezentacije na najdiščih bi morale upoštevati alternativne pristope pri interpretacij o enakih izhodiščnih informacijah in vsebovati tako »alternativne« kot »akademske« interpretacije (Timoney, 2008, 39).<sup>14</sup> S podajanjem raznovrstnih informacij ter z razlago orodij in tehnik, ki jih arheologi uporabljajo, lahko arheologi obiskovalcem zagotovijo izhodišča za lastno odločitev,<sup>15</sup> ali se strinjajo z »uradnimi« zaključki in interpretacijami ali ne, za lastno razumevanje, vrednotenje in intelektualno doživljanje (Potter Jr., 1997, 38).

Sodobna interpretacija nam z gledišča možnosti sodelovanja med arheologi in arhitekti tako služi tudi kot izhodiščna faza oziroma podlaga za načine varovanja, zaščite in prezentacije same dediščine.<sup>16</sup>

## 4 Varovanje arheološke dediščine

Varovanje, ki izhaja iz skupne interpretacije in sodelovanja med arheologi in arhitekti, predstavlja pomembno orodje za učinkovito rokovanje in upravljanje arheološke dediščine, ki pripomore k preprečitvi poškodb, zmanjšanju stroškov in boljšim znanstvenim rezultatom (ICAHM, 1990; ICOMOS, 1965; Nardi, 2010, 4). Pri tem se

13 V arheologiji danes poznamo primarno in sekundarno interpretacijo. Primarna interpretacija v arheologiji pomeni soočenje oziroma rokovanje arheologov z arheološkim predmetom ter podajanje razumljive razlage zanj oziroma arheologove predstave podobe preteklosti, ki jo oblikuje na podlagi arheološkega artefakta ali arheološkega zapisa ter arheološke dokumentacije. Z drugo besedo bi lahko primarno interpretacijo v arheologiji grobo označili kot tolmačenje ali razlaganje. Sekundarna interpretacija v arheologiji označuje prenos primarne interpretacije, ali vsaj njenih zanimivih delov, drugim ljudem oziroma skupnosti. Težava arheologije ostaja v tem, da se številni arheologi danes še vedno poslužujejo predvsem primarne interpretacije ter naštevanja podatkov in metod.

14 Vsakršna interpretacija in prezentacija kulturne dediščine mora temeljiti na dokazih, zbranih s pomočjo znanstvenih in splošno sprejetih metod, kakor tudi na podlagi še obstoječih kulturnih tradicij (ICOMOS, 2008). To pomeni, da razlage t. i. alternativne arheologije (izvenzemeljski izvor starodavnih civilizacij, hiperdifuzionizem, astroarheologija ipd.) pri prezentaciji arheološke in kulturne dediščine nimajo prostora.

15 T. i. konstruktivistični pristop.

16 Interpretacija kot del vzdržnega ohranjanja in varovanja arheološke dediščine in prezentacija kulturne dediščine morata upoštevati pomembnost in vrednote dediščine v njihovem mnogoplastnem zgodovinskem, političnem, duhovnem in estetskem kontekstu. V zakup je treba vzeti vse vidike dediščinske kulturne, družbene in okoljske pomembnosti in vrednot (ICOMOS, 2008). To pomeni, da uspešne interpretacije ter ovrednotenja in posledično ohranjanja, varovanja, integracije in prezentacije ni brez sodelovanja različnih strok, znanstvenikov in skupnosti. V primeru arheološke dediščine to pomeni, da je brez sodelovanja arheologov z arhitekti izredno težko doseči zadovoljive in sodobne interpretacije arheološke dediščine z gradbenimi elementi ter zagotoviti primernost fizične zaščite arheološke dediščine, ki bi jo bilo mogoče integrirati v mestno tkivo ali pokrajino, ne da bi zanemarili del vrednot ali pomembnost same dediščine.

mora varovanje nujno zavedati tudi okoljskih, družbenih, znanstvenih in ekonomskih dejavnikov pri odločanju ter preučiti njihov vpliv na dediščino in nazorno prikazati argumente ter odgovornost za posledice svojih odločitev (Kienzle, 2011, 24; Matero, 2008, 4–5; White, 2007, 247).<sup>17</sup>

Varovanje arheološke dediščine se poslužuje številnih metod, načinov in tehnik. Med bolj učinkovito varovanje arheološke dediščine sodi postavitve varovalnih objektov,<sup>18</sup> katerih glavni cilj je blaženje določenih učinkov okolja in izgradnja vsaj delno klimatiziranih prostorov,<sup>19</sup> ki nudijo dobre možnosti za ohranitev.<sup>20</sup> Dominantno vlogo pri odločitvah in argumentaciji za izbor in postavitve varovalnih objektov glede na njegovo pozicijo pri oblikovanju zgradb in poznavanju materialov bi moral odigrati prav arhitekt, ki razume in ceni zgodovinske in druge vrednote in kontekst dediščine. V pomoč pa bi mu bila ekipa različnih strokovnjakov in raziskovalcev (Krähling, 2014).<sup>21</sup>

K varovanju in kasnejši prezentaciji lahko s svojim znanjem ter rešitvami veliko doprinesejo tudi krajinski arhitekti, ki npr. s svojevrstnim postavljanjem poti po najdišču ali med ruševinami, dodajanjem ramp za gibalno ovirane, razporeditvijo razsvetljave in načrtovanjem prostora, doprinesejo k vsesplošnemu globljemu razumevanju in dostopnosti za posameznika (Grmek, 2016; Pirkovič, 2012; Voda, 2011).

## 5 Konserviranje in restavriranje

Pojem konserviranje zaobjema strokovna načela, glavne ukrepe, tehnične rešitve in postopke ohranjanja materialne substance dediščine pri posegih vanjo,<sup>22</sup> medtem ko

17 S tem se tudi jasneje in trdneje opredelijo argumenti za ali proti ohranitvi dediščine ter določi parametre razsežnosti varovanja ter posega v samo dediščino. V primeru arheološke dediščine z gradbenimi elementi se določi npr. meje kreativne svobode arhitekta pri zasnovi varovalnih objektov ali prepriča arheologa o izbiri druge oblike in materiala za varovalni objekt (kar v veliki meri lahko stori le arhitekt).

18 Hiša muzej, začasne varovalne ograje, trajne varovalne ograje, trajne in lahke varovalne strehe manjših dimenzij, »masivne« varovalne strehe, varovalne hiše (Sommer, 1998, 135–137; Ažman Momirski, 2001, 10; Ažman Momirski, 2004, 225–226, 255; Woolfitt, 2007, 177–178; Bachmann, 2011, 166; Schalles, 2011, 141–145).

19 Nekateri arhitekturni elementi (zidovi, tla, mozaiki, stenske poslikave ipd.) začnejo pospešeno propadati kmalu po odkopu, vse pa zaradi vpliva vremenskih in okoljskih dejavnikov (Ažman Momirski, 2004, 223, Sommer 1998, 135–136).

20 Hkrati je treba poudariti, da varovalni objekti prav tako porušijo fizično-kemijsko ravnotežje z nastopom novih pogojev in mikrookolja. Zaradi tega še desetletja ne bomo natančno vedeli, kako učinkovit je bil izbrani varovalni objekt. Grobo oceno lahko, zaradi specifičnega znanja in izkušenj, arheologom in konservatorjem nudijo prav arhitekti.

21 Med katerimi bi odločilno vlogo imeli arheologi.

22 »Konserviranje (tudi konservacija) so ukrepi in postopki, s katerimi ohranjamo materialno substanco dediščine. Pri konserviranju moramo upoštevati načelo omejevanja na najnujnejše posege in po možnosti načelo reverzibilnosti posegov. Konserviranje lahko delimo na preventivno (posredno) in aktivno (neposredno ali kurativno) konserviranje. Preventivno konserviranje pomeni, da skušamo zmanjšati ali preprečiti negativne (okoljske) vplive na dediščino, preprečevati naravne in druge nesreče ter nedovoljena dejanja v zvezi z dediščino. Aktivno konserviranje pa pomeni, da na dediščini izvajamo neposredne konservatorske posege, katerih namen so čiščenje, utrditev, zaščita pred propadanjem in morebitna menjava manjših uničenih delov, vendar tako, da čim manj spremenimo materialno substanco in strukturo dediščine« (Pirkovič, 2012: 34).

restavriranje predstavlja postopke, s katerimi povrnemo nekdanji videz in strukturo ter ponovno ustvarimo najboljši približek estetske celote oblike in materialne pojavnosti dediščine z namenom lajšanja njenega doživljanja in razumevanja (Petzet, 2004, 9–10; Pirkovič, 2003, 210–211; Pirkovič, 2012, 34). Oba pojma pa pri arheološki dediščini za uspešno realizacijo zahtevata tesno sodelovanje arheologije in arhitekture.<sup>23</sup>

Konserviranje arheološke dediščine lahko razumemo kot minimalen ukrep za njeno ohranitev in prezentacijo.<sup>24</sup> To obsega tehnične postopke, s katerimi se lahko obravnavana dediščina preuči, prikaže in se jo naredi dostopno javnosti. Splošen cilj konserviranja je tako zaščita arheološke dediščine pred izgubo in poškodbami ter ohranitev za skupno dobro in za korist prihodnjih generacij (Matero, 2008, 1; Nardi, 2010, 5; Timoney, 2008, 41–42).

Arheološke dediščine večinoma brez restavriranja ne moremo ohraniti v obliki, ki je rezultat arheološkega posega (Mosler, 2005, 42). Zato sta konserviranje in restavriranje arheološke dediščine neizbežna, poleg tega pa tudi neposredno vplivata na vizualno prepoznavnost, kar določa našo percepcijo in predstavo o avtentičnosti dediščine (Matero, 2008, 1; Timoney, 2008, 42). Pred aktivnim konservatorskim posegom se zato arheologi in arhitekti morajo vprašati,<sup>25</sup> kakšne posege dediščina še prenese, kako jo vključiti in integrirati v sodobno življenje, kaj pričakuje lokalna skupnost in kako zagotoviti vzdrževanje (Rebec, 2013, 7). Pri konserviranju morajo stroko voditi smernice, ki so potrjene v mednarodnih listinah in ki so na splošno sprejete v konservatorski stroki (Hassler, 2010, 180; ICAHM, 1990; ICOMOS, 1965; Johnston idr. 2013, 23; Nardi, 2010, 6; Nerding, 2010, 14; Pirkovič, 2003, 210).

Restavriranje je v splošnem razumljeno kot postopki, s katerimi dediščini skušamo povrniti nekdanji videz in strukturo.<sup>26</sup> Pri arheološki dediščini je restavriranje, za

23 Stroka se mora pri konserviranju in restavriranju zavedati, da lahko slednji preko interpretacije skozi čas postaneta materializacija poglobitve in dodajanja novih pogledov na dediščino. Vsak konservatorski in restavratorski poseg je namreč kritično dejanje z odločitvami, ki vplivajo na to, kaj ohraniti, kako integrirati, kdo bo ohranil in kako ohraniti in obnoviti, kar je vedno izraz sodobnih vrednot in prepričanj (Assmann, 2010, 17, 22; Matero, 2008, 2; Sommer, 1998, 133).

24 Znotraj repertoarja aktivnih konservatorskih tehnik, primernih za arheološko dediščino, so: stabilizacija, rekonstrukcija, ponoven zakop in kopiranje. Omenjeni postopki lahko vsebujejo zelo invazivne in destruktivne metode, ki vplivajo na ohranitev dediščinskih informacij, kot tudi na način, kako je dediščina doživeta in razumljena (Matero, 2008, 1–2; Timoney, 2008, 41).

25 Izbor načina ohranitve arheološke dediščine mora težiti k celostnemu razumevanju zgodovine, estetike, vrednot in znanja, ki so z dediščino podane, pri čemer se mora upoštevati visoke standarde etične odgovornosti (Johnston idr. 2013, 23; Matero, 2008, 3; Mosler, 2005, 63).

26 »Restavriranje so postopki, s katerimi dediščini povrnemo nekdanji videz in strukturo, in to z namenom, da bi olajšali uživanje, razumevanje in uporabo dediščine. Restavriranje izvajamo le, kadar je dediščina izgubila del svoje vrednosti ali funkcije zaradi preteklih predelav ali propadanja. Temelji na spoštovanju originalne substance in kulturnih vrednot, vendar največkrat povzroči določene spremembe videza dediščine, saj v primeru izgube določenih delov tak poseg pomeni nadomeščanje izgubljenih ali uničenih delov z novimi, zapolnjevanje vrzeli in odstranjevanje oziroma nadomeščanje starejših, neprimernih restavratorskih posegov. Sodobna restavratorska načela svarijo pred odstranjevanjem patine, saj patina predstavlja pomemben zaščitni sloj in hkrati prispeva k estetskim in zgodovinskim vrednotam dediščine« (Pirkovič, 2012, 34).

korist namembnosti obiska javnosti, logičen in celo razumljiv cilj ohranjanja, saj se stanje materiala v večini primerov neizogibno in eksponentno sčasoma poslabšuje. Restavriranje naj se izvaja zgolj na objektih, ki so dovolj celoviti za avtentično restavracijo in predstavitev in kjer ni pričakovati nesprejemljive izgube ali odmika od dokazov in hipotez (Hajnóczy, 1998, 119; Johnston idr. 2013, 31; Matero, 2008, 5; White, 2007, 250). Pri restavriranju je vedno možna nenatančna interpretacija, poleg tega pa lahko pride do brisanja razlik med originalom in sodobnimi »reprodukcijskimi« dodatki. Prav tako pa lahko z restavracijo nepovratno izgubimo ali izkrivimo pomembne in nepovratne dokaze, kot tudi povzročimo trajno škodo na dediščini (Corner idr. 2011; White, 2007, 250–251).

Vsekakor ima restavriranje tudi zelo pozitivne učinke, saj lahko pripomore k jasnejšemu prikazu vrednot dediščine. Poleg tega lahko obiskovalcem nudi pomoč pri dojetanju obsežnosti pomena dediščine ter omogoča razumljivejša sporočila in druge pozitivne koristi, med katerimi so izboljšana dostopnost, nova interpretacija in pogledi ter cenjenje izvirnih prostorskih kvalitete (Johnston idr. 2013, 31; White, 2007, 250).

Na koncu poudarimo še, da lahko strategije ohranitve povzročijo konflikt med sodobnimi interesi in uporabo. Zato konserviranje in restavriranje zahtevata sodelovanje in enoten koncept, v katerem morajo strategije vzajemno funkcionirati (Mosler, 2005, 42).

## 6 Presentacija arheološke dediščine

Zaradi številnih dejavnikov obstaja več vrst prezentacije in sočasnega varovanja arheološkega najdišča in dediščine.<sup>27</sup> Skupno vsem je, da mora stroka danes raznovrstne kvalitete dediščine, ki izpolnjujejo sodobne potrebe in so del prezentacije arheološke dediščine, osnovati v sodelovanju z obiskovalci in uporabniki<sup>28</sup> (Mosler, 2005, 38). Upravljalci dediščine in znanstveniki se zato morajo vzdržati mnenja, da uporabniki dediščine razumejo preteklost enako kot oni sami in imajo iste potrebe (Timoney, 2008, 38), ter začeti kritično preizpraševati že izoblikovane kvalitete dediščine. Zapisano potrjujejo tudi izjeme, kjer so kvalitete prezentacije v večinski meri izoblikovane s poslušom za obiskovalce. Med obiskovalčeve preference sodi tudi vizualizacija arheološke dediščine, med katero lahko štejemo deloma vidno restavriranje in delno

27 Arheološki muzej na najdišču (Ažman Momirski, 2001, 10; Breznik, 2014, 11–12; Paardekooper, 2012, 289), arheološki park (Ažman Momirski, 2001, 40; Breznik, 2014, 7; ICOMOS, 1965; ICOMOS, 2015, 2), (interpretativni) centri za obiskovalce (Paardekooper, 2012, 290; Timoney, 2008, 35), fizična in digitalna rekonstrukcija (Ažman Momirski, 2001, 52; Kavčič, 2005, 27; Petzet, 2004, 19; Woolfitt, 2007, 150), arheološki zabavišni park (Ažman Momirski, 2001, 70; Mosler, 2005, 49) in ekomuzej (Hudales, 2011: 48–49).

28 Na tem mestu je nujno treba zapisati, da uporabniki dediščine ne predstavljajo enovite in/ali celostne skupine, temveč gre za heterogeno množico, ki jo v njenem odnosu do dediščine komajda lahko razumemo kot enotno. Vsaka skupina ali celo vsak posameznik na svoj način bere dediščino, le-to pa se lahko spreminja tudi skozi čas.

rekonstrukcijo objektov z impresivnimi prezentacijami in ne le romantične ruševinske krajine, ki terjajo od obiskovalca domišljijo in fantazijo (Kobiaška, 2014; Mosler, 2005, 41; Sivan, 1995, 51–52).

Prilaganje arheološke dediščine obiskovalcu terja posebno premišljenost in pozornost.<sup>29</sup> Na vsak način se je treba izogniti manipulaciji dediščine, ki se lahko zgodi v želji po prikazovanju (nemogoče) »herojske« preteklosti (Johnston idr., 2013, 31; Matero, 2008, 5), ali v oblikovanju preveč poenostavljenega didaktičnega in rekreacijskega programa, ki je razumljen kot nenadomestljiv del vizualnega razumevanja dediščine s strani družbe. V preteklosti je bila zaradi omenjenih pristopov prenekateri arheološka dediščina ter njena celovitost za vedno izgubljena (Matero, 2008, 4).

Fizični izgled same arheološke dediščine (*in situ*), čeprav z le malo razločno obstoječimi ostanki, je ključen za soočenje obiskovalca z dediščino. Uspeh ali vrednost obravnavane dediščine je tako pogosto determiniran s stopnjo vidljivosti in razumljivosti (Timoney, 2008, 32) ali pa s tistimi zgodovinskimi obdobji, ki so na nekem mestu ali državi najbolje raziskana (Ažman Momirski, 2001, 9). To pa je v nasprotju z ICOMOS-ovo listino iz Lozane, ki govori, da mora ohranitev raznovrstnih najdišč in spomenikov temeljiti na njihovi znanstveni pomembnosti in edinstvenosti in ne zgolj na njihovi prepoznavnosti in vizualni privlačnosti (ICAHM, 1990).

## 7 Sklep

Arheologija in arhitektura imata sicer različne metode in cilje raziskovanja skupnega predmeta, vendar ju pri dediščini povezuje usmerjenost na spoznanje, odkrivanje in razlago človeške preteklosti. Zgodovinsko povezanost kot temelj sodelovanja moramo ohraniti tudi danes ter v prihodnje in tako raziskavam o preteklosti dodati interdisciplinarnost. Slednja naj ne bo zavezana zgolj raziskavam, temveč naj bo tudi temeljni del interpretacije, varovanja, ohranjanja in prezentacije arheološke dediščine.

Sodelovanje zagotavlja mnogopomensko interpretacijo in posledično celostno ter dolgotrajno ohranjanje in varovanje dediščine, s čemer se okrne avtoritarnost v dediščinskem diskurzu. Avtoritativnost znanosti namreč, pod določenimi pogoji in na določenih področjih, hromi vpliv pozitivnih sodobnih vrednot, filozofskih tokov in pogledov na preteklost, ki večinoma neopazno, toda odločilno krojijo uporabniku prijazno in razumljivo interpretacijo in prezentacijo. Sodobno varstvo dediščine mora uporabniku podati informacije, vrednote in znanje, ki so aktualni in potrebni, vendar mu teh ne sme vsiljevati.

---

29 Premišljenost in pozornost terjajo ravno raznolikost in neenotnost obiskovalcev in uporabnikov dediščine, kakor njihovo različno branje, vrednotenje, razumevanje, cenjenje in dojetje dediščine. Kljub teoretični želji po upoštevanju vseh sprejemljivih vidikov, vrednot in interpretacij preteklosti se morajo stroka in upravljalci dediščine na neki točki odločiti, katere od omenjenega izključiti iz prezentacije dediščine.



Sodelovanje obeh strok ne bi pomenilo samo evalvacije arheoloških in zgodovinskih podatkov ter dejstev, na katerih temelji interpretacija, temveč tudi boljše, celostno ter dolgotrajno varovanje in ohranjanje ter sodobno upravljanje in prezentacijo arheološke dediščine. S sodelovanjem arheološke stroke z arhitekturo bomo dediščino lažje ohranili prihodnjim rodovom, prezentirana in interpretirana arheološka najdišča bodo postala vir znanja in navdiha ter *lieux de mémoire*.

Na koncu lahko zapišemo, da je za potrebe celostnega in dolgotrajnega ohranjanja, varovanja, prezentacije in sodobne ter uporabniku prijazne interpretacije, fizične in intelektualne dostopnosti do arheološke dediščine in utrjevanja lokalne, pokrajinske ali celo nacionalne identitete potrebno ničkolikokrat poudarjeno sodelovanje med arheologi in arhitekti. V imenu dediščine in prihodnjih rodov si lahko le želimo, da bo sodelovanje v prid dediščini postalo sistematično, trdno in uspešno.

## Viri in literatura

- Archaeology and Architecture*, 2009. – <http://interactive.archaeology.org/veracruz/?p=174> (dostop: 28. 3. 2020).
- Assmann, A., Rekonstruktion – Die zweite Chance, oder: Architektur aus dem Archiv, v: *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte* (ur. Nerdinger, W. in drugi), München 2010, str. 16–23.
- Ayán Vila, X. M. in drugi, Archaeotecture: seeking a new archaeological vision of Architecture, *BAR International Series* 1175, 2003, str. 1–15.
- Ažman Momirski, L., *Imaginariji arheoloških objektov: Magistrska naloga*, Ljubljana 2001.
- Ažman Momirski, L., *Arhitektura in arheologija: razlike in sorodnosti: Doktorska disertacija*, Ljubljana 2004.
- Bachmann, M., Neue Restaurierungen in Pergamon: Das Schutzdach über den römischen Mo-saiken von Bau Z und die Rote Halle, *Xantener Berichte* 19, 2011, str. 159–181.
- Blanco Rotea, R. in drugi, Archaeology of Architecture: theory, methodology and analysis from Landscape Archaeology, *BAR International Series* 1175, 2003, str. 17–39.
- Breznik, A., *Management of an archaeological park*, Ljubljana 2014. – [https://www.academia.edu/8629967/Management\\_of\\_an\\_archaeological\\_park](https://www.academia.edu/8629967/Management_of_an_archaeological_park) (dostop: 27. 3. 2020).
- Corner, D. idr., Tourism and archaeological heritage. Driver to development or destruction?, v: *Le Patrimoine, moteur de développement – Heritage, a driver of development* (ur. Gottfried, C. in drugi), Pariz 2011, str. 499–511.
- Dinsmoor, W. B., The archaeological field staff: The architect. *Journal of field archaeology* 4 (3), 1977, str. 309–324.
- Drennan, M. E., Architecture in archaeology: An examination of domestic space in bronze age Mesopotamia, *Honors Scholar Theses* 167, 2010, str. 1–57. – [http://digitalcommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1168&context=srhonors\\_theses](http://digitalcommons.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1168&context=srhonors_theses) (dostop: 27. 3. 2020).
- Grmek, P., *Predstavitev arheoloških krajin in arheoloških ostankov v krajini na primeru območja Vremske doline in okolice Škocjanskih jam: Magistrska naloga*, Ljubljana 2016.

- Hajnóczy, G. J., Denkmalschutz und Museologie, v: *The Roman town in a modern city. Proceedings of the International Colloquium held on the occasion of the 100th Anniversary of the Aquincum Museum* (ur. Németh, M), Budimpešta 1998, str. 116–119.
- Hassler, U., »Ruinen und Rekonstruktionen« – konservatorische Konzepte des 20. Jahrhunderts und Architekturkritik heute, v: *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte* (ur. Nerdinger, W. in drugi), München 2010, str. 178–189.
- Hudales, J., *Ekomuzej in druge oblike sodobnih lokalnih muzejev*, Ljubljana 2011. – [http://etnologija.etnoinfolab.org/dokumenti/73/2/2011/EKOMUZEJ\\_HMELJARSTVA\\_IN\\_PIVOVARSTVA\\_SLOVENIJE\\_2147.pdf](http://etnologija.etnoinfolab.org/dokumenti/73/2/2011/EKOMUZEJ_HMELJARSTVA_IN_PIVOVARSTVA_SLOVENIJE_2147.pdf) (dostop: 27. 3. 2020).
- International Committee for the Management of Archaeological Heritage (ICAHM), Charter for the Protection and Management of the Archaeological Heritage, Lozana 1990. – [http://www.icomos.org/charters/arch\\_e.pdf](http://www.icomos.org/charters/arch_e.pdf) (dostop: 27. 3. 2020).
- International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter 1964), Benetke 1965. – [https://www.icomos.org/charters/venice\\_e.pdf](https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf) (dostop: 28. 3. 2020).
- International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), The ICOMOS Charter for the Interpretation and Presentation of Cultural Heritage Sites, Québec 2008. – [https://www.icomos.org/charters/interpretation\\_e.pdf](https://www.icomos.org/charters/interpretation_e.pdf) (dostop 1. 6. 2020).
- International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), Recommendations of the First International Conference of ICOMOS on Archaeological Parks and Sites, Salalah 2015. – <http://whc.unesco.org/en/news/1256> (dostop 28. 3. 2020).
- Johnston, C. in drugi, *Ruins: A guide to conservation and management*, Canberra 2013.
- Kienzle, P., Zur Entwicklung der Chartae. *Xantener Berichte* 19, 2011, str. 9–25.
- Kobiałka, D., Archaeology and communication with the public: archaeological open-air museums and historical re-enactment in action. *European Journal of Post Classical Archaeologies* 4, 2014, str. 359–376.
- Krähling, J. Historic building archeology workshop, Budimpešta 2014. – [http://doktori.bme.hu/bme\\_palyazat/2011/tudomanyos\\_muhely/Tortenet\\_i\\_epuletkutato\\_muhely\\_en.htm](http://doktori.bme.hu/bme_palyazat/2011/tudomanyos_muhely/Tortenet_i_epuletkutato_muhely_en.htm) (dostop: 30. 3. 2020).
- Matero, F. G., Heritage, conservation, and archaeology: An introduction, *AIA Site Preservation Program* junij 2008. – <https://www.archaeological.org/pdfs/Matero.pdf> (dostop: 30. 3. 2020).
- Mosler, A. S., *Landscape architecture on archaeological sites: Establishing landscape design principles for archaeological sites by means of examples from West Anatolia, Turkey: Doktorska disertacija*, München 2005.
- Nardi, R., Conservation in archaeology: Case studies in the Mediterranean region, *AIA Site Preservation Program* november 2010. – [http://www.archaeological.org/sites/default/files/files/Nardi%20v2\(1\).pdf](http://www.archaeological.org/sites/default/files/files/Nardi%20v2(1).pdf) (dostop: 30. 3. 2020).
- Nerdinger, W., Zur Einführung – Konstruktion und Rekonstruktion historischer Kontinuität, v: *Geschichte der Rekonstruktion, Konstruktion der Geschichte* (ur. Nerdinger, W. in drugi), München 2010, str. 10–14.
- Novaković, P., *Osvajanje prostora: razvoj prostorske in krajinske arheologije*. Ljubljana 2003.
- Orser, C. E. in drugi, *Historical archaeology*, New York 1995.
- Paardekooper, R., *The value of an archaeological open-air museum is in its use. Understanding archaeological open-air museums and their visitors*. Leiden 2012.

- Petzet, M., *Principles of preservation: An introduction to the International Charters for Conservation and Restoration 40 years after the Venice Charter*. v: *International Charters for Conservation and Restoration*, München 2004, str. 7–29. – <http://www.icomos.org/venicecharter2004/petzet.pdf> (dostop: 30. 3. 2020).
- Pirkovič, J., Reproduciranje izginulih spomenikov in vprašanje pristnosti, *Varstvo spomenikov*, 40, 2003, str. 209–221.
- Pirkovič, J., *Arheološko konservatorstvo in varstvo nepremične kulturne dediščine. Učbenik za predmet Arheologija za javnost*, Ljubljana 2012. – <http://arheologija.ff.uni-lj.si/sites/arheologija.ff.uni-lj.si/files/Dokumenti/Studij/gradiva/arheologijazajavnost.pdf> (dostop: 30. 3. 2020).
- Potter Jr., P. B., The archaeological site as an interpretive environment, v: *Presenting archaeology to the public: digging for truths* (ur. Jameson Jr., J. H.), Walnut Creek 1997, str. 35–44.
- Rebec, M., *Kulturno-raziskovalni center matičnega Krasa: idejni projekt revitalizacije ruševin gradu Školj pri Famljah in njegove ožje okolice: diplomska naloga*, Ljubljana 2013.
- Schalles, H.-J., Die Inwertsetzung eines antiken Baubefundes – Schutzbau und Museum über den Großen Thermen der Colonia Ulpia Traiana/Xanten, *Xantener Berichte* 19, 2011, str. 137–148.
- Sivan, R., The presentation of archaeological sites, v: *The conservation of archaeological sites in the Mediterranean region* (ur. de la Torre, M.), Los Angeles 1995, str. 51–59.
- Sommer, C. S., Konservieren, Restaurieren, Rekonstruieren, Zuschütten? Die Präsentation römischer Denkmäler in Baden-Württemberg, v: *The Roman Town in a Modern City. Proceedings of the International Colloquium held on the occasion of the 100th Anniversary of the Aquincum Museum* (ur. Németh, M.), Budimpešta 1998, str. 133–143.
- Timoney, S. M., *Presenting archaeological sites to the public in Scotland; doktorska disertacija*, Glasgow 2008.
- Trigger, B. G., *A history of archaeological thought: Second edition*. Cambridge 2006.
- Voda, N., *Ureditev mestnega parka in arheološkega muzeja na prostem na drugem ptujskem mestnem griču: diplomska naloga*, Ljubljana 2011.
- White, A., Interpretation and display of ruins and sites, v: *Conservation of ruins* (ur. Ashurst, J.), Oxford 2007, str. 247–264.
- Woolfitt, C., Preventive conservation of ruins: reconstruction, reburial and enclosure, v: *Conservation of ruins* (ur. Ashurst, J.), Oxford 2007, str. 147–194.

Tadej Curk

## **Rokovanje z arheološko dediščino kot skupna točka arheologije in arhitekture**

**Ključne besede:** arheologija, arhitektura, sodelovanje, interpretacija, varovanje dediščine, prezentacija dediščine

Arheološka dediščina nujno terja sodelovanje med arheologijo in arhitekturo, saj lahko le interdisciplinarno sodelovanje zagotovi poglobljeno raziskavo, sodobno dediščinsko interpretacijo ter posledično celostno in dolgoročno varovanje in upravljanje arheološke dediščine. Takšen postopek torej nudi kakovostnejšo obravnavo, mnogoplastne informacije, konservacijo, restavracijo in prezentacijo arheološke dediščine, česar ena ali druga veda sama ne zmore zagotoviti.

Želje sodobne družbe ter uporabnikov arheološke dediščine, kakor tudi sodobni pristopi k ohranjanju in zaščiti, so pripeljali do postopnega obujanja intenzivnejšega sodelovanja med arheologi in arhitekti, kar se kaže tudi v počasnem razvoju teoretičnih temeljev za sodelovanje med obema strokama in sprejemanju nacionalnih (slovenskih) ter mednarodnih listin in priporočil o raziskavah, interpretaciji, varovanju ter prezentaciji arheološkega dediščine, ki spodbujajo sodelovanje in inkluzijo.

Tadej Curk

## **Dealing with Archaeological Heritage as a Common Point of Archaeology and Architecture**

**Keywords:** archaeology, architecture, cooperation, interpretation, protection of archaeological heritage, presentation of archaeological heritage

Archaeological heritage necessarily requires cooperation between archaeology and architecture, since only interdisciplinary cooperation can provide in-depth research, a modern interpretation of the heritage and, consequently, integrated and long-term protection and management of the archaeological heritage. Such a procedure therefore offers a better treatment, more diverse information, conservation, restoration and presentation of the archaeological heritage, which one or the other science alone cannot provide.

The wishes of modern society and users of archaeological heritage, as well as modern approaches to conservation and protection, have led to a gradual revival of more intensive cooperation between archaeologists and architects, which is reflected in the slow development of the theoretical foundations for cooperation between the two disciplines and the adoption of national (Slovenian) and international charters and recommendations for the study, interpretation, protection and presentation of the archaeological heritage, which promote cooperation and inclusion.

### **O avtorju**

**Tadej Curk** je po izobrazbi univerzitetni diplomiran arheolog, ki svoj študij nadaljuje na interdisciplinarnem doktorskem študiju, smer heritologija, na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Trenutno je zaposlen v Loškem muzeju Škofja Loka kot organizator dela pri dveh projektih. V sklopu študija in delovnega mesta se ukvarja z arheologijo, muzeologijo ter dediščinskimi vedami.

### **About the author**

**Tadej Curk** is an archaeologist with a university degree, who is continuing his studies as part of the interdisciplinary doctoral programme Heritology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. He is currently employed as a project coordinator at Loka Museum in Škofja Loka. During his studies and at work he deals with archaeology, museology and cultural heritage sciences.

## **Recenzije/Reviews**



Cvetka Hedžet Tóth

## Rudi Rizman: Družba in politika v času retrotopije: teme iz politične sociologije

Znanstvena založba Filozofske fakultete (ZZFF), Ljubljana 2020, 359 str.

Kako misliti postutopično utopijo oziroma misliti utopijo v njeni očitni nenavzočnosti? Nekoč je utopija šla pred spoznavanjem, celo usmerjala ga je, bila kot nekakšen kažipot, danes je drugače, kajti spoznanje gre pred utopijo, pogosto celo brez nje. In tu nekaj manjka, krepko manjka. Preboja naprej brez nečesa utopičnega ni in ga tudi ne more biti. Tudi doba, v kateri živimo, se deklarira za postutopično in soočeni smo z *retrotopijo*, z vzvratnimi, tj. povratnimi procesi svetovnih razsežnosti.

Za to, da lahko mislimo napredek, potrebujemo utopijo, kajti z njeno pomočjo oblikujemo alternative temu, kar samó je in kar potrebuje spremembe. Še vedno je utopična zavest navzoča kot pogled, ki je usmerjen v prihodnost. Ta naj bo boljša kot sedanjost, bolj pravična kot to, kar je doseženo in prevladujoče v trenutnem stanju. Za pogled naprej gre, toda kaj, če doba, ki se ta trenutek deklarirano imenuje postutopična doba, pogled usmerja nazaj, v preteklost namesto v prihodnost, celo v nekakšen kult zlate dobe? V svojem delu z naslovom *Retrotopija* poljski sociolog svetovnega slovesa Zygmunt Bauman (1925–2017), ki je predaval v Angliji, opozarja na zdajšnji pojav, ko zavračanju utopije sledijo retrotopične vizije, te pa »niso navezane na še nerojeno in zato neobstoječo prihodnost, tako kot njihove praprednice, pač pa jih najdemo v izgubljeni /ukradeni/ opuščeni, vendar v oživiljeni preteklosti«. <sup>1</sup> Vladajoča politika se je za svojo oblast odrekla »napredku«, boljšemu življenju, solidarnostnemu potencialu institucij, socialni zaščiti ljudi in namesto tega vsiljivo ponudila privatizacijo in individualizacijo, vse to pa je večini ljudi po Baumanu prineslo precejšen odmerek prekletstva.

Vsekakor v delu Rudija Rizmana ne gre samo za sociološki vidik, ampak za mnogo širšega, humanističnega. Delo obravnava »retrotopične ali z drugo besedo retrogradne globalne procese« (7), ki smo jim še posebej priča po letu 1989, ki je leto sesutja socializma. Pozneje vsekakor izstopa kriza leta 2008 in neoliberalna naravnost s svojo zagledanostjo v čaščenje trga ne popušča in ne izginja, neenakosti se samo poglobljajo in širijo vse do neobvladljivih razsežnosti. Kaj je retrotopija?

---

1 Zygmunt Bauman: *Retrotopija*, Založba \*cf., Ljubljana 2018, str. 10.



Rizmanova knjiga vsebuje šest vsakokrat posebej naslovljenih poglavij oziroma delov. Ti so s posameznimi prispevki podani zelo skrbno in sistematično. Nastajali so v daljšem časovnem obdobju, približno deset let, in iz *Uvoda*, ki je nastal januarja 2020, izhaja, da knjiga v prijetni rjavi barvi pomeni čas tik pred izbruhom epidemije. Slika na naslovni strani nakazuje katastrofo in avtor ni brez razloga izbral slike Théodorja Géricaulta *Splav Meduze* iz leta 1819. Ozadje te slike je povezano z resničnimi dogodki, tragičnim brodolomom, ko preživeli na splavu v boju za preživetje sredi oceana v bližini afriške obale Mavretanije nemočni, bolni in lačni umirajo. Od 149 ljudi je ostalo po dveh tednih živih le 15, ki so jih rešili, in še pet od teh je umrlo. V krajšem razdelku na koncu knjige z naslovom *Priloge* (337–339) je podrobna razlaga te slike; prispeval jo je Donovan Pavlinec.

Smo danes na svetovnem splavu kapitalizma, kjer smo ogroženi tako zelo, da medsebojno razvijamo agresivnost podobno kot brodolomci na sliki *Splav Meduze*? Že v začetnem delu Rizmanovega dela se bralcu postavlja vprašanje, če sesutje socializma ni bil brodolom. Ta je človeštvo pahnil v planetarno katastrofo in »mu, zahvaljujoč še vedno prevladujoči neoliberalni dogmi, grozita apokaliptična dehumanizacija družb(e) in ekocid« (9).

Prvo poglavje z naslovom *Demokracija brez ljudstva* z dvanajstimi prispevki opozarja na sesuta pričakovanja po čudežnem in čudovitem letu, *annus mirabilis*, kajti to dogajanje končuje z *annus horribilis* (17). Večni liberalni družbeni red je pokazal svojo senčno plat, nastali so »hibridni režimi, ki uveljavljajo avtoritarno vladavino, spodkopavajo vladavino prava, tolerirajo korupcijo in oligarhične prevzeme držav« (17). Kaj stori zdaj na ruševinah sanj in pričakovanj, ki se niso nikdar zgodila? Živimo v svetu globalnega finančnega kapitalizma in EU temu ni kos, prihodnost je negotova. Smo pod pritiskom političnega enoumja, ki je nedovzeto za alternative, vse je podrejeno moči trga in ekonomije, še človekove pravice so odrinjene v ozadje, saj smo se znašli v »demokraciji za milijarderje« (41). Neenakost se pogloblja, ljudi postaja strah in se zato množično zatekajo v idealizirano, romantično preteklost, v nacionalizem in populizem. S tem se svet izpostavlja nevarnosti, da se zgodi ponovitev travmatične zgodovine – in vemo, kaj je to.

Oslabiti državo, tj. »izstradati zver« je popularni imperativ neoliberalizma. Z deregulacijo in skrajnim varčevanjem je bil osiromašen celo srednji razred in ta manija je glede posledic po Rizmanovem lucidnem uvidu »hujša od terorizma« (57). Globalizacija je podivjala, »politični razred posluša korporacije« (63), ki že desetletja pritisakajo na vlade po svetu s svojimi fundamentalistično zasnovanimi zamislimi o prosti trgovini, trg je tako »pred svobodo, enakostjo in solidarnostjo« (67). Je sploh možno še misliti alternative vsemu temu, kar je nastalo po letu 1989, po padcu socializma, ko je »novovzpostavljeni finančni kapital« (71) začel prisegati na znano ideološko formulo TINA, kar pomeni »ni nobene alternative«, v angleščini »*there is no alternative*«. Kot da je zdaj »konec zgodovine«. Vendar Rizmanovo delo izrecno opozarja na poskuse



uglednih intelektualcev, kot so Joseph Stiglitz, Paul Krugman, Amartya Sen in Thomas Piketty, med temi so celo Nobelovi nagrajenci, »ki dokazujejo, da obstaja alternativa svetu upnikov in dolžnikov, razgrajevanju socialne države, odpravljanju državljanskih in človekovih pravic, ogromnemu in v zgodovini še ne videnemu povečevanju prepada med bogatimi in revnimi« (72). Kljub temu smo po Rizmanovi ugotovitvi soočeni s »prebujanjem zgodovine«, čeprav ostaja vprašanje, kako dolga bo doba, ki bo prekinila z zdajšnjim kobiličarskim kapitalizmom.

Gotovo je eden najbolj izstopajočih prispevkov dela *Družba in politika v času retrotopije* prispevek z naslovom *Facebook za akademike*, saj se v njem prepozna vsak, ki je aktiven v akademskem življenju. Tudi temu področju kapitalizem ni prizanesel: znanstvene objave s področja družboslovja in humanistike so prav tako podrejene prevladujoči tržni ekonomiji in njenim mehanizmom in tukaj sestavljajo paradigmo »trije imperativi: akceleracija, marketizacija in kvantifikacija« (81). Znanstveno komuniciranje je vse preveč reducirano na merjenje vpliva in moči, prestižno naravnani mehanizmi »zahtevajo od znanstvenikov in njihovih ustanov rigorozno merjenje njihovega vpliva« (82). Tako se »od znanstvenikov zahteva, da omenjeno metriko internalizirajo«, kar pomeni ponotranjajo, vse to pa »spodbuja prevlado kvantitete nad kvaliteto, samocitiranje kot svojevrsten pojav samoplageranja, hiperproduktivnost in skrajno subjektivno ‚manikiranje‘ (samobrendiranje) njihovega intelektualnega profila«. Univerzitetna administracija in raziskovalni inštituti zahtevajo od raziskovalcev dokazila o »produktivnosti« s »čim večjim številom člankov in citatov ter s kvantificiranjem njihovega vpliva v različno rangiranih revijah« (82–83). Takšno citatomanijo in metrično plimovanje Rizman upravičeno pospremi s komentarjem: »Ko postane mera cilj, preneha biti dobra mera« (83), rangiranje revij pomeni očiten padec kvalitete člankov in po številu citatov moški krepko presegajo ženske.

Zakaj vse to počnemo in zakaj se ne upremo? Kapitalizem kot liberalizem se je naselil v vse pore življenja na vseh ravneh in neguje paranoičen strah pred demokratičnim socializmom, vendar je kriza leta 2008 pokazala, da je »neoliberalno zamišljeni kapitalizem tako za ekonomijo kot demokracijo v resnici večji problem kot demokratični socializem, ki ponuja alternativo« (93). Amerikanizacija zdravstva, ki agresivno prodira celo v slovenske razmere, za nas ni sprejemljiva, škodljiva (103) je v marsičem celo za Američane same, opozarja Rizman. Grozljiva je tudi naraščajoča moč velikih korporacij, ki si podrejajo posamezne vlade in s pomočjo političnih elit svoje profite in privilegije postavljajo pred potrebe in interese ljudi, celo v nasprotju z njihovimi vrednotami. Kot poudarja Rizman v eni od svojih študij, bi ob vsem tem v svetu veljalo krepiti »mednarodno socialno solidarnost, ki je najboljše zagotovilo za mir, varnost ljudi ter narodov na svetu« (141).

Tretji del knjige – *Družba in politika v času retrotopije* – je naslovljen *Agonija Evropske unije*. Zakaj dvomimo v preživetje Evrope tako kot eden njenih vnetih

zagovornikov, sicer svetovno priznani nemški filozof in sociolog Jürgen Habermas (roj. 1929)? Rizmanova razmišljanja povzemajo Habermasova stališča, ki vztraja, da bi Evropa morala stopiti iz »sence ZDA« (173) glede zunanje in notranje politike, zasnovati bi morala »skupne in delujoče (e/i)migrantske politike«, revidirati svoj odnos do »neregulirane globalizacije v korist regulirane, socialne in pravične« (173–174). Težko bo iz pasti, v kateri se je znašla Evropa, najti pot naprej: »Za Habermasa je simptomatično, da se je evropska socialna demokracija, ki je v preteklosti ‚reševala‘ kapitalizem s tem, da ga je socializirala in humanizirala, utopila v evropskem političnem mainstreamu, natančneje, zblížala z neoliberalizmom, zaradi česar evropski državljani ne vedo več, za kaj se sploh zavzema« (174). Prizadevanje za Evropo je težko predvideti. Vsekakor niso spodbudna naraščajoča nacionalistična gibanja, čedalje večja fašizacija in avtoritarne vlade – in vsi ti pojavi se samo krepijo.

Demokracija peša in evropska integracija je po šestih desetletjih prizadevanja na ekonomski, politični, institucionalni in tudi na monetarni ravni v marsičem zapravljen. Pomanjkanje demokracije pomeni potuho tako populizmu kot tudi skrajni desnici. Ker je vse preveč vodeno od zgoraj, prihaja do odpora od spodaj in EU nima prihodnosti, če ne bo dajala prednosti »evropskim državljanom« (145). Težav, ki jih ima Evropa, je več, med drugim tudi z vladavino prava, ostaja tudi vprašanje, v čem je evropska levica sploh še prepoznavna, »kot da bi bila v političnem vakuumu« (185), in vprašanje, od kod in kako naj pride njena politična reanimacija. Tudi priseljenci so v Evropi problem; zaradi neoliberalne usmerjenosti, na katero »se opira današnji politični razred, postaja EU vedno manj demokratična in samo še bolj politično in ekonomsko polarizirana« (193).

Četrty del – *Patologija politike* – že z naslovno formulacijo pove, za kaj gre pri politiki. Tukaj dobimo nekaj zanimivih pogledov o populizmih, ki so zelo trdoživi in vztrajni pojavi in jih ne bi smeli podcenjevati. Populizem je »na eni strani izraz patologije demokratičnega sistema, na drugi pa poziv politični eliti k ponovnemu zagonu in oživitvi demokracije« (215). Strah, ki se v ljudeh pogloblja zaradi marsičesa, od porasta siromaštva do beguncev in terorizma, je lahko zagon za fašizacijo. Evro je nekaterim na severu Evrope prinesel velike dobičke, na jugu Evrope pa je prišlo do popolne finančno-monetarne odvisnosti, ki je zahtevala stroge varčevalne ukrepe. Rizman kritično ugotavlja, da so ti ukrepi v nekaterih deželah polovico njihove »mladine obsodile na brezposelnost« (252).

Peti del dela *Družba in politika v času retrotopije* se zato že v naslovu sprašuje *Kdo predstavlja prihodnost?* in v posameznih prispevkih kritično ugotavlja, da se tudi takrat, ko politika vidi probleme in težave in jih skuša nekako reševati, pokaže, da v bistvu nič ne razrešuje, ampak le nadaljuje, nadgrajuje in krepi neoliberalizem, ki se samo pogloblja. Ta del se začne z razdelkom *Univerza v 21. stoletju* in vsakemu od nas, ki je akademik, ogromno pove in pojasni. V 21. stoletju bi se univerze po Rizmanu

morale spraševati, če so še sploh pripravljene »zagovarjati današnje nekonformistične ‚Sokrate‘« (261). Kot je kritično opozoril že Zygmunt Bauman, je precej »univerz opustilo razsvetljsko (sokratsko) idejo o univerzi« (262), ki je delovala v prid dobrega za človeka, družbo in človeštvo, tako kot to vidimo pri Walterju Benjaminu, Hanni Arendt, Theodorju W. Adornu, ki so nam ozavestili potrebo po novem kategoričnem imperativu *Auschwitza nikdar več*.

Današnje univerze s svojo naravnostjo k tržni ekonomiji, instrumentalizaciji mišljenja in industrijo izobraževanja, ki naj pripravlja ljudi za »specifične delovne veščine«, so zelo daleč od Kantovega in Humboldtovega pojmovanja univerze, celo tako, da se nobeden od njiju v taki univerzi ne bi prepoznal. Tudi rangiranje univerz po svetu, kar »sovpada z nastopom Ronalda Reagana in Margaret Thatcher« (267), je ukrep reduciranja na nekakšno »objektivno številčno metriko« (267), ki ni v prid samostojnemu razmišljanju in presoji, kaj je kvaliteten akademski študij. Neoliberalni koncept marketizacije izobraževanja povleče za seboj še »tiho privatizacijo«, ki od študirajočih zahteva plačevanje šolnine; mi smo se na srečo uprli. Bolonjski proces je »akademska verzija protireformacije« (264), ki narekuje perverzne pogoje »za napredovanje profesorjev«, ti pogoji pa privilegirajo kvantitativno merjenje produktivnosti profesorjev pred kvalitativnimi raziskovalnimi dosežki. Vemo, da je Ludwig Wittgenstein v času svojega življenja objavil eno samo knjigo. Univerzam po Evropi so bili vsiljeni politični, neakademski standardi (Jürgen Habermas) in zelo nekritično smo jih sprejemali tudi pri nas. Ko je pred leti filozofska fakulteta za rektorja ljubljanske univerze predlagala Rudija Rizmana, ta znotraj posamičnih fakultet univerze žal ni dobil podpore, humanistika pa je s tem doživela hud udarec in vse do danes neupoštevane, ker smo od večine praviloma pač preglasovani.

Naj omenim še prispevek z naslovom *Maj je napovedal prihodnost*, kjer se Rizmanovo delo sooča z revolucionarnimi pričakovanji študentov tako v Franciji kot po svetu in tudi pri nas. Zahtevane spremembe so bile političnega in kulturnega značaja. Najprej gre za kritiko in izziv kapitalizmu, v kulturnem smislu pa je uporniška generacija zahtevala demokratizacijo v smislu odprave tradicionalnih diskriminirajočih vzorcev teh z obrobja, marginalcev, in s parolo »zasebno je politično« je prišlo do sprememb, ki so bile na maršu skozi institucije zmagovite. Parlamenti so jih začeli obravnavati resno in pokazalo se je, da so ta prizadevanja pomenila svetovno emancipacijsko gibanje in nikakor ne samo boja za priznanje določene identitete.

Šesti, zadnji del *Družbe in politike v času retrotopije* z naslovom *Zaključne misli*, namreč o odnosu med družbo in politiko, skuša podati uvide v prihodnost v smislu alternative v času, ki je zaznamovan z globalno recesijo demokracije in hkrati z ubupno naraščajočo neenakostjo po svetu, siromašenjem večine in pretiranim bogatenjem nekaterih. »Breme krivde nosita pri tem oba pola političnega mainstreama – levi in desni, ki sta na stežaj odprla vrata neoliberalni dogmi prostotržnega kapitalizma. Ponižani revni

in srednji sloji so svoje nezaupanje do demokracije, ki jih je v resnici opeharila, prelili v nizko volilno udeležbo, medtem ko je bogati sloj ,nagrajeval' tiste politike in njim naklonjene medije, ki so podpirali obstoječo (neznosno) družbeno stanje« (326).

Nismo še našli varovalk, ki bi nas varovale pred »povzročanjem družbenega zla«, ugotavlja Rizman in kritično ugotavlja, da EU v marsičem »ni vzela resno demokratičnega ,klica' prelomnega leta 1989. Tega je prej razumela kot geopolitično zmago zahodnega sveta v kontekstu hladne vojne« (328) in se ni »učinkovito zavarovala pred demagogijo in populizmom« (330). Populizem je postliberalizem in EU se ne odziva dovolj učinkovito »na vedno bolj agresivno postliberalno in avtoritarno politiko« (329). Po Habermasu, ki ga Rizman večkrat omenja, se je evropska socialna demokracija vse preveč utopila in zblížala z neoliberalizmom in tako EU vodi »politična elita, ki sliši samo še na banke, denar in korporacije«, ob tem pa se oddaljuje od »idealov prve generacije, ki se je pri njenem ustanavljanju opirala na antifašistično in demokratično inspiracijo« (329). Obstaja tudi nevarnost nastopa »primitivnih karizem« (Freud), zaradi podrejanja premoči globaliziranega finančnega kapitalizma sta bila takoj na udaru in celo žrtvovana »državni intervencionizem in skupno (družbeno) dobro« (331).

V petem razdelku *Zaključnih misli*, zadnjega, šestega dela Rizmanove knjige, je še enkrat kritični razmislek o stanju na akademskem področju. Hegemonija liberalizma je univerzo podredila »instrumentalnim, natančneje ekonomskim in profitnim imperativom na (globalnem) trgu dela« (331). Humboldt bi vsekakor nasprotoval zahtevi, naj univerze postanejo konkurenčne in podrejene poslovnim tendencam. Bolonjski pristop je zelo izpostavil KPI, tj. ključne pokazatelje učinka (*key performance indicators*). Se temu lahko upremo? Vprašanje je tudi, če vsem tem dejstvom lahko ponudimo kakšno spodbudno alternativo. S privatizacijo in podrejanjem trgu in njegovim mehanizmom je nastala kriza in tako mora neoliberalizem vedno znova reševati država. Vsekakor država potrebuje družbo in izraz družba je v besednjaku neoliberalizma domala prepovedan ali je vsaj izginil. Ekonomiziranje politike izrinja iz družbe javno/skupno dobro, »kar predstavlja nevaren obet za prihodnost« (333). Slogan moje generacije 68, da je kapitalizem nevarna bližina fašizma, postaja realnost v vzponu.

Nedvomno so še alternative in možnosti preseganja takega stanja, in po tej plati je delo *Družba in politika v času retrotopije: teme iz politične sociologije* kot klic, da dajmo, poskusimo zaustaviti retrotopijo, ki je izpostavljena že v naslovu knjige. Retrotopija »ni mišljena z namenom vdanosti v usodo, temveč nagovarja voljo po družbenem udejanjenju množice pobud in idej, ki v akademski, civilnodružbeni in politični sferi ponujajo alternative nevzdržnemu stanju, v katerem so družbe po dobrih štirih desetletjih hegemonije neoliberalne ekonomske in politične dogme« (8). S takim pristopom je to odlično delo vsekakor doseglo svoj namen, in sicer poiskati alternative, možnosti za bistveno drugačnost v primerjavi s tem, kar je ta trenutek in kar tudi ni podlaga za pozitivni razvoj človeštva v prihodnje in celo za ohranjanje svetovnega

miru. Ne živimo zato, da bi svet merili s kapitalom, z dobičkom, ampak da v svet in njegove razmere vnašamo mir, skratka da ga izmirjamo. V tem je tudi smisel angažirane humanistike kot politične humanistike.

## O avtorici

**Cvetka Hedžet Tóth** (1948–2020) je bila redna profesorica za ontologijo, metafiziko in filozofijo utopistike na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Bila je predstojnica katedre za sistematsko filozofijo, namestnica predstojnika oddelka, članica fakultetne in oddelčne komisije za kvaliteto študija in senatorka na fakulteti (2009–2013). Prav tako je bila daljši čas podpredsednica Društva visokošolskih profesorjev Univerze v Ljubljani in članica upravnega odbora tega društva. Področja njenega širšega znanstvenoraziskovalnega in predavateljskega delovanja so bila ontologija, metafizika, utopistika, etika in aksiologija. Predavala in strokovno sodelovala je s Hebrejsko univerzo v Izraelu ter z Univerzo Regensburg in Univerzo München v Nemčiji. Je avtorica številnih člankov, razprav in študij iz teoretične in praktične filozofije. Objavila je sedem daljših knjig: *Spontanost in avtonomnost mišljenja* (1994), *Metafizika čutnosti* (1998), *Med metafiziko in etiko* (2002), *Hermenevtika metafizike* (2008), *Dialektika refleksijskega zagona* (2015), *Materialistično-idealistična zareza* (2015) in *Demaskirajoče tendence* (2018).

## About the author

**Cvetka Hedžet Tóth** (1948–2020) was a Full Professor of Ontology, Ethics and Metaphysics in the Department of Philosophy at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She was the head of the Department Chair of Systematic Philosophy and a Senator at the Faculty of Arts. She was also the vice-president of the Association of Higher Education Professors of the University of Ljubljana, and a member of the Association's board of directors. The areas of her broader scientific research and lecturing work included ontology, metaphysics, utopianism, ethics and axiology. She has lectured and collaborated professionally with the Hebrew University in Israel, the University of Regensburg and the University of Munich in Germany. She is the author of numerous articles, essays and studies on the theoretical and practical aspects of philosophy. She also has seven full-length monographs to her credit, *Spontaneity and the Autonomy of Mind* (1994), *The Metaphysics of Sensuousness* (1998), *Between Metaphysics and Ethics* (2002), *Hermeneutics of Metaphysics* (2008), *The Dialectic of reflective Thrust* (2015), *The Materialistic-Idealistic Cut* (2015) and *Unmasking Tendencies* (2018).





